

**Іван Франко:
дух, наука, думка, воля**

*Матеріали Міжнародного
наукового конгресу,
присвяченого 150-річчю
від дня народження
Івана Франка*

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

ІВАН ФРАНКО: ДУХ, НАУКА, ДУМКА, ВОЛЯ

**Матеріали Міжнародного наукового конгресу,
присвяченого 150-річчю від дня народження
Івана Франка**

(Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.)

Том 1

Львів
Видавничий центр
ЛНУ імені Івана Франка
2008

УДК 821.161.2“18/19”.09 І.Франко(063)
ББК Ш 5(4 Укр) 53–4 І. Франко я 431

Відповідальний редактор:

д-р фіз.-мат. наук, проф. *Іван Вакарчук*

Заступники відповідального редактора:

проф. *Василь Височанський*, канд. філол. наук *Ярослав Гарасим*,
д-р філол. наук, проф. *Іван Денисюк*, канд. філол. наук *Марія Зубрицька*,
д-р філол. наук, проф. *Любомир Сеник*, д-р філол. наук, проф. *Тарас Салига*

Відповідальний секретар:

канд. філол. наук *Святослав Пилипчук*

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. *Борис Бунчук*, канд. філол. наук *Ігор Гунчик*,
д-р філол. наук, проф. *Роксолана Зорівчак*,
д-р філол. наук, проф., член-кор. НАН України *Микола Ільницький*,
канд. фіз.-мат. наук *Володимир Кирилич*, д-р хім. наук *Богдан Котур*,
д-р філол. наук, проф. *Богдана Крива*, д-р істор. наук, проф. *Олег Купчинський*,
канд. філол. наук *Микола Легкий*, канд. істор. наук *Мар'ян Лозинський*,
д-р істор. наук, проф. *Степан Макаруч*, канд. біол. наук *Звенислава Мамчур*,
д-р філос. наук, проф. *Володимир Мельник*, д-р філол. наук, проф. *Ярослава Мельник*,
д-р філос. наук, проф. *Андрій Пащук*, д-р філол. наук, проф. *Олександра Сербенська*,
д-р істор. наук *Олексій Сухий*, д-р філол. наук, проф. *Степан Хороб*,
д-р геогр. наук, проф. *Олег Шаблій*

*Рекомендовано до друку Вченою Радою
Львівського національного університету імені Івана Франка.
Протокол № 30/10 від 29 жовтня 2008 року.*

Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1. – 1160 с.

Збірник містить доповіді та повідомлення українських і зарубіжних учених-філологів на Міжнародному науковому конгресі “Іван Франко: дух, наука, думка, воля”, присвяченому 150-річчю від дня народження Івана Франка.

УДК 821.161.2“18/19”.09 І.Франко(063)
ББК Ш 5(4 Укр) 53–4 І. Франко я 431

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2008

Вступне слово ректора професора Івана Вакарчука на відкритті Міжнародного наукового конгресу “Іван Франко: дух, наука, думка, воля”

Вельмишановні пані і панове!

З особливим піднесенням і хвилюванням цим вступним словом я відкриваю у стінах Львівського національного університету імені Івана Франка Міжнародний науковий конгрес “Іван Франко: дух, наука, думка, воля”.

Наш конгрес – це академічний вимір відзначення 150-річного ювілею великого українця та інтелектуала і водночас продовження щоденних університетських трудів, призначених для осмислення і вивчення безсмертної спадщини Івана Франка.

Іван Франко своїм незбагненно нестримним прагненням – як він сам сказав: “обняти цілий круг людських інтересів”, аби “не лишитися чужим у жаднім такім питанні, що складається на зміст людського життя”, своєю винятковою обдарованістю і надлюдською працездатністю ступив як письменник і мислитель, що своїми творами промовляв і до дітей, і до філософів, на межу можливостей людського розуму у пізнанні навколишнього світу і людини.

Це викликає і буде викликати в українців надзвичайну гордість за те, що один із нас виявився здатним досягти цієї межі. “Свідомо чи несвідомо, з власного пересвідчення чи з чужого голосу, але кожен, почувши ім’я Івана Франка, сказати б, здійсмає шапку, незалежно від свого місця народження – Київ, Карпати, Кубань чи Вороніжчина. Тут діє якийсь “інстинкт величі”, – писав півстоліття тому Євген Маланюк.

Геній Івана Франка, його “розум-бистроум” природно потребували універсальності і всеохопності різних напрямів інтелектуальної діяльності людини. Це яскраво ілюструє і той факт, що ще студентом Львівського університету впродовж одного семестру він бере курси не лише з філології, теорії літератури і філософії, з соціальної економіки та психології, а й з теоретичної фізики, а в його творах можна знайти докладний і тонкий аналіз та розв’язки математичних задач, сформульованих стародавніми вченими.

Так геніальний письменник і публіцист, видатний учений і філософ сформулював своїм прикладом безпрецедентний в українській та, мабуть, і світовій історії образ людини-Універсуму. Багатогранний учений – літературознавець і мистецтвознавець, лінгвіст та історик, етнолог і фольклорист, психолог і культуролог, політолог і соціолог, економіст і філософ науки – він своєю “понадстотомовою”

працею прагнув пересадити на ниву культури своєї нації неперебутні здобутки всіх народів і всіх віків і одночасно звернути своє національно неповторне слово до решти світу і в такий спосіб наблизити до нього Україну.

Своїми творами, своїм особистим, таким важким і трагічним життям, своєю надмірною любов'ю до рідного народу Іван Франко, обстоюючи ідеали соборності всіх українських земель, може, так, як ніхто інший, усвідомлено і незмірно багато зробив для об'єднання України в одне ціле, для об'єднання всіх українців, при тому прагнучи сповнити місію долучення культури свого народу до європейського та світового духовного життя.

Тож яким болем озвалися у його серці і теперішні зухвалі спроби окремих політичних сил розшматовувати Україну на безнаціональні "регіони", і наше теперішнє "парламентарне шахрайство", і те, що сьогодні, після п'ятнадцяти років свого незалежного буття ми стоїмо перед загрозою втратити власну національну ідентичність, власну мову, власну культуру і ті наші теперішні недолугі "перепрошуюче-оглядисті" кроки протистояти цьому нахрапистому, брутальному і добре організованому антиукраїнству, яке своєю метою вбачає таки перетворити наш народ на тягло для сусідів, від чого з тривогою застерігав Іван Франко.

Сьогодні, як ніколи, нам треба Франкової мужності й рішучості, принциповості й безкомпромісності, відповідальності й вимогливості до себе й до інших, щоб зробити процес відродження нації незворотнім.

Вельмишановні пані та панове!

Від імені Оргкомітету Конгресу я сердечно вітаю всіх його учасників і почесних гостей. Ми дякуємо всім, хто прибув до нас з різних міст України. Особливо дякуємо учасникам Конгресу – представникам багатьох країн світу.

Складаю подяку тим людям і тут в Університеті, у Львові і поза їхніми межами, усім, хто своєю активною працею спричинився до того, щоб наш Конгрес відбувся на високому науковому й організаційному рівнях.

Бажаю нам плідної праці та інтелектуального задоволення, радості від зустрічей з друзями і нових здобутків; а після завершення Конгресу – творити нашу українську культуру, виховувати нові покоління, маючи перед собою Франкові заповіді й будувати наш Світ на вічних цінностях і "з його духа печаттю".

27 вересня 2006 року, м. Львів

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Іван Денисюк (Львів)

Новаторство Франка-прозаїка

В історії української літератури, а то й за межами її автохтонно-етнічного простору, корпус прозових творів І. Франка – явище унікальне. Його унікальність ще не зовсім усвідомлена. Ще не з'ясована спеціальними студіями жанрово-проблемна система цієї прози, частково свідомо запрограмована автором у дусі науковості позитивізму, а частково доповнена самим іманентним процесом розвитку літератури та новітніми її концепціями.

Умовна авторська запрограмованість співпрацювала ще з одним переконанням І. Франка: основним у художній творчості є принцип індивідуальності. І варто подумати, чи доцільно нині безкритично захоплюватись ученням про архетипи, за якими дослідник повинен би обтесувати живе дерево поезії до шаблону телеграфного стовпа. Інша справа у фольклорі, імперсональному за своєю природою.

Є особливий аромат Франкової белетристики, неповторність її стилю, локального колориту, свіжості барв, тонкощів гумору, артизму портретування етнотипів. Ця життенаповненість походила з намагання письменника “ловити життя на гарячому вчинку”, створювати живе безпосереднє враження дійсності ілюзією автентичності.

Від своїх попередників Франко-прозаїк відрізняється не кількістю, а якістю. У п'ятдесятитомному зібранні його творів белетристика зайняла 9 томів (14–22). Стільки приблизно за обсягом повістей, романів, оповідань написав теж І. Нечуй-Левицький. Їх обох перевершив Д. Мордовець, який видав 50 томів своїх російськомовних романів, нині зовсім забутих. І. Франко – автор 114 творів малої прози, а в О. Кониського та Б. Грінченка її по півсотні одиниць, однак рівнем художності І. Франко перевершив цих двох письменників, а І. Нечуй-Левицький – “артист зору”, “всеобіймаюче око України” (І. Франко) не дорівнює йому інтелектуалізмом і жанровою еластичністю. Лише молодий В. Винниченко, що так імпонував Камеляреві безпосередністю вислову, дужістю таланту, міг би позмагатися з І. Франком, якби втримався на висоті свого старту, не знижуючи польоту видатками на експерименти. Характерно, що таких видатків у Франка-прозаїка майже немає. Монолітний масив його белетристики нагадує високогір'я без різкої кардіограми “вершин” і “низин”. Кожен твір у ньому приваблює винахідливістю художньо-

го оформлення. Кожен твір – “віку його день”, вираз “сконцентрованого чуття”, – скажемо, послуговуючись фраземами Франка-поета і критика. І разом з тим це своєрідний етап еволюції нашої прози. Якби штучно, умовно відізолювати прозові здобутки І. Франка від продукції його сучасників, то все одно мали б ми “траєкторію польоту”, нехай пунктирно накреслену, усїєї української белетристики другої половини ХІХ – початку ХХ ст. І. Франко був зорієнтований на рівень художнього європеїзму. Водночас він як теоретик усвідомлював, що кожна література потребує освіжуватись інгаляцією впливів при одночасному опорі їм; що автохтонний, національний елемент у художній творчості превалує над “привозним”, запозиченим елементом, який теж, трансформуючись, націоналізується (“одомашнюється”, за висловом М. Грушевського).

Рецепція Франкової новаторської прози – це бурхлива історія, сповнена контроверсійних оцінок. Дебют молодого Франка-прозаїка якоюсь мірою був подібний в аспекті його резонансу до першокроків белетриста В. Винниченка. Особливо драгував консервативну критику “нещасний натуралізм” (вислів В. Барвінського). Унікальну колекцію ярликів подібного типу зібрали у своїх статтях Р. Гром’як і Р. Чопик. Пізніше флюгер як показник критичного вітру зміниться. Натуралістичне “На дні” молодь зустрине з ентузіазмом (В. Стефаник підносив цей прозовий твір до рівня поеми “Мойсей”, оповіданням захоплювався О. Веселовський). Натомість художній шедевр “Сойчине крило” був не помічений. Коли визнано новелістичні Франкові твори як майстерверки, то на романи цього ж автора дивилися все ще як на творіння нижчого гатунку. Такої думки були навіть Леся Українка та М. Коцюбинський. Текстуальних досліджень окремого белетристичного Франкового твору, його жанрової поетики, її новаторства за життя автора не було. Центральним і найціннішим феноменом у прозі І. Франка радянське літературознавство оголосило твори про робітничий клас, довго скрива поглядаючи на романи й оповідання про інтелігенцію.

Однак для збагнення новаторського внеску Франка-прозаїка у рідну й зарубіжну літературу необхідним було уявлення про цілокшталт тематично-жанрового розмаїття важкопрохідного материка Франкової прози, занурення у “гушавину питань”, що виникають при його освоєнні.

У післявоєнний період радянське літературознавство спромоглося на дві більш-менш синтетичні монографії про прозу І. Франка – І. Басса [1] та Н. Жук [7].

Соціологічну спрямованість першої з них видно вже з назв двох розділів, які розкривають тільки дві проблеми: “Два світи – праця і капітал”, “Соціальна драма галицького села”. Твори з життя інтелігенції привертають увагу тільки ті, в яких висвітлюється селянське питання. Критерієм найвищої аксіологічної якості для дослідника є показ у творі класової боротьби: “У Грінченка, як і в Франка, село поділене на два класове ворожі табори, і це є найбільш цінною особливістю його творчості” [1: 223], – цілком серйозно заявляє І. Басс. А твори, в яких нема класової боротьби, отже, не художні й не варті дослідницької уваги. Художній прозовий всесвіт І. Франка у радянських дослідників, переважно, збіднений – найбільшим

здобутком критичного реалізму в українській і світовій літературі, на думку І. Басса, є “Борислав сміється”, бо там показано перші спроби *організованої* боротьби мас. За таким критерієм радянські критики тим вище оцінювали твір, чим більше позитивних рис мав у ньому образ комуніста. На жаль, засоціологізовану вимогу до літературного героя подекуди ставив ще М. Драгоманов, який критикував образ нової людини – Радюка – у “Чорних хмарах” І. Нечуя-Левицького за те, що юнак залицяється до дівчат і їсть вишні. Франківський Бенедьо Синиця і горьківський Павел Власов узагалі нічого не їдять і не мають ознак гендерності, а разом з тим і позбавлені художньої повноцінності. Найважчий клопіт мав І. Басс з інтерпретацією “Великого шуму”, адже у цьому Франковому романі антагонізм хати й палацу закінчується класовим миром. Усупереч сюжетній логіці за допомогою демагогічної еквілібристики дослідник “доводить”, що й тут І. Франко є апологетом, “співцем” класової боротьби. Однак треба віддати належне І. Бассові, який і малу і велику прозу аналізованого автора розглядав як твори художньо рівноцінні: “Таким же (як і в малій прозі. – І. Д.) незрівняним майстром і новатором був Франко в жанрі великих прозових полотен” [1: 114]. До високомайстерних творів, усупереч О. Білецькому, зараховує він і роман “Великий шум”. Дослідник відчуває це інтуїтивно, але загальний стан тодішнього догматичного літературознавства не дає йому змоги всебічним аналізом підтвердити свою думку.

На вищому рівні написана монографія про прозу І. Франка Н. Жук, яка є публікацією спецкурсу авторки, читаного у Київському університеті. Ширше представлено тут тематичний обрій матеріалу, зокрема, без упередження проаналізовано романи про інтелігенцію в аспекті їх змісту і форми. І все ж за бортом дослідження залишилися все ще одіозні новели “Батьківщина”, “Сойчине крило”, “Неначе сон” та ін. На моє запитання, чому не представлені у посібнику високомайстерні новели любовної тематики (love-stories, любовні історії), професор Ніна Йосипівна з самоіронією відповіла: “Я цього не могла зробити, бо мене зіпсував комсомол. Я навчалась у 30-ті роки, коли навіть за читання любовних романів Тургенєва студентів виключали з університету”. Що ж, інерція догмату “В СРСР секса нет” була живучою і в 70-ті роки лімітувала вивчення Франкового універсуму.

Показом тематично-жанрового багатства та розмаїття Франкової прозової спадщини ці обидві монографії перевершили раніше за них опублікована (1956) велика синтетична стаття академіка О. Білецького “Художня проза І. Франка”.

Автор цієї концептуальної розвідки намагається структурувати це розмаїття виокремлюваними циклами:

1. Оповідання і повісті про недалеке минуле.
2. Картини з життя сучасного авторові селянства.
3. Бориславський цикл.
4. Враження від тюрми, або “на дні”.
5. Оповідання з життя дітей і підлітків [“ряд чудових етюдів дитячої психології”].
6. Твори, що відображають боротьбу демократичної інтелігенції проти тих, хто гнобив народ.

7. Сатиричні твори.

8. Твори про соціальні ідеали Франка (“Захар Беркут”, “Рубач” та ін.).

Ця умовна типологія, зроблена за тематичним принципом, загалом є конструктивною і може лягти в основу розбудови тематично-генологічної системи творів Каменяра, однак вона не позбавлена недоліків (нечіткість формулювань [1, 8], соціологічна обмеженість однією проблемою [6]. Не вклася у циклічну класифікацію академіка О. Білецького група філософських прозових творів досліджуваного автора, прозових казок і все тих же одіозних love-stories. В окремий цикл виділити мемуарні оповідання запропонував І. Тростюк (є німецький термін Erinnerungsnovelle – новела-спомин). Варто підкреслити, що загальну оцінку Франкової прози О. Білецький, знавець світових літератур, дає належну: “Високохудожня, органічно зв’язана з життям, з передовими суспільними змаганнями доби, проза Франка – безсмертна спадщина національної культури українського народу” [2: т. 2: 461].

На жаль, після досить високого злету (згадаймо ще монографії Ю. Кобилецького, Є. Кирилюка, П. Колесника, Л. Скупейка, Т. Гундорової) столичне франкознавство поступово згортається, натомість львівське далі інтенсифікується. Зокрема, у післявзносняківський період кристалізується франкознавча львівська школа герменевтики тексту з генологічним ухилом (своєрідними її філіями стає дрогобицька і тернопільська). На сторінках “Українського літературознавства” – періодичного видання при Львівському університеті – введено спеціальну рубрику “Інтерпретація тексту”.

За роки незалежності України виходить низка книжок представників молоді і старшої генерації дослідників, які по-новому, ідучи в ногу з поступом національної і зарубіжної науки про літературу, висвітлюють різні аспекти Франкової прози [8].

У цих дослідженнях та в деяких статтях про окремий твір письменника проблемно-тематичний аналіз поєднується із студіюванням структури художнього плевта як організованого цілого, архітектоніка якого зумовлена способом існування літературного “організму” – напрямом (методом), родом, жанром і нарацією. І це вже істотний крок до глибшого пізнання (остаточне взагалі неможливе) феномена усієї піраміди Франкової прози, секретів будови цієї споруди взагалі і виготовлення окремої її цеглини, відпорної на “зуб часу”.

Універсалізм як одна з найістотніших прикмет творчої особистості Каменяра, що зумовив специфіку його прози, був закладений ще в гімназії. За висловом М. Зерова, І. Франко пройшов школу “хорошу і довгу”. За 12 років свого доуніверситетського навчання здібний учень здобув обізнаність з дев’ятьма мовами й багатьма світовими літературами. Техніку художнього письма розвинув на оповіданнях, поемах, драмах як шкільних творах. О. Маковей читав ці “задачі” й захоплювався ними: “Хто ж се писав такі довгі, фантастичні та все ж дуже замітні завдання? Писав їх знаменитий ученик V або VI класу Дрогобицької гімназії 16 – або 17-літній Іван Франко коло років 1872 або 1873. Любив він писати завдання на цілі зшитки довгі” [5: 11].

Другою школою стилістики і вправ у вислові універсальних зацікавлень для юнака стали його листи до О. Рошкевич. Властиво він і вона написали дуже цікавий епістолярний роман, який далеко переріс межі любовного, бо є у ньому все, чим повниться душа “знаменитого” гімназиста й студента – молодого “чоловіка цілого” і його коханої – учениці, – найінтимніші почування й політика, політекономія, філософія й література, дидактика (прикмети роману виховання). Лірика, публіцистика й науковий виклад, експресія безпосередньої розмови тут поєдналися, аби створити багатовимірний образ автора. В історії епістолярного жанру подоланням його умовності цей твір новаторський.

Ще довшим, як шкільні завдання, був теж новаторський першороман “Петрії і Добошуки”, писаний на вихідному порозі гімназії і на вхідному до університету. На склоні свого віку автор повернеться до цього молодечого витвору, “підстриже” його буйний волос, “підліпить” і погіршить текст у другій редакції. Ні першого, ні другого варіанту роману критика належно не оцінила, не зрозумівши специфіки жанру.

Це був, по суті, готичний роман, але не просте наслідування західноєвропейського, а жанр, переломлений через кипучий темперамент молодого автора, його буйну фантазію й українську дійсність – історико-легендарну й сучасну.

Літературну готику зараховують до преромантизму (сформувалася в Англії в другій половині XVIII ст.), але з таким же правом її можна зачислити й до пренатуралізму та пресюрреалізму. Вона живуча до наших днів не лише на Заході, а й у нас, про що свідчить недавно видана “Антологія українського жаху”. І. Франко якоюсь мірою цим своїм романним дебютом ущеплює ін’єкцію європеїзму в українську літературу (стимул ішов від Е. Т. А. Гофмана та інших західноєвропейських письменників). Але цю “пересадку иностранну” (М. Максимович) наш автор закорінює у свій національний ґрунт – у перекази про Довбуша й заховані скарби, у національні проблеми українців. Ворогування двох родів та їх примирення у фіналі – це той же осуд національного розбрату, та ж ідея національної єдності, що є і в “Захарі Беркуті” й гімні “Не пора, не пора”.

Триєдина формула готичного роману – *mystery* (таємничість), *suspense* (напруга очікування), *horror* (жах) відповідали нахилові І. Франка творити загадкові, бурхливі, напружені сюжети у новелах і романах тайн, однак жахливе й жорстоке – ці “*tosne uderzenia*” (“міцні удари”) для викликання психологічного стресу й катарсису, що їх використовував І. Франко і в “зрілих” своїх творах, не впливають із характеру вдачі автора, нібито схильного до жорстокості, як неслухно вважав С. Єфремов, а є просто літературним прийомом. Жанр першого роману І. Франка скомплікований. Є там риси і химерного, і навіть “злодійського роману”, історичного і сучасного (*powieść współczesna*), але є і щось більше за це. Автор у закінченні “Петрії і Добошуків” називає свій твір *прологом*, “пригрилкою” до, очевидно, вже задуманих наступних речей, а також казкою, мабуть, у розумінні параболи, алегорії.

Якщо молодечий роман ще захищений пригодами, які часто не дають чогось нового для розвитку авторської концепції, то цілком викінченим і художньо довершеним майстерверком була “Лесишина челядь”, твір малої форми, що засвідчує, як

і роман, безперечно новаторство дебютанта в українській прозі. Це було передусім жанрове новаторство і як таке викликало дискусію.

Після похмурого і по-готичному несамотитого роману, накресленого різкими штрихами чорним вугіллям і білою крейдою, І. Франко несподівано вражає нас невеликою картинкою, такою собі акварельною, ніжно-прозорою й осяйною, якою є його настроєвий образок-фрагмент “Лесишина челядь”. Часопростір обмежений одним жнивним днем та однією нивою, персонажі – мешканці однієї хати. Увага до колоритного тла і до накреслених на ньому силуетно постатей “челяді” запопадливої господині Лесиши, до пластичних зорових деталей та слухових редукувала фабулу *ad minimum*. Це своєрідна імпресіоністична студія. Витончено передано настроїв вечірньої години, ліризованої інтимними піснями – висловом тихої зажури. Ідилія перетворилась на антиїдилію, що й дратувало В. Барвінського, який не розумів і не хотів визнавати настроєвих “незаокруглених творів”. І. Франко виступив на захист правомірності форм фрагментарної прози. “Не біда, коли вони будуть фрагментарні, се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності” [11: т. 33: 333].

Антиїдилічне закінчення “Лесишиної челяді” В. Барвінський назвав “нешасним натуралізмом”. Він не підозрював, що постулат “безпосереднє живе враження дійсності” належатиме імпресіонізму.

Теорію фрагмента обґрунтували німецькі романтики, зокрема, Новаліс, однак в українській прозі безфабульна фрагментарна проза (ескіз, образок, нарис (белетристичний), поезія в прозі) масово поширюється на початку ХХ ст. (С. Єфремов іронічно назве це незвичне жанрове утворення “лоскутним родом”). Отже, І. Франко випереджує літературний процес, даючи перший в українській літературі майстерний зразок образка. Термін “образки” (“галицькі образки”) він вживатиме і в поезії, і в прозі (варіант – “дрібні образки”).

У другій половині 70-х років ХІХ ст. у нього визрівала концепція наукового реалізму, і він її, крім статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи”, конкретизував у передмовях до своїх збірок малої прози. Науковий реалізм, що ґрунтується на позитивізмі, передбачав наукоподібні детальні студії краю “мозаїковою роботою”, щоб з “дрібних ескізів” накреслити широкий синтетичний образ-панораму. “Та в мене ся розмова з ним (з В. Барвінським. – *І. Д.*) довела до повної свідомості план збирати матеріали, ескізи та оповідання для змалювання образу нашої суспільності в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях” [11: т. 33: 400], – писав І. Франко у передмові до збірки “Добрий заробок” (1902). Так поставали вже згадані прозові цикли (окремі збірки називав автор “серіями” оповідань). Прикладом послужили “Ругон Маккари” Е. Золя. О. Білецький докоряє Франкові, що своїми циклами він не дорівнює великому французькому натуралістові, авторові 20-ти романів. З цим положенням можна посперечатися. Франкові цикли склалися передусім із новел. Новелу І. Франко називав виразом “сконцентрованого чуття”. Це жанр особливої концентрації, а новели, згруповані в цикли разом із романами чи повістями (теж по-но-

велістичному сконцентрованими), витворюють особливу енергію інформативності, хто зна, чи не адекватну золівській. Зрештою, І. Франко творив свою оригінальну галицьку “книгу битія” на підставі автопсії, про що він писав в автобіографічному листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 року: “Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрих я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, переміряв власними ногами. В такім розумінні всі вони частки моєї автобіографії” [11: т. 49: 251–252]. Порушив прозаїк комплекс проблем соціальних, національних, філософських, психологічних, морально-етичних, дидактичних, а навіть літературознавчих. В оповіданні “Борис Граб”, наприклад, виклав теорію стереометричної інтерпретації літературного тексту, яка є важливим внеском у методологію герменевтики. Всесвіт його прози густо заселений представниками різних національностей, котрі входили до складу мешканців Галичини того часу (українці, поляки, євреї, німці, угорці, чехи, цигани). Вони різні за своїм соціальним статусом: хлібороби, робітники, підприємці, капіталісти, дідачі (поміщики), учителі, юристи, лікарі, клерики, військовики і жандарми, дрібні урядовці й торговці, корчмарі, розбійники, злодії, шахраї, повії.

У процесі розгляду тематично-жанрової системи творів Франкової прози в її еволюції варто врахувати естетику літературних напрямів, з яких письменник творив “діалектичний” рецепт свого методу, а також міжжанрові інтертекстуальні зв’язки у межах окремих циклів.

Досить умовно можна у художній спадщині Каменяра взагалі і частково у прозі виділити три етапи розвитку:

- 1) Доба молодечого романтизму.
- 2) Період позитивізму.
- 3) Етап прямування назустріч модернізму.

Хоча інспірований позитивізмом “науковий реалізм” І. Франка досить швидко вичерпує себе, але його програма всебічності студій ще довго реалізуватиметься у структурі циклів, зокрема, у взаємодії у них великої прози і малої. Розмежування на повісті й романи крізь призму франківського новаторства – завдання не таке й уже просте. По-перше, у Галичині діяла інерція польської генологічної системи, за якою роман – *powieść*. Сам І. Франко великоформатні свої твори непослідовно називав то романами, то повістями. По-друге, він створив роман нового типу, у якому епічний елемент редукований за рахунок драматичного. На суцільній драматичній напрузі тривоги (згадаймо готичну парадигму *suspence*) побудовані, зокрема, “Основи суспільності”, “Для домашнього вогнища”. Обмеженість хронотопу зумовлює до згущення, інтенсифікації подій як зовнішніх, так і внутрішніх (психологічних). Обсяг листажу поступово втрачає свою жанрово-розмежувальну функцію. Раніше співвідношення великих форм до малих у Франковому “розарії” мислилось як 10:114, причому за радянськорезимних часів “офіційно” роману в цього автора не було, бо й “Борислав сміється”, і “Перехресні стежки” видавали та аналізували як повісті. Уперше Т. Пастух у своїй монографії згідно з сучасною генологією

обґрунтував належність до жанру роману такі “колишні” “повісті” І. Франка, як “Петрії і Добошуки” (друга редакція “Петрії і Довбушуки”), “Борислав сміється”, “Не спитавши броду”, “Лель і Полель” і “Перехресні стежки”. Однак до романів зарахував Б. Кир’ячук теж “Основи суспільності”, а Н. Тодчук – “Для домашнього вогнища”. Романом нині називають дослідники і “Великий шум”. Виринають і пропозиції вважати не оповіданнями (новелами), а повістями “На дні”, “Маніпулянтку”, “Сойчине крило”, “Гриця і панича”. За органічним нахилом І. Франко визначав себе як “мініатюриста й мікроскопіста” й жалівся, що запроєктовані як твори великого жанру речі мимоволі виходили з-під його пера новелами. Це, звичайно, перебільшення, але щось у цьому є. Влучним видається спостереження Б. Кир’ячука, що так звані незакінчені романи І. Франка фактично завершені. Закінчення тут, на мою думку, новелістичне. Раптова урваність тексту у його фіналі спонукує читача до співпраці з автором, – необхідно домислити “епілог”.

Кожен жанрово-структурний тип (жанрова модифікація) зорієнтований на певний тип змісту. Простежуючи історичну поетику роману (“Влада землі у сучасному романі”) І. Франко користується терміном “завдання роману”. Воно історично змінне. А ось як мислить він завдання новели: “Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому першому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [11: т. 41: 524].

Особлива мобільність, всепрохідність і, так би мовити, “влізливість” у різні шпарки життя новелістичних жанрів у співпраці з атрибутами великих форм прози виявилися ефективними. У констеляції “Бориславського циклу” навколо таких “планет”, як повість “*Voia constrictor*” і роман “Борислав сміється”, є їхні дрібні сателіти – шість коротких оповідок. Концентруючу функцію у названій повісті виконує прийом лейтмотивної деталі – так званого “гейзівського новелістичного “сокола” – образ змія-полоза, що переростає у символ задушливих обіймів капіталу. Згідно з вимогою жанру повісті, тут один головний герой з його історією збагачення і одержимістю “промисловою гарячкою”. Головним героєм роману “Борислав сміється” є робітнича маса з її енергією протесту. За масовими сценами якомось губиться індивідуальність. А такі оповідки, як “На роботі”, “Вівчар”, є скрупульозною мікростудією однієї душі – свідомості і підсвідомості робітника, обмеженого локусом тісної штольні, ізольованого від соціуму у певний момент, зосередженого на самоаналізі своїх почуттів і думок.

На перший погляд, у центрі циклу тюремних оповідань немає повісті чи роману. Але задум твору великого формату з тюремного життя в І. Франка був (повість “Івась Новітній”). Доцільніше цей цикл не обмежувати “тюремними враженнями” (О. Білецький), а трактувати його ширше – як твори з кримінальним сюжетом, як це робить А. Швець. І тоді в епіцентрі циклу стануть повісті (чи як хто хоче – романи) “Основи суспільності”, “Для домашнього вогнища”. А серію оповідань і новел з

життя інтелігенції очолюють такі крупні утворення, як “Лель і Полель”, “Перехресні стежки”. Роман виховання “Не спитавши броду”, не опублікований за життя автора, “археологи”-літературознавці реставрували з окремих фрагментів, на які він розсипався і які, будучи надрукованими, зажили самостійним життям. Лише в констеляції циклу, разом з іншими оповідками про дітей та школу і реставрованим твором великої прози вони творять цикл – *роман виховання у новелах*.

Нелегко визначити, у якому із згаданих циклів І. Франко був найбільшим новатором. Радянське літературознавство безапеляційно першість надавало “Бориславському циклу”, бо це твори про робітничий клас, про боротьбу “праці з капіталом”. Натомість В. Стефанік висловив парадоксальну думку, що лише $\frac{1}{20}$ Франкової прози – твори про селянство – житиме, а $\frac{19}{20}$ – твори про інші суспільні стани – помре.

У наш час алергії на засоціологізовані твори престиж роману “Борислав сміється” падає. Замість нього у середній школі докладніше вивчають “Перехресні стежки”. Але не можна недооцінювати Франкових творів про робітництво. Це економірна тема у світовій літературі, відколи внаслідок промислового перевороту в Англії, яка першою стала на шлях капіталістичного розвитку, виникла проблема матеріального забезпечення людей праці, людей народжуваного нового класу. І ось тоді письменники Англії у 40-ві роки XIX ст. заангажувались у тему соціальних низів, творячи жанр “індустріального роману”. Робітничі твори І. Франка цінні не лише новаторською проблематикою, а й певними художніми знахідками, які переростають реалізм і натуралізм. Назагал повість “*Voа constrictor*” майстерніша компактністю структури за композиційні роздоріжжя роману “Борислав сміється”, хоч і він дуже цікавий, особливо оригінальною сюжетною лінією сімейного життя капіталістів та їх етноментальністю. Не забуваймо, що “Борислав сміється” написаний раніше славетного “Жерміналя” Е. Золя і не нижчий художньо за нього, а також перевершує з художнього боку тенденційно захвалений роман нудьги М. Горького “Мать” (“Мати”).

З сільської тематики чи не найкраще політичне оповідання “Свинська конституція”, яке мало широкий резонанс у Європі. Неповторністю типажу й композиції до таких тюремних оповідань, як “На дні”, “Панталаха”, доросте лише пізніший за І. Франка й споріднений із ним розкриллям таланту В. Винниченко.

На мою думку, найбільший внесок в українську прозу зробив І. Франко своїми оповіданнями, новелами і романами з життя інтелігенції. Ними він подолав інерцію “сільського” стилю і впевнено й вільно заговорив як інтелігент до інтелігента на рівні високого інтелектуалізму. Художній світ цих творів напрочуд багатий і поліфонічний, а вимір героїв далекий від однобічності. Тут є любов і політика, по-детективному розгадування тайн подій і характерів, по-романтичному заінтриговують “чорні” дами, ховаючи таємниці свого обличчя за непрозорим серпанком, виступають тверезі, але не засушені позитивісти – мужі обов’язку, здорові тілом і духом у контрасті до звироднілих, патологічних, акцентуєваних. А на перехресних стежках, на крижових дорогах у час вагання, вибору стоять і ваблять дві дами, дві

музи (символи, відомі з античності) – одна – богиня насолоди, друга – чесноти, суспільного обов'язку й абнегації. Тут “щастя і горе так божевільно сплелися” (Леся Українка), і на роздоріжжі екзистансів герої або гинуть, або перемагають. Контрасти і символи поглиблюють так званий “другий сенс” несамовитого сюжету.

У художньому кліматі романів-близнюків (диалогія “Лель і Полель” і “Перехресні стежки”) з його перепадами жару і холоду вигартовується постать національно свідомого мужа – адвоката Євгена Рафаловича, в образ якого вклав автор досвід своєї роботи в радикальній партії і зорієнтованість на партію національно-демократичну.

Цікаво, що в душі Рафаловича – боріння романтика і позитивіста.

Чи не найскладнішою проблемою вивчення творчого шляху І.Франка є отой третій пункт нашої хронології: “Етап прямування назустріч модернізмові”.

Франко-Каменяря, Франко-“народник” (за злісною кваліфікацією С. Павличко) і... Франко-модерніст. Дехто теж необачно кваліфікував його як обскуранта у ставленні до нових напрямів у літературі. Радянські літературознавці панічно боялися визнати натуралізм І. Франка. Чи ж би посоромилися українці такого велетня-натураліста, якого мають французи – всесвітньо відомого Е. Золя! Навіть академік О. Білецький у вже цитованій статті обмовився, що вбачати у творчості І. Франка натуралізм – це просто абсурд. Та чи ж абсурдом була репліка Лесі Українки, висловлена стосовно твердження, що українська література не мала, слава Богу, натуралізму: “А Франко?” – запитала вона.

Натуралізм – явище закономірне у розвитку світових літератур. Після ґрунтовного дослідження цього питання у монографіях Р. Голода та інших сучасних нам дослідників минув страх перед Франком-натуралістом. Коли думають про ставлення Каменяря до новітніх художніх напрямів, то мають зазвичай на увазі сукупність нереалістичних течій, якою є модернізм. У “парубоцький вік” (А. Кримський) І. Франка і натуралізм був новим напрямом, виявом новаторства письменника. До того ж І. Франко дивився на цей напрям як на родоначальника пізніших модерних течій. У статті “Ювілей Івана Левицького (Нечуя)” він писав, що “перевагу слухових вражень над зоровими бачимо у більшості поетів т[ак] зв[аного] декадентського покоління, тільки що тут діло комбінується іще тим, що людська мова може висловити крім двох груп ще масу інших вражень, отже нюхові, дотикові і т. ін., і для всіх цих груп появилися спеціалісти між декадентами. Нема сумніву, що сим способом внесено величезну різномірність і різнобарвність у новочасну поезію, але певне й те, що й тут доктрини, тенденції (боротьба з *натуралізмом*, *батьком усіх тих напрямів* (курсив наш. – І. Д.) повстали a posteriori [...]” [11: т. 35: 373]. І сам І. Франко намагався внести таку “різномірність та різнобарвність” у прозу першою в українській літературі музично-настроєвою новелою (*novèle d'atmosphère*) “Вільгельм Телль”, у якій у флюїді оперної музики проявляються позитиви і негативи характерів і де музичні тони викликають зорові видіння (прийом *audition colorée* – кольорового слуху) [див.: 6]. Натомість у новелі “Дріада” зорові (“естетична розкіш барв”) й дотиково-температурні, доповнені слуховими (імпресія пісні) відчуття трансформуються у почуття героїв [див.: 3]. Натуралістична до-

кладність мікростудії психічного життя (Т. Гундорова називає це “натуралістичним психологізмом”) притаманна й модерністичним романам “потому свідомості” (“У пошуках утраченого часу” М. Пруста, “Улісс” Дж. Джойса та ін.). Цим прийомом користується і Франко-прозаїк. Він теж відзначав, що під революційним впливом роману “Жерміналь” Е. Золя виникла пізніша німецька “модерна”. Стосовно модернізму І. Франко висловлював часто контрверсійні погляди – “за” і “проти”. Ті, хто додержуються погляду, що І. Франко – борець проти модернізму, оминають істотні свідчення письменника про щось протилежне. У розвідці “З останніх десятиліть ХІХ віку” з приводу появи новітніх, модерних напрямів сказано: “Можна би теоретично говорити про і contra сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кожний напрям добрий, коли його репрезентанти справдніші і живучі таланти” [11: т. 41: 526]. А, згадавши часи нападів на реалізм, що його пропагував М. Драгоманов, І. Франко констатував: “Літературні формулки перестали у нас належати до національних святощів, реалізм, а навіть символізм і всі роди неоромантизму (модернізму. – І. Д.) знайшли до нас доступ і пустили, хоч правда, блідненькі і слабенькі парості в літературі. Музика оказалась консервативнішою [...]. Не диво, що хоч новий напрям у музиці не стрічає у нас теоретичного опору, навіть такого, який стрічав у літературі, то до практичної творчості в новім напрямі або навіть до його відповідного зрозуміння ще дуже далеко” [11: т. 35: 89].

Отже, І. Франко критикував не нові напрями, а кваліть практичної творчості в їх дусі, домагався її зміцнення у модерних напрямках і зрозуміння їх. Його репортажі з коментаріями доповідей М. Пшесмицького про символізм є прикладом такого зрозуміння.

Навіть коли б у письменника не було теоретичного визнання модернізму, то це ще не значить, що він його прийоми не застосовував. Деякі німецькі теоретики схильні вважати, що нібито у кожного письменника є антиномія між теорією і практикою. Радянські літературознавці таке явище називали суперечністю між світоглядом і творчим методом автора (звичайно, не кожного). І. Франко виступав проти *антинародного* спрямування деяких новітніх напрямів. Він не сходив з позицій соціально заангажованої літератури. Таким заангажованим, врешті-решт, і був український модернізм, і це його національна специфіка. Рецидиви ленінського поділу літератури на два ворожі напрями (народництво – модернізм), між якими неодмінно йде непримиренна боротьба, ще живучі у пострадянському літературознавстві. Тому особливо цінною є концепція Р. Голода, обґрунтована у його найновішій фундаментальній монографії “Іван Франко та літературні напрями” (2005). Дослідник керувався із діалектичної тріади старого мудрого Г. В. Ф. Гегеля: “Теза – антитеза – синтез”. Марксистки, зациклені на класовій боротьбі, відікли останній синтезуючий член тріади. А тим часом і в літературі взагалі, й у І. Франка зокрема художні напрями, врешті-решт, прямують до синтезу.

Розглядаючи розвиток науково-методологічних шкіл у фольклористиці й літературознавстві, І. Франко зауважив, що вони не змінюються раптово, як солдати на варті. У надрах попередніх мистецьких явищ теж викристалізуються елементи

наступних. Хоч у певний період превалує основний напрям, але з домішкою інших. Не дивно, що після доби преромантизму, романтизму й натуралізму знову у Франковій прозі проявляються симптоми романтизму. Ще не докінчивши роману “Борислав сміється”, натуралістично-реалістичного, автор пише романтичну повість “Захар Беркут”. Коли М. Драгоманов критикував “Сон князя Святослава” за романтизм, І. Франко зізнався, що цей спосіб письма для нього органічний. На мою думку, романтизм у химерному романі “Лель і Полель” проявляється перш за все у сюжеті з ознаками типового романтичного жанру – балади. Балада будується на надзвичайній, аж до фантастики, колізії, яка має екзистенційний характер безвихідності. Фінал по-драматичному напруженого сюжету, катарсис – це вихід героя у безвихідь. Звідси його трагічність. Якоюсь фатальною вродженою силою два брати-близнюки запрограмовані триматися разом. Ця ж сила заставляє їх закохатися одномоментно в одну й ту ж дівчину, а коли вона обирає одного брата і той одружується з нею, другий брат закінчує життя самогубством, а за ним – і перший. У романі наявний другий вставний казково-баладний сюжет про розбійника і його скарби. На такому надзвичайному сюжеті розвивається мотив роздвоєння і зради. Обидва брати Калиновичі зрадили один одного. До того ж Гнат (Начко) зрадив і сам собі – своїм прогресивним переконанням і громадській діяльності. У “сполученій посудині” з “Лелем і Полелем” – у “Перехресних стежках” – герой переборює у собі вияви роздвоєності. Обидва романи-близнюки поєднує ще й мотив романтичного кохання, сутність якого полягає у піднесенні жінки до ідеалу, у культурі страждання, врешті, у невиліковному засліпленні уявним ідеалом. Регіна Киселевська у романі “Лель і Полель”, по суті, пересічна обмежена “гуска”, надзвичайно зарозуміла, хоч і безвольна, і є предметом любовного засліплення обох молодих інтелігентів – братів Калиновичів. Таке ж засліплення Регіною Твардовською, щоправда, духовно багатшою від Регіни Киселевської, десять років затуманює адвоката Євгена Рафаловича, тверезого суспільного діяча. Однак своє “вертерство” Рафалович, на відміну від Калиновичів, перемагає.

Романтичний мотив невилікового засліплення ідеалом “все чистим, бо далеким”, любов до власної мрії – страждання, врешті самогубство безтямю закоханого героя по-мистецьки “заримований” у модерністичному шедеврї І. Франка – у “Зів’ялому листі”. Подібне кохання, хоч уже без трагічних фіналів, героїв love-stories “Батьківщина”, “Сойчине крило”, оповитих принадним романтичним флером. І своєю стилістикою, і проблематикою вони йдуть у руслі модерністичних пошуків. “Сойчине крило” – це художнє дослідження тендерної проблеми неспівмірності чоловічого й жіночого менталітету.

Синтезом реалізму, натуралізму, навіть етнографізму, а також символізму й сюрреалізму, частковою студією підсвідомості з її витворами галюцинаційних образів є роман “Великий шум” – один з найоригінальніших за поетикою романів І. Франка. Прикметне, що модерністичні пошуки у прозі цього автора ведуть до поглиблення її філософічності. У цьому напрямі діють сюрреалістичні прийоми в оповіданнях “Терен у носі” і “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, де порушено

проблему амбівалентності і водночас діалектичності зв'язку категорій добра і зла. Сюрреалізм маленького шедевр – новели “Неначе сон” – довго відлякував франкознавців або був для них надто твердим горішком. Ключем для розшифрування у цій модерністичній новелі таємниці википання молока без вогню у мороці комори і його метафізичного зв'язку з кипінням пристрастей героя і героїні в неблизьких житах вдалося розшифрувати за допомогою сюрреалізму фольклорного, казкового покажчика і розуміння функції гри у модерністичному мистецтві [4].

В освоєнні цілих просторів Франкової модерністичної прози велика заслуга М. Легкого [9], автора низки вдумливих висококваліфікованих статей, а також Р. Голода, який присвятив окремі розділи своєї монографії імпресіонізму та сюрреалізму у творчості досліджуваного автора.

Розвиток літератури відбувається через наближення писемного тексту до читача. Скорочення віддалі між автором, героєм і читачем реалізується застосуванням цілого арсеналу художніх прийомів. Серед них ефектними є способи викладу, засоби так званої нарації. Наратологія нині виділяється в окрему галузь літературознавства. Як теоретик і практик І. Франко на цьому полі був новатором. Він спостеріг еволюцію літератури від імперсональності (давнє письменство, за малими винятками) до персонізації, до індивідуалізації автора, героя, а також реципієнта тексту. Нараторська “стратегія” у прозовій творчості І. Франка різноманітна й еластична. Віддавши данину формі викладу від першої особи (*Ich-Erzählung*), зокрема імітації усної оповіді селянина, у якій знаходив своєрідну естетичну приналежність – *bel parler gentile* (див. одноіменну його статтю), І. Франко її доповнив відвертістю “голосу автора” у так званих верстатних творах (тобто тих, де автор розповідає, як він здобув, “викроїв” з дійсності сюжет і композицію твору, справляючи ілюзію зчіплювача, зшивача матеріалу), а також різними формами монологів і діалогів. Зокрема, вже у бориславських оповіданнях він застосував характерний для прози модернізму (“Улісс” Дж. Джойса) прийом “потoku свідомості”, а точніше підсвідомості. Західноєвропейські дослідники вважають, що уперше прийом “потoku свідомості” вжив Е. Дюжарден у 1887 році у романі “Зрубані лаври”. Але цей прийом як засіб психологічного самоаналізу героя на одинадцять років раніше за французького письменника застосував І. Франко в оповіданні “На роботі”. Маємо тут образ дивовижного хаосу невисловлених персонажем думок і почуттів на грані втрати свідомості у задушливій штольні. Герой незакінченого твору “Із записок недужого” обриває свій щоденник маренням божевільного. Ліризовані внутрішні монологи Регіни у “Перехресних стежках” є неначе її інтимною піснею, але після психічного стресу у стані, близькому до божевілля, особистість цієї героїні роздвоюється, її розум, її свідомо воля ніби паралізовані й відсторонені. Жінка перебуває під фатальним диктатом Підсвідомого. То “воно” нашіптує, сугерує, врешті владно наказує вбити тирана Стальського, дає знак розпочати це вбивство і навіть відраховує кількість ударів у голову сікачем. В арсенал викладових форм залучає І. Франко писемну нарацію літератури факту – листи, щоденники, телеграми. На схрещенні листа і коментаря до нього та щоденника побудоване “Сойчине крило”.

Епіка, лірика і драматика, іронія й щира патетика, тонкий гумор і мудрий афоризм – усе тут заквітчує текст. До речі, у цьому творі, як і в “Дріаді”, стиль яскраво квітчастий, посилено метафоричний, хоч назагал І. Франко, на протигагу орієнтальному орнаменталізові, користувався стилем “холодної прози”, притаманної західноєвропейським белетристам.

Загальна тенденція до інтелектуалізації літератури зумовила франківські пошуки у третьоособовій наративній формі. У резюме своєї монографії “Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка” М. Легкий констатує: “Можна ствердити беззастережно: разом із творчістю Франка українська література виходить із фази панування усноповідності і вступає до іншої – фази урізноманітнення викладової природи новелістики, причому прикметних ознак цієї фази надає саме естетика Франка” [10: 147]. Перед очима українського письменника стояв привид читача, і то він невидимими перстом диригував способами нарації.

Великий письменник творить не лише для читачів свого часу, а й для грядущих поколінь. І думка, висловлена в ювілейній статті про І. Нечуя-Левицького, стосується теж і автора цієї літературної сильветки, – самого І. Франка: “...Творив повісті, призначені зовсім не для мужика, а для “всесловної” української нації, для української інтелігентів, таких, яких бачив, може, очима свого духа в будущині, в яких народження вірив, вірячи в живучість і суцільність своєї нації.

Доля судила йому дожити до своєї публіки; вона, ота українська, не гібридна або одужуюча від гібридизму, публіка святкуватиме його ювілей” [11: т. 35: 371].

Література:

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. – К., 1965.
2. Білецький О. Художня проза Івана Франка // Збір. праць: У 5 томах. – К., 1956.
3. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової “Дріади”) // Невичерпність атома. – Львів, 2001.
4. Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка “Неначе сон” // Невичерпність атома. – Львів, 2001.
5. Денисюк І. На далеку дорогу життя Франкове візьмемо слово // Франко І. Твори / Упоряд. та вступ. ст. І. Денисюка. – Львів, 1991.
6. Денисюк І. Про два типи новели у творчості Івана Франка // Невичерпність атома. – Львів, 2001.
7. Жук Н. Проза Івана Франка. – К., 1977.
8. Кир’янчук Б. Романи Івана Франка 90-х років ХІХ століття: проблема часо-простору: Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – К., 1993; Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996; Ткачук М. Концепція натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997; Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів, 1998; Гуняк М. Роман Івана Франка “Перехресні стежки”: світоглядно-антропологічний аспект. – Дрогобич, 1998; Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів, 1999; Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1999; Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. – Івано-Франківськ, 2000; Денисюк І. Невичерпність атома. – Львів, 2001; Тодчук Н.

- Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: час і простір. – Львів, 2002; Чопик Р. Ессе Ното: добра звістка від Франка. – Львів, 2002; Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). – Тернопіль, 2003; Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі Івана Франка. – Львів, 2003; Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів, 2005; Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ, 2005.
9. Легкий М. “Потік свідомості” в прозі Івана Франка // Літературознавство: Матеріали IV Конгресу МАУ. – К., 2000. – Кн. 1; Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. – Львів, 1999. – Т. 1; Легкий М. За лаштунками психіки автора: Сновидіння у Франкових сюжетах // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцєях та колегіумах. – 2000. – № 6; Легкий М. І. Франко у XX столітті. Новий етап діалогу в прозі // Літературознавчі зошити: студії, публікації, рецензії, бібліографія. – Львів, 2001. – Вип. I; Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму [спроба (де) канонізації] // Франкознавчі студії. – Дрогобич, 2001; Легкий М. “Великий шум” Івана Франка і до поетики модернізму // Українське літературознавство. – Львів, 2003. – Вип. 66; Легкий М. На шляху до модернізму (Іван Франко у пошуках нової комунікації) // Вісник Львівською університету. Серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 35.
10. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів, 1999.
11. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Микола Жулинський (Київ)

Іван Франко: душа, дух, духовність, або що визначає суспільний поступ

“Дух – це Я реальної свідомості” [З: 302]

Г. В. Ф. Гегель

“Улюблені, – не кожному духові вірте, але випробуйте духів, чи від Бога вони, бо неправдивих пророків багато з’явилося в світі”.

(І Ів. IV: 1)

У важкий морально-психологічний період свого наближеного до земного горизонту життя І. Франко у збірці поезій “Semper tūo” (1906) заповідає своєму читачеві:

Благословляю тебе, щоб аж до скону свого
Доніс ти серце чисте й щиру душу
І щоб ти не знав сирітства духового,
В якому я свій вік коротать мушу.

Ця думка поета про своє “сирітство духове” з’явилася не випадково – він уже кілька років переживав душевну депресію, важкі головні болі, “почуття упадку й вичерпання духовних сил”, інколи й “повне отупіння й апатію”. До того ж його

почали переслідувати духи, охоплювало передчуття невідвортної смерті. У листі до М. Павлика 18 травня 1897 року І. Франко писав: “Надто на мене находить часто тоска, що й жити не хочеться” [13: т. 50: 91].

Для більшості людей, які зустрічалися і спілкувалися з І. Франком у ці роки, хоча він максимально обмежив свої контакти, були незрозумілими ті його внутрішні і трансперсональні переживання, які важко було й тоді, і навіть нині зводити до когнітивного або дискурсивного рівня. Духовний світ поета-мислителя був для його рідних і знайомих занурений у таємницю, сам же І. Франко намагався у хвилини душевного просвітлення, самоусвідомлення проаналізувати (згадаймо бодай “Історію моєї хвороби” [1]) те, що він пережив у середині свого “Я”, набути, поновити цілісне “Я”, хоча це метафізичне невідоме не давало йому змоги впорядкувати свій духовний всесвіт. Та, мабуть, вираз “упорядкувати” не зовсім точно означає той повсякденний процес самопізнання, самоусвідомлення, те, що було для І. Франка його творчим життям, його реальною і єдиною життєдіяльністю.

Філософсько-поетична творчість І. Франка – це надзвичайно складний процес набуття “досвіду свідомості” (Г. В. Ф. Гегель), універсального досвіду, який має різні, часто конфліктні форми і наближає індивіда до самоусвідомлення, до пізнання себе як суб’єкта переживання. Тому підсвідоме й несвідоме для І. Франка були дуже важливими, чи не визначальними “формуваннями духу” (Г. В. Ф. Гегель), що пізнає і себе, і світ.

Особливої якісної глибини суб’єктивних переживань І. Франко досяг завдяки надзвичайно інтенсивній надихальній потужності духу. Його творчість була нестерпимим і непогамовним бажанням наздогнати щось таємниче, непізнане, те, що манило й повсякчасно зникало, наче заходило в тінь місяця.

Цей духовний шлях до досягнення внутрішньої цілісності через примирення протилежностей зароджувався в душі поета, там визрівав до конфліктного роздвоєння, сягав глибин тотальної зневіри та розпуки, піднімався з безодні самозаперечення на грані небуття задля душевного очищення, зцілення, відродження. Тільки так І. Франко досягав усвідомлення себе як духу, що розвинувся й оволодів здатністю вступати в діалог із самим собою, переживати себе в собі заради самопізнання як необхідної запоруки самоочищення та відродження-набуття власної духовної ідентичності.

Духовність для І. Франка була визначальним чинником набуття повної людськості, формування “цілого чоловіка”, нової, точніше, оновленої внаслідок досягнення повноти знань гуманності внутрішньої людини. Цієї нової гуманістичної якості “цілий чоловік” набуває завдяки активності самої свідомості, завдяки тому, що Г. В. Ф. Гегель називає “досвідом свідомості”, яка переживає, точніше, містить у собі, як доводить німецький філософ, три ступені: “чуттєва вірогідність”, “сприйняття” і “розсудок”.

“Чуттєва вірогідність” – лише перший елемент у всій системі свідомості (її Г. В. Ф. Гегель називав “усім царством істини духу”) і, на перший погляд, вважається “найбагатшим різновидом пізнання” [3: 79]. Проте “ця вірогідність видається

насправді найабстрактнішою і найубогішою істиною” [3: 79], бо на цьому ступені (“чуттєва вірогідність”) свідомість обманюється – їй здається, що вона і є конкретним знанням про предмет. Але як тільки вона намагається це висловити, передати в мисленні, предмет починає роздвоюватися, ділитися на дві іпостасі – внутрішню й зовнішню. Насправді це два “аспекти органічного цілого, один з яких є *внутрішнім*, а другий – *зовнішнім*” [3: 203], хоча “зовнішнє – це тільки *вияв* внутрішнього” [3: 190]. Так, це два аспекти цілого, але не цілісного, бо повсякчасно психологічно конфліктного – у ситуації внутрішніх “поєдинків”, внутрішнього роздвоєння, що “визріває” й вибухає трагічним катарсисом [11: 131–136]. І полем цих внутрішніх поєдинків слугує людська душа. У її глибинах народжується, живе й поривається до самовираження у творчості дух, що розпалює пристрасті, демонізує уяву, збуджує фантазію, народжує нові наукові ідеї...

Дух і окрилював І. Франка, і знесиловав його (“Наш дух – то володарем буває, то тираном” [10: 150]), бо повсякчас поривався набути, за Г. В. Ф. Гегелем, “справжнього самоусвідомленого існування”.

“Справжнє самоусвідомлене існування, яке дух отримує у формі мови, що не є мовою чужого, а отже, випадкового, не загального самоусвідомлення, – це [...] художній твір” [3: 484].

Завдяки творчості дух прозирає в інші світи – глибинні світи душі, а душа, як визначає сучасний американський психолог Д. Елкінз, – “це двері до давнього світу образів; вона... є міфічною і поетичною у найглибшому сенсі. Щоб пізнати й відкрити себе світові благоговіння, почуттів і уяви, світові зустрічей між “Я” і “Ти”, образів, поезії, мистецтва, ритуалів, обрядовості, символів” [6: 150].

Сучасна психологія лише намагається виробити підходи до розуміння душі, але навіть визначення їй не може дати, бо природа душі ірреальна, чуттєва, образна. Інший авторитетний психолог Дж. Гілмен, який вважає душу “центральним, організуючим конструктором”, наголосив, що “душа – незмірно глибока, і її можуть висвітлити лише спалахи інтуїції у величезній печері непорозуміння” [17: XVI].

Очевидно, що ця думка збігається з твердженням грецького філософа Геракліта: “Ти не знайдеш меж душі, хоч яким шляхом прямуватимеш задля цього, – така її *глибина*”. Римський філософ і письменник Луцій Анней Сенека у своїх знаменитих “Моральних листах до Луцілія” дві тисячі літ тому писав: “Є в душі й щось глибинне, чим не скористаєшся відразу, і тільки виражене словами, воно готове нам служити: лежить, так би мовити, напохваті” [9: 399].

Важливо, що Сенека повсякчас наголошував на визначальному значенні душі у витворенні благородної людини та гармонізації людських стосунків. Але саму душу варто плекати, її необхідно зміцнювати досконалим розумом, а для удосконалення інтелекту потрібна системна освіта, повчання, за словами Сенеки: “Душа містить у собі начатки всіх благородних діянь, і ті начатки поживаються завдяки повчанням; саме так із крихітної жаринки – лиш поможи їй легким подувом – вихоплюється приховане в ній розлоге полум’я” [9: 399].

Чому І. Франко так наполегливо переконував громадськість у тому, що бажає

бути передусім “цілим чоловіком”? У ювілейній промові 1898 року він наголосив: “І сам я в усій своїй діяльності бажав бути не поетом, не вченим, не публіцистом, а поперед усього чоловіком”.

Для І. Франка це був ідеал досконалої, гармонійної, всебічно освіченої, благородної людини, бо бути “чоловіком” для нього означало стати “освіченим чоловіком”, не лишитися чужим у жаднім таким питанні, що складається на зміст людського життя” [13: т. 31: 309].

Та сам процес формування духовних “аристократів”, універсального розуму, здатного охопити колосальний за змістом і обсягом світ людського життя, надзвичайно складний, бо вимагає не лише великої праці на ниві освіти, науки, культури, історії – усього комплексу знань про людину і світ, а й удосконалення душі. І тут на передній план виступає проблема добра і зла, любові і ненависті, світла і тіні, “чоловіцтва” і “звірства” (за І. Франком), Білого демона і Чорного демона, врешті-решт, Життя і Смерті.

Знову ж таки Сенека наголосив: “Одна тільки річ може вдосконалити душу: стійке знання добра і зла, що є перевагою лише філософії [...]” [9: 350]. Але душа, на його переконання, жива істота: “Відомо, що душа є живою істотою, бо ж саме завдяки їй ми – живі істоти, та й всі живі істоти якраз від неї отримали свою назву”¹ [9: 497].

Креативна сила душі слугує джерелом творчості, а оскільки творчість, мистецтво – це ірраціональна сфера, в якій панує уява, пристрасть, фантазія, передчуття та передбачення, то не дивно, що І. Франко сакралізував творчий процес, наголошував на перетворювальній силі творчості.

Творчість володіє магією езотеричного пізнання, дає змогу зазирнути за маску, освітити тіньову сторону душі, завдяки символіко-асоціативному “пробудженню” свідомості душа звільняється від диктату плоті, відкривається, оновлюється, урешті-решт, народжується нова душа – “душа душі моєї” (І. Франко).

У вірші “Мамо-природо!” із циклу “В пленері” поет ставить природі за найвищу заслугу створення чоловіка (“Що ти могла найвищого створити – се чоловік”), а вищим для себе чоловік вважає самовідкриття:

І – що найвище – ми
самих себе відкрили!
Відкрили власну душу,
заглянули в варстат своїх думок,
свого чуття, бажання і змагання...

Відкриття душі – це шлях до внутрішнього знання, езотеричного й містичного осягнення таїни матерії-природи, яка народжує чоловіка, а чоловік народжує новий духовний світ – поезію.

Далі в цьому ж вірші автор розвиває думку про те, що відкриття власної душі дарує людині “гармонію, і вічність, і безмежність, і всі рожеві блиски ідеалу”.

¹ Латинська назва *animal* означає тварину, істоту взагалі (*anima* – душа).

Відкриття власної душі для І. Франка означало набуття духовного, вічного, універсального – осягнення того рівня самоусвідомлення, коли зникає страх смерті, земне, тлінне, фізичне відступає, а на вершину світоставлення піднімається власний Дух. На жаль, тривала тяжка фізична недуга перешкодила здійснити те повне вивершення процесу духовного самоздійснення, яке І. Франко заповів собі як ідеал “цілого чоловіка”.

Свідомо І. Франко увійшов у “процес переходу до іншості” (Г. В. Ф. Гегель), маючи на меті добутися завдяки розвиненому розуму рівня “самоусвідомленого духу” (Г. В. Ф. Гегель).

У згаданому вже вірші “Мамо-природо!” поет переживає і ясність, і радість усвідомлення того, що душа – це безмежний і невичерпний таємничий та інтуїтивний світ, носій вічності.

Нехай життя – момент
і зложене з моментів,
ми вічність носимо в душі;
нехай життя – борба,
жорстокі, дикі лови,
а в сфері духа є лиш різнорідність!
Різні тони, різні фарби,
різні сили і змагання,
мов тихострунна арфа, –
та всім струнам стрій один.
Кожий тон і кожний відтінь –
се момент один, промінчик,
але в кождім моменті
сяє вічності брильянт.

Для того, щоб душа відкрилася, наповнилася творчою силою й “заговорила” образним словом, музикою, кольорами – утілилася у творах літератури та мистецтва, а отже, з’явилася у світі, необхідно людині звільнитися від щоденних життєвих турбот, від тілесних зваб і принад світу, від усього тлінного, плотського, земного. Інакше душа не сприйме голосів та образів “зверхнього світу”, не відкриється для візій і галюцинацій, для сновидінь і привидів сонної уяви – усього того, що і є творчим універсумом, наближенням до “гармонії безмежної”. У поезії “Поете, тям, на шляху життєвому...” І. Франко попереджає митця, що йому не судилося знаходити “перлини-щастя”, його покликання – “пророцьким даром” відкривати шляхи до обіцяного раю, хоча самому не доведеться увійти в це “житло святе”. Духовна самопожертва поета тоді буде повною, безсумнівною й виправданою, коли він увійде “на торжище цинізмів і наруг” без маски, з відкритою, незахищеною душею і духовним набутком свого народу й усього людства. “Найвищу правду і найбільшу власть поет знайде лише в душі своїй. І лише тоді, коли творча сила досягне такої емоційної напруги і повноти самовираження, що поет не відчуватиме свого тіла, появиться дух, прозора стане явищ темна маса”.

Художня творчість І. Франка – це переживання і страждання надзвичайно чутливої до внутрішніх і зовнішніх сигналів природи, яка прагнула досягти узгодження протилежностей, гармонізувати подвійну свідомість власного “Я”. Однак такої бажаної гармонії митець досягти не міг тому, що в його природі жили, але не вживалися, повсякчасно конфліктували два “Я” – підсвідоме і свідоме, що прагнуло знати, контролювати, впокорювати підсвідоме.

В естетико-психологічному трактаті “Із секретів поетичної творчості” І. Франко обстоює тезу про два рівні людської свідомості – “верхню” й “нижню”. Він розвив думки німецького естетика та психолога М. Дессуара, який у дослідженні “Das Doppel-Ich” доводив, що “нижня свідомість” не менш важлива (а для багатьох людей особливо значуща, часто визначальна в їхній життєдіяльності), ніж “верхня свідомість”, звичайна свідомість. Більше того, І. Франко слідом за М. Дессуаром розвиває думку про внутрішнє “Я” як окремий суб’єкт, який здатний “перекривати” “верхню свідомість” – визначати поведінку людини, зміст і характер мислення, вербального самовираження індивіда: “[...] в кожному особнику є також друге, несвідоме “Я” [13: т. 31: 61].

Поетові була надзвичайно близькою позиція М. Дессуара щодо того, що “кожний чоловік, окрім свого свідомого “Я”, мусить мати в своїм нутрі ще якесь друге “Я”, котре має свою окрему свідомість і пам’ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання – одним словом, має всі прикмети, що становлять психологічну особу” [13: т. 31: 60].

Франка дуже цікавило оте друге “Я”, ота “нижня свідомість” – усе, що таїться в глибинах людської душі і що “непрístupне для нашої свідомості”, – “те гніздо “пересудів” і “упереджень”, неясних поривів, симпатій і антипатій” [13: т. 31: 61]. Цікавило, вабило його і як митця, як ученого, уважного до новітніх досягнень психології, як дослідника історії культури. У статті “Із історії “москвофільського” письменства в Галичині” І. Франко зазначав, що для історика культури “кожне духовне збочення є так само інтересне, як прогрес, котрого однаково займають здорові і патологічні прояви людського духу” [13: т. 31: 458]. Та передусім як митець І. Франко занурювався в таємничий, звабливий світ підсвідомого, у те царство візій, сновидінь, привидів, марень, туди, де зароджувалася грізна хвороба духу, де співіснували в незмирливому поєдинку ангели і демони... Як не згадати визнання Р. М. Рільке: “Якщо мої біси покинуть мене, то боюсь, що й мої янголи теж утечуть”.

Та повернімося до трактату “Із секретів поетичної творчості”. Переповідаючи основні положення праці М. Дессуара, І. Франко акцентує увагу на тому, що людина конденсує у своїй свідомості не тільки плоди виховання, власні переживання, спостереження, знання, а й “вбирає в себе здобутки многотисячлітньої культурної праці всього людського роду”. Це і є духовним досвідом, який необхідно добувати із глибин власної душі, оживлювати, виносити “на ясне світло свідомості”, інакше всі ті сугестії, усі ті набутки розуму й почуттів, усе те приховане від нашої свідомості “помалу темніє, щезає з поверхні, тоне і лежить там погребане, як золото в підземних жилах” [13: т. 31: 61].

Проте “все те добро”, хоч і недосяжне для нашої свідомості, “не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму” [13: т. 31: 61].

Очевидно й те, що творча діяльність І. Франка в багатьох своїх мистецьких виявах була також і своєрідною формою психотерапії – пізнання, плекання і зцілювання душі. Тому ці емоційно болісні сигнали, які долинали з глибин душі митця, були сигналами болю – свідченнями страждань душі, духовних конфліктів, генезу і природу яких надзвичайно важко зрозуміти і пояснити.

Чим вище піднімався над цим духовно й морально знесиленим світом Дух І. Франка, тим активніше поринала його свідомість у глибини душі, туди, де оселилася “грижа-гадюка”, де в гірких сумнівах і переживаннях внутрішнє “Я” пересилювало “важкую думу-муку над людським горем, людською журбою” [13: т. 1: 49]. Це була духовна боротьба із самим собою в найпотаємніших глибинах своєї душі, своїми ж пориваннями гармонізувати внутрішнє роздвоєння митець тільки посилював її страждання, поглиблював прірву, що розділяла його “Я” на “правдивого” і “фальшивого”. Та це і є духовна реальність, в якій І. Франко, прямуючи до самоусвідомлення, виявляв себе як індивідуальність, що існує в-собі-і-для-себе та існує як Дух, котрий, мов фенікс, постав із попелу випаленої сумнівами, муками, переживаннями душі.

Зазираючи в “потойбіччя свідомості” (Г. В. Ф. Гегель), за межі реальної (верхньої) свідомості, І. Франко прагнув “легалізувати” завдяки творчій діяльності “друге Я”. За Г. В. Ф. Гегелем, “друге Я – це світ культури та освіти, що дійшов до своєї істини, дух розколу, що відродився, абсолютна свобода” [3: 433]. Унаслідок проникання в таїну душі – “вселення” душі в мистецький твір – оживає чуттєва свідомість, що наближає до пізнання абсолютної свободи. Проте цей духовний шлях індивіда до абсолютної свободи драматичний, а то й трагічний, бо найчастіше призводить до роздвоєння особистості, до “дуплікації, що утворює протилежність” (Г. В. Ф. Гегель).

І. Франко відчував і усвідомлював, що один із універсальних вимірів людини – душа, той інший, глибинний і загадковий світ, який не осягається логікою, бо цей світ ірраціональний, образний, пройнятий емоціями, пристрастями, уявою, фантазією... Саме в душі криється таємниця духу митця та його доби, бо, як зазначав Г. Г. Гадамер, “у мистецтві людина зустрічається з самою собою, дух зустрічається з духом” [2: 63].

Зустріч І. Франка в мистецтві Слова із самим собою була драматичною, якщо не трагічною. Внутрішнє поривання до самопізнання та самоусвідомлення, а отже – до досягнення цілісності, до набуття ідеального стану “цілого чоловіка” неминуче провокувало поета на повсякчасні поєдинки з самим собою на полі Духу. І чим наполегливіше І. Франко намагався досягти внутрішньої єдності, тим глибшою ставала прірва власного роздвоєння. У скорботній книзі “Із днів журби” поет себе втішав тим, що змирився з повною втратою ілюзій та поразкою на полі життя і боротьби:

Я поборов себе, з корінням вирвав з серця
Усі ілюзії, всі грішні почуття,

Надії, що колись вільніше ще дихнеться,
Що доля ще й мені всміхнеться,
Що блиснуть і мені ще радощі життя.

Що так немилосердно послідовно наближало І. Франка до межі самовідчуження, коли, за висловом Г. В. Ф. Гегеля, “дух чужий сам собі”? [3: 334]. Застереження Святого Письма: “Улюблені, – не кожному духові вірте, але випробуйте духів, чи від Бога вони?..” [1 Ів.: IV: 1]. Очевидно, не лише невгамовна спрага самоусвідомлення задля повернення себе в своє Я як цілісної субстанції, не лише страх втрати своєї істинної сутності, яку так немилосердно розривали із середини злі сили-демони, “змій стародавній, званий дияволом” (І. Франко), і не лише поривання засипати прірву між дійсністю та ідеалом бодай своїми візінерськими образами-передбаченнями, пророкуваннями майбутньої національної долі свого народу. Це ще й (і, мабуть, передусім!) божественне, фатально жертвне саморозп’яття себе на духовному хресті творчості, яке й освячує на самопожертву, і виснажує до повного спустошення духу, коли, знову згадаймо Г. В. Ф. Гегеля, “сам дух – це *буття-всобі-і-для-себе цілого*, що *розпадається*на субстанцію як постійну й на субстанцію як самопожертвону і водночас *знову вбирає* субстанцію в її єдність – і як полум’я, що спалахує і споживає субстанцію, і як постійна форма цієї субстанції” [3: 341].

Рано І. Франко відчув покликання до боротьби за певні цінності, передусім – суспільні, і цю боротьбу він сприйняв за основний сенс свого індивідуального буття. Він боявся безнадійної порожнечі абсолютної безсенсовності, і тому прагнув досягти чіткості й визначеності свого життєвого покликання. І це покликання аж ніяк не зводилося до виборювання особистого успіху, добробуту, якихось посад, привілеїв...

Основне для І. Франка – щоб не мордувався в безпросвітті та злиднях його народ,

замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздорожжу,
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!

Здавалося, загроза безсенсовності буття подолана; у царстві культури, “у царстві Духа” він, як і Т. Шевченко, буде володарювати завдяки тому, що є сином мужика, що обрав собі долю “суспільного чоловіка”, який серед “безмірної”, “пустої” й “дикої” площини безмежного, спустошеного національного поля разом із тисячами таких самих, як він, каменярів, робітників, із молотом у руках розбиває символічну гранітну скелю і прокладає шлях “новому життю”. І цей вибір І. Франко зробив у 22-річному віці, коли написав поему “Каменярі”, якою витворив надзвичайно привабливу для суспільного сприйняття й тому особливо успішну для консервації в суспільній свідомості міфологему “каменяр”, яка, за визначенням Т. Гундорової, “стане підґрунтям культурно і національно значимої, цивілізаційної моделі творчості, у дзеркалі якої Франко запропонував майбутнім читачам оцінювати і його власну постать” [4: 10].

На сьогодні ця маска Каменяра вже так тотально не заступає багатовимірною, духовно неосяжного, усе ще “незнаного” (Є. Маланюк), а отже, й досі не наближеного до нашого сприйняття справжнього І. Франка – цього універсального генія. Проте в останні роки українські літературознавці, культурологи, філософи успішно змінюють ракурс у дослідженні феномена І. Франка [7], хоча нам ще не вдалося остаточно подолати, як стверджує Б. Тихолоз, рецидиви “профанного міфу”, адепти якого, замість увиразнити правдивий “профіль” письменника, окреслити грані творчого феномена, затуляють його блазнюватою “маскою” [11: 10].

Духовність як особливий спосіб світовідчуження, яким була наповнена тогочасна європейська суспільна атмосфера, становив собою визначальний світоглядний принцип життя і творчості І. Франка. Не варто забувати, що він надзвичайно чутливо реагував на появу нових ідей, наукових шкіл, течій, що з’являлися на європейському науковому філософському, естетичному, психологічному горизонті. Не залишилася поза його увагою та визначальна наукова подія, коли завдяки німецькому філософові й психологові В. Вундту була започаткована нова психологія – перспективний науковий напрям, який відокремився від філософії. Досліди, спостереження, експерименти, проведені психологічною лабораторією при Лейпцизькому університеті на чолі з В. Вундтом, були узагальнені в його фундаментальній праці “Основи фізіологічної психології” (1873), присвяченій вивченню психічних процесів людини. Дещо пізніше, 1894 року, виходить друком праця німецького філософа В. Дільтейа “Ідеї описової та аналітичної психології”, в якій учений застеріг від абсолютизації ролі природничо-наукових методів у вивченні явищ людського душевного життя. Правда, В. Дільтей категорично не заперечував проти наукового пояснення деяких сторін людського душевного життя в проекції на явища природничі, але психічні процеси, явища і феномени людської психіки треба відчувати на рівні інтуїції, досліджувати феноменологічне, точніше, подавати феноменологічне роз’яснення душевних процесів і станів. Засновник феноменологічного руху у філософії Е. Гуссерль пропонував розглядати змісти душевних переживань у їхній внутрішній суті, пояснювати і описувати не психологічні факти, а сутнісну визначеність свідомості. В. Дільтей започаткував так звану “описову психологію”, яка пізніше отримала назву “гуманітарна психологія”.

Отже, духовність, гуманітаризм І. Франка як особливий спосіб світовідчуження виростав на ідейних “дріжджах” гуманітарної психології, зокрема і передусім він ґрунтувався на імпліцитному моделюванні почувань, передчуттів, переживань людиною себе, свого буття, самого процесу самопізнання, духовного самоздійснення. Франків гуманітаризм – це своєрідний інструментарій для пізнання страждань душі і для її зцілювання, оживлення, плекання. І тут надзвичайно важливу функцію гуманітарного пізнання виконує інтуїція. Згодом, аж 1953 року, Г. І. Гадамер висловив це у статті “Істина в гуманітарних науках”: “Плідність гуманітарного пізнання видається більш спорідненою з інтуїцією митця, ніж з методичним духом дослідження” [2: 38–39]. І далі вчений розвинув цю думку, наголошуючи: “Науково-гуманітарне пізнання завжди має в собі щось від самопізнання. Ніде хибна думка

не буває такою легкою й такою близькою, як у самопізнанні, але й ніде, де воно вдається, це не означає так багато для буття людини” [2: 41].

Пізнати, точніше, наблизитися до пізнання І. Франка, цього унікального людського й культурно-історичного феномена, можна завдяки самому Франкові, який був одержимий ідеєю самопізнання, творення себе як “цільного чоловіка” і заради цього найвищого для себе покликання творив містерію духу.

Ми лише в останні роки почали наблизитися до пізнання душевної історії живої особистості Франка-творця, людини, яка відкрила себе світові через життя-як-творчість у драматичній повногі душевно-духовних переживань і страждань. Ми маємо вловлювати найвиразніші сигнали життєтворчості І. Франка, які поет подавав із найглибших шарів внутрішнього переживання болю власної душі. І символічна автобіографія І. Франка, і рефлексійні “зазирання” в задзеркалля духу, і поривання з’ясувати психоемоційну природу співіснування в одній особі різних іпостасей-двійників, і провіщення майбутнього під впливом Божественної девінації, і вираження тогочасних суспільних і духовних проблем свого народу, і осмислення своєї духовно-провідницької місії – це та багато іншого закодовано у феномені І. Франка. Передусім у художньому універсумі, що його патріарх франкознавства професор І. Денисюк образно визначив, послуговуючись рядками самого поета: “Художній універсум І. Франка – “безмежнеє поле в сніжному завої”, широчезна арена дослідницьких пошуків. Скомплікована, сміливо-новаторська жанрова система поезії, прози, драматургії відображає водночас у примхливій діалектиці франківський мистецький монументалізм і мініатюризм. Ми ще недооцінили Франків винахід рвійного романного чи новелістичного сюжету, який своєю потужною енергією пробиває різні пласти, тверді породи життя, захоплює у своє неспокойне русло найрізноманітнішого психічного й національного та соціального складу типаж з аурую його болючих проблем – інтимних, соціальних, політичних” [5: 15].

Своєю універсальною творчістю І. Франко формував національний тип і образ культури як духовної спільноти, домагаючись спадкоємної культурної творчості як запоруки індивідуальної свободи, а звідси – і культурного саморозвитку особи як активної сили історичного процесу. Тільки тоді людина може бути учасником і суб’єктом культурного процесу, коли її життя наповниться пориванням до духовної свободи, до духовного відродження.

Високо оцінюючи здобутки дев’ятнадцятого століття, вважаючи його другим Відродженням, І. Франко чи не визначальною особливістю цього важливого періоду у світовій історії вважав культуру, яку він називав “людським обличчям” історії. Водночас він наголошував на особливо важливому для розвитку людськості досягненні Середньовіччя, коли зародився “велетень – гуманізм, що вказав людськості нові дороги розвою” [13: т. 12: 25], коли нова культура почала поступово, хоча й повільно формувати нову людину, її спосіб мислення, почування, коли релігію, науку та мистецтво стали розглядати як базові символічні практики, в яких людська спрага пізнання знаходила шлях до істини та розуміння людського досвіду.

Культурно-цивілізаційний розвій нації немислимий без “емансипації людської одиниці” [13: т. 45: 292], бо найвищою метою культури “є чоловік, правдивий живий чоловік, людська одиниця і людська громада” [13: т. 26: 159]. Із себе передусім І. Франко творив “правдивого живого чоловіка”, тому й поривався до духовного абсолюту, до вивершення себе як ідеалу “цілого чоловіка”. Завдяки своєму могутньому інтелекту і творчій енергії цей інтелектуал і митець перетворював різноманітні знання та форми культури в духовний потенціал нації, який забезпечує наш народ колосальною духовною потугою на шляхах суспільного розвитку й набуття державності. Ще в 1881–1882 роках він у своєму першому історіософському дослідженні “Мислі об еволюції в історії людськості” наголошував: “Культура і поступ, котрі іменно, раз у раз змінюючись, творять історію людськості” [13: т. 45: 94–95].

У 1905 році І. Франко звернувся з “Одвертим листом до галицької української молодіжі”, в якому поставив кардинальне завдання: здобуття Україною незалежності – “здвигнення нашої національної будови в усій її цілості”.

З’явився історичний шанс завдяки революційним подіям у Росії об’єднати всі українські землі та скріпити цей молодий державний організм глибинним усвідомленням і почуттям національної єдності: “Перед українською інтелігенцією відкриється тепер, при свобідніших формах життя в Росії, величезна дійова задача – витворити з величезної етнічної маси українського народу *українську націю*, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла, та при тім податний на присвоювання собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшій темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна хоч і як сильна держава не може остоятися” [13: т. 45: 404].

Розбудова української нації повинна ґрунтуватися, вважав І. Франко, на культуроцентристській основі, бо нація як “суцільний культурний організм” виростає передусім на культурі національній, яка повинна взаємодіяти задля власного духовного збагачення і наповнення своїм духовним потенціалом загальнолюдської, світової культури. Тому нам зрозуміла його повсякчасна акцентція на пріоритеті духовного над матеріальним, його гуманітаризм, культуроцентризм, його поривання витворити із “сирої” етнічної маси українців самостійну українську націю, культурний організм. І. Франко вірив, що високий творчий дух спроможний запліднити націю пориванням до духовного поступу як необхідної передумови поступу суспільного, що саме національна культура повинна (і може!) стимулювати і пришвидшувати соціально-економічний, політичний, правовий розвиток держави. Саме тому національну ідею він осмислював і образно виражав як проблему духовного вибору людини та суспільства, моральної свободи, як енергію любові до свого народу і повсякчасну готовність до самопожертви в ім’я національних ідеалів. Ось тому І. Франко виступав проти домінанти матеріального над духовним, матеріалістичного світогляду, соціал-демократичної ідеології над національними жаданнями, інтересами і вселюдськими гуманістичними ідеалами. У статті “Із історії робітницького руху в Австрії” (1886) він чітко визначив, що в основі соціалістичної соціально-

філософської доктрини К. Маркса та Ф. Енгельса “лежить ідея деспотизму та поневолення не тільки тіл, але ще більше душ, думок людських” [14: 355].

Слава Богу, що І. Франко “в ряді питань не піднісся до марксистської точки зору”, як зазначається в коментарях до книжки “Іван Франко. Вибрані суспільно-політичні і філософські твори” (К., 1956), в якій опублікована праця “Що таке поступ?” Оpubлікована вона і в XIX томі видання “Іван Франко. Твори в двадцяти томах” (К., 1956), але і там і там відсутня велика частина XI розділу, в якому І. Франко висловлює своє розуміння “соціал-демократичної “народної держави””.

Основне, на чому наголосив автор цього ґрунтовного дослідження марксистських соціал-демократичних теорій, – це загроза тоталітарного ладу в державі, а звідси – уніфікація особи, втрата будь-яких свобод, тотальне підпорядкування інтересів людини потребам деспотичної влади, яка утвердить “всевладність керманичів – усе одно, чи родовитих, чи вибраних – над мільйонами членів народної держави” [16: 113].

Такий тип держави, про необхідність і неминучість якої так агітують К. Маркс, Ф. Енгельс, Ф. Лассаль та багато інших європейських і російських соціал-демократів, не лише не витворить “раю на землі”, а в кращому разі буде гальмом, “завадою для дійсного поступу”.

Насамперед І. Франко думає не про загальну рівність, якої, він переконаний, досягти взагалі неможливо, не про перерозподіл матеріальних благ задля досягнення гармонії між покривдженими, визискуваними та неволеними робітниками з кривдниками і визискувачами, що також є утопією, а про права і свободи “кожного поодинокого чоловіка”. Він – рішучий противник “всеможної сили держави”, яка передовсім ляже страшним тягарем на людину.

“Власна воля і власна думка кожного чоловіка мусіла би шезнути, занідіти, бо ану ж держава признає її шкідливою, не потрібною. Виховання, маючи на меті виховувати не свободних людей, але лише позиточних членів держави, зробилось би мертвою духовою муштрою, казенною. Люди виростили б і жили би в такій залежності, під таким доглядом держави, про який тепер у найабсолютніших поліційних державах нема й мови. Народна держава сталась би величезною народною тюрмою” [13: т. 45: 341], – так визначає І. Франко прогрес людства за соціал-демократичними доктринами Маркса-Енгельса.

Ревні шукачі соціалістичних коренів в українській політичній історії та необхідних їм авторитетів з-поміж видатних українських діячів науки, культури, літератури обов’язково згадають статтю І. Франка “Що таке соціалізм?”, яку він 1878 року написав анонімно польською мовою на прохання польського робітництва Лейпціга під назвою “Katechizm socjalistyczny”. І справді, орган Соціалістичної партії України “Товариш” (№ 7 (177), лютий 1996 року) передруковує цю статтю, яку так любили цитувати радянські апологети Франка-соціаліста, з ідейно наснаженим словом “До читачів” тодішнього чільного діяча СПУ І. Чижа. Те, що “Шевченко – пророк правди, справедливості і волі, справжній демократ і справжній революціонер – був предтечею соціалістичного руху”, для І. Чижа очевидна істина, як і те, що “у цьому гурті наших духовних попередників – і Леся Українка, і Михайло Драгоманов, і Іван Франко...”

Як тоді (наголосимо: на 1878 рік!) розумів І. Франко ідею соціалізму і як він її пояснював після ґрунтовного аналізу “Комуністичного маніфесту”, після вивчення “Капіталу” К. Маркса, праць Ф. Енгельса, Ф. Лассаля та багатьох прихильників і противників соціалістичної ідеї? У статті “Що таке соціалізм?” читаємо: “Ідея соціалізму прагне зрештою до найтіснішого сбратання (федерації) людей з людьми і народів з народами як вільних з вільними і рівних з рівними; прагне тим самим до зниження всякого підданства, всякої політичної залежності, всякого уярмлення одного народу іншим і до ліквідації воєн як таких, що чужі людській природі, бо знищують поступ, здичавлюють людину. Ідея соціалізму прагне тим самим і до знищення всяких класових привілеїв і усіх станів, і до цілковитого зрівняння прав жінок з правами чоловіків”.

Особливо уважно І. Франко почав придивлятися до розвитку і поширення в російській імперії, зокрема в Україні, соціал-демократичних ідей, коли побачив, як швидко й легко ці ідеї захоплюють молодь, робітництво, інтелігенцію. Його дуже стривожило прагнення прижити космополітичні соціал-демократичні доктрини на національному історико-культурному ґрунті, поєднати матеріалістичний світогляд із українським націоналізмом. Цю тенденцію І. Франко вловив у праці Ю. Бачинського “Ukraina ingredenda”, опублікованій у Львові 1895 року. Одразу ж І. Франко відгукнувся на неї рецензією в журналі “Жите і Слово” (1895, т. IV), який він видавав. Його передусім здивувало й насторожило те, з якою легкістю автор цієї надзвичайно популярної книжки припасовує матеріалістичний світогляд “для вияснення найскладніших явищ історичних: “релігія – се витвір буржуазії, національність – се витвір буржуазії, національна держава – се витвір буржуазії і т. д.” [12: т. 3: 391].

З гострою іронією І. Франко писав про “русько-українських соціал-демократів” та доморощених марксистів, для яких подібні догматичні постулати, виявляється, слугують своєрідним ключем для того, щоб відкрити двері у світ соціальної справедливості та свободи. Більше того, подають перспективу й національного звільнення та побудови власної держави. Заманливо і, основне, легко здобути таку омріяну волю на рідному ґрунті, якщо увіруєш в “марксистську ідею класової боротьби” і переконаєш цей уярмлений, знуджений безпросвіттям, злиднями та безнадією люд в неминучості досягнення добра і справедливості шляхом революційного насильства. Для чого витрачати час, сили й енергію на поширення освіти, науки, культури, на виховання почуття патріотизму, любові до свого краю і свого народу, коли ти можеш спрямувати свій гнів на визискувача, відібрати в нього те, що він привласнив собі, покарати за ці уярмлення й визиски всіх лихварів, багатіїв, власників заводів, копалень, банків...

Франко застерігав від розпалювання ворожнечі між пролетаріатом, селянством і капіталістами, роботодавцями, бо це неминуче приведе до вибуху насильства, жорстокості, людського здичавіння й не наблизить до утвердження “справедливого розподілу добра для спільного вжитку працюючих”. Натомість він говорив не про соціалістичну революцію, а про гуманітарну реформу – про складний, тривалий і

трудний еволюційний шлях духовного розвитку людини, пробудження в ній почуття власної й національної гідності, набуття необхідного комплексу знань, тобто всього того, що забезпечує, за його словами, “вироблення людської індивідуальності”, сприяє “автономії особистості”. Передусім І. Франко говорив про освіту народу, про надання можливостей кожній людині користуватися “наукою, мистецтвом і вигодами життя і всюди, де тільки можна, говорити про справжню свободу”.

Саме на духовній діяльності – на культурно-мистецькій, виховній роботі – наголював І. Франко в багатьох статтях, вважаючи освіту, науку, культуру, духовність “головним двигачем” суспільного, економічного та політичного життя. Скажімо, у статті “Соціалізм і соціал-демократизм” він писав про те, що “довершити радикальну зміну в організації капіталістичній і державній” здатний лише “величезний розвій духової культури” [12: т. 3: 482], а в статті “З Новим роком” (1897) закликав письменників, учених не собою, не своєю особою зацікавлювати публіку, а передусім “розбуркати в ній ідейне, духове життя, бажання освіти й поступу, бажання естетичних вдоволень...” [12: т. 3: 403]. В іншому разі, вважає І. Франко, нам не виграти національне “змагання”, яке, на противагу соціально-економічному, базованому на “одностороннім марксівським матеріалізмі чи фаталізмі”, – ідеальне. Тільки інтенсивна культурна, “духова” праця наближає нас до досягнення ідеалу “повного, нічим не в’язаного і не обмежуваного (крім добровільних концесій, яких вимагає дружнє життя з сусідами) життя і розвою нації” [13: т. 45: 284].

І. Франко використовував будь-який привід, будь-яку можливість, аби прояснити ідейну суть марксистської соціал-демократичної доктрини, з якою неминуче буде ширитися почуття класової ворожнечі, класової боротьби та нетерпеливого прагнення досягти утвердження ідеалу “народної держави” шляхом революційного насильства.

Видаючи свою поетичну збірку “Мій Ізмарагд” у Львові 1897 року (дата видання – 1898 рік), І. Франко подав у передмові до неї аргументовану оцінку популярної марксистської соціал-демократичної доктрини:

“Жорстокі наші часи! Так багато недовір’я, ненависти, антагонізмів намножилося серед людей, що недовго ждати, а будемо мати (а властиво вже й маємо!) формальну релігію, основану на догмах ненависти та клясової боротьби. Признаюся, я ніколи не належав до вірних тої релігії, і мав відвагу серед насміхів і наруги її adeptів нести сміло свій стяг старого щиролюдського соціалізму, опертого на етичнім, широко гуманнім вихованню мас народних, на поступі й загальнім розповсюдженню освіти, науки, критики, людської та національної свободи, а не на партійнім догматизмі, не на деспотизмі провідирів, не на бюрократичній регламентації всеї людської будучини, не на парляментським шахрайстві, що має вести до тої “світлої” будучини” [15: X].

Головна думка, яку провадив І. Франко, полягала в обстоюванні ідеї “рівності” всіх людей, тобто в забезпеченні індивіда всіма благами цивілізації й культури, рівно ж – матеріальними та духовними. Але для того, щоб виграти боротьбу за рівність, щоб здобути, як свідчить виразник ідей І. Франка Іларіон у діалозі “На склоні віку.

Розмова вночі перед новим роком 1901” (1900), “все те, що дає цивілізація для ублагороднення, поліпшення і прикрасення життя” [15: X], не прийде само. Спочатку необхідно здобути рівноправність, досягти повної “емансипації” робітників і селян. Франко-Іларіон у диспуті з Зеноном переконливо доводить, що наприкінці ХІХ століття конституційно вже забезпечені політичні гарантії рівноправності громадян більшості країн Європи, хоча далі народні маси чекає “не боротьба за емансипацію, а боротьба за рівність, боротьба страшенно скомплікована і трудніша від усіх дотеперішніх. Оцеє боротьба буде змістом нового, ХХ-го віку” [13: т. 45: 289].

На цьому узагальненні та передбаченні І. Франка особливо наголосив у праці “Культуроцентризм світогляду Франка” філософ і культуролог В. Мазепа: “Така оцінка досягнень ХІХ ст. у галузі свобод людини, передусім трудових верств, як тільки першого кроку в складній і важкій боротьбі за прилучення до всіх досягнень цивілізації, а також і культури (бо Іларіон-Франко поряд з поліпшенням життя людей наголошує на його “ублагородненні” і “прикрасенні”, тобто на піднесенні саме культурно-духовного рівня народних мас) має основоположне значення в Франковій соціально-філософській доктрині” [8: 78].

Передусім цей культурний переворот має відбутися в самій людині, зумовивши народження нової людської індивідуальності як уособлення нового типу культури, стимулом до розвитку якої слугує поривання українського народу до самопізнання і просвіти рідною мовою. Ясна річ, для самоосвіти, для самопізнання народіві необхідні духовні провідники, просвітителі, пророки, які б допомагали йому долучатися до досягнень цивілізації та культури, запалювали б світло істини в глибинах національної історії, допомагали виборювати “емансипацію людської душі”. Це перш за все учені, винахідники, письменники, художники, яких І. Франко називав “завойовниками у духовній сфері”, “величними індивідуальностями”, які покликані долею сприяти культурно-духовному розвою нації.

Для І. Франка, який вкладав в уста Іларіона свої думки про ХІХ століття, чи не визначальним у цьому періоді світової цивілізації було “відродження національностей, державних і недержавних, і боротьба за їх рівноправність, емансипація національного самопочуття і самопізнання...” [12: т. 3: 423]. Але як, якими зусиллями досягалося відродження націй, здобувалася державна незалежність, якою пасіонарною енергією мають володіти їхні провідники, щоб розбурхати ентузіазм мас, злітувати їхню волю, їхню віру пристрасним пориванням до боротьби та перемоги, запалити дух, почуття, настрої, надії мільйонів вогнем самопожертви в ім’я свободи? І. Франко вважав, що “для такого великого діла, як відродження і консолідація нації, не біда прийняти в рахунок і порцію національної виключності, односторонності чи, коли хочете, шовінізму” [12: т. 3: 424].

Можна уявити, як сприймають ці думки І. Франка про войовничо емоційний стан нації, яка запліднена фанатичною вірою в особливу історичну місію – здобуття незалежності, сучасні соціалісти і соціал-демократи. “Та цей Франко – націоналіст, радикальний і фанатичний, який закликає плекати міфологію національної місійності, прагне до вивищення української нації над іншими...”

Насправді ж І. Франко вважав необхідною передумовою здобуття державної незалежності зарядження суспільної свідомості потужним духом національного ентузіазму, пасіонарною ідейно-духовною енергією, яка б злитувала націю і повела її до перемоги. Та поки історія не відкрила перед нацією такий шанс для здобуття незалежності, необхідно надавати пріоритет освіті, науці, культурі як важливій складовій реформування суспільства з метою удосконалення системи соціальних відносин, суспільного життя взагалі. Гуманітарні цінності та національні пріоритети формують суспільні настрої, громадську думку і наближають усвідомлення необхідності змін у суспільстві. В І. Франка саме поняття “наукового соціалізму” викликає слухний скепсис і негачію, адже слово “наука” недоречно щодо тих соціальних відкриттів, які начебто здійснили засновники соціал-демократії. “Замість сказати попросту, що величезний розвій духової культури змушує нас довершити радикальну зміну в організації капіталістичній і державній і що все чисто наука, досліди всіх незалежних людей осуджують індивідуальний спосіб продукції і консумції, вони забажали приписати собі заслугу якоїсь спеціальної науки: науки соціал-демократичної” [12: т. 3: 482], узагальнив І. Франко в написаній 1897 року і опублікованій у журналі “Житє і Слово” (книга VI, 1897 р.) статті “Соціалізм і соціал-демократизм”.

Для І. Франка “правдивий соціалізм” – це ідея “будучого братерства людського” і жодного особливого пріоритету К. Маркса та Ф. Енгельса у відкритті діалектичного методу, закону про додаткову вартість, природу концентрації капіталу, матеріалістичної концепції розвитку історії, ролі держави і т. ін. він не бачить. Навпаки, докладно аналізуючи наукові ідеї, погляди та узагальнення багатьох філософів, економістів, істориків, природознавців І. Франко переконливо доводив, що соціалістична ідея під пером Маркса-Енгельса зазнала загрозливої трансформації і оформилась у догматичну за змістом політичну програму. Комуністичний маніфест з’явився, писав І. Франко, несподівано, “мов Мінерва в повній зброї з Зевесової голови”, “в такій заокругленій, категоричній, побідній формі”, що це не могло не насторожити його, уважного й системного дослідника історії соціал-демократичного руху, який не лише особисто багато писав на цю тему, перекладав, зокрема, один із розділів “Капіталу” К. Маркса, а й багато надрукував у своєму журналі статей, присвячених аналізу і критиці “наукового соціалізму” К. Маркса та Ф. Енгельса.

1904 року І. Франко опублікував у “Літературно-науковому вістнику” (1904, книга 3) принципово важливу для розуміння його суспільно-політичних поглядів статтю “До історії соціалістичного руху”. Передусім він аналізував у ній праці таких відомих у Європі дослідників соціалістичного руху, як В. Коншtedт і В. Черкезов, і на основі їхніх аргументів та власних спостережень доводив, що “Комуністичний маніфест” К. Маркса і Ф. Енгельса містить виразні запозичення з маніфесту відомого французького дослідника соціалістичних ідей і течій В. Консідерана “Принципи соціалізму. Маніфест демократії XIX ст.”, що був опублікований за п’ять років до появи “Комуністичного маніфесту” К. Маркса й Ф. Енгельса.

У своїй статті І. Франко зачитував, не маючи під руками тексту В. Консидера-

на, працю В. Черкезова “Плагіят дуже науковий”, що з’явилася друком у Парижі в травні 1900 року: “Сей славний маніфест, ся Біблія легально-революційної демократії, се тільки дуже неглибока (mediocre) парафраза численних уступів маніфесту В. Консідерана. Маркс і Енгельс черпали не лише зміст свого маніфесту з маніфесту В. Консідерана, але навіть форму, титули розділів” [12: т. 3: 512].

Далі І. Франко подав паралельно тексти маніфесту Маркса-Енгельса і маніфесту В. Консідерана, аби читач міг їх сам порівняти, і зробив висновок, “що автори Комуністичного Маніфесту повними пригорщами черпали з маніфесту Консідерана” [12: т. 3: 523]. А основне, вони проігнорували дуже важливу тезу, яку обстоював В. Консідеран. Ідеться про пріоритет “вироблення людської індивідуальності” перед економічним розвитком і пошуки шляхів досягнення в усіх сферах гармонії індивідуальних інтересів з інтересами загальними, суспільними. Тому, вважає І. Франко, підготовлена Марксом-Енгельсом політична “програма державного соціалізму аж надто часто пахне державним деспотизмом та уніформізмом, що проведений справді в життя міг би статися великим гальмом розвою або джерелом нових революцій” [12: т. 3: 524].

Ні, осягнення “великого ідеалу – соціальної справедливості на ґрунті гуманного чуття” через реалізацію “Комуністичного Маніфесту” неможливе. У цій деспотично-бюрократичній системі організації життя суспільства відсутнє найголовніше – умови й гарантії “свобідного розвою одиниці”, “розвою для кожного людського осібняка”.

І тут варто повернутися до передмови І. Франка, уміщеної у збірці “Мій Ізмарад”. Саме там чітко означено ідеал людського поступу – національна держава. Узагальнюючи свої міркування, І. Франко писав: “Ідеал національної самостійности в усякому погляді, культурнім і політичнім, лежить для нас покищо, з нашої теперішньої перспективи, поза межами можливого. Нехай і так. Та не забуваймо ж, що тисячні стежки, які ведуть до його здійснення, лежать просто таки під нашими ногами і що тільки від нашої свідомости цього ідеалу, від нашої згоди на нього буде залежати, чи ми підемо тими стежками в напрямі до нього, чи може звернемо на зовсім інші стежки. Виплоджений т. зв. матеріалістичним світоглядом фаталізм, який твердив, що певні (соціальні, а разом з тим і політичні) ідеали мусять бути осягнені самою іманентною силою розвою продукційних відносин, без огляду на те, чи ми схочемо задля цього кивнути пальцем, чи ні, належить сьогодні до категорії таких самих забобонів, як віри у відьми, нечисте місце і фєральні дії” [13: т. 45: 285].

Гуманітарні національні та загальнолюдські цінності, духовність, культуротворча діяльність здатні й мусять “скріпити національну синтезу”, витворити, увиразнити унікальність та неповторність української цивілізації. Заради того, щоб українська нація була нацією, а не “соціальною категорією”, і працював так жертовно й невтомно цей невсипущий геній.

І. Франко зараховував себе до типу “письменників-робітників”, які лише “допомагають ставити будинок цивілізації”, тоді як “обранці долі” – генії творчого

духу – здобуваються на безсмертя. Що ж, якщо пам'ятати про його щоденну надлюдську працю, нещасливе особисте життя, повсякчасні рефлексії та нестерпні муки сумління й сумніви, боротьбу з оточенням та ігноруванням цим оточенням його як письменника-новатора, ученого-мислителя, філософа, особливо якщо не забувати про хворобливу манію переслідування духами-демонами в останні десять літ життя, то справді було б блюзнірством називати І. Франка “обранцем долі”. Але якщо ми прагнемо “увійти в таємниці духу” його доби, то маємо відтворити за його текстами життєпис письменника, пізнати таємницю його трагічного роздвоєння, пройти разом із ним шлях до його душі, який він так болісно й уперто торував. Тільки через життєпис митця можна заглибитися у світ реальних явищ, подій, процесів і “увійти в таємниці духу” його епохи, а основне – бодай наблизитися до розуміння трагічної долі поета й мислителя, наділеного даром профетичного видіння та національне спрямованого провіщення.

Література:

1. Відділ рукописів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 3, справа № 185.
2. Гадамер Г. Г. Істина і метод // Основи філософської германістики: У 2 томах. – К., 2000.
3. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу. – К., 2004.
4. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко. – К., 2006.
5. Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998.
6. Елкінз Д. Психотерапія і духовність: на шляху до теорії душі // Гуманістична психологія. Антологія: У 3 томах. – К., 2001.
7. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. – К., 1993; Гундорова Т. “ПроЯвлення Слова”. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997; Гундорова Т. Франко – не Каменяря. – Мельборн, 1996; Гундорова Т. Невідомий Іван Франко. – К., 2006; Ткачук М. Парадигма світу збірки “Semper tūo” Івана Франка. – Тернопіль, 1997; Мельник Я. З останнього десятиліття І. Франка. – Львів, 1999; Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від І. Франка. – Львів, 2002; Швець А. Злочин і катарсис. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі І. Франка. – Львів, 2003; Тихолоз Б. Ерос versus Танатос (Філософський код “Зів’ялого листа”). – Львів, 2004; Мазепа В. Культуроцентризм світогляду І. Франка. – К., 2004; Франкознавчі студії. Збірник наукових праць. – Вип. 1. – Дрогобич, 2001; Вип. 2. – Дрогобич, 2002; Вип. 3. – Дрогобич, 2005; Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка. В дзеркалі рефлексійної поезії. – Львів, 2005.
8. Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – К., 2004.
9. Сенека Л. А. Моральні листи до Луцілія. Переклав з латини А. Содомора. – К., 1996.
10. Сенека Л. А. Моральні листи до Луцілія. – К., 1996.
11. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії. – Львів, 2005.
12. Франко І. Вибрані твори: У 3 томах. – Дрогобич, 2004.
13. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
14. Франко І. Мозаїка. Із творів, що не увійшли до зібрання творів у 50 томах. – Львів, 2001.

15. Франко І. Передмова до збірки поезій “Мій Ізмарагд” // Франко І. Давнє і нове. – Львів, 1911.
16. Франко І. Про соціалізм і марксизм // Рецензії і стаття 1897–1906. Впорядкування, вступна стаття і довідки Б. Кравцева. – Львів, 1966.
17. Hillman J. Re-visioning psychology. – New York, 1975.

Степан Козак (Варшава, Польща)

Історіософський концептуалізм Івана Франка

Свою ерудиційну студію “Другий “Заповіт” української літератури” видатний учений Ю. Шерех [4] завершив зауваженнями, які мають для дослідника української літератури, культури та філософської думки ключове значення. Отож, порівнюючи той другий заповіт з першим заповітом української літератури, тобто “Заповітом” Т. Шевченка, Ю. Шерех підкреслив, що ні в чому не применшуючи генія автора “Кавказу” та “Неофітів”, який поєднував концепції волі й свободи України з революцією і системою права та справедливості, “Другий “Заповіт” української літератури” І. Франка на перший план висунув питання біблійного першоджерела та проблематику філософії історії, причому з’ясування її сенсу поет шукав в історії й теології історії, порушував питання їх кінцевої мети, будучи водночас свідомим, що важливою передумовою тих роздумів є проблематика онтологічна, отже, питання людського існування, людської природи, людства, місця людини в світі, її ролі стосовно оточення, а також основ міжлюдських зв’язків та відношень до суспільного й природного середовища. Підсумовуючи, Ю. Шерех підкреслив, що своїм “Мойсеєм” І. Франко поставив українську літературу “на порозі, який відкриває дорогу до українського “Фауста” та допровадив її до дверей, що ведуть до “Божественної комедії” [4: 218].

Те надзвичайно високе поцінування “Мойсея” І. Франка будить творчу уяву. Адже автор, видатний теоретик, компаративіст та блискучий інтерпретатор літературних текстів зосереджується властиво на широко трактованих джерелах і літературних реаліях поеми, на її вишуканій поетиці та естетиці, надзвичайно широкому історичному й філософсько-теологічному контексті та пропозиціях нових прочитань ключових аспектів досліджуваного твору. У тій багатозначній рефлексії Ю. Шереха над “Мойсеєм” І. Франка можна натрапити на відлуння та полемічні диспути з багатьма авторами, в тому числі й тогочасними інтерпретаторами того архітвору, такими як Я. Ярема, А. Крушельницький чи М. Євшан, котрий вбачав у “Мойсеї” “остаточне зведення рахунку з кимсь, з ким малося до діла цілий час” [4: 217]. Натомість отим кимось – згідно з М. Євшаном – був люд, український народ і сам І. Франко. Надзвичайно влучно спроєктував ту думку в своїй студії “Поезія Івана Франка” О. Білецький, пишучи, що поема “Мойсей” – то, так би мовити, філософсько-поетичний синтез, якого він наполегливо добивався у своїх художніх шуканнях, це підсумок і самооцінка

його особистої діяльності, то акумуляція духовної енергії народу, його споконвічних прагнень, а також його сумнівів, помилок, вагань та слабкості. То власне підсумування власного життя та діяльності, то врешті його *Exegi monumentum*, заповіт, залишений наступним поколінням українського народу [1: т. 1: 470–471].

Напряма роздумів, який постає з тих вступних зауважень і який належало б особливо вирізнити, то роздуми над українським народом, його долею, вписаною в історію людства, над культурною традицією, що становить духовний *continuum* людськості і кожного народу зокрема, особливо на закодованих у “Мойсеї” символах, алегоріях та біблійних образах, мотивах, історичних, теологічних та історіософських концепціях українського митця. У перших рядках “Прологу” до “Мойсея” І. Франко звертається прямо до українського народу, оприявнюючи цим замисел поеми:

Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздорожжю,
Людським презирством, ніби струпом вкритий!

Твоім будущим душу я тривожу,
Від сорому, який нащадків пізних
Палитиме, заснути я не можу.

Отож, дії свого народу, його конкретна історична ситуація продиктували поетові тему твору та його героїв. Постать Мойсея та образ ізраїльського люду, який мандрує пустинею, – то біблійна фігурна алегорія, що становить вихідний пункт у концепції І. Франка. Згідно із засадою біблійної теології, жиди – вибраний народ, який виконує особливу функцію в історії спасіння роду людського, спираючись на погоджену між Богом і цим народом (найперше з Авраамом, потім Мойсеєм) угоду [8: 95]. Отже, людові Ізраїлю Бог визначив універсальну місію збавителя.

Та неначе сакральна-міфічна особливість жидівського народу, засвідчена в Старому Завіті, водночас призначена профетична місія, збагачена образом ізраїльського Месії, – то ключ до історіософічного концептуалізму І. Франка. Звернімося до тексту “Прологу”:

О, ні! Не самі сльози і зітхання
Тобі судились! Вірю в силу духа
І в день воскресний твого повстання.
[...]
Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, вперешся Бескидом
Покотиш Чорним морем гомін волі,
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі.

Представлена в цих словах есхатологічна надія оперта – як відомо – на біблійній алегорії, що проповідує віру в пришестя Божого царства і є трактована як

рушійна сила відродження народу та його визволення і спасіння. Як витончений історіософ, І. Франко був свідомий, що ступаючи на ґрунт Біблії та проектуючи свою історично-профетичну візію України, мусить її увірогіднити віднесенням до історії й водночас – до сучасної політичної та суспільної ситуації, бо тільки тоді – а не в неокресленій абстрагованій дійсності [8: 101] – можна очікувати, що месіанське об'явлення несе в собі надію волі.

Оприявнена тут своєрідна “теологія надії” І. Франка, яка виражає прагнення до волі, свободи, а відтак і до спасіння додатково пояснює нам профетичний сенс “Прологу” та звернення поета до постаті Мойсея. Адже подана в поемі історія Ізраїля – то велика парабола трагічної долі України, натомість віднесення до Біблії мають надати їй сакральності та увірогіднити в очах своїх і чужих, в широких колах суспільства, яке щодня спілкується зі Святим Письмом.

Отже, є це замисел надзвичайно влучний, рівночасно коли йдеться про пошуки можливостей та способів донесення української проблематики до люду, до якомога ширших – також і географічно-суспільних прошарків – з одного боку, а з іншого, дякуючи такому прийомові, поет прагнув надати їй універсальності і долучити історію України до історії світу та людства [3].

Крім універсальних рис, історіософський концептуалізм І. Франка презентує також рішучу суспільно-політичну програму, метою якої є визволення та радикальне політичне й моральне відродження українського народу. Згадані раніше віднесення та старозаповітні свідчення надали концепції І. Франка вірогідності та спрямували в бік історіософічного біблійного ідеалізму.

Виразником такого становища в поемі є, власне, Мойсей. То Мойсей, уособлюючи зв'язок месіанського об'явлення з історичною ситуацією ізраїльського народу, реалізував місію спасіння, визначену Богом. Нав'язуючи до того ключового мотиву, І. Франко вкладає до вуст головного героя такі слова:

Ось я шлях довершив, що тоді
Ти вказав мені, Батьку,
І знов сам перед Тебе стаю,
Як був сам на початку.

Дальша розмова Мойсея з Творцем має неначе форму сповіді, в його словах, повних розчарування та болю, легко можна спостерегти подібність старозаповітної ситуації, висловленої в чудесній фігурній алегорії, – із українською дійсністю, а також аналогію І. Франка з біблійним Мойсеєм [3:136], який тут постає як *alter ego* українського митця:

Сорок літ я трудився, навчав,
Весь заглиблений в Тобі,
Щоб з рабів тих зробити народ
По Твоїй уподобі

Сорок літ мов коваль, я клепав
Їх серця і сумління

І до того дійшов, що уйшов
Від їх кпин і каміння.

Та повна жалю, гіркоти і сумнівів медитація Мойсея над нікчемністю “вибраного народу”, підбурюваного старозавітними “демагогами і популістами” Авіроном і Датаном, а також над маревом фіаско реалізованої ним місії, має надзвичайно песимістичну вимову. Очевидно, йдеться про основну проблему – загрозу нездійснення (внаслідок спротиву і зневіри у волю пророка) месіянського покликання, яке залишається – нагадаймо – лише в силі Бога, збавителя світу [6: 48; 72].

Однаково ж, на думку теологів, Біблія не обмежує Божого плану спасіння до історії Ізраїля, той план є універсальним і може бути реалізований “успішно в історії збавчих діянь Бога стосовно людства” [6; 8: 95].

Для І. Франка, який сягнув далі, ніж той міфічний виднокруг землі обітованої, то знак, аби незважаючи на суперечності, продовжувати збавчу місію. Тому Мойсей І. Франка – свідомий ролі особистості в Божому замислі визволення – звертається до Творця:

О Єгово, я слізно моливсь:
Я слабкий, я немова!
Кому іншому дай сей страшний
Маєстат свого слова!

Є велика проникливість і глибина в наявній тут концепції Слова. По-перше, Біблія, а вслід за нею І. Франко, вважає, що даний людині дар мислі і слова є одним із найбільших дарів Творця. Дякуючи Слову, люди можуть порозумітися, висловити почуття й думки, відрізнити правду й добро від неправди і зла. По-друге, Біблія, а отже й І. Франко, живить найвищу повагу, шану й побожну честь для Слова, більше – визнає його сакральність, у зв'язку з чим мистецтво слова є мистецтвом божественним. Звідси вислів “Маєстат Свого слова”, тобто Божого слова, яке сягає початку всякого творення, видимої і невидимої дійсності [7: 34].

Дійсність (біблейна) постає з небуття через слово вже від початків світу, бо ж воно було від Бога. Та філософська і теологічна глибина слова І. Франка має ще одну властивість: імплікує бажання чину, містить заклик до дії, дає силу духа і реальну міць до чину, бо ж воно було від Бога.

Але імплікації, які витікають з цитованого вище фрагменту, є значно глибші і перспективніші. Перш за все, згодьмося з тим, що оприявнений тут есхатологічний аспект поеми та головна напруга Франкової концепції твору полягає в його онтологічному статусі. Власне, в цитованих вище рядках озвучено його екзистенційний сенс, як особистісний, так і суспільний, національний. Очевидно, як видатний історіософ І. Франко вказав на драму Мойсея і жидівського люду в моменті історичного зламу та кризи, подолання якої було стимулом народження – якщо не нової епохи – то напевно нового етапу на дорозі ізраїльтян до оновленого “становлення народу” та на шляху їхнього подальшого прямування до землі обітованої.

То не буде легка дорога, але довга, крута, мученицька, найжачена небезпеками і позначена кров'ю:

[...] Ось глянь:
За тиранським велінням
Ідуть сили, щоб плем'я твое
Ще раз вирвать з корінням.

Чуєш стук? Се залізна стопа
Тих страшних легіонів,
Що толочить юдейські поля,
Робить пустку з загонів

Чуєш плюск? Се ворожі мечі
Кров юдейськую точать,
Чуєш крик? Се юдейських дівчат
Дикі коні волочать

Цитовані фрагменти – а є їх дуже багато – з вісімнадцятої пісні поеми потрясуючі. Перш за все спадає на думку драматизм української історії, оспіваної бандуристами та лірниками в героїчному епосі – думках та історичних піснях. Невипадково, отже, в літературі предмету [2] можна натрапити на думку, що представлена в “Мойсеї” сакральна історія розігрується в дійсності реальної України (як історичній, так і сучасній поетові), що через символічні ситуації, конкретні віднесення, мотиви, епізоди та зв'язки, у поемі постає ціла історія України та її головні етапи.

Важко було б знайти в історії українсько літератури інший такої високої вагомості твір, як “Мойсей”, який презентував би, подібно до Біблії – на своєму рівні – концепцію історіософії і теології історії. То є концепція насправді захоплююча, можна сказати, реалістична, вивірена в площині історичного і суспільного досвіду. Думаю, що не буде надуживанням ця спроба впровадження міркувань “за аналогією”, оскільки такий прийом належить до основних, застосованих у науці¹.

У кожній історіософії правомірність історичних паралелей впливає з потреби пошуків у творах далекосяжних аналогій, які становили б відповідник для сучасної доби. Кожна культура шукає такої епохи, до якої могла б апелювати в ключових справах народу і яка б в силу своєї давнини, історичної тягlosti та універсальності говорила б істотні правди про неї саму. І в тому між іншим також полягає історіософський концептуалізм “Мойсея” І. Франка.

Свята історія зі сторінок Старого (а також Нового) Завіту Франкові добре зна-на, про що засвідчує його літературна і наукова творчість, систематично піддавана науковому оглядові. Як окциденталіст, автор “Мойсея” був, безперечно, чутливим на вказану в Біблії історичну тягlostь, відчуття історії, моральні та правні засади,

¹ Класичним прикладом такої порівняльно-контекстової герменевтики можуть бути цитовані праці Ю. Шереха.

які становлять основну рису європейської культури, що виростає, властиво, з юдейсько-християнської традиції, опертої на засади влади – духовної і політичної.

У тому контексті не може дивувати в “Мойсеї” особливе захоплення І. Франка старозавітним оповіданням про вихід ізраїльтян з Єгипту і союзу на Синаї (Ковчег Завіту), а отже, тими подіями, які відіграли вирішальну роль у процесі формування спільноти Ізраїлю. Думка українського історіософа тут надто прозора, зокрема якщо її зіставити із поглибленою рефлексією теологів, зокрема знавців “Тори-П’ятикнижжя”, які визнають, що вихід з Єгипту „описує дорогу в значенні теологічної траскторії, на якій Ізраїль стає людом Бога. Центральна частина “П’ятикнижжя”, що подає об’явлення на Синаї (Wj.: 19; Lb.: 10), виражає, отже, вже нову самототожність Ізраїлю, який в Єгипті [...] був невільником фараона, а в пустині під горою Синаї, яка символізує формаційний, рушійний момент його історії стає спільнотою Бога. Має вона форму союзу, завдяки якому всі закони, накази і правні записи приймають постать “суспільного досвіду Бога”. Нараційний контекст зібрання прав у “П’ятикнижжі” окреслює їх подвійну залежність: від традиції виходу (з Єгипту) і перспективи поселення в обітованій землі [9].

Тому перед Мойсеєм та ізраїльським людом відкрилася реальна можливість вціління. Ягве є саме причиною переміни і збереження, перед людом відкрився очікуваний “новий світ”. За І. Франком, Мойсей є дитям свого племені і свого віку; є великим пророком, але який не може, однак, подолати всіх труднощів як усередині свого племені, так і зумовлених часом. Тільки завдяки Мойсеевим зв’язкам з Ягве і союзові на Синаю, мандрівка людей через пустиню стала рішучою формаційною дорогою, процесом формування спільноти ізраїльтян, яким Бог під час десятиліть пустельної самотності прищепив релігійні, суспільні, політичні, етичні і правові засади співжиття, які мають обов’язувати в обітованій землі – Каанан.

У дев’ятнадцятій і двадцятій пісні поеми, де зображено кульмінаційний момент діалогу Мойсея з Ягве, Творець, відповідаючи пророкові, хто по тій своєрідній пустинній “селекції” буде зарахований до грона вибраних, заявляє:

І будете ви свідки Мені
З краю світа до краю
Що лиш духа кормильців з усіх
Я собі вибираю.
[...]
І підуть вони в безвість віків
Повні туги і жаху
Простувать в хаті Духові шлях-
І вмирати на шляху...

Ось такий фінал мадрівки ізраїльтян пустинею в інтерпретації І. Франка. Поет зосередив увагу одночасно на історіософських, правничих, етичних і теологічних аспектах старозавітного джерела, як і на драматичних переживаннях пророка та його люду під час виходу з єгипетської неволі.

З факту прогресивності об'явлення та динаміки його розвитку [5], не вільного також від страждань, зневіри, чварів, кризи та упадку, виринає образ реального “творення історії” власне через чинну участь в історії, що властиво вказане в цитованих вище двох останніх строфах: поява молодих людей чину, здатних до духовного проводу народу та перетворення оточуючої дійсності. Той факт становить без сумніву *spiritus movens* історіософського концептуалізму І. Франка, є також основою для надії, що – не дивлячись на драматизм подій – реалізується сенс історії народу.

Для І. Франка концепція сенсу історії поєднувалася – як можна було переконатися – з очікуваною візією майбутнього; ця візія стала рушійною силою мобілізуючи одиниці і ціле суспільство до дії та ставлячи собі за мету моральне відродження народу і його визволення. Та історіософія надії, оприявлена в “Мойсеї” І. Франка, безпомилково відчитали українці, надзвичайно палко прийняли її і вона мала величезний вплив на духовне і політичне життя народу, на розвиток його національної свідомості та інтенсифікацію прагнень до незалежності.

Треба однак на завершення нагадати, що джерелом і основою надії в історіософській думці І. Франка була старозавітна есхатологія, народжена з союзу Бога з Ізраїлем і з віри у визвольно-збавительну місію Пророка Мойсея. Та месіансько-есхатологічна надія стає запорукою зміни обличчя оточуючого світу і його наближення до очікуваного Царства Небесного. Відомо, який вплив на розвиток європейської культури і цивілізації мала ця обітниця, а також який вплив мала і надалі має Біблія (особливо ж ця шляхетна ідея) і в який спосіб вона надалі залишається присутньою в нашій рефлексії над сучасною історією та культурою.

Франкове звернення до старозавітної месіансько-есхатологічної доби було своєрідним благовісткуванням Доброї Новини для своїх сучасників та нинішнього й прийдешнього покоління українців.

Література:

1. Білецький О. Від давнини до сучасності. Зібр. творів: У 5 томах. – К., 1960.
2. Скоць А. Поеми Івана Франка. – Львів, 2002; Див. також праці в томі: Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998.
3. Франко І. Мойсей. Редакція і статті Ю. Шевельова. – Нью-Йорк, 1968.
4. Шерех Ю. Другий “Заповіт” української літератури // Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології. – К., 1993.
5. Bartnik Cz. Teihardowska wizja dziejow. – Lublin, 1975.
6. Harrington W. Teologia biblijna. – Warszawa, 1977.
7. Szymik Ks. J. W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. – Katowice, 1994.
8. Filipek Ks. M. Człowiek współczesny a Stary Testament. – Lublin, 1982.
9. Pawłowski Ks. Z. Biblijna Agape // Ethos. – 1998. – № 3.

Юрій Барабаш (Москва, Росія)

Франкові причинки до української гоголіани

Попри те, що літературно-критичні Франкові праці та його листи, дослівно сказавши, рясніють іменем М. Гоголя, згадками, а часами й доволі розлогими міркуваннями про його писання, осібно про “Ревізора” та “Мертві душі”; попри те, що останній з цих двох – як їх означено – “архїтворів” він переклав на українську, нарешті багаторічні його старання справою поширення Гоголевої спадщини в Галичині, – попри все те доводиться констатувати, що свого чітко визначеного місця в українській гоголіані І. Франко не посів. Практично наша гоголезнавча думка проходить повз нього. (Давні суто кон’юнктурні вправи М. Пархоменка, звісно, полишаємо поза увагою). Далися взнаки різні чинники. Зовнішнім можна вважати, прецінь, те, що монографічної, спеціально присвяченої Гоголеві праці І. Франко не написав, залишивши хоча й численні, але, якщо кинути оком, порізнені причинки до теми. Та існує ще й інший чинник: як на мене, ми досі не завдали собі труда систематизувати оті Франкові причинки, не спромоглися проаналізувати їх у внутрішніх зв’язках як певну цілість (текст), як Франків гоголівський дискурс, не виявили в ньому структурних і сенсових доміант, котрі не тільки є важливими для повнішого уявлення про самого І. Франка, зосібна – І. Франка як гоголезнавця, а й незрідка навидовижу виразно резонують зі сьогоденням.

Весь, сказати б, корпус зауваг і висловлювань І. Франка на гоголівську тему (а він охоплює не один десяток одиниць) я б розподілив на дві групи, або два рівні – з чималою мірою конвенційності, ясна річ, бо в кожному випадку існує своя внутрішня диференціація, до того ж складові різних рівнів не є цілковито автономними, вони з корелюють одне з одним і, головно, з основними, парадигмальними ідеями Франкового гоголівського дискурсу.

Доволі чітко можемо вирізнити в цьому дискурсі рівень, що його (знову-таки – конвенційно) означимо як “емпіричний”, такий, де згадуються ім’я М. Гоголя або той чи той його твір. Виглядає, що задля такого згадування І. Франко не минає жодної нагоди. Чи пише він літературно-біографічні портрети В. Забіли, М. Старицького, І. Нечуя-Левицького, Л. Толстого, І. Успенського, К. Гавлічка-Боровського, або некрологи про М. Салтикова-Щедріна й О. Пипіна; чи листується з М. Драгомановим, Оленою Пчілкою, А. Кримським та ін.; а чи відгукується на з’яву нового оповідання Марка Вовчка, або вихід сербського місячника “Стража”, або на книжку “п. Чурсіна” (М. Здзеховського) про “містичне слов’янофільство”; або подає “словце критики” на вірші К. Устияновича і Д. Вергуна чи причинки до автобіографії – всюди, сказати би, “присутній” М. Гоголь: рефлексією, епітетом, порівнянням, рівнобіжною, супротиставленням, врешті просто самим іменем. А то ремінісценцією, як згадки про Кіфу Мокієвича і чичиковського Петрушку в студіях “Іван Гушелевич” та “Східно-західні непорозуміння”. А то фрагментами

широкої літературно-історичної панорами – у знаменитій статті для енциклопедії Брокгауза–Ефрона “Южнорусская література” або в “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.”.

Хоч і яка строката ця мозаїка, все ж хаотичною, випадковою вона може видаватися лише на позір. Удумливий погляд виявить у ній наскрізні мотиви й домінуючі думки, котрі, корелюючи між собою, набувають значення системних компонентів Франкової цілісної (дарма що не позбавленої певних внутрішніх суперечностей, про які ще буде сказано) гоголівської концепції.

Тож якщо перший рівень умовно було названо “емпіричним”, то наступний маємо підстави схарактеризувати як безумовно концептуальний, засадничий для Франкового гоголівського дискурсу, який розгортається в просторі трикутника – “українська ідентичність – російська “інакшість” – вселюдськість”. У наших сучасних роздумах і суперечках про М. Гоголя цей сповнений внутрішньої напруги “трикутник” часом обертається, ніде правди діти, на правдиво “бермудський”, й І. Франко часто-густо прямо-таки “втручається” в ці суперечки...

Узяти, приміром, відомий факт загостреної поляризації поглядів на українську та російську складові Гоголевої творчості. Активізація на російському неоімперському ґрунті так званого православного літературознавства супроводжується категоричним (незрідка й брутально забарвленим) запереченням українства М. Гоголя як проблеми “вигаданої сепаратистами” і оголошення його “чисто русским писателем” і “чисто русским человеком”. Дозволю собі втриматися від коментування подібних тверджень, в цьому немає ні потреби, ані жодного інтересу. Зверну увагу на інше. Реакцією (психологічно, треба визнати, до певно міри вмотивованою) на “православно”-імперське гоголезнавство є доволі поширені в сучасному українському дискурсі спроби вилучити М. Гоголя з російської літератури, означити його як письменника суто й виймовко українського. Цей погляд обґрунтовують прагненням “розширити” корпус українських письменників за рахунок “солідних постатей”, яких, мовляв, бракує історії української літератури, причім незалежно від мови творчості, котра нібито, суттю, не має значення. Тобто: національна література без національної мови! Бідний О. Потебня перевертається в домовині... Під цю концепцію підводиться не лише етногенетична, а також географічна, ба й адміністративна база – місце народження і мешкання. Згідно з такою логікою українськими письменниками оголошуються не тільки, скажімо, Нарєжний і Гоголь, а й українофоб (але *киянин*) М. Булгаков. А там, дивись, надійде черга і до Жванецького...

Якщо ж серйозно, то я, по-перше, рішуче відкидаю тезу, ніби література Г. Сквороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, В. Стефаніка потребує штучного “збагачення” за рахунок клонування “солідних постатей” або їх трансплантації з чужих літератур; по-друге, щодо М. Гоголя, то я переконаний, що вислідом подібної операції (проведеної зі суто кон’юнктурними, псевдопатріотичними мотиваціями, ще й з доволі тупим інструментарієм) може бути перетворення М. Гоголя в пересічного (зате “наського”!) белетриста, тим самим – втрата його не тільки для російської літератури, а й для української духовної культури. Суть Гоголевого українства,

предмет нашої національної гордості полягає не в наліпці, не в тому, щоб будь-що запихати письменника в нашу національну торбу, а в усвідомленні того, що геній, народжений і зрощений українським ґрунтом, живлений його соками, вийшов у просторинь світової літератури.

Перепрошую за дещо задовгий відступ і повертаюся безпосередньо до І. Франка. Як виглядає на щойно змальованому тлі його постава щодо М. Гоголя?

Хочемо чи ні, а доводиться зазначити, що М. Гоголь для І. Франка – письменник *російський*. Навіть не знайдемо в І. Франка спеціальних аргументів на користь цього погляду, жодної спроби її обґрунтувати, – такі спроби, вочевидь, видаються йому зайвими. Тож не затримуймося на них і ми, адже те означення – “російський” – супроводжує Гоголеве ймення майже щоразу. Згадаймо лишень один характерний епізод: у раних, 1881-го року, “Причинках до оцінення поезій Тараса Шевченка”, ім’я “геніального письменника російського” М. Гоголя стоїть поруч О. Пушкіна, О. Грибоєдова та М. Лермонтова; перевидаючи року 1914-го, тобто мало не через чверть віку, другу частину “Причинків...” як окрему студію під назвою “Темне царство”, І. Франко робить у тексті деякі виправлення, але четвірка “великих російських письменників”, з М. Гоголем включно, зостається без змін.

Питання, проте, буде висвітлене однобічно, якщо обмежимося цією констатацією. Справа в тому, що, приймаючи за очевидну для себе характеристику М. Гоголя як письменника російського й консеквентно вписуючи його в російський літературний контекст, І. Франко водночас жодною мірою не випускає з поля зору Гоголевого українства, вважаючи за конечне акцентувати на ньому увагу читача, зокрема (хоча не тільки) *неукраїнського*. У статті “Южнорусская література” ім’я “геніального Гоголя” увінчує перелік тих письменників-українців (від У. Богдановича до М. Гнедича), яких “Украина дает... русской литературе” і які “оказывают значительное влияние” [2: т. 41: 120] на цю літературу. Цей факт констатовано тут, у *російському* виданні, в стримано-енциклопедичному стилі, емоційний же підтекст Франкового зауваження оприявнюється, якщо зіставимо його з раніше висловленим у листі до М. Драгоманова (21 лютого 1881 року) наріканням на те, що все друковане новішими роками в Росії про М. Гоголя “радше тикає його jako чоловіка, jako поета, а вже, звісно, найменше jako українця...” [2: т. 48: 274]. До речі, епітет “геніальний” стосовно М. Гоголя нераз сполучається в І. Франка саме із вказівкою не етнічне коріння письменника: “геніальний земляк” Г. Квітки-Основ’яненка (“Українці”), “геніальний українець Микола Гоголь” (“Карел Гавлічек-Боровський”).

Важливо, що, наголошуючи на Гоголевому українстві, І. Франко не обмежується вказівками лише на етногенетичний первень, він переводить (щоправда, не надто часто) розмову в сферу художньо-психологічну. Під цим оглядом привертає увагу стаття “Михайло Євграфович Салтиков (Щедрін)”. І. Франко, як і Т. Шевченко свого часу, загалом високо поцінуючи творчість М. Салтикова-Щедріна, зіставляє його з М. Гоголем. І в цьому порівнянні з погляду суто мистецького, естетичного віддає незаперечну перевагу Гоголеві. “...Щедрін [...] – вважає він, – артистичним талантом не дорівнює Гоголеві...”, якщо “сей (М. Гоголь. – Ю. Б.) був переважно артистом і

кожну свою сатиричну картину подавав у викінченій, артистично досконалій рамі”, то “в Щедріні переважає публіцист, – його постаті тільки нашкіцовані”, домінують “розправи та теоретизування”, а “артистична рамка відкидається набік...” [3: т. 18: 7–8]. Та ще цікавіші (принаймні в ракурсі нашої теми) ті Франкові міркування, котрі стосуються національної характерології. Означаючи, як він каже, “племінну різницю” між М. Щедріним і М. Гоголем, І. Франко писав: “Перший по Гоголю сатирик у російській літературі, він прецінь різниться від нього вдачею свого юмору і закромом своєї сатири так коренно, як коренно різниться вдача українця від вдачі великороса. Бо коли юмор українця більше погідний і попри всій їдкості та гостроті більше гуманний, гумор великороса остається понурий та терпкий навіть там, де вибухає голосним сміхом. І коли в українця крізь сміх видніються сльози, в великороса видніється гнів” [3: т. 18: 7]. Про те саме І. Франко писав і за кілька років перед тим, у примітці до перекладу оповідання М. Щедріна “Деревенская тишь” (“Супокійне життя”): “Часто у його оповіданні проблискує ярко їдка, майже демонська іронія, властива великоруському племені, і тому-то, хоть зовсім подібний барвою (не силою) до до таланту Гоголя, він зробить так не таке враження, як наш геніальний земляк-поет” [3: т. 18: 13].

Знову епітет “геніальний” – і знову в контексті теми “українець у російському письменстві”, що ми вже відзначали вище у зв’язку з гоголівським причинком у Франковій статті про К. Гавлічка.

На цьому причинку варто затримати нашу увагу; зовні наче мимобіжний, він насправді криє в собі засадничий сенс. Розповідаючи про подорож молодого К. Гавлічка 1843 року до Москви (де той, до речі, “знайшов не одно таке, що могло притягати його”, а й таке, що швидко розвіяло в його душі “чари... москвофільства” [3: т. 18: 266]), І. Франко зауважив: “В російській літературі стояла тоді в zenіті звізда геніального українця Миколи Гоголя...” [3: т. 18: 266]. Підкреслень у Франковій фразі немає, я наважився унаочнити ними вжитий тут Франком концептивний, бароковий засіб зближення двох характеристик М. Гоголя, двох іпостасей його амбівалентної природи як людини і як письменника, драму незбігу (за Є. Маланюком) “Гоголя” з “Гоголем”, джерело Гоголевої роздвоєності й заламання.

Франкові, на жаль, не випало дати докладний – ні теоретичний, ані естетично-поетикальний – аналіз означеної ним у статті про К. Гавлічка діалектики “єдності–супротиставлення” М. Гоголя як російського письменника і “геніального українця”. Проте в деяких інших його причинках і міркуваннях відчитується внутрішній (іноді очевидний, часом опосередкований, ба й прихований) зв’язок з цією діалектичною формулою, висвічуються саме в ній закорінені ті або ті аспекти “феномена Гоголя”.

Зосереджуся, бодай коротко, на двох-трьох моментах.

Почну з питання, котре є одним з тих, що сьогодні бентежать українське гоголезнавство. Про одне з них – “наш чи не наш?” (і однозначну відповідь на нього: “наш і тільки наш”!) – уже йшлося. Висловлюється, однак, і має поширення інша концепція, суть якої виражено дилемою: чи існує “один” письменник М. Гоголь, а чи їх “двоє” – окремо український і окремо російський? На поставлене в такий

спосіб запитання свою відповідь дає видана кілька років тому Товариством з обмеженою (такі обмеженою!) відповідальністю двотомна хрестоматія творів М. Гоголя, вивчення яких передбачено програмою української середньої школи. Відповідь закладено вже в самій структурі видання: перший том містить повісті з “Вечорів на хуторі біля Диканьки” і “Тараса Бульбу” (він єдиний репрезентує цикл “Миргород”, від “Старосвітських дідичів”, “Вія”, “Двох Іванів” школярів вирішено відгородити), том другий – “Мертві душі”, “Ревізора” й дві петербурзькі повісті, “Портрет” і “Шинель”. Обрання подібної структури видання можна було би прийняти за факт суто технічного порядку, якби не додані до кожного з томів післямови. У назвах обох з межовою чіткістю оприявлено суть задуму: в першому томі М. Гоголь – “український письменник”, у другому – “російський”. Концепція, як бачимо, компромісна: годі сперечатися, поділимо генія – нам віддайте українську його половину, собі залишайте російську, нам вона ні до чого, в ній він “не наш”...

Порадьмося з І. Франком. Справа в тому, що задовго до розглянутої щойно спроби “розполовинення” М. Гоголя М. Драгоманов (чий гоголівський дискурс – спеціально застережуся – іще чекає, як і Франків, систематизації та всебічної розправи) у статті “Література російська, великоруська, українська і галицька” в розпалі полеміки з галицькими опонентами висунув концепцію розрізненого існування літератур “всеросійської” і двох “почастних” – “великоруської” та “малоруської”, задля “виділу” яких із “всеросійської” Гоголь буцімто “послужив... вихідною точкою” [1: т. 1: 127]; сам же М. Гоголь при цьому опинявся чи то десь у проміжку між першою та третьою категоріями, чи почасти там і там. Коментар І. Франка до цих міркувань М. Драгоманова недвозначно негативний: у статті “Карпаторуське письменство XVII – XVIII вв.” він висловив жаль, що М. Драгоманов “не встерігся... від надто поспішних і наскрізь ненаукових розрізень (напр., розриваючи Тургенєва на російського і великоруського, Гоголя – на південно- і общеруського писателя і т. д.)” [2: т. 32: 207]. Ясно, що для І. Франка подібне “ненаукове розрізнення” геть неприйнятне, його власна формула (зі статті про К. Гавлічка) “російський письменник – геніальний українець” є бінарною структурою, але вона, хоча й криє в собі зерно антиномії, все ж нічого спільного з “розриванням” М. Гоголя не має, фіксує не механічне розрізнення, а складну діалектику співіснування і боротьби в особі мистця двох начал, контроверсію внутрішнього (і тим драматичнішого) роздвоєння *цілості*.

Досі гоголівський дискурс І. Франка ми розглядали в лінійному плані, у відтинку між “російськістю” та “українськістю” письменника. Час пригадати, що вище мовилося про іншу конфігурацію – “трикутник”, де третім базовим компонентом, який виводить цілу структуру в новий вимір, є *вселюдськість*. Мотив Гоголевої вселюдськості проходить в І. Франка двічі. 1900 року, рецензуючи український переклад драми А. Островського “Буря”, І. Франко не погоджується з думкою перекладача, М. Павлика, що ця п’єса майже не відома “за границею” (а де виставлялася – “не вдержалася”) тільки через свою давність. Він нагадує, що Гоголів “Ревізор” значно старший від “Бурі”, а тимчасом “обійшов усю Європу”. Значить, є щось, “що робить Гоголеву штуку зрозумілою, симпатичною для цивілізованого світу, а

А. Островського якимось ні” [2: т. 32: 52]. Суть відмінностей між двома творами тут не розкривається, але вона виступає ясніше в зробленому Франком іншому зіставленні “Ревізора”, цього разу – з драмою Л. Толстого “Сила темноти”. У статті “Лев Толстой” (1892), І. Франко назвав причину того, що твір Л. Толстого не втримався на сценах Парижа й Берліна: “він надто російський і занадто толстовський, щоб міг бути так зрозумілий для всієї людськості, як, наприклад, “Ревізор” Гоголя” [3: т. 18: 51].

Ці Франкові міркування, осібно у випадку Л. Толстого, справляють, треба визнати, дещо двоїсте враження. З одного боку, зрозуміло, що критик проводить вододіл між етнічною замкненістю, звуженістю філософсько-морального діапазону (зокрема, “Сила темноти” занадто “толстовська”) творів О. Островського й Л. Толстого та універсальним, розімкненим у вселюдську духовну просторинь змістом “Ревізора”, раблезіансько-світлівським засягом Гоголевого сміху. З другого боку, зауваження І. Франка, що твір Л. Толстого “надто російський” може наштовхнути на висновок, що такі критерії, як загальнолюдське значення літературного твору і його національна природа, мало не протистоять одне одному. Щоправда, подібну тезу І. Франко не висловив, але, на жаль, і не уточнив свою поставу.

Під цим оглядом привертає увагу той факт, що симпатії І. Франка – і як читача, і як критика – цілком віддані двом Гоголевим творам – “Ревізору” й “Мертвим душам”, тільки вони заслуговують на честь називатися “архітворами”. “Тарас Бульба” згадується, якщо не помиляюся, лише один раз, та й то в нейтрально-інформативному контексті, а щодо “Вечорів на хуторі біля Диканьки” цей контекст назагал виразно скептичний. У листі до М. Драгоманова (9 січня 1886 року) І. Франко висловлює жаль з приводу того, що Олена Пчілка “без потреби кинулась [...] видавати Гоголя “Вечорниці”, котрих перший випуск напечатаний і, певно, піде на макулатуру, бо повістки, в нім написані... трохи вже застарілі...” [2: т. 49: 11]. Про те саме раніше (10 жовтня 1885) він писав і до самої Олени Пчілки, радячи їй навіть “зовсім кинути перекладання з Гоголя” [2: т. 48: 563]. Стримано відгукнувся І. Франко на оповідання Марка Вовчка “Чортова пригода”, він сливе не приховував свого розчарування тим, що “письменниця” відійшла від того, що приваблювало його в “Народних оповіданнях”, – “Марко Вовчок являється тут – гумористом, іде слідами Гоголя та й то не його “Мертвих душ” і “Ревізора”, а його “Вечорів на хуторі біля Диканьки” (“Нові укр. оповідання Марка Вовчка”, [3: т. 17: 409]). З усього судячи, Франкові видавалося, що “Вечори на хуторі...”, та, ймовірно, й “Миргород” (з котрого, як уже було зазначено, він згадував лише “Тараса Бульбу”), не містять у собі того глибокого універсального сенсу, який він так високо цінував у “Ревізорі” та “Мертвих душах”. Подиву гідна аберация зору перешкодила йому розгледіти екзистенційного змісту ні в мотиві людської “покину тості” у фіналі “Сорочинського ярмарку”, ні в образі вселенської Скуки у “Двох Іванах” або в монструозній постаті Вія – втіленні онтологічного всесвітнього зла. Хоч і як прикро, мимоволі виникає рівнобіжна до російського класика, який – пам’ятаємо – помітив у Гоголевих повістях тільки “описание племени поющего и пляшущего”, простацьку малоросійську “веселость”.

Парадоксальним є те, що в своєму критичному ставленні до Гоголевих повістей “українського циклу” І. Франко, властиво, доволі близький і до оцінок та суджень П. Куліша, висловлених свого часу у журналі “Основа”, тимчасом як в енциклопедичному огляді “Южнорусская література” він характеризує ці Кулішеві судження як “слишком строгие” [2: т. 41: 135].

Утім, оцінка українських повістей М. Гоголя, суб’єктивне ставлення до них – то лише зовнішній бік питання значно вагомішого, суттєвішого, сказати би, стратегічного з погляду історії української літератури, притому, як на мене, вельми актуального.

Ідеться ось про що.

З Франкових гоголівських причинків вимальовується – сумарно й схематично – приблизно такий літературно-історичний “пунктир”: по-перше – Україна відає російській літературі свого геніального сина; по-друге – М. Гоголь, ставши російським письменником, все-таки зберігає, нехай і в ушкодженому вигляді, свою українську тожсамість, що знаходить вияв не тільки в українських (дарма що російськомовних) творах, а в його спадщині як цілості; по-третє – при цьому він справляє значний духовний, естетичний, навіть мовний вплив на етнічно нерідну для нього російську, ба ширше – світову літературу. Постає, однак, закономірне питання: чи можемо говорити про вплив М. Гоголя на письменство *українське*, і якщо так, то яким був цей вплив, у чому виявлявся?

Мусимо визнати, що в цьому питанні гоголівський дискурс І. Франка не виглядає чітким і консеквентним, радше навпаки – розрізненість зауваг і причинків саме тут даються взнаки найбільшою мірою. Питання про конкретний Гоголів творчий вплив заторкується в поодиноких випадках – на Т. Шевченка у статтях “Темне царство” та “Шевченко і критики” і на Марка Вовчка (про це щойно йшлося); у публікаціях про М. Старицького перераховуються сценічні переробки драматургом Гоголевих творів. У літературному житті Галичини відзначаються окремі факти перекладів і видань. Є, прецінь, лише один епізод з листування, який дає нам уявлення (втім, доволі суперечливе) на Франкову постанову в означеній проблемі.

У листі до М. Драгоманова від 21 лютого 1881 року, аргументуючи свої неодноразові прохання написати для газети “Діло” Гоголеву “життєпис”, І. Франко покликається – і то під кутом зору очевидної незгоди – на І. Нечуя-Левицького “Сьогоднішнє літературне прямування”, автор якої “відгріває давні Кулішеві закиди (на адресу Гоголя. – *Ю. Б.*) в новій едиції”. “Україна заснула під Гоголеву ліру”, – вільно переповідає І. Франко судження Нечуя, – “Гоголь Україні нашкодив”, “Гоголь для України нездалий” і т. д.” і висловлює думку, що “тут якраз би конечно показати й інший погляд у нас на Гоголя” [2: т. 48: 273–274]. Через півроку, 12 жовтня 1881-го, в листі до І. Белея, порадивши, аби той сам “ладив” для публікації в “Ділі” біографію М. Гоголя (Драгоманов-бо так її і не написав) “з узглядненням” на студію Драгоманова “Література українська, великоруська, російська і галицька”, в якій “про Гоголя багато і гарно написано”, І. Франко тут-таки застерігається щодо одного місця з цієї студії. “...До висказу Др-ова, буцімто М. Гоголь і для українства більше зробив, ніж

ціла укр[аїнська] література враз із Шевченком”, І. Франко вважає за доконечне додати примітку, в тексті якої пропонує значно критичнішу, ніж раніше, оцінку Гоголевого внеску в українське духовне життя і в розвиток національної самосвідомості народу. “...Хоть Гоголь, – пише він, – і зробив багато для прояснення думок української інтелігенції, то 1) прояснів сі думки в напрямі загальнолюдським, без згляду на народність, а пишучи по-вели[ко]руськи, радше відводив українців від українства, ніж приводив до нього, 2) задля тої ж причини його писання не дійшли до рук укр[аїнського] люду, як дійшли і доходять твори Шевч[енка], і не могли мати для нього прямої ваги” [2: т. 48: 291].

Ці мимохідь висловлені, не розгорнуті й не підкріплені аналізом зауваги дають підстави припустити, що І. Франко, назагал вбачаючи в Гоголеві “геніального українця” і мистця світового засягу, разом з тим не надто високо поцінював його вплив на українське духовне життя, зокрема – на українське письменство, суттю протиставляючи його під цим оглядом Шевченкові.

Навряд чи ми сьогодні погодимося з цією думкою нашого класика, хоча, з іншого боку, сумнівно чи є сенс і сперечатися з ним. Важливіше уявити собі те суспільне тло, на якому подібний погляд формувався.

Після Т. Шевченка в українській національній opinio, зосібна в літературі всієї другої половини XIX століття, яка розвивалася переважно в річищі посилення реалістичних традицій, і то часто-густо з надмірно акцентованим соціологізмом та позитивістсько-етнографічним ухилом, гіркий і нетривіальний духовний досвід М. Гоголя, його “неевклідове” світобачення, онтологічна глибина і трансцендентні поривання, болісні релігійно-етичні пошуки, естетичні уроки були, суттю, невідзискані.

Властиво, лише в XX столітті з надзвичайною ясністю виявили символічність, парадигмальність і сенс обох постатей – і Т. Шевченка, і М. Гоголя – як для української літератури, так і загалом для національного духовного життя. Чи можемо, чи маємо моральне й науково-історичне право дорікнути Франкові, що він мало не зі столітньої відстані не передбачив цього процесу? Натомість мусимо бути вдячними йому за те, що своїми гоголівськими причинками він подав нам такі поради й методологічні знадоби, актуальність і значущість яких, без пересади, годі перецінувати.

Література:

1. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: В 2 томах. – К., 1970.
2. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
3. Франко І. Твори: У 20 томах. – К., 1950–1956.¹

¹ Оскільки у московських бібліотеках (у тім числі РДБ, колишню “Ленінку”) 50-томник І. Франка, як майже всю україніку, вилучено з обігу й відправлено в сховища (в кращому разі можна десь знайти розрізнені томи), автор змушений в окремих випадках покликатися на це давнє видання.

Леонід Рудницький (Філадельфія, США)

Іван Франко і Андрей Шептицький: до історії взаємовізнання двох велетнів духа*

Заки піchnу головну частину моєї розвідки, дозволю собі подати насамперед кілька особистих фактів у формі вступу. Я свідомий, що це доволі суб'єктивний підхід, але дані, що їх подаю тут, є тісно, можна навіть сказати органічно, пов'язані із генезою і темою моєї доповіді. Вже у раннях 60-х роках, коли я розпочав працю над моєю докторською дисертацією в Українському Вільному Університеті (УВУ), тема якої була, “Франкові переклади з німецької літератури”, я, з уваги на те, що тоді ще не було 50-ти томного видання творів І. Франка, переглядав у бібліотеці мого вуйка, Г. Лужницького, Літературно науковий вістник (ЛНВ) шукаючи Франкових праць з цієї ділянки. Тоді я вперше знайшов його коментар на пастирське послання Митрополита Андрея Шептицького, оригінальний заголовок якого є: “Соціальна акція, соціальне питанє і соціалізм. Уваги над пастирським посланієм митроп. А. Шептицького” [5]. Г. Лужницький, великий любитель творчості І. Франка і палкий подвижник духовної спадщини Слуги Божого Андрея, звернув мені увагу на цей документ і сказав Ти повинен тим поцікавитися. Очевидно, я тоді на це не мав часу, ані, признаюся, великої охоти. Мене цікавив Франко виключно як поет-письменник-перекладач, а не як історик чи соціальний мислитель. В додатку, я не хотів встрявати в контрверсію, а тема Франко і Церква, чи Франко і релігія, завжди була і залишилася до сьогодні, дуже контрверсійною.

Минали роки, десятиліття. 1974 року появилось перше видання моєї праці “Іван Франко і німецька література” і я, на підставі цієї праці був покликаний Блаженнішим Патріархом Йосифом Сліпим до Українського католицького університету (УКУ) в Римі, щоб читати там, на літніх курсах, українську і порівняльну літературу. Це був справді прекрасний час у моєму житті, головнo тому, що я мав нагоду перебувати в товаристві Ісповідника Віри Блаженнішого Йосифа, жити у його доквіллі, пізнати вічне місто і познайомитися з українськими осередками у нім.

Ректор УКУ, Йосиф Сліпий, дуже любив літературу і особливо цінив творчість І. Франка та навіть писав про нього¹. Впродовж наших частих розмов, він кілька разів мене заохочував написати працю про Франка і християнство. “Ви не здаєте собі справи, яка то цікава і вдячна тема”, говорив він мені, ось напишіть щось таке про Франка, як Бучинський написав про Шевченка².

Я обіцяв тоді Блаженнішому, щось колись написати на цю тему. Від часу наших розмов у Римі, минуло вже більше ніж 30 років, і до певної міри, ця моя праця є мотивована тими розмовами і тою, не дуже певною обіцянкою, яку я тоді склав покійному Патріархові. Очевидно, обіцянка, зложена 30 років тому, не повинна

*Статтю подано в авторській редакції.

¹ Про зацікавлення Йосифа Сліпого літературою див.: [8].

² Мова тут про працю Д. Бучинського, див.: [1].

бути єдиною причиною писати наукову працю. Адже кожна наукова праця повинна дати щось нового, а це сьогодні вже не так легко зробити. Переглядаючи це, що написано на ту тему, себто про взаємини між тими двома велетнями духа, в добі незалежної України, виглядало б, що все вже менш біль зроблено, все що важливіше зафіксовано. Не тільки, що є поодинокі солідні наукові праці на цю тему (напр., Я. Мельник “З останнього десятиліття Івана Франка”. – Львів, 1999), але і також відбулися наукові конференції присвячені виключно Шептицькому і Франкові. При кінці травня цього 2006 ювілейного року, наприклад, відбуто у Трускавці саме таку конференцію і її, з поширеним складом доповідачів, було повторено під кінець листопада у Києві. І тут, на мою думку слід підкреслити дуже важливий і відрадний факт, а саме: Помимо ворожого наставлення до Франка деяких ієрархів та священослужителів Української греко-католицької церкви (УГКЦ) у минулому, її глави від Шептицького через Сліпого до Гузара – ставилися і ставляться сьогодні – з повагою і пошаною до спадщини того великого українського поета і науковця та уважають її перлиною української культури. Це не тільки позитивно свідчить про велич І. Франка, але і також про рівень духовості та розсудливості ієрархів УГКЦ. Особливо важлива є тут мотивація поодиноких ієрархів. Про Сліпого ми вже коротко згадали його зацікавлення Франком було не ідеологічно мотивоване, а радше науково-культурно. Шептицького наставлення розглянемо докладніше пізніше, а щодо теперішнього глави УГКЦ, Любомира Гузара, то дозволю собі зацитувати кілька речень з його листа до мене датованого 8 вересня 2006 року. Ось що пише Патріярх Любомир: “Київ, практично, цілковито промовчав ювілей І. Я. Франка. Ми маємо можливість справу направити. У Трускавці, при кінці травня, відбулась конференція, яка носила назву: “Два Мойсеї українського народу: Шептицький і Франко”. Конференція вдалась, доповіді готові, доповідачі взмозі приїхати до Києва. Було б добре, як би Ви також були тут”.

Решта листа присвячено практичним справам, себто як здобути фонди для конференції. Найважливішим моментом тут є причини, що спонукали Патріярха УГКЦ до цього почину. Він організує цю конференцію тому, що Київ промовчав ювілей великого українського поета, отже його мотивація є суто культурно-патріотична.

Розглядаючи хронологічно відношення провідників Церкви до Франка, можна спостерегти певне *crescendo* – зріст зацікавлення поетом зі сторони Церкви. Шептицький, як ми це ще почуємо, є категорично проти всяких заборон займатися спадщиною І. Франка; Сліпий заохочував її вивчати, а Гузар активно діє, перебирає ініціативу, організуючи конференцію, і робить це з почуття патріотичного обов’язку та пошани до спадщини великого, хоч і контроверсійного, поета і культурного діяча.

Взаємини між Франком і Шептицьким становлять невичерпний резервуар матеріалу для науковця. Особливо тому, що вони не закінчилися з смертю поета і не є обмежені до українських земель; вони продовжувалися після його смерті особливо на американському континенті. До цієї теми можна, і навіть потрібно, підступати з точки зору різних дисциплін, як історіографія та історія Церкви, богослов’я, літературознавство, соціологія, політологія і ціла низка інших. Саме тому вдячна і

плідна наша тема; вона може дати чимало цікавого і нового для кращого розуміння історії українського народу від ХІХ до ХХ століття.

На перший, поверховий погляд, ці дві постаті І. Франко і А. Шептицький, виглядають як два антиподи, цілковито протилежні за природою і покликанням. Франко – сільського походження, “мужик”, “син народа”, як він себе сам називав; Шептицький, нащадок старинного шляхетного роду, граф. Франко – вільнодумець, антиклерикал, самоназваний “вічний революціонер”, соціаліст (хоч він ним насправді не був); Шептицький – ревний католик, монах, князь церкви. Франко – конфліктний, вузлувата натура, завжди готовий до полеміки. Шептицький – делікатний, елегантний у поведінці, смирний, миролюбний.

Можна продовжувати це зіставлення різниць між тими посталями. Їх є напевно багато більше (бідний – багатий і т. д.). Однак, якщо заглибитися в таке порівняння обох постатей, то воно викаже багато спільних духових рис між ними, особливо у їх наставленні до народу. І. Франко і Шептицький були щирими українськими патріотами; і один і другий мав здорову дозу глузду і певне прагматичне наставлення до життя. І один і другий любили і цінили науку. І один і другий був насажений динамікою духу у змаганнях за права українського народу в рамках Австро-угорської імперії. Так само, як листу різниць, цю листу спільних рис між Франком і Шептицьким, можна продовжувати, але гадаю що ці кілька речень схоплюють сутність справи. Варто ще тільки додати, що у працях Франка і Шептицького знаходимо багато спільних ідей. Як би так вибрати і зіставити поодинокі рядки одного і другого, не подаючи джерела, то тільки по стилю, можна було би здогадатися про автора.

Зі сторони Франка, найважливіший документ, на підставі якого можна устійнити відношення поета до Митрополита, це вже згаданий коментар на послання Шептицького “О квестії соціальної”¹.

Заки приступимо до більш докладного аналізу цього документу, слід зробити кілька загальних підставових тверджень про Франків спосіб писання того роду коментарів чи рецензій. Франко був полемічною натурою. Він не міг написати рецензію, яка була б цілковито позитивною, тоді коли йому навіть подобалася дана праця. Він почувався зобов’язаним розшукати і підкреслити її браки і недоліки. При тім, у своєму запалі, він часто перетягав струни. Навіть коли він хотів похвалити дану працю і написати позитивну рецензію, ця похвала “невільно” перемінювалася у гостру критику.

Безперечно, цей спосіб писання був обумовлений з одного боку його поняттям строгої об’єктивності, а з другого боку – його енциклопедичним знанням з різних ділянок людського духа, якими він завжди почувався зобов’язаним доповнити й удосконалити зміст рецензованої праці. Як приклад цих повищих тверджень наводимо тут його рецензію на працю визначного літературознавця Павла Житецького (1837–1911) про “Енеїду” Котляревського опубліковану у Записках НТШ 1900 року.

¹ Чіткий аналіз цього послання Митрополита Андрея і коментаря І. Франка подає А. Кравчук, див.: [14].

Ця рецензія може послужити свого роду парадигмою чи то схемою для всіх Франкових праць того жанру. Ділиться така рецензія звичайно на три частини. Перша – це вступ і похвала авторові за його цікаву працю.

Друге – звичайно головний текст рецензії, у якому вичислені недоліки праці, подані поправки і полемічні доповнення рецензента. Третя – закінчення, твердження що помимо згаданих недоліків, які рецензент тут ще раз у стислій формі повторює, праця має свою вартість і є внеском у дану ділянку.

Тут слід зазначити, що Франко перетягав струни у другій частині. У випадку Житецького, працю якого він справді цинив, Франко почувався зобов'язаним вибачитися листовно перед автором після публікації рецензії. У листі до Житецького з квітня 1901 року, він пише авторові рецензованої праці такі знаменні слова: “... Дозвольте мені висловити свій щирий жаль на те, що моя рецензія справила Вам таку прикрість. Я так високо поважаю Вас, так щиро ціную ту прихильність, з якою Ви поводитись зо мною в часі мого гостювання в Києві, що думка – образити Вас – не могла прийти мені в голову, і коли в рецензії вирвалися мені деякі різкі слова, то вони були впливом більше мого живого темпераменту, ніж якогонебудь злого наміру” [12: т. 50: 166]. Ці слова Франка, сказані тут до Житецького, могли бути звернені до Шептицького, якщо Митрополит був би вважав за відповідне написати Франкові відповідь на його критичні зауваги до його послання, що він, так як нам відомо, не зробив. Крім самопризнання Франка, що він занадто темпераментно розписався, маємо у цьому листі також доказ його інколи надмірного стремління до об'єктивності. Далі у листі читаємо такі цікаві слова: “З Вашого листа бачу, що Ви вважаєте мене речником уніатського клерикалізму. Коли моя рецензія справді зробила на Вас таке враження, то мені приходиться глибоко вболівати над нею і заявити Вам, що такого наміру у мене не було і не могло бути” [12: т. 50: 166–167].

Цікаво, що могло викликати у вченого академіка таке враження про Франка як речника уніатського клерикалізму. Відповідь на це питання знаходимо у тексті Франкової рецензії. Ось слова Франка: “Автор [Житецький] показує, що з переходом лівобережної України під Росію, друкування книжок сею мовою було тут не місці: православія боронити не було треба; освіта церков і уряд мали органом своїм російську мову. В друку вживалася давня книжкова мова тільки на правобічній Україні, що, завдяки таким єпископам як Шумлянський, Винницький, і т. ін., з початком XVIII в. перейшла вся на унію. Значить, література, що продовжує стару українську традицію в друкованих книжках у XVIII в. – вся уніатська” [12: т. 33: 38].

Франко завжди старався бути вірний історичній правді, так як він її бачив, навіть тоді, коли він сам не мав великих симпатій чи то до осіб чи то ідеологій, пов'язаних з ними. І далі в цій же рецензії Франко гостро опрокидує такі твердження автора: що унія була “політичним опортунізмом”, що уніатська література XVIII в. була “пам'яткою насилля”, що “вона хотіла регламентувати народне сумління”, і що Унія “зводила все питання про народну просвіту на спасеніє душі під умовою злуки з римською церквою”, такими недвозначними словами: “[Хай] дарує д[обродій] Житецький, але такий висновок нам видається чимсь диким. Які сліди

насилля бачить він в уніатській літературі XVIII в.?.. А московське православ'є хіба не регламентувало сумління?.. Що унія вважала злуку з римською церквою умовою спасенія, се так, але се була догма така сама, як догма православної церкви, що обіщувала спасеніє в злуці з Москвою. А щоб унія все питання про народну просвіту зводила на спасеніє душі – се повна нісенітниця. Для народної просвіти унія була не менше, коли і не більше толерантна як православ'є; навіть більше, остільки, що не витискала народної мови з проповіді, з катехизації, з початкової школи. А вже зовсім негарне, бо тенденційно не вірне те, що говорить Д. Житецький буцімто василіани бажаючи ширити унію за поміччю школи, і з тим наміром опанували школи, як нижчі, так і вищі” [12: т. 33: 39].

Ось і, *mirabile dictu*, маємо тут Франка оборонця Берестейської унії й оо. Василіян!

Цей вступ уможлиблює нам краще збагнути важливість Франкового коментаря на послання Шептицького, поставити його в певні рамки і глибше зрозуміти його автора.

Згаданий коментар Франко видрукував у Літературно-науковому віснику 1904 року. Не був це легкий час ні для Франка, ні для Шептицького, хоч на останнього, як знаємо, чекали ще важчі часи. Дивлячись сучасними очима на есей Франка, можемо сміло ствердити, що він, опублікувавши його, зробив Митрополиту велику прислугу. Сьогодні ми би це назвали “піаром”, помимо того, що Франко сам застерігає, що не пише цей коментар задля реклами. Але рецензія авторства такого передового інтелектуала як Франко видрукована у такому престижному журналі як ЛНВ, навіть коли б вона була суто негативною (а вона, спішимо додати, такою не була), могла бути корисна тільки для Митрополита. І сам факт, що Франко звернув увагу на це послання і рішив, що воно заслуговує на таку обширну аналізу, є дуже багатомовний.

“Уваги” Франка написані згідно з моделю устійненим нами вище при обговоренні його рецензії на працю Житецького. Вони поділені на три частини. У першій частині Франко висловлює свою велику повагу до “архіпастиря нашої церкви” (звертаю увагу на присвійний прикметник “наш” застосований Франком) і подає загальні позитивні риси послання його автора. Засіб, що його вживає Франко тут, це порівняння цього послання з посланнями його попередників, які на думку автора, “з малими виїмками не визначалися блиском інтелігенції, ані розумінням народного життя, ані актуальністю порушених справ” [12: т. 45: 377–378].

Уже на перших трьох сторінках своїх “Уваг” Франко засипає Митрополита суперлятивами. Щоб зробити зміст його тексту більш приступними, подаємо деякі його твердження про митрополита:

1. “Він [митрополит] пише свої листи чистою галицько-руською народною мовою, не цурається промовляти навіть діалектом”.
2. “Він не промовляє [...] авторитетно напушеним [...] тоном, а говорить попросту, як рівний до рівних, як чоловік до людей, радить, упоминає, іноді й полає, не лякаючись ужити енергічного слова, де річ того вимагає”.

3. “Він любить ілюструвати свою промову прикладами з життя, фактами з власної обсервації і се все дає його посланням те живе дихання, без якого всяка моралізація завжди лишається мертвою”.

4. “Він без порівняння більше знає життя [...] ніж його попередники, фахові теологи та римські доктори”.

5. “Він [...] познайомлений з сучасною наукою”.

6. “Він говорить як європеєць, він сам думає і силує думати кожного, хто хоче розмовляти з ним”.

7. “Він старається [...] класти дистинкції, розрізнення між речами та поняттями... і не робити заключення і з потоптання основних правил логіки”.

8. Він не заслоное “браку власних думок і власних понять цитатами [...] у нього цитатів не багато і вони являються звичайно завершенням, логічним загостренням його думки...” [12: т. 45: 379–379]

Всі ці вичислені тут нами точки Франко називає, “добрі літературні прикмети писань Митрополита Шептицького”; до них він додає наступні “речові прикмети”:

1. “Графність життєвих спостережень”.

2. “Графність оцінки життєвих фактів”.

3. “Гаряча прихильність до людей взагалі і особливо до простого люду та дбання про його піднесення і смілість, із якою він підвладному йому духовенству при всій своїй прихильності витикає його хиби” [12: т. 45: 379].

Відтак Франко, своїм улюбленим полемічним способом, наводить окремі пасуси послання Митрополита і дає їм, так би мовити, свою оцінку. Наводимо тут знову кілька цитат, щоб точніше устійнити Франків образ Митрополита. Ось деякі оцінки і підсумки Франка:

1. “Дуже добре робить Митр[олит] Андрій, остерігаючи руське духовенство перед надуживанням релігії та душпастирських функцій до світських, політичних чи загалом партійних цілей” [12: т. 45: 380].

2. “Митроп[олит] Андрій [...] кладе дуже широкі межі [своєму посланні] допускає різні напрями і не вдається ні в яку партійність та не вважає відповідним наказувати її духовенству. І се мусимо також піднести як річ дуже розумну і людяну...” [12: т. 45: 381], але тут вже знаходимо легенький, дещо завуальований, натяк на грядущу критику: “Правда, дещо у тих упімненнях митроп[олита] Андрія немов не договорене або не додумане до кінця”, додає Франко. Автор продовжує цитувати пасуси з послання схвалюючи ідеї митрополита, але рівночасно додаючи свої вже більш критичні завваги, інколи торкаючи глибокі філософські проблеми.

3. Наступний абзац дуже чітко ілюструє цей його *modus operandi*. “Дуже гарно і досадно докоряє митроп[олит] Андрій тим “хто толерував би зло, аби лиш не наразитися”, але як же погодити се з обов’язком “благорозумія”, який велить священникові толерувати, прим., надужиття свого сусіда... Тяжко зрозуміти натомість вину того священика, який “хоть несвідомо провадив би до заздрості, гордості, ненависті”. Яка то етика карає несвідомі вчинки? І чи чоловік взагалі може бути свідомий усіх наслідків, які може потягнути за собою кожний вчинок, кожний крок?” [12: т. 45: 383]

Тут стає вже цілком ясно, що Франко починає застосовувати більш критично-полемічний підхід і при тому порушує складні філософські проблеми, що дає йому можливість поглибити дискусію. Але щодо “свідомих чи несвідомих” гріхів, то можна висловити здивування, що Франко, виглядало б, не був обізнаний із цією богословською термінологією. Слова за прощення гріхів, “вольних і невольних”, часто чуємо у Східній Церкві, вони є частиною тексту Божественної Літургії їх значення повинно було бути відоме такому знавцеві християнської традиції Сходу, яким безперечно був І. Франко.

Щодо останнього цитованого Франком речення, себто про наслідки кожної дії людини, то можна сміло ствердити, що ідеться тут про широковідомий Кантівський моральний принцип, т. зв. “Категоричний імператив”, який Франко безперечно дуже добре знав і який знайшов широкий відгомін у його творчості. Цей відгомін знаходимо у славних рядках Франка, “Кожний думай, що на тобі мільонів стан стоїть і за долю мільонів мусиш дати ти одвіт”, у поемі “Іван Вишенський”, особливо у рядках,

І яке ти маєш право,
черепино недобита,
про своє спасіння дбати
там, де гине мільон? [12: т. 3: 79],

і в інших численних творах, де Франко підкреслює відповідальність людини за свої вчинки, і тому дещо дивний цей закид Франка митрополитові.

У другій частині свого есею, Франко гостріше і більш критично аналізує текст послання митрополита. Він закидає авторові, що він не згадує деяких, на думку Франка, суттєвих і підставових речей та феноменів у царині економіки. Він приписує митрополитові свого роду гріхи пропуску, через які розв’язки проблем сугеровані митрополитом є “в значній часті наївні та анахроністичні” [12: т. 45: 389].

Цей сам тон застосовує Франко до тверджень митрополита про родину, закидаючи йому брак знання найновіших соціологічних дослідів. Закінчує Франко цю другу частину свого есею такими словами: “... Соціальне питання наших днів далеко більш скомпліковане і важке ніж се здається митроп[олитові] Андрієві. Його діагноза того питання не сягає йому [...] ані до колін, а його терапевтичні погляди застарілі на цілі століття, коли й не більше” [12: т. 45: 305].

У третій частині свого нарису Франко поучає митрополита про лібералізм і соціалізм та ліберальні економічні теорії. Заторкує він також теологічні питання і особливо зосереджується на слові “доля”, що його часто вживає митрополит розглядаючи суспільну нерівність між людьми. Під кінець цієї частини Франка тон стає гостро-полемічним: “Читаючи такі висновки”, він пише, “ми раптом зацукуємося, немовби в розмові з нами інтелігентний чоловік ХХ-го віку починав заговорювати язиком орієнтального фаталіста або фетишиста” [12: т. 45: 399].

В останньому абзаці свого критичного екскурсу Франко підкреслює ще раз, що він погоджується з автором послання в “есенціональних речах”, і що він написав

свої “Уваги” не “для пустої полеміки, але для серйозної дискусії”, не як “докір” митрополитові “і не в ущерб його авторитетові”, а для того, щоб викликати “живіше зацікавлення соціальним питанням власне в тих кругах, для яких призначене послання” [12: т. 45: 400].

Проаналізований есей Франка є надзвичайно цікавим і важливим документом. У ньому виражені погляди двох дуже інтелігентних людей на проблеми, які досі не затрапили свою актуальність, між ними є:

1. Церква й соціальна справедливість;
2. Відношення між церквою і державою;
3. Права й обов’язки священика;
4. Роль жінки у церкві, сутність і важливість родини для суспільства і ряд інших питань, які сьогодні дискутуються у церковних і світських колах різних країн Заходу, особливо у США.

Цей документ також нам дуже багато каже про Франка мислителя і журналіста, про його *modus operandi* та його інколи невгамовану схильність до полеміки. Адже, коли візьмемо до уваги тільки першу частину його коментаря, то образ митрополита у його сприйманні виглядає приблизно так: високоосвічена благородна людина, добре обзнайомлена з найновішими досягненнями різних дисциплін, глибокий, логічний та послідовний мислитель, який є дуже добре обізнаний зі життям. Можна сміло ствердити, що ніхто інший із сучасних постатей не втішався такою оцінкою Франка, як митрополит Андрей Шептицький.

Натомість, якщо зосередимось на другій і третій частині есею Франка, тоді цей позитивний образ стає цілком негативним. Митрополит видається майже цілковитим невігласом з анахроністичними поглядами на світ і життєві проблеми; його загальне знання є дуже обмежене і поверхове; він слабкий теоретик і неглибокий мислитель.

Аналіз коментаря Франка на послання митрополита Андрея розкриває нам цікаву сторону Франка-мислителя. Виглядає, що його величезне енциклопедичне знання (і тут є певний парадокс) дуже часто стає йому на перешкоді. Він завжди почувається зобов’язаним доповнювати це, що сказано, і він робить це надмірним екстремістичним способом. Франко надто багато звертає увагу не на те, що написано, а радше на це, що, пропущено, а що, на його думку, треба було написати. В додатку, а це дуже багатомовне, Франко інколи, з надмірного ентузіазму і поетичного захвату, попадає у полемічний тон і то інколи до такої міри, що сам собі перечить. Спитаймо: чи справді потрібно було порівнювати митрополита Андрея до якогось там “орієнтального фаталіста або фетишиста”? Що нового це додає до попереднього його твердження, і чи це твердження відповідає правді? Цей невгамований екстремальний нахил до полеміки прикрашеної, чи радше приперченої поетичними образами, шкодив Франкові у взаєминах з різними людьми і безперечно причинився до його професійних невдач і до особистого горя, що їх поет чимало зазнав у своїм житті.

Цей подвійний Франків образ митрополита, що ми його коротко накреслили, є до деякої міри, ключем до глибшого зрозуміння вузлуватої вдачі поета. Він умож-

ливилює нам краще сприйняти усі ці суперечності у його творчості, починаючи від осудів різних письменників, яких він раз хвалив, а іншим разом ганив. Прикладів цього контрверсійного наставлення є чимало [16]. Можливо, найбільш відомим є наставлення Франка до Міцкевича. Через статтю “Поет зради”¹, у якій Франко гостро картає польського поета за те, що у його творчості “зрада представлена не як якась провина чи злочин, не як заперечення етичного почуття, але часто як геройство, часом навіть як ідеал, оскільки породжений найвищими патріотичними поривами” [13: 213]. Тим часом, мотив зради, як засіб розбудження патріотизму, знаходимо дуже часто у літературній творчості самого Франка – поета і письменника. І. Франко був людиною нерозв’язаних суперечностей, як у житті, так і в поезії, і ця контрверсійність його особистості не закінчилася навіть з його смертю.

Про останні дні і похорон Івана Франка є вже обширна література і ці події не потрібно ще раз аналізувати. Була це сумна сторінка в історії нашої Церкви і народу, яка напевно читалася інакше, якщо б митрополит Андрей був би перебував тоді у Львові. Але, як ми вже зазначили, цей “*furog antifrankonicus*”, (як це колись влучно висловився один австрійський журналіст описуючи реакцію на Франка статтю “Поет зради”) [Див.: 15: 471], продовжував нуртувати у нашій суспільстві, як в Україні, так і поза її межами. На терені Америки почалася особливо гаряча дискусія з нагоди десятиліття його смерті 1926 року. Була це справді жаркенька полеміка (сказав би Франко) в церковних і громадських колах США, у якій Франкова творчість грала певну роль і яка торкнула також Кир Андрея. По ній залишилася обширна література, особливо газетні статті і брошури [Див.: 15: 47]². Є це дуже цікавий матеріал, корисний для вченого, який вивчає життя української громади в США у першій половині 20-го ст. та рецепцію творчості І. Франка на північноамериканському континенті. Ці статті часто були викликані тодішніми подіями у Галичині та особистими і партійними міжусобицями провідних українських діячів в Америці. Прикладом того роду літератури є писання О. Назарука, особливо його брошура під заголовком “Світогляд Івана Франка. Чи може християнський нарід прийняти і ширити культ його?” Та мабуть найкраще з’ясовує атмосферу того часу стаття під назвою “За Івана Франка і за Правду” (написана правдоподібно М. Цеглинським) у газеті *Українська Громада*, що виходила в Нью Йорку від 1923 до 1927 року як орган організації “Оборона України” за редакцією Я. Чижа і М. Цеглинського. Автор починає статтю оглядом “фалшування” творчості Шевченка царською цензурою, переходить до “фалшування” його творчості галицькими українцями, а відтак до річниці смерті І. Франка: “По всій Україні “свято десятих роковин смерти” і во ім’я Івана Франка всі національні ієреї кадять ладан і співають аллилу – знов собі.

¹ Уперше опубліковано німецькою мовою у Віденському часописі “Die Zeit” під назвою “Ein Dichter des Verrathes”, 8 травня 1897, ч. 136, С. 88–89. Український переклад видруковано у виданні, див.: [13].

² Велика частина тих праць (деякі із них є вже свого роду білі круки) має сильне релігійно-політичне забарвлення. На цьому місці складаю сердечну подяку д-ру О. Лужницькому за дозвіл користуватися його архівом.

Розуміється, в Харкові “шанують” Франка як недорослого марксиста й поета Комінтерну й Компартії і, розуміється, в опозицію тому вже дехто записав його собі в партію народників. Та цей раз загляньмо тільки в його “тіснішу батьківщину” – тай яку ж таки тісну! – на всенародне і всепартійне свято фальші там, в Галичині” [11].

Тут бачимо як іронічно, ба навіть саркастично, описує автор рецепцію спадщини Франка в українській громаді на рідних землях і в еміграції. А відтак він переходить до більш детальної аналізи деяких подій людей у житті І. Франка. Він починає коротким порівнянням Шевченка з Франком: “... Франка таки куди трудніш сфалшувати, як Шевченка. В того було тільки “крилате слово” поезії, а у Франка вона тільки невеличка частина його труду. В сотнях книг, брошюр, статів він говорив простою, ясною, гострою прозою. Він був перше всего громадський робітник і він близький до нашого часу, сто раз відповідав на кожне з тих громадських, політичних, культурних питань, які ще тепер морочать Галичину. Він же знав тих людей, що його тепер “святкують”. Того Костя Левицького, що тепер шанує його пам’ять як свого колеги, він ще в “Життю і Слові” оцінив як “стару проститутку”. Того Остапа Луцького, котрий тепер – як видно з галицьких газет – їздить з міста до міста і говорить “святочні промови” про мертвого Франка, живий Франко охарактеризував як “ту останню малпу на світі, якої вже ніякий геній в людину не переродить”. Адже не сто літ тому жив Франко, адже все писане, друковане, сорок літ труду!” [11].

Такий гострий саркастичний, антигалицький, антиклерикальний, але й рівночасно кумедний (бодай з сучасної перспективи) тон витримано у цілій статті. Слід підкреслити, що саме ці, можна сказати, неfortunні екстремні вислови Франка про деяких своїх сучасників, автор наводить у тексті своєї статті щоб підірвати престиж своїх ідеологічних суперників та доказати, мовляв, їхнє “лицемірство”; але цим автор не приносить прислуги покійному Франкові, не додає до його слави.

І далі у цій же статті читаємо: “Десять літ по смерті зробився Іван Франко в Америці богомільним християнином твердого греко-католицького обряду. В кожному номері “Свободи” молитву молить. На цьому місці автор наводить низку цитат із “Свободи” стосовно Франка і закінчує свою аналізу їдкою іронією: “Зовсім певно Іван Франко тепер в небі, – вирішує пан доктор Мишуга, котрий недавно так само напевно знав, що в Лондоні визнали галицький уряд” [11: ч. V].

Для завершення опису цього релігійно-партійного й інколи навіть літературного ферменту, у який довелось втручатися Митрополитові Андреєві щоб сказати своє слово про Франка, наводимо ще один пасус з попереднього номера цієї газети, а саме із статті, яка має назву “Українська наука в Америці”. Ця стаття також написана іронічно-полемічним тоном, який, на нашу думку, вдало віддзеркалює бурхливий “Zeitgeist” цієї доби. Цитуємо з частини, яка має назву, “Досліди по історії релігії”. Наведений пасус іронізує діяльність провідних діячів українського релігійно-культурного життя в США двадцятих років минулого століття: “Від довшого часу наукові установи при видавництвах “Свободи” і “Америци” працюють

над невирішеним ще наукою питанням про “значіння єпископату” – у християн взагалі і спеціально в уніятів, а ще спеціальніше – що повинен робити з своїми грішми уніятський єпископ в Филадельфії, Константин Богачевський” [11].

Вже цей вступний пасус указує на майже бурлескний, непоштивий тон цієї статті й буйну неприборкану фантазію її автора. Але це, що слідує, набирає риси справжньої сатири, яка, хоч дуже їдка і злослива, можна сказати, не є цілком позбавлена літературної вартости. Головно через притаманний їй комізм. Ось читаємо далі: “Як відомо, науковою працею в “Свободі” керує д-р Лука Мишуга з цілим рядом учених співробітників. Дослідчу катедру при “Америці” займає д-р О. Назарук. Оба відомі як солідні знавці порівнюючої теології і релігій Сходу, спеціально Східної Галичини. На основі дослідів зроблених на Евхаристичнім Конгресі в Шікаго, д-р Назарук виступив з науковою теорією, яку в “Америці” (3 липня) сформулював коротко так: “є тільки один Бог і той в Римі”. Одначе теорію ту, як наукову не доказану, рішуче заперечив в “Свободі” (6 липня) д-р Мишуга: “промова, яка говорить про одного Бога і одну Церкву, є з ґрунту фалшива і облудна”. Документи, які, власне, одержав зі Львова, упевнили його, каже, що є два правдивих боги: український і польський (коли не рахувати жидівського, неправдивого). Одначе оба учені згоджуються що заступником божим (по теорії проф. Мишуги – заступником обох богів) на землі є Константин Богачевський, котрий “як наш єпископ являється найвисшим верхом нашої суспільности” і “в визвольній боротьбі нашого народу може відограти велику роль” [11].

На такому інтелектуально-релігійно громадському фоні появилася заборона філадельфійського єпископа Костянтина Богачевського відбувати “святочні обходи” в честь І. Франка. На цьому місці подаємо суттєву частину її тексту: “З приводу десятиліття смерти Івана Франка відбуваються святочні обходи, в деяких подекуди взяли участь також і деякі священники. Тому що осталася незатерта маркантна ціха антирелігійного і антицерковного становища цього широко знаного діяча, активна участь священника в цих обходах стає очевидною апробатою згаданого його ворожого становища супроти св[ятої] релігії і св[ятої] Церкви, виходить на згіршення вірних, стає причиною їх душевного замішання та релігійної байдужности [...]. Руководячися тим, Еп[ископський] Ординаріят почувається до важкого обов’язку перестеречи Вс[е]ч[есніше] Духовенство перед небезпекою згіршення власних духовних дітей з нагоди згаданих обходів, – і наказує брати в них участь” [2: 6].

Пізніше, 16 листопада 1926 року, Кир Богачевський написав лист до Митрополита Андрея “з проською видати духовенству заборону участі в культі Франка” у Львівській дієцезії, додаючи, що ще лучше подіяло б тут збірне зарядження крайового єпископату, але це оставляю під розвагу Вашої Ексцеленції”¹.

¹ Повний текст цього листа єпископа Константина Богачевського видрукований у творі: Митрополит Андрей Шептицький: Життя і діяльність. Документи і матеріали 1899–1944. Том II. Церква і суспільне питання. Книга 2. Листування. За редакцією Андрія Кравчука. Див.: Док. № 108 ю, С. 785–787. Стосунки Франко-Шептицький-Богачевський коротко коментує о. Іван Кашак у монографії, див.: [3].

Відповідь митрополита Шептицького, написана елегантною дипломатичною, але цілком недвозначною мовою, ясно виказує, що він був дуже добре обзнайомлений з тогочасною громадсько-церковною ситуацією в Америці й що він добре знав психіку свого народу, як в Україні так і на поселеннях суцього, а найважливіше, що він збагнув творчість Івана Франка і її майбутнє значення для української культури. Ось кінцевий абзац відмови Митрополита Андрея Кир Константиновича Богачевському: “Якби І. Франко був того роду письменником, що атеїзм, матеріалізм і раціоналізм становили б головне поле його творчості, тоді, безумовно, ми явно заборонили б брати участь в його культі не тільки духовенству, але і всім вірним, бо, шануючи його пам’ять, висказували б вірні признання його безбожному світоглядові і пропагували б той світогляд. Але в творчості І. Франка атеїзм і матеріалізм займає тільки незначне, спорадичне місце, а головне місце займають посередньо чи безпосередньо національні і патріотичні теми. Ще до того так є, що Франко не був глибоким мислителем, а радше енциклопедистом, і ті місця, де він розвиває свій атеїзм і матеріалізм, мають тільки марну силу. Зате національні і патріотичні теми умів він опрацювати сильніше і вартісніше, так що солідна критика вже в тій справі начисту, що І. Франко остане в будучності пам’ятний лише як поет націоналіст-патріот”¹.

Твердження Кир Андрея, мовляв Франко “не був глибоким мислителем, а радше енциклопедистом”, може викликати у декого протест, особливо тому, що іменник “геній” і прикметник “геніяльний”, особливо за часів Советського Союзу, рутинно застосовувався до Франка. Оцінка Кир Андрея зроблена на підставі особистого знання творчості поета, але і також обумовлена працею о. Гавриїла Костельника під заголовком “Плюси і мінуси в поезії Івана Франка”, що її митрополит згадує у цитованому листі. Твердження митрополита, що Франко був енциклопедистом дуже влучне; воно охоплює величезне знання І. Франка і вкладає поета в певний історичний контекст. Далше у цьому листі Кир Андрей красномовно і дуже переконливо аргументує, що Франкові твори мають вічну вартість, що поет належить до тієї “аристократії духа”, якої українському народові дуже бракує, і що всяка заборона “була б не тільки безцільна, але навіть шкідлива для інтересів Церкви” [9: 793]. Саме цією аргументацією митрополит потверджує правильність оцінки, яку йому дав Франко у своєму коментарі. Наводимо тут ще раз відповідну цитату: “Він [митрополит] не промовляє так як його попередники, звисока, авторитетно, напушеним і ніби маєстатичним тоном . . . , а говорить попросту, як рівний до рівних, як чоловік до людей, радить, упоминає, іноді й полає, не лякаючись ужити енергійного слова, де річ то вимагає” [12: т. 45: 378]. Таким саме способом, чи радше такою манерою, написаний його лист до єпископа Константина Богачевського. Ось його просте, але рівночасно тактовне і енергійне поучання Кир Андрея його братові у Христі: “Якби ви були звернули ся до мене ще перед виданням згаданої

¹ Повний текст листа Митрополита Шептицького видрукований у цитованій праці А. Крачука, див.: [14: 791–794]. Митрополича оцінка творчості І. Франка є, частинно, побудована на праці о. Гавриїла Костельника, див.: [4: XVII]. Див. також працю Ю. Тамаша: [9: 155–158].

заборони, то я легше міг би був вам піти на руку. А саме я був би згідний, щоб всі наші єпископи з огляду на пропагування культу Франка або спільно, або кожний зокрема видали до духовенства поучення, що світогляд Франка є ворожий релігії і Церкві, і тому нехай би духовенство поучило про це вірних, а при обходах в честь Франка нехай би зважало на це, щоб величати Франка тільки як поета націоналіста і патріота, а не як атеїста, матеріаліста і т. ін. В довгих літах мого єпископства набрав я того досвіду, що заборонами взагалі мало можна досягнути. Певніші і кращі успіхи приносить відповідне поучення, яке впливає на виховання вірних” [12: т. 45: 378].

І. Франко й А. Шептицький, мужі різного походження і відмінного темпераменту, мали дуже багато дечого спільного. Оба вони залишили нам цінну духовну спадщину, вартість якої житиме вічно.

Література:

1. Бучинський Д. Християнсько-філософська думка Т. Г. Шевченка. – Лондон–Мадрид, 1962.
2. Епархіальні Вісти. – Філадельфія, 1926. – Рік VII. – Ч. 3.
3. Кацак І. Митрополит Андрей Шептицький і постановня Української Католицької Церкви в Сполучених Штатах Америки. – Львів, 2004.
4. Костельник Г. Плюси й мінуси в поезії Івана Франка // Нива. – Львів, 1922. – Ч. 11–12.
5. Літературно-науковий вісник. – 1904. – Т. 28. – Кн. 10.
6. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів, 1999.
7. Музичка І. Дещо про родину Галушинських, смерть і похорон І. Франка // Патріархат. – Рік XXXII. – Червень.
8. Рудницький Л. Патріярх Йосиф Сліпий і література // Антологія поезій, присвячених Блаженнішому Патріярху Йосифу Сліпому / Під ред. С. Хороба. – Івано-Франківськ, 1999.
9. Тамаша Ю. Гавриїл Костельник медзи доктрину и природу // Руске Слово. – Нови Сад, 1986.
10. Українська Громада – Ukrainska Hromada – Орган Оборони України. – Рік IV. – Ч. 58. – 1926. – 28 серпня. – Частина II.
11. Українська Громада – Ukrainska Hromada – Орган Оборони України. – Рік IV.– Ч. 57. – 1926.
12. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
13. Франко І. Мозаїка. – Львів, 2001.
14. Krawchuk A. Sheptyts'kyi and the Ethics of Christian Social Action // Paul Robert Magocsi, editor. *Morality and Reality. The Life and Times of Andrei Sheptyts'kyi*. CIUS, University of Alberta, Edmonton, 1989.
15. Franko I. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine. Ausgewählte Schriften des Revolutionären Demokraten: 1882–1915. – Berlin, 1963.
16. Rudnytzky N. Ivan Franko and Lazar Baranovych: A Case of Certitude in Ambiguity // *The Ukrainian Quarterly* (Fall-Winter 2006). – Vol. LXII. – Numb. 3–4.

Євген Сверстюк (Київ)

Запліднити ниву життя (записи на маргінесі)

“Скромненька наша Україна. Все села та села. Хатки, як пташки, та й усе. Мало міст. Мало гордих і пишних будов. Століттями ми тут руйнували та кров проливали, свою й ворожу”.

О. Довженко. Щоденник.
29. 10. 1954

Ці слова писані в літаку 100 років після народження І. Франка.

Якщо з такої висоти поглянути на світ, в якому з'явився І. Франко, то залишиться в силі слово “скромненька”. І треба дещо деталізувати картину України під Австрією.

Де-де накреслено дороги між селами і стежки між самотніми хуторами. Зрідка старі занедбані замки бовваніють на пагорбах. У селах церкви, каплички і хрести – на пам'ять про знесення панщини. У містах бліденькі осередки українського життя, порізнені між собою і малопомітні в польському морі.

“Світ стояв, нахилений вправо, аж в носі крутило. Усі так поважно носили мундири і регалії, що хотілося роздягтися. Патентовані патріоти так твердо любили Русь, аж хотілося приснути сміхом” (з моєї поеми “Франко”).

Мабуть, таким явився світ студентів І. Франкові в ту пору, коли дух юнацтва підіймається на крилах, а все ество його поривалося до живого діла – запліднити ниву життя. На полі соціальному, на полі національному, на полі культурному, в царині духу і розуму скрізь буяли бур'яни. І він брався за все, бо сили були у нього подиву гідні.

“Я для геніїв грядущих поле дикее орав”.

Колись йому наснилися візії майбутнього – шлях у гурті велетнів, добровільно прикутих до скелі, яку їм призначено розбити.

Назва “каменярь” до нього пристала назавжди. Чому І. Франко не любив її і всіляко відмежувався від тієї зворушливої і минущої “декламації”? Звичайно, в “Дон Кіхоті” Сервантеса є боротьба з вітряками, але це ще не Дон Кіхот...

Сей образ був даниною глобальним соціалістичним ілюзіям і спрощенням. У глибині душі І. Франко ніколи не був ні матеріалістом, ні соціалістом, ні атеїстом, ні революціонером, ні марксистом. Але він проходив через ті всі ілюзорні “лабораторії” оновлення світу і вселюдського щастя, як через моменти становлення, бо через ті мілкі течії проходило його покоління, що несло в грудях “дух, науку, думку, волю”, тобто дух “вічного революціонера”, що “від тисяч літ родився”. Якщо поскидати з І. Франка усі наліплені на нього сезонні визначення, то побачимо дуже світлого і доброго, вразливого і зраненого, щирого і мудрого Поета, змушеного жити в чужому камінному місті, як у робітні, і – “робити за трюх”.

Хтось писав, що І. Франко був завеликий для свого народу. У цьому була та

правда, що він занадто височів серед своїх сучасників, і бракувало йому до спілки великих, які бодай знали б, хто він є серед них. Але тут є і неправда: його польський приятель Г. Бігелязен пояснює велич Франкову саме через “велич і глибину української селянської душі”. До цього треба додати, що автор “Захара Беркута” був сином, і то слухняним “сином народу”, і може саме тому так високо піднявся над опортунізмом галицької інтелігенції.

Що ж стосується сучасників, то у нас якось недооцінюється той факт, що І. Франкові пощастило більше, ніж українським письменникам попереднього чи наступного покоління. М. Драгоманов, М. Грушевський, С. Єфремов, А. Кримський... Родини Косачів і Лисенків... М. Коцюбинський і В. Стефаник... Це були великі люди, з якими поет спілкувався, при чому вільно, без підслуховування... І. Франко читав свої твори інтелігентним селянам не так, як читає Т. Шевченко кріпакам на картинах радянських художників, а читав таки справді, і то духовно виробленим людям, сини яких згодом пішли в Січові стрільці. Не забували про свого вчителя і його численні друзі серед поступової молоді.

Отже, з вічних скарг, з яких у нас тчеться основа біографії великого поета, залишається переконливою скарга на дуже тонку українську інтелектуальну верству, на бідність на літературні стимули і – неорану ниву, кругом непочатий край роботи...

Фактом залишається, що спадщини Франкової досі ніхто не підняв, не показав перед широким світом.

Потрібно внести і серйозні поправки у висвітлення особистої драми І. Франка, навіяної в літературознавстві збіркою “Зів’яле листя”. Попри те, що існує поняття “ліричного героя”, простосердий читач дошукується авторської сповіді. Пуризм радянського літературознавства сторонився інтимного документу і волів вигадану правдоподібність. “Мабуть, пора сказати правду: усі ці стосунки не були надто трагічними. Очевидно, жодна з цих жінок не могла бути прототипом...” – пише проф. І. Денисюк, дуже коректний дослідник і джерелознавець. Іншими словами, зів’яле листя в І. Франка було, тільки не обпалений стовбур.

Засоціологізоване літературознавство є глухуватим до поетичного слова, навіть коли воно виразно пояснює такі речі, як

вогнь в одежі слова,
безсмертна чудотворна фея...

Ота “чудотворна фея” створила ліричну драму в дусі “Страждань юного Вертера” Й. В. Гете – з усіма привабами і глибинними пастками цієї вічної теми. Жаліслива Франкова струна, що так пронизливо зазвучала в “Каменярах”, є однією з домінантних струн його музики...

Тенденція спрощеного тлумачення неординарних кроків великого поета привела багатьох дослідників до такого собі поблажливого пояснення “зайвих ускладнень”, які він робив собі такими публікаціями, як “Ein Dichter des Verrates”, “Niesco

o sobie samym”, “О. Лунатикові” тощо. А по суті це теми, які мучать кожного великого, як ті Міцкевичеві правди “których mądrzec nie powiada nikomu”. Але вони таки вириваються назовні.

З натури поет був ідеалістом і релігійним, скажімо, пантеїстом, дарма що глушив той глибинний голос раціоналізмом і антиклерикальними ескападами. Звичайно, порівнювати його будительство з Шевченковим апостольством не можна, як не можна зближувати мову романтизму з мовою натуралізму. Першим Франковим учителем вільнодумства був М. Драгоманов, який, разом з російським православ'ям, відкинув усяку віру взагалі. Але він, подібно до І. Канта, зберіг етичні максими християнства, і вони стали його релігією. Обстоювання справедливості і моральності, зміцнення духовних основ і моральних сил суспільства, і безоглядне обстоювання правди скрізь і за всяку ціну – усе це збіглося з природними нахилами “мужицького сина” І. Франка.

Валенродизм у літературі і в львівській атмосфері подвійності роз'їдав його душу. Може то був занадто важкий камінь, що його І. Франко кинув у ту яму подвійних моральних стандартів, але то був камінь з його власного фундаменту, кинутий з могутньою рішучістю, і, як пише польський приятель, зі свідомістю відповідальності.

Боротьба з фарисейством – чи то на релігійному, чи на патріотичному ґрунті – це теж християнська спадщина, винесена з дитинства. Чесна поведінка, чесна гра, чесна позиція, чесне життя і чесна смерть – хіба то не головне в нашій традиції? У своїх ризикованих публікаціях І. Франко став на повен зріст на захист чести, що так занепадає в світі, і з гідністю витримав удари, яких, здавалося б, витримати неможливо. І з польського боку, а потім і з українського боку йому закидали національну образу. Він своєю незворушною поставою дав зрозуміти, що йдеться про моральні принципи, які треба обстоювати будь-якою ціною. Щоправда, ці принципи були б прозорішими, якби статті його були опубліковані українською мовою, а не німецькою і польською, що вносило елемент ірритації.

І. Франко був європейцем і за вихованням, і за освітою, і за місцем проживання, зрештою. Але треба додати, що він у цих своїх виступах виявив тип європейської вихованості, яку хотів передати як естафету молоді: чесне мислення, чесна дорога до чесної цілі.

Могутній інтелект його не міг зупинятися на усереднених істинах і геть заїжджених дорогах. А в Європі саме в розпалі було будівництво нових моделей широких доріг та прокладання нових течій, які нігілістично відкидали старі течії. Зухвальство розуму набирало марксистської агресивності і ніцшеанської зарозумілості. Водночас з Франкових вершин було видно, що цей розгін впирається в глухий кут і не відкриває перспективи. Портрети К. Маркса і Ч. Дарвіна віщували занадто сліпу й жорстоку внутрішньовидову боротьбу в соціумі і не вписувалися в ряди учителів життя, яке все ж таки має продовжуватися на засадах любові.

І. Франко перекладав “Фауста” Й. В. Гете і в “Лисі Микиті” наслідував “Рейнке-фукс” Й. В. Гете не випадково: він так само розумів життя як вічну боротьбу і так само розумів, що мудрість полягає у розвитку вже відкритих начал, а не у відкриван-

ні нових. Чому український читач, вихований на Т. Шевченкові, прийняв поезію і прозу І. Франка і не мав з ним конфлікту? Чому конфлікти у нього були з різними фарисеями, що живуть егоїстичними інтересами, а вищі принципи лише проголошують?

Тому що І. Франко йде в традиційному народному християнському річищі, і то не тільки в поемі “Мойсей”, але, по суті, і у соціалістичній прокламації “Товаришам із тюрми”:

Бо молитва – слаба там підмога,
Де лиш розум і труд у пригоді стає.

“Бога взивай, а рук прикладай”, – те саме говорить народна приказка.

Франків “атеїзм” був не без впливу французького раціоналізму та філософського позитивізму, але “розум владний без віри основ” акцентував, по суті, те, що й акцентувала тогочасна наука в секуляризованому світі.

Франкові притчі не суперечать євангельським, а його мотиви псалмів утверджують лише альтернативну злободенну думку або антиномію на зіткненні крайнощів:

Блаженний муж, що йде на суд неправих
І там за правду голос свій підносить.

Можна не ходити на раду безбожних, а на суд ходити доводиться.

Навіть вільнодумна “дискусія” з Богом у “Страшному суді” є дискусією з поняттями клерикалів та утвердженням своїх понять про сутність Бога. Середні віки на таке вільнодумство резонували б обуренням, а вже XIX століття – розважною посмішкою. Мало є великих поетів, хто уникнув сумніву і спокуси в думках переступити страх Божий. Що ж стосується сумніву, то цей гріх “роздертих сумнівами”, гріх нового часу, І. Франко часто знаходив у собі. Акцентує це він і у біблійному пророкові Мойсеєві:

А що ти усумнився на мить
Щодо волі моєї,
То побачивши ту вітчизну,
Сам не вийдеш у неї.

Однак як би не закидали І. Франкові його сучасники брак віри і страху Божого в помислах, вони не могли б закинути йому відступництва і поклоніння ідолам. Навпаки, він розвінчував нових безбожних ідолів марксистської тоталітарної “народної держави” і впору застерігає перед “формальною релігією, основою на догмах ненависти та класової боротьби”.

Ніхто не закине І. Франкові втрати любові до ближнього і до рідного краю – після усіх його діл і творів на цю тему. А хіба це не релігія серця?

Усе життя І. Франко проніс, як релігію, народницьку любов і проповідь духовного піднесення людини – Вічний революціонер – Excelsiot – Semper tiro – До світла...

Хто вас хлібом накормить, той враз
З хлібом піде до гною,

Та хто духа накормить у вас,
Той зіллється зо мною.

Отже, у нас з'явився поет і мислитель, що духом кормив цілі покоління і був настільки високий, що його не могли заховати від народу раби матеріалізму. Але він такий многогранний, що багатьом на все життя вистачало стояти в його тіні і втішатися, що І. Франко не дасть нам загинути.

Власне, саме проти таких “стовпів” була спрямована його сатира, дотепна і нищівна. І. Франко і термосив їхні сумління, і досі термосить.

Стояло перед ним і питання заповіді для молоді. Насувалися часи розпаду особи, за декорованої гаслами свободи і геть збайдужілої до ідеалів, котрі манять високих і смілих.

Ми любимо цитувати вірш “О. Лунатикові” та допитуватись конкретно, по кому це так сильно вдарив І. Франко. Насправді це був удар “на вирість” – свого роду громова естафета для наступних змін. Мабуть, цього не відчуває сьогоднішній невірро, якому здається, що часи боротьби і вищих цілей закінчилися...

Ех, якби я геній був!
З тих гістерій, неврастеній
Я б вас чаром слів добув;
Я б, мов вихор, вас з собою
Рвав до ясних, світлих мет
І до жертви, і до бою...

“Ого, дивуються “нащадки пізні”, у яких поет припускав пробудження палючого сорому – “та він ще й до бою кличе, і навіть до жертви!” Та він тоталітарист!

То ж не дивно, що І. Франко для них – старомодний “каменяр” на шляху ілюзорного поступу. Треба пройти його школу, щоб відчути, як “мужицький син, вигодуваний твердим мужицьким хлібом” вцілів під тиском модерних течій, теорій і віянь часу і зберіг обличчя, голос і сумління здорової людини.

Війни, революції, голод не сприяли виробленню *Особистості*, яка піднялася б на Франкових плечах і випросталася – понад голови мас, особистості, що стала б “генієм грядущим”.

Верховодити стало ідеологічне вчення саме те, якого І. Франко найбільше боявся – *egalite* з орієнтацією на слуг всесильної держави.

“Всевадний розум” опустився до мавпування думок “геніальних вождів”. Глобальні доктрини потребували слухняних виконавців. Науковці популяризували Маркса-Енгельса, а розум викручувався, щоб гордо імітувати прямиостояння і водночас кланятись. Що ж стосується душі, то розум доказував, що її нема.

От на таких мілинах опинилася спадщина І. Франка. З неї можна було дещо брати для пропагандивного ужитку, але тільки для ідеологічних цілей.

Отже, кожне слово “Лунатикові” – не памфлет у відповідь непоштивому модерністові, а заповіт нащадкам, що стануть перед спокусами часу:

Я б вам душі переродив,
Я б вам випрямив хребти,
Я б людей з вас повиводив,
Навіть з мавп таких, як ти.

У часи глобального релятивізму усі ці Франкові чесноти не дуже в пошані. Душа все ще під сумнівом, випрямлені хребти не цінуються, а виводити в люди – звучить архаїчно. Тим більше, що мавпи процвітають.

А тим не менше ім'я Франкове височить над часом, і кожне покоління з трепетом читає його слова про зникнення Мойсея:

І було те нема,
Мов жах смерти холодний.
Чули всі: щезло те, без чого
Жить ніхто з них не годний.

Час пливе історичними хвилями. Вони обмивають “скалисту відногу” яка в Божому винограднику позначає межі і виміри. Вона поставлена там не нашою волею. Вона посічена вітрами часу і градом катастроф. І темніє вона трагічним привидом, що поривається “простувати духові шлях і вмирати на шляху”.

СВІТОГЛЯД ІВАНА ФРАНКА

Степан Возняк (Івано-Франківськ)

Людина і нація як парадигмальна основа світогляду Івана Франка

Світогляд І. Франка, його соціально-політичні орієнтації зазнали певної еволюції, що визнавав і сам мислитель. У передмові до збірки поезій “Із літ моєї молодості” (1913) він відзначив, що у своїй діяльності “переходив різні ступні розвою”, але скрізь і завжди у нього була “одна провідна думка – служити інтересам... рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям” [3: т. 3: 282]. Цим І. Франко засвідчив, що наскрізною лінією його творчості є людина і нація, загальнолюдське і національне. На нашу думку, відношення “людина–нація” можна визнати за парадигму світогляду Великого Каменяря.

Еволюція Франкового світобачення відбувалася в межах названого відношення: визнання пріоритетності людини, її соціальних інтересів або інтересів національних, але не ігнорування одного чи іншого. Можна говорити лише про амплітуду коливання чи то в бік загальнолюдського, соціального, чи – національного.

У ранній період творчої діяльності головна увага І. Франка була прикута до соціальних проблем життя “простого” народу, “робучих людей”, “продуцентів”. Це зумовлювало як підневільне становище трудящої людини в умовах панування капіталу, так і соціальне походження самого письменника як сина селянина, вигодуваного “твердим мужицьким хлібом”. Така націленість на людину живилася також творчістю Т. Шевченка, клич якого “будьте люди!” глибоко запав у душу І. Франка, наповнивши всю його творчість і діяльність.

Прагнучи “віддати працю свого життя... простому народові” [3: т. 3: 252], вивести його з “льоуху”, де він був запертий, на світлу дорогу прогресу, І. Франко намагався віднайти шлях до вирішення цих завдань. Його творчі пошуки суспільних ідеалів, спроможних забезпечити світле майбутнє свого народу, зупинилися на ідеях соціальної справедливості, свободи, рівності і братерства людей праці, що становили прерогативу соціалістичної теорії, різноманітні варіанти якої заповнили інтелектуальні уми тодішньої Європи. У цьому І. Франко не був винятком. На соціалістичні засади майбутнього орієнтувалися М. Драгоманов, О. Терлецький, С. Подолинський, М. Павлик, Леся Українка та інші діячі української культури.

Як відзначає один із дослідників ідеології українського національно-визвольного руху І. Витанович, ці діячі “в соціалізмі надіялися найти здійснення своїх ідеалів – демократії, свободи, соціальної справедливості, однозгідної розв’язки соціального і національного питання” [1: 11]. До цього прагнув й І. Франко. Причём ці прагнення підсилювалися соціальним станом молодого письменника. Пізніше він писав у листі до М. Драгоманова 26 квітня 1890 року, що в молоді роки “був соціалістом по симпатії, як мужик” [3: т. 49: 245].

Теоретично осмислювати соціалістичну теорію І. Франко розпочав не з марксистських джерел. Це були, зокрема, праці діяча німецького робітничого руху Ф. Лассаля, німецьких економістів Ф. Ланге та Г. Шеля, польського соціаліста Б. Лимановського, українського вченого С. Подолинського, російського письменника М. Чернишевського. Дещо пізніше І. Франко ознайомився з “Капіталом” К. Маркса і “Анти-Дюрінгом” Ф. Енгельса, їхнім “Маніфестом Комуністичної партії” та деякими іншими працями основоположників марксизму.

Що приваблювало І. Франка в соціалістичній ідеї? Насамперед її гуманістичність. “Що таке соціалізм?”, – ставить він питання у праці “Катехизм економічного соціалізму” (1878) і відповідає: “Соціалізм – то є прагнення усунути всяку суспільну нерівність, всяке визискування і всяке убогство; запровадити справедливіший, щасливіший лад, ніж нинішній...” [3: т. 45: 44]. Для цього, зазначає він, треба, щоб “виробничий капітал, тобто ґрунти, фабрики, машини й інші знаряддя праці, а також сировина перейшли від приватної власності окремих людей до загальної власності” [3: т. 45: 44]. Мислитель вважає несправедливим, щоб те, що створене людством протягом віків, належало окремим людям. “Було б найсправедливіше, – підкреслює він, – аби те, що досі виробляло людство, належало йому всьому, було його спільною і вічною власністю, з якої рівною мірою могла б користатися кожна людина і до якої зі свого боку кожен повинен був би докласти також свою працю, скільки хто зможе”. Те, що виникло “з праці багатьох людей і багатьох поколінь”, повинно “служити загалові, а не окремим одиницям” [3: т. 45: 45]. Зауважимо, що І. Франко говорив про власність, що має належати тим, хто є її творцем, тобто людям, а не державі.

На цій zasadі соціалізму І. Франко наголошував також у листі до О. Рошкевич від 20 вересня 1878 року. Підкреслюючи, що сьогодні ніхто не може сказати, “як буде виглядати будучий лад суспільний”, але ясно одне: “Наука вказує тільки одну головну засаду: капітал продуктивний, т. є. земля, машини і всі прилади до праці, сирій матеріал і фабрики мають бути спільною громадською власністю” [3: т. 48: 112].

Суспільну, а точніше громадську власність, І. Франко розглядав з двох боків – економічного і суспільно-політичного. З економічного боку, усупільнення власності допоможе забезпечити всіх громадян матеріальними засобами життя. Майбутнє суспільство “буде творити немовби одне велике господарство”. “А ми знаємо, – говорить мислитель, – що велике господарство завдяки належному управлінню та організації (хорошій економії) може завжди мати більше запасів і достатків, ніж кілька малих окремих господарств разом узятих” [3: т. 45: 51].

Із суспільно-політичного боку суспільна власність, на думку І. Франка, становить підвалину соціальної рівності, свободи і братерства. Приватна власність є основою економічної нерівності, а та – нерівності соціальної. У праці “Мислі о еволюції в історії людськості” мислитель розкриває залежність соціальної рівності і взагалі соціальної справедливості від суспільно-громадської власності. “Для осущення правдивої свободи і братерства між людьми, – кажуть економісти і робітники, – потрібне передовсім осущення *рівності економічної*”. А досягнення останньої стане можливим при умові, коли засоби виробництва “перейдуть на *суспільну* власність... Спільність уживання капіталу – се єдина запорука против нерівності, єдина порука вдоволення всіх потреб усіх працюючих, т. є. єдина підвалина правдивої свободи і правдивого братерства” [3: т. 45: 136–137]. І. Франко досить чітко вбачав взаємозв’язок економіки і політики, їхню взаємозалежність.

Розкривши економічну основу соціалізму і показавши її докорінну відмінність від капіталістичної, І. Франко висвітлює сутність соціалістичної ідеї: “Ідея соціалізму прагне до загальної свободи всіх людей, до їх рівності не тільки перед законом, ... але до рівності у суспільстві, яке кожному дає однакову можливість користуватися всіма своїми інституціями... Ідея соціалізму прагне зрештою до найтіснішого збратання (федерації) людей з людьми і народів з народами як вільних з вільними і рівних з рівними” [3: т. 45: 50].

Отже, мислитель ідентифікує ідею соціалізму зі свободою, соціальною рівністю й братерством. Ця “тріада” в його уявленні є найвищою загальнолюдською цінністю, ідеал, до якого людство завжди прагнуло і який соціалізм покликаний реалізувати. Причём варто зауважити, що ідеї соціалізму І. Франко не вважав прерогативою марксизму. “... Його (соціалізму. – С. В.) провідні думки, – писав він у статті “Соціалізм і соціал-демократизм” (1897), – можна сказати, такі ж давні, як людське думання над суспільним устроєм взагалі” [4: 29]. Та й соціалізм, який сповідував мислитель, не був марксистським. Він тяжів до західноєвропейських соціал-утопічних ідей.

Особливий інтерес, зокрема на нинішній час, становлять думки І. Франка про шляхи реалізації соціалістичного ідеалу. Про жодну соціалістичну революцію, насильницьку зміну існуючих соціальних порядків у нього не тільки нема натяку, але звучить пересторога щодо фатальних наслідків кривавого перевороту. Шлях до соціалізму, вважав він, лежить через “соціалістичну реформу”. Це має бути “не раптове проведення реформи, а власне, *розумне, продумане і якнайдосконаліше її впровадження*” (курсив наш. – С. В.). Забезпечити це – завдання соціалістичної пропаганди, що має “шляхом підготовки й освіти народу запобігти страшному, кривавому вибухові”, який був би “для всього поступу дуже шкідливим” [3: т. 45: 53]. Ми виділили курсивом думки, що не втратили свого значення для сучасної трансформації нашого суспільства. Можна тільки подивлятися рівневі мислення І. Франка щодо питань суспільної еволюції.

У перше десятиліття своєї діяльності І. Франко вважав, що засади соціалізму є головним засобом вирішення соціальних завдань – усунення економічного визиску,

усупільнення власності, демократизації політичної системи тощо. Це зумовило його участь у пропаганді соціалістичних ідей, у робітничому русі, співавторство у написанні “Програми галицьких соціалістів” (1881).

Активна участь І. Франка в робітничому русі, виділення ним робітничої верстви із загальної народної маси як суб’єкта реалізації соціалістичної ідеї мали, на нашу думку, цілком прагматичну мету. Можна припустити, що він сподівався з допомогою робітничого соціалістичного руху розворушити селянство, яке становило в Галичині основну масу населення, до боротьби за свої інтереси, залучити його до спільних з робітниками політичних акцій.

“На зорі соціалістичної пропаганди” І. Франко надавав пріоритетного значення соціальним проблемам. Однак це зовсім не означає нехтування ним національних інтересів народу, піднесення його національної самосвідомості. Орієнтація на соціалістичну ідею не заслонила перед ним вагомість ідеї національної. Саме в ці роки він пише знаменитий вірш “Не пора” (1880), у якому наголошував, що треба не чужинцям служити, а що пора “для України жить”, що потрібно єднатися, а не “в рідну хату вносити роздор”. А у вірші “Розвивайся, ти високий дубе” (1883) прозвучала непохитна віра Великого Каменяря в те, що “непобіджена злими ворогами Україна встане”, що щезнуть межі, котрі віками роз’єднували український народ, що Україна буде “одна нероздільна”.

Єдністю національного, українського та загальнолюдського наповнений патріотизм І. Франка. Він яскраво прозвучав у вірші “Моя любов” (1880), теж написаному в цей час. Поет проголосив, що в його серці є дві любові, які не суперечать одна одній – до свого краю, рідного народу і:

До всіх, що ллють свій піт і кров,
До всіх, котрих гнетуть окови [З: т. 1: 83].

Причім друга любов є запорукою першої: лише той щиро любить Україну, хто полюбив “всіх братів, як сонце Боже, всіх зарівно”.

Ніколи І. Франко не протиставляв соціальне питання національному і, навпаки, боротьбу за усунення соціально-економічного гніту змаганням до національного визволення. Вже “Програма галицьких соціалістів”, у написанні якої український мислитель брав участь, проголосила нерозривну єдність соціального і національного визволення: “Прагнучи до свободи і знищення усякого гніту, соціалісти не можуть бути байдужими щодо гніту національного” [З: т. 45: 454]. У програмі також заявлено, що всі народи “є рівними і мають рівне право на вільний розвиток” [З: т. 45: 461].

У супільно-політичному русі Галичини у ставленні до співвідношення національного і соціального існувало два підходи: визнання пріоритетним національного, яке сповідувало угруповання “народовців”, зокрема їхній лідер В. Барвінський, і ствердження єдності національного та соціального з боку радикально-демократичного напрямку, до якого належав І. Франко. Між цими двома напрямками точилася

гостра полеміка стосовно порушеного питання. І. Франко торкнувся його у статті “Формальний і реальний націоналізм”, роз’яснивши, що він особисто і радикально-демократичні сили “далекі від того, щоб нехтувати вагу національного питання”, однак вони ніколи не забувають, що “розвій народності є тільки одним з проявів розвою народу, проявом рівнорядним з розвоєм економічним, громадським, освітнім і таке інше”, тому “не можна його уважати за щось кардинального, найважливішого і виключно миродайного” [3: т. 27: 355–356]. Звідси мислитель доходив висновку, що національне питання може бути розв’язане лише на шляхах соціально-економічного визволення. Це, власне, спричинило його орієнтацію на соціалістичну ідею, з реалізацією якої пов’язував звільнення від соціального гніту, а разом з ним – завоювання національної волі.

Однак із середини 80-х років І. Франко, зваживши на те, що серед людної Галичини переважає селянство і що воно, а не робітники є головним соціальним суб’єктом, відходить від робітничого руху і займається організацією селянства для відстоювання демократичних прав трудівників міста і села. Водночас він відчув, що теорія соціалізму, як ідеологія пролетаріату, не зовсім “підходить” до завдань селянського руху, що до неї варто внести певні корективи. Про це він писав М. Драгоманову ще в січні 1883 року, відзначивши потребу “змодифікувати й саму теорію соціалізму так, щоб вона ліпше приставала до наших аграрних та дрібнодворних обставин, ніж Марксів фабричний соціалізм” [3: т. 48: 34]. Таку спробу він зробив при заснуванні Русько-української радикальної партії (1890).

У максимальній частині програми партії була задекларована вимога “переміни способу продукції згідно зі здобутками наукового соціалізму, т. є. ... колективного устрою праці і колективності средств продукційних” [2: 9]. Зауважимо, що йдеться не про суспільну, державну власність, а колективну.

У програмі чітко відображено світоглядну парадигму І. Франка – єдність інтересів людини і нації. Тут, поряд з вимогою “повної ваги особи”, “забезпечення кожній одиниці, без різниці пола, якнайповнішого впливу на рішене всіх питань політичного життя”, ставилося “уділення кожному народови можности якнайповнішого розвою культурного” [2: 9]. Але особливо привертає до себе увагу положення програми, згідно з яким радикальна партія “в справах національних змагати буде до піднесення національної самосвідомості і солідарності в масах усього русько-українського народу” [2: 12]. Тут, як бачимо, амплітуда коливання відношення “людина-нація” пішла в бік національного: якщо раніше І. Франко ставив питання про солідарність трудящих “робітних людей”, то тепер – також потребу солідарності національної.

Ця амплітуда коливання у бік національного набуде сталої тенденції з другої половини 90-х років. Це був найтяжчий період у житті І. Франка. Його, доктора філософії, який успішно пройшов габілітацію на доцента Львівського університету, власті не допустили до викладацької діяльності. На нього накинута польська шовіністична преса за статтю “Поет зради”, у якій він звернув увагу на те, що у творчості поета А. Міцкевича часто виступає мотив зради. Та найбільшого

морального удару І. Франко зазнав під час виборів до державної ради 1897 року. І не тільки через те, що шляхом фальсифікацій і насильства над виборцями його кандидатура, яку висунули селяни декількох повітів Східної Галичини, була провалена. Письменника особливо вразила антинародна політика урядових кіл і польсько-шляхетської верхівки під час виборів, ігнорування ними елементарних демократичних прав народу. Ці вибори він назове кривавими.

Усе це, разом взяте, а також “обезрадикалювання” радикальної партії остаточно переконали І. Франка у першорядності для українського народу завоювання політичної, національної волі, у тому, що в умовах чужоземного поневолення він не зможе відстояти свої права. Тому мислитель висуває “ідеал національної самостійності” як запоруку світлого майбутнього українського народу. І хоч цей ідеал, відзначав він у статті “Поза межами можливого” (1900), належить до віддаленої перспективи, він має бути усвідомлений і перетворений на символ віри.

Визначивши націю і національний чинник як основну цінність українського народу, І. Франко проголошує знамениту тезу: “Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами покрити *своє духовне відчуження від рідної нації*” [3: т. 45: 284].

Поклавши в основу майбутнього українського народу ідеал національної самостійності, І. Франко не міг не замислитися над конкретними формами його реалізації. На нашу думку, це спричинило звернення його до “наукового соціалізму” К. Маркса й Ф. Енгельса, як одного з варіантів побудови справедливого суспільства, з тим, щоб застерегти від небезпеки слідування марксистській моделі майбутнього людства. Цим можна пояснити, що саме у цей час, тобто в другій половині 90-х на початку 900-х років, він пише низку праць, у яких тією чи іншою мірою торкається теорії соціалізму і марксистської концепції втілення її у життя. Це, зокрема, “Соціалізм і соціал-демократизм” (1897), “Що таке поступ?” (1903), “До історії соціалістичного руху” (1904), “Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова” (1906), рецензію на працю А. Фаресова “Народники і марксистки” (1899). У них І. Франко аналізує марксистський соціалізм, вдаряючи по тому, що вважається головним в марксизмі, – диктатурі пролетаріату, по ідеї “державного соціалізму”.

Несприйняття, заперечення “наукового соціалізму” викликало в І. Франка нехтування його творцями індивідуального початку суспільного буття, абсолютизацію класів на шкоду окремому суб’єкту, недооцінку інтересів окремої людини. До соціалістичних доктрин, у яких би варіантах вони не виступали, він підходив з одним критерієм – відповідність інтересам окремої людини. Недарма на початку своєї статті “Соціалізм і соціал-демократизм” мислитель подав слова старогрецького філософа Протагора: “Людина є мірою усього”, бо у соціалізмі він приймав лише те, що відповідало потребам людини, і відкидав усе, що їй було вороже.

Саме такою, ворожою людині, за Франком, була ідея “державного соціалізму”, варіантом якої стала концепція “народної держави”, висунута Ф. Енгельсом 1891

року. Реалізація соціалістичної ідеї в державній формі була б, за переконанням І. Франка, насильством над людиною. “Попереду усього, – писав він у праці “Що таке поступ?”, – та всеможна сила держави налягла би страшним тягарем на життя кожного поодинокого чоловіка”. У такій державі “власна воля і власна думка кожного чоловіка мусила би шезнути, занідіти, бо ану ж держава визнає її шкідливою, непотрібною”. Мертвою, казенною духовною муштрою стало б в “народній державі” виховання підростаючого покоління, бо воно мало би за мету “виховувати не свободних людей, але лише пожиточних членів держави”. Зрештою, відзначає І. Франко, “люди виростили б і жили би в такій залежності, під таким доглядом держави, про який тепер у найабсолютніших поліційних державах нема й мови. Народна держава сталась би величезною народною тюрмою” [3: т. 45: 341].

Подібне передбачення зробив І. Франко й щодо “сторожів” цієї “народної держави”. Ті, хто прийшов би до керма державою, “мали би в своїх руках таку величезну владу над життям і долею мільонів своїх товаришів, якої ніколи не мали найбільші деспоти. І стара біда – нерівність, вигнана дверима, вернула би вікном: не було би визиску робітників через капіталістів, але була би всевладність керманців – усе одно, чи родовитих, чи вибраних – над мільонами членів народної держави” [3: т. 45: 342].

Прочитавши думки І. Франка про енгельсівську “народну державу”, посправжньому подивляєшся, наскільки точно він передбачив те, що було в радянській державі, зокрема у сталінські часи.

Отож, протягом усього життєвого шляху Великого Каменяря турбувала доля людини і рідної нації. Людина і нація – це два крила його творчого лету. Нинішньому поколінню він дав зразок вірного служіння своєму народові і загальнолюдському прогресу.

Література:

1. Витанович І. Соціально-економічні ідеї в змаганні галицьких українців на переломі XIX–XX ст. – Мюнхен, 1970.
2. Програма Русько-української радикальної партії // Українська суспільно-політична думка в двадцятому столітті. Документи і матеріали. – Мюнхен, 1983. – Т. 1.
3. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
4. Франко І. Соціалізм і соціал-демократизм // Іван Франко про соціалізм і марксизм. – Нью-Йорк, 1966.

Федір Мегвідь (Ірпінь)

Ідея національного поступу у творчості Івана Франка

“Ми мусимо навчитися *чути себе українцями* – не галицькими, не буковинськими українцями, а українцями без офіціальних кордонів. І се почуття не повинно у нас бути голою фразою, а мусить вести за собою практичні консеквенції. Ми повинні – всі без виїмка – попереду усього пізнати ту свою Україну, всю в її етнографічних межах, у її теперішнім культурнім стані, познайомитися з її природними засобами та громадськими болячками і засвоїти собі те знання твердо, до тої міри, щоб ми боліли кожним її частковим, локальним болем і радувалися кожним хоч і як дрібним та частковим її успіхом, а головно, щоб ми *розуміли* всі прояви її життя, щоб почували себе справді, практично частиною його”.

Іван Франко

Іван Франко – видатний український письменник і поет, публіцист, учений, громадсько-політичний діяч, народився в селі Нагуєвичі, тепер село Івана Франка, Дрогобицького району, Львівської області. Після закінчення Дрогобицької гімназії з 1875 року навчався у Львівському університеті на філософському факультеті. У 1891 році І. Франко закінчив Чернівецький університет, 1893 року здобув ступінь доктора філософії у Віденському університеті після захисту докторської дисертації “Варлаам і Йоасаф: старохристиянський духовний роман і його літературна історія” [15: т. 39: 45].

Творча спадщина мислителя і митця світового рівня, який вільно писав українською, польською, німецькою й перекладав із 14 мов, налічує близько п’яти тисяч літературних творів та наукових праць, однак видане 50-томне видання його творів у 80-х роках ХХ ст., охоплює тільки дві третини Франкової спадщини і лишається малодоступним через обмежені наклади [17: 6].

Відомий історик української культури, письменник і воїн-борець за державність України Є. Маланюк зазначав, що “на питання, до якої категорії митців треба віднести... Франка-поета, відповідь майже не вимагає застановлення... При всім незаперечнім темпераменті Франка, при всім глибоко, щоправда, захованім жарі його серця почуття Франка в його поетичній творчості завжди проходять крізь суворий фільтр інтелекту... І це не випадок, що від молодих літ Франко-поет неустанно оспівує саме “розум владний”... І, здається, трудно знайти в світовій поезії такого натхненного, такого аж “одержимого” співця саме розуму-інтелекту, розуму-ratio, либонь, в чисто декартівськiм сенсі цього поняття” [9: 190–191].

У своєму ідейному розвитку в середині 1890-х років І. Франко пройшов два виразні етапи, пережив глибоку еволюцію світоглядних позицій – від послідовника М. Драгоманова, соціаліста “ліберального і персоналістичного складу”, до націонал-демократа і речника “реального націоналізму” [6].

Перейшовши на засади “повної самостійності нації, зриваючи таким чином з федералістичною традицією Костомарова і Драгоманова” [7], світогляд І. Франка зазнав істотної трансформації, що було пов’язано з переходом української політичної думки з позицій федералізму на позиції самостійництва [2].

У програмовій статті “З кінцем року” (1896) І. Франко критикує українських “культурників” за їхнє замилювання теоретичними абстрактними побудовами і закликає подолати властиву інтелігенції відчуженість від життя народу. “Тільки... інтегральна, всестороння праця зробить нас справді чимось, зробить нас живою одиницею серед народів. Бо ані фіра книжок самих сего не зробить, ані копиця брошур самих, ані підкопи послів самих, ані Академія наук сама, ані тисяча шкіл з руською мовою викладовою самою, ані тисяча віч самих. Треба всього сего, але треба *всього*, на всі боки, щоб ми справді росли органічно!...”

Літературна і наукова спадщина І. Франка величезна і різноманітна, однак ми торкнемося його суспільно-політичних поглядів, що стосуються суспільного прогресу, національного поступу української спільноти [10].

Суспільно-політичні погляди вченого, тобто ідею суспільного прогресу у його творчості, у різні часи і з різних методологічних засад осмислювали вчені-суспільствознавці, зокрема В. Антоненко, М. Брик, В. Горський, О. Гринів, Я. Грицак, Н. Горбач, Т. Гундорова, О. Забужко, М. Кашуба, О. Копиленко, В. Мазепа, А. Пашук, О. Пахльовська, В. Пшеничнюк, Л. Сенік, О. Скакун, М. Скринник та ін. Разом з тим сучасне прочитання і осмислення “Франка незнаного” з сучасних методологічних засад у контексті незалежницького поступу української спільноти є важливим, як у плані теоретичному і пізнавальному, так і у плані державотворчому в контексті консолідації сучасного українського суспільства та зростання політичної суб’єктності сучасної української нації [14].

У популярній статті “Наука і її взаємини з працюючими класами” (1878) І. Франко говорить про простолінійний прогрес суспільства, оскільки “людина споконвіку прагне до однієї мети – до щастя”, тому “людство від самого початку свого розвитку ...постійно і невинно прямує до тієї мети” [15: т. 45: 33].

У праці “Що таке поступ?” (1903) вчений підходить до проблеми суспільного прогресу значно ґрунтовніше. “Одно те, що все на світі змінюється і ніщо не стоїть на місці, а друге – друге не таке певне, більше питання, ніж твердження: чи змінюється на ліпше, чи на гірше?” [15: т. 45: 302].

Однозначної відповіді, як бачимо вчений не дає, а в наступному положенні пропонує підтвердження поступального розвитку суспільства з істотними застереженнями: “Люди йдуть наперед, то правда, знаходять по дорозі все щось нового, але часто й гублять не одно таке, за чим пізніше мусять жалувати. Іноді буває й так, що тратять майже все те, до чого перед тим доробилися сотками літ” [15: т. 45:

304]. Далі І. Франко деталізує це положення: “З усього того, що ми сказали досі, видно деякі цікаві речі, які слід зятати собі. Перше те, що не весь людський рід поступає наперед. Велика його частина живе й досі в стані, коли не повної дикості, то в стані, не дуже далекім від неї. Друге те, що той поступ не йде рівно, а якось хвилями: бувають хвилі високого підйому, а по них наступають хвилі упадку, якогось знесилля і зневір’я, потім хвиля знов підіймається, знов по якимось часі спадає і так далі. А третє, що той поступ не держиться одного місця, а йде мов буря з одного краю до другого, лишаючи по часах оживленого руху пустоту та занепад” [15: т. 45: 309].

Поділ праці, який є головною рушійною силою поступу, разом із властивою людям неоднаковістю сил, вдачі і здібностей породжує і загострює нерівність між людьми, поділяючи людство на протилежні один одному табори невеликої зменшки багатіїв та мільйонів експлуатованих бідняків. Тим-то критерієм дійсного поступу має бути не зростання багатства, прогрес науки, мистецтва самих по собі, а “емансипація людської одиниці”.

Саме з цього погляду І. Франко обстоює розуміння суспільного прогресу як процесу зростання вільної людської діяльності, спрямованої на розширення меж можливого з огляду на реалізацію індивідом власного погляду на щастя. “Ціла історія нашої цивілізації, матеріальної і духовної, – підкреслює мислитель, – се не що інакше, як поступенне, систематичне і ненастанне відсування, віддалявання границь неможливого”. Однак шлях до повного щастя, “емансипацію людської одиниці” неможливо пройти наодинці. “Наскільки чоловік може бути щасливим у житті, він може се тільки у співжитті з іншими людьми, в родині, громаді, нації” [15: т. 45: 345].

Визнаючи спільності, через які людина здатна реалізувати своє прагнення до щастя, учений на перше місце ставить родину [11], потім громаду і завершує нацією, бо саме нація, на думку І. Франка, становить невід’ємну “органічну”, натуральну складову частину історичного процесу [12: 281–282].

Вільний розвиток індивіда без усвідомлення нації як органічного чинника історичного поступу неможливий без залучення до неї обов’язкової передумови становлення і саморозвитку людської індивідуальності. “Все, що йде поза рами нації, – підкреслює учений, – се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування однієї нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами покрити *своє духовне відчуження від рідної нації*” [15: т. 45: 284].

У працях “Що таке поступ?”, “Ukraina irredenta”, “Поза межами можливого” та інших І. Франко дійшов висновку, що лише “політична самостійність всякого народу” є запорукою вирішення всіх інших його проблем. “А що значить політична несамостійність якоїсь нації, – писав учений, – як у остатній лінії такий її стан, що вона мусить без опору дати визискувати себе іншій нації, мусить віддавати часть здобутків своєї праці на цілі, які з її розвитком і безпекою не мають нічого спільного? Значить, [...] національно-економічні питання самі собою, з залізною консеквенцією

путь усяку націю до виборювання для себе політичної самостійності, а в противнім разі розкривають перед нею неминучу перспективу економічного невільництва, занидіння, павперизації, культурного застою і упадку” [15: т. 45: 280].

Ідеал у сучасному розумінні є своєрідним “стопленням” знання про світ з переживанням цього світу, знання про суще з баченням перспектив його розвитку, переживанням світу як належного, тобто своєрідний світоглядний та регулятивний стрижень цілепокладаючої діяльності людини чи спільноти [5: 231]. “Усякий ідеал, – писав мислитель, – се синтез бажань, потреб і змагань близьких, практично легших, і трудніших до досягнення, і бажань та змагань далеких, таких, що на око лежать поза межами можливого” [15: т. 45: 284]. Ідеал національний, за І. Франком, – це “ідеал повного, нічим не в’язаного і не обмежуваного (крім добровільних концесій, яких вимагає дружнє життя з сусідами) життя і розвою *нації*” [15: т. 45: 284]. Висунення на перше місце національного ідеалу вчений пояснював тим, що “ідеал національної самостійності”, який вміщує у собі не тільки “західноєвропейські ідеали соціальної рівності і політичної волі”, лише “один тільки може дати їм поле для повного розвою” [15: т. 45: 283]. Застерігаючи наступні покоління, І. Франко з болем у серці нагадував, що “не маючи в душі сього національного ідеалу, найкращі українські сили тонули в общеросійськім морі, а ті, що лишилися на своїому ґрунті, попадали в зневіру і апатію” [15: т. 45: 283]. Отже, ідеал треба не тільки усвідомлювати, а й “почувати серцем”, він має бути предметом і знання, і віри [1: 198; 4: 67].

Геніальне відтворення ідеалу національної самостійності знаходимо в пролозі до поеми “Мойсей” [13: 11–14]. Поет художніми засобами відтворює політичну історію свого народу, який “замучений, розбитий, Мов паралітик той на роздорожжю, Людським презирством, ніби струпом, вкритий”, палко вірить:

Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі.

Осмысливши і врахувавши історичний досвід, І. Франко реально оцінив історичне значення феномена національної свідомості для “національної самостійності” як єдиного гаранта економічного, соціального і політичного розвою українського народу, розвитку його матеріальної і духовної культури. Адже добре відомо, що національна свідомість як усвідомлення буття народу на основі засадничої національної ідеї містить в собі усвідомлення: 1) етнічної спільності щодо інших етносів; 2) національних цінностей і відданість їм у мові, етнічній території, національній культурі; 3) соціально-державної спільності; 4) патріотизму; 5) спільності в національно-визвольній боротьбі. Цей підхід ґрунтується на найновіших дослідженнях (підсумки Ф. Гекманна) феномена етнічності, що містить п’ять компонентів: 1) со-

ціокультурну єдність; 2) єдність історичного та сучасного досвіду; 3) уявлення про спільне походження; 4) колективну ідентичність (ґрунтується на самосвідомості та визначенні, хто “свій”, а хто “чужий”, унаслідок чого виникає уявлення про межі між власним та іншим етносами); 5) почуття солідарності [3: 10].

Для І. Франка, як і для більшості тогочасних теоретиків національного поступу, було незаперечним, що у процесі становлення модерної нації вирішальну роль покликана відіграти інтелігенція, вносячи в народ, який “мовчить, молиться і плаче” (М. де Унамуно), національну ідеологію. Справжня інтелігенція, а точніше національна еліта суспільства, – це очі національного духу, розум всенародного єства, творець, носій та провідник знання, національних та вселюдських ідеалів. Інтелігенція володіє знаннями духовних цінностей, які є інтелектуальною основою формування свідомості. Духовні цінності існують у матеріалі мови, в основі якої лежить слово. Специфіка полягає в тому, що інтелігенція володіє словом, мовою не лише в лінгвістичному значенні як засобом спілкування, комунікації, а головню в її інтелектуальному вимірі як акумулятором і транслятором знання, що має складну психологічну і ґносеологічну природу, з якою органічно поєднується духовно-пізнавальна діяльність людини взагалі. Звідси випливає історична місія інтелігенції як володаря слова у формуванні свідомості взагалі, національної зокрема; пізнання і осмислення джерела народних прагнень та усвідомлення їх суті як логічно сформованих ідей, концепцій, учень, ідеалів, збагачення ними народного духовного єства, одухотворення свідомості народу до сприйняття національної ідеї, усвідомлення своєї національної ідентичності [8: 105–126]. “Перед українською інтелігенцією відкриється тепер, при свободніших формах життя в Росії, величезна дійова задача – витворити з величезної етнічної маси українського народу *українську націю*, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла, та при тім податний на присвоювання собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшій темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна хоч і сильна держава не може остоятися” [15: т. 45: 404].

Дуже добре І. Франко розумів, що на початку ХХ ст. для українського народу “ідеал національної самостійності в усякім погляді культурнім і політичним лежить для нас поки що, з теперішньої перспективи, поза межами можливого”. “Серце стискається з болю і досади, – пише мислитель. – Адже якби ті люди були зуміли віднайти український національний ідеал, оснований на тих самих свободолюбних думках, якими були пройняті, і як би повернули свої великі сили на працю для того ідеалу серед рідного народу, якби поклали свої голови в боротьбі за той ідеал, ми були б нині величали їх пам’ять в ряді наших найліпших борців і – справа вольної, автономної України стояла би 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: 406–407].

Однак учений розумів і те, що без досягнення національного ідеалу як основоположної національної свідомості на тернистих дорогах національно-визвольної

боротьби український народ чекає повна зневіра і остаточна поразка. Тому “ми мусимо, – писав І. Франко, – серцем почувати свій ідеал, мусимо розумом уянювати собі його, мусимо вживати всіх сил і засобів, щоб наблизитись до нього...” [15: т. 45: 285]. Головне завдання і полягає в тому, щоб досягнути цей ідеал, тим паче, що “тисячні стежки, які ведуть до його осущення, лежать просто-таки під нашими ногами, і що тільки від нашої свідомості того ідеалу, від нашої згоди на нього буде залежати, чи ми підемо тими стежками в напрямі до нього, чи, може, звернемо на зовсім інші стежки” [15: т. 45: 285].

Багата спадщина великого вченого, що “донині лежить”, як і в часи Є. Маланюка, ще далеко не повно видана, і сьогодні закликає український народ до осмислення свого національного буття, повернення до історичної пам’яті, національної гідності і гордості, до національної єдності для успішного здійснення національного поступу. Разом з тим підтвердилися слова відомого українського політичного, державного і військового діяча С. Петлюри про те, що “після Шевченка долю поета-поводиря національного ідеалу українського народу перейняв Іван Франко і це високе поклонання гідно і з честю виконав”.

Література:

1. Горський В. Історія української філософії. Курс лекцій. – К., 1996.
2. Грицак Я. Іван Франко в еволюції української політичної думки // Сучасність. – 1994. – № 9.
3. Дашкевич Я. Нація і утворення Київської Русі // Формування української нації: історія та інтерпретації. Матеріали круглого столу істориків України (Львів: Брюховичі, 27 серпня 1993 року). – Львів, 1995.
4. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К., 1992.
5. Загороднюк В. Ідеал // Філософський енциклопедичний словник. – К., 2002.
6. Лисяк-Рудницький І. Вклад Галичини в українські визвольні змагання // Лисяк-Рудницький І. Історичні ессе: В 2 томах (Пер. з англ. У. Гавришків, Я. Грицака). – К., 1994. – Т. 2.
7. Лисяк-Рудницький І. Іван Франко в своїх німецьких писаннях // Лисяк-Рудницький І. Історичні ессе: В 2 томах (Пер. з англ. У. Гавришків, Я. Грицака). – К., 1994. – Т. 1.
8. Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – К., 2004.
9. Маланюк Є. Франко незнаний // Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу. – К., 1997.
10. Медвідь Ф. Іван Франко: “Ідеал національної самостійності” // Визвольний шлях. – Лондон–К., 1997. – Кн. 7 (592).
11. Медвідь Ф. Виховання української еліти системою національної освіти в умовах консолідації сучасної української нації // Еліти і цивілізаційні процеси формування націй. – К., 2006. – Т. 2.
12. Медвідь Ф. Національна ідея в системі соціокультурних вимірів української перспективи // Українська перспектива: свідомісні та соціокультурні виміри. – К., 2005.
13. Сенік Л. Іван Франко і його поема “Мойсей” // Вісник НТШ. – 2006. – Число 35.
14. Універсал національної єдності // Дзеркало тижня. – 2006. – № 29 (608). – 29 липня – 4 серпня.

15. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
16. Франко І. З кінцем року // Життя і Слово. – Львів, 1896. – № 6.
17. Шокало О. Іван Франко: сучасне прочитання // Книжковий журнал плюс. – 2006. – № 6 (51).

Наталія Микитчук (Дніпропетровськ)

Політичний ідеал Івана Франка – соборна українська держава

У процесі вивчення історії України особливо важливе значення має історія ідей державотворення. У середині ХІХ – на початку ХХ ст. у середовищі національно свідомої інтелігенції поширювалися переконання стосовно необхідності об'єднання всіх українських земель, розмежованих державними кордонами монархій Романових і Габсбургів, у соборну, суверенну національну державу. Для української нації, яка в певний період випала з європейської історії саме тому, що не забезпечила свій суверенітет державно, ідея державності стала на вищій щабель у структурі теоретичних конструкцій багатьох українських мислителів, зокрема й І. Франка.

Інтерес до теми зародження й еволюції поглядів І. Франка стосовно соборної української держави у його працях викликаний у першу чергу її недостатнім вивченням у попередній історіографічній традиції. Хоча зацікавлення українських істориків націо- та державотворчими процесами загалом, ідеологією й діяльністю І. Франка спостерігаємо вже з початку ХХ ст. [7]. Державницькі погляди вченого досліджували радянські історики, щоправда, переважно в контексті єднання західноукраїнських земель зі східноукраїнськими і Росією загалом, не виходячи за межі образу поета-революціонера [1: 6].

Особливо активно соборницькі переконання І. Франка розглядали діаспорні вчені [10–12]. Варто відзначити певну джерельну та методологічну обмеженість праць як радянських, так і діаспорних істориків, їх політичну заангажованість. У 90-ті роки ХХ ст. українські вчені розробляли різноманітні аспекти цієї теми, залучаючи нові джерела та по-новому інтерпретуючи вже відомі на основі широкої методологічної бази [2–5; 8; 9; 28]. Безперечно цікавим та цінним є внесок зарубіжних науковців у розробку цієї теми [30–34]. Однак потребує подальшого вивчення процес розробки та популяризації І. Франком ідеї української соборності як важливої складової його світогляду та діяльності у контексті загального розвитку ідеології українського національного руху.

Завдання цього дослідження: проаналізувати погляди І. Франка щодо української державності в контексті розробки вченим ідеї української соборності, показати окреслення І. Франком етнічних кордонів у поезії й публіцистиці, з'ясувати бачення вченим українського політичного майбутнього, визначити якого значення мислитель

надавав діяльності інтелігенції окремих українських земель для консолідації української нації.

Виступивши 1873 року у галицькій публіцистиці з соціалістичними уподобаннями, вже через десять років І. Франко постав у художній творчості як поет-державник. На початку 80-х років учений і публіцист говорив про необхідність політичної соборності української нації. Двадцятичотирилітнім юнаком, ще захоплений соціалістичними ідеями, І. Франко написав 1880 року вірш “Не пора, не пора, не пора...”, що незабаром став своєрідним національним гімном Західної України. На думку І. Франка вже 1880 року настала “велика пора” українського життя – час скупчення розпоршених сил і розгублених на хресному історичному шляху “дітей” України, день просвітлення, об’єднання, активної турботи про майбутнє своєї батьківщини. У публіцистичних, наукових творах думка про загальноукраїнське єднання постане так чітко і твердо значно пізніше. Заклик до об’єднання прозвучав рішуче:

Хай пропаде, незгоди проклята мара –
Під України єднаймося прапор! [19: 47]

У 1883 році з’явився вірш “Розвивайся ти високий дубе...”, який радянська історична наука протягом довгих років намагалася не помічати, як такий, що не відповідав образу І. Франка як поета-революціонера, поборника загальнослов’янського єднання. Очевидно, радянська цензура не могла пропустити твір, в якому поет закликав український народ припинити в Москві “на службі свій вік коротати” [24: 47]. Вірш уже на початку ХХ ст. був досить популярним у середовищі української інтелігенції і Галичини, і Наддніпрянщини:

Встане славна мати Україна
Щаслива і вільна
Від Кубані аж до Сяну-річки
Одна, нероздільна... [24: 47]

Пасивно адаптуючись до накиннутих згори державних структур, український народ, здавалося б, назавжди втрачав можливість до самостійного державного будівництва. Проте І. Франко в своїй поезії пророкував суверенне майбутнє Українській державі, окреслюючи майбутні межі незалежної української республіки:

Отсе рідна моя! Моя отсе держава,
Мої терпіння всі, моя будучність, слава:
Дністер, Дніпро і Дон, Бескиди і Кавказ,
Отсе, сини мої, мій чудний рай – для вас!
Любіть, любіть його! Судьби сповниться доля,
І швидко власть чужа пропаде з сего поля!.. [17: 48]

У своїх віршах І. Франко ніби окреслював географічні межі майбутньої української держави. І. Франко не погоджувався з тим, що в “усіх польських рестав-

раційних планах від р. 1830 і досі Южна Русь по Дніпро” визнавалася “польською провінцією” [14: т. 46: кн. 2: 322]. Його дратувало систематичне “проповідування” молоді в східногалицьких гімназіях про вищу польську культуру, про належність поляків і русинів до одного державного організму, про нижчість руського народу і його неспроможність до культури [14: т. 46: кн. 2: 324]. Поет закликав самосвідомих та діяльних сучасників до невтомної праці над майбутнім соборної України:

Бережи маєток про чорну годину,
Та віддай маєток за вірну дружину;
А себе довічно бережи без впину,
Та віддай майно і жінку й себе за Україну! [18: 3]

Вже у 1880-х роках письменник вірив у можливість досягнення свого політичного ідеалу, якщо не цим поколінням, то вже наступними, проте ґрунт для майбутньої держави повинні готувати його сучасники. Він стверджував, що для цього є всі необхідні передумови.

Гостро критикуючи у своїх віршах суспільно-політичний лад Російської й Австро-Угорської імперій, суспільний діяч припускав можливість на цьому етапі входження українців до їх складу на федеративних засадах, проте, підкреслював, що федералізм якщо й можливий, то лише на основі автономії національностей – “найбільших і одиноких соціальних організмів, які можуть входити в федеральні союзи одні з одними”, а не на основі союзу громади з громадою чи товариства з товариством [14: т. 45: 437]. Поет був переконаний, що більша частина народів, які входили до складу Російської імперії, а саме: поляки, фіни, грузини, українці і деякі кавказці, здавна мали свою освіту, самоуправління, навіть державу, були більш освіченими від “властивих москалів”. Їхня історія під владою Москви – “то був звичайно не зріст, але нидіння та гноблення...” [22: 140].

І. Франко виступив з критикою сучасного становища: “Український народ, що налічує близько 20 мільйонів і займає великі простори від Сяну до Кубані, перебуває у вкрай ненормальному становищі. Історія останніх сторіч склалася так нещасливо для нього, що він відстав від своїх сусідів щодо розвитку як політичного і суспільного, так й інтелектуального. Поділений на дуже нерівні частини між двома могутніми державами, в одній з яких усіма засобами політичної влади і адміністративного свавілля утримується на рівні вегетування такою мірою, що навіть його мова там є недозволенним плодом. У другій користується, щоправда, опікою конституційних законів, але, позбавлений імущих і впливових верств, надто мало може з неї користатися...” [14: т. 46: кн. 2: 259]. Тому перед автором поставало запитання, чи можливе за таких умов вирішення проблем соціального, культурного й політичного розвитку єдиної української нації. В іншій своїй публіцистичній праці “Поляки і русини” вчений вказав іншу кількість українців “руської нації поверх 25 мільйонів душ, котрі заселяють більше або менше збитими масами величезний простір країн від Сяну аж по західний Кавказ” [14: т. 46: кн. 2: 321].

У другій половині 90-х років І. Франко активно працював у Науковому товаристві імені Шевченка, яке називав “піддержуваним симпатією всієї українсько-руської спільності” і “натхненим великою ідеєю одноцілності і своєрідності нашого національного розвитку” одним із двох головних центрів загальноукраїнської літературної і наукової діяльності [27: 155]. Другим центром “на українському ґрунті”, на думку вченого, був Київ, де в цей час виходив часопис “Киевская старина” [30: 156]. Він вважав найтяжчою знесилоючою раною “розчленування нашої землі і нашого народу і цілковита відірваність наша від величезної маси братів наших за кордоном”. Проте, на думку поета, ця рана, з огляду на духовну єдність українського народу могла б бути досить швидко загоєна за сприятливих внутрішньо й зовнішньополітичних обставин: “Раз тільки лиш о с л а б н е, розділяючи нас, кордон, а ми зовсім іншими очима змогли б глядіти на світ і на людей, тоді ми сміло змогли б вважатися н а р о д о м, великим і свідомим своєї сили організмом” [27: 218].

Підбиваючи підсумки кількох останніх десятиліть ХІХ ст., І. Франко стверджував, що український “народний організм”, переживши страшну кризу “гнилого супокою і сліпої байдужності”, на рубежі століть “на диво ріс і скріплювався” [14: т. 41: 508]. Прірви, які ділили націю між простим народом та інтелігенцією, з одного боку, між Наддніпрянщиною і Галичиною, з іншого, не зникли самі собою. Вони почали “потроху промощуватися і вирівнюватися” завдяки інтелігенції [14: т. 41: 476]. Першими “зрозуміли вагу духовного поєднання України з Галичиною і силкувалися, кожний своїм робом, загатити ту прірву, яку викопали політичні відносини між частинами одного народу” П. Куліш, М. Драгоманов, І. Нечуй-Левицький, О. Кониський [21: 149]. В останні двадцять років ХІХ ст. на допомогу, а частково на зміну старшим діячам вийшла нова генерація “молодої України” і “вкинула в ту прірву велику працю, велику силу гарячого запалу і твердої віри в будучину нашої нації. Ся генерація звіяла бурю в нашій національній житті, то рівночасно прочистила повітря і проложила не в однім напрямі нові стежки. Вона розбудила пристрасті там, де вперед була байдужність і рутинна, оживила пульс народного життя” [14: т. 41: 476].

На початку ХХ ст. у своїх працях І. Франко постав як “націоналіст” у найкращому розумінні цього слова: “Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації” [14: т. 45: 284].

У 1900 році учений охарактеризував “ідеал повного, нічим не в’язаного і не обмежуваного життя і розвитку нації” [14: т. 45: 284]. У статті “Поза межами можливого” І. Франко дав визначення цього ідеалу, яке найкраще характеризує його бачення національного розвитку: “Ідеал національної самостійності в усякім погляді, культурнім і політичнім, лежить для нас поки що, з нашої теперішньої перспективи, поза межами можливого. Нехай і так. Та не забуваймо ж, що тисячні стежки, які ведуть до його осушення, лежать просто таки під нашими ногами, і що тільки від

нашої свідомості того ідеалу, від нашої згоди на нього буде залежати, чи ми підемо тими стежками в напрямі до нього, чи, може, звернемо на зовсім інші стежки... Ми мусимо серцем почувати свій ідеал, мусимо розумом уявляти собі його, мусимо вживати всіх сил і засобів, щоб наближуватись до нього, інакше він не буде існувати і ніякий містичний фаталізм не сотворить його нам, а розвій матеріальних відносин перший потопче і роздавить нас як сліпа машина” [14: т. 45: 284–285].

Ідеал політичної самостійності І. Франка викристалізовувався під впливом російської революції 1905–1907 років. У одному зі своїх найвідоміших творів – поемі “Мойсей”, автор пророкував майбутнє України:

Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі [23: 50].

Найповніше теоретичне вираження державницьких поглядів ученого ми знаходимо у “Одвертому листі до галицької української молодезі” (1905) І. Франка. Автор, відчуваючи наближення тої історичної хвилі (коли Східна Європа, в тому числі й Україна переживає весняну добу, коли народні сили серед страшних катастроф шукають собі нових доріг і нових форм діяльності), про можливість якої говорив ще двадцять років тому, закликав усю українську спільноту, в першу чергу молоде покоління, до мобілізації сил, яких потребувала українська нація у велику історичну добу “коли всій нашій Україні перший раз у її історичнім житті всміхнеться хоч трохи повна горожанська і політична свобода” [14: т. 45: 408].

І. Франко вірив, що впадуть “китайські стіни”, які розділяють Україну. Потрібні тісніші, частіші, ближчі відносини між українцями для вироблення ширшого світогляду [14: т. 45: 406]. На його думку, українці в Галичині мають те, що може знадобитися українцям Наддніпрянщини – пріоритет практичності над теоретизуванням, звичку до публічного життя, до організації й парламентаризму [14: т. 45: 409]. З іншого боку, учений підкреслював: “Ми не забуваємо і не сміємо забувати, що головна сила, головне ядро нашого народу є в Росії, що там повстали і працюють найбільші таланти нашого письменства, найкращі робітники нашої науки, що там, а не в Австрії, помімо всяких тисків виросло найкраще з усього, чим може нині повеличатися наша духовна скарбниця...” [14: т. 46: кн. 1: 314]. Не дивлячись на те, що наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Галичину визнано у наукових колах “українським П’ємонтом”, провідні галицькі діячі вважали Київ духовним українським центром, певною мірою – “українською Меккою”, де зберігалися незримі національні святощі. І. Франко дійшов висновку, що центром загальнонаціонального українського життя в майбутньому має стати Київ: “Щодо перенесення головної квартири руської над Дніпро, то, певно, і ми віримо, що се повинно і мусить статися, хоч досі, на жаль, ще не сталося. Адже ж навіть відомий указ із р. 1876, який затикав уста нашої нації, не знесений досі формально” [1: 144–145].

На початку ХХ ст. мислитель бачив велике історичне завдання – “здвиження нашої національної будови в усій її цілості”, для досягнення якої “голосний” патріотизм мав поступитися місцем “мовчазному”, що повинен був виявляти свою любов невтомною, тихою працею. Учений ясно бачив усі труднощі становища України в новітню добу: відсутність українських шкіл з власною освітньою традицією, духовенства, “перейнятого освітніми і народолюбними думками”, преси, яка могла б “держати і систематично боронити стяг національності”, недостатня кількість національно свідомої інтелігенції, особливо в законодавчих органах. І. Франко боявся, що Україна знову опиниться в ролі ковадла, “на якому різні чужі молоти вибиватимуть свої мелодії, або в ролі кролика, на якому різні прихильники вівісекції будуть доконувати своїх експериментів” [14: т. 45: 404].

Історичний процес І. Франко бачив лінійно поступовим, без “скоків”, “дарунків”: “Кожний крок ... то результат важкої праці, жертв і змагань. Навіть те, що посторонні можуть уважати застоєм або регресом, також результат боротьби і певного зрівноваження сил” [14: т. 41: 476]. Інтегральна праця, яка зробила б український народ рівним, “живою одиницею” серед вільних суверенних народів мала бути справді всебічною: “Бо ані фіра книжок самих цього не зробить, ані копиця брошур самих, ані півкопи послів самих, ані Академія наук сама, ані тисяча шкіл з руською мовою ... ані тисяча віч самих. Треба всего сего, але *треба всего, на всі боки*, щоб ми справді росли органічно, то тоді тяжче буде ворожій силі спинити нас у тім рості” [15: 225]. Зближення українців різних регіонів мало відбуватися в усіх сферах, насамперед культурно-науковій та політичній.

Поет розумів, що кожен українець “по сей чи по той бік Збруча” (насамперед освічені верстви) мусив для органічного розвитку нації цікавитися її духовним життям, адже воно “доторкає самої суті його національного чуття, доторкає будучини і, значить, мусить мати вплив і на рахунки теперішнього” [15: 224]. До свого “залюбування в теоріях” інтелігенція мала додати активне залучення народних мас до національного руху, “підняти” його до загальнонаціональних духовних і політичних інтересів, бо “всяке вагання, всяке опізнення української інтелігенції в такому зближенню велика небезпека для національного розвою, для всієї будучини України” [15: 226].

Публіцист закидав інтелігенції неспроможність “між собою і разом з народом бути заорганізованою дисциплінованою силою, а не безладним стадом” [16: 357]. На відміну від багатьох сучасників, він зміг піднятися над власними образами, злиднями, політичними чварами, закликаючи “всім народом, усіма силами подумати над тим, щоб завести і піддержувати в Галичині, на Буковині, на Угорській Русі, де тільки можна, систематичну, не дилетантську, свідому політичну роботу: усвідомлення, підношення і організування мас народних” [16: 359].

Потреба і можливість “здвиження одностайної сильної політичної організації серед русинів” на кінець ХІХ ст. була особливо актуальною [14: т. 50: 147]. Суспільний діяч виступив співзасновником Русько-української радикальної та Національно-демократичної партій. Програма останньої, співавтором якої був й

І. Франко, є досить показовою у сенсі бачення тогочасною галицькою національно свідомою інтелігенцією майбутнього України: “Ми галицькі Русини, часть українсько-руського народу, що мав колись самостійність державну, відтак боровся віками за свої державно-політичні права, а ніколи не зрікся і не зрікаєся прав народу самостійного, заявляємо, що остаточною метою наших народних змагань є дійти до того, щоби цілий українсько-руський нарід здобув собі культурну, економічну і політичну самостійність та з’єднався часом в одноцільний національний організм, в яким би загал народу на свою загальну користь орудував всіми своїми справами: культурними, економічними і політичними” [13: 24].

У відозві Народного Комітету Української національно-демократичної партії до народу (5 січня 1900 року) проголошувалося, що політичним ідеалом мала бути “незалежна Русь-Україна, в якій би всі частини нашої нації з’єдналися в одну новочасну культурну державу” [13: 27]. Особливо важливо, що у програмних документах партії вказували основні завдання для досягнення політичного ідеалу, зокрема:

- сприяти становленню національного руху українців Закарпаття, підтримувати плекання ними української мови, закликати до боротьби проти “винародовлювання”;
- підтримувати й розвивати почуття національної єдності з російськими українцями та змагати до витворення разом з ними культурної “одноцільності”;
- підтримувати серед російських Українців піддержувати такі змагання, котрі ведуть до перетворення російської держави, з абсолютної і централістичної в державу конституційно-федералістичну, “оперту на автономії народностей” [13: 26–27];
- в рамках австрійської держави змагати до витворення окремої національної провінції зі своєю окремою адміністрацією [13: 27].

Окрім того, вчений намагався об’єктивно оцінити потенціал деяких регіонів у загальноукраїнському розвитку. З одного боку, високо оцінюючи значення Галичини для всеукраїнського національного поступу, з іншого, І. Франко усвідомлював, що галичани досі жили “з національного погляду крайне ненормальним життям”. На початку ХХ ст. він стверджував, що галичани – це лише “частина української нації”, а українські землі “від Сяну по Збруч” – лише “частина нашої вітчизни” [14: т. 50: 225]. Розірваність української нації, несприятливі політичні умови Російської імперії призвели до певного ідейного “вивищення” галичан, проте потенціал Наддніпрянщини, на думку вченого, був колосальним: “Велика більшість нашої нації лежала безсильна, закнебльована, а ми, маленька частина мали свободу рухів і слова. І нам іноді здавалося, що ми – вся українська нація, що ми її чільні ряди, її репрезентанти перед світом. Тепер, коли на російській Україні не сьогодні то завтра повстануть десятки таких центрів, якими тепер являються Львів та Чернівці, ся наша передова роля скінчилася. Ми мусимо почувати себе не піонерами, але рядовими в великім ряді і не сміємо своїх дрібних, локальних справ виставляти як справи всенародні, своїх дрібних персональних амбіцій висувати на першу лінію загального інтересу” [14: т. 45: 405].

Також І. Франко добре розумів, що Галичина, цей “П’ємонт” України, має відігравати вирішальну роль у єдності всіх українських земель. Звідси повинні

тягнутися міцні ниточки зв'язку з іншими землями. Учений наголошував на “конечності” зв'язків між українцями. З іншого боку, поет бажав змінити вже усталене негативне сприйняття галичан у Наддніпрянщині: “Якби Ви знали, мої молоді приятелі, скільки зневіри, розчарувань та знеохоти нагромадили дотеперішні зносини галичан та буковинців із Україною, скільки сорому та прикрості робили не раз українцям наші “національні”, а властиво місцеві хиби – неточність, балакучість та пустомельство, брак характерності, індиферентність та моральна грубошкірність і байдужність до важких загальних справ, а завзятість у дрібницях, пуста амбітність та брак самокритики, парадкування європейськими формами при основній малоосвітності та некультурності, якби Ви знали і відчували се так, як сього вимагає теперішня хвиля, то я не сумніваюся, що в серці кожного з Вас знайшлась би моральна сила ... щоб увільнитися від тих хиб і поводитися краще, працювати пильніше над собою” [21: 149]. Головний обов'язок галицької молоді – так званого покоління “молодої України”, на думку поета, – “віддячитися російській Україні за все те духове й матеріальне добро, яке вона досі давала нам”. Від цього у значній мірі залежало майбутнє української нації “в хорі інших культурних націй”, її розвиток за умов ширших можливостей, що відкривалися у Росії [14: т. 45: 404].

Позитивні зміни у національному житті українців Наддніпрянщини мали вплинути на український національний рух Галичини, поступово наближаючи їх закономірне єднання: “Велике огнище, яке повинно розгорітися над Дніпром, мусить і в наш холодний закуток надати тепла і духу, збільшити наші сили, зробити успішнішою нашу боротьбу з поляками. Се для них причина не ігнорувати нас тут у Львові, а тим пильніше додивлятися до нас” [14: 45: кн. 1: 25].

І. Франко досліджував зміни у суспільному житті Наддніпрянщини, які спричинила відносна політична свобода. Вироблялася практика політичних зборів і з'їздів, політичних комітетів і, загалом, організацій, що мали метою повернути діяльність широких мас в той чи інший бік. Щоправда, всі ці початки політичного життя були ще досі дуже скромні і місцеві. Широкої партійної діяльності, порозуміння місцевих центрів між собою, великих всенародних віч, які відбувалися у Галичині з найважливіших питань національного життя, в російській Україні не було. Єдиним рухом, найбільш подібним до систематичної і на всім просторі України одностайної роботи, суспільний діяч вважав змагання до заснування просвітніх товариств [20: 162]. Не дивлячись на об'єктивні та суб'єктивні перешкоди для національного розвитку українців І. Франко стверджував: “Тепер уже видно: огонь розгорається добре: антракти в нашій розвою вже не можливі” [27: 159].

Протягом усього життя суспільний діяч активно популяризував ідею української соборності. Основні форми популяризації цієї ідеї І. Франком: пропаганда у публіцистичних працях, видання часописів, особисті зв'язки, розповсюдження української літератури, участь у громадському житті, вироблення спільної літературної мови. Суспільний діяч не втрачав жодної можливості для праці на користь нації. Його вражаюча працездатність знаходила вираження у багатьох формах діяльності. Поширенню ідеї української соборності він приділяв не менше уваги, ніж її розробці.

І. Франко обґрунтовував необхідність єднання українського народу та українських етнічних земель, можливість існування окремої української політичної одиниці поза Російською та Австро-Угорською імперіями. Він уважав, що до єдиного духовного, культурного, наукового, а пізніше й політичного українського простору мають бути залучені як Наддніпрянщина та Галичина, так і обов'язково Буковина та Закарпаття. Духовне, культурне єднання українців різних регіонів сприяло б виробленню спільної політичної програми. Ідейні основи такої соборної держави мала закладати національна інтелігенція. Головні чинники загальноукраїнського єднання: національна свідомість, інтеграційна діяльність інтелігенції, культурні та наукові зв'язки, особисті стосунки, єдина мова.

Проголосивши ще 1880 року у поезії свій політичний ідеал – суверенну соборну українську державу, І. Франко за політичних обставин початку ХХ ст., а саме позитивних змін в Російській імперії, коли для народів, що входили до її складу відкривалися можливості для національного розвитку, чітко заявив і в публіцистиці про необхідність використання сприятливих умов для вкорінення в суспільній думці переконань про необхідність і можливість створення соборної української держави вже в цілком реальній перспективі. Загалом, публіцистичні праці І. Франка кінця ХІХ – початку ХХ ст. відіграли вирішальну роль у формуванні національної політичної думки. У них відкрито, чітко і ґрунтовно доведено, що повноцінне існування українського народу можливе тільки за умови власної національної держави. Для утворення своєї держави українська нація має всі культурні, історичні, економічні, політичні передумови. Утвердити це право вона може різними доступними методами. Утім ні в публіцистиці, ні в наукових творах учений не розробив чіткої програми політичного устрою в майбутній українській державі.

Література:

1. Білецький О., Басс І., Кисельов О. Іван Франко. Життя і творчість. – К., 1956.
2. Грицак Я. До генези політичної самостійності України // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Міжвідомчий збірник наукових праць АНУ Інститут суспільних наук. Вип. 1. – К., 1992.
3. Грицков'ян Я. “Вірю в силу духу” – ключ до вивчення світогляду Івана Франка // Другий міжнародний конгрес українців. (Львів, 22–28 серпня 1993 року): Доповіді і повідомлення. Літературознавство. – Львів, 1993.
4. Жулинський М. Вірю в силу духа: Іван Франко, Леся Українка і Михайло Грушевський у боротьбі за піднесення політичної і національної свідомості української людності. – Львів, 1999.
5. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. – К., 1993.
6. Історичні передумови воз'єднання українських земель / Ф. Стеблій, Я. Ісаєвич, С. Маркчук та ін.; Відп. ред. Ф. Стеблій та ін. Ін-т суспільних наук. – К., 1989.
7. Лозинський Д. Про життя і твори Івана Франка. – Відень, 1917.
8. Левенець Ю. Теоретико-методологічні засади української суспільно-політичної думки: проблеми становлення та розвитку (Друга половина ХІХ – початок ХХ століття). – К., 2001.

9. Медвідь Ф. Ідеал національної самостійності в трактуванні Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції. Львів, 25–27 вересня 1996. – Львів, 1998.
10. Ріпецький С. Іван Франко і Михайло Драгоманів // Вільна Україна. – Ч. 50; Ч. 51.
11. Славутич Я. Соборницькі ідеї Івана Франка // Іван Франко. Збірник філологічної секції для відзначення 110-річчя народин і 50-річчя смерті Івана Франка. – Нью-Йорк – Париж – Торонто, 1967. – Т. 32.
12. Смаль-Стоцький Р. Іван Франко і українська національна ідея // Іван Франко. Збірник філологічної секції для відзначення 110-річчя народин і 50-річчя смерті Івана Франка. – Нью-Йорк–Париж–Торонто, 1967. – Т. 32.
13. Українські політичні партії кінця XIX – початку XX ст.: програмові і довідкові матеріали / Упоряд. В. Шевченко та ін. – К., 1993.
14. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
15. Франко І. З кінцем року // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2002.
16. Франко І. З новим роком // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2002.
17. Франко І. Замість прологу. Святовечірня казка // Дивослово. – 1998. – № 4.
18. Франко І. Мудрі думки // Жіноча Доля. – 1926. – № 6.
19. Франко І. Не пора, не пора, не пора... // Дивослово. – 1998. – № 4.
20. Франко І. Огляд української літератури 1906 р. // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2002.
21. Франко І. Олександр Яківлевич Кониський // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2002.
22. Франко І. Про життя і діяльність Олександра Кониського // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2002.
23. Франко І. Пролог // Дивослово. – 1998. – № 4.
24. Франко І. Розвивайся ти, високий дубе... // Дивослово. – 1998. – № 4.
25. Франко І. Русько-польська згода і українсько-польське братання // Іван Франко. Публіцистика. Вибрані статті. – К., 1953.
26. Франко І. Теперішня хвиля а русини // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2002.
27. Франко І. Українсько-руська література і наука в 1899 році // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2002.
28. Якимович Б. Світоглядні позиції І. Франка і проблеми української державності // Другий міжнародний конгрес українців (Львів, 22–28 серпня 1993 р.): Доповіді і повідомлення: Літературознавство. – Львів, 1993.
29. Himka J.-P. Socialism in Galicia: The Emergence of Polish Social Democracy and Ukrainian Radicalism (1860–1890). – Cambridge, 1983.
30. Himka J.-P. Young Radicals and Independent Statehood: The Idea of a Ukrainian Nation-State, 1890–1905 // Slavic Review. – 1982. – Vol. 41.
31. Kappeller A. The Ukrainians of the Russia Empire 1860–1914 // The Formation of National Elites / Ed. By A. Kappeller, F. Adanir, A. O’Day. – Alder shot – New York, 1992.

32. Nationbuilding and the Politics of Nationalism: Essays on Austrian Galicia. – Cambridge, 1989.
33. Pritsak O., Reshetar J. S. Ukraine and Dialectics of Nation-Building // From Kievan Rus' to Modern Ukraine: Formation of the Ukrainian nation / The Millenium Series by the Ukrainian Studies Fund. – Cambridge, Mass., 1984.
34. Yaremko M. Galicia. From Separation to Unity. – Toronto–New York– Paris, 1967.

Петро Іванишин (Дрогобич)

Національна держава як політичний гім народного тут-буття у творчості Івана Франка (пролегомени до експлікації)

Одним із головних чинників формування світогляду постімперського суспільства стали сумнівні видатних людей культури у наявності в українців власної національної держави. Показовими з цього приводу можуть бути розмірковування Л. Костенко. Якщо 1999 року письменниця лише з боєм запитувала: “...якщо ми держава, а, отже, система, то чому ми дозволяємо її розвалювати?” [12: 29], то 2003 року вона вже прямо говорить про постколоніальну Україну як про “глибоко в суті своїй неукраїнську державу” [13: 4]. Такі розмисли помітно *актуалізують* державознавчі ідеї в сучасному метадискурсі.

Узагалі питання про *державу* далеко не таке просте, винятково “суспільство-знавче” чи вузько політичне, і тому несумісне із художньою чи критичною творчістю як може комусь видаватися. Насправді це питання відіграє (чи мало б відігравати) одну з провідних ролей у гуманітарних, зокрема літературознавчих, дослідженнях, якщо тільки ті дослідження претендують спиратися у своїй методології на міцний, століттями вивірений *герменевтичний* фундамент. Держава, як стверджує сучасна герменевтика, стосується тих справді “великих історичних дійсностей”, котрі від початку визначають будь-яке переживання і розуміння. “Розум існує для нас лише як реальний історичний розум”, – зазначає Г.-Г. Гадамер в “Істині і методі” і продовжує: “...не історія нам належить, а ми належимо історії. Задовго до того, як ми почнемо осягати самі себе в акті рефлексії, ми з цілковитою самоочевидністю осягаємо самих себе як члени родини, суспільства і держави, серед яких ми живемо. [...] Самосвідомість індивіда є лише спалахом у замкнутому ланцюзі історичного життя” [3: 257].

Говорячи про державу, ми відповідно говоримо про одне із головних *герменевтичних передсуджень*, яке визначає здатність людини (тут-буття чи присутності) до розуміння себе і світу. У цьому плані творчість такого великого українського письменника, як І. Франко, безперечно “сформованого історією свого народу” [11: 5], є промовисто *актуальна* і важлива, коли треба теоретико-методологічно осмис-

лити підвалини власного національного буття, наприклад, герменевтично виявити відповідність чи невідповідність емпірично наявного державного утворення тому ідеалові, котрий сформувався у межах рідної національно-духовної традиції. Виявити для того, щоб усвідомити, яка новітня історична дійсність формує чи деформує сучасного українця. А це потребує ґрунтовного окреслення феномену національної держави у спадщині І. Франка, що був, на думку Л. Костенко, як кожен український письменник-класик, “діагностиком суспільства” – “і футурологом, і демографом, і соціологом” [11: 5], його філософська система, за свідченням І. Денисюка, містила обстоювання “прав нації на самостійну, незалежну власну державу” [8: 16], його голос, як уважає Т. Салига, проростав у серцях наступних поколінь як “ключ до національного самоусвідомлення та державного самостійництва” [15: 62].

Визначене питання вимагає численних і масштабних досліджень, ми ж у цій студії намагатимемось коротко накреслити лише деякі пролегомени, котрі полегшуватимуть вивчення цієї актуальної проблеми: *якою бачив державу І. Франко?*

Відповідаючи на це питання, насамперед варто звернутися до художньої герменевтики Каменяра, до його літературного витлумачення держави як образу (на рівні внутрішньої форми твору) та відповідної йому державності як змістової та смислової ідеї (на когерентно-герменевтичних рівнях). Це, відповідно, передбачає налагодження порівняльного та методологічного діалогу із українською літературною традицією та із не чужим авторові світовим філософським і герменевтичним досвідом, з метою уникнення неперифікованих суджень. Окрім того, треба враховувати також Франкові філософсько-політичні розмисли з цього приводу, викладені у дискурсивно-логічній формі.

Уже з раннього періоду творчості віднаходимо в поезії І. Франка образи, що в художній спосіб витлумачують самодостатнє буття народу. Найголовнішим з них стає образ “хати” (дому). Наприклад, у ранньому вірші, що не випадково став улюбленою народною піснею, “Не пора, не пора, не пора...” (1880) [21: 23–24] генеральна ідея жертвовної боротьби за “волю” “рідного краю” – “Нам пора для України жить” – виражена зокрема у третій строфі:

Не пора, не пора, не пора
В рідну хату вносити роздор!
Хай пропаде незгоди проклята мара!
Під України єднаймось прапор!

Наявний образ “рідної хати” лише одним зі своїх семантичних аспектів відсилає нас до концепту власної держави, означаючи тут більш загальні речі, наприклад, український культурний простір чи межі соборної національної спільноти загалом. Згодом у марші “Гей, Січ іде” [19: 46] ця ж ідея – утвердження “нашого діла” – в останній строфі виражена так:

Гей, Січ іде,
Підківками брязь!

В нашій хаті наша воля,
А всім зайдам зась!

Образ колективної “*нашої хати*”, де панує національна, а не інонаціональна (виражена образом “*зайд*”) “воля до влади”, як висловився б Ф. Ніцше, у цьому випадку більше семантично тяжіє до виявлення саме державницької інтенції автора та його читачів. Остаточоно у цьому можемо переконатися, якщо звернемося до прологу фундаментальної поеми “Мойсей” (1905) [20: т. 5: 212–214]. Ліричний герой прологу звертається до “*замученого*” і “*розбитого*” колонізаторами-сусідами рідного народу як пророк, який “*душу... тривожить*” майбутнім цього народу. Він твердо вірить в годину майбутнього національного звільнення та відродження і при цьому порівнює народ із воїном та дбайливим господарем – “*хазяїном домовитим*”:

Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,

Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі.

Відзначимо кілька характерних моментів. Насамперед, герой вірить у те, що народ стане вільним і, відповідно, рівноправним “у народів вольних колі”. По-друге, це звільнення станеться не само собою, а шляхом революційної боротьби. При цьому образи “*путі спасенної*” та “*бою*” у попередніх строфах доповнено активістичними метафорами – “*труснеш Кавказ*”, “*впережешся Бескидом*”, “*покотиш Чорним морем гомін волі*”. По-третє, визвольна боротьба відбувається в українських соборних етнографічних межах: від Карпатських Бескидів до Кавказу через Північне Причорномор’я. По-четверте, ця національно-визвольна (в іншій термінології – націоналістична) боротьба повинна завершитися побудовою власної держави – “*своєї хати*” і здобуття власного життєвого простору (на зразок життєсвіту чи Umwelt-у Е. Гуссерля) – “*свого поля*”, що дає змогу провадити народові, персоніфікованому в образі вільного господаря-“*хазяїна*” нормальне, природне, органічне проживання у світі.

Ці міркування на основі експліцитно вираженої державницької проблематики можна доповнити аналізом інших творів, де проблема національної державності українців виражена більш імпліцитно (наприклад, у “Захарі Беркуті”, “Бориславі сміється”, “Перехресних стежках”, вірші “Ляхам”, містерії “Великі роковини” та багатьох інших). Однак видається продуктивним поглибити й обґрунтувати трактування образу “*хати*” саме як держави і таким способом увиразнити розуміння державотворчого характеру мислення І. Франка, з метою уникнення можливих кривотлумачень, які множаться в сучасному метадискурсі.

Насамперед доцільно дослідити прямий ейдологічно-ідейний паралелізм, ремінісценцію із фундаментальним образом “*хати*” у поетичній герменевтиці

Т. Шевченка. Оскільки в сучасному літературознавстві окремі дослідники [6: 154–156, 158] висловлюють сумніви щодо державницького типу художнього мислення Кобзаря, навіть нав'язують йому міфологічну роль анархіста-антидержавника, доречним видається ретельніше розглянути тлумачення сутності образу “хати” в дусі онтологічної герменевтики як *екзистенціалу-експлікату* держави, оскільки цей образ І. Франко не вводить заново, а лише використовує, спираючись на попередню літературну традицію. Водночас перевіряємо здатність поезії Т. Шевченка “виховувати державне мислення” [10: 236]. Зв'язок тут прямий, оскільки не від сьогодні помічено виняткову роль І. Франка як духовного спадкоємця Т. Шевченка, котрий передусім розбудовував його “ідейний світ” й “утверджував... Україну” [2: т. 1: 211–212].

Запитаємо, отже, чи правомірно говорити про “хату” як державу? А якщо правомірно, то що така аналогія дає для трактування сутності державного буття народу?

Пригадаймо, що людину ще від часів давніх греків розглядали як *політичну* (політика з грецької – державна діяльність), тобто *державну істоту*. Для Арістотеля, скажімо, держава – це “природне утворення”, без якого неможливе формування людини: “... держава належить до того, що існує за природою, і що людина (за своєю природою) є істота політична”. Людина співвідноситься з державою, як частина із цілим, тому той, хто “живе поза державою”, хто “не здатен до об'єднання”, є або “тварина” (агресивний “нелюд”, “охоплений бажанням воювати”), або “божество” [1: 16–17]. Згідно з таким розумінням будували свої теорії й пізніші політичні філософи та герменевти Окциденту, далекі від нігілістичного мислення. Наприклад, сутність людського життя О. Шпенглер витлумачував як “політику” [27: 578], а державу, спираючись на аналогію із сім'єю в Арістотеля та Гомера, Данте в контексті своєї монархічної концепції порівнює із “домом” [7: 30]. Цікаво про державу як дім висловлювався і Плутарх [14: 624–625].

Взагалі, говорячи про *дім* (хату), маємо на увазі певну річ, а тому варто пригадати трактування речі взагалі в онтологічній герменевтиці. Республіку в римлян М. Гайдеггер розглядав як народну “річ”, як те, що “заздалегідь торкається кожного в народі, “захоплює” його і тому стає справою громадського обговорення” [22: 321]. Але німецький філософ уточнив римське і середньовічне розуміння речі, окреслюючи її передусім як підручне суще, що дає можливість відбутися збиранню “четвірки” (землі, неба, Божественних Сутностей та смертних). Люди, живучи на землі, “перебувають при речах”, у такий спосіб “проживання” стає “будуванням” – оточуванням опікою речей, “оберіганням”. Проживати – означає оберігати “чотирикутник” у його сутності чотирма способами (рятування Землі, згода з Небом, очікування Божественних Сутностей, згода з сутністю Смертних) за допомогою речей як “будівель”. У цьому випадку шварцвальдський дім, який часто описує філософ, є зразком речі, котру “будувало проживання, що було колись”. На прикладі цього дому кожна річ (навіть міст), переховуючи “чотирикутник”, стає будівлею – “захистком перебування людини”, дає змогу їй мешкати (“мати якийсь куток”) [4: 313–314, 317–320, 329–330]. За аналогією можна припустити, що проживання колективної присутності оберігає власний буттєвий “чотирикутник”, переховую-

чи його насамперед у державі як речі-будівлі особливого типу (нематеріальному домі). Ідеться про річ, котра стає “захистком” перебування, стає зумисне будованою людьми (не випадково українською мовою кажуть “будувати державу”) і котра дає можливість мешкати не лише окремії людини, але передусім усій нації.

Так витлумачена держава, що наділена основною функцією чи рисою самого буття – бути “прихистком” людини [23: 280], – обов’язково стає важливим типом історичної реальності, що визначає характер тут-буття. Для близьких до націоналізму філософів-преромантиків, філософів доби Романтизму та їхніх ідейних наступників концептуальне значення мало й утвердження поняття *національної держави* як власного (“свого”) політичного дому, головною функцією якого є забезпечення проживання (екзистенції) того чи іншого народу, нації.

Так, наприклад, Й.-Г. Гердер ще у XVIII ст. писав, проводячи аналогію між життям народу і сім’ї, оскільки “народ – така ж природна рослина, як сім’я”: “Природа виховує людей сім’ями, і найприродніша держава – така, в котрій живе один народ, з одним притаманним йому національним характером” [5: 250]. Трохи згодом Й.-Г. Фіхте окреслюватиме “народ і батьківщину” як більші за державу і вищі за суспільний лад. Нормальна держава, на його думку, мусить бути національною: “любов до батьківщини повинна керувати державою, передусім як найвища, остання і незамінна влада” [18: 132–133]. Майже через сто років В. Дільтей говоритиме про те, що “організовану в державу націю можна розглядати як індивідуально визначену структурну єдність, котра складається із комплексів впливів” [9: 221]. Так само й О. Шпенглер на початку 20-х років XX ст. “народи у формі держав” розглядатиме як творців, як основні рушійні сили історії. Історія для нього – це “текуча держава”, а держава – “застигла історія”, стан (статус) існування нації [27: 470, 472–473]. (Порівняймо із окресленням народу як єдиного героя історії у М. Грушевського [див.: 17: 3]) Основоположну вагомість “існування народу в його державі” стосовно осмислення історичного здійснення долі німецького народу враховуватиме й М. Гайдеггер [24: 222, 229].

Пригляньмося тепер до тлумачення образу *хати* у поезії Т. Шевченка. Хата сама по собі – наскрізний образ для поета – завжди означає в нього якийсь буттєвий прихисток. Насамперед це місце, де може вільно мешкати, не спотворюючи власну сутність, *українська сім’я*. Ідеться про необхідний для нормального проживання кожній людині “райочок”, про екзистенційне місце-“*благодать*” (“Л.” (1860)). Важливість прихистку-хати можемо простежити у різних творах, зокрема від початку творчого шляху, але найбільш естетично довершено, мабуть, у неодноразово згадуваному “Садку вишневому коло хати...” (1847), де образ життєвіту традиційної української селянської хати та її подвір’я стає моделлю вільного проживання й окремої громади, і цілого народу. *Саме у цьому творі (і подібних) повсякденне існування української присутності набуває глибшої смислової вагомості, бо витлумачується як історичне (а не лише побутове) тут-буття народу.*

Отож, уважаємо, що образ хати у Т. Шевченка може символізувати не лише будівлю, що захищає існування окремої людини в межах сім’ї, але й будівлю, річ,

власну державу, у котрій живе окремих народ як гердерівська природна мегасім'я, як структуроване надіндивідуальне тут-буття. Як “вільний простір” екзистенції цілого народу (чи народів) потрактовано, наприклад, “велику хату” у “Єретику” (1845). Те саме смислове значення образу хати (“сакли”) маємо в “Кавказі” (1845).

Подібно, саме в якості держави – захистку національного тут-буття – витлумачено хату й у тих творах, де йдеться про Україну, про українське буття, як про “матір”. Так, наприклад, у наслідуванні Осії (1859) заклик Господа Україні, – “Воскресни, мати! І вернися / В світлицю-хату...”, – можна сприймати і як повернення обтяженої гріхами спустошених (через рабство у російського царя) синів батьківщини до власної держави як оберігального простору, що дає змогу “спочити” [25: 332–333]. І навпаки, сутність бездержавного, окупованого існування передає у поета образ перебування матері (України, “безталанної вдови”) у “безверхій хаті” (зруйнованій будівлі), котра символізує невилну, несамостійну, без власного керівництва державу-колонію, що не спроможна виконувати функцію захисту національного тут-буття (“Сон” (1844) [26: 267, 269]). Ще один образ безверхості наявний у візії “Бували війни й військові свари...” (1860) [25: 368], де імперію (“кумира” “людських шашелів” – “няньів” і “дядьків отечества чужого”) має знищити падіння “козака безверхого” як метафори повстання України-колонії, народу козаків, позбавлених власного проводу і держави. Причому йдеться про падіння власне, “без сокири”, тобто без зовнішнього втручання чи примусу.

Враховуючи все сказане, можемо тепер розглянути ту найбільш повну і переконливу інтерпретацію хати як держави, котру зауважили у “Посланні”. У поемі, зверненій до всіх українців, а передусім до інтелектуальних сучасників поета, тих, що мали б бути національним проводом, образ хати з’являється вже у вступній частині. У ній поет через емоційні розмірковування ліричного героя розгортає картину сплюндрованого тут-буття маргіналів – “недолюдів”, “дітей юродивих”, котрі тільки множать спустошення: “...Кайданами міняються, / Правдою торгують. / І Господа зневажають, / Людей запрягають / В тяжкі ярма. Орють лихо, / Лихом засівають...”. Протагоніст закликає їх “схаменутися”, що означає повернутися до власної, національної самості, і це простежуватиметься в цілому творі. Однак уже у вступі герой намагається розвернути знищених земляків обличчям до національного буття як світу (“Подивіться на рай тихий, / На свою країну...”), пробує пригадати кожному основну – національну – турботу в житті кожної нормальної людини (“...Полюбите щирим серцем / Велику руїну...”), хоче пробудити усвідомлення вагомості вільного національного співбуття (“...Розкуйтеся, братайтеся...”) і нарешті підходить до тлумачення важливості культивування власного національного мислення, окресленого згодом як “мудрості своєї”, на протипагу інтелігібельним пошукам-запозиченням “у чужому краю”, та необхідності своєї політичної “хати” як оберігальної, захищальної речі-будівлі (“дбалості” в термінології С. Смаль-Стоцького [16: 125]), котра дає “вільне місце” для вияву сутності національної екзистенції – українського буття-у-світі:

... У чужому краю
 Не шукайте, не питаєте
 Того, що немає
 І на небі, а не тільки
 На чужому полі.
 В своїй хаті своя й правда,
 І сила, і воля [26: 348].

Загалом зображені сутнісні аспекти “свого”, національного проживання, котрі не варто шукати “на чужому полі” і котрі захищає власна “хата”, відповідають людино- та націотворчому “трикутнику”, – утвореному схрещенням понять Бога, України, Свободи, – самого Т. Шевченка (хоч не суперечать і “чотирикутнику” М. Гайдегера). “Правда”, як видається можливим зазначити, відповідає передусім (хоч не тільки) власному національно-екзистенціальному розумінню священного, божественного і Бога, що опонує нігілістичному “зневажанню” і запереченню Господа в адептів “німецької” мудрості. (Порівняймо із закликом у “Неофітах” (1857): “Моліться Богові одному, / Моліться правді на землі, / А більше на землі нікому / Не поклоніться” [25: 251]). З іншого боку, ця правда може набувати рис власної національної істини (спорідненою, але не тотожною Божественній) за аналогією із “правдою” у “Кавказі” (1845), котра спить разом із національною волею-свободою: “Кати згнуцаються над нами, / А правда наша п’яна спить. [...] / Встане правда! встане воля!” [26: 343–344]. “Сила” найперше промовляє до осягнення в різних модусах присутності “прямої близькості ненав’язливої сили” (М. Гайдегер) українського буття (*матері-України*); тому-то сильними, “твердими руками” благословляє своїх дітей Україна. “Воля” у першу чергу апелює до можливості вільного й самобутнього українського тут-буття, національної свободи; тому “вольними устами” цілує “діточок” матір-батьківщина.

Як наслідок, виникає прозріння у ще один екзистенціальний момент. Немає у жодній державі “хаті” місця тому, хто рідну “матір забуває”, хто добровільно відчужується від органічного політичного зв’язку із власним буттям. Таку людину в межах буттєвого мислення ліричного героя позбавляють державного прихистку – “... немає злomu / На всій землі безконечній / Веселого дому”.

Загалом очевидним постає культивування поетом у своїй творчості буттєво-історичного *герменевтичного* мислення як мислення у смисловому плані сутнісно державного. Ідеться про культивування національно-екзистенціального типу мислення, *скерованого (інтенційованого) на здобуття й будування своєї держави, на мешкання в ній, котре робить українців політичними, державно-мислячими людьми*. Так геній буквально вириває земляків із полону аполітичного, малоросійського, тваринного проживання. Характерно, що те саме, продовжуючи шевченківську традицію національно-екзистенціального тлумачення, робить І. Франко, зокрема у нехудожніх творах (див.: “Темне царство”, “Українці”, “Наш погляд на польське питання”, “Що таке поступ?”, “Подуви весни в Росії”, “Одвертий лист до галицької української молодіжі”, “Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова”, “З кінцем року”, “Ukraina irredenta” та ін.).

Найбільш концептуально це бачимо у фундаментальній статті “Поza межами можливого”, де вказано на вагомість в екзистенції народу *державотворчої візії* – культурно-політичного *ідеалу* “національної самостійності”, котрий хоч і лежить “поza межами можливого” (за Чемберленом) у сучасній історичній перспективі, але його здійснення прямо залежить від бажання українців “серцем почувати” та “розумом уяснювати” собі його, незважаючи на недовіру й прагматизм “доктринерського” мислення (“здорового хлопського розуму”, матеріалістичного марксистського “фаталізму” чи “безплідного” малоросійського лібералізму). Тільки так, на вірі в “національний ідеал” формується автентичне, буттєве історичне мислення, “тисячами стежок” скероване на національно-визвольну політичну діяльність, на сповнення всіх “національних змагань” і вирішення “національних кривд” у межах власної держави [20: т. 45: 284–285].

Отже, *державу-“хату”* потрактовано онтологічно-герменевтично в обох письменників як “прихисток”, річ, будівлю, що уможлиблює вільне проживання індивідуального та надіндивідуального (колективного) типів національної присутності. Йдеться про можливість національного проживання, що відповідає власній сутності (своїй “*правді, і силі, і волі*”) тільки в межах природного (національного) політичного дому як “*нашої*”, “*рідної*”, “*своєї хати*”. Повноцінна національна екзистенція людини і народу в поетичних досвідах І. Франка і Т. Шевченка – це, окрім усього іншого, ще й політична, державницька екзистенція: національна присутність оберігає свою національну державу, а вона – стає оберігальним притулком для проживання цієї присутності. Таке герменевтичне бачення дає змогу з надійних методологічних позицій вивчати об’ємну державознавчу спадщину Каменяра та інших українських класиків. Також воно мимоволі спонукає ще раз, услід за Л. Костенко, замислитися і запитати, наскільки те, що називають сьогодні гучним і святим для кожного українця іменем “державна Україна” є справді рідною хатою для української нації?

Література:

1. Арістотель. Політика / Пер. з давньогрек. та передм. О. Кислюка. – К., 2003.
2. Бойко Ю. До століття Франкових уродин // Бойко Ю. Вибране: У 3 томах. – Мюнхен, 1971.
3. Гадамер Г.-Г. Істина і метод: Пер. з нім. – К., 2000.
4. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити // Возняк Т. Тексти та переклади / Худож. оформлення автора. – Харків, 1998.
5. Гердер И. Идеи к философии истории человечества. – Москва, 1977.
6. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К., 1998.
7. Данте Алигьери. Монархия / Пер. с итал. В. Зубова; Комментарии И. Голенищева-Кутузова. – Москва, 1999.
8. Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998.

9. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Дильтей В. Собрание сочинений: В 6 томах / Под. ред. А. Михайлова и Н. Плотникова. – Москва, 2004. – Т. 3. Построение исторического мира в науках о духе / Пер. с нем. под ред. В. Куренного.
10. Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Навчально-методичний посібник. – К., 1998.
11. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури // Урок Української. – 2000. – № 2.
12. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. – К., 1999.
13. Костенко Л. Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф // Урок Української. – 2003. – № 8–9.
14. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 3 томах. – СПб., 2001. – Т. I.
15. Салига Т. Іван Франко. Погляд із третього тисячоліття (До 145-річчя від дня народження) // Салига Т. Вокатив (Літературно-публіцистичні статті). – Львів, 2002.
16. Смаль-Стоцький С. Шевченкове “Послання” // Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси, 2003.
17. Степико М. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). – К., 1998.
18. Фіхте Й. Із праці “Промови до німецької нації” // Мислителі німецького Романтизму / Упор. Л. Рудницький та О. Фешовець. – Івано-Франківськ, 2003.
19. Франко І. Гей, Січ іде // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2001.
20. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
21. Франко І. Не пора, не пора, не пора... // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2001.
22. Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – Москва, 1993.
23. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – Москва, 1993.
24. Хайдеггер М. Самоутверждение немецкого университета // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Пер. с нем. / Составл., переводы, вступ. статья, примеч. А. Михайлова. – Москва, 1993.
25. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 томах / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К., 2001. – Т. 2: Поезія 1847–1861.
26. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 томах / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К., 2001. – Т. 1: Поезія 1837–1847 / Перед. слово І. Дзюби, М. Жулинського.
27. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. – Минск, 1999. – Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. С. Борич; науч. ред. О. Шпарга; худ. обл. М. Драко.

Мирослава Іванишин (Дрогобич)

Осмислення української національної ідентичності у творах Івана Франка

По-енциклопедичному універсальна творчість І. Франка є потужним і невичерпним джерелом для стимулювання наукової свідомості та поглиблення її основ. Звернення до цієї творчості, однак, може мати різні мотивації. Для нас у цій студії буде важливим поглянути передусім на деякі філософсько-суспільствознавчі праці

Каменяра в аспекті того, що О. Пахльовська слушно окреслила як “модель культурно-національної стратегії” [7: 19].

Так увиразнюється актуальність вивчення метадискурсивної спадщини І. Франка. Йдеться про її методологічний потенціал у плані розвитку вітчизняних постколоніальних студій, зосереджених довкола проблеми національної ідентичності, мабуть, найважливішої проблеми для будь-якої постімперської культури. Свідченням поглибленої уваги до осмилення національної самототожності можуть бути не лише численні статті різних авторів із кінця 80-х років минулого століття, а й окремі монографічні дослідження С. Андрусів, О. Вертія, Ю. Мариненка, В. Моренця, Л. Сеника, Н. Шумило та інших, виразно спрямовані на вивчення кризь призму націоцентричної проблематики (“національної ідентичності”, “національної самототності”, “національних шляхів”) низки історико-літературних періодів ХІХ–ХХ ст. Окремим, науково-педагогічним, свідченням можуть бути посібники та підручники для середньої та вищої школи, видані в цей період (наприклад, широковідома “Історія української літератури ХХ століття” за редакцією В. Дончика).

Стає можливо окреслити характерні риси *власне української моделі постколоніального витлумачення, що ґрунтується на теорії національної ідентичності*. Але для цього потрібно не лише аналізувати поточний літературознавчий матеріал, не тільки засвоїти інокультурні теоретико-літературні праці, але й також чи передусім варто звернутися до попереднього націологічного та антиколоніального методологічного досвіду, що міститься в наробку українських письменників, мислителів та вчених минулого. Метою цієї студії є вивчення характерних аспектів осмилення національної самототожності у працях І. Франка – одного з провідних українських мислителів та літературних класиків, – що могли б стати вагомою складовою обґрунтування постколоніальної літературознавчої методології. При цьому національну ідентичність, за Е. Смітом, розуміємо як “найважливішу і найповнішу” з поміж усіх інших колективних ідентичностей людини, як “самототність та історичну індивідуальність” того чи іншого народу [9: 49, 152].

Розглянемо деякі з робіт І. Франка різновекторного спрямування (філософські, політичні, публіцистичні, етнологічні та ін.), в яких питання, щодо національної ідентичності, методологічно концептуалізуються, створюючи зразки для можливого використання у плані осмилення не лише емпіричної, а й художньої, віртуальної дійсності. В основі їх лежить фундаментальне етнологічне спостереження, що стосується давності та автохтонності, чітко сформульоване в культурологічному нарисі “Українці” (1906): “В історії і в характері українського (малоруського) народу є щось таке, що засвідчує його тісний тисячолітній зв’язок із землею, яку він заселяє...” [10: т. 45: 162].

Навіть у ті періоди світоглядної еволюції письменника, в котрих націоцентрична заангажованість не виступає на перший план і котрі дослідники характеризують як “соціалістичні”, “натуралістичні” чи “позитивістичні” (від середини 1870-х – до середини 1890-х років) [див.: 1, 6], – навіть у них спостерігаємо прямий вихід на осмилення української самототності, врахування її в процесі витлумачення того чи

іншого явища. Характерним прикладом може бути політична стаття “Наш погляд на польське питання” (1883), в якій автор полемізує із “польсько-шовіністичними агітаціями”, зокрема з імперськими ідеями “Польщі від моря до моря”. Колоніалістичній риторичній поляків автор протиставляє аргументацію *нашу* (“наш погляд”), котру націологія окреслює як націоналістичну, засновану на чіткому усвідомленні власної колективної самототожності.

Саме це усвідомлення дає змогу Франкові показати небезпеку і неправомірність бажання польської сторони побудувати польську державу в межах так званої “історичної Польщі”, що виходила б за етнографічні польські території й автоматично означала б колонізацію та уярмлення українського народу на його ж власній землі. Водночас автор опонує польській імперській ідеї спираючись не на якусь власну колоніалістичну ідеологію, а на ідею національну, явно шевченківського типу, котра передбачає врахування питомих вимог національної свободи й протилежної сторони: “Почуваючи незнищиму і історією в нас виховану ненависть до всякого гніту і насилля, ми бажаємо повної національної і політичної свободи полякам. Але тільки під тим необхідним умовом, що вони раз назавжди зречуться опіки над нами, раз назавжди покинуть будувати історичну Польщу на непольських землях, а стануть, так само як і ми, на становищі Польщі чисто етнографічної” [10: т. 45: 218].

У цій самій роботі віднаходимо й інші думки, що мають загальнометодологічний сенс і прямо впливають із національно самоідентифікованого врахування “рівноправності і автономії кожного окремого народу”, що єдине може бути надійним фундаментом в “реальній політиці”, зокрема в міжнародних культурних стосунках. Одна з таких думок стосується утвердження пріоритетності національних інтересів, що суперечить соціалістичному інтернаціоналізму чи демоліберальному космополітизму: “У житті народів нема посвячення. Народ, котрий посвячає себе за другого, є дурнем і не знає, що робить. Найперша задача кожного народу є – стояти за своїми власними інтересами і дбати про своє власне утримання” [10: т. 45: 208]. Інша думка значно випереджає схоже формулювання в “Самостійній Україні” одного з ідеологів українського націоналізму М. Міхновського, але, так само як і в нього, означає не якийсь ксенофобський заклик, а природне бажання розбудувати українську державу без окупантів та колонізаторів, без “притиску, уполіснення і... винародовлення”. Тому І. Франко не заперечує того, що “Польща може бути тільки для поляків”, але водночас наголошує: “...Русь для русинів” [10: т. 45: 217]. Згодом, у статті “Що таке поступ?” (1903) він ще раз звертається до цього гасла, відштовхуючись від гасла американських політиків: “Америка для американців” [10: т. 45: 344].

Схожі ідеї можемо спостерегти і в пізніших полемічних працях, спрямованих проти колоніалістичних ідей в інших народів (“Подуви весни в Росії”, “Семітизм та антисемітизм в Галичині” та ін.).

З середини 90-х років XIX ст. осмислення явищ та закономірностей дійсності з позицій збереження та утвердження української самобутності стає домінантним у різних працях письменника-мислителя. Прикладом налагодження систематич-

ності цього націоцентричного метадискурсивного процесу можуть бути стаття “Ukraina irredenta” (1895) та полеміка “Між своїми” (1896–1897), що не увійшли до п’ятдесятичного видання. У першій праці автор не обмежується простою рецензією на брошуру Ю. Бачинського “Ukraina irredenta (по поводу еміграції). Суспільно-політичний скіц”, а дає досить докладний історико-націософський нарис розвитку українських національно-визвольних ідей – власне як “українського питання” та “національної свідомості” – у Галичині та Наддніпрянщині, починаючи від XVI ст. Відповідно й працю Ю. Бачинського І. Франко розглядає як нехай і не зовсім вдале, бо “доктринерське” (з позицій “соціальної демократії”), але вираження української ідентичності – “факт нашого політичного життя”, “прояв національного почуття і національної свідомості”, зрештою, “потреби політичної самостійності України”. Рецензент вбачає елемент еkleктичності у спробі поєднати “космополітичні доктрини” соціал-демократії із “українським націоналізмом”, брак докладніших фактів, але водночас відзначає талант дослідника і бажає йому подальших напрацювань в обраній сфері [11: 260–262].

Значною мірою конфліктування ідей інтернаціоналістичного соціалізму та українського націоналізму призвело до відомої полеміки між І. Франком та Лесею Українкою, статті котрої І. Франко опублікував під єдиною назвою “Між своїми. Епізод із взаємин між галичанами й українцями 1897 р.”. Докладний аналіз цієї полеміки 1996 року зробив І. Денисюк, котрий переконливо довів, що Леся Українка через декілька років “фактично повторила й визнала, навіть пропагувала всі ті постулати Франка, з якими раніше воювала” і що “цей контроверз між своїми був корисний для еволюції національної свідомості поетеси” [4: 326]. Інтерпретація І. Денисюка докладно висвітлює всі суперечливі моменти, тому ми лише відзначимо, що в сенсі теорії національної самобутності йшлося насамперед про суперечність між самототожностями в межах свідомості українських соціалістів-радикалів та націоналістів “адвоката Міхновського”. Якщо перші підпорядковували основну – національну – ідентичність ідентичності вужчій, політично-класовій, оскільки “признавали себе в першій лінії соціалістами, а тільки в другій – українцями”, то інші підґрунтям своєї політичної діяльності вважали усвідомлення пріоритетності національної самобутності та невіддільну від неї національну справу. Суголосно з думками “радикально-національної” групи висловлюється й І. Франко, коли, наприклад, розглядає як непродуктивну участь активних, енергійних українських “натур” в загальноросійському соціалістичному русі, що не дала суттєвого результату для їхньої батьківщини й нації (іронічно: “Усунули особу Александра II, щоб зробити місце Александрові III”), і натомість шкодує, що “ті люди” не спромоглися “віднайти український національний ідеал”, не повернули “свої великі сили на працю для того ідеалу серед рідного народу”, в напрямі провадження “справи вільної, автономної України” [13: 220, 229].

Вершинне місце у плані розвитку власних націософських ідей займають праці І. Франка, написані на початку XX ст., зокрема такі студії, як “Поза межами можливого” (1900), “Одвертий лист до галицької української молодіж” (1905),

“Ідеї” й “ідеали” галицької москвофільської молодезі” (1905), “Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова” (1906). Саме в цих працях найбільш повно та чітко можна простежити методологічну кристалізацію теорії національної ідентичності та завершення послідовного ідеологічного еволюціонування націоцентричної позиції автора. Не випадково І. Денисюк називає “Поза межами можливого” “маніфестом націотворення”, а цю ж роботу разом із “Одвертим листом” слушно характеризує як “програми максимум і мінімум українства, філософію національної ідеї, прологи до прологу поеми “Мойсей”, послання-заповіді рідному народові і пророчі прозріння в майбуття” [3: 108].

Усі названі роботи у публіцистичній формі пропонують теорію і практику не абстрактно-”доктринерського”, а глибинного, побудованого на аналізі практичних проблем і фактів, *методологічного* аналізу. Саме “з чисто методологічного погляду” пропонує подивитися автор у “Поза межами можливого” на “сувій” тих націотворчих питань, які лежали в основі полеміки між “Ділом”, “Молодою Україною” та “Буковиною” і стосувалися “народного відродження”. Оскільки головним критерієм пізнання та оцінювання осмислюваних явищ постає корисність тієї чи іншої ідеї для існування нації – “народного життя”, то важко окреслити таку методологію мислення іншим терміном, ніж національно-екзистенціальна [див.: 5]. Прикладом, що пояснює характер аналітичного пошуку, верифікування власних думок із екзистенцією народу, можуть бути вступні міркування мислителя на початку розмислу: “... всяке теоретизування, а особливо публіцистичне, має значення тільки тоді, коли являється висловом, виясненням тих інтересів, тих почувань, течій, які наклюнулись або наклюовуються в суспільності, і без найтіснішого контакту з життям те теоретизування робиться сірою, безплідною доктриною, що в деяких випадках... може принести народному життю необчислені шкоди” [10: т. 45: 279].

Стосовно національної самобутності окреслені у статті проблеми набувають такого вигляду: сприяють чи не сприяють ті чи інші ідеї збереженню і розвитку “українства”, його історичної індивідуальності. Найпріоритетнішим для збереження української самототожності (“українського народу як самостійної нації”) постає проблема осягнення українцями *національного ідеалу* або “ідеалу національної самостійності”. Саме цей ідеал, на думку І. Франка, дає змогу розвинути західноєвропейські ідеали соціальної рівності й політичної волі. Саме він допомагає “найкращим українським силам” вести успішну політичну боротьбу за національне визволення та критично сприймати ідеї “марксівського економічного матеріалізму чи фаталізму”. Саме він стає ідеалом національної екзистенції як “ідеал повного, нічим не в’язаного і не обмежуваного... життя і розвою нації”. Саме цей ідеал стає постійним імперативом культурної і політичної діяльності кожного нормального українця, тому “мусимо серцем почувати свій ідеал, розумом уяснювати собі його, мусимо вживати всіх сил і засобів, щоб наближуватись до нього” [10: т. 45: 283, 284, 285].

У цій же ж роботі міститься і фундаментальна для будь-якого незмаргіналізованого національного мислення максима чи формула, що зобов’язує кожного, а особливо людей культури, оцінювати людську діяльність та ідеї з позицій захисту, відтворення

та розвитку національної ідентичності (як “нації”). Ця ж націоцентрична формула допомагає виявляти людей з національно-ущербним (“відчужених” “фантастів”) або антинаціональним (колоніалістів та їх підручних) способом думання: “Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами покрити своє духове відчуження від рідної нації” [10: т. 45: 284].

З іншого боку, усвідомлення ідеалу національної самостійності взяте як візія власної державності, коли “всі національні змагання будуть сповнені”, дає змогу авторові без будь-якого колективного егоїзму, з повагою і розумінням ставитися до потреб національної державності в інших народів. Нехай цей ідеал у них, як-от у євреїв на межі XIX і XX ст., все ще залишається нездійсненим – також “поза межами можливого”, – однак віра і праця для нього зумовлює духовне доростання, “дозрівання” до нього, а значить і формування національної ідентичності у нових поколіннях. Саме про це, осягаючи “межі неможливого”, пише в рецензії на “Єврейську державу” основоположника єврейського націоналізму Т. Герцля І. Франко: “План... має перед собою беззастережне майбутнє, якщо теперішнє покоління виявиться не дозрілим для того, то мусить з часом дочекатися молоді, яка захоче і зможе його виконати” [12: 331, 334].

У роботі “Одвертий лист до галицької української молодезі” І. Франко розгорнув цілу націологічну програму, зорієнтовану на найперспективнішу частину українства – молодь. Передбачаючи прихід “великої доби”, доби революційних змін у житті різних народів, і прагнучи, щоб українці (у дусі раніше окресленого національного ідеалу) здобули “повну горожанську і політичну свободу”, автор наголошує на першочерговому націотворчому завданні еліти народу – інтелігенції – формуванні *загальноукраїнської ідентичності*: “Перед українською інтелігенцією відкриється тепер, при свобідніших формах життя в Росії, величезна дійова задача – витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла...” [10: т. 45: 404]. Нижче мислитель ще раз звертається до історичного надзавдання: “Ми мусимо навчитися чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими українцями, а українцями без офіційальних кордонів” [10: т. 45: 405].

Виконання такої архіважливої для самодостатнього буття нації мети, на думку І. Франка, потребує виконання низки основних передумов, котрі висвітлено у студії і котрі можна окреслити так: по-перше, йдеться про усвідомлення небезпеки будь-якого російського “доктринерства” самодержавного чи ліберального типу, котре уже не раз призводило до появи українських маргіналів – *gente Ukraini, natione Russi*, що дорожили імперським “фантомом “великої, неподільної Росії” [10: т. 45: 402–403]; по-друге, активне залучення галичан до загальноукраїнського культурно-політичного життя і вирішення партикулярних – галицьких – національних питань (польського, москвофільського, єврейського) в межах загальнонаціональних [10:

т. 45: 404–406]; по-третє, вимога самокритичного ставлення до всіх вад національного характеру, сформованих у колоніальний період, зокрема “масова інерція”, “неточність”, “балакучість”, “брак характерності”, “індиферентність та моральна грубошкірність”, “байдужість до важких загальних справ”, “пуста амбітність” та ін. Особливу увагу звертає письменник на потребу обов’язкової критичної оцінки слів тих людей, які “сим чи іншим випадком були поставлені “на чоло народу”, стали послами, професорами, головами товариств і т. і.”. Водночас вказує на неприпустимість “толеранції хиб та слабостей наших ближніх”, їхньої “моральної гнилизни”, особливо тоді, коли ці люди перестають бути приватними особами і переходять у сферу “товариської та громадської діяльності” [10: т. 45: 406–407].

Продовжуючи утверджувати власне розуміння національної ідеї – національний ідеал, а також борючись за утвердження та реставрацію в Галичині української самобутності, І Франко в полемічній статті “Ідеї” й “ідеали” галицької москвофільської молодіжні” поборює такий різновид шовінізму як москвофільство. Критикуючи москвофілів, автор виходить на сутність цієї українофобської доктрини, котра прикривається космополітичними гаслами “всесірної любові” та “вселюдського братерства” і поширює “серед нетямучих ненависть та погорду до українства”, отже, відчужує галичан від їхньої найосновнішої культурної ідентичності: “...що має значити “ідея вселюдського братерства”, коли одною з головних задач ширення тої ідеї в Галичині має бути, аби тут “само собою зникло українство”, т. є. аби сцез напрям, що в основу своєї програми поклав працю на ґрунті для рідного народу, для розвивання його добробуту, його духового життя, отже, і його мови?” [10: т. 45: 419].

Фундаментальний методологічний аналіз пропонує І. Франко роком пізніше в метакритичній розвідці “Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова”, де ґрунтовно висвітлює конструктивні та деструктивні національного огляду думки свого вчителя. Ідеї українського “ученого, політика і мислителя” І. Франко тлумачить знову-таки в дусі максим національного ідеалу, зокрема крізь призму вивчення національної ідентичності досліджуваного автора, та аналізу його поглядів на питання, прямо пов’язані з українською самототожністю.

Не випадково одним із головних критеріїв у цій роботі стає для критика здатність чи нездатність М. Драгоманова та його однодумців досягнути широке “національне значення” поезії Т. Шевченка, зрозуміти геніального поета по-галицькому – як “речника національних ідей” [10: т. 45: 425]. На жаль, середовище, що сформувало М. Драгоманова, – це середовище української “помосковленої інтелігенції Лівобережної України”, обділеної, зважаючи на повноцінну національну свідомість та світогляд, де еkleктично поєдналися “давня козацька традиція” та типові для російського інтелектуала “ліберальні ідеї Західної Європи”. Тому це дволике у суті своїй лівобережне панство, якому так бракувало “українського націоналізму”, змогло сприйняти лише частину Шевченкової музи, сприйняти Кобзаря лише звужено-соціально – як “ворога кріпацтва” та “проповідника волі селянської” [10: т. 45: 424]. “Отся мішанина двох ідейних кругів, – зауважує автор, – не злучених в одну вищу, органічну цілість, – круга поступових європейських ідей і круга спеціаль-

но-російського хлопофільства, – се, на мою думку, головний ключ до розуміння світогляду й діяльності Драгоманова” [10: т. 45: 426].

І. Франко сприймає критику М. Драгоманова щодо марксизму (“соціал-демократичної доктрини”), але не сприймає низку інших його ідей. Наприклад, розуміння національності лише як “форми” наповненої “загальнолюдським” (чи “загальноєвропейським”) змістом; часте недооцінювання “національного фактора” в політичній діяльності; висловлення переконання в “інтернаціональності усієї культури”, що, на думку І. Франка, загрожує браком “національної синтези, без якої культуртрегерство дуже легко переміняється на винародовлення”; небачення політичного майбутнього України “без близького зв’язку з Росією”; псевдодемократичне тлумачення нації і народу лише як “плебсу” (“мужиків та робітників”); розгляду української мови, як діалекту придатного для вивчення лише “в елементарній школі”; роль української літератури лише “для домашнього обихода” і лише як складової єдиної російської літератури [10: т. 45: 425, 428–437].

Загалом І. Франко розглядає ідентичність М. Драгоманова як “продукт свого часу” – поєднання в одній людині демократа, республіканця, ліберала, росіянина українського походження [10: т. 45: 430]. Водночас він опонує своєму колишньому наставнику в найбільш сутнісному аспекті його ідеології (“національної справи”), виявляючи фатальний брак розуміння останнім вагомості в бутті людини саме природної національної ідентичності, нації як “організму”, що значною мірою детермінувало всі інші погляди та положення вченого: “...в його (М. Драгоманова. – М. І.) духовім арсеналі не було поняття нації як чогось органічного, історично кінцевого, нерозривного і вищого над усяку територіальну організацію, чого не заступимо ніякою не опертою на ній автономією” [10: т. 45: 438].

Не випадково, отже, що й у власне літературознавчих міркуваннях І. Франко базує свої спостереження на чіткому усвідомленні вагомості взаємопов’язаності національної ідентичності та красного письменства. Так він переконаний у тому, що народність і національність літератури “речі кінечні й природні” (“Література, її завдання і найважливіші ціхи” [10: т. 26: 14]), що історія літератури є “частина розвою духового життя народу” (“Задачі і метод історії літератури” [10: т. 41: 8]), що найбільші письменники ХІХ ст. “виявили в своїм житті масу основних прикмет кожний своєї нації” (“На склоні віку. Розмова перед Новим роком 1901” [10: т. 45: 293]) та ін. Про це так чи інакше писали О. Баган, А. Войтюк, М. Гнатюк, Р. Гром’як, З. Гузар, І. Денисюк, Т. Салига, А. Скоць, М. Шалата та інші, свіжий погляд на цю проблему пропонує й ґрунтовна розвідка Я. Гарасима [2: 162–164].

Загалом усе сказане свідчить про потужний націологічний пласт у метадискурсивному досвіді І. Франка, що може стати надійним методологічним фундаментом для вироблення вже в наш час верифікованої теорії національної ідентичності як інтерпретаційної стратегії в межах різних гуманітарних, передусім літературознавчих, студій постколоніальної України. Зокрема йдеться і про новітні історико-літературні дослідження, як про це висловлюється Г. Сивокінь: “Цілком можливо, що однією з пропозицій щодо методології нової історії української літератури стане її, історії, національна ідентифікація, тобто еволюція естетичного самоусвідомлення

національної тотожності українців у європейському й світовому оточенні” [8: 26]. Теоретичний наробок І. Франка можна і треба використовувати ще й тому, що в його особі маємо яскравого націотворця, за Е. Смітом, типового “культурного націоналіста”, котрий своєю різноплановою творчістю досі успішно стимулює “пробудження нації та її членів до свого справжнього “колективного Я” [9: 84–85].

Література:

1. Баган О. Світоглядна еволюція Івана Франка як ключ до розуміння його творчості // Іван Франко в школі: Збірник науково-методичних праць. – Дрогобич, 2003. – Вип. 1.
2. Гарасим Я. До джерел, етноестетика у теоретичній концепції Івана Франка // Дзвін. – 2006. – № 8.
3. Денисюк І. Речник національної ідеї // Дзвін. – 2006. – № 8.
4. Денисюк І. Національне питання в полеміці “Між своїми” // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
5. Іванишин П. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич, 2005.
6. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поезики. Монографія. – Львів, 2004.
7. Пахльовська О. Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998.
8. Сивокінь Г. Сучасність української літератури в історичній перспективі // Слово і Час. – 2001. – № 1.
9. Сміт Е. Національна ідентичність. – К., 1994.
10. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
11. Франко І. *Ukraina irredenta* // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2001.
12. Франко І. Жидівська держава // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2001.
13. Франко І. Між своїми // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2001.

Степан Макарчук (Львів)

Націотворча роль етнологічних знань у баченні Івана Франка

З-поміж видатних діячів минулого, творча спадщина яких є феноменом української національної культури, І. Франкові належать її численні і суттєві зразки: лірична і громадянська поезія, різножанрова проза, драматургія, наукові праці в галузі фольклористики, історії літератури і літературознавства, економіки та

філософії, історії України, історії релігії і релігієзнавства, міфології, публіцистики та наукознавства. Важливою сферою суспільного життя, яка протягом усього творчого життя привертала увагу генія, була народна культура і побут як предмет дослідження етнологічної науки. Етнологічні сюжети, екскурси, порівняння, оцінки пронизують численні праці ученого на фольклористичні, літературознавчі, економічні та інші теми. В той же час він створив низку оригінальних праць саме з етнографії або ж етнології. Назвемо такі: “Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу”, “Громада Добровляни”, “Жіноча неволя в руських народних піснях”, “Громада” і “задруга” серед українського народу в Галичині і на Буковині”, “Наші коляди”, “Етнологія та історія літератури”, “Дві школи в фольклористиці”, “Найновіші течії у мовознавстві”, “Етнографічна експедиція на Бойківщину”, “До історії українського вертепу”, “Причинки до української ономастики”, “Літературна мова і діалекти”, “Українці” та багато ін.

Теоретичні проблеми етнології І. Франко порушував у працях “Формальний і реальний націоналізм”, “Галицька індемнізація”, “Історія української літератури”, “Студії над українськими народними піснями”, “Поза межами можливого”, “Галицьке українознавство”, “Дещо про польсько-українські відносини”.

У процесі висвітлення питання про розуміння І. Франком націотворчої ролі етнологічної науки та етнологічних знань важливо зауважити, що в кінці XIX – на початку XX ст. деякі категоріальні дефініції науки ще не були такими, якими вони є сьогодні. Поширений у наш час термін “етнос” тоді в українській літературі ще майже не використовували. Близьким за змістом до сучасного терміна “етнос” було польське слово “люд”, яке використовували і в українській мові тодішньої галицької науки та публіцистики. У 1895 році польське народознавче товариство “Lud” у Львові започаткувало видання однойменного журналу. Важливо відзначити, що товариство у справі написання вступної теоретичної статті до видання звернулося саме до українця І. Франка як загальноновизнаного тоді вченого в галузі народознавства, хоча часопис репрезентувався як польський. В опублікованій у першому номері “Lud”-у статті вчений писав: “під людом не розуміємо всякої маси, що заселяє даний край, а лише ті нижчі верстви, які відносно найменше піддалися цивілізаційним змінам, зберегли найбільше слідів давнішніх епох розвитку” [3: 4–5].

В україномовних працях 90-х і 900-х років І. Франко послуговується термінами на означення етносу “етнічна маса”, “окремий етнічний організм”, на означення етнографічної групи – “етнічна група” [2: т. 36: 71, 73, 144]. А М. Драгоманова критикував за те, що він під нацією розумів “plebs”, який говорить українською мовою. При цьому додавав: “коли б було можливо, що вся суспільність, уся інтелігенція перейнялась би таким “демократизмом”, то над нами як над нацією була б висипана могила” [2: т. 45: 437].

Звичайно, І. Франко у тому “plebs” і бачив основу нації, але пояснював це несприятливими історичними обставинами розвитку українського народу. У своєму “Плані викладання літератури руської...”, що був складений до початку 1891 року, він так і писав: “історичні обставини довели до того, що головна сила української

нації лежить в мужицтві, що велика часть української інтелігенції винародовилась і не признається до українського народу” [2: т. 41: 46]. Власне, в кінці XIX – на початку XX ст. саме те “мужицтво” продовжувало бути носієм тих історико-культурних цінностей, що визначали обличчя етнічного організму як основи нації: мови, пісні, міфології і вірувань, звичаєвого права, сімейної етики, традиційної календарної і сімейної обрядовості, звичаєвості, народного знання в галузях традиційних занять, будівництва, промислів, ремесел, медицини, метрології і т. д.

І. Франко констатував виразну скристалізованість типу української мови і традиційної культури від Харкова до Кам’янця-Подільського, рівно ж “окремого етнічного організму, як мало котрого подібного типу у світі і взагалі, і у межах всієї України в українській мові мало діалектів” [2: т. 37: 206].

Вказуючи на етнічну єдність українського народу, його спільну історичну долю, письменник водночас вбачав локальні етнографічні особливості таких, за його визначенням, давніх “щироруських” “провінцій” XVII ст., як київська, галицька, львівська, холмська, белзька, подільська, волинська, перемиська, мстиславська, вітебська, полоцька [2: т. 43: 174], етнографічних районів і субрайонів карпатського регіону, як Гуцульщина, Бойківщина, Лемківщина, Покуття, Підгір’я та інших, а також у межах зазначених ще вужчих субрайонів. На Бойківщині, на думку етнографа, за традиційною культурою є “більш-менш стільки відмінностей, скільки на цій території є річкових русел” [2: т. 28: 412–413].

На ці відмінності науковець вказував ще раніше, у 1887 році у статті “Етнографічна виставка у Тернополі”. Тоді писав, що Східна Галичина “має більше різних етнографічних типів, ніж головних річкових басейнів”. Тільки басейн Стрия “представлений вздовж своєї течії трьома або чотирма типами: бойків-верховинців з різновидністю тухольців, підгірян і подолян”. За течією Сяну називав типи лемків і байцарів, вважав, що за течією Дністра можна нарахувати чотири етнографічні типи [2: т. 46: кн. 1: 472–473] і т. д.

Основоположне значення має інтерес І. Франка до джерел формування історико-культурних етнографічних типів, а власне до питання про те, що є в основі традиційної етнографічної культури: її власна предковична суспільна і творча практика, пов’язана, можливо, з біологічною властивістю антропологічного типу чи історико-культурні умови контактування з найранішими цивілізаціями, географічно близькими і дальшими народами. У згаданій вже статті часопису “Lud” 1895 року він з широкою ерудицією в гулузі світових народознавчих студій розкрив сутність тогочасних наукових напрямів: теорії мандрівних сюжетів і антропологічної теорії. До цих же питань учений звертався у своїх численних творах з історії світових вірувань і релігій, апокрифічних старозавітних та новозавітних творів, народних знань, громадського і сімейного побуту, міфології, усної творчості, легенд, професійної літератури. Спеціально, окрім зазначеної статті “Lud”-у, розглянув історичні витоки етнокультур у працях “Етнологія та історія літератури” (1894), “Дві школи в фольклористиці” (1895).

Помічаємо, що навіть протягом тих кількох років середини 90-х років бачення

І. Франка основних витоків етнокультур світу не залишалося догматичним. У праці 1894 року “Етнологія та історія літератури”, вивчаючи зміст і форму етнокультур, письменник виділив дві школи: культурно-історичну та антропологічну. Узагальнююча теза першої зводилася до того, що “цивілізація є справою міжнародною, є продуктом діяльності всіх віків і багатьох народів, які в різний спосіб контактували між собою”. Основна теза другої – аналогічні культурні явища – “наслідок однаковості людської натури і однакового ступеня цивілізації” [2: т. 29: 280]. Проте вже в статті “Lud”-у, що була опублікована роком пізніше, стосовно фольклору та традиційної духовної культури народів він фактично ті ж наукові напрями називає теоріями міграційною (“мандрівних сюжетів”) і антропологічною. При цьому за обома теоріями визнає рацію, позитивно відзивається про їхніх творців, зокрема Т. Бенфея, Д. Бойда Дунлопа, Ф. Лібрехта, Л. Г. Моргана, Г.-С. Мейна, Д.-Ф. Мак-Леннана та ін. За обома школами український учений визнавав величезні заслуги. Школи “людинознавчі, які нині панують – кожна у своїй спеціальній сфері. Вважаю їх за рівнозначні, війни між ними вважаю за зайві” [3: 10–11].

Однак, 1895 року у статті “Дві школи в фольклористиці” стосовно окремих положень міграційної школи робить застереження: “зовсім треба відкинути думку про вандрівку тем, де ходить о відтворення поезії відносин життя загальнолюдських” [2: т. 29: 419]. А 1907 року у праці “Літературна мова і діалекти” теорію “запозичень” Т. Бенфея назвав хибною, яка ігнорувала національні та конфесійні історичні особливості літератур [2: т. 37: 612].

Принагідно зауважимо, що у післяфранківський період історії у світовій теоретичній думці в галузі дослідження етнокультур світу було висунуто близько десятка наукових концепцій, які так чи інакше розвивають, диференціюють, уточнюють, або ж заплутують концепції, сформовані у другій половині XIX ст., що узагальнив І. Франко. До таких зокрема можна віднести дифузійні концепції морфології культури, започатковану ще сучасником І. Франка Ф. Ратцелом і розвинуту Л. Фробеніусом, теорію культурних кіл Ф. Гребнера, теоретичні положення французької соціологічної школи, що трактують суспільний розвиток на противагу еволюціоністам не як плавний поступальний рух, а як важкий стрибкоподібний процес, що переживає фази падіння і піднесення [1: 39].

З 20-х років XX ст. дуже авторитетною в етнології стала теорія функціоналізму, пов’язана з іменами Р. Тернвальда, Б. Маліновського та А. Редкліффа-Брауна. Теорія функціоналізму великою мірою нав’язувала до антропологічної школи, пояснюючи витворення багатьох складових етнокультури біологічними потребами людини, проте вже не генералізувала тотожності таких потреб у всіх без винятку часових і географічних культурах. Ще одна голосна теорія структуралізму К. Леві-Строса та інших, аналогічно до природничих наук, що розклали всю матерію на сотню елементів, пояснює відмінності між етнокультурами світу відмінним набором і структурою розташування окремих різнокультурних компонентів.

Широкого розголосу у першій половині XX ст. набуло вчення релятивізму американського вченого єврейського походження Ф. Боаса, що посилювало увагу до

моральних ідеалів кожного окремого етносу. Загальновідомими в сучасній етнології є етнопсихологічний напрям, напрям культурного релятивізму, неоеволюціонізму, когнітивної антропології та ін. У практичній науковій діяльності кожний етнолог повинен уважно ставитися до напрацювань згаданих та інших світових шкіл, пам'ятаючи при цьому, що кожна концепція є насамперед концепцією пошуку відповідної методології, а не догмою, а також те, що у дослідницькій роботі пріоритет завжди має належати аналізу конкретного фактологічного матеріалу.

Звичайно, теоретичні концепції сучасної етнологічної науки не є предметом нашої студії. Тут не будемо їх конкретизувати. Перейдемо до франкового бачення формування модерної нації українців та ролі такої нації як гаранта всебічної безпеки і майбутнього України.

Надаючи величезного значення комплексу традиційної культури, окремі грані якої формувалися під впливом різних чинників протягом попередніх віків і тисячоліть та носієм яких є народна маса, І. Франко, однак, вважав, що в сучасному для його часу розумінні слова та сама по собі маса ще не є нацією.

У другій половині 80-х років XIX ст. письменник чітко усвідомлював незавершеність процесу формування української нації. У неопублікованій тоді статті “Формальний і реальний націоналізм” для означення етнічної маси він вживав термін “народність” і писав у зв'язку з цим: “Ми далекі від того, щоб нехтувати вагу *національного* питання, т(о) є(сть) розвою народності у всіх її питомих формах (мові, звичаях, одежі і т. і.), але все-таки не хочемо ніколи забувати, що *розвій народності є тільки одним з проявів розвою народу*, проявом рівнорядним з розвитком економічним, громадським, освітнім і т(аке) і(нше) ... розвій народності без розвою живого народу, його добробуту, освіти, рівності громадської і прав горожанських є або пустою мрією, доктриною або штучним, тепличним витвором” [2: т. 27: 355–356].

Власне на важливу роль суб'єктивного чинника, стержнем якого повинна бути освітня, організаційна, політична робота національної інтелігенції у формуванні повноцінної нації, І. Франко звертав пильну увагу впродовж усього творчого життя. Зробити національну свідомість набутком народності, мужицтва, етнічної маси письменник вважав чи не найголовнішим завданням національної інтелігенції.

Низька національна свідомість народної маси, як неодноразово відзначав І. Франко, була, окрім іншого, наслідком несприятливих історичних обставин. В умовах польського панування в українській Галичині до 1772 року процес ополячення відносно привілейованої і відносно освіченої верстви руського населення набував небезпечної динаміки. У перші десятиріччя під Австрією, незважаючи на незначну підтримку останньою руського елемента, полонізація продовжувала посилюватися. Уже 1904 року І. Франко в одній зі своїх енциклопедичних російськомовних статей дав тому стану української суспільної еліти перших десятиріч XIX ст. таку оцінку: “не только ополяченные издавна базилиане, не только епископы, назначавшиеся из польских шляхетских семейств, но и светское духовенство, городское и сельское, начало быстро ополячиваться, употреблять в домашнем разговоре польский язык и

обращаться даже к простому народу с польскими проповедями. Даже сознательные русины следуют этому общему течению” [2: т. 41: 125] (згадано імена єпископів, учених, лекторів та ін.).

Українська (русинська) інтелігенція не скоро пробудилася від того заколисування народу польщиною. Пробудження 20–30-х років мало романтичну форму. Тодішнє “галицьке українофільство” “спиралося на мрії і фантазії”, що були далекими “від реального галицького народу”. Для літературної творчості і публіцистики властивим було опоетизування давньоруської величі, краси і багатства етнічної культури, козаччини, оплакування вимріяного минулого і туги за ним, жалю, що більше воно не повториться. Очевидно, ще дальшим від реальних потреб народу було “ретроградне та аристократичне святоюрство” [2: т. 28: 204], що залишалося незмінним у своєму замкнутому світі до останніх десятиріч XIX ст.

Тим не менше, вже у першій половині XIX ст. на фоні отого загалом привабливого романтизму його кращі представники витворюють ідеї, які в підсумку підпорядковувалися національному самоусвідомленню не тільки інтелігентної верстви, що починала поривати з польщиною, знаходячи свою духовну опору в русинстві, тогочасному українофільстві. Віхами на цьому етапі були важливі мовознавчі, етнографічні, політологічні праці І. Могильницького, Й. Лозинського, Й. Левицького, також “Русалка Дністровая” Руської Трійці, особливо “Zustande der Russinen in Galizien” Я. Головацького, політичні документи Головної Руської Ради. Певне позитивне значення у посиленні інтересу русинської інтелігентної верстви до вивчення власного народу, усвідомлення потреби його пробудження, залучення до досягнень професійної освіти і культури, культурних здобутків інших народів мав зовнішній чинник, зокрема суперечлива, і водночас пошукова політика в національному питанні австрійського уряду, а також постійне тривале контактування з надмірними, часто агресивними аспіраціями польського політичного табору. Ще 1882 року про значення австрійського фактора письменник писав: “... ми, русини, вдячні урядові австрійському за ту “головню”, котра розжарила в нас вогонь народного самопізнання” [2: т. 36: кн. 1: 91]. Багатонаціональна Австрія, в якій національні відносини між народами були сильно ускладненими через їхній відмінний рівень культурного і економічного розвитку, відмінне правове становище в імперії, об’єктивно штовхали інтелектуалів до аналізу національних проблем.

Це автоматично втягувало і українську думку до пошуку відповіді на питання, чому русини упосліджені серед народів Австрії, тим більше, що поряд діяли польські “змертвихвстанці”, які, окрім відновлення історичної Польщі на українській землі, знати нічого не хотіли, не визнавали не тільки права українців на власний історичний край Галичину, але і права вважати себе окремою національністю. У цьому випадку зовнішній ворожий напрям дії на українство об’єктивно породжував протидію і стимулював національну думку.

У середині 90-х років XIX ст. І. Франко, формулюючи завдання викладання української літератури, підкреслював, що “головною задачею літератури є служити для піддвиження народних мас на вищий ступінь цивілізації, чи то подаючи їм

безпосередньо здобутки культурної праці вселюдської, чи прихилиючи якнайширші круги інтелігенції до таких народололюбних думок...” [2: т. 44: кн. 1: 46].

У 1900 році у своїй революційній праці “Поza межами можливого” поряд з визнанням важливості розвитку народознавчих студій стосовно мови, письменства, освіти, науки, національної свідомості серед народу, “економічних чинників в народному житті” і боротьби проти “соціальних п’явок”, збагачення яких “стоїть звичайно в простій пропорції до числа зубожілих”, І. Франко акцентував увагу на завданні нації “до виборювання для себе політичної самостійності”, високо над усіма іншими політичними завданнями підносив “ідеал національної самостійності”. Зважаючи ставлення М. Драгоманова до національної роботи, І. Франко констатував: “Для нас тепер не підлягає сумнівові, що брак віри в національний ідеал ... був головною трагедією в житті Драгоманова”, бо “не маючи в душі свого національного ідеалу, найкращі українські сили тонули в общеросійськiм морі”. Синтезом національного ідеалу є мета “життя і розвою нації”, і додавав при цьому пророчі і дійсні також у сучасному вимірі українських реальностей слова: “Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді широкими “вселюдськими” фразами прикрити своє духовне відчуження від рідної нації”.

При цьому письменник категорично поривав з фаталізмом так званого діалектичного світогляду, за яким певні соціальні і політичні ідеали мають реалізуватися “самою “іманентною” силою розвою продуктивних сил”, і закликав “вживати всіх сил і засобів”, щоб досягнути той національний ідеал [2: т. 45: 283–285].

Видатний теоретик і революціонер, розумів, що одних закликів до національно свідомої інтелігенції і до всього народу боротися за політичну самостійність на етапі, коли українська нація в основному перебувала у стані “етнічної маси”, недостатньо, що потрібно максимально задіяти суб’єктивний національний чинник також і для того, щоб “витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю”, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного і політичного життя, відпорним на асиміляційну роботу інших націй” [2: т. 45: 404].

Це завдання письменник формулював, відгукуючись на перші подуви російської революції 1905 року. Пов’язуючи політичні надії українського народу з надіями на російську революцію, він вбачав такі шляхи їх втілення:

- освітніми і народололюбними думками, популярним і вищим письменством забезпечувати духовні потреби величезної народної маси;
- витворенням сильної фаланги вповні свідомих репрезентантів у законодавчих тілах;
- досягнення національної консолідації; “чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими українцями, а українцями без офіціальних кордонів”.

Тут же І. Франко додавав ще одне фактично етнологічне завдання: “пізнати ту свою Україну, всю в її етнографічних межах, у її теперішнім культурним стані ... з її ... болячками ..., щоб ми розуміли всі прояви її життя, щоб почували себе справді частиною його” [2: т. 45: 404–405].

Не можна оминати окремих історико-етнографічних рис українського народу, які завжди викликали у письменника чуття гордості за належність до нього. Йому належить висновок про те, що наше письменство давньоруського часу “протягом без мала 250 літ витворило літературу, безмірно багатшу, різnorodнішу та більше національну, ніж її в ту пору мала яка-будь інша європейська нація” [2: т. 40: 65]; що наша мова “найпридатніша до пісень, бо через багатство самозвуків робиться дуже плавною” [2: т. 42: 34]; що наша пісня – “одно з найцінніших наших національних надбань і один із предметів оправданої нашої гордості” [2: т. 42: 11]; що за “питомим світоглядом нашого народу” Бог хоче “людині блага, а диявол радується всьому злому” [2: т. 40: 142]; що в часи середньовіччя наш народ скептично ставився до так званих “отруйних наук” про потребу покарання різного роду відьом і чаклунів, а держався своїх гуманних звичаїв та не давав доводити себе до тих безумств та кривавих злочинів, якими таке багате було християнство Західної Європи” [2: т. 40: 117].

Високо оцінюючи культурні досягнення російського народу, його літератури, мистецтва, філософської думки, неодноразово вказуючи на потребу вивчення тих досягнень, І. Франко водночас категорично виступав проти тих галицьких і наддніпрянських українців, які під прикриттям об’єктивного визнання багатства російської професійної культури намагалися виправдати власне відречення від українства, від рідного народу, його мови і культури.

У Галичині такими були москвофіли, у підросійській Україні – офіційні “малороссияне”. Можливо, І. Франко як ніхто інший до нього, бачив об’єктивні соціальні і політичні корені галицького москвофільства, проте в проекції українського патріотизму дивився на нього, як на “усяку підлість”. “Я був би негідним зватися українцем, якщо б появу й існування цієї секти назвав чимось корисним, бажаним для розвитку українців” [2: т. 44–2: 262]. Ці слова були написані 1895 року.

Орієнтуючи інтелігентні сили України на самовіддане служіння народові, І. Франко при цьому відводив особливу роль галицькій інтелігенції, яка в умовах Австрії мала ліпші можливості для інтелектуальної теоретичної та виховної діяльності, ніж у Росії. Вже 1895 року він писав: “... ця частина українського народу має виконувати життєві функції за весь народ, повинна утворювати стільки цивілізаційного капіталу, скільки цього потрібно на покриття бюджету національного життя усієї Руси-України” [2: т. 44–2: 260].

Щоправда, 10 років до того зробив критичне зауваження галицькому громадянству за те, що воно саме не позбавлене власних негативних рис, зокрема такої, як “безсмертне позерство, яке в’їдається в мізки і нерви людей в цілому чесних і щирих, – це хвороби, якими галицьке українофільство хворіє дотепер” [2: т. 46: 447].

Подані думки письменника можна проектувати і на сучасний стан України. Об’єктивні обставини і сьогодні вимагають, щоб галицька громадськість активніше виконувала хоч деякі життєві функції за весь народ, але для цього їй самій необхідно позбавитися власних хиб, зокрема того ж позерства, схильності до пустопорожнього всезнайства.

Підсумовуючи народознавчі погляди видатного українського генія, маємо всі підстави стверджувати, що і в наш час існування незалежної України вони є актуальними.

Потрібно і сьогодні спрямовувати діяльність національно свідомих верств нації, інтелектуальної еліти на піднесення національної свідомості всього народу як запоруки його існування в колі народів світу.

Коли ж ми поділяємо погляд І. Франка на національний ідеал як гарантію існування в сучасному глобалістському і агресивному світі української нації та держави, то повинні також поділяти той погляд, що національна ідея в житті кожного українця є найважливішим і найвищим компонентом його духовного світу.

Література:

1. Савчук Б., Кафарський В. Вступ до етнології. – Івано-Франківськ, 2003.
2. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
3. Franko I. Najnowsze prady w ludoznawstwie // Lud. Organ T-wa ludoznawczego we Lwowie. – Lwow, 1895.

Володимир Мельник (Львів)

Ідеї раціонального та ірраціонального у творчості Івана Франка: асимптони єднання

За останні два десятиліття послідовно утверджується тенденція не лише (і не стільки) до розширення кола дослідників-франкознавців та досліджуваних проблем, а й до нової теоретико-методологічної якості вивчення творчості І. Франка. Передусім ідеться про методологічну різноманітність виявлення та експлікацію нових наукових вимірів і, що особливо важливо, евристичного потенціалу Франкових підходів та методів.

По суті, за два десятиріччя від феномено-просвітницького аналізу І. Франка відбувся перехід до теоретично-методологічного реконструювання його творчих надбань, адекватного історико-культурницького та суспільно-політичного розуміння місця І. Франка як творця та особистості. Показовими у цьому плані є проведені у Львові два заходи, присвячені І. Франкові, – міжнародний науковий конгрес (1986) та міжнародна наукова конференція (1996). Промовиста назва міжнародного конгресу (1986), ініційованого і організованого під егідою ЮНЕСКО, – “Іван Франко і світова культура”. У Європейській суспільності утвердилося розуміння того, що наш національний митець у своїй творчості досяг вершин світової культури, цим вторував свою, франківську, дорогу імплементації українських духовних витворів до європеїзму. Через І. Франка європейськість української культури здобула ще одне підтвердження.

Міжнародна наукова конференція (1996) “Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин” та її матеріали виявили позитив послідовного, етапного сходження до І. Франка, системність та теоретико-методологічну зрілість розвитку франкознавства як цілісного наукового напрямку [3].

Система франківської творчості охоплює цілісно-взаємопов’язану сукупність різного роду духовно-інтелектуальних практик, об’єднаних передусім науково обґрунтованим проектом майбутнього української нації та ідеєю *культурної цілісності та культурної специфічності України*. Мабуть, у цьому вимірі позиція О. Пахльовської про іконографічну суть І. Франка в українській історії має об’єктивні підстави. Справа в тому, що І. Франко “зрозумів необхідність обірвати пута, які в’язали галицьку Україну з “давнім життям”, і дати локальному, хай своєрідному, але на той час украї провінціалізованому фрагментові культури загальнонаціональну перспективу за умов політичної відірваності Галичини від “великої України”, утверджуючи паралельно історичну оригінальність своєї безпосередньої батьківщини” [8: 20]. У малому Мироні І. Франко бачив (і любив) не тільки свого галичанина, але й українського європейця.

Постановка і прагнення вирішення такого роду і масштабу проблем потребує від суб’єкта дослідження оволодіння величезним масивом знань про об’єкт аналізу – українство в широкому загальноєвропейському контексті. Це по-перше. По-друге, відтворення локальності етнічної культури Галичини в загальнонаціональному українському контексті, у системній цілісності української культури. По-третє, вироблення стратегії дослідження з формулюванням ідеї та ідеалу українства вимагає своєрідної (з урахуванням специфіки об’єкта дослідження) методології аналізу та методів дослідження.

У літературі, присвяченій дослідженню творчості І. Франка, зазвичай, коли говорять про філософію письменника, прагнуть ідентифікувати її з інституалізованими ще в класичний період розвитку філософії різноплановими напрямками – ідеалізмом, матеріалізмом, позитивізмом, раціоналізмом, ірраціоналізмом і т. п. Цікавою та продуктивною є позиція дослідників, які, говорячи про філософію творчості І. Франка, мають на увазі власне особливості, авторські характеристики та оригінальні підходи – усе те, що власне і становить зміст та природу творчості І. Франка.

Переконалий, цілком обґрунтовано можна порушувати питання про філософську концепцію (або систему) І. Франка. Професор І. Денисюк називає її – “франкізм”. Справа не стільки в назві-терміні, як у констатації оригінального філософського феномену. Ідеться про те, що “Франкові погляди необхідно трактувати як його власну, еволюційно складну філософську систему – “франкізм”, у якій є оригінальна візія людського прогресу, гуманізму, обстоювання прав одиниці на свою суверенність і прав нації на самостійну, незалежну власну державу. Є теж критика завужених, односторонніх догматичних доктрин, у тому числі марксизму, зокрема його теорії класової боротьби як релігії ненависті між людьми, спрямованої проти консолідації нації” [4: 16].

У дослідників особливостей творчості І. Франка, своєрідності його філософських шукань важливе місце посідає з’ясування раціонально-ірраціоналістичних

вимірів франкового філософування. Очевидно, що прихильність І. Франка до раціоналізму як напряму в гносеології, який вважає розум вирішальним або навіть єдиним джерелом істинного знання, не вичерпує поставлену проблему. По-перше, варто мати на увазі, що раціоналізм І. Франка аж ніяк не збігається з головною ідеєю філософського раціоналізму. Як відомо, суть його полягає в тому, що всезагальність та необхідність, як атрибути достовірного знання, можуть бути почерпнуті із самого розуму чи з понять, які притаманні розуму, але в жодному разі не з досвіду та його узагальнень. По-друге, раціональність у творчості І. Франка означає пріоритетність розуму як визначального чинника у вирішенні не тільки науково-пізнавальних завдань, а й інших – зокрема художньо-естетичних та морально-етичних. При цьому раціональність експлікується не лише у вузькогносеологічному плані як здатність до пізнання з допомогою розуму, але й як спосіб доцільної організації діяльності як такої. Раціоналізм у широкому контексті як організація інтелектуальної діяльності відповідно до правил, критеріїв та стандартів розуму означає також адекватність засобів та прийомів вибраній цілі. Такий вимір раціональності можна охарактеризувати як відповідність принципу *методологічної адекватності*, або доцільності чи цілерациональності (за М. Вебером).

По-третє, франковий раціоналізм не має нічого спільного з так званою універсальною раціональністю, яка передбачає відповідність вимогам логіки та позаісторичних (абстрактних) схем і стилів мислення. І. Франко долає уявлення про раціональність як спосіб буття автономного абстрактного суб'єкта та пізнання істини, відірваності процесу освоєння і пізнання світу від реального культурницького тла.

Якщо зважити, що раціональність – це передусім прагнення у постановці мети (ідей, ідеалу) та в організації діяльності для її реалізації, орієнтація на обґрунтованість доведення, логічну несуперечливість, то І. Франко був прихильником дотримання раціональних методів в окремих видах своєї творчості. Більше того – і в своїх художньо-мистецьких, зокрема поетичних практиках, він, як видається, до певної міри був раціоналістом. Ідеться про особливий варіант художньої раціональності, коли вирішується не стільки пізнавальна мета (отримання знання про об'єкти зацікавленості), але передусім експлікуються сутнісні виміри людського в людині як духовне в ній, що “вимірюється” уже не стільки категоріями *істинності* (абстрагованої від людської сутності), а естетично-моральними регуляторами (*краса і добро*). Саме вони і визначають межі художньої раціональності. Вказана тріада, як слушно зауважує С. Кримський, “при всій, здавалося б, зовнішній несумісності їх складових (краса і добро орієнтовані на людські цінності, а істина передбачає відволікання від людської суб'єктивності), вони утворюють нормативну єдність, в якій міри істинності регулюють та обмежують можливість свавілля у мистецтві, відходу в позірний, вигаданий світ художньої фантазії. Інакше кажучи, через функцію істинності вводиться сам “простір” художньої реальності. Однак його заповнення передбачає вже естетичну і моральну діяльність. Бо ж Істина у мистецтві розкривається не логічно, а виступає як правда, тобто як пізнавальний результат, що став принципом життя людини” [5: 97–98]. Творчість І. Франка – яскраве і

неповторне підтвердження цього принципу. Окрім того, художня раціональність причетна до формування особливого Франкового стилю художньої творчості, його художнього методу, які спираються на той чи інший спосіб (стереотип) художнього відтворення дійсності.

Важливою ознакою раціональності у творчості І. Франка є принцип поєднання, узгодженості екзистенційно-духовної стихії з розумом, що виражає ідею інтелектуальної розмірності буття (розумності буття). По суті, реалізується мета асимптотичного зближення власне раціонально-логічних та ірраціонально-образних засобів і прийомів, суміщення понятійного “схоплювання” світу з одночасно почуттєвим його переживанням. На це слушно вказує Р. Голод, відзначаючи ідею гносеологічного симбіозу між естетичним і науковим пізнанням як визначально-характеристичною особливістю творчого методу І. Франка [2: 52].

Важливою особистістю творчого методу І. Франка є зверненість на такий спосіб раціональної діяльності, свого роду доцільно-технологічну діяльність (якої б сфери вона не стосувалася – практики, науки, моралі, мистецтва), яка орієнтована на розкриття істини на основі досвідно-емпіричного пізнання.

Виявити і встановити за явищем сутність, за даністю суще, “найти явища істотні і відмежувати їх від менш важливих” [9: т. 28: 181] – серцевина, стрижень наукового аналізу. І оскільки “ані в природі, ані в житті нема нічого випадкового, що все має свої причини, усе варте уваги, дослідження й оцінки” [9: т. 28: 181], то цілком логічно зробити такі висновки щодо сутнісних вимірів методології пізнання І. Франка. Передусім варто відзначити факт визнання І. Франком об’єктивної детермінації природних процесів. Їх причинно-наслідкова зумовленість дає об’єктивні підстави для гносеологічного оптимізму (можливості їх відображення і фіксації у знанні). Даність світу для людини – факти. Саме тому їх дослідження – завдання завдань, але не самоціль. Через факти нам може відкритися істина. Особливу увагу І. Франко звертає на те, що реалісти “подають факти і образи з життя не отак собі, для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий а такий вивід, і стараються ті факти без перекручування і натягування так угрупувати, щоб вивід сам складався в голові читателя, виходив природно і ясно...” [9: т. 26: 13].

Успіхи природничих наук не тільки в описі емпірично-зафіксованого, у поясненні та інтерпретації закономірностей природної дійсності, а власне у конструюванні теоретичних систем, головна цінність яких полягає у встановленні детермінуючих зв’язків і науковому прогнозуванні. Можна не тільки зрозуміти і пояснити, що відбувається у природному середовищі, але й передбачити перебіг процесів у майбутньому. Саме такі світоглядні установки і сприяли в поширенні “здорового духу тверезого позитивізму” (І. Франко) на соціально-гуманітарну сферу людського буття і пізнання.

Митець, літератор гостроадекватно має відчувати і вловлювати духовну та соціальну динаміку сучасності. Саме тому сучасність митця (у цьому випадку романіста), на думку І. Франка, полягає у тому, що він має бути відповідальним і об’єктивним, а значить обізнаним з досягненням науки. “В наших часах писатель-

ська творчість, – вважає І. Франко, – коли вона має бути справді ділом поважним, а не школярською забавою, – се така ж поважна студія, як і праця наукова, тільки безмірно ширша, многостороння і трудна” [9: т. 29: 8].

Саме цей дух, а не буквальне абстрактне наслідування позитивізму, має бути творчо імплантовано в літературний процес, оскільки за фактами розкривається характер, за одиничним (і в одиничному) бачиться загальне, викристалізовується тенденція у літературній творчості. На глибоке переконання І. Франка, використання наукового знання необхідне саме для того, щоб “уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порядкувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбитися, але по яснім і твердім науковим методі. Така робота ціхує найкраще всю нову реальну літературну школу, втягуючи в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогіку, і другі науки. Тота наука підкладка і аналіз становить іменно найбільшу вартість сеї нової літератури проти усіх давніших...” [9: т. 26: 12].

Важливо особливо підкреслити той факт, що І. Франко використання наукового методу в літературній практиці не мислив як тотальний процес сцієнтизації літератури. Скоріше навпаки: по-перше, раціоналістичні підходи і принципи в літературі варто розглядати як засоби, які не підміняють і не розмивають літературного процесу як мистецько-духовної форми відображення буття людини у світі; по-друге, осмислення проблематики людського у світі аж ніяк не вичерпується можливостями лише однієї науки. Існують й інші форми осягнення проблематики “людина-світ”. Передусім ідеться про специфічну духовно-практичну сферу людської діяльності, в якій власне світ осягається духовними мірками моралі, естетики, відповідальності, душевності тощо. У поєднанні цих двох форм пізнання людини і світу – мистецтва і науки – лише і можливий дійсно об’єктивний шлях до істини не стільки як знання, а як осягнення правди життя, перекладу істини буття світу у принципи життєдіяльності людини та суспільства.

Якщо можна майже беззастережно говорити про І. Франка як прихильника позитивізму (але не позитивіста), то напевно, це будуть питання визнання соціальної потреби в прагматичному використанні досягнень науки, в орієнтації духовно-практичної діяльності літературної творчості, зокрема, на вирішення проблем духовного зростання народу. А головне в літературній творчості, використовуючи наукові досягнення, – вказувати той ідеал суспільного та національного розвитку, над реалізацією якого і має працювати інтелігенція, відкриваючи “в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, – значить, зближувати інтелігенцію з народом і закріплювати її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі, без тої научної підкладки і методу... література стане пустою забавою інтелігенції, нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки багачам по добрім обіді” [9: т. 26: 12].

Важливо відзначити – реконструкція світоглядно-філософських настанов І. Франка виявляє їх еволюційність. Про це докладно та аргументовано пише Олег Баган [1]. Інше питання: чи захоплення І. Франка позитивізмом та сцієнтизмом у

вище поданому розумінні як вияв творчих можливостей таланту є кон'юктурно-прагматичним чи історико-культурницько зумовленим феноменом та відповідає прагненню автора вирішувати національно значущі завдання?

Водночас варто загострити увагу і на питанні не просто про право автора, а його (якщо він об'єктивна і творча одиниця) необхідність, зумовленість обставинами життя і творчості, конструювати нові методи та підходи в осягненні реальності та пошуку шляхів досягнення ідеалу (поетичного, соціального, національного, політичного і т. д.). При цьому, аналізуючи власне *творчість І. Франка*, доцільно об'єктивно відтворити взаємозумовленість творчих шукань І. Франка та його націленість на вирішення стратегічно важливих, фундаментальних питань національного життя. Цю проблему (діалектику творчості та її стратегічної інтенціональності в контексті постаті І. Франка) О. Пахльовська цілком слушно окреслює як глобальну для української культури загалом.

У цьому контексті важливо, зробивши певний відступ, звернутися до чинників цивілізаційного поступу у епоху Нового часу і особливо у час діяльності І. Франка. Серед них, очевидно, важливою є роль науки. Справа у тому, що наука, зародившись та інституалізувавшись в Європі, відразу виявила свої, по суті, безмежні можливості не тільки посилення людських можливостей, але і як універсальну силу, що здатна перетворювати природу, суспільство і, як це не звучить парадоксально, – людину. Такі претензії наукової раціональності реально підтвердили і зумовили як парадигмальний вимір розвиток європейської цивілізації у XIX–XX ст. Як людина свого часу (передусім у тому розумінні, що І. Франко відчував і розумів тенденції соціального розвитку та його визначальні чинники), І. Франко не міг не розуміти вагомості науки як методу безкомпромісного пошуку істини, на основі чого відбувається перетворення світу відповідно до соціально-визначених цілей. Окрім того, гострота соціальних проблем та необхідність їх вирішення загострювали увагу до феномену науки як соціально-рятівної сили, породжували міф про безмірні її можливості. У цьому контексті І. Франко засвідчився як сциєнтист, що аж ніяк не вичерпує широти та багатогранності його стилю мислення та вибору методів творчої діяльності.

Глибинна складність постійно змінюючого франкового методу цілком природно викликала зацікавлення у його учнів та послідовників. Показовим у такому контексті є позиція таких авторитетів, як Є. Маланюк та Д. Донцов. Важко не погодитися з прагненням об'єктивно щирою оцінкою творчості І. Франка Є. Маланюком, який зазначав, що від молодих літ “світ його почувань, внутрішні “стихії” його єства, бурі і негоди його серця є – в його поезії – завжди контрольовані потужною, але й формоутворюючою! – силою розуму. І це не випадок, що від молодих літ Франко-поет неустанно оспівує саме “розум владний”... І, здається, трудно знайти у світовій поезії такого натхненого, такого аж “одержимого” співця розуму-інтелекту, розуму – ratio, либонь в чисто Декартівським сенсі цього поняття” [6: 86].

Чи не видається, що поетичний, творчий геній Є. Маланюка оцінює, реконструює творчість І. Франка, і це природньо, передусім – власне з поетично-

ірраціоналістичних засад? Дійсно, І. Франко у духовному просторі українства був явленням у ній національного інтелекту. Що характерно, можливо, саме цей розум і давав змогу І. Франкові сягати в поезії філософських глибин у збагненні світу, окрилював нестримним духовним бажанням зрозуміти буття в його культурному сенсі, зумовив універсалізм його мислення, нахил до системності та методичності в осягненні дійсності та пізнання, як такого. Тому так категоричний Є. Маланюк у статті під промовистою назвою “У пазурах раціоналізму” з майже трагічним висновком: “Ціле життя Франко тримав в собі на ланцюгах розуму свій велетенський поетичний дар, мов окованого Прометея” [6: 6].

Нетрадиційність І. Франка привернула увагу і Д. Донцова, який, проникливо осмислюючи творчість свого Вчителя, відзначає її внутрішню суперечливість. На думку Д. Донцова, це був конфлікт І. Франка із самим собою – конфлікт, а можливо і внутрішня боротьба двох Миронів. Ця внутрішня трагедія, зокрема полягає у розділенні віри з раціоналізмом, інтуїції та розуму, духу і матерії [4]. Таку оцінку можна було б і сприйняти, проте лише із застереженнями: по-перше, треба зважати на те, що світогляд І. Франка змінювався, еволюціонував, розвивався. Це зауважує і сам Д. Донцов. По-друге, повторюючись, знову наголосимо ту рису франкізму, який власне і становить його внутрішню визначеність – синтез, поєднання раціональних та ірраціональних чинників у творчому, зокрема, і художньому методі І. Франка. По-третє, не ставлячи під сумнів прагнення Д. Донцова щодо об’єктивності критичного аналізу творчості І. Франка, домінуючим у такому аналізі є прагнення оцінити “усього Франка” з позиції прагматичної соціально-політичної та ідеологічної доцільності вирішення українського питання. Можливо, у цьому є своєрідність і самого Д. Донцова.

Торкаючись творчості та творчого доробку І. Франка треба бути свідомим того, яка це відповідальна і “точна” матерія. Проте, якщо це не кон’юктурне зацікавлення, то “спілкування та співпраця” з творами (творчістю) І. Франка завжди є корисними як атрибутивний чинник рефлексивних зусиль творчого сходження із практики застосування методологічних прийомів найрізноманітнішої природи, а нерідко і в асимптотичному поєднанні раціонального та ірраціонального. В історії науки та філософії науки такі підходи – справа унікально рідкісна, оскільки потребує поєднання “хитрого розуму” (Й. В. Ф. Гегель) та гуманітарної Академії науки в одній особі.

Література:

1. Баган О. Між раціоналізмом і християнізмом (до проблем світоглядної еволюції І. Франка) // Франкознавчі студії. – Дрогобич, 2002. – Вип. 2.
2. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ, 2005.
3. Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // І. Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998.

4. Донцов Д. Душевна драма І. Франка і його сучасників // Д. Донцов. Туга за героїчним. Постаті та ідеї літературної України. – Лондон, 1953.
5. Кримський С. Запити філософських смислів. – К., 2003.
6. Маланюк Є. В пазурах раціоналізму. До трагедії І. Франка // Студентський вісник (Прага). – 1927. – № 5–6.
7. Маланюк Є. Франко незнаний // Книга спостережень. Т. 1. – Торонто, 1962.
8. Пахльовська О. Творчість І. Франка як модель культурно-національної стратегії // І. Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998.
9. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Степан Злупко (Львів)

Науково-світоглядна цілісність творчості Івана Франка і франкознавство

Творча спадщина І. Франка характеризується не тільки геніальністю та енциклопедичністю, але й науково-світоглядною цілісністю, врахування якої має фундаментальне значення для франкознавства особливо на сучасному етапі його розвитку, коли склалися умови для об'єктивного поцінування спадщини і світогляду мислителя. У тому контексті варто відзначити, що франкознавство різних і політичних забарвлень нагромадило чимало дослідницького матеріалу, який стосується переважно окремих граней творчості І. Франка, що потребують системного цілісного осмислення, без якого важко збагнути велич творчості подвигу Великого Каменяря.

Відповідно до поставлених завдань не можна не зауважити, що вже в ранніх працях І. Франко засвідчив науково-світоглядну цілісність свого бачення зовнішнього світу. Пояснення того, очевидно, треба шукати в українській світоглядно-культурній космогонічній традиції, яка побутувала в народі від прадавніх часів. Про живучість народних уявлень у часи І. Франка можуть бути глибокі народознавчі дослідження П. Чубинського, проведені на території України від Чернігівщини до Холмщини. Очевидно, такі уявлення побутували і в рідному селі І. Франка.

Цей аспект переважно оминають франкознавці, незважаючи на те, що він допомагає пізнати джерела формування світогляду І. Франка, який спирався на науково-цілісне розуміння світу. Науковість була домінантою світогляду і усієї творчості мислителя протягом усього життя. Пошук наукової істини для І. Франка був творчим імперативом.

Це впливало з великої поваги до науки, до пошуку наукової істини. Так, вже у студентському дослідженні “Лукіан і його епоха” І. Франко відзначив, що “наука і філософія, не маючи під собою міцного фундаменту, позбавлені глибоких животворних ідей, заражені моральною гнилизною і зневажливим ставленням до всього

людського й божественного, не могли визначати людині певного й належного місця, вкласти в певні рамки людської особистості” [З: т. 45: 19].

Глибокі думки І. Франко висловив з приводу науки та її суспільної функції в надто молодому віці. Так, 1878 року він опублікував працю “Наука і її взаємини з працюючими класами”, у якій порушив питання: “що таке наука?”. Він писав: “Здавалося б, на перший погляд, що не має нічого легшого, як дати відповідь на вищепоставлене запитання. Але ж історія розвитку людства вчить нас, що протягом довгих віків тисячі мислячих людей давали найсуперечливіші відповіді на те запитання, розуміли науку в найрізноманітніший спосіб і, виходячи з того розуміння, присвячували свої здібності, а не раз і все життя праці зовсім не потрібній і такій, що не має з справжньою наукою щонайменшого зв’язку” [З: т. 45: 30].

Прикладом такого марнотратства праці молодий І. Франко вважав середньовічних алхіміків та астрологів, їхні пророчі старання та віщування. Не бракує і зараз людей, які глибокодумно похитують головами, але мало розуміються у науці. “Наукою, – казав І. Франко, – можна називати тільки пізнання законів і сил природи, які проявляються всюди і як завгодно. Справжня наука не має нічого спільного з надприродними силами, з жодними вродженими ідеями, з жодними внутрішніми світами, що керують зовнішнім світом. Вона має лише справу з світом зовнішнім, з природою ... Поза природою немає пізнання, немає істини. І лише природа є тією книгою, яку людина мусить постійно читати, бо тільки з нею може з’явитися для людини блаженна правда” [З: т. 45: 32].

Говорячи про те, що поза природою немає пізнання, І. Франко останню трактував всеохоплююче, тобто в її систему долучав і людину. Він виходив з того, що “людина є тільки одним з незліченних створінь природи”. Отже, людина є предметом науки, як і людський поступ узагалі. Людина з її історією, релігіями тощо заповнює природний простір, отже, вона становить органічну єдність природи.

Поза природою, немає істини. Тільки природа надає людині засоби для життя, до задоволення своїх потреб, розкоші й щастя. Усе це так. Але чи одне пізнання законів природи становить єдину мету науки? Очевидно, що ні, бо якби лише пізнання було метою науки, то вся наука не принесла б нікому найменшої користі, нікому не була б потрібна.

Наука справжня – це не безплідне знання. “Від справжньої науки, – стверджує І. Франко, – ми передусім вимагаємо, щоб була користь, щоб давала нам можливість перемагати без великих втрат у вічній боротьбі з природою за існування і збереження” [З: т. 45: 32]. І далі: справжня наука повинна виконувати два завдання: вчити та пізнавати закони природи і вчити користуватися ними у боротьбі з природою.

Важливою наукознавчою позицією вченого було твердження про те, що “наука, як і природа, є завжди одна – нероздільна і нерозривна. Все в ній взаємозв’язане, взаємодіюче, взаємозалежне: вона ланцюг, в якому всі ланки тісно сплетені між собою. Коли ж говоримо про поділ наук, то тим аж ніяк не хочемо сказати, що наука справді розпадалася на окремі частини, які не мають між собою нічого спільного. Навпаки від порухів найменшої пилінки, найдрібнішої піщинки до найскладніших

і найважчих досліджень людської думки – все становить в ній єдину цілість, одне тіло і все підлягає однаковим законам” [3: т. 45: 34].

Це доволі розлоге висловлювання І. Франка довелося процитувати повністю, бо воно має принципове значення щодо визначення цілісності наукового знання, розуміння якого не тільки в середині XIX ст., але й зараз не є однозначним. Нерідко науку тлумачили як певну сукупність, різнорідність окремих галузей знання. Наприклад, француз О. Конт представляв людське знання у вигляді драбини, щаблі якої співвідносяться у вигляді прямих ліній. У студентські роки І. Франка були розповсюдженими матеріалістичні погляди на науку, згідно з якими суттєво відмінними є закони, що діють у природі та суспільстві.

Цілісний підхід І. Франка до наукового знання не був випадковим, бо, як стверджували ще в античності, нічого з нічого не виникає. Джерела наукознавчих поглядів мислителя варто шукати не тільки в його геніальності, але й в українському народному світогляді, якому притаманний космогонізм з його цілісним трактуванням всесвіту.

Якщо всі науки творять єдність, пов’язані між собою залізним ланцюгом, то чому все-таки в реально-освітній дійсності науки вивчають окремо, яка того причина. Відповідаючи на те питання, І. Франко писав: “Говорячи про поділ науки, виражаємо швидше наше власне невміння, слабкість наших відчуттів, які не можуть обійняти всього велетенського матеріалу, всього нескінченного зв’язку сил, ділань і впливів” [3: т. 45: 34].

З того випливає, що одиничний людський розум не може з однаковою глибиною і повнотою охопити цілість та розплутати те, що в ній заплутане і злите разом. Тому аналіз треба проводити частинами, завжди пам’ятаючи, що йдеться не про якісь окремі світи, а що це є тільки різні вияви однієї сили, одного вічного руху, який панує у природі.

Остаточною метою науки, на думку І. Франка, є людина та її благо. Отже, весь обсяг наук він поділяв на два розділи. До першого розділу вчений зараховував природничі (фізичні) науки. Щодо другого розділу науки, то він за предмет має дослідження людини “від самого початку її появи на землі і всі віки її історичного життя, в тому числі нинішнє її життя, суспільний лад, внутрішні мотиви, діла та ідеали, до яких прагне. Цей розділ називається антропологічними науками” [3: т. 45: 35].

Дехто, як каже І. Франко, долучає до двох ще третій розділ – науки теологічні. Та оскільки ті науки ґрунтуються на вірі, заперечують всяке розумове доведення і з’ясування, то “ми не можемо ними займатися” [3: т. 45: 35].

Роздуми І. Франка про науку і наукознавство можна би продовжити. У всіх своїх міркуваннях мислитель відстоював єдність людського знання, бо воно відповідає єдності природи, включаючи і людину, яка є витвором природи. Учений-енциклопедист критично ставився до будь-якої забобонності і шарлатанства, сприйняття дійсності на хлопський розум. Не тільки пізнання природи, але і всіх суспільних явищ потребує справжньої науки. Творчість І. Франка – це розкошування наукової істини, якій він служив з подиву гідною відданістю і завзяттям.

Ось чому всю творчість І. Франка, у тім числі й художню, варто розглядати

крізь призму науковості. З того приводу він залишив нащадкам власні признання. Ще за життя І. Франкові дорікали за те, що він, мовляв, мало дбає про викінченість своїх художніх творів. До речі, такі докори йшли від прихильників письменника М. Драгоманова і М. Павлика. У відповідь І. Франко в листі до М. Павлика 30 липня 1879 року писав: “Ви знаєте, що, пишучи що-небудь, я зовсім не хочу творити майстерверків, не дбаю о викінчення форми і т. д. не тому, щоб се само собою нехороша річ, але тому, що натепер головне діло в нас сама думка, головне завдання писателя – порушити, зацікавити, вткнути в руку книжку, збудити в голові думку. З того погляду я вважаю Флобера, сидячого 20 літ над одною повістю, дурнем або великим самолюбом. Я держусь методу Золя, котрий пише і не перечеркує, але пише аж тоді, коли фраза вповні зложиться в його голові” [3: т. 48: 199–200].

Неодноразово І. Франко відзначав, що художня література твориться не для забави, а для порушування актуальних думок у головах людей. Оскільки більшість людей не володіє науковими знаннями, то їм потрібно було подавати їх у художній формі. До речі, І. Франко у щойно цитованому листі говорив М. Павликові про намір видавати газету, в якій “ми хочемо ... займатися чисто наукою, азбукою наукою, котрої ще нашим людям не стає, а в критиці доказувати, що їм справді не стає тої азбуки” [3: т. 45: 198].

Щоб забезпечити науковість художніх творів і публіцистики, вони повинні були спиратися на результати аналізу дійсності. Високо цінував І. Франко твори Е. Золя та інших французьких письменників-реалістів за те, що вони використовували матеріали статистичних досліджень. До речі, учений особливо цінував статистику за її здатність проникати в суспільно-економічні процеси і висвітлювати їх об'єктивно. І. Франко стверджував, що письменник не може написати творів ні глибоких, ні тривких, якщо він не знає суспільних наук, зокрема, політичної економії, яку вважав найважливішою серед суспільних наук, бо вчить про працю, їх результати та розподіл.

Цю настанову І. Франка треба враховувати у франкознавстві в повному обсязі. Це означає, що у процесі вивчення будь-якої складової енциклопедичної творчості мислителя варто з нею ознайомитися цілісно, бо інакше важко дати належну оцінку, наприклад, економічним поглядам чи художнім творам. У такому підході переконає особистий досвід вивчення економічних праць І. Франка, для належного поцінування яких необхідно вивчати народознавчі, поетичні та інші твори, бо у них можуть бути розшифровані або конкретизовані поняття, що недостатньо повно з'ясовані у спеціальних дослідженнях.

Ще більше такий методичний підхід потрібний при аналізі художніх творів письменника, в яких часто системою персонажів та їхніх взаємовідносин розкриваються складні соціально-економічні проблеми. Автономний розгляд художніх творів не можна вважати повним і об'єктивним. Адже у кожному з них закладена певна суспільна ідея, на які І. Франко був дуже чутливим. Сказане можна би підтвердити багатьма фактами з творчої біографії письменника, яка постійно була у стані збагачення новими ідеями наукознавства, зокрема суспільствознавства. Цей

факт доцільно завжди враховувати, бо інакше складно зрозуміти еволюцію поглядів мислителя.

І. Франко говорив, що тільки той не змінював погляди, хто їх ніколи не мав. Адже не можна не розвиватися, бо це би суперечило законам еволюції, без врахування яких не можна збагнути явища, події, процеси реального життя. Яскравим того підтвердженням може бути прихильність І. Франка в молодому віці до соціалістичних доктрин, що згодом змінилося їх нещадною критикою. Ця позиція відбилася на художній творчості письменника, що можна підтвердити повістями “Борислав сміється”, “Воа constrictor”, оповіданнями бориславського циклу. Їх зміст і спрямування можна зрозуміти тільки у контексті вивчення політичної економії марксистського спрямування.

На рубежі XIX–XX ст. І. Франко критикував марксистські догми, що знайшло відображення і в художній творчості. Аналіз бориславського циклу художньої кризи І. Франка свідчить про ідейну переорієнтацію змальованих ним персонажів. Так, у редакції повісті “Воа constrictor” за 1907 рік її персонаж Герман – це вже не капіталіст-удав, а капіталіст-піонер гірничої справи, який невпинно прагне до мети, відчуває задоволення від того, що може заповнити життя змістовною працею. “Елементи критики капіталізму, – як відзначає С. Щурат, – у цій редакції, безумовно, зберігаються. Але в цілому письменник переважно дає тут оцінку капіталізму з погляду його прогресу порівняно з попередньою формацією – феодальним ладом” [2: 39].

З поданого випливає, що дослідник добре запримітив еволюцію поглядів І. Франка. Однак висновки з проведеного аналізу були би ще переконливіші, якби їх трактувати з позицій науково-світоглядної цілісності Франкової творчості, без врахування якої легко зійти на позиції однобічності й навіть спотворення. На такі манівці іноді сходили аналітики твору І. Франка “Майстер Черняк”, у якому критикував доктринерство соціал-демократії, розуміння якої вимагає врахування еволюції суспільно-економічних поглядів мислителя. Без такого науково-цілісного підходу франкознавство не може бути повноцінним.

Сказане, до речі, стосується і поетичної творчості І. Франка, в якій він відстоював наукові правди, бо немає друга, казав він, понад мудрість. Якщо настане потреба змінити поганий стан на кращий, то це треба зробити:

Не зброєю, не силою
Огню, заліза і війни,
А правдою, і працею,
Й наукою ... [3: т. 1: 53].

В іншому місці І. Франко писав:

Ти розуме – бистроуме,
Порви пута віковії,
Що скували думку людську! [3: т. 1: 31]

Роздуми в окресленому напрямі можна би продовжити, подаючи численні факти для їх підтвердження з різних галузей енциклопедичної творчої спадщини І. Франка,

який на подив був послідовний і цілісний у своїх намірах, прагненнях спрямувати суспільність на шлях служіння науковій істині. Це потрібно завжди усім людям, але стократно важливо освоїти ці істини співвітчизникам І. Франка, доля яких була найвищим імперативом мислителя. За вдалим висловом Є. Маланюка творчість І. Франка – це концентрація “науково-здисциплінованого інтелекту” [2: 123].

Завдяки інтелектуальному наповненню творчість І. Франка має універсальне значення. Вона не може застаріти і є особливо цінною на початку ХХІ ст., коли людство, а разом з ним і український народ, здіймаються на вершини нового знання, підводять під власне побутування досягнення науки. Освоєння творчості І. Франка крізь призму наукового знання сучасності – надійна основа дальшого розвитку франкознавства, яке є цілісним у науково-світоглядному вимірі.

Аналіз творчості І. Франка свідчить про її науково-світоглядну цілісність, розуміння якої повинно лежати в основі франкознавства. Будь-які спроби розчленувати цю цілісність, позбавити її наукових засад призводять до применшення значення творчості мислителя, яку потрібно трактувати у вимірах минулого, сучасного і майбутнього. Науково-світоглядна цілісність визначає інтелектуальний потенціал геніальної за характером і енциклопедичної за різнобічністю творчості Великого Каменяря.

Література:

1. Маланюк Є. Франко як явище інтелекту // Книга спостережень. – Торонто, 1962.
2. Щурат С. Бориславский цикл художественной прозы Ивана Франко (Источники, проблематика, мастерство и метод). Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Львов, 1971.
3. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Андрій Наконечний (Львів)

Іван Франко: від громадівського соціалізму та федералізму до ідеї державної самостійності

Серед прогресивних діячів минулого, які прокладали шлях українській нації до національного, соціального, економічного, політичного, духовного визволення, одне з почесних місць займає український мислитель, філософ, поет І. Франко (1856–1916). Йому належить провідна роль у розвитку суспільно-політичної та філософської думки України, а особливо – у розвитку та утвердженні національної ідеї, ідеї свободи.

Формування соціалістичних поглядів І. Франка та його однодумців М. Павлика, О. Терлецького та інших припадає на 1876 – початок 1878 року. Головну роль у становленні революційних і соціалістичних переконань І. Франка відіграли твори С. Подолинського [1: 78] – політично-громадського діяча, економіста і соціолога.

І. Франка глибоко зворушили його праці “Ремесла і фабрики на Україні”, “Про багатство і бідність”, “Про хліборобство” та інші, які історично відіграли дуже важливу роль у процесі становлення його громадівсько-соціалістичних поглядів, як вираження національної ідеї [1: 81].

Важливе значення мали також твори, зв’язки та впливи М. Драгоманова, який своїми працями, листами, бесідами збуджував передову українську галицьку молодь до діяльності. Саме за допомогою цих чинників І. Франко підносився до рівня європейських суспільно-політичних та філософських досягнень, шукаючи теоретичних засобів вирішення проблем соціально-економічного, національно-духовного і політичного визволення українського народу.

Ще одним важливим моментом у формуванні і становленні громадівсько-соціалістичних поглядів І. Франка є те, що 1877 року його і ще шістьох молодих людей було засуджено за належність до неіснуючого “міжнародного таємного соціалістичного товариства”. Зрозуміла річ, що після виходу з тюрми І. Франко вирішив глибше ознайомитися з тим, у чому його звинувачували, адже, як він сам зазначав пізніше, до арешту “я був соціалістом по симпатії, як мужик, але далекий був від розуміння, що таке соціалізм науковий...” [3: т. 49: 245].

Водночас І. Франко намагався глибше зрозуміти та усвідомити суть поняття “наукового соціалізму” та можливість утвердження такого устрою в Галичині. Каменяр був переконаний, що до соціалізму “прийдуть” усі народи, проте соціалістичний (справедливий) лад, на його думку, буде впорядкований у кожному краї по-різному, відповідно до місцевих соціально-національних, економічних умов, тому вже на той час І. Франко не погоджувався з речниками соціалізму, котрі “нав’язували” для суспільно-політичного устрою багатьох європейських країн теорію “наукового соціалізму”, який був більше придатний хіба що для індустріально розвинених країн (Англія, Німеччина, Франція та ін.), але аж ніяк для тих країн, де переважала аграрна економіка. Тому І. Франко намагався “змодифікувати” соціалізм відповідно до аграрних умов Галичини. У листі до М. Драгоманова (1883) він писав, що в одній зі своїх статей “... радив писати більш по-хлоськи, викинути всю заграничну термінологію та й старатися змодифікувати й саму теорію соціалізму так, щоб вона ліпше приставала до наших аграрних та дрібнодворних обставин, ніж Марксів фабричний соціалізм” [3: т. 48: 347]. Значно пізніше І. Франко проводив ту ж саму думку, підкреслюючи, що характер галицької демократичної організації повинен бути “аграрний”, “людовий”, оскільки “головна сила нашої суспільності – селянство”, “а питання спеціально міські не дозріли ще в Галичині до розміру питань загальнокрайових, як у Англії, або в Німеччині, а велика їх часть може бути корисно полагоджена в рамках питань аграрних” [3: т. 46: кн. 1: 520].

У контексті громадівсько-соціалістичних поглядів І. Франко аналізував капіталістичні відносини, викладав своє розуміння суспільно-історичного розвитку, прагнув дати відповіді на питання становища, ролі і значення робітників у суспільному житті. Каменяр зазначав, що капіталізм у своєму сучасному стані виник на певному ступені розвитку суспільства і приніс з собою експлуатацію, злидні та безправ’я для робітничого класу і широким народним мас суспільства [3: т. 44: кн. 1: 34].

Варто зазначити, що до робітничого класу Каменяр зараховує не лише промислових робітників, але й дрібних виробників, розумових працівників (учителів, письменників, журналістів тощо) і селян, які, на його думку теж повинні долучитися до боротьби за соціальне та національне визволення українського народу. Проте не всіх їх можна вважати робітниками, продовжує мислитель, а лише тих, які “діють справді на користь загалу, а не тільки на користь якогось привілейованого класу, або на свою власну” [3: т. 44: кн. 1: 68].

Тут Каменяр вказує, що не можна вважати справжнім робітником, наприклад, поета чи письменника, “що співає гімни на честь “золотого тільця”, “щоб добре йому велося на світі”, або адвоката, який є захисником у суді лише для тих, хто більше платить.

Отже, І. Франко чітко показував, що саме такі капіталістичні відносини є причиною, яка зумовлює економічне й політичне поневолення народу, його духовне відставання, не дає йому можливості подбати про своє виховання та моральне піднесення тощо. Чітко усвідомивши, що суспільно-економічне, політичне і культурне становище народу не залежить від діяльності окремих осіб, мислитель вказував, що вирішальну негативну роль відіграє вся система таких капіталістичних відносин. Тому, “доки цей лад існує, про поліпшення становища на користь робітника (тобто про рішуче й повне поліпшення) нема чого й думати” [3: т. 44: кн. 1: 78]. Отож, І. Франко чітко усвідомлював, що для повного визволення необхідно змінити існуючий і створити кращий суспільний лад.

У широкому комплексі громадівсько-соціалістичних поглядів, І. Франко прагне розкрити ідею визволення народних мас, вселити в них надію на соціально-економічне, політичне, національне й духовне визволення. Здійснення національної ідеї І. Франко пов’язує із можливістю революційних перетворень, як своєрідного шляху переходу від капіталізму до соціалізму, якому він приділив багато уваги у своїй творчості в 70–80-х роках XIX ст.

Питання переходу від капіталізму до соціалізму І. Франко розглядав як питання життя і практики боротьби народу України за своє визволення. Цим він відіграв важливу роль у становленні та розвитку національної ідеї в Галичині, адже його погляди характеризуються наполегливим шуканням шляхів створення нового, справедливого суспільства, без експлуатації і гноблення, без соціального і національного поневолення. У цьому контексті варто відзначити те, що І. Франко завжди мріяв про повалення капіталістичного устрою, в існуванні якого вбачав головну причину цього поневолення, тому соціалістичний лад у нього асоціювався зі справедливим ладом, в якому мали б змогу вільно розвиватися, жити та працювати всі верстви української нації. В одній зі своїх ранніх статей, виступаючи за права робітників, які, на його думку, повинні мати у парламентах своїх представників, щоб з позицій і від імені тих, хто “криваво і, здавалось би, безцільно працює”, захищали б їхні права, заявляли голосно про їхній біль і страждання, І. Франко говорить, що ми, відповідно, “...вимагаємо лише таких дрібниць, а це і не соціалізм, і не комунізм, а справедливість” [3: т. 44: кн. 1: 27].

Виражаючи своє ставлення до питання переходу від капіталізму до соціалізму, в листі до О. Рошкевич Каменяр писав: “Я переконаний, що велика всесвітня революція поволі рознесе теперішній порядок, а настановить новий. Під словом “всесвітня революція” я не розумію всесвітній бунт бідних проти багатих, всесвітню різанину; се можуть під революцією розуміти тільки всесвітні рутенці, плосколоби та поліцаї, котрі не знають, що, наприклад, винаходка парових машин, телеграфів, мікрофонів... – спроваджує в світі, хто знає, чи не більшу революцію, ніж ціла кривава французька революція. Я розумію під революцією іменно цілий великий ряд таких культурних, наукових і політичних фактів..., котрі змінюють всі тогочасні поняття, і основу, і цілий розвиток якогось народу повертають на зовсім іншу дорогу. Хто затим говорить о “будущій соціальній революції”, той дає собі свідоцтво бідності, показуючи, що не розуміє поняття революції” [3: т. 48: 111].

Головне завдання полягає в тому, говорить мислитель, щоб поширювати знання, науку і освіту серед українського народу, закладаючи основи для спокійного, безкровного переходу до соціалістичного (справедливого) суспільства, адже гноблення народу, злидні та збільшення кількості пролетаріату лише збільшують ймовірність кривавого вибуху, який приніс би величезну шкоду для справи народної освіти та всього поступу людства [3: т. 48: 112].

Питання зміни існуючого ладу яскраво відображено і в художній творчості Каменяра, зокрема у вірші “На суді” (1880): “А ще скажіте, як сей лад перевернути хочем ми. Не зброєю, не силою огню, заліза і війни. А правдою і працею. Й наукою” [3: т. 1: 53].

Отже, громадівсько-соціалістичні погляди І. Франка 70–80-х років XIX ст. були продиктовані вимогами соціально-національного, духовного, економічного визволення українського народу, який потерпав під гнітом капіталістичного ладу кінця XIX ст. Варто зазначити, що Каменяр постійно шукав виходу з цього вкрай принизливого для українського народу становища, намагаючись знайти можливості утворення справедливішого суспільства, в умовах якого українці могли б відчувати себе економічно міцним, культурно та духовно розвинутим народом.

Невільницьке соціально-економічне, політичне та духовно-національне становище українського народу протягом багатьох століть своїм внутрішнім розвитком з історичною необхідністю породжувало вимогу свободи, на здобуття якої була спрямована визвольна боротьба нації. На певному етапі визвольних змагань українського народу ідеал свободи та демократизм поєднувався з автономно-федеративною формою його вираження.

Перші чітко виражені спроби політичного осмислення ідеї федералізму спостерігаються у діяльності кирило-мефодіївців, а згодом – у суспільно-політичній думці XIX ст., в особах М. Драгоманова, С. Подолинського, М. Павлика та ін. Не є винятком і І. Франко, який у своїй ранній творчості виступав за об’єднання слов’янських народів у федерацію, що й є вираженням його національної ідеї у межах автономно-федеративного устрою. Саме такий лад був би, на його думку, найкращою формою опору національно-соціальному гніту, який терпіли, окрім українського, багато інших народів.

Під федерацією Каменяря розуміє добровільне об'єднання, “вільну умову” народів, яка зберігає за кожним народом право самостійно вирішувати всі питання свого внутрішнього життя, натомість, виключає панування одного народу над іншим. “Розуміється само собою, – зазначає Франко, – що коли такі зв'язки (федеративні. – *А. Н.*) потворяться поперед усього з відрубних народностей, то й їм оставлене буде повне право самостійно управлятись, розвиватись і жити без ніякого верховодства однієї народності над другою, більшою над меншою” [3: т. 45: 138].

Визначаючи пріоритет федеративного об'єднання слов'ян, І. Франко стверджує, що “ми – русини, – від давен-давна були і єсьмо елементом автономічним і федеративним; тільки на дорозі найобширнішої культурної, адміністративної і судової автономії поодиноких племен, і їх дружнього федеративного зв'язку дасться перевести регенерацію державного життя...” [3: т. 46: кн. 1: 309]. Але українці повинні поставити свої умови, щоб у цьому “автономічному тілі” не ухвалювалося та не вирішувалося важливих питань соціально-економічного, національного, культурного життя, як вказує мислитель, “без нас, про нас, а то й проти нас”. Отже, автономічні, федеративні справи у майбутньому союзі повинні здійснюватися лише “на хосен (користь. – *А. Н.*) для свого народу” [3: т. 46: кн. 1: 309].

Так бачимо чітке розуміння Каменяря щодо того, що єдність, цільність, суверенність нації не виключає федерації, але лише “на підставі повної самостійності і рівноправності” [3: т. 46: кн. 1: 323].

Отже, справжня воля, незалежність українського народу пов'язана із завоюванням такої ж волі іншими народами. Каменяря говорив, що “в будучині воля в нашій українській хаті неможлива без рівночасної волі у всіх сусідніх нам слов'янських хатах, а й тота знов неможлива без волі в цілій Європі, в цілій людськості. Тому і воля і свобода, коли має бути правдивою, повною волею у нас, мусить основуватися на волі межинародній, загальнолюдській” [3: т. 26: 162].

Автономно-федеративні погляди І. Франка у конкретно-історичних умовах ХІХ ст. певною мірою сприяли формуванню політичної свідомості, досягненню ідеалу державної суверенності, становленню національної свідомості. Тому ці його погляди варто вважати певним етапом у розвитку та становленні його філософії національної ідеї на шляху до повного усвідомлення ним необхідності досягнення державної самостійності та державної незалежності.

Вище ми розглянули головні положення національної ідеї І. Франка на ранньому етапі його творчості – у контексті соціально-економічного, національного, духовно-культурного визволення української нації в умовах автономно-федеративного і громадівсько-соціалістичного ладу. Далі розглянемо основні концептуальні засади національної ідеї І. Франка в 90-х роках ХІХ–на початку ХХ ст. У цей період своєї суспільно-громадської і творчої діяльності І. Франко дійшов до апогею усвідомлення національної ідеї – проблему визволення українського народу з-під соціального і національного поневолення він ототожнює з необхідністю виборення національної незалежності та державної самостійності, відкинувши будь-які інші форми організації суспільного ладу.

Усе це відбувалося на тлі нових суспільно-політичних обставин, які склалися в Україні, а особливо в Галичині наприкінці XIX ст. Розвиток Галичини в цей час відбувався в умовах конституційного ладу Австро-Угорської імперії, що створювало значно кращі можливості для громадянського, суспільно-політичного та національно-духовного піднесення галичан, ніж це було можливим в Російській імперії, де національний рух систематично і жорстоко придушували.

У 90-х роках XIX ст. відбувається процес творення політичних партій, у програмних документах яких вже поставлено чітко виразні національні питання. У 1890 році формально згуртувалися в політичну організацію радикали, які називали себе не просто радикальною партією, а “русько-українською”, що означало, що ця партія виступала за ліпшу долю не лише русинів Галичини, а всього українського народу, а 1899 року – УНДП, яка об’єднала передові українські сили, що поставили собі за мету боротьбу за національну незалежність [2: 98].

Отже, поширення українських політичних організацій та висунення ними самостійницьких платформ засвідчило про значне піднесення національної свідомості серед провідних верств західноукраїнської інтелігенції, а національний рух показав себе явищем багатограним і соціально базованим.

На ґрунті таких суспільно-політичних обставин І. Франко починає чітко усвідомлювати вирішальне значення наявності національної свідомості серед широких верств українського народу, яка є важливою передумовою життєвості національної ідеї, її головним стрижнем. Зайнявши позицію національно-свідомого українця, І. Франко приблизно у кінці 80-х – на початку 90-х років XIX ст. еволюціонує у своїх поглядах на політичне майбутнє української нації. Перш за все, Каменяр чітко усвідомив несумісність співіснування двох ідеологій – соціал-демократичної (соціалістичної), в якій він побачив принципову установку на плекання і розбудову тоталітарного суспільства, і національної, яка покликана розбудити національну свідомість українців, об’єднати націю в єдиний організм та спрямувати її до боротьби за свою державну самостійність.

Однією з головних причин еволюції поглядів І. Франка була також і та, що він усвідомив нездатність соціал-демократів, соціалістів-марксистів поєднати національні та соціальні питання, особливо, коли це стосується так званих “недержавних слов’янських народів”. Він також пересвідчився в тому, що за соціалістичним інтернаціоналізмом значної частини російських та польських соціал-демократів криється не прагнення боротьби за соціально-національне визволення поневолених народів, а лише спроба зберегти російську імперію – “єдиную и неделимую” – з одного боку, та відновити Річ Посполиту епохи Ягеллонів – “від моря до моря” – з другого, зневаживши цим національні інтереси українського народу.

Саме тому у своїй рецензії (1895) на книгу Ю. Бачинського “Ukraina irredenta” Каменяр цілком погоджується з висновками автора про існування самостійної української нації; про те, що Україна повинна стати самостійною державою, витворити власну літературу і власне мистецтво, а також об’єднати український народ на основі національної ідеї. У своєму висновку І. Франко наголошує, що поява таких

праць має величезне значення для українського політичного життя, а особливо – для піднесення національної свідомості українців. Каменярь зазначає, що українське суспільство нарівні з матеріальними потребами повинно відчувати потребу таких праць на українському ґрунті, які породжують великі історичні події. “А раз відчута буде, – продовжує мислитель, – у кого з національних, у кого з економічних причин – потреба політичної самостійності України, то справа ця ввійде на порядок дня політичного життя Європи і не зійде з нього, поки не здійсниться” [4: 70].

У рецензії І. Франко наголошує на існуванні величезної загрози, яку становить соціалістично-марксистська ідеологія для розвитку національної самосвідомості, національної ідеї українського народу. Він зазначає, що “...соціал-демократизм, що стає ворожо як против усяких обов’язків суспільної самодіяльності та децентралізації, так само і против національного українського руху, ... являється для українства далеко гіршим ворогом, ніж російське самодержавіє і російська цензура. Бо коли самодержавний тиск є тиском фізичної сили, і так сказати, в’яже руки, то соціал-демократизм краде душі, напоює їх пустими і фальшивими доктринами і відвертає від праці на рідному ґрунті” [3: т. 45: 272].

Найбільшою небезпекою І. Франко вважає те, що марксистською ідеологією захоплюється дуже велика кількість української молоді, і це не дивно, адже марксистський соціал-демократизм оперує популярними тезами – ніби “знанням будучини”, “простотою в ставленні і розв’язуванні найскладніших питань”, “науковою фразеологією” і таке ін. Це особливо непокоїть Каменяря, адже саме на освічену українську молодь покладено завдання піднімати рівень національної самосвідомості серед народу.

І. Франко продовжує, що обов’язком кожного свідомого українця є виступати проти цієї “згубної доктрини”, тобто проти марксизму. Але, на превеликий жаль, ця боротьба є нерівною, адже, як вказує мислитель, “соціал-демократична доктрина тішиться далеко більшими ласками цензури, ніж український рух: вона видає багато книжок, ...місячники... а українство не може боронити себе і розвивати своїх поглядів відповідним способом” [3: т. 45: 272–273].

На українському ґрунті, вказує Каменярь, проти соціал-демократизму виступив лише М. Левитський, та й то “на полі економічного змагання”, який присвятив себе організації хліборобських спілок, адже саме незалежні, самостійні селяни-хлібороби і є основою національно-свідомого українства. Саме російські марксистки завзято виступили проти цього руху, вважаючи, що він гальмує процес пролетаризації селянських мас, які, на їхню думку, дозріють для поступу і соціалізму лише тоді, коли щезнуть як національно-свідомі самостійні господарі, натомість стануть фабричними робітниками і пролетаріями. В І. Франка викликає захоплення практична діяльність відомого на Наддніпрянщині організатора хліборобських спілок, його чітка і продумана ідеологічна позиція, однозначне розуміння свого національного коріння, якому марксистки всіляко відмовляли у праві на життя й утвердження.

І. Франко робить висновок, у якому висловлює сподівання, що в майбутньому люди відкинуть марксистську соціал-демократичну ідеологію, яка несе величезну

шкоду становленню і розвитку національної свідомості народу: “В ХХ віці люди не схочуть вірити, щоб така безглузда і антигуманна доктрина могла коли-небудь розгарячувати голови і серця молодезі, у котрої на устах є раз у раз любов до народу і любов до поступу” [3: т. 45: 273].

У житті людей усе пов’язано з конкретними умовами та існує в певному часі і просторі, переходячи у своєму розвитку у свою протилежність. Ця історична доля не оминула й попри ідею автономно-федеративного ладу та концепцію “народної держави”, запропоновану марксистами-лассальянцями, що містили в собі історичну обмеженість та велику небезпеку щодо віковичного прагнення українців – здобуття власної державної самостійності та національної незалежності.

Чітко усвідомивши цю небезпеку, І. Франко в 90-х роках ХІХ – на початку ХХ ст. почав критикувати ці дві концепції державного устрою. Розпочинає він з Марксової теорії “всевладства держави”. Міркуючи про цей ідеал надсильної і надпотужної держави, що має беззаперечний контроль над усіма своїми громадянами, І. Франко з повною силою закликав не піддаватися спокусі примарної досконалості і відлагодженості стосунків у цій державі, яка все централізує, обезвладнює продуктивні сили й інтелектуальне життя, “пожирає” народи своїми мільйонами функціонерів тощо.

Без сумніву, І. Франко був одним із перших в українській і світовій філософській та суспільно-політичній думці, хто зумів до кінця осмислити антидемократичну, антинародну сутність держави в її марксистському розумінні. Він добре усвідомлював, що така соціал-демократична держава неодмінно прагнутиме до заперечення і пригнічення вільного вибору всіх членів суспільства, нав’язуючи кожній особистості неприродну систему поведінки і цінностей [3: т. 45: 341].

Також І. Франко висловлював своє рішуче неприйняття федеративного устрою, звертаючись до історичного прикладу Польщі, в якій існувала так звана шляхетська вільність, де шляхтич не признавав над собою жодної влади, повіти об’єднували в конфедерації, де ухвала державних законів, податків та війська залежала від доброї волі представника певного краю в цій конфедерації. Такий устрій, на думку І. Франка, аналогічний сучасним йому федералістичним концепціям, призвів до занепаду міст, до безправ’я у середовищі самої шляхти, і нарешті, до того, що Польща, позбавлена добротного війська, влади, була захоплена сусідніми державами.

Продовжуючи критикувати федеративний устрій, Каменяр звертає увагу на головні положення громадівського соціалізму М. Драгоманова, роблячи йому закид, що занадто вузьке розуміння нації, як плебсу, перешкоджало йому до кінця усвідомити важливість справи національно-державної незалежності України. Як уважає І. Франко, “поняття нації є чимось органічним, історично кінечним, нерозривним і вищим над усяку територіальну організацію, чого не заступимо ніякою не опертою на ній автономією” [3: т. 45: 438].

Отже, І. Франко зрозумів і усвідомив, що обмеження державно-політичної самостійності ідеями автономізму та федералізму є серйозним гальмом на шляху життєвого утвердження національної ідеї, розвитку суспільно-політичної думки та

суспільних рухів до свідомості державної самостійності та національної незалежності українського народу. Він також переконався, що перспектива так званого справедливого соціалістичного суспільства, яке завдяки революції миттєво утвердиться і ошчасливить усіх експлуатованих, не є тим визвольним чинником для пригнічених соціальних груп і націй; тим більше неприйнятне для українського народу, який прагне до своєї національної незалежності та державної самостійності І. Франко утверджується в думці, що найбільш природною формою організації незалежного суспільного організму є національна держава.

І. Франко у своїй творчості 90-х років XIX – початку XX ст. висунув на перший план ідеал національної незалежності та державної самостійності українського народу. Тільки здобуття державної самостійності й національної незалежності разом з об'єднанням нації та досягненням нею національної свідомості є важливими і необхідними умовами утвердження національної ідеї, до апогею усвідомлення якої дійшов Каменяр у своїй пізній творчості.

Головний пріоритет І. Франко визначив у сфері суспільно-політичного життя – розвиток нації, адже для того, щоб український народ усвідомив життєву необхідність власної незалежної держави, потрібно просвітити цей народ. Каменяр переконаний, що лише освічений, зорганізований народ здатний протистояти власній денационалізації і винародовленню. На превеликий жаль, зазначив мислитель, український народ у переважній більшості є неграмотний, малоосвічений, пригноблений духовно і матеріально. Причиною цього є “безтямна та безсовісна політика пануючих верств”, яка за допомогою сил державної адміністрації “пре наш народ до бідності, темноти, упосліджує його, і в вимірі прав та справедливості, опустошує його землю, занедбує його культуру, гонить його з віковичних батьківських гнізд, а часто фантастичними планами чужонародної колонізації немов самохіть прискорює національні та суспільні катастрофи” [3: т. 43: 385].

Ще однією причиною відсталості української нації в соціально-економічному, культурно-духовному, національному житті було територіальне розмежування України із входженням у різні держави, а також національне відступництво деяких представників української інтелігенції, які замість того, щоб зайнятися важкою працею просвіти для нації, “цураються її, заперечуючи навіть її існування, і залюбки пруться туди, де їх ніхто не просить і не потребує...” [3: т. 43: 385].

Тому, за переконанням І. Франка, українці, незважаючи на величезні державотворчі зусилля багатьох поколінь, досі стоять перед фатальним питанням: бути чи не бути? Він з пересторогою задає питання, а що ж станеться, коли ті нечисленні українські діячі, які несуть на своїх плечах український національно-державний розвиток, складуть зброю і не знайдуть послідовників? Каменяр переконаний, що українському народові доведеться тоді зректися перспективи створення власної незалежної держави і “потонути” в московському та польському морях.

Отже, на початку XX ст. І. Франко чітко сформулював “ідеал національної самостійності”, який не тільки вміщує в собі “західноєвропейські ідеали соціальної рівності і політичної волі”, але “один тільки може дати їм поле для повного розвитку”.

Врахувавши та глибоко осмисливши історичний досвід, він предметно оцінював значення національної самостійності, що є єдиною гарантією економічного, соціального і політичного розвитку українського народу, прогресу його матеріальної та духовної культури [3: т. 45: 284].

Каменяр зробив висновок, що “ідеал національної самостійності” – це провідна зірка на важких та крутих дорогах національно-визвольної боротьби українського народу, основоположна ідея його національної свідомості І. Франко дуже добре розумів, що на початку ХХ ст. “ідеал національної самостійності в усякім погляді культурним і політичним, лежить для нас поки що, з нашої теперішньої перспективи, поза межами можливого”, але він також розумів те, що без розуміння та сприйняття цього ідеалу український народ чекає остаточна загибель, адже коли не відчуті серцем цього ідеалу, не зрозуміти його, не проявляти жодних зусиль і не вживати ніяких засобів, щоб наблизитися до нього, тоді “розвій матеріальних відносин перший потопче і роздавить нас, як сліпа машина” [3: т. 45: 285].

Отож, життєве завдання полягає в тому, щоб досягнути цей ідеал, тим паче, що “тисячні стежки, які ведуть до його осущення, лежать просто-таки під нашими ногами, і що тільки від нашої свідомості того ідеалу, від нашої згоди на нього буде залежати, чи ми підемо тими стежками в напрямі до нього, чи, може, звернемо на зовсім інші стежки” [3: т. 45: 285].

Варто відзначити актуальність цих ідей І. Франка до сучасних умов, коли українська нація досягнула “ідеал національної самостійності”, але повинна ще виконати велике завдання реалізації його до кінця і у всій його повноті.

Суверенність для І. Франка є також єдиною можливим засобом для створення економічного добробуту і гарантій соціальної справедливості: “Економічне питання таке важне, таке основне, що й при справі політичної самостійності всякого народу не то що поминути його не можна, але треба класти його, як вихідну точку” [3: т. 45: 279]. На його думку, змагання, боротьба за усунення економічного гноблення є однією з головних передумов самостійності нації. Він задає риторичне запитання: “А що значить політична несамоствійність якоїсь нації, як у останній лінії такий її стан, що вона мусить без опору дати визискувати себе іншій нації, мусить віддавати часті здобутків своєї праці на цілі, які з її розвоєм і безпекою не мають нічого спільного?” Тому, переконаний І. Франко, соціально-економічні питання, або за його словами, “жолудкові ідеї”, неодмінно штовхають націю до виборювання для себе політичної самостійності, “а в противному разі розкривають перед нею неминучу перспективу економічного невільництва, занидіння, павперизації, культурного застою і упадку” [3: т. 45: 280].

У контексті поглядів І. Франка на питання державної самостійності та національної незалежності українського народу, треба згадати його відомий твір – поему “Мойсей” і, особливо, пролог до поеми, який став визначною віхою в його філософії національної ідеї.

Поставивши в центр поеми проблему народу і його проводаря, взаємозв’язку між ними на шляху боротьби за кращу долю, розкриваючи суперечності між Мой-

сеєм і народом, драматизм ситуації, в якій опиняється вождь, невизнаний тими, кого він прагнув вивести з неволі, показуючи, до чого призводить пасивність і зневіра, зрештою, оспівуючи пробудження маси, усвідомлення нею своєї високої місії, І. Франко прагнув не лише висловити своє бачення минулого власного народу – “замученого”, “розбитого”, а, – і це головне, – націлити його на активні дії, на здобуття людських прав. Ця думка є основною філософською сентенцією твору, яка знайшла своє ідейно-художнє втілення в пролозі до поеми, що, за задумом самого автора, мав відігравати роль не стільки коментаря до поеми, скільки роль живого духовного моста між минулим і сучасним, пророцтва, освяченого любов’ю до народу, громадянського заповіту автора.

Бажання добра своєму народові, віра в його щасливий прийдешній день відчувається навіть у рядках, сповнених тривожних сумнівів: “Невже тобі лиш не судилось діло? Невже задарма стільки серць горіло до тебе найсвятішою любов’ю, тобі офіруючи душу й тіло?” [З: т. 5: 212].

Завершальні рядки прологу вселяють віру в те, що кожен народ здатний на національно-духовне відродження, на мобілізацію державотворчої енергії, якщо його сини, його вожді і пророки зуміють акумулювати “те незриме, несхопне”, що давало народові “смысл життєвий”, “просвітляло і гріло” протягом багатьох віків і запалювало ним мільйони. Цією вірою в краще майбутнє народу, цією високою громадянською відповідальністю за його майбутню поставу як рівного серед рівних у широкому колі інших незалежних націй, цією самопожертвою в ім’я національного ідеалу і запалював себе І. Франко. Бо глибоко вірив: “О ні! Не самі сльози і зітхання тобі судилось! Вірю в силу духа, і в день воскресний твого повстання” [З: т. 5: 212]. Мусить настати день великої історичної справедливості: “Та прийде час, і ти огнистим видом засяєш у народів вольних колі. Труснеш Кавказ, впередишся Бескидом. Покотиш Чорним морем гомін волі, і глянеш, як хозяїн домовитий. По своїй хаті і по своїм полі” [З: т. 5: 214].

Отже, для І. Франка ідея української нації стає найвищим авторитетом і головним духовним двигуном суспільних і політичних рухів. Каменяр усвідомив, що всі політичні змагання, усі аспекти життя суспільства, всі напрями діяльності інтелігенції повинні бути просякнуті національною ідеєю і однією з необхідних її вимог – ідеєю боротьби за державну самостійність і національну незалежність. Іншого шляху немає.

Література:

1. Пашук А. Зв’язки І. Франка з С. Подолинським (70–80 роки XIX ст.) // Франко І. Статті і матеріали: Зб. наук. праць. – Львів, 1963. – № 10.
2. Сухий О. Національна ідея в програмах та діяльності українських політичних партій Галичини (кінець XIX – початок XX ст.). – Львів, 1998.
3. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
4. Франко І. *Ukraina irredenta* (рецензія) // Вивід прав України / Під ред. М. Парця. – Львів, 1991.

Анатолій Яртись (Львів)

Проблеми державотворення у науково-теоретичній спадщині Івана Франка

В історію духовної культури українського народу І. Франко увійшов як видатний мислитель, обдарований учений з енциклопедичними знаннями, геніальний поет, талановитий прозаїк і драматург, пристрасний публіцист і журналіст, активний громадсько-політичний діяч. У багатогранних за змістом науково-теоретичних працях він дослідив і глибоко проаналізував широкий спектр актуальних проблем гуманітарної науки з різних сфер духовного життя українського народу – філософії, економічної теорії, історії й етнографії, мистецтва та літератури, зробив важливі узагальнення, наукові передбачення.

Історична заслуга І. Франка у культурологічній науці полягає в тому, що “він синтезував досягнення світового духовного розвитку людства попередніх епох до вимог часу і потреб української культури” [10: 169]. Неоціненний внесок великого українського мислителя у національно-культурне та духовне відродження українського народу, процеси націо-державотворення на шляху проголошення незалежної Української держави. Як зазначають сучасні дослідники, після Т. Шевченка долю поета-проводиря національного ідеалу українського народу перейняв І. Франко. І це покликання він виконав з великою честю. За влучним висловом відомого українського письменника Д. Павличка, “Шевченко народив, а Франко виховав українську націю” [11: 6].

Відомий український історик В. Дорошенко наголошував, що І. Франко був самобутнім, оригінальним мислителем, який постійно скеровував український народ “на стежку до самостійності”. Він закликав прислухатися до голосу письменника, брати до серця і розуму його науку, “боротися за волю рідного краю” [8: 5].

Великий Каменярь був могутнім світочем не лише на ниві духовної культури українського народу, а й світової культури. Як зазначав відомий український письменник М. Черемшина, І. Франко справляв враження “великого астрального тіла, що гріє всю Україну, а світить далеко ще далше” [17: 392].

Літературна спадщина І. Франка сповнена великою любов’ю до українського народу, глибокою пошаною до надбань його духовної культури, прагненням зробити його щасливим і заможним у вільній та незалежній Українській державі. Вшановуючи пам’ять видатного українського мислителя, відомий франкознавець М. Возняк так сказав про І. Франка: “Український народ був твоїм родом, Твоєю дитиною, честю та славою: в нім бачив Ти свій дух, своє будуче і красу, і державу” [12: 5–6].

І. Франко залишив невичерпну за ідеями науково-теоретичну спадщину. Він оперативно відгукувався на всі злободенні питання з різних сфер духовного життя українського народу, був одним із організаторів Русько-української радикальної партії (1890), у програмі якої чітко прозвучала ідея про створення Української дер-

жави; брав безпосередню участь у створенні Національно-демократичної партії (1898), яка відстоювала ідею проголошення незалежної України, входив до складу багатьох українських зарубіжних наукових товариств і редакційних колегій.

Міцні підвалини франкознавства в Україні заклав професор Львівського університету О. Огоновський. Він в “Історії літератури руської” близько 150 сторінок друкованого тексту присвятив аналізу творчої спадщини І. Франка, звернувши головну увагу на формування літературних і літературно-критичних поглядів письменника. Водночас, аналізуючи світогляд письменника, О. Огоновський “не сприйняв його соціалістичних захоплень, що припадали на сімдесяті роки його літературної діяльності” [2: 33–34]. Загалом учений не зумів дати синтетичної оцінки творчості І. Франка.

З-поміж радянських дослідників науково-теоретичної спадщини І. Франка пальма першості, безумовно, належить видатному франкознавцеві академіку М. Возняку, який є автором понад 100 монографічних праць, численні публікації у науково-періодичних виданнях, у тому числі публікації про світогляд І. Франка. Значна частина наукових праць М. Возняка у післявоєнні роки ввійшла до книг “З життя і творчості Івана Франка”, “Нариси про світогляд Івана Франка”, “Велетень думки і праці”. У 30-х роках ХХ ст. учені з відомих причин змушені були замовчувати про низку художніх творів, як і важливі думки письменника, зокрема ті, що стосувалися будівництва Української держави [2: 38].

У післявоєнні роки актуальні проблеми франкознавства висвітлюють провідні вчені з галузі української філології, філософії, історії, зокрема М. Возняк, О. Білецький, С. Кирилюк, П. Колесник, М. Микитась, А. Брагінець, І. Дорошенко, О. Мороз та ін. Зауважимо, однак, що окремі публікації не відповідали об’єктивним науковим потребам. Про оцінку науково-теоретичної спадщини І. Франка, його світоглядну позицію часто писали так, як цього вимагала офіційна радянська пропаганда. Не завжди об’єктивно оцінювалися філософські та суспільно-політичні погляди мислителя. Їх часто трактували як такі, що наближалися до марксизму та наукового соціалізму, а світогляд письменника розглядали з позицій прихильника ідей інтернаціоналізму, непримиренного борця проти ідеологізації націоналізму.

У серпні 1956 року академік О. Білецький прочитав доповідь “Проблеми радянського франкознавства”, присвячену 100-річчю від дня народження І. Франка. Учений зазначив, що радянське франкознавство не йде тим шляхом, яким повинно йти всебічне наукове дослідження теоретичної спадщини українського мислителя. Спроба фальшованого висвітлення літературної спадщини письменника не була на той час новиною. Стан фальшування набув особливого хворобливого хаотичного підходу і тенденційності, що призводило до несправедливого перекручення подій, окремих фактів, загальних висновків [2: 39].

В умовах тоталітарного режиму деякі праці І. Франка не лише не можна було друкувати, а й згадувати про них. Йдеться про твори, які він написав за останній період творчості. Саме вони є основоположними для правильного розуміння формування світогляду письменника, його політичного кредо стосовно оцінки марк-

сизму, соціалізму, диктатури, держави, національних відносин, актуальних проблем державотворення, розуміння змісту національного ідеалу на шляху проголошення незалежної Української держави. Така концепція І. Франка висвітлена у творах, більшість яких раніше не публікували: “Соціалізм і соціал-демократизм” (1897), “А. Фаресов. Народники і марксисты” (1899), думки про марксизм з передмови до збірки “Мій Измарагд”, “Що таке поступ” (1903), “До історії соціалістичного руху” (1904), “Поза межами можливого” (1900), “Соціальна акція, соціальне питання і соціалізм” (1904), “Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова” (1906) та ін.

З проголошенням державного суверенітету України вийшла низка наукових публікацій, які репрезентують сучасне франкознавство. У них досліджено філософські та суспільно-політичні погляди І. Франка, простежено методологію наукового мислення письменника, акцентовано на “визріванні” в його науково-теоретичній спадщині української національної ідеї, розкрито зміст державотворчої концепції.

До новітніх публікацій, в яких узагальнено досягнення сучасного франкознавства, належать наукові праці відомого літературознавця професора І. Денисюка. З-поміж них вирізняється монографія “Невичерпність атома”. До книги увійшли вибрані праці І. Денисюка з актуальних проблем франкознавства [5], чільне місце серед яких посідає його доповідь, виголошена на Міжнародній науковій конференції, присвяченій 140-річчю від дня народження І. Франка “Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи” [6: 12–18]. Окремі аспекти розуміння І. Франком змісту національної ідеї простежуються у монографічному дослідженні О. Забужко “Філософія української ідеї та європейський контекст” (К., 1993). Еволюцію світогляду письменника висвітлено у праці професора О. Семківа “І. Франко: немарксистські погляди” (Львів, 1996). Мовознавчі погляди вченого, його концепція з національного питання по-новому висвітлена у монографії Т. Панько “Мова і нація в концепції Івана Франка” (Львів, 1996). Оригінальна за змістом монографічна робота А. Скоця “Поєми Івана Франка” (Львів, 2002), в якій зосереджено увагу на аналізі змісту поеми “Мойсей”, де чітко й виразно прозвучала ідея незалежності України.

Новим підходом до розуміння світогляду І. Франка, оцінки його філософських і суспільно-політичних поглядів вирізняються наукові праці А. Пашука, В. Здорогеги, Н. Горбача, Я. Грицака, Ф. Медведя, А. Наконечного, А. Нечипорука та інших дослідників, в яких одночасно оцінено окремі аспекти державотворчої концепції видатного українського мислителя.

У радянській історіографії світогляд І. Франка часто висвітлювали, як уже згадувалося, з погляду прихильника ідей марксизму. Безперечно, він інколи схилявся до марксистських ідей. Однак не варто забувати, що письменник в ідейному розвитку пройшов два виразні етапи: пережив глибоку еволюцію своїх світоглядних позицій – від послідовника М. Драгоманова, соціаліста “ліберального і персоналістичного складу”, до націонал-демократа і речника “реального націоналізму” [10: 169]. Поняття “націоналізм” у цьому випадку вжито в розумінні “активної любові до батьківщини та прагнення до незалежності”.

Про негативне ставлення І. Франка до марксизму як світоглядного напрямку переконливо засвідчує рецензія українського мислителя на книгу А. Фаресова “Народники і марксистки”, опубліковану 1899 року у Санкт-Петербурзі. У рецензії висловлено негативну думку стосовно денационалізуючої, антинародної суті марксизму: “Соціал-демократизм, – писав І. Франко, – стає ворожо як против усяких обов’язків суспільної самодіяльності та децентралізації, так само і проти національного руху і з того погляду являється для українства далеко гіршим ворогом, ніж російське самодержавіє і російська цензура. Бо коли самодержавний тиск є тиском фізичної сили і, так сказати, в’яже руки, то соціал-демократизм краде душі, напоює їх пустими і фальшивими доктринами і відвертає від праці на рідному ґрунті” [15: т. 45: 272].

Світоглядна позиція І. Франка є однією з вершин української філософської думки. Його концепція людини і світу знаменувала входження української філософської думки у контекст загальноєвропейського філософського процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст. Складовою та невід’ємною частиною світогляду видатного українського мислителя була його державотворча концепція, пронизана українською національною ідеєю.

Досліджуючи політичне передбачення І. Франка, професор В. Здоровега доходив висновку: “Франко не заперечував можливість і потребу боротьби за українську національну ідею”. Це підтверджує низка його поезій, насамперед геніальний “Мойсей”. Поетична візія України у пролозі до поеми – це теж прогноз, образне бачення майбутнього Вітчизни [7: 177].

Для розуміння сутності та змісту української національної ідеї у науково-теоретичній спадщині І. Франка значний науковий інтерес викликає публікація В. Мазепи “Еліта та народні маси у соціальній філософії Івана Франка”. Дослідник зауважує, що видатний український мислитель у 90-х роках ХІХ – на початку ХХ ст. на шляху еволюції свого світогляду остаточно переходить з позицій послідовного драгоманівця – прихильника громадівсько-федеративного принципу побудови Української держави на позиції ліберально-демократичної та культурно-правоцентристської соціальної філософії [9: 97–98].

Перейшовши на засади “повної самостійності нації, зриваючи таким чином з федералістичною традицією Костомарова і Драгоманова, світогляд І. Франка зазнав істотної трансформації, що було пов’язано з переходом української політичної думки з позицій федералізму на позиції самостійництва [3].

Важливим наслідком такого переходу стало зосередження франкової думки на питаннях націотворення українського народу. В “Одвертому листі до галицької української молодіж” І. Франко сформулював мету процесу націотворення як важливу “дієву задачу”. Він висуває перед собою та національно-патріотичними силами українського народу важливе завдання: “Витворити з величезної етнічної мови українського народу *українську націю*, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла, та при тім податний на присвоювання

собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшій темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна хоч і яка сильна держава не може состоятися” [15: т. 45: 405]. Таке формулювання сутності нації можна вважати підсумковим фундаментальним визначенням її як соціально-філософської категорії не лише у науково-теоретичній спадщині І. Франка, а й усій філософській думці.

Як і більшість теоретиків національної ідеї, І. Франко був переконаний, що у процесі становлення модерної української нації вирішальна роль повинна належати інтелігенції, вносячи в народ, який “мовчить, молиться і платить”, національну ідеологію. Справжня інтелігенція – це “очі національного духу, розум всенародного ества, творець, носій та провідник знання, національних та вселюдських ідеалів” [13: 10–11].

Апогей розвитку й усвідомлення І. Франком змісту української національної ідеї, як ми вже згадували, припадає на 90-ті роки XIX – початок XX ст. Це засвідчують такі твори видатного українського мислителя, як “Що таке поступ?”, “Поza межами можливого”, “Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова” та ін.

Саме тоді І. Франко наполегливо “працював для добра свого народу, боровся за його свободу і кращу долю” [4: 113]. У цей період письменник усвідомив несумісність існування двох ідеологій: марксистської, соціал-демократичної (соціалістичної), з одного боку, в якій він вбачав установку на плекання і розбудову тоталітарного суспільства та національної ідеології, з іншого, основу якої становить національна ідея, покликана формувати свідомість українського народу, спрямовувати його до боротьби за державну самостійність.

Ідейна еволюція суспільно-політичних поглядів І. Франка відобразила глибокі зміни, які відбулися із переходом української політичної думки з позицій федералізму на позиції самостійництва та державної незалежності українського народу. Насамперед це було пов’язано із виходом у світ праці молодого політичного діяча Ю. Бачинського “Україна irredenta” (1895), де вперше у новітній історії політичної думки України прозвучала ідея про створення самостійної соборної Української держави. Аналізуючи тенденції економічного розвитку України, Ю. Бачинський дійшов висновку: “Україна для себе! От єї клич. Вільна, велика, незалежна, політично самостійна Україна – одна нероздільна від Сяну до Кавказу! От єї стяг” [1: 97].

І. Франко написав рецензію на працю Ю. Бачинського, в якій гостро критикував “русько-українських соціал-демократів”, розвінчував їх намагання узгодити космополітичні доктрини соціальної демократії з українським націоналізмом, марксистський матеріалістичний світогляд з даними української історії. Він повністю погоджувався з висновками Ю. Бачинського про існування самостійної української нації, наголошував на властиву їй природній державній місії.

У рецензованій брошурі Ю. Бачинського, на думку І. Франка, простежується потреба політичної самостійності України: “Україна не тільки існує, але мусить швидше чи пізніше стати самостійною державою, витворити свою літературу і мистецтво, українізувати всі різномірні елементи на своїй території” [16: 58]. Загальний висновок І. Франка з приводу рецензованої праці достатньо аргумен-

тований: “Для мене вона важлива як факт нашого політичного життя, як прояв національного почуття і національної свідомості, хоча прояв цей і прибраний наразі в доктринерську тогу” [16: 60], – зазначав він.

І. Франко усвідомлював тісний взаємозв’язок між національною свідомістю та національним характером, мріяв про вироблення нової національно-духовної ментальності українців. На шляху реалізації цього завдання важлива роль повинна належати українській інтелігенції. Вона має сприяти формуванню національної свідомості народу, одухотворювати його до сприйняття національної ідеї, усвідомлення своєї національної ідентичності.

У науково-теоретичній спадщині І. Франка важливе місце посідає тема Хмельниччини та національно-визвольної війни українського народу проти польсько-шляхетських загарбників 1648–1654 років за державну незалежність України. Яскраве свідчення цього – незавершена трилогія І. Франка про Б. Хмельницького: “Жовті води”, “Берестечко”, “Смерть Богдана”, оповідання “Хмельницький і ворожити”, ґрунтовні наукові розвідки “Хмельниччина 1648–1654 років у сучасних віршах”, “Студії над українськими народними піснями” тощо.

У науковій і художній концепціях І. Франка Б. Хмельницький – це “козацький батько”, “найвидатніший герой української козаччини”, великий державний діяч, мудрий та далекоглядний політик, відважний полководець, патріот свого народу, виразник народних прагнень, спрямованих до творення незалежності України. Як патріот І. Франко глибоко усвідомлював, що справа визволення України, утвердження незалежної Української держави є справою самих українців, ідеєю самостійності та незалежності українських національно-визвольних змагань, яку письменник з великою силою і натхненням втілював упродовж свого життя.

І. Франко – великий самостійник і соборник – вірив у майбутнє українського народу:

Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі,
І глянеш як хазяїн домовитий
По своїй хаті і по своїм полі [15: т. 5: 214].

Аналізуючи ідейно-філософський зміст поеми “Мойсей”, відомий франкознавець А. Скоць доходить переконливого висновку: письменник підпорядковує твір єдиній творчій меті – “збудувати політичну, національну і соціальну свідомість свого народу”. До “Мойсея” І. Франко прийшов зі святою вірою” в силу духа і в день воскресний народного повстання, з вірою в українську Державність” [14: 144].

Поема “Мойсей” за символічним змістом, художнім висвітленням проблем належить до найвизначніших здобутків світової літератури, неперевершених надбань духовної культури людства. Автор “Мойсея” виступає як глибокодумний мислитель, обізнаний із законами суспільного розвитку, як виразник передової філософської думки.

Науково-теоретична спадщина І. Франка характерна цілісним підходом до проблеми національної свідомості, складову та невід'ємну частину якої становить національний ідеал, а його досягнення – мета національно-визвольних рухів. В “Одвертому листі до галицької української молодіжі” український мислитель наголошував: “Ми мусимо навчитися чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими українцями, а українцями без офіціальних кордонів, і се почуття не повинно у нас бути голою фразою, а мусить вести за собою практичні консеквенції” [15: т. 45: 405].

У філософських творах “Що таке поступ?”, “Україна ingredienta”, “Поза межами можливого” та інших І. Франко доходить висновку: лише політична самостійність будь-якого народу й українського зокрема є запорукою розв'язання всіх інших проблем. Важлива роль у цьому належить національному ідеалові виразником якого виступає демократична інтелігенція. Саме вона поширює серед народу передову національну ідеологію. Лише в духовному переродженні суспільства, вигартуванні морально безкомпромісних людей І. Франко вбачав запоруку піднесення та визволення нації.

Морально-етична концепція І. Франка ґрунтувалася на полум'яному патріотизмі, палкій любові до України та її народу, глибокій пошані до української мови, найкращих національних традицій. У численних публіцистичних творах письменник наголошував, що патріотизм – це могутнє почуття, яке піднімає людей до боротьби за національне визволення. “Мій руський патріотизм, – писав І. Франко, – то не сентимент, не національна гордість, то тяжке ярмо, покладене долею на мої плечі. Я можу здригатися, можу тихо проклинати долю, що поклала мені на плечі це ярмо, але скинути його не можу, іншої батьківщини шукати не можу, бо став би підлим перед власним сумлінням” [15: т. 31: 31].

І. Франко був переконаний не лише у можливості, а й неминучості державної незалежності України. У статті “Поза межами можливого” письменник висловив думку про те, що ідеал політичної незалежності українського народу може бути втілений у життя. “Ідеал політичної самостійності, – зазначав він, – в усякому погляді, культурнім і політичним, лежить для нас поки що, за межами можливого. Нехай і так. Та не забуваймо ж, що тисячні стежки, які ведуть до його здійснення, лежать просто таки під нашими ногами, і що тільки від нашої свідомості того ідеалу, від нашої згоди на нього буде залежати, чи ми підемо тими стежками в напрямі до нього, чи, може, звернемо на зовсім інші стежки”. І. Франко переконливо закликав своїх співвітчизників усвідомити зміст національного ідеалу, головна мета якого полягає у проголошенні політичної незалежності України. “Ми мусимо серцем почувати свій ідеал, – наголошував письменник, – мусимо розумом уяснювати його, мусимо вживати всіх сил і засобів, щоб наблизитися до нього, інакше він не буде існувати” [15: т. 45: 285].

Науково-теоретична спадщина І. Франка, його вчення про українську національну ідею, як невід'ємну та складову частину суспільно-політичних поглядів видатного мислителя має величезне значення для розуміння державотворчих процесів

у період розбудови суверенної Української держави. Висловлені І. Франком ідеї сприяють виробленню нового типу політичної свідомості, основу якої становлять нові політичні реалії України.

Розвиток подій на сучасному етапі підтверджує роль і значення національної ідеї для життя та розвою Української держави, її не будуть вважати повноцінною до того часу, поки народ не стане справжнім господарем на власній землі. Лише у суверенній державі можна створити найсприятливіші умови для національно-культурного та духовного відродження українського народу.

Література:

1. Бачинський Ю. Україна ingredienta. – Вид. 3. – Берлін, 1924.
2. Гнатюк М. Періодизація українського франкознавства // І. Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998.
3. Грицак Я. Іван Франко в еволюції української політичної думки // Сучасність. – 1994. – № 9.
4. Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть? – К., 1991.
5. Денисюк І. Невичерпність атома. – Львів, 2001.
6. Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // І. Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998.
7. Здоровега В. Політичне передбачення у творчості Івана Франка // І. Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998.
8. Люзяк М. Матеріалізована думка в людському бутті як чинник формування національної свідомості та політичного мислення: з погляду Івана Франка. – Львів, 2001.
9. Мазепа В. Еліта та народні маси у соціальній філософії Івана Франка // Філософська думка. – 2001. – № 6.
10. Медвідь Ф. Ідеал національної самостійності в трактуванні Івана Франка // І. Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998.
11. Павличко Д. Світоч братерства і свободи // Над глибинами. – К., 1983.
12. Пам'яті Івана Франка. Опис життя, діяльності і похорону / Зладив М. Возняк. – Відень, 1916.
13. Пашук А. До питання державотворення в Україні // Республіканець. – 1993. – № 7–8.
14. Скоць А. Поеми Івана Франка: Монографія. – Львів, 2002.
15. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
16. Франко І. Україна ingredienta // Політологія. Хрестоматія. – Львів, 1996.
17. Черемшина М. Фрагменти моїх споминів про Івана Франка // Марко Черемшина. Твори. – К., 1960.

Володимир Косик (Париж, Франція)

Про політичні погляди Івана Франка

Уродженець підкарпатського села Нагуєвичі в добу, коли Галичина була чи не найбільше відсталою провінцією Австро-угорської імперії, І. Франко (1856–1916) замолоду бачив життя дрогибицько-бориславського промислового басейну. Його чутливий інтелект був змалку глибоко вражений тяжким соціальним положенням робітників, але також і селян. Період молодечого романтизму в його початковій творчості короткий. У своїй поезії та й у статтях він дуже рано присвячує багато місця питанням соціальної несправедливості й безпросвітності народу.

Після вступу до Львівського університету (1875) його світоглядний горизонт помітно розширився внаслідок знайомства з творами таких авторів, як Мілл, Ф. Ш. М. Фур'є, Ф. Лассаль, К. А. Сен-Сімон, П. Ж. Прудон, М. Чернишевський та ін. Він зокрема підпадає під вплив М. Драгоманова, що перебував тоді в Швейцарії, і з яким, співпрацюючи в редакції студентського журналу “Друг”, почав листуватися.

У цей час, як про це він сам писав, І. Франко не був соціалістом і не був обізнаний з “науковим соціалізмом” [20: 15], але був прихильником соціалістичного руху, до якого належала більшість його товаришів. Та одна подія спричинила значну зміну в його суспільно-політичному мисленні.

У червні 1877 року заарештовано у Львові польського студента, що їхав із Женеви до Вільна (тоді під Росією). Поліція знайшла в нього два листи М. Драгоманова до І. Франка. На цій підставі І. Франка заарештовано і, незважаючи на його протести й заперечення, обвинувачено не лише в “змові” з соціалістом М. Драгомановим, але і в згодній участі в підпільній організації, що мала ніби бути пов'язана з російським соціалістичним рухом. У дійсності, арешт І. Франка був лише частиною ширшої акції австрійської влади проти членів редакції “Друг” і молодих прихильників соціалістичного руху [3].

Після майже дев'ятимісячного слідчого ув'язнення, під час якого він дуже терпів морально (всі його відцуралися, ніхто не відвідував у тюрмі), письменника засуджено на шість тижнів тюрми у січні 1878 року. Йому було тоді 21 рік. Болюче вражений грубою несправедливістю, він пише в одній зі своїх поезій, що його єдиною провинною було те, що він “бажав для скованих волі, для скривджених кращої долі і рівного права для всіх” [21: т. 15: кн. 1: 31].

Тюрма зробила І. Франка переконаним соціалістом. На початку 1878 року в тюрмі він пише вірш “На зорі соціалістичної пропаганди”, в якому каже: “Наша ціль – людське щастя і воля, верх освіти над віров сліпов, і братерство велике, все-світнє, вольна праця і вольна любов... Це ж остання війна! Це до бою чоловіцтво із звірством стає...” [21: т. 15: кн. 1: 31].

Він постановляє, як це висловлено у поезії “Каменярі”, прокласти разом з друзями дорогу крізь гранітну скалу і боротися за всяких умов, щоб вирівняти шлях для правди і вести народ до волі, щастя, поступу [21: т. 15: кн. 1: 63–65; 21: т. 15: кн. 2: 296].

Від 1877 до 1880 року І. Франко є безперечно під впливом творів К. Маркса і Ф. Енгельса. Він вірить, що економія відіграє основну роль в житті народу і визнає першість соціальної боротьби над боротьбою за національні права [6: 18; 7: 114].

Після виходу з тюрми, він активно співпрацює з польськими і жидівськими соціалістами Галичини і стає членом міжнародного робітничого комітету у Львові. Під кінець цього ж року з'являється його брошура польською мовою “Катехизм економічного соціалізму”. Зате його популярний підручник “Основи суспільної економії” (українською мовою) не побачив світу, а доля рукопису невідома. У доповненні до тексту підручника І. Франко думав додати зроблений ним переклад 24-го розділу “Капіталу” К. Маркса [6: 14–16].

У 1879–1880 роках І. Франко читав лекції з економії для львівських робітників і перекладав один розділ з праці Ф. Енгельса “Анти-Дюринг”. Також брав участь в опрацюванні брошури польською мовою “Програма галицьких соціалістів”. Насправді цю брошуру польською мовою було спершу названо “Програма польських і руських соціалістів у Східній Галичині” і це мала бути спільна програма польських та українських соціалістів. Але польські соціалісти видали її під назвою “Програма польських соціалістів Східньої Галичини”. Після протестів І. Франка і М. Павлика наклеєно новий заголовок – “Програма галицьких соціалістів”.

Одночасно він пише численні статті про становище робітництва, де критикує капіталізм¹. Він переконаний, що робітники повинні організуватися, творити кооперативи, профспілки.

Але незабаром І. Франко вступає в безпосередній контакт з селянським світом, котрий був у Галичині численнішим від робітничого (робітники творили тоді лише від 6 % до 9 % населення) [4: 468]. У 1880 році він знову провів три місяці в тюрмі, бо влада підозрювала, що він брав участь у селянському заворушенні. І. Франко часто бував на селі, досліджував умови життя селян і переконував, що для українських селян принципи робітничого соціалізму не конче надаються. Він уважає, що пролетаризація села, якої бажають марксистки, шкідлива, бо замість підносити рівень селян, вона лише збільшує їхнє зубожіння. На його думку, краще зберігати й побільшувати малі індивідуальні господарства, які могли б об'єднуватися у спілки. У певний момент він деякий час схилився до соціалістичного федералізму громад, що його проповідував М. Драгоманов².

Починаючи від 1880 року І. Франко все більше віддаляється від марксистського вчення. Співпраця з польськими й жидівськими соціалістами приносить йому розчарування. Розходження виявляються зокрема в національному питанні. Поляки переконані, що соціалізм у Галичині має мати польський характер і служити справі відновлення “історичної” Польщі, до якої входили б також і українські землі [6: 20]. І. Франко відчуває, що соціалістично-марксистський принцип пріоритету соціальної боротьби прямо діє на користь панівних націй. Поволі принцип національної

¹ Статті в польському органі робітничого комітету “Praca” (1880–1881), наприклад: “Робітничє питання”, “Кореспонденція” та ін.

² Ідеї громадського співжиття знаходимо також в романі “Захар Беркут” (1883).

боротьби бере в нього верх над принципом соціальної боротьби, через що зростає в нього переконання про важливість національної свідомості народу.

Якраз 1880 року, немов з метою підкреслити, що український народ, існуванню якого загрожують двоє сусідів – росіяни (москалі) і поляки (ляхи) – повинен у першу чергу боротися за своє національне визволення, І. Франко пише вірш “Не пора”, який пізніше став другим національним гімном. У ньому він висловлює переконання, що час, коли українці служили росіянам і полякам минув, і українці повинні об’єднатися в боротьбі за свободу [21: 85]. У 1885 році він закликає українську інтелігенцію “по всіх частинах і окраїнах нашої землі будити почуття народної єдності, піднімати общеукраїнське народове самопізнання” [8: 108; 10: 41].

Проте разом із іншими українськими соціалістами, він далі співпрацює з польськими соціалістами в надії, що ті підтримають національні прагнення українців (русинів). Пізніше І. Франко про це писав, що “треба було цілих десять літ часу..., щоб переконати тих руських ідеалістів, що їм звідси для руської справи нема що ждати помочи, і що тільки сіючи на власній ниві можна добитися власного хліба” [2: 18–19].

У 1886–1897 роках І. Франко співпрацював з польськими прогресивними часописами, особливо з такими газетами й журналами як “Kurier Lwowski” і “Przegląd Społeczny”. Його статті з’являються теж у віденській “Die Zeit”, “Вольному слові” та інших виданнях.

У 1886 році у статті “З історії робітничого руху в Австрії”, яка з’явилася в польському журналі “Przegląd Społeczny”, І. Франко вперше висловив критичні погляди щодо марксизму і соціал-демократії.

Він писав, що у “Відні та інших центрах австрійських країв витворилася сильна соціалдемократична організація, що піддержує дуже близькі зносини з соціальною демократією Німеччини і виробила собі програму, основану на доктринах К. Маркса та Ф. Енгельса, в якій, не вважаючи на її мниму свободололюбність у основі, лежить ідея деспотизму та поневолення не тільки тіл, але ще більш душ і думок людських. Зріст тої організації в Австрії я вважаю великим нещастям...” [2: 20].

Очевидно, він залишається у своїх поглядах радикальним прихильником націоналізації земель [2: 23] та продовжує боротися за соціальну справедливість і свободу. Але його мучать розчарування. Про цей період життя він пізніше сказав, що по п’ятнадцяти роках “важкої завзятої боротьби”, він опинився розбитий, хворий [13: 71]. Він почав сумніватися і часто себе запитував, чи писання П. Ж. Прудона, Л. Блана, К. Маркса, Ф. Лассалья – не омана і чи народнім масам не робиться по-рожніх обіцянок [16: 144].

Після третього ув’язнення (його заарештовано в серпні 1889 року на час виборів до галицького сейму і випущено в жовтні) І. Франко брав участь у створенні першої української політичної партії – Русько-Української Радикальної Партії, установчий з’їзд якої відбувся у Львові 4–5 жовтня 1890 року. Ця партія відіграватиме важливу роль в українському політичному житті впродовж десятиріч. Після перших вагань під впливом І. Франка вона почала звертати увагу на “піднесення почуття націо-

нальної самосвідомості і солідарності в масах усього русько-українського народу” [25: 43]. Для українських соціалістів і радикалів питання національної свідомості було, якщо не однаковим, то більше важливим як питання соціальної свідомості.

У 1891 році група молодших членів радикальної партії пропонувала внести в партійну програму з’єднання Галичини з Буковиною в автономну українську державну одиницю, що була б самостійною у митному розумінні, і цим радикальна партія повинна була змагати “до самостійності політичної рускої нації, до єї державної організації... без порушення цілоти Австрії” [9: 157]. Полемізуючи з цією програмою, І. Франко закидає, що вона не сперта на потребах селянства і трудових класів, а на “фікції державности” [25: 44]. Але він безсумнівно визнає загальні політичні принципи, що сформульовані з його участю в “Запросинах до передплати” двотижневого офіційного органу партії Народ, в якому він працює. У “Запросинах” сказано: “Ми націоналісти на стілько, що вважаємо конечним для себе працювати в першім ряді для своєї національності, користуючись єї мовою і традиціями історичними, щоби піднести єї до ряду вольних і освічених, цивілізованих народів;

Ми космополіти [тобто інтернаціоналісти. – В. К.] на стілько, що вважаємо інтереси національні частиною інтересів усїєї людскости, а метою розвитку всіх поодиноких національностей – добро і гармонійний прогрес усїєї людскости;

Ми вороги націоналізму, на скілько він змагає до ізольовання інтересів якоїсь національності від інтересів та ідеалів усїєї людскости, до протиставлення одних другим;

Ми вороги космополітизму, на скільки він в хибно понятім інтересі людскости заставляє поодиноких людей ба й цілі круги покидати працю для своєї національності через те, що вона мала, вбога та пригноблена, і прилучувитися до іншої, великої, багатой, а нераз прямо й гноблячої національності” [11: 2].

Між 1895 і 1905 роками І. Франко присвятив декілька більших статей питанням соціалізму й марксизму [24]. Не маючи наміру подавати повної аналізи його поглядів і заторкнених питань, постараємося зробити лише загальний огляд його ставлення до деяких аспектів марксизму і до питання про націю.

Цей період критики соціал-демократичних і марксистських концепцій І. Франко започаткував статтею “Ukraina irredenta” (1895), що була викликана появою двох протилежних собі брошур про українське національне питання: “О безвыходности украинского социализма”, яку неназваний автор присвятив другому з’їздові Русько-Української Радикальної Партії, і “Ukraina irredenta” Ю. Бачинського. На цій статті варто зупинитися.

У ній І. Франко стверджує, що керуючись тими самими соціал-демократичними позиціями, обидва автори доходять до діаметрально протилежних висновків. Аналізуючи економічні відносини, автор “Безвыходности...” стверджує, що українська нація не існує і не повинна існувати, тоді як Ю. Бачинський на підставі аналізи тих самих економічних відносин доказує, що Україна не лише існує, але мусить швидше чи пізніше стати самостійною державою. Правда, І. Франко крити-

кує Ю. Бачинського за те, що він “без ніякого майже застереження оперує соціал-демократичними термінами “буржуазія”, “пролетаріат” так, немов би ці соціальні типи в Галичині виступали так часто, як у марксовім Капіталі... [та] викладає “матеріалістичний світогляд”, в якому знаходяться готові форми для вияснення найскладніших явищ історичних... [і згідно з яким] все це залежить від форми продукції, є тільки її витвором” [23].

А на адресу обох авторів, він зауважує: “...така повна і ярка суперечність у здобутках досягнутих при однаковій методі праглі і спільній вихідній точці повинна б у обох авторів зміцнити почуття скромности, збільшити скептичний погляд на ці доктрини і методи, що доводять до таких суперечних здобутків” [23: 134].

Але щодо самої брошури Ю. Бачинського, І. Франко стверджує що вважає її важливою “як факт нашого політичного життя, як прояв національного почуття і національної свідомости, хоч прояв цей і прибраний наразі в доктринерську тогу”.

Він свідомий, що брошура Ю. Бачинського – це перша спроба синтезу того, що “автор відчув як потребу свого розуму і своєї душі”. І. Франко додає: “Може прогрішу ся протії матеріалістичного світогляду, коли скажу, що такі потреби так само як і потреби життя матеріального породжують великі історичні події” [23: 137].

А з хвилиною, коли “буде – у кого з національних, у кого з економічних причин – потреба політичної самостійности України, то справа ця ввійде на порядок дня політичного життя Європи і не зійде з нього, поки не здійсниться” [23: 137].

Не можна не згадати, що українські советські автори спокійно твердили, згідно з вказівками партії (большевицької, тобто російської), що І. Франко виявляв згаданих авторів як “ревiзiонiстiв” марксизму, а Ю. Бачинського виявив як представника “нового націоналістичного напрямку” і він (І. Франко) піддав “нищівній критиці”, відкидаючи його “фальшиву антиісторичну концепцію... про “самостійний” розвиток України в майбутньому, а разом з нею і повторювану на всі лади від П. Куліша до Михайла Грушевського націоналістичну концепцію про “шкідливість” російського впливу на українське духовне життя”.

А далі, що “він [І. Франко] міцно стоїть на матеріалістичних позиціях, стверджуючи, що термін “політична самостійність” не треба відразу розуміти як повний сепаратизм від Росії, як невідкладність створення окремої української держави, – бо І. Франко уважав, – що “політична самостійність можлива і в зв’язку з Росією”, перетворену у федерацію, іншими словами – в Советський Союз [12: 155, 156, 157].

Прекрасний приклад, як “підніжки” (за висловом Т. Шевченка) Москви фальшували суспільно-політичний світогляд І. Франка.

Заки перейти до огляду статей І. Франка про соціалізм і марксизм, зупинимось коротко на його участі в українській політиці.

У 1899 році І. Франко і група молодших виступили з радикальної партії й заснували Українську народно-демократичну партію (26.XII.1899). Відходячи, І. Франко заявив на дев’ятому з’їзді радикальної партії: “Головна хиба в тім, що нарід наш темний, самі хлопці не вміють провадити руху, – треба інтелігенції, рух

мусить опертися на багатших, хлопах, що мають вільні руки, а не на бідних. Ми є не тільки хлопи але й русини; ми мусимо вести не тільки хлопську, але і руську політику” [25: 50].

А в відповіді на лист М. Павлика він додав: “Я не знаю, може Вам дуже еретичною і нерадикальною видається думка, що у нас може бути покривдженим не тільки робітник, не тільки хлоп, не тільки ремісник, але також піп, урядник, учитель, купець, і навіть жандарм. І що в інтересі національним може лежати боротьба против усякої кривди. І що національний розвій може лежати в тім, щоб ми з посеред своєї нації витворювали всі ті стани і верстви, що відповідають певним функціям народного життя і не потребували дізнавати кривди ще й від того, що ті функції серед нашого народного тіла будуть сповняти люди чужих народностей нам на шкоду... Я чую себе насамперед русином, а потім радикалом.

Отеє й була головна причина, що я виступив із радикальної партії і прилучився до тих, що помагали організувати національно-демократичну партію” [25: 50–51].

Ці погляди ніяк не можна віднести до “класового підходу”. Навпаки, І. Франко звертав увагу на національний аспект боротьби, але також на потребу нації обороняти всі класи і прошарки, якщо вони зазнають кривди чи дискримінації, при чому функції різних класів нації в Україні повинні сповняти українці. Цей аспект української політики, на який тоді мало зважали, виглядає нам незвичайно важливим і він свідчить про дальший крок уперед на шляху еволюції світогляду І. Франка й еволюції української політичної думки взагалі.

Нічого дивного, що УНДП, яка стала найсильнішою партією в Галичині, орієнтувалася не на якийсь один клас, а обороняла інтереси всіх українців, до котрого прошарку вони б не належали. У січні 1900 року Народний комітет цієї партії, куди належав теж І. Франко, видав відозву до народу, в якій, між іншим, сказано: “Нашим ідеалом повинна бути незалежна Русь-Україна, в якій би всі частини нації об’єдналися в одну новочасну, культурну державу” [1: 743].

І. Франко не залишився довго членом народно-демократичної партії, він вийшов з неї 1900 року. Цього ж року він висловився на тему української самостійності в статті “Поза межами можливого”.

Ствердивши, що “національно-економічні питання самі собою, з залізною консеквенцією пруть усяку націю до виборювання для себе політичної самостійності” та що рушійним чинником у розвитку людства є ідеали (а не лише “потреби жолудка”), І. Франко ставить на перше місце ідеал національної самостійності, на друге – ідеали соціальної рівності й політичної волі. Він дослівно каже, що “ідеал національної самостійності, – [це] ідеал, що не тільки вміщує в собі два попередні ідеали, але [він] один тільки може дати їм поле до повного розвою”.

Він вважає, що нерозуміння цього негативно відобразилося на розвитку української політичної думки й історії українських змагань, бо “не маючи в душі цього національного ідеалу, найкращі українські сили тонули в общеросійськیم морі, а ті, що лишилися на своєму ґрунті, попадали в зневіру і апатію”.

Не заперечуючи матеріальних, економічних чинників, І. Франко надає першен-

ство ідеалізму, підкреслюючи, що крім економічного життя “не менше, а більше значення має ідеал у сфері суспільного й політичного життя”. “А тут синтезою усіх ідеальних змагань, будовою, до якої повинні йти всі цеглини, буде ідеал повного нічим не обмежуваного (крім добровільних концесій, яких вимагає дружнє життя з сусідами) життя і розвою *нації*. Все, що йде поза рами нації, це або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді б прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді б широкими „вселюдськими” фразами покрити своє духове *відчуження від рідної нації*. Може бути, що колись надійде пора консолідування якихсь вольних міжнародних союзів для досягнення віщих міжнародних цілей. Але це може статися аж тоді, коли всі *національні* змагання будуть сповнені і коли національні кривди та поневолення відійдуть у сферу історичних споминів” [курсив І. Франка. – В. К.] [17: 145–151]

Висловлені тут думки дуже близькі до примату нації в націоналістичному світогляді, з чим не думав – і не думає! – погодитися російсько-советський світогляд.

І. Франко закінчує свою статтю ствердженням, що навіть коли ідеал української національної самостійності з тогочасної (тодішньої) перспективи “лежить для нас покищо... поза межами можливого”, то “не забуваймо ж, що тисячні стежки, які ведуть до його здійснення, лежать просто таки під нашими ногами, і що тільки від нашої свідомости цього ідеалу, від нашої згоди на нього буде залежати, чи ми підемо тими стежками в напрямі до нього” [17: 151–152].

Інакший національний ідеал знаходили в І. Франка за російсько-советської влади, мовляв, він прийшов до переконання, що ідеал національної самостійності річ нереальна, яка лежить поза межами можливого, та що його національний ідеал, який дійсно з’являється в нього від 1896 року, не має нічого спільного з націоналізмом, бо “...ідея Франка – не “самостійна” буржуазно-поміщицька Україна, а соціалістична “вільна, автономна Україна” в складі вільної федеративної Росії” [12: 169, 177–178].

Таке далеке від правди твердження коментарів не потребує.

Публікуючи статті на тему соціалізму і марксизму, І. Франко хотів ознайомити українського читача з тими ідеалами, які нуртували в Західній Європі, з їхньою історією та еволюцією. Він не шукав якогось синтезу соціалістичних, чи навіть соціальних ідей, які можна б було застосувати в змаганні на українських землях, зокрема в Галичині. Зате, мабуть, передчуваючи небезпеку використання марксистської (тобто соціал-демократичної) доктрини в Україні, він намагався перестерегти своїх співгромадян перед нею.

І. Франко пригадував, що соціалістичні ідеї такі ж давні, як людська думка. “Прокламовані спочатку як філантропія, як постулат християнської любові й справедливості супроти бідних та покривджених, ці ідеї, – писав він, – оформлено останньо у соціалізм¹, який став у ХІХ ст. філософією найлівішого крила гегеліаців,

¹ Саме слово *соціалізм* виникло в ХVІІІ ст.; його почали вживати, головню, від 1831 року. Слово *соціаліст* ужито вперше 1822 року.

світоглядом цілих поколінь учених, релігією мільйонових мас, робиться могутнім двигачем політичного та соціального розвою, окликом боротьби, для одних найвищим ідеалом, метою поступу, з якої осягненням кінчиться історія, а для інших грізною небезпекою, синонімом перевороту та побіди варварства й нового деспотизму, найбільшим ворогом індивідуальної свободи та загального поступу” [14].

Звичайно прийнято, що соціалізм це – “думка про таку зміну суспільних порядків, яка б, зносячи всякі привілеї, всяке поневолення і всякий визиск, позволяла одиницям і цілим народам якнайкраще розвиватися” [5: 30; 19].

В дійсності, підкреслює І. Франко, “соціалізм як щось одноціле взагалі не існує”, завжди існували “різні соціалістичні теорії від Платона до найновіших часів”, і ці теорії “сильно різнилися і різняться між собою вже хоч би тому, що кожна була будована на інших премісах” [18; 5: 183].

Коли деякі аспекти цих теорій, на думку І. Франка, виглядають слушними, то інших слушними вважати не можна. Наприклад, не можна без застереження прийняти комуністичні теорії про рівність і спільність (тобто, колективізм і удержавлення) [5: 183; 22].

І. Франко не погоджується з думкою марксистів, що історія людства зводиться до історії виробництва та економічних причин. В 1895 році він висловив думку, що також духовні потреби “породжують великі історичні події” [23: 127], а 1900 року пише, що виробництво й створювання економічних дібр є вислідом не лише “потреб жолудка”, але і цілого комплексу “фізичних і духовних потреб людини”, витвором “потреб і ідеалів суспільності” [17: 150].

У 1907 році він пригадає, що “в таких інтернаціональних справах, як соціалізм, здорові органічні парості можуть у кожному краю виростати тільки з виразного національного ґрунту і тільки тоді вони перестають бути сірою теорією і зробляться цвітучою дійсністю” [5: 25].

Цих поглядів не можна зараховувати до матеріалістичних і інтернаціоналістичних.

Доволі рано І. Франко зрозумів, до якої міри небезпечною є марксистська доктрина класової боротьби. 1897 року він писав: “Жорстокі наші часи! Так багато недовір’я, ненависти, антагонізмів намножилося серед людей, що недовго ждати, а будемо мати (а властиво вже й маємо!) формальну релігію, основану на догмах ненависти та класової боротьби”.

Він визнає, що до вірних тої релігії він не належав, а залишився прихильником “широлюдського соціалізму, опертого на етичнім, широко гуманнім вихованню мас народних, на поступі й загальнім розповсюдженню освіти, науки, критики, людської та національної свободи, а не на партійнім догматизмі, не на деспотизмі проводирів” [5: 14].

У 1899 році, стверджуючи, що “німецький соціал-демократизм, перещеплений на російський ґрунт працями Г. Плеханова, В. Струве, М. Туган-Барановського й інших, здобув собі багато прихильників серед молоді”, І. Франко висловлює тривогу з приводу того, що “на сю доктрину ловиться в значній часті гарячіша українська

молодь, хоча соціал-демократизм стає ворожо, як проти усяких об'явів суспільної самодіяльності та децентралізації, так само і проти національного українського руху, і з того погляду являється для українства далеко гіршим ворогом, ніж російське самодержавіє і російська цензура. Бо коли самодержавний тиск є тиском фізичної сили і, так сказати, в'яже руки, то соціал-демократизм краде душі, напоює їх пустими і фальшивими доктринами і відвертає від праці на рідному ґрунті" [5: 72–73; 15].

У 1903 році І. Франко рішуче відкидає соціал-демократичну (марксистську) візію соціалістичної держави, держави всемогутньої і всевладної. Така держава, на його думку, стала б страшним тягарем для кожної людини, "власна воля і власна думка кожного чоловіка мусіла б щезнути, занидіти, бо ану ж держава признає її шкідливою, не потрібною". Виховання у ній стало б "мертвою духовою муштрою, казенною", воно не мало б на меті виховання свободних людей, а "пожиточних членів держави". Люди жили б "в такій залежності, під таким доглядом держави, про який тепер у найабсолютніших поліційних державах нема й мови. Народна держава сталась би величезною народною тюрмою" [22: 112].

Отже, І. Франко передбачив суть марксистського режиму, що його породила більшовицька революція в Росії.

Далі він підкреслює, що "свідоміші українці виступають проти сеї згубної доктрини, як можуть", але боротьба не рівна, бо російська цензура ставиться більше прихильно до соціал-демократичної доктрини, ніж до українського руху. Марксистки видають багато книжок і журналів, "а українство не може боронити себе і розвивати своїх поглядів відповідним способом" [15: 73].

Критикуючи українських соціал-демократів, що видали в Петербурзі збірку матеріалів під заголовком "Вільна Україна" (1906), І. Франко, між іншим, закидає їм: "Є ще одна, глибока хиба, що була джерелом їх хитання в самих основних поглядах, – вони не уявили собі гаразд свого національного характеру, не відчували того, що вони наперед українці, а потім соціал-демократи; трактували це українство як формальну концесію, а не як натуральний вислів своєї душі..." [5: 25].

Висуваючи на перше місце національний чинник, І. Франко вважав, що в такій важливій і широкій справі як українське національне відродження і скріплення нації (поділеної кордонами чужих держав і слабо свідомої) не можна обійтися без якоїсь дози національної ексклюзивності [16: 141].

Письменник був свідком того, як український народ поволі підносився, шукав світла, правди, справедливості, волі, і в тому старався йому допомогти. Але він знав, що шлях буде довгим і важким. У відомій поемі "Мойсей" він порівнює цей шлях до шляху жидівського народу з єгипетської неволі до обіцяної землі. Все ж таки висловленої ще 1883 року віри, що "встане славна мати Україна, щаслива і вільна, від Кубані аж до Сяна-річки одна, нероздільна" [21: т. 15: кн. 1: 87]. Тої віри він не втратив до кінця свого життя.

У 1907–1916 роках І. Франко через недугу не брав участі в політичному житті і майже не втручався в політичні дискусії. Маючи часто власну думку про українських політиків чи політичні партії й організації, він одначе не відходив від принципу змагання за національний ідеал.

Суспільно-політичний світогляд І. Франка, як бачимо, розвивався поступово в контакт з реальними подіями й обставинами його особистого, як теж громадського і національного життя. Визначити межі етапів його еволюції не легко, при чому деякі роки треба вважати переходовими. Після короткого періоду молодечого романтизму (1875–1877), І. Франко захоплюється соціалізмом лівого напрямку з перевагою соціальної боротьби та інтернаціоналізму (1878–1880). Але в наступні роки (1880–1885) письменник поступово відходить від лівого і стає на позиції поміркованого соціалізму та визнає першість національної боротьби. Після періоду поміркованого соціалізму (1886–1890), під час якого І. Франко починає критикувати марксизм, настає період національного радикалізму (1890–1895). Наступний період (1895–1906) – це період засудження марксизму і висунення на перше місце національного ідеалу. Врешті останній період (1907–1916) є продовженням попереднього, але він позначається малою активністю І. Франка з причини недуги.

Цей короткий перегляд еволюції Франкового світогляду закінчимо його власною заміткою про неї, яку він висловив у травні 1913 року: “В своїй оце вже близько 40-літній літературній діяльності я переходив різні ступні розвою, займався дуже разнородною роботою, служив різним напрямкам і навіть націям, бо доводилося попрацювати немало, крім нашої української, також; польською, німецькою та російською мовою. Та скрізь і завжди у мене була одна провідна думка служити інтересам мого рідного народу та загально-людським поступовим, гуманним ідеям” [21: т. 15: кн. 2: 290].

Література:

1. Велика історія України. – Вінніпег, 1948.
2. Витанович І. Соціально-економічні ідеї в змаганнях галицьких українців на переломі XIX–XX вв. // Наукові записки УТГІ. – Мюнхен, 1970. – Т. XXI.
3. Дей О. Іван Франко. Життя і діяльність. – К., 1981; Лівчак Б. Іван Франко, перший арешт // Визвольний Шлях. – Лондон, 1980. – Ч. 9; Сріблянський М. Людська і громадська гідність Івана Франка. – Скрентон, 1957.
4. Історія робітничого класу Української РСР. – К., 1967. – Т. 1.
5. Кравців Б. Іван Франко про соціалізм і марксизм. – Нью-Йорк, 1966.
6. Левинський Е. Іван Франко як економіст. – Скрентон, 1957.
7. Літературно-науковий вісник. – Львів, 1898. – Т. IV. – Ч. 11.
8. Матеріали для культурної і громадської історії Західної України. – К., 1928. – Т. 1.
9. Матеріали до ревізії програми руско-радикальної партії // Народ. – Львів, 1881. – Ч. 9.
10. Мороз О. Іван Франко в боротьбі проти буржуазної ідеології. – Львів, 1956.
11. Народ. – Львів, 1881. – Ч. 24 (Додаток).
12. Нечиталюк М. Оружием публициста. – Львов, 1981.
13. Франко І. Вибір з творів / Під ред. К. Кисілевського. – Нью-Йорк, 1956.
14. Франко І. До історії соціалістичного руху // ЛНВ. – 1904. – Ч. 3. Тут і далі цитовано за збіркою: Кравців Б. Іван Франко про соціалізм і марксизм. – Нью-Йорк, 1966.
15. Франко І. Народники і марксисты // ЛНВ. – 1899. – Ч. 6.

16. Франко І. На склоні віку // ЛНВ. – Львів, 1900. – Т. XII. – Ч. 2.
17. Франко І. Поза межами можливого // Вивід прав України. Документи і матеріали до історії української політичної думки. – Нью-Йорк, 1964.
18. Франко І. Соціальна акція, соціальне питання і соціалізм // ЛНВ. – 1904. – Ч. 10.
19. Франко І. Соціалізм і соціал-демократизм // ЛНВ. – 1897. – Ч. 6.
20. Франко І. Твори. – К., 1955. – Т. 1.
21. Франко І. Твори. – Нью-Йорк, 1960. – Т. 15. – Ч. 1.
22. Франко І. Що таке поступ? // Поступ. – Коломия, 1903. – Ч. 2.
23. Франко І. *Ukraina irredenta* // Житте і Слово. – Львів, 1895. – Т. IV; цитовано за передруком: Вивід прав України. Документи і матеріали до історії української політичної думки. – Нью-Йорк, 1964.
24. “Україна irredenta” (1895), “Соціалізм і соціал-демократизм (1897)”, “Народники і марксистки” (1899), “Поза межами можливого” (1900). “Що таке поступ?” (1903), “До історії соціалістичного руху” (1904), “Соціальна акція, соціальне питання і соціалізм” (1904), “Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова” (1906).
25. Химка Ж.-П. Український соціалізм у Галичині // Журнал вищих українознавчих студій. – Торонто, 1979. – Т. 4. – Ч. 2.

Оксана Бунчук (Чернівці)

Погляди Івана Франка на походження держави і права (герменевтичний та компаративістський аспекти)

“А ціла історія людського роду, то властиво історія здруження людей, зливання одиниць і дрібних родин у громади, племена та держави”.

І. Франко

Ще 1990 року збулася споконвічна мрія українців мати власну незалежну державу. Пройшли роки, а Україна і далі переживає складний процес становлення як суверенна, демократична держава. Соціально-економічна, політична та правова кризи, які спостерігаються в українському суспільстві, актуалізують пошук практичного вирішення питання природи і мети держави, дослідження її виникнення та розвитку. Для більшої ґрунтовності у наукових студіях треба враховувати не лише процеси реальної історичної дійсності, але і досвід, нагромаджений на попередніх етапах розвитку теоретичної думки. Без врахування наукових надбань наших попередників, які досліджували окреслені проблеми, сучасні розвідки будуть неповними та фрагментарними.

З найдавніших часів проблемами теорії держави займалися не тільки правники,

але і письменники-філософи. Видатними постатями в історії світової інтелектуальної традиції були перші теоретики держави Платон і Арістотель, Н. Макіавеллі, Г. Гроцій, Дж. Локк, Ж-Ж. Руссо, І. Кант, Г. В. Ф. Гегель та ін. Незважаючи на відсутність правової освіти, вони на високому рівні творили вчення про державу. І. Франко теж не був юристом, проте, його енциклопедичні знання сприяли формуванню власної чіткої системи поглядів на державно-правові явища. Ідеї, які він висловив понад сто років тому, мають не лише історико-пізнавальний інтерес, а й залишаються сьогодні багато в чому цікавими та актуальними.

Попри те, що соціологічні, політичні, економічні, історичні, філософські та державно-правові погляди І. Франка були об'єктом дослідження багатьох учених, їх все ще недостатньо вивчили юристи. В умовах сучасного методологічного плюралізму з'являється можливість об'єктивної інтерпретації його тверджень. Розуміння мислителем процесу виникнення держави знайшло своє відображення у працях таких науковців, як А. Брагінець, М. Кармазіна, В. Катрич, О. Копиленко, О. Скакун, Д. Славич, В. Сокуренько, В. Тимошенко та ін. Радянські дослідники підкреслювали вплив на позицію Каменяра, з одного боку, деяких постулатів марксистського вчення, з іншого – положень панівних у ті часи соціологічних теорій. Розвідки сучасних франкознавців характеризуються розглядом еволюції поглядів І. Франка у напрямі “не до марксизму, а від нього”, а міркування письменника про виникнення держави інтерпретуються по-різному.

У 1956 році А. Брагінець у розвідці “Філософські і суспільно-політичні погляди І. Франка” зазначив, що “причину розпаду первісно-общинного ладу Франко пояснював економічною його слабкістю, також безупинними війнами між племенами, наслідком яких було швидке зростання приватної власності, а з цим і виникнення держави та різкої нерівності в розподілі майна між суспільними верствами, які виникали” [1: 205]. О. Лисенко у праці “Соціологічні погляди Івана Франка” 1958 року підкреслив: “заслуга Франка як мислителя полягає в тому, що він вказав на фактори, які обумовлювали закономірності історичного розвитку” [5: 21].

У радянський період погляди І. Франка на утворення держави розглядав також В. Сокуренько. Він зауважував, що письменник “...близько підійшов до правильного розуміння питання походження держави і права”, а також виклав історичний процес їхнього виникнення [10: 9]. В історико-правовій праці “Іван Франко” 1987 року О. Скакун наголосила на особливому інтересі мислителя до суспільної влади додержавного періоду. “Перехід до держави від общин як основного осередку міжплемінних союзів, – пише дослідниця, – І. Франко не вважав одночасним актом, вбачаючи зародження влади вождя, який опирався на військо, в додержавному суспільстві” [7: 41].

О. Копиленко також визнавав, що “для світогляду І. Франка ... характерна велика увага до політичного розвитку, проблем походження та сутності держави і права” [4: 23]. На думку Д. Славича, І. Франко спробував дослідити процес виникнення держави, намагаючись з'ясувати дійсну роль державної організації в житті суспільства [8: 27]. Франкове зображення історичного розвитку людства і його

головні ознаки аналізує В. Мазепа у дослідженні “Культуроцентризм світогляду Івана Франка”. Учений підкреслює, що однією з провідних ідей культуроцентризму письменника є пряма чи опосередкована залежність економічного, соціального, правового, політичного розвитку української держави і суспільства від рівня зрілості національної культури [6: 226].

Погляди письменника на причини виникнення держави розглядає у монографії “Розвиток теорії держави у політико-правовій думці України і Росії (кінець XIX – початок XX ст.)” В. Тимошенко. Вона вважає І. Франка прибічником теорії насильства. “Водночас І. Я. Франко, – пише В. Тимошенко, – поділяв деякі погляди К. Маркса і Ф. Енгельса щодо виникнення держави. Так, рушійною силою суспільного розвитку він називав колективну боротьбу за існування, за відокремлення, за внутрішній устрій. Причиною ж виникнення держави вважав появу приватної власності” [13: 31].

Пропонований розгляд поглядів І. Франка на походження держави і права зумовлений різноманітними трактуваннями цього питання у вітчизняній історико-правовій, філософській і політологічній літературі. Чому ж міркування франкознавців щодо походження держави і права у мислителя такі різновекторні, подекуди суперечливі? Щодо цього, важливим, на нашу думку, є з’ясування світоглядних орієнтирів мислителя і, безумовно, інтерпретація наукових праць самого І. Франка, у яких розглянуто зазначену проблему.

В І. Франка годі шукати окремої праці, присвяченої вирішенню питання походження інститутів держави і права. Ще 1931 року автори праці “Суспільно-політичні погляди Івана Франка. В світлі його творів та листування” підкреслювали, що “питання про походження сім’ї, релігії, власності і держави Франко чіпає лише побіжно, обмежуючись здебільшого або простою констатацією того чи іншого факту (мовляв, пізніше постала така то форма родинного життя), або повторює Спенсерівські міркування (наприклад, щодо постановня політичної влади)” [12: 51]. У зазначеній розвідці, як і у роботах більшості вчених, які займалися інтерпретацією поглядів письменника, дослідження його позиції щодо процесу виникнення державно-правових явищ обмежувалися, здебільшого, аналізом ранньої праці І. Франка “Мислі о еволюції в історії людськості” (1881–1882). Поза увагою залишалися деякі філософські, економічні, історичні і, навіть, літературознавчі роботи вченого, у яких теж відображено його розуміння походження держави і права.

У питанні про формування поглядів І. Франка на виникнення держави треба враховувати аспект багатоджерельності його світогляду. Науковці неодноразово фіксували впливи різних вчень і теорій на позиції мислителя, вказували на те, що “одноцільним”, тобто однополюсним, заснованим на якійсь одній домінантній концепції, Франків світогляд не був ніколи, навіть на початку творчої діяльності, коли писалися “Мислі...” (1881–1882) [6: 5].

Учені сходяться на думці, що для поглядів Каменяра була властива внутрішня неоднорідність та еволюційна змінність. Цьому, насамперед, сприяла перехідність історичної епохи, в якій він жив. Як зауважує М. Кармазіна, в кінці XIX ст. спектр

політичного світогляду українських інтелектуалів складався з елементів різних доктрин. “Франків світогляд, – пише дослідниця, – увібрав у себе положення різних соціальних теорій, також ідеї Дарвіна, філософів-позитивістів Конта, Спенсера, Мілля, Бокля та ін.” [3: 122].

Про вплив на І. Франка різних наукових доктрин і положень влучно висловився Б. Тихолоз, підкресливши, що “...мислитель не приймав беззастережно, “на віру” жодних готових концепцій. До кожного вчення він ставився критично, розважливо (особливо в зрілий період творчості), поруч із його сильними сторонами відзначаючи й негативні риси. Незвичайна історико-філософська ерудиція Франка не заважала йому виробляти власні погляди на людину, суспільство, світ, а, навпаки, – допомагала” [14: 115].

У другій половині XIX ст., завдяки підйому етнографічних досліджень, особливо привабливими для дослідників стали початкові періоди соціальної історії. Аналізуючи закономірності суспільного розвитку, І. Франко розглядав процес виникнення ранньої державності, моральних і правових інститутів, звичаїв. Він уважав, що впродовж тривалого часу люди жили, не маючи уявлення про державу і право. Це була епоха первісного суспільства. Держава виникла на певному етапі історичного розвитку людства.

Учений доводив, що передісторія держави і права бере свій початок саме в первісних соціальних структурах. Суспільство пройшло довгий шлях розвитку і на його першій сходинці відбувався процес становлення самої людини як біосоціальної істоти.

Окремої уваги заслуговує джерельна база ранньої праці “Мислі о еволюції в історії людськості”. Учений користувався дослідженнями Бокля (“Історія цивілізації Англії”), К. Маркса (“Розвиток капіталістичної продукції”), Леббока (“Початок цивілізації й первісний стан дикунів”, “Передісторичні часи”), Леккі (“Історія обичаїв в перших віках християнства”, “Історія вільнодумства”), а також працями Тайлора, Г. Спенсера, Мак-Леннана і Мена. В 1895 році у статті “Найновіші напрямки в народознавстві” І. Франко ще раз підкреслив: “проблеми, порушенні в працях Мейна, були надто важливі, щоб не зацікавити дослідників на високому рівні. У всякому разі торкалися вони зачатків таких суспільних форм, як община, родина, подружжя, рід, плем’я, держава” [15: т. 45: 265].

У 1881 році 25-річний І. Франко підкреслив, що для пізнання еволюційного процесу в історії людства, необхідно ознайомитися зі загальними основами еволюції в органічній природі. Основоположними досягненнями в цій сфері він вважав висновки, що зробили Г. Спенсер і Ч. Дарвін. Вказуючи на спроби деяких учених перенести біологічні закони на людське суспільство і людину, як одну з ланок безкінечного ланцюга природи, І. Франко вважав великим недоліком відсутність комплексного підходу до вирішення цього завдання. “Можна бути вченим, а навіть геніальним природознавцем, – писав він, – а дуже мало знати наук суспільних. І навідворіть, можна бути добрим економістом, правником або й істориком, а не знати наук природничих. От так було й тут. Природознавці брались говорити про

питання суспільні, переносили сюди живцем свої теорії; незважаючи на відмінний ґрунт, і натворили багато лиха. А з другого боку, економісти, історики і пр., не знаючи науки природничих, а бачачи тільки ті невдалі вилазки природників на поле наук суспільних, згори порішили, що з усім тим природництвом, з еволюцією та дарвінізмом у них нема ніякого діла” [15: т. 45: 82–83]. У такій ситуації, на думку вченого, потрібно всебічно і розумно поєднувати досягнення природознавства та суспільних наук. Саме в такому ракурсі він розглянув процес виникнення держави у праці “Мислі о еволюції в історії людськості”.

І. Франко не підтримав позицію вчених, які “стоять на тім, що приписують чоловікові зроду товариськість”. Він розглядав процес перетворення людини як біологічного виду в людину як члена суспільства. У цьому питанні І. Франкові імпонували погляди І. Канта, який заперечував товариськість первісної людини: “товариськість, наклін до життя в громадах і державах виробились у чоловіка аж пізніше...” [15: т. 45: 103]. На початковому етапі свого розвитку, як зауважував письменник, люди жили самі по собі в постійній боротьбі з сильнішими та історично старшими суперниками – дикими тваринами. Він підкреслював, що “в найдавнішій добі свого життя – а доба тая, певно, довша була від усіх пізніших разом взятих – чоловік жив цілковитим звіром по лісах, по деревах і по скалах, не знаючи нічого, не думаючи, не застановляючись, без мови, без віри, без найменшого сліду якої-небудь культури, жив з дня на день в ненастанній, безмірно важкій боротьбі за існування” [15: т. 45: 90–91].

Не будучи обізнаними з силами природи, без зброї, люди рятувалася втечею від загрозливої смерті. Вічна тривога спричиняла постійне переміщення людей з місця на місце, що унеможливлювало їх об’єднання в більші групи для взаємодопомоги. “Нам, що зросли серед сучасних стосунків, у конституційній державі, – констатує вчений, – навіть уявити собі важко той жахливий стан первісної людини, який передував історичному, відомому нам часові” [15: т. 45: 26]. Та вже тоді люди прагнули до колективних форм життя.

Перші об’єднання людей виникли для спільної боротьби з дикими тваринами, адже такий спосіб оборони був ефективніший. З часом вони почали збиратися і для вилову здобичі. Якщо перші зібрання відразу ж після досягнення мети розпадалися, то в подальшому, утворювалися такі спілки, з яких люди уже не розходилися. “Але хоть і як небезпечне та тяжке ще було життя чоловіка в тих спілках, то все-таки вони мали превеликий вплив на його розвиток і розвивали в нім багато таких способностей, котрі швидше чи пізніше мусили перехилити боротьбу за існування на його користь”, – зазначав І. Франко [15: т. 45: 104].

Одним із найбільших недоліків первісного життя І. Франко вважав відсутність розвитку духовних здібностей людини, які “...можуть розвиватися тільки в більшій громаді, а нидіють та щезають в самоті” [15: т. 45: 91]. Він підкреслював, що історію людськості творять культура і поступ, які, в свою чергу, є наслідком спільного життя і спільної праці людей. У праці “Наука і її взаємини з працюючими класами” 1878 року І. Франко зазначив: чим більше людина зазнає впливів від інших людей та від усього суспільства, тим більше одержує добродійств [15: т. 45: 37].

Важливим, на нашу думку, є визнання вченим того факту, що "... тільки здруження людей в громади, племена і держави могло розвинути в них тисячні духовні спосібності, саму основу всякої культури" [15: т. 45: 95]. Саме за відсутність такого сприйняття процесу людської еволюції він критикував позицію дарвіністів: "недобачення іменно тої безмірно важкої форми боротьби за існування становить великий блуд дарвіністів, бо без її узгляднення виводи Дарвінової теорії не дадуть приложитися до наук суспільних, до історії, політики, суспільної економії та етики" [15: т. 45: 95].

Надаючи великого значення проживанню людей у громадах, учений підкреслював, що воно призвело до вдосконалення матеріальної культури, насамперед – це відкриття вогню та вміння його використовувати. На думку І. Франка, "аж з відкриттям огню чоловік, з одного боку, навчився ліпше прилаштовувати страви, робити їх стрawnішими і поживнішими для свого організму і тим самим придатнішими для розвитку його духових сил" [15: т. 45: 104].

"Дальша і дуже важна користь життя в чередах та громадах, – підкреслював учений, – було вироблення бесіди" [15: т. 45: 104]. Мова, як засіб розвитку мислення і спілкування, виробилася протягом дуже довгого історичного розвитку під впливом суспільного життя. На його погляд, саме об'єднання людей спричинило створення засобів спілкування: "аж коли чоловік почав жити громадами, показала у нього потреба постійного порозуміння у всяких речах і виробилася система таких голосових знаків, котрих значення не раз було часто умовляння, т. є. голос сам собою не виражав нічого, а тільки люди мовчки згодилися, що він має значити те й те" [15: т. 45: 104]. Мова сприяла розвитку найвищих духовних здібностей кожної людини, що надало їй остаточної переваги над природою в боротьбі за існування. У розвідці 1878 року "Наука і її взаємини з працюючими класами" І. Франко наголошував на важливості винайдення письма та друку: "лише велике винайдення письма розриває одвічний морок і починає справжню історію" [15: т. 45: 26].

Ще одним наслідком спільного проживання людей, як вважав письменник, стало вироблення у них товариських звичаїв і моральності. Зростання громадського життя спричинило вироблення "суспільних нахилів". І. Франко підкреслював: "пошанування для життя співгромадян, для їх особистої власності, почуття свого обов'язку, любов для своєї родини, – всі ті привички та чуття, що суть основою суспільного життя і тепер можуть уважатися вродженими чоловікові, виробилися аж з часом, по довгим і важким розвитку, в початок дружнього життя людей і утвердились відтак в людській натурі природним доробком" [15: т. 45: 105].

З часом люди навчилися виробляти досконаліші знаряддя праці, будувати житло, добувати й готувати різноманітну їжу, одомашнювати диких тварин, обробляти землю. І. Франко наголошував на важливості поділу праці: "довгі тисячі років терпіли і боролися первісні люди, доки подальше їх розмноження і щораз тісніше скупчення не привело поволі до скотарства, а зрештою, і до рільництва" [15: т. 45: 26].

Поступовий перехід від колективного до парних шлюбів, заборона шлюбів усе-редині роду спонукали до активного спілкування між окремими родами, внаслідок

чого вони об'єднувались у племена. І. Франко зауважував, що “люди, перед тим розсіпані, злучаються в більші або менші череди, громади, – ті знов під тиском небезпеченства (війн і пр.) злучаються між собою в більші купи, виробляють у себе спільну бесіду, однак звичаї, однакий спосіб життя і, дякувати тому тіснішому зв'язкові, змагаються в силу і число, розростаються в племена і народи” [15: т. 45: 106–107].

Наступну добу після поодинокого життя людей І. Франко називав за Г. Спенсером добою “панування церемоній та обрядів”. Усередині окремих громад і цілих племен формувалися спільні погляди, вірування, обряди, робилися перші спроби організації родинного, громадського і племінного життя, виникали міжгромадські та міжплемінні відносини. Тоді “починаються перші зав'язки держав, зв'язуючих ще тісніше громади і племена до купи. Всі ті суспільні установи. Зразу слабі, невиразні, случайні, силою природного добору міцніють, розширяються...”, – підкреслював учений [15: т. 45: 107].

Першою причиною виникнення релігії, моралі, права і політичної влади І. Франко вважав силу звичаїв і дотримання церемоній. Він писав: “Товариські, економічні і межиплемінні відносини людей в тій добі стояли під ненастанним впливом тих церемоній; ніхто не смів виломитися з-під їх власті. Совість, моральність, релігія тонули і щезали ще зовсім у мраці церемоній, і аж звільна почали з неї виділюватись, різницюватись. Церемонії зразу були всім, становили все; повнячи їх, чоловік був і моральний, і релігійний, вони були первісною релігією...” [15: т. 45: 109].

У праці “Мислі о еволюції в історії людськості” І. Франко показав процес зародження права у формі звичаїв. Людське суспільство, як і будь-яка складна система, може нормально функціонувати й розвиватися лише опираючись на певні правила. Для регулювання відносин між людьми та їхніми об'єднаннями в додержавному суспільстві сформувалися певні правила поведінки. Ці правила забезпечували порядок і стабільність у суспільстві, орієнтували людей на досягнення їхньої мети.

Формами виразу правил поведінки, які діяли в первісному суспільстві, були звичаї, традиції, ритуали, обряди і міфи. Учений акцентував, що “...в тій первісній добі суспільного життя всяка діяльність чоловіка була обрядом, що ціле його життя, як і життя нинішніх вище розвинених “дикарів”, зв'язане і облутане було обрядами та церемоніями” [15: т. 45: 108]. Вони регулювали різні способи добування їжі, а також сімейно-шлюбні відносини.

Збільшуючись, унаслідок тіснішого згрупування людей, обряди і звичаї починали охоплювати всі сторони індивідуального та суспільного життя. З випадкових формальностей вони ставали “обов'язковими путами для кожного”. Гарантом їх дотримання здебільшого був не примус, а страх перед надприродними силами та богами. Для первісних людей звичай пов'язувався з міфічною побудовою світу. Додержання звичаїв означало повагу до пращурів, дух яких постійно спостерігає за життям на землі. Всяке порушення звичаїв могло призвести до негативної реакції духів землі та накликати небезпеку на людей. Так звичай з права людини на конкретний вид поведінки стає ще й обов'язком. Перші звичаї, які І. Франко називав

ває звичайними формами людського зрушення, “в дальших поколіннях набирали безмірно більшої сили яко установи давні, предківські, ба, дані людям самими богами, т. є. святі і для кожного обов’язкові. І як зразу заховування або незаховування тих звичаїв було ділом чиста случайності або потреби одиниць, – тепер сталося обов’язком кожного, обов’язком, котрий треба було повнити, не думаючи о тім, чи він потрібний і розумний, чи ні” [15: т. 45: 109]. А. Брагінець вважає, що, звернувши увагу на звичаї і церемонії, як головну та скріплюючу силу в суспільному житті первісної доби, І. Франко перебільшено пояснював їхню роль [1: 200].

В історико-правовій праці “Іван Франко” 1987 року О. Скакун наголосила на особливому інтересі мислителя до особливостей суспільної влади додержавного періоду [7: 41]. І. Франко пояснював, що влади, у значенні панування людей над людьми, у первісній добі суспільного розвитку не було. Люди сходилися в тимчасове або постійне об’єднання для взаємодопомоги і оборони як рівні з рівними. “Кожний у тій спільці займав однаке місце, – зауважує він, – а коли навіть у спільних походах, ловах і др. ставав один попереду, провадив і правив усіми, то був се найсильніший, найдосвідченіший, найсміливіший; він по вдачнім влові міг діставати трохи більшу часть добичі, але над своїми товаришами він по скінченні того діла, в котрім він перед, не мав ніякої власті” [15: т. 45: 110]. Подібне, на думку письменника, було характерним і для періоду існування племен.

Але подальша дійсність почала привносити негативні чинники щодо первісної громадської та племінної самоуправи людей. Часті війни призвели до економічної нерівності серед членів однорідної громади. Збагачення під час військових дій воїнів, які ставали відокремленою, сильнішою, багатшою суспільною верствою, зумовило захоплення ними функції “постійного верховодства” над усіма іншими.

У початково однорідному суспільстві виділився не тільки прошарок воїнів. “З розвитком і розростом обрядів, церемоній та вірувань між людьми з конечності появилися люди, ... котрі найліпше тямували ті тисячні обряди та вірування, перестерегіали з власної охоти їх строгого виповнювання у других людей...” [15: т. 45: 111]. Почала поширюватися віра у надприродні здібності цих осіб, їхнє спілкування з духами і можливість впливу на всіх інших. Це призвело до виокремлення “відушчих” людей в окремих привілейований прошарок. Верховновладці наближали їх до себе і, навіть, ділилися частиною влади. Саме так насаджувалась віра у те, що влада в руках окремих осіб – це божа влада, яку люди не можуть ні надавати, ні відбирати. Деякі ватажки почали намагатися не просто утримати владу над цілим племенем, а й зробити її спадковою. “Се був дуже важний крок в розвитку власті політичної”, – підсумовував І. Франко [15: т. 45: 111].

Отже, за допомогою релігії і обрядів слуги народу стали його панами. Військовий прошарок зосередився навколо верховного володаря і в цьому прошарку виділилися лицарі, бояри і пани. “Таким способом, – констатує І. Франко, – первісні самоуправні і народоуправні общини самі з себе витворили абсолютних владців: королів, царів, князів” [15: т. 45: 112]. Усе це спричинило припинення існування громадських та племінних об’єднань і утворення держави.

В. Сокурєнко наголошує на тому, що І. Франко розглядав виникнення держави і права в єдності: “навіть зародження права, яке він вбачав у виникненні норм, що регулюють поведінку людей, виражених початково в народних звичаях, народній правосвідомості, існуючих в додержавний період, тісно пов’язувалось ним з функціонуванням суспільної влади в докласовому суспільстві” [10: 118].

Висловлюючи свою позицію щодо цього питання, О. Скакун підкреслює, що “розвиток звичаїв і становлення “політичної влади” І. Франко розглядав паралельно, а появу права відносив до періоду виникнення державності” [7: 86]. На її думку, мислитель звернув увагу на закономірності історичного розвитку права, тісний зв’язок права і держави. Дослідниця зауважує, що вчений рішуче виступав проти теорії “природного права”, саме тому він не вивищував право над державою, чудово розуміючи, що право немислиме без державної влади.

Дещо інше тлумачення поглядів І. Франка на походження держави і права знаходимо у О. Копилєнка. “На відміну від Т. Шевченка, який розглядав питання походження держави і права у єдності, – стверджує він, – І. Франко досить детально досліджує й історичні чинники зародження права” [4: 25].

Ми вважаємо, що причина детального розгляду письменником умов походження права криється у його розумінні права. Неодноразово І. Франко підкреслював, що звичай – справедливіший щодо законів, встановлених державою. Мислитель визнавав право одним із важливих структурних елементів первісної соціальної культури, до якої ще входять мова, родинні зв’язки, соціальна організація, релігія та ін.

Право первіснообщинного ладу (звичаї) вчений характеризував як право справедливе, яке рівною мірою стосувалося всіх членів людського об’єднання. Такі правила поведінки виникли поступово, в процесі сумісного проживання людей і вони виражали волю всього роду чи племені. Але внаслідок складних еволюційних процесів соціальне право (неписане) трансформувалося в юридичне право (закон). Останнє чітко і тісно пов’язане з реалізацією політичної влади. Досліджуючи процес суспільного розвитку, І. Франко дійшов висновку: після виникнення влади, як способу панування людей над людьми, право, з однакового для всіх, стало привілеєм осіб, які опинилися при владі.

Звичай, як джерело права, передував закону. У праці “Найновіші напрямки в народознавстві” письменник зауважив, що систематично опрацьоване і коментоване римське чи німецьке право, яке викладається тисячами способів в університетах, бере свій початок у звичаях, правових поглядах і народних інституціях римлян або німців. Така позиція співзвучна з думкою відомого історика права А. Стоянова, який у праці “Исторические аналогии и точки соприкосновения новых законодательств с древним миром” 1883 року писав: “серед цивілізації XIX століття затрималось в галузі права і моральності набагато більше залишків з первісної епохи, ніж представляється це багатьом мудрецам” [11: 18].

Розглядаючи виникнення держави і права як закономірний процес органічного розвитку суспільства, І. Франко звертав увагу на виникнення першої давньоруської

держави – Київської Русі. У розвідці 1907 року вчений підкреслив правильність усіх важливих елементів початку староруської цивілізації, перерахованих автором праці “Курс истории русской литературы” В. Келтуялою, яка описала розвиток людства від найнижчих ступенів до виникнення староруської держави. І. Франко зауважує, що дослідниця “...говорить про первісний комунізм з матріархатом, про пізнішу патріархально-родову організацію, про розселення слов’ян і романо-германських народів, про впливи Візантії, ... про витворення церковнослов’янської мови, про початки державного устрою на Русі, про прийняття християнства і двоєвірія” [15: т. 37: 365].

Серед мислителів ніколи не було єдності поглядів щодо причин і умов виникнення держави. Завжди існувала й існує множина теорій, що по-різному пояснюють цей процес, надаючи перевагу тому чи іншому факту – реальному чи бажаному. Друга половина XIX ст. характеризується плюралізмом вчень про державу і право, розмаїттям їх теоретико-категоріальних апаратів [13: 7–8]. У поглядах І. Франка на виникнення держави і права простежується вплив різних концепцій щодо пояснення природи цих явищ.

Однією з найдавніших є теорія божественного походження державної влади, або теологічна. Її розквіт припадає на період середньовіччя, коли ця ідея була не просто панівною, а єдиною. І. Франко вказував на існування міфологічного і релігійного світогляду як способів пізнання і пояснення дійсності, проте зауважував, що незважаючи на те, що вони були вірою мільйонів людей і переконанням багатьох мислителів і вчених, потрібно сприймати їх достатньо критично, адже “...нам тепер ті оповісті видаються чистими казками...” [15: т. 45: 80].

Мислитель зазначав, що раніше люди вважали родинні і громадські порядки на віки вічні встановлені самим Богом. “Такий погляд на історію чоловіка на землі держався довгі тисячі літ. І треба було віків важкої наукової праці та несподіваних відкриттів науки, dokonаних у найновіших часах, щоб люди нарешті дійшли до переконання, що початкова історія чоловіка на землі та порядки й обставини, серед яких жив найдавніший чоловік, були зовсім інакші та що їх розвиток доконувався помалу на різних місцях землі протягом десятків, а може, й соток тисяч літ” [15: т. 45: 300].

У праці 1892 року “Ксьондз Юган про цивілізацію” І. Франко спростовує звинувачення сучасної науки у занедбуванні релігійно-морального елементу. “Бодай побіжне ознайомлення з працями Тейлора, Моргана, Спенсера, Макса Мюллера, Берін-Голда, Вундта, ... і т. п., – пише він, – переконало б ксьондза, що ніколи ще наука з таким, як тепер, апаратом, з такою критичною точністю, з таким відреченням від індивідуальних марновірств і пристрастей, з такою поблажливістю до найдивніших не раз збочень логіки у давніх людей і з таким запалом до всього, що є насправді добрим, чистим і шляхетним, не працювала над дослідженням об’єктивних підвалин етики, відчуттів і релігійних вірувань, а також розвитком сімейних, державних і церковних інститутів” [15: т. 45: 250].

Письменник вважав, що положення теологічної теорії варто замінити науко-

вими фактами. Проте він вказував і на позитивні моменти цієї концепції. Одним із них була ідея про утвердження порядку як загального блага в державі. В 1877 році І. Франко писав: “а втім, взагалі знищення релігії і культу богів не стільки є лихом само по собі, скільки тому, – і то більшим, – що приносить занепад моралі і жахливий крах державного ладу. Коли з розпадом релігії ніхто вже не вірить в існування божого провидіння і справедливості, немовби розсипається моральна база суспільства, знищується кістяк його життя” [15: т. 45: 14].

Засновниками патріархальної теорії виникнення держави вважаються давньогрецькі мислителі Платон і Арістотель. Вони вбачали джерело державної влади в тих формах людських відносин, що існували до виникнення держави, – у родових союзах. Розглядаючи початок розвитку суспільства, І. Франко не підтримував позицію Арістотеля, який називає людину “звіром суспільним”. На думку письменника, людина стає суспільною істотою поступово, у процесі сумісного проживання з іншими людьми.

У праці “Чого хоче галицька робітнича громада?” 1881 року вчений вказував на те, що думки про “поправу життя людського і уладження його по правді і справедливості зачали в головах людських зароджуватися дуже давно, більше як дві тисячі літ тому назад. Перший учений грек Платон у своїй книзі “Про державу” говорив, що найліпше для людей життя в спільності і дружності” [15: т. 45: 156].

І. Франко враховував той факт, що у процесі становлення державності сім’я відіграла вагомий роль. А про владу батька в сім’ї він неодноразово висловлювався у своїх наукових працях. У студентському рефераті “Лукіан і його епоха” письменник зауважував: “...як відомо, у греків, а також і у слов’ян релігія витворилася без окремого стану священиків і жерців, а виникла з примітивного патріархального життя, де кожний батько сім’ї виконував також релігійні обряди, молився, вбивав жертви від імені своєї сім’ї, потім цар мав не тільки верховну владу під час війни, але під час миру був першим жерцем і немовби батьком усього племені. Але як тільки з’явився десь на землі окремий стан священиків, то він, як відомо, намагався створити уявлення про суворішого і страшнішого бога, щоб тим легше тримати маси в слухняності й покорі” [15: т. 45: 15]. Учений описував домінуюче становище батька родини у розвідці 1887 року “Громада” і “задруга” серед українського народу в Галичині і на Буковині”.

На зламі XIX–XX ст. у Російській імперії патріархальна теорія знайшла втілення у працях теоретика народництва М. Михайловського. І. Франко був знайомий зі студіями цього науковця.

Аналізуючи твердження митрополита А. Шептицького про “суспільність родини, як природнішу і первиннішу від усякої держави”, І. Франко підкреслював, що поняття “сім’ї” і “родини” різняться у різних народів на різних історичних відрізках часу. На думку вченого, сім’я, як форма співжиття людей, зазнавала і знає ненастанної еволюції. Римська сім’я, заснована на батьківській владі, зовсім не схожа на грецьку сім’ю, а сім’я первісних народів, побудована на родовому принципі, відрізняється від сучасної європейської сім’ї. “Правда, церков від часів

римського царства, – зауважує письменник, – й досі не перестає говорити про сім'ю... моногамічну та патріархальну, не вважаючи на те, що та сім'я давно стала пережитою історичною формою і коли існує досі де-будь у чистій формі, то хіба в якихось глухих закутках, не зачеплених іще новочасною культурою – і в законодавстві як юридична фікція...” [15: т. 45: 391].

Договірна теорія пояснює виникнення держави внаслідок об'єднання людей на основі добровільної згоди (договору) про те, що одні будуть управляти, а інші – виконувати їхні управлінські рішення. У XVII–XVIII ст. розроблялися різні варіанти теорії суспільного договору, їх автори – Г. Гроцій, Т. Гоббс, О. Сідней, Дж. Локк, Ж.-Ж. Руссо та ін. У своїх працях І. Франко критично висловлювався про погляди Ж.-Ж. Руссо. У 1887 році на доктрину мислителя щодо суспільного договору письменник вказував у “Передмові [до видання “Вільгельма Телля” Ф. Шіллера]”. Насамперед, учений не погоджувався з ідеалізацією Ж.-Ж. Руссо природного стану людей. У “Мислях о еволюції в історії людськості” І. Франко зауважував: “...ще в половині минувшого віку насмішник Вольтер, читаючи “Contract sociale” Жана-Жака Руссо, говорив, що, читаючи ті предковичні ідилії, йому й самому забагається скинути з себе одіжку і лазити рачки...” [15: т. 45: 80].

Згідно з поглядами Ж. Ж. Руссо, як підкреслював письменник у праці “Що таке поступ?”, людська нерівність виникла через віддалення людей від природи. Первісні люди, які жили на лоні природи за її законами, не знали несправедливого поділу і були рівними. І. Франко зазначав, що таку думку в XIX ст. повторив російський письменник Л. Толстой. Каменярь категорично не погоджувався з їхніми позиціями, оскільки “...забувають ті апостоли давноминулої рівності, що та улюблена їх первісна рівність зовсім не була таким раєм, як їм видається. У дикім стані чоловік зовсім не був ані рівний з іншими, ані щасливіший, приміром, від вовка, льва або коня. Він жив у вічній страсі та вічній ворожнечі з цілим оточенням. У темноті, бруді та занедбанні” [15: т. 45: 325]. Позитивність поглядів Ж.-Ж. Руссо І. Франко вбачав у тому, “...що неможливість їх переведення кожному відразу кидається в очі. Вони ж не опираються ні на якім законі, ні на якій природній конечності, а тільки звертаються до серця і до чуття людей, жадаючи від них відразу найтяжчого, а власне відречися того, що їм миле й дороге, до чого звикли змалечку, не даючи взамін за те нічого виразного ані ясного” [15: т. 45: 325].

Також Т. Гоббс розглядав державу як форму суспільного життя, засновану людьми добровільно на основі взаємної згоди шляхом укладання договору. Проте причиною його укладання, на гадку вченого, було усвідомлення людьми необхідності забезпечити мир у суспільстві, гарантувати людині життя, безпеку. У природному стані відбувалася “війна всіх проти всіх”, саме тому спільна влада покликана дбати про громадський порядок. М. Кармазіна стверджує, що І. Франко, як і деякі інші мислителі (М. Драгоманов, М. Ковалевський, Л. Когут) пішли у річищі ідей саме Т. Гоббса, “...бо ж саме Т. Гоббс виявився правим: люди прагнуть над усе і насамперед безпеки. Вони прагнуть збудувати свій власний каркас безпеки” [3: 204].

Органічна теорія виникнення держави постала в XIX ст. Вона ототожнює

процес походження і функціонування держави з біологічним організмом. І. Франко стверджував, що багато вчених-соціологів намагалися на еволюційній основі показати початок людського суспільства. Основоположником і головним представником соціального організму вважається Г. Спенсер. Він розглядав суспільство як своєрідний організм, що розвивається за загальним законом еволюції. Подібно до Г. Спенсера, І. Франко у праці “Мислі о еволюції в історії людськості” характеризував розвиток суспільства на основі поєднання процесів інтеграції та диференціації. Водночас, письменник критикував відомого соціолога за те, що “... йому не стає смілості доводити свій власний принцип усюди до крайніх консеквенцій і через те він часто путається” [15: т. 45: 83].

Ще одним представником органічної теорії виникнення держави, про якого згадував І. Франко, був А. Шеффле. Саме він, на думку письменника, “... задумавши описати “будову і життя суспільного тіла”, згрішив подвійно: раз тим, що це тіло він згори вважає індивідуально людським тілом, чого о тілі суспільнім не можна сказати, а по-друге, тим, що описує те тіло в стані спочинку, не в розвитку, не генетично” [15: т. 45: 83].

У багатьох працях ученого помітний відгомін ідей органічної концепції. У розвідці “Що таке громада і чим би вона повинна бути?” 1890 року І. Франко писав: “наші устами кажуть, що громада, то перша й найменша одиниця адміністраційна; з громад складаються повіти, з повітів край, з країв держава. Якби так узяти порівняння з тіла людського, то можна би сказати, що держава – то цілий чоловік, край – то його поодинокі сустави, повіти – то в тих суставах різні органи, як кості, жили, стягачі і т. і., а громади – то її найменші комірочки, з котрих складається ціле тіло і кожда його частина” [15: т. 44: кн. 2: 175].

Модифікацією органічної теорії стала теорія насильства, яка сформувалася наприкінці ХІХ ст. Згідно з цією теорією виникнення держави розглядають як результат воєн, насильницького підкорення одних людей іншими. Серед франкознавців існують різні думки щодо визнання мислителем ролі насилля у процесі виникнення держави. А. Брагінець вказував, що появу держави І. Франко пов’язував з розподілом між людьми деяких функцій суспільної діяльності, які взяли на себе добровільно, а пізніше почали удержувати за собою насильно окремі особи [1: 203]. Критикуючи положення А. Брагінца, О. Лисенко висловив іншу думку. Він стверджував, що “Франко не надавав такого великого значення насильству при виникненні класів і держави...” [5: 8].

Учений Д. Славич переконаний, що І. Франко не схиляється до теорії завоювання, вважаючи, що вони (війни), сприяючи становленню та зміцненню державного організму, є чинником зовнішнім. “До факторів сутнісних, внутрішніх, – зауважує дослідник, – він відносить появу приватної власності і бажання забезпечити її та закріпити за собою право на панування над іншими (владь політичну)...” [8: 33].

У “Мислях о еволюції в історії людськості” І. Франко вказував, що війни ведуть до зміцнення державної організації, спричиняють поділ суспільства на верстви, виділяючи окремий військовий прошарок [15: т. 45: 107]. Він уважав, що боротьба

між об'єднаннями людей за існування, відокремлений і власний вироблений лад призвела до воєн. Вказуючи на негативні наслідки війни (майнова шкода, смерть людей), письменник акцентує увагу на позитивних зрушеннях: зміцнення суспільного зв'язку і посилення державної організації. Він пише: "... Натовкуючи одні племена на другі, війна розширює світогляд і круг знання поєдиничих племен, – учить людей обмінюватись плодами природи й праці різних сторін; витворюючи більш або менш окремих стан вояцький, війна кладе першу підвалину до поділу суспільності на верстви; в початках вона дуже часто опікується торгівлею, промислом та міжнародними зносинами, ба навіть вимагаючи множества всякого оружжя, сама викликає певні великі галузі промислу і немало причинюється до вдосконалення людського пізнання..." [15: т. 45: 107]. О. Копиленко наголошує на тому, що І. Франко перебільшує роль боротьби за існування як рушійної сили при переході від примітивних до складніших форм суспільного життя.

Безумовно, тільки теорією насилля пояснити походження держави не можна. Проте історії відомі державності, існування яких забезпечувалось завоюванням інших народів. У розвідці "Болгарські праці М. Драгоманова" 1891 року І. Франко писав: "довголітні, а може, й довговікові бої з туземними племенами помогли розвинути у індусів народній, кастовій і державній організації..." [15: т. 46: кн. 2: 33–34].

Однією з теорій виникнення держави і права є історико-матеріалістична, прихильниками якої були Л.-Г. Могран, К. Маркс, Ф. Енгельс та ін. Згідно з нею держава виникла внаслідок соціальних змін в суспільстві, спричинених занепадом первісного ладу і розвитком способу виробництва. Зауважимо, що підхід радянської науки до процесу виникнення держави пов'язаний з виникненням класів і класових антагонізмів, які організація влади первісного суспільства неспроможна була врегулювати. Концепція ж дослідників західної філософії та юридичної науки ґрунтується на виникненні держави внаслідок ускладнення структури суспільства і суспільних відносин, появи "загальних справ" і необхідності вдосконалення управління суспільством.

Марксизм пов'язував виникнення державної влади з появою приватної власності і поділом суспільства на класи. О. Скакун стверджує: "у І. Франка немає чіткого і ясного усвідомлення того, що держава виникла як продукт класового суспільства, в якому антагоністичні інтереси протилежних класів не можуть бути примеримі. І справа не тільки в тому, що терміном "клас" він не позначав розмежовані за економічним станом групи людей до утворення держави. І. Франко хоч і бачив витоки класоутворення в появі "економічної нерівності" в додержавному суспільстві, вважав, однак, що сам цей процес відбувається в державі" [7: 44].

Первинні державні утворення сформувалися в епоху, коли суспільство ще не знало класового поділу. Воно виникло на вищих стадіях суспільного розвитку під дією активного впливу державної влади. І. Франко вважав, що ранні державні утворення виникають не на основі класового панування, а складаються спонтанно в ході розвитку общинного устрою зі складних надобщинних структур. Однією з найхарактерніших ознак первинних державних утворень було виникнення складних

організаційно-управлінських систем, які поступово стали замкнутими і відділеними від суспільства, що їх утворило.

У радянських дослідників домінувала думка, що всі ідеї мислителя запозичені з марксистсько-енгельсівських поглядів на походження держави. Однак Д. Славич наголошує на тому, що праця Ф. Енгельса “Походження сім’ї, приватної власності і держави” була вперше надрукована 1884 року, отже, пізніше, ніж названа студія І. Франка, а тому ні про яке запозичення говорити не можна [8: 30].

На нашу думку, ідейним підґрунтям тверджень ученого були висновки С. Подолинського. У листі до М. Драгоманова І. Франко, пояснюючи мету написання своєї статті “Мислі про еволюцію”, зауважував: “...я хотів зробити те, що недостаточно зробив Ланге в “Arbeiterfrage”, а що далеко краще, хоч коротко, сказав д. Подолинський, а іменно – оперти розвиток історичний і особливо соціалізм на дарвінізмі, і думаю, що таке показання зв’язку між тими рядами явищ у нас для молодіжкі може багато придатися, хоч би в деталях переведення й були деякі похибки” [15: т. 48: 294]. Ще 1966 року В. Сокурєнко цілком слушно наголосив на тому, що “роботи Подолинського, які висвітлюють погляди на причини виникнення держави і права, були опубліковані в 1873–74–77-х роках, задовго до виходу в світ роботи Енгельса “Походження сім’ї, приватної власності і держави...” [9: 162].

Свідомий і об’єктивно критичний погляд на марксистське вчення знаходимо у студії 1900 року “Поза межами можливого”. І. Франко пише: “особливо остатнє десятиліття ХІХ в. можна назвати епохою реакції против одностороннього марксистського економічного матеріалізму чи фаталізму. 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 питання другим кінцем. Що гонить чоловіка до продукції, до витворення економічних дібр? Чи самі тільки потреби жолудка? Очевидно, що ні, а цілий комплекс його фізичних і духовних потреб, який бажає собі заспокоєння” [15: т. 45: 283].

У марксистському вченні про загальні закономірності виникнення і розвитку соціальних інститутів, у тім числі уключаючи держави і суспільства, одним із головних постулатів було твердження про відсутність у праві своєї власної історії, оскільки воно пасивно слідує за змінами способу виробництва і політичної надбудови, частиною якої воно є. Така позиція не враховує елементів спадковості і використання правових інститутів у окремих народів протягом кількох історичних епох. Наприклад, римське право до цього часу в своїх головних конструкціях і визначеннях входить в понятійний апарат деяких сучасних галузей права. На цьому у своїх працях неодноразово наголошував І. Франко.

Отже, незважаючи на відсутність у І. Франка єдиного комплексного дослідження, присвяченого винятково питанням походження держави і права, у окремих філософських, політичних, економічних, історичних і літературознавчих розвідках містяться роздуми вченого над окресленою проблемою. Процес виникнення держа-

ви і права І. Франко проаналізував, розглядаючи історичний розвиток суспільства. Він охарактеризував загальні закономірності походження цих інститутів. Необхідно пам'ятати про вплив різних теорій виникнення держави і права на позицію письменника, а також еволюційну змінність його поглядів. Це ускладнює однозначну оцінку його тверджень в межах певної концепції.

Література:

1. Брагінець А. Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка. – Львів, 1956.
2. Катрич В. Революційно-демократичні погляди Івана Франка на походження та суть держави // Вісник Київ. держ. ун-ту. – 1978. – № 14.
3. Кармазіна М. Ідея державності в українській політичній думці (кінець XIX – початок XX століття). – К., 1998.
4. Копиленко О. Політико-правові ідеї Т. Шевченка та І. Франка в сучасній ідеологічній боротьбі. – К., 1990.
5. Лисенко О. Соціологічні погляди Івана Франка. – К., 1958.
6. Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – К., 2004.
7. Скакун О. Іван Франко. – Москва, 1987.
8. Славич Д. Питання джерел та походження влади в теоретико-політичній спадщині І. Франка // Вісник Київ. ун-ту. Серія “Філософія, політологія”. – К., 1995. – Вип. 24.
9. Сокурєнко В. Демократические учения о государстве и праве на Украине во второй половине XIX века (М. Драгоманов, С. Подолинский, О. Терлецкий). – Львов, 1966.
10. Сокурєнко В. Политические и правовые взгляды Ивана Франко (К 130-летию со дня рождения) // Советское государство и право. – № 10. – 1986.
11. Стоянов А. Исторические аналогии и точки соприкосновения новых законодательств с древним миром. – Харьков, 1883.
12. Суспільно-політичні погляди І. Франка: в світлі його творів та листування. – Харків, 1931.
13. Тимошенко В. Розвиток теорії держави в політико-правовій думці України і Росії (кінець XIX – початок XX ст.): Монографія. – К., 2004.
14. Тихолоз Б. Іван Франко – філософ (До характеристики стилю та еволюції мислення) // Літературознавство. Сучасність. – 2002. – № 12.
15. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Анатолій Карась (Львів)

Проблема влади і проект “іншого світу” у поглядах Івана Франка

Пошуки *іншого світу* – се не окрема ідея з вибраних праць Франка; з таких пошуків виростає вся його неосяжна творчість загалом. Довколишній соціальний світ, зокрема, “підгірського народу”, до якого він сам належав, І. Франко визначає

як “наслідок хиб теперішнього суспільного устрою”, що змушує “хліборобів іти на роботу фабричну, продавати своє здоров’я і свою силу за нужденне пропитання”, – читаємо у вступному слові до циклу оповідань “Борислав” [2: т. 14: 275]. У цьому “офіційному світі”, де панують владні відносини, свідомість людини мусила “западати в дрімоту” і “тонуть в холодній темряві” власної неприсутності. У новелі “Рубач”, з присвятою М. Драгоманову, І. Франко ідентифікує тодішню повсякденність людини, як “стан, подібний до сну – тяжкого, болючого, тим більш болючого, що без мрій” [2: т. 16: 215–216]. У такому стані особа приймає долю підданого і на рівні набутого рефлексу демонструє покору, породжену “закаменілим виплодом власної уяви, що зробилася їх володарем, їх тираном” [2: т. 16: 221]. Отож, нужденний стан людського життя існує не сам по собі, – він пов’язаний з духовним станом суспільства та його здатністю до правдивої оцінки суспільних процесів. І. Франко показує, що почуття “біди” у ХІХ ст. стосується не просто індивідуальних тілесних чи навіть духовних станів, – вона тепер сприймається на рівні соціального почуття і маніфестує прихід нової дійсності у людських взаєминах. Біда – це “не сам біль тілесний, не гризота сумління, не знеохота, безнадійність і розпука, але все разом – ті рухи хробака, ... те ламання і нидіння живої людини під важкими колесами суспільної несправедливості” [2: т. 16: 237–238]. Такий в основі своєї *несправедливий світ* стоїть на перешкоді до правдивої “людськості”; він зумовлений “сучасною дикістю, темнотою народу і злою волею”, що відвертає від “стежок правди і свободи”. Відтак, можемо розуміти, що проблема “іншого, справедливого світу” для І. Франка постає як уже відома на той час опозиція “між несправедливістю, підтримуваною пануючою владою, та свободою”. Однак поняття влади у творчості І. Франка не може бути зведене лише до влади політичної і тим більше до її монархічного типу. Влада сама по собі є формою примусу і проблема полягає у з’ясуванні її природи та можливостей забезпечення людської свободи.

Також І. Франко привертає увагу до джерел тиранічної “*влади уяви*”, породженої темнотою народу, що перебуває у “злій волі”, провокованої поклонінням ідолам та *нездатністю до застосування індивідом власного розуму* відповідно до культурних та суспільних особливостей життя. “Найвища наука людяності” не дається “заграничними університетами”, – каже І. Франко, – вона досягається не “казенною муштрою” чи доктринами, а потребує “живої душі”, що здатна проникати до реального стану речей конкретного народного середовища. Цим, власне, пояснимо живу *присутність* І. Франка серед галицької і, зокрема, української громади, і *неповторну оригінальність його мислення, що неможливо звести до будь-якої однозначної доктрини, народженої під впливом неукраїнської соціальної дійсності*.

Треба особливо наголосити, що І. Франко був обізнаний з тогочасними європейськими ідеями про нетотожність суспільства і держави та цілком поділяв їх. Проте він залишався при власній думці щодо природи влади та її суспільного значення. Письменник висловлюється однозначно: “*власть робить людину жорстокою, немилосердною, завзятою, сліпою на нужду і глухою на плач мільйонів*”

[2: т. 45: 330]. Врешті, ідею критичного несприйняття політичної влади поширював М. Драгоманов, проте, як підкреслює І. Франко, він став близький до анархістів, “бо як і вони, бачить корінь усякого зла у владі, у тім, що один чоловік старшинствує над іншим”. Зауважу, що властиво такої думки дотримувався популярний у Європі Т. Пейн, відомий своїм тогочасним бестселером “Права людини”. І. Франко акцентує, що за анархістами вихід один – “скасувати всяку владу. Се легко сказати, але як се зробити?”. З іншого боку, “деякі тісні голови доходять до простого висновку: влада лежить у руках пануючих; не стане пануючих, то не стане і влади. Але така думка, вважає Франко, – цілковита дурниця і полягає на повнім нерозумінні того, що таке влада. Бо коли придивитися уважніше, то влада одного чоловіка над іншим – се той самий поділ праці, в якому ми бачили ядро всякого поступу, тільки бачений з другого боку” [2: т. 45: 331].

Проте І. Франко йде значно далі своїх сучасників і зокрема марксистів у розумінні того, чим обумовлюється розподіл праці між людьми і соціальними верствами. Якщо для марксистів і соціалістів поділ праці породжує приватну власність, як найбільшу проблему подальшого поступу людства, то для І. Франка вагомішим стає пов’язаність поділу праці з “вродженою всім людям неоднаковістю сил, здібностей і вдачі” [2: т. 45: 334]. Тому важливо не просто усунення приватної власності, а підтримування природних умов здійснення людського хисту і неповторності, що може відбуватися лише за умови забезпечення повної політичної і громадянської свободи. Такі умови письменник поширював на всі верстви і вважав, що вони стосуються передусім становища жінки. Ще у своїх ранніх працях 1878 року він приходив до переконання, якого послідовно дотримується упродовж життя: *інший світ* – це світ, у якому жінка не буде займати другорядне становище, порівняно з чоловіком, інакше “не можна говорити ні про рівність, ні про свободу”.

Отже, ще одним параметром *іншого світу* І. Франка відносно деспотичної політичної влади і відповідних традицій є не революційне знищення приватної власності, а забезпечення природних умов для реалізації людського хисту і неповторності.

Влада для І. Франка перебуває у багатьох місцях суспільної дійсності і вивільнення людської свободи чи людяності, передбачає вибудувати “*інший світ*”, такий, в якому найвище шануватиметься людська гідність. Отже, “інший світ” має стати наслідком не лише політичних зусиль, хоча без чітко визначених політичних домагань і дій він також є неможливим. Особливе значення тут належить громаді і тому громадському духові, який є провідником суспільного поступу як такого.

Характеристику тогочасної галицької та підросійської громади знаходимо у багатьох працях художника і мислителя. У цілком зрілому творі “Перехресні стежки” (1900) автор характеризує громаду галицького повітового містечка як “каламутне озеро в якому можна потонути душею й тілом”. Порча походить, як заведено, з гори, від “чільників міста”, влади магістрату, судівства, чиновництва, які заслуговують визначення “*cloaca maxima*” [2: т. 20: 191]. Не менше шкоди суспільним звичаям приносять лихварі, шинки, злиденність та вбогість міщанського і селянського життя.

Усе це зосереджує інтереси довкола влади і багатства, як єдиного центру суспільних відносин і визначає людську взаємодію за вектором “слуги і пана”, або, мовлячи поняттями сучасної соціології: “клієнта і патрона”. Це світ, де “між людьми панує недовіра і немає солідарності”, де народ “політично несвідомий”, бо перебуває у жебрацькому становищі. Устами головного героя роману “Перехресні стежки” І. Франко висловлює недовіру дієвості і чинності віденських конституційних приписів щодо свобод, дарованих населенню, яке “перебуває у жебрацькому стані” і залишається політично несвідомим. “Які вибори ви проведете з людьми, для котрих шматок ковбаси ... лакома річ і більше зрозуміла від усіх наших соймів і державних рад?” [2: т. 20: 215], – читаємо у письменника думку 1900-го року, яка буквально відіб’ється луною серед донецьких териконів на початку 1990-х, коли українське населення опинилося лицем в лице перед вибором підлеглості чи свободи. Це було середовище, яке складалося під впливом невідомої раніше індустріалізації і дедалі більшого раціонального втручання метафізиків, діалектиків і доктринерів у життя народів: у кінці ХХ ст. воно відважно характеризуватиметься “як атмосфера, в якій відбувається кристалізація цинізму навколо реального самозбереження шляхом морального самозречення” [1: 37].

Відштовхуючись від такої “*cloaca maxima*”, герой цього твору Євгеній Рафалович, висуває перед собою і суспільством програму створення “іншого світу”, в якому б були пошановані свободи людини, її громадянські і політичні права й досягнуте “почуття солідарності між людьми”. Цікаво, що цей “інший світ” І. Франко поєднує з тим, що він називає “європеїзмом”, який здобуває “права громадянства” у людському житті завдяки зусиллям посвячених справі свободи та людських прав інтелектуалів, зокрема таких, як М. Драгоманов.

Інший світ покликані створювати віддані громадській справі інтелігенти, до яких І. Франко за властиво європейським підходом зачисляє не окрему соціальну верству освічених чи ж дипломованих вибраних, а всіх тих людей, незалежно від соціального походження і стану, які “пройшли школу життєвої освіти і збудилися до громадського Духа”. Цим І. Франко укотре підкреслює недовіру до книжної освіти, яка “не дає життєвої сили” і спроваджує інтелектуальні та моральні зусилля до “теоретичного доктринерства”, що саме по собі здобуває владу над розумом передусім серед інтелігенції. “Доктрина, – напише І. Франко в “Одвертому листі до галицької української молодезі” 1905 року, – се формула, супроти якої уступають на задній план живі люди й живі інтереси. ... Доктрина – се зроду централіст, що задля абстрактних понять не пощадить конкретних людей і їх конкретного добробуту” [2: т. 45: 402]. Особливо глибоко, на думку мислителя, доктриналізм і книжництво увійшли “в тіло й кров російської суспільності”. Це зокрема стосується доктрин православ’я, самодержавства і “обрусенія”. Якщо ж доктрина православ’я може втратити силу під впливом лібералізму, то “доктрина самодержавія і обрусенія, – вважає І. Франко, – дуже легко може поєднатися з ліберальним доктринерством”. Письменник застерігає від російського “національного автократизму у ліберальнім і конституційнім плащі”, заснованому на перетворенні самодержавної особи на

самодержавну ідею – “ідею єдності і нероздільності Росії, непорушності російського великодержавного становища” [2: т. 45: 403]. На жаль, Франкова оцінка російської самодержавницької ідеї, що здобула непереборне владне становище на рівні не лише мислення, але й менталітету народу, виявилася пророчою, чому маємо повне підтвердження в наші дні.

Отож, “*інший світ*”, за І. Франком, не може виникнути лише з механічного запозичення чужого досвіду, з книжного засвоєння ідей та думок. Надзвичайно важливою є конкретна практична праця на громадській ниві, а засобами творення “*іншого світу*” має ставати “просвітня робота, організація читалень та спілок, ведення економічної боротьби, закладання позичкових кас, крамниць, навички до адміністрування на рівні місцевих громад, повітів, магістратів, систематична боротьба з лихварями” тощо.

Ще у статті 1881 року І. Франко міркує над зрілістю української інтелігенції і робить висновок, що вона “досі надто мало застановлялася над тим, що вона робить і до чого прямує, надто мало проявляла почуття своєї ролі, не кажу вже свідомості своєї цілі. Те, що вона проявляла було тільки проявом її дитинства її недозрілості громадянської, її нездатності до ясного мислення” [2: т. 45: 140]. У цьому полягають причини незрілості української суспільності, несприйняття критичної думки про себе і відсутності у народу ясного і здорового глузду про самого себе, через що він не може впевнено “стояти на власних ногах і повертатися за власною думкою”.

І. Франко показує обізнаність з критичними оцінками метафізичної філософії, але не з погляду її так званого діалектичного заперечення, поширеного серед російської інтелігенції, а з погляду радше позитивної науки, розвиток якої перешкоджав сприймати на віру абстрактні світоглядні теорії і особливо конструкції суспільного розвитку. Він пише вже у ранній праці: “найбільший, природжений ворог метафізики в Німеччині, Гете, був власне і ворогом тої “*безсторонньої*” історії”; Тут І. Франко *близький до проблеми так званої “об’єктивності чи солідарності”, обґрунтованої в кінці ХХ ст. американським філософом Р. Рорті*. Письменник пише: “нас морочать в школі німецькою метафізичною фразою: історія – наука безстороння, ... вона мусить стояти над сторонами”, і далі запитує: “котрий же то історик є прикладом такої безсторонності”. І. Франко вважає, що у кожного з дослідників “пробивається всюди його власний світогляд, дух того сторонництва, того сучасного напрямку, до котрого автор належить” [2: т. 45: 76].

Звідси стає зрозумілішою аргументація сучасного американського філософа Р. Рорті того, що в справах з’ясування правди, ми повинні приймати солідариську позицію, яка означає “триматися *етноцентричного* підходу” і ставати на сторону нашої власної спільноти. “У цьому сенсі кожен є етноцентриком, коли він втягнутий в актуальні дебати і не має значення як багато реалістичної риторики щодо об’єктивності він продукує...” [3: 30]. На практиці, говорить Р. Рорті, це означає, що “коли ми дбатимемо про свободу особи у *спільноті*, то істина подбає про себе сама”.

Отож, “*інший світ*” І. Франка – це також той стиль мислення і спосіб діагностування соціальних проблем, який він демонструє у своїй творчості і який сам по собі

вибудовує таку *дискурсивну дійсність*, яка, виростаючи на визнанні універсальності свободи, людських і громадянських прав у соціально-політичному і духовному житті, водночас є адекватною до запитів та спроможностей розвитку конкретної культурно-етнічної групи, а не слугує ідеологічним виправданням чи прикриттям державно-владних інституцій. Фактично, І. Франко надає культурно-гуманітарному способу мислення і розуміння (або як говориться нині – дискурсивній практиці) настільки важливого значення, що стає конгруентне з силою влади, тобто – само по собі є владою над людиною. Цей дискурсивний аспект виявлення природи влади стане предметом дослідження для М. Фуко.

У 1898 році І. Франко напише: “Жорстокі наші часи! Так багато недовір’я і ненависті, антагонізмів намножилося, що недовго ждати як будемо мати (а властиво вже маємо!) формальну релігію, основу на догматах ненависті та класової боротьби”. Отож, вибудувати духовно, культурно і суспільно *“інший світ”*, світ у якому пошанована гідність людини, визнані її права, “горожанські свободи” і створені умови для реалізації творчого людського призначення – це завдання, які можна досягти лише йдучи в ногу з часом, з поступом. Тому потрібно визначитися також щодо найпридатнішої форми влади і політичних перспектив такого суспільного розвитку, який не йшов би на шкоду народам і сприяв природній і легітимній солідарності між ними. Видається, що саме в цій сфері І. Франко чи не найпослідовніший у свої переконаннях. Суспільна солідарність у нього поєднується культурно і політично з національним характером життя народу.

Герой “Перехресних стежок”, адвокат Рафалович міркує, щоб, пробуджуючи довкола себе “громадського Духа”, витворити такий *інший світ*, у якому був би “хоч невеличкий, але енергійний центр національного життя”. Це дасть підґрунтя в міру росту економічної сили “здобути собі й національні права і повагу до своєї народності” [2: т. 20: 217]. На думку І. Франка, громада осягає властивий їй характер солідарної суспільності, коли перетворюється з етнографічної маси в невід’ємну частину єдиного національного утворення. Так ідея єдності і солідарності всієї української громади пов’язується з ідеєю політичної нації і самостійної народної держави. Важливо наголосити, що програму виборювання національної самостійності українського суспільства І. Франко обґрунтовує не революційним переворотом, а потребами здобуття рівних “горожанських прав і свобод”. Тобто національна держава і громадянські свободи та права людини у його поглядах не лише взаємопов’язані, але й обумовлюють одне одного у сенсі позиціонування щодо монархічних, імперських, авторитарних політичних режимів, які на ту пору були “статусом кво” у європейському владному геополітичному просторі. Тим самим, Франків *“інший світ”* у політичному вимірі окреслюється поняттям “народного державного суверенітету”, або, в інших словах – “суверенітету національного”. Так політично *“інший світ”* передбачає визнання волі народу, як основного і єдиного джерела державної влади. “Інший соціальний світ” – це світ цілком демократичний, без привілеїв, без громадянської і політичної нерівності.

У рік написання твору “Перехресні стежки”, в якому найвиразніше звучить

програма сотворення “*ішого світу*”, І. Франко показує власну політичну позицію своїми практичними діями: у 1900-му році він виходить з Радикальної партії і вступає до Української національно-демократичної партії, мета якої здобути “культурну й економічну самостійність”, створити “одноцільний національний організм”.

У праці “Одвертий лист до галицької української молодезі” (1905) І. Франко розгортає перед українською інтелігенцією завдання “витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла, та при тім податний на присвоєння собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшій темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна хоч як сильна держава не може остаятися” [2: т. 45: 404].

Відтак, формування “*ішого світу*”, демократичного, правового і вільного, зіштовхується з “асиміляційною роботою інших націй”. Треба сказати, що на ту пору в Європейському політикумі були поширені серед інтелектуалів і особливо партійних політиків ідеї космополітизму і інтернаціоналізму. Самі по собі, як суто духовні настанови, вони мають сенс і у своїх витоках притаманні ще античності та християнству. Проте на рівні політичної практики вони набули асиміляційного соціального характеру і по суті виконували функцію секуляризованої релігійної влади з церквою у ролі монархічних та імперських державних центрів. Імперська деспотична влада знайшла в асиміляційних процесах вигідний засіб умиротворення і перетворення етнічно різнорідного населення у своїх вірних прибічників і підданих. Річ у тім, що асимільований чиновник, бюрократ, домінантою своєї поведінки щодо влади має лише покірність і “благонадійність”. Асимільовані чиновники на різних місцях виявлялися відданими слугами влади і, водночас, бували прихованими ворогами і опонентами громадянських свобод, зокрема щодо свободи слова. Саме серед таких “благонадійних” виставлявся жупел “націоналізму”, як прихистку обмежених і недалеких людей, засліплених ненавистю до чужинців, незважаючи на те, чи йшлося про поневолені підколоніальні народи, чи про народ політично панівний.

Видається, що проблема асиміляційних чинників у політичному процесі ще не досліджена з усією адекватністю до тих наслідків, які з нього випливають. Ще й сьогодні вона відсувається поза поле зору як незручна чи незначна. Проте І. Франко не оминув її у своїх творах, оскільки займав позицію правди, якою б вона не була.

В українському середовищі проблема асиміляції оберталася перетворенням несвідомої етнічної маси на “малоросів” і “хохлів”, які були чи не найкращим служивим матеріалом для потреб царської, а пізніше – комуністичної, імперії.

Власне з асимільованих етнічних елементів формувалося ядро марксистської соціал-демократії в Європі, а на початку ХХ ст. в Росії. Це була чи не головна причина Франкового неприйняття соціал-демократії. Згідно з комуністичною доктриною світової революції, асиміляційний процес визнавався не лише бажаним, але й природнім, а принцип інтернаціоналізму, протиставлений націоналізмові, став

основою проведення масових репресій проти національно свідомих представників усіх народів, окрім, правда, російського.

Не зайве буде нагадати, що після падіння комуністичного Радянського Союзу, проблема націоналізму набула нового висвітлення. У США, Ізраїлі, країнах Європи з’явилися праці авторитетних учених, у яких впроваджується у політичну і соціологічну лексику поняття “громадянського чи ліберального націоналізму”, на означення його як цілком позитивного, демократичного явища, на противагу націоналізму авторитарному чи тоталітарному. Також позитивних конотацій набуває поняття “культурного членства” чи “культурного вкорінення”, яке за своєю суттю є протилежним до примусових асиміляційних процесів. Отже, прийшов час розмежувати асиміляцію справді добровільну від асиміляції примусової, здійснюваної під тиском обставин як перехід на сторону влади сильного, на бік можновладців, що завжди було і буде проявом цинізму, а не морального вибору.

Поза докладним вивченням асиміляційних процесів у другій половині XIX ст. майже неможливо зрозуміти справжні причини світових і громадянських воєн та революцій XX ст. Принаймні страхіття Другої світової війни не переконливо пояснювати лише біснுவатістю Гітлера. Приходимо до висновку, що І. Франко мав повну рацію в тому, щоб визнавати за людиною як прояв її найвищої відповідальності перед собою здатність “не поклонятись земній владі”, “а лиш Богу одному”, – про це він писав у вірші “Асиміляторам” (1889).

Таким є людський простір *іншого світу* І. Франка. Важливу його частину займає сама творчість Каменяра, з якої виростає новітня *українська дискурсивна дійсність*, запліднена ідеями свободи і громадянських прав.

На жаль, до кінця XX ст. Франкова дискурсивна дійсність зоставалася незужитою у її політичних, а також, духовних вимірах. Надто мало знає І. Франка українська маса, донині для більшості наших громадян він залишається творчо *неприсутнім* у їх духовно-інтелектуальному розумінні суспільних процесів; відповідно *незужитим* залишається український громадянський дискурсивний потенціал в українській соціально-політичній практиці. Натомість наше інтелектуальне суспільство донині у переважній більшості перебуває під владою дискурсів неукраїнського походження, сприймаючи дійсність з подачі чужих візій і неадекватних щодо громадянського поступу доктрин.

Література:

1. Слотердайк П. Критика цинічного розуму / Пер. з нім. – К., 2002.
2. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
3. Rorty R. Solidarity or Objectivity? in Objectivity, Relativizm, and Truth. – Cambridge University Press, 1991.

Марія Якубовська (Львів)

Проблема формування громадянського суспільства у творчості Івана Франка (на прикладі роману “Перехресні стежки”)

Останнє десятиліття другого тисячоліття для України відзначається пошуком свого обличчя, дороги до власної суті, а відтак і до світу. Роки бездержавності наклали відбиток на менталітет українського народу – зайве загравання із сильнішими, бажання здаватися кращими або гіршими, відсутність реального бачення ситуації, а тим більше – виходу із неї, невміння чути та бачити інших, декларативність гасел, унаслідок чого національна ідея, не підкріплена конкретними ділами, стає пустодзвonom, набиває оскому, відчувається навіть загроза її трансформації. Роздвоєння – поєдинок між духом та розумом. Для подолання роздвоєння потрібна організація, а також щоденна праця громадянського суспільства, яке ще необхідно сформувати.

Завдання формування громадянського суспільства – одна із найголовніших проблем роману І. Франка “Перехресні стежки”. Євгеній Рафалович, головний герой роману, наголошує: “Отсей старий, що заблудив у близькім сусідстві рідного села, що стоїть насеред гладкого рівного шляху і не знає, в який бік йому додому, – чи ж се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будучим, між широким свободним розвоєм і нещасним нидінням, і не знає, куди йому йти, не має сили ані надії дійти до цілі. “Хто то вкаже тобі дорогу, хто підвезе тебе, мій бідний народе?” – зітхнув Євгеній” [5: 245].

Образ головного героя роману “Перехресні стежки” адвоката Євгенія Рафаловича найбільше співвідноситься з внутрішньою суттю самого І. Франка. “Вихований, вигодуваний хлібом, працею і потом сього народу, він повинен своєю працею, своєю інтелігенцією відплатитися йому. Се перший заповіт, такий, від якого ніщо й ніяким способом не може увільнити його. Все, що говориться про права індивідуальності, про права чуття, про право на вживання життя, про право на вживання життя і його радощів, – се софізми, брехня, облудна маска самолюбства й безхарактерності. Яке ти маєш право бути вільним, коли твій народ у неволі?” [5: 29].

Реквіємом людської муки постає картина смерті селянських дітей у романі, свідком масового похорону яких був адвокат Рафалович. Здорові діти, щеплені неякісною вакциною, помирають – по семеро нараз. “Фізик приїхав віспу щепити і защепив усі діти зопсованою кров’яною. Замість віспи прищепив гангрену...” Зі словами болю звертається селянин до Рафаловича: “Адже я старий чоловік. Сей хлопчик був мій одинак... три роки мав, як чічка, пане, як золото, хлопчик... Скажіть мені, чи я забіяка, лиходій, душоуб? Чи я завинив що пану фізикуві? Чи я йому в погану годину дорогу перейшов? За що ж він мене всиротив? За що він мені душу вкалічив?” [5: 146].

Беззахисність простих людей перед бюрократією і халатністю можновладців викликає бурю протесту у душі Рафаловича: хтось повинен захистити тих простих людей, які потребують у житті лише одного – чесної праці і крихітки справедливості. Вони настільки загуркані та змордовані недолею, що навіть не пробують шукати правди, виходу, шляху до ліпшого життя. Селяни навіть не скаржаться на нечуване лиходійство фізика, бо “він жонатий з бувшою гувернанткою пана маршалка” – і, на думку селян, все одно викрутиться, а дітей з могили не піднімеш. Врешті хіба “раз то таке траплялося, що діти від щеплення вмирали”. Ці прості люди не можуть захистити на своїй землі ні себе, ні своїх дітей. Лишень формування громадянського суспільства може вирішити проблему захисту простого народу від свавілля влади. “Франко, як і більшість українських письменників, відстоював ідею соціальної справедливості. Протягом століть український народ був найбільш упосліджений. Літератори від Г. Квітки-Основ’яненка до В. Стефаника і М. Коцюбинського, як могли, словом і ділом, воювали за права покривджених і знедолених”, – наголошував В. Здоровега [2: 176].

“Перехресні стежки” – етапний твір у творчому доробку І. Франка. У ньому поєднано романтизм юнацького одкровення і сповідь зрілого чоловіка, який чимало переніс у своєму житті, але труднощі не зламали його, а лишень загартували силу та розум, навчили зваженості та зосередженості, зуміли виробити оптимальне поєднання гарячого серця та логічного зосередженого розуму. У романі наявні елементи біографізму, а саме: спогад про юнацьке кохання до О. Рошкевич.

Назва роману “Перехресні стежки” є філософсько-узагальнюючою. І хоч автор на сторінках роману нібито пояснює назву свого твору, але це аж ніяк не можна сприймати буквально. Перехрестя долі окремих людей – це одна площина, яка лежить на поверхні. “Тепер якоюсь примхою долі їх стежки ще раз зустрілися, – і що з того? Стрічаються перехресні стежки на широкому степу й знов розбігаються!.. Що вона мені тепер і що я їй? Нічогосінько. Перелетні тіні, що мигнуть понад долиною і не лишать по собі нічогонічогосінько...” [5: 132], – так розмірковує головний герой роману, адвокат Рафалович після зустрічі зі своєю колишньою коханою Регіною Твардовською.

Особливістю творчого почерку І. Франка є багатозаровість художнього сприйняття: перехрестя долі інтелігенції та народу, їх взаємозв’язок, взаєморозуміння, взаємовплив, бажання чи небажання зрозуміти один одного. Оце глобальна проблема, яку намагається розв’язати автор, на якій зосереджує увагу читача. Її вирішення стане основою, на якій закладатимуть підвалини державності народу. Перехрестя долі різних народів – українського, жидівського, польського... Як їм співіснувати, як навчитися розуміти один одного, відчувати іншого, не нівелюючи своєї самобутності, оригінальності, бо нікому не потрібне твоє самозречення. Немає жодної держави у світі, де б жили люди однієї нації. Треба вміти бачити національну самобутність кожного, розуміти кожного. “...Іванові Франкові треба було підвестися до рівня провидіння, до передбачливих узагальнень, аби оцінити суспільно-політичні явища, які були умовами його доби і не тільки свою роль у цій добі відігравали, а й проектувалися на завтрашність” [3: 154], – слушно зауважує Т. Салига.

Потребує уважного прочитання та осмислення філософський діалог Вагмана та бурмістра Рессельберга. Варто звернути увагу на логічність і психологічну вмотивованість ведення бесіди Вагманом. Він розуміє, що простим проханням не можна вирішити питання дозволу проведення віча, адже за бурмістром стоять інші сили (наприклад староста), які ніколи не допустять, аби у місті сколихнулось рутинне життя). Тим паче, що немає офіційної заборони (адже є закон, який дозволяє проведення подібних заходів). Просто дано неофіційну вказівку: заборонити у винаймі приміщення. Проти хитрості заборони можна протиставити лише аналогічну силу: противника потрібно обіграти. З таким планом гри приходиться Вагман до Рессельберга. Вони вирішують долю українського віча.

Адвокат Рафалович, при всій своїй цілеспрямованості, напористості, не досягнувши правил гри владної сфери, тому цієї допомоги йому не обійтися. Єдине, що він до кінця життя не дізнається, яку роль відіграв Вагман в організації русинського віча. Вагман допомагає чесно і безкорисливо. Він, пройшовши особисті страждання, збагнув найвищу істину: не можна рубати гілку, на якій сидиш, не можна нищити нарід, на землі якого живеш. У болючому монолозі-сповіді він говорить: “Бачите, коли вмер мій син, я почав був дуже сумувати. Мені так було, немов би земля розпалася перед моїми ногами. Передо мною не стало дороги, не стало мети. Пощо я живу? Для кого гребу й горну на купу? Терплячи сам, я почав розуміти терпіння інших, тих, що не мають де голови прихилити, не знають, що будуть їсти завтра, не мають що в рот вложити нині, дивляться на муку своїх дітей. О, я перед тим, яко хлопський лихвар, немало видав такої нужди, але вона не зворушувала мене. Все те було чуже для мене, далеке від мого серця. Я гріб на свою купу і не дбав ні про що інше. Тепер, коли син мій умер, у мене відкрилися очі і я почав роздумувати. Знаєте, мені здавалося не раз, що одурію. Голова тріщала, я ходив, мов під обухом. Що вам говорити багато! Я додумався до того, що треба захопити палку з іншого кінця. Вперед я дер і висисав хлопів, тепер я обернув свою опіку на тих, що всиротили мене, а хлопам почав допомагати в їх біді. Я робив це незаметно... Коли Підліски, Горбове, Сокирчани і інші села в кількох околичних повітах позакуплювали панські фільварки, повикуплювали назад ґрунти... то все це зробилося при моїй допомозі, моїми грішми. З часом я обдумував цю справу щораз ширше, і мені видалося, що й така робота може бути корисна для нашої жидівської нації. Бачите, оті розрухи на Україні показали мені, що, працюючи над висанням і зруйнуванням руського народу, ми, жиди, робимо так, як той циган, що, сидячи на дубовій гілці, сам підрубав ту гілляку... І мені видалося конечним почати і до руського берега від нас будувати міст, почати робити хоч дещо таке, аби ті русини могли не самим лихом споминати нас. Я знаю: коли вони рушаться потроха, дійдуть до деякої сили, то і з жидів чимраз більше буде прихилитися до них. Але, по-моєму, важливо допомогти їм тепер, коли вони ще слабкі, коли ще гнуться і не можуть випростатись” [5: 249].

Вагман дає пораду Рессельбергові: як допомогти в організації русинського віча. Бурмістр домагається у старости дозволу на проведення віча, водночасно пореко-

мендувавши заборонити його з огляду на пожежну небезпеку. Народу зійдеться багато, а орендована шопа накрита солом'яною. Староста з легким серцем пристає на цю пропозицію, не звернувши уваги на другу половину прохання: дозвіл на збір жидівської громади – у цей же день і цей же час. Пастка, вибудована Вагманом, спрацювала. У день проведення віча пожежники заборонили його проведення у солом'яній шопі, але присутній бурмістр запросив Рафаловича і селян у друге приміщення. Віче відбулося із безпосередньої допомоги Вагмана, хоча він не дізнався про це, бо у ніч напередодні його по-звірячому замордували злочинці Шварц і Шнадельський, щоб заволодіти грішми.

Ідеєю, що керує життєвою дорогою Євгенія Рафаловича, постає бажання праці для добробуту рідного народу. Аналізуючи періодизацію українського франкознавства, М. Гнатюк наголошує: “Будучи яскравим представником “народовської” партії у суспільному та громадському житті, Ом. Огоновський і в своїх літературознавчих працях проводив цю ж ідеологію... Ом. Огоновський вважає І. Франка продовжувачем традицій П. Куліша, й підкреслює, що широтою своєї літературної діяльності І. Франко П. Куліша значно перевершує” [1: 34].

Письменник скупо розповідає про факти біографії головного героя. Характеризуючи його внутрішній світ, він відразу подає аналіз, пояснюючи першоджерела становлення. “Він (Рафалович) належав до того покоління, що виховалося вже під впливом європеїзму, якому в Галицькій Русі виборів горожанство Драгоманов, і цікавився багато дечим таким, чим не цікавилися зовсім його польські та жидівські товариші, адвокати та судовики” [5: 245].

Звичайно, сам І. Франко до певної міри асоціюється з образом свого героя. Можливо, то його ідеал – у плані організації свого буття, у цілісності та гармонійності. Внутрішній поступ Рафаловича є організовано-послідовним. Зважений, поміркований, тактовний. Цей чоловік сам пробивається у житті. Нічого не дається йому легко. Коли хлопець закінчував навчання, обікрали його опікуна, і він залишився без спадку. Це випробування долі юнак переносить стоїчно, мужньо. По-філософськи розмірковує, що це одне з випробувань, які приготувала йому доля. Життєві негаразди лише цементують волю юнака, вчать переборювати труднощі.

Високий рівень професіоналізму у характері Рафаловича поєднується з правдивістю, щирістю та порядністю. Він чесно працює зі своїми клієнтами, не обіцяє того, чого не може зробити. Часто веде справи простих сільських господарів, бере помірну плату, не випадково його називають хлопським адвокатом. Ми бачимо адвоката Рафаловича у постійній дії. Письменник виводить його образ у контексті реальних справ, навмисно не залишаючи майже місця для особистого життя.

Лише поява на вулицях містечка жінки у чорному вбранні виводить із внутрішньої рівноваги головного героя. Ця жінка так нагадує його перше велике і єдине кохання, котре осяяло болем, втіхою і мукою все життя. “Нараз немов що шпигонуло його; він стрепенувся, мовби несподівано діткнувся проводу електричної батареї. Озирнувся вправо, не зупиняючись на ходу. Навпроти нього йшла висока, струнка жіноча постать у скромній чорній сукні, в чорнім капелюшку з простеньким білим

пером, з лицем, заслоненим чорним, досить густим вельоном. Здалека він не міг розпізнати її лица; те, що так торкнуло його, було якесь неясне загальне вражіння, вражіння її постави, росту, рухів, ходу – рівного, повільного і плавного” [5: 285].

Дівчина була для Євгенія життєвою мрією. Він витворює в уяві її образ як найкоштовнішу річ. Згадає ті дні “як одну хвилину свого життя, одну весну з усіма весняними чарами і пахощами... на віддалені десятих літ, відгороджені безоднею муки і безнадійності, ті дні видаються йому одною хвилиною, блискучим островом, що пишається над самим гирлом водопаду” [5: 167].

У кожному місті чи містечку, куди закидала доля Євгенія, він шукав її – свідомо чи несвідомо. Можливо, це і було причиною його переїздів з місця на місце. І ось, коли приглушився біль розлуки, коли Євгеній знайшов у житті спокій, рівновагу і застосування своїм силам – з’являється вона, його Регіна. Врешті – це була не зовсім його Регіна, у ній не було того чарівного блиску, котрий раніше так збуджував адвоката Рафаловича.

Образ коханої, який носив у своїй уяві Євгеній Рафалович упродовж десяти років, зіткнувся з реаліями буденного життя. Та, котру він у своїх мріях убрав у дорогі шати обожнювання, була змішана з брудом і багном іншими, недостойними руками. Важкою виявилася кара за зражене кохання. Ідеал, потоптаний у болоті, втратив свою чарівність. Так, віддаючи данину попередньому почуттю, а швидше всього ілюзорній мрії, вони ще зустрічаються. У пориві пристрасті Євгеній навіть просить Регіну покинути Стальського, зв’язати свою життєву долю з ним, виїхати з цього затхлого містечка і будувати свій сімейний затишок, своє щастя. Він переконує її, що вони мають право на щастя. Але тут же, на нашу думку, з легкістю зітхає, коли Регіна відмовляється від цього шляхетного жесту Євгена.

Ця сюжетна лінія співвідносна із концепцією особистого щастя у ліричній драмі І. Франка “Зів’яле листя”. Як слушно наголошує Л. Сенік, “філософсько-моральний зміст ліричної драми заснований на глибокій духовній традиції. Отже й на давній традиції, бо йдеться про почуттєвий, емоційно-духовний стан людини, здавалося б, відвічний, відколи існує свідомо історія людства...” [4: 370].

Чому борець за високі ідеали повинен бути обов’язково нещасним? Чому українська література так мало створила щасливих в абсолютному плані персонажів? Чому, одружившись з Регіною (адже вона могла офіційно розірвати свій шлюб із Стальським), їм потрібно було обов’язково кудись виїжджати? Ця сюжетна лінія могла би видатися нам надуманою і схематичною, хоча, гадаємо, у штучності цієї ситуації, реалізується інша позиція І. Франка: деяка інфантильність того ж таки адвоката Рафаловича. Чому він відмовляється від досить таки вигідної пропозиції Вагмана: купити маєток Брикальського? Розбагатівши сам, адвокат Рафалович зміг би допомогти селянам. Врешті, просто задарма віддати ті пасовиська, насильно забрані Брикальським у селян, адже судові процеси для них коштують значно більше грошей, аніж вартують ці землі.

Євгеній Рафалович подумки осуджує тупість селян, коли ті відмовляються від надзвичайно вигідної пропозиції Вагмана. Але ж сам Євгеній стоїть на такій же

позиції: мені нічого не треба. Слова Вагмана, сказані у розмові з Рафаловичем, звернені до цілого народу: “Поки ви, русини, не маєте своїх дідичів і мільонерів, поти ви не є жаден народ, а тільки купа жебраків та невольників” Чому українці так панічно бояться слова “багатство” – воно нерідко асоціюється із найнегативнішими реаліями? Цей хворобливо ненормальний тип мислення, закладений десь на генетичному рівні, приносить чималу шкоду: не дає змоги почувати себе гідно, розпрямити належно хребет. Це тавро наклало відбиток і на селян, і на їхнього поводири. Ця відмова від дій, бажання вільними від грошей руками творити новий світ.

У своїх стосунках з Регіною Євгеній поводитья аналогічно. Миттєвий порив змінюється зваженістю і розсудливістю. Хоча письменник і не подає деталей психологічного стану Рафаловича, але з якою легкістю відпускає Регіну та береться за свої справи. Роздуми про високе призначення його роботи не виправдовують поведінки Євгенія. Починаєш сумніватись у щирості його почуттів: хоча не треба звинувачувати героя. Він носив у серці веселковий ідеал, частково створений ним же, і тепер, коли зіткнувся з Регіною (але ж вона вже інша!), ця жінка уже не співвідноситься з тією мрією. То ж чи можна його звинувачувати у нешляхетності?

Як істинно великий художник, І. Франко залишає нам широке поле для роздумів. І на прикладі цієї сюжетної лінії він розмірковує про характер твореної епохою інтелігенції. Він не ідеалізує її – і в цьому сила письменницького хисту. Якщо би ця інтелігенція творилася з покоління в покоління, з епохи в епоху, – тоді б вона була і міцнішою, і глибшою. Але ж український народ, віками гнаний і переслідуваний, не міг створити належних умов для творення інтелігента, якого винищували, пригнічували, залишали без жодних засобів на існування, обпльовували і висміювали. Якими надлюськими потугами він знову і знову поставав із надр народного духу, живився цими надрама, кріпшав, щоб знову бути скошеним і прим’ятим.

Адвокат Рафалович – типовий представник українського інтелігента другої половини XIX ст. Ми бачимо його у контактах із селянами, зі священниками, пресою, чиновниками та багатіями... Він – чесний і безкомпромісний, небагатослівний і діяльний. Він не обіцяє селянам того, чого не може зробити, викриває аферизм Шнадельського. Складається враження, що Рафалович змушений продиратися крізь хащі людського невігластва і нерозуміння, крізь черствість і байдужість, крізь тупість і ницість.

Образ Регіни співвідноситься з образом головної героїні із повісті І. Франка “Сойчине крило”. Це чи не єдине в українській літературі моделювання психологічної ситуації, де головна героїня мусить пройти всіма колами дантового пекла, зрадивши своє кохання. Аналогічна ситуація: двоє закоханих, зраджує вона, як правило легковажно, не усвідомлюючи трагічності свого кроку. Потім на головну героїню чекають численні випробування. І обов’язковою є зустріч, де головний герой (він), якого свого часу було проігноровано, з’являється: впевнений, сумний і самотній. Він дозволяє себе любити – на вершині своєї слави і досконалості, у полоні справ і обов’язків. Як уже було зауважено, частково ця психологічна модель фокусується і на долі головних героїв із драми І. Франка “Украдене щастя”.

У пророчому сні Рафаловичу увижається смерть Регіни у хвилях невідомої річки. Як знаємо з тексту роману, саме так закінчується життя жінки. Її смерть є символічною. Не знайшовши застосування своїм силам, не знайшовши найменшої крихітки щастя у житті, Регіна у момент сильного переживання, збудження, підштовхнута Бараном, топиться у річці. Деяка містичність віщого сну Євгенія пов'язує його з Регіною не просто звичайними людськими зв'язками – у цьому прихована та вища сила, яку можна назвати фатальною і яка все ж таки має вплив на долю героїв. Мірилом кохання виступає відчуття героїв, їх непроминальність одне для одного.

У формуванні громадянського суспільства важливу роль відіграє сила духу, незламність характеру і здатність до дії його поводитирів.

Деяка схематичність образу Рафаловича викликана об'єктивними обставинами життя. Тодішнє суспільство майже не створювало умов для формування таких характерів. Вони творилися як внутрішня потреба самої особистості, як якийсь генний код, котрий виривався нагору з неодмінним бажанням реалізуватися. Це логічне продовження державницької позиції Захара Беркута, трансформоване на іншій громадянській площині. У нових суспільних умовах І. Франко шукає носіїв ідеї державності.

Зображення суспільного фону тодішнього українського життя є необхідною передумовою для творення громадянського суспільства, бо лишень у такій суспільній формації можуть вирішитися соціальні проблеми.

У романі І. Франко змальовує типове галицьке містечко кінця минулого століття. Персонажі, виведені у творі, мають значення не лише для літераторів, а і для істориків. Звичаї, настрої, уподобання різних верств населення подані чіткими яскравими мазками.

Мале брудне містечко Гумниська, куди закидає доля Рафаловича: “Вулиці повні вибоїв, тільки в головнім осередку вимощені річними кругляками, по яких селянські вози диркочуть, мов кепський грач по клавішах розстроєного фортеп'яна... Бруд, занедбаня – отсе було головне, що кидалося в очі і усі змісли в тім містечку і тім ринку” [5: 289].

Непривабливість зовнішнього вигляду містечка логічно доповнюється реаліями духовного життя, позбавленого будь-якого оптимізму. Суддя Страхоцький, який веде судові справи у Гумниських, доповнює своєю персоною тупість і безнадійність суспільства. “Маленький, худенький чоловічок з надзвичайно малою головою і ріденькою бородою. Хоча мав уже близько шістдесят літ, та проте виглядав щось мов недозріле, неустатковане. Його голос був писклявий, вираз лиця заляканий, очі вогкі, мов ось-ось йому збирається на плач, рухи нерівні, нерішучі, немов він ніколи не знав, що робити” [5: 231].

Надзвичайно тупий до науки, він з тяжкою бідою переходив з класу в клас – то за протекцією, то за просьбою. Єдине, що він добре навчився в університеті, це грати у більярд. Перед державним іспитом Страхоцький мусив з тяжкою бідою напружити розум, унаслідок чого збожеволів. Після лікування за солідною про-

текцією він зайняв місце у суді. Його не звільнили з посади навіть тоді, коли за звичайну лісову крадіж засудив селянина до страти, оскільки мав чималі родинні зв'язки. Після чергового лікування Страхоцький знову опинився на посаді судді. Цей карикатурно-гротескний образ викликає у читача гнів і обурення, протест проти устоїв тогочасного суспільства. З такими суддями доводилося мати справу Рафаловичу. Високий професіоналізм останнього, компетентність часто натикалися на непробудну тупість ось таких страхоцьких. Якої сили волі, рівноваги було потрібно, аби уміти їм протистояти, аби знаходити сили для боротьби.

Поруч з образом Страхоцького введено характери Брикальського, Рессельберга, Шварца, Шнадельського, Кшивотульського та ін. Кожен з них, виписаних епізодично, наділений яскравими індивідуальними рисами.

У центрі життя містечка Н., куди прибуває Рафалович, постає бурмістр Рессельберг – лікар, жид, гарячий польський патріот. Він був одним із небагатьох жидів, які брали участь у польським повстанні 1863 року – і то не з метою – зробити гешефт. Це допомогло йому завоювати повагу серед поляків. Він користується у всіх необмеженим довір'ям, усі вважають його чоловіком розумним, заслуженим і чесним. Правда, він не шкодує грошей, аби підтримувати цю репутацію.

Адвокат Рафалович, прибувши до містечка, був змушений відвідати всіх найвпливовіших людей. Його візит до бурмістра був не подібний на інших. Між ними розгорілася гостра дискусія: “Я не знаю жадної Русі! – твердо відповів Рессельберг. – Не знаю і не хочу знати. Я чував, що є якісь руські патріоти, але де ті повстання, які вони робили за свою національність? Де та кров, яку вони пролили за свій прапор? Де їх мученики? Де їх пророки? Де їх воєводи?” [5: 39].

І. Франко подає еволюцію образу Рессельберга. Він показує його здатність розвивати свої погляди. На хлопському зібранні бурмістр по-новому подивиться на українців, побачить їхню величезну потенційну силу, захоплено слухатиме їх прості виступи, у яких звучатиме і біль, і переживання, і гумор, і страждання. Це він з захопленням скаже до Рафаловича: “Не кривдіть свій народ. Треба подивлятися вроджений талант тих людей, у яких нужда не приглушила, не заморочила його” [5: 123].

Типовими п'явками-визискувачами постають Брикальський і Кшивотульський. Їх цікавить тільки власна вигода, власний достаток. Вони однаково ліниві і пихаті. Не випадково навіть після чергової незгоди, вони так легко знаходять спільну мову один з одним. Маршалок, аби врятувати свій маєток від продажу, накидає тенета на селянську позикову касу.

Граф Кшивотульський не визнавав ані суду, ані державного порядку. У ставленні до селян він відзначався єхидністю та жорстокістю. “Одинокий параграф, принагідний для хлопа, – бук” [5: 111], – любив він повторювати у вузькому колі однодумців.

Шварц і Шнадельський – типові персонажі, у образах яких показано авантюристів та шахраїв. Вони – безробітні. За дрібні провини були звільнені від роботи у державних установах, унаслідок чого змушені заробляти на життя шахрайством.

Шнадельський бере у селян великі хабарі за звільнення синів від служби у

війську, за інші послуги, які він ніколи не зробить. Він, як типовий аферист, уміє увійти у довір'я до селян. Сутичка з Рафаловичем, який розкрив селянам очі на шахрайство Шнадельського, “значно остудили запал Шнадельського до “хлопської кістки”. Він змушений був залишити свої грабіжницькі поїздки по селах і з жахом думав про своє майбутнє. Так приходить думка виїхати в Америку, але така поїздка потребувала грошей, щоб розпочати там нормальне, забезпечене життя.

Жадоба легкої наживи зводить Шнадельського з Шварцом. Шварц – більш поінформований, більш жорстокий і практичний. Саме він дізнається про справу з реформою повітових кас, яку затіяв Брикальський, аби врятувати свій маєток.

Випадково перехоплений лист дає змогу дізнатися Шнадельському і Шварцу, коли Брикальський віддав Вагману готівкою п'ятдесят тисяч, аби викупити векселі за свій маєток. Вони по-звірячому вбивають Вагмана. Згодом утікають до Німеччини. Шварц все-таки вирушає в Америку, а Шнадельський, який з переляку невчасно захворів, змушений постати перед судом. Але передчасна смерть звільнила його від цього обов'язку.

Так І. Франко вводить у роман галерею яскравих колоритних образів галицького суспільства другої половини XIX ст. Ці характери породжені існуючою суспільною формацією. Щоб формувати інші соціальні типи, потрібно змінити суспільні обставини.

У романі “Перехресні стежки” І. Франко виступає великим реформатором, просвітителем найширших верств народу. Він переконливо доводить, що гасла, ідеї повинні падати на благодатну землю – на пробуджену свідомість людей. А тут необхідна система просвіти, система, яка би працювала не наскоком, а постійно, з дня на день. Треба сказати, що на формування цих поглядів великою мірою впливав особистий досвід І. Франка, котрий балотувався на виборах до Галицького сейму і програв суперникові всього-на-всього кілька десятків голосів. Думаємо, що йому довелося у цій боротьбі зіткнутися і з несправедливістю, і з тупістю.

Як крик зраненої душі, ідеться про пробудження свідомості селян. Показником затурканості широких верств селян є історія з маєтком Брикальського. Селяни довго судяться за громадські пасовиська, котрі силою забрав маршалок. Просто звичайний збіг обставин – подарунок долі. До Рафаловича підходить лихвар Вагман, котрий має майже всі векселі для того, щоб забрати маєток. Оскільки Брикальський любив пожити у розкошах, не дуже займався господарством, то часто брав позики під відсотки у різних людей. Відсотки росли, а грошей не прибувало.

Вагман мав свої порахунки з Брикальським. Син Вагмана, несправедливо забраний у військо, загинув. Хлопчик абсолютно не надавався до військової служби. З нього вийшов би прекрасний скрипаль. Але навіть величезні гроші Вагмана не допомогли йому захистити сина. І в результаті відбулася переоцінка цінностей Вагмана: він починає допомагати знедоленим і ображеним. З почуттям глибокої поваги жид ставиться до Рафаловича. Перш ніж запропонувати Євгенієві купити маєток Брикальського, лихвар довідався про минуле Рафаловича, бездоганна репутація якого зіграла свою роль. Вагман пропонує адвокату вигідний гешефт:

купити масток за номінальною ціною векселів. Більше того, лихвар повідомляє про будівництво голландського флоту і про те, що дуби, котрі ростуть у маєтку Брикальського, можна буде продати з чималим зиском.

Адвокат Рафалович відмовляється від цієї пропозиції. Він радить з цього скористатися селянам, ті, перелякані до смерті, розповідають про все Брикальському, відмовляються від послуг Євгенія як адвоката. Унаслідок Рафалович у черговий раз переконується у тупості і затурканості селян, але не опускає рук. Ще більше переконується, що тільки просвіта народу може стати для нього порятунком.

Осередком освіти на селі Рафалович вбачає священництво. Симпатичними, теплими фарбами змальовано отця Зварича. Ми зустрічаємось із ним за селом, після похорону дітей. Це щупленький маленький чоловічок літ сорока. Він чалапає болотистою ходою разом з юрбою невтішних селян. І цей хід є глибоко символічним. Вони ідуть однією дорогою – дорогою поступу. Зварич – тупий до книжки, до думання, але має велику охоту до механічної праці: стельмахування, токарства, пасічництва, садівництва. І цим він немалою мірою стає у пригоді селянам. Письменник не ідеалізує сільського священництва, але з ніжним пієтетом говорить про його щоденну буденну працю серед простих людей.

Окремі сторінки роману “Перехресні стежки” можна розглядати як багатоаспектний політичний документ – програму дії. Ці сторінки нагадують художні особливості політичного роману. “Школа політичного життя – то як школа плавання. Стоячи на березі і слухаючи теоретичних викладів і упімнень, ще ніхто на світі плавати не навчився. Тут перша річ – власна проба, власна діяльність, власне вміння і власна відвага. От чого ми мусимо на вічах учити наших селян. Нехай самі говорять, нехай учаться самі висловлювати свої потреби і кривди, стояти за своїм жаданням і супроти панів, і супроти властей”. Ось так коротко і зрозуміло говорить про перший етап завдання політичного становлення народу: відчуті себе, відчуті свою силу, навчитися висловлювати свої бажання, не боятися їх, вірити у їх реалізацію.

Важливу роль у політичній організації народу відіграє інтелігенція. “Ми, інтелігенти, повинні вказати народові законні форми, розв’язати йому язик і старатися пізнати його потреби, його кривди і болячки, його спосіб думання” [5: 187]. Така концепція взаємодії інтелігенції та народу викладена у словах Євгенія Рафаловича, скерованих до отця Зварича.

І врешті – ще один погляд на політику, яка вимагає “не тільки справного язика і міцних грудей, але також відважного серця, сильного характеру та завзяття і того духу незалежності, якого у нас цілими віками вбивали і притлумлювали різні чинники”.

Теплими і щирими рисами змальовано образи простих селян – і заблукалого Демка Долішнього, і Грицька Галабурди, у якого уже пробуджується національна гідність, і практичного Ілька Марусяка. З якою щирістю говорить Демко Рафаловичу про користь і потрібність організованого віча. “Нарід як почув, що має бути віче, то аж відітхнув. Кожний хоче свою біду виявити. Кожний рад би, щоб його кривду весь світ почув” [5: 79].

Так неквапом, з любов'ю перехресними стежками долі мандрує письменник дорогами рідної землі, уважно вслухається у розмови між людьми, вчиться дивитися на світ широко розплющеними очима, п'є криничну воду чистоти, пильно вдивляється в обличчя тих, хто ходить дорогами рідної землі. Він хоче їх бачити щасливими, він вірить у чисті незаймані джерела народної душі. Знає, що для кожного, хто живе на цій землі з чесними намірами і незрадливим серцем, вистачить і криничної води, і синього неба, і цвітіння вишневих садків. Він хоче бачити розправлену горду душу народу, котрий його вигодував простим мужицьким хлібом, та заради щастя якого він жив і творив.

Література:

1. Гнатюк М. Періодизація українського франкознавства // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998.
2. Здоровега В. Політичне передбачення у творчості Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998.
3. Салига Т. Франківська концепція духовного відродження України в інтерпретації Євгена Маланюка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998.
4. Сенік Л. Морально-філософська антитеза “добро – зло” в збірці “Зів'яле листя” І. Франка і літературна традиція // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998.
5. Франко І. Перехресні стежки. – Львів, 1989.

Микола Лазарович (Тернопіль)

“Нам пора для України жити!..” Українські січові стрільці в контексті суспільно-політичних ідей Івана Франка

Збройна боротьба за українську державність була змістом змагань для багатьох поколінь українського народу від найдавніших часів його історії. У ХХ ст. після багаторічної перерви її першими відновили Українські січові стрільці (УСС), які своєю самопожертвою та своїми справами зайняли належне місце серед борців за волю України. З УСС пов'язані яскраві етапи самовідданої праці, спрямованої на пробудження й утвердження поміж українства почуття національної гідності, ідеї соборності й незалежності держави. Їхню роль та значення в контексті визвольної боротьби підкреслювали провідні українські політичні та громадські діячі. Зокрема, С. Петлюра зазначав: “Від слів і кличів до діла, від декларацій до жертв, може

крівавих, і напевно крівавих, во ім'я політичної волі українського народу, – ось той шлях, на який ступило січове стрілецтво в Галичині під час війни” [53: 498]. Високо оцінював стрілецький порив й І. Франко, який, звертаючись до УСС, наголошував: “Ви є дзеркалом моєї душі і моїх стремлінь” [57: 38].

Проте значення стрілецтва не обмежується лише тим, що воно стало першою в новітній історії України добровільною військовою формацією, яка збройною боротьбою зв'язала перервану нитку визвольних змагань. Українські січові стрільці ввійшли в історію ще й тому, що були силою, яка мала значний вплив на розвиток української політичної думки та на формування національної психології. “На широку й тяжку, вкриту курявою й кров'ю путь, – підкреслював Д. Донцов, – завернули вони нас із тих манівців, де тинялася наша політична думка перед страшним 1914 роком” [36: 38]. Об'єднуючи кращі сили української молоді, захопленої ідеєю відбудови власної держави й об'єднання всіх гілок українського народу, легіон УСС у роки Першої світової війни перетворився в своєрідний військово-політичний організм, у середовищі якого тривав невпинний пошук найефективніших шляхів досягнення поставленої мети. Результати такої діяльності вплинули позитивно на весь подальший хід національного розвитку українського суспільства.

Значний вплив на становлення стрілецької ідеології мав І. Франко, який користувався величезним авторитетом та повагою серед стрілецтва і значився в стрілецьких списках почесним УСС-ом [32: 6]. Його твори були програмовими гаслами для стрільців, які також боролися за волю України та намагалися корчувати ті негативні прикмети, що пустили глибоке коріння в душах і головах українців. Немаловажним було й те, що Каменярь благословив свого сина Петра до лав українського легіону. “Коли Франко сам не міг посвятити своїх сил для новітнього Запорозжя, дав йому свого сина Петра” [51: 64], – відзначало згодом командування УСС.

Упродовж листопада 1915 – березня 1916 року і сам І. Франко перебував у стрілецькому середовищі, лікуючись у “Приюті для хорих і виздоровців УСС у Львові”, заснованому восени 1915 року у колишній дяківській бурсі по вулиці П. Скарги, 2-А. Як згадував сотник УСС В. Щуровський, який тоді працював лікарем у стрілецькому притулку, “Прийшов Франко в дуже лихому стані здоров'я. Ноги пухли. Серце відказувало послуху. Приходилось піддержувати сили впоркуванням ліків...” [61: 23]. До певної міри, і сама стрілецька установа позитивно впливала на самопочуття хворого, адже, за словами сучасників, “приют у той час був не лише місцем відпочинку та лікування січових стрільців. Тут гуртувалися майже всі активні елементи тодішнього інтелектуального життя у Львові. Реституція української преси (Назарук, Голубець, Когут), віднова українського театру (Лесь Новіна Розлуцький, Онуфрак, Демчишин) вийшла якраз з рядів приютівців. У притулку знайшов приміщення мистець-маляр О. Новаківський...” [61: 23].

Всіляко намагалися підтримати І. Франка і ті січові стрільці, котрі тоді перебували в притулку. Вони, наголошував В. Щуровський, “улекшували йому долю по своїм силам. Піклувалися ним, немов рідним батьком. Найнижчі послуги виконували з власної охоти і радо” [61: 25]. Усе це сприяло тому, що, навіть незважаючи

на тяжку недугу, І. Франко активно працював, пишучи поезії, оповідання, публіцистику, цікавився проблемами сучасного йому життя, переймався тривогою за долю України і навіть спроектував у притулку так звану снайдизу для розсікання дротів [51: 30], яка мала стати в нагоді стрільцям.

На Святий вечір 1916 року через управительку притулку стрільці запросили І. Франка до себе в розташування. На спомин усі разом сфотографувалися. Після вечері високий гість мав намір прочитати присутнім цикл своїх поезій під назвою “Пісна вечеря”, але, як згодом він сам писав у своїх автобіографічних нотатках, “несподіваний припадок слабости перешкодив мені в тому, й мене, як мені потім сказано, виручив у читанню д-р Мишуга...” [51: 64].

Не дивно, що коли І. Франка не стало, УСС сприйняли його смерть як загальнонаціональне горе. На знак скорботи в усіх стрілецьких частинах було приспущено національні знамена з чорними жалобними стрічками. Схилило свої голови перед пам’яттю великого сучасника січове стрілецтво. “Тепер, коли тисячі падають і гинуть, ми знаємо тільки одне: На боєвому шляху України упав перший жовнір першого ряду не з крісом, – а з молотом” [30], – відзначено на сторінках стрілецького часопису “Шляхи”. Свій поклін пам’яті найбільшого “каменяра українського відродження” стрільці також висловлювали в численних телеграмах співчуття. Від комісаріату УСС у Володимирі-Волинському телеграму надіслали четар М. Саєвич із товаришами, за волинські станиці – сотник Д. Вітовський, від фронтових частин – І полк УСС. “Склонив свою голову перед обличчям маєстату д-ра І. Франка, найбільшого борця за волю України” [51: 41] отаман УСС Г. Коссак. На похорон з фронту прибула стрілецька делегація, якій випала скорботна честь виносити домовину Каменяра з хати та супроводжувати його на Личаківське кладовище, бо “в особі І. Франка зійшов до гробу батько наших самостійницьких змагань, що знайшли блискучий вислів в організації осібногo Українського січового війська” [51: 42–43].

У прощальній промові на могилі стрілецький представник – сотник З. Носковський наголошував: “Устами моїми прощають впоследнє Невтомного Учителя-Пророка і Великого Вождя Каменярів... Його духові діти Українські Січові Стрільці, виховані та викормлені Його думками і ідеями, перейняті до глибини душі Його животворними словами. Пішли ми у бій сповнити дословно і найточніше Його заповіт, – пішли з оружем в руках ломити ворожу скалу, щоб промостити шлях народному щастю... Ми не зневірювалися... Серед найбільшого труду і втоми чули ми Його віщі слова: “Ми зітремо скалу” [28].

Скорботними були й тодішні стрілецькі бойові накази, де висловлювали глибоку шану до пам’яті Великого Каменяра і його заповітів [5: 19], та видання. Зокрема, здвоєний (за червень-липень) другий номер журналу “Вісник Пресової Кватири УСС” цілковито було присвячено пам’яті І. Франка.

Виконуючи заповіді свого ідейного Вчителя, стрільці з самого початку існування взяли до об’єднання легіону в єдиний організм, здатний стати в майбутньому запорукою виборення української державності. Передумови такого об’єднання заклали передвоєнні стрілецькі товариства, що яскраво виявилось в Стрию відмо-

вою добровольців приймати присягу на вірність Австрії. Бо хто, як не передвоєнна молодь гостріше відчував біль за втраченим бойовим духом українців, хто глибше розумів необхідність новітніх визвольних традицій, які б поклали початок збройної боротьби за власну державу?!

Тому, незважаючи на вкрай важкі фронтові умови, в яких опинилися УСС, особливо взимку 1914–1915 років, коли мороз сягав понад тридцять градусів, і які призвели до великих фізичних жертв (на січень 1915 року втрати легіону становили близько 46% від первісного складу [1: 46; 11: 9], а до березня зросли до 66–75% [34: 22; 54: 99]), вони витримали ці перші, можливо, найтяжчі в їхньому житті випробування, зберігши легіон, а разом з ним і надію на краще. Як заявляв один зі стрілецьких ідеологів Т. Мелень: “Українська справа живе, бо живе в таборі УСС” [14]. Вже з 1915 року тут починається процес духовного відродження. У стрілецькому загалі зміцніло почуття власної гідності, бо молодий ідейний стрілець дуже швидко набрався воєнного досвіду і ставав кращим вояком, аніж австрієць чи угорець. Один із німецьких генералів казав про УСС: “Мої баварці б’ються, як леви, а українці, як чорти” [34: 54]. Своєю боротьбою усуси здобули чимало відзначень і похвал, викликали пошану й симпатії союзників [1: 29; 11: 14–15, 26; 8: 20], і змусили рахуватися зі собою навіть ворогів. Так, російське командування, характеризуючи стрільців у секретній директиві, наголошувало, що це “відборні війська, які називають себе українцями і мріють про відновлення самостійної Малоросії” [37: 46]. Оце відчуття власної вартісності викликало в стрілецтві гордість, що воно власною кров’ю в тяжких боях відновило українську військову традицію та відродило забуте вже ім’я українського вояка. У результаті – український легіон почав поступово перетворюватись із групи розрізнених молодих патріотів в єдиний організм, натхненний одною ідеєю.

З весни 1915 року в стрілецькому середовищі починається систематична ідейно-виховна та політична праця, що не припинялася до останніх днів існування легіону. Це пояснюється тим, що визвольна ідея передвоєнного стрілецтва зі створенням та початком діяльності УСС перейшла в стадію реалізації, а тому потребувала нового осмислення й оцінки. Зважаючи на те, що тодішнє галицько-українське суспільство та його політичний провід не були готовими до виконання такого завдання, цю місію взяла на себе передова частина стрілецтва. Поштовхом до усталення та впорядкування згаданої праці став спільний постій двох куренів УСС біля гори Маківки, в селах Головецько та Грабовець на Сколівщині, напровесні 1915 року.

Відносний спокій на фронті та зосередження стрільців у двох сусідніх селах сприяли встановленню тісніших контактів між вояками, ближчому взаємопізнанню, обміну думками й планами. Тут під час жвавих дискусій на загальнополітичні та внутрістрілецькі теми стрілецтво прийшло до переконання, що його головне завдання наспіє не тепер, у розпалі цієї війни, бо вона триває за існування австрійської монархії, а наприкінці її, коли обидві ворожі сторони знесиляться і збройний виступ українців зможе відчутніше вплинути на вирішення української справи [33: 74]. Вже тоді УСС почали задумуватися над майбутньою протиавстрійською політичною акцією [43: 10–11].

Разом із цим, передова частина стрілецтва усвідомлювала, що які б не були наслідки війни, після її закінчення весь тягар національної роботи спаде на них [20; 42: 43]. У стрілецькому середовищі створили групу під керівництвом сотника Д. Вітовського та четаря І. Балюка, куди ввійшли старшини та окремі стрільці, що прагнули виробити стрілецьку ідеологію. Було з'ясовано такі засади: “Наша мета – Незалежна і Соборна Українська Держава. Ми, військо України, йдемо до тієї мети слідами Мазепи і згідно із “Заповітом” Шевченка. Щоб ту важкодосяжну мету осягнути, треба готувати нашу молодь, виховувати її у військовому дусі, в почутті обов’язку щиро і повсякчасно працювати для добра України та в готовності стати у відповідну хвилину до збройної боротьби за неї” [60: 47].

Тоді ж за ініціативою сотні Д. Вітовського було започатковано стрілецький “Пресовий фонд”, що мав стати основою для створення друкованого органу, котрий поширював би самостійницькі ідеї та гуртував навколо себе людей, головно, після війни. УСС мали намір з допомогою цього органу постійно впливати на українське громадянство “в державницькому дусі та перевиховувати його” [2: 14, 39–40; 43: 10]. Сам Д. Вітовський у листі від 6 березня 1915 року писав з цього приводу до члена Української бойової управи І. Боберського: “І ті хлопці, що часом днями цілими голодують, ті люди, які знають, що, вернувшись додому, не будуть мати чим грішного тіла накрити, ті люди зі своєї нужденної платні роблять складку на свій орган... Тими думками заражуються інші сотні і заряджують збірку у себе...” [41: 278–279]. Упродовж семи місяців у фонд було зібрано 16 000 крон, що дало змогу профінансувати 44 номери часопису “Шляхи” [41: 399, 465–466], який виходив у 1915–1918 роках як стрілецький орган. Таким був початок діяльності УСС по організації систематичної національно-державницької праці.

Одним із перших виявів, що засвідчив ідейне зростання стрілецької формації, став спільний лист стрільців сотні Д. Вітовського до Президії Союзу визволення України (СВУ) від 1 квітня 1915 року, в якому зазначалося: “... Може мило буде Вам дізнатися, що Ви не самотні в своїх змаганнях, що і ми не тільки жовніри, але і будучі горожани Вільної Самостійної України. Велика історична ідея перестала бути для нас лише переконанням, вона вросла в характер і душі наші, перейшла в діло, стала основним нервом життя нашого. Ми знаємо за що ідемо на труди і бої, за що лишаємо могили за собою... Ми свідомі ціли нашої на будуче і доріг, що ними йтимемо в життя своєму...” [13].

Після перемоги навесні 1915 року на Маківці – першого серйозного успіху стрілецької зброї та стрілецького духу, коли з’явилася надія на повернення до свого краю, патріотичний запал серед стрілецького загалу істотно посилювався. Стрільці, які і в найтяжчі часи намагалися бути в курсі національних справ, тепер подвоїли свою енергію. Але вже не просто проголошуючи гасла, а й задумуючись над тим, як їх реалізувати. Чи не найкраще такі тенденції проглядаються в роздумах одного зі стрілецьких ідейних провідників четаря І. Балюка, які він виклав у листах, зокрема, до Д. Донцова та С. Масляка. Тут автор доводить, що творення майбутнього українського суспільства повинні взяти на себе молоді сили, бо старша генерація

вже не здатна до такого завдання. Основою цих молодих сил мало стати стрілецтво, навколо ідей якого зібралось те, що ще “здорове, молоде, міцне і, перебувши огневий гарт, стане воно зав’язком нової суспільности, творчої і здібної до посвяти і запалу до діла і бою...” [40: 19]. Головним принципом діяльності молоді мала бути “праця напружена до максимуму і борба без компромісів, без уступок”, бо “національна честь вже пробудилась і жадає сатисфакції за століття неволі, кривди, топтання...” [7: 31, 66]. Підсумовуючи свої роздуми, І. Балюк зазначав: “Ціль наша ясна: Українська держава в етнографічних границях і уможливленій нею інтензивний культурний розвій... Нам не вільно вдоволятися навіть тим, якби до Дніпра прилучено Україну, що мабуть виключене в сій війні. Се проста і зрозуміла думка, але те важне, щоби привикли до неї” [40: 17]. Така позиція була виразом спільної думки всього стрілецького загалу.

Аналізуючи стан українського суспільства і бачачи в ньому немало недоліків, зокрема брак почуття обов’язку, відповідальності, дисципліни, стрільці вважали своїм безпосереднім завданням допомогти йому позбутися цих вад. Вони заявляли, що стануть “тими відродженнями, які нарід відродять, будуть корчувати те, що нас нищить, а насаджувати те, чого нам треба, щоб стати народом “залізним” [20]. “Ми чуємо, що наші думки годні перетворити нарід, – писав І. Балюк до Д. Донцова й тут же додавав, – але і чуємо, що слабіємо, один за другим сходимо зі світа” [40: 18]. Останні слова стали страшним провидінням для УСС, бо багато з них, в тому числі й сам І. Балюк, загинули в боях, що мало трагічні наслідки для українських визвольних змагань.

З осені 1915 року почалася нова фаза національно-політичної праці стрілецтва. Сталось це, головню, завдяки сотнику Д. Вітовському, який, перебуваючи в Коші УСС на лікуванні і маючи змогу обдумати деякі питання стрілецького життя, прийшов до переконання, що однією з найбільших перешкод для ефективної діяльності стрільців є фактичне розчленування австрійською військовою владою легіону на кілька частин, підпорядкованих різним командам, щоб так позбавити його політичного характеру [7: 3]. Свідченням останнього була і відмова Австрії від німецького плану, укладеного в кінці 1914 – на початку 1915 року, який передбачав, що Українські січові стрільці стануть зародком великої української армії, котра мала через Туреччину та Кавказ пробратися на Кубань і звідти поширювати свій вплив на всю Велику Україну, проголошуючи її самостійною державою [4: 140–141; 10: 1–2; 38]. Необхідно було змінити несприятливу ситуацію. Тому під впливом Д. Вітовського починається жваве листування між кошовиками та іншими підрозділами легіону, зміцнюються зв’язки між ними, активізується діяльність Січового коша, який, маючи порівняно більшу свободу руху та контакти з усіма легіоновими формаціями і багатьма національними інституціями краю, поступово перебирав на себе роль політичного і пропагандистського осередку стрілецтва. Звідси виходили проекти різних починів, тут реалізовували ідеї, котрі подавали інші підрозділи. Тут великою мірою формувалася стрілецька ідеологія, зароджувалися політичні плани УСС, втілювалися в життя їхні творчі задуми. Не випадково члени Української бойової

управи ще в травні 1915 року констатували, що Кіш є “річ дуже важна, без неї стрілецтво завмре. Там осередок і жерело сил” [8: 10].

Ще одним чинником, що сприяв внутрішній консолідації січових стрільців, було їхнє спільне перебування наприкінці 1915 – навесні 1916 року на постой в селі Соснові над Стрипою та в його присілку – Тудинці. Ситуація була доволі спокійною, а тому стрільці отримали добру нагоду для ближчого знайомства між собою та обміну думками щодо дотеперішніх здобутків і невдач, ролі січової формації в суспільстві. Часті товариські вечірки зі жвавими дискусіями лише сприяли виробленню чітких світоглядних орієнтирів. Зокрема, на спільній зустрічі майже всіх стрілецьких старшин, яка відбулася ще 24 жовтня, було заявлено, що УСС не можуть “спочити доти, поки не встане вільна самостійна Україна!” [21]. Щойно тут стрілецтво згуртувалося в єдиний організм не лише за формальними ознаками, пов’язаними зі створенням Першого полку, але й духовно. Тоді ж активізувалися майже всі сфери стрілецької діяльності. Все відчутнішим ставало прагнення до широкого вияву своїх настроїв, думок та ідей, яке знаходило відображення у розмовах УСС, публікаціях у часописах [21; 29] і навіть у бойових наказах. Зокрема, в сотенному наказі В. Кучабського від 24 березня 1916 року з нагоди відзначень українських стрільців австрійським командуванням наголошено: “Ся думка, що привела нас всіх у стрілецькі ряди, думка Самостійної України, думка оружного виборення сеї самостійности є багато вища і благородніша, чим бажане відзначень. Тому, як і доси, так на будуче стрільці будуть боротися не за відзначенє, а виключно за сю основну ідею Українського Січового Війська” [6: 51]. Стілецтво намагалося брати активну участь у відбудові українського національного життя та якось впливати на свідомість та почуття українства. Воно сприяло населенню у проведенні національних свят, насамперед Шевченківських, залучало його до різноманітних стрілецьких маніфестацій, допомагало фізично, прагнуло не допустити в суспільстві апатії та зневіри.

Характерним для згадуваного періоду було і зростання критичних настроїв Українських січових стрільців до австрійської політики щодо України. До осені 1915 року вони, хоча і зазнали не одного розчарування, вірили, що орієнтація на австрійську монархію може дати українцям деяку користь. Така позиція диктувалася перш за все тим, що, з одного боку, потрібно було мати хоч якусь опору в протистоянні з поляками, які були налаштовані досить агресивно, а з іншого – деяка частина стрілецтва перебувала під впливом тієї мішанини австрофільства та української самостійно-державницької думки, що панувала в передвоєнному галицько-українському суспільстві і з початком війни потрапила в середовище УСС. Та чим далі, тим більше стрільці сумнівалися в доцільності такої політики, тим частіше намагалися демонструвати свою незалежність від Австрії.

Надзвичайно важкою як для УСС, так і для всієї української національної справи – видалася друга половина 1916 року. Лише впродовж вересня у найкритичніших за весь час свого існування боях на Бережанщині легіон втратив убитими, пораненими і полоненими понад 1300 осіб [3: 6; 7: 13]. Бойова формація фактично

перестала існувати, а її рештки – близько 150 чоловік [59: 75] – разом із канцелярією, обозом та іншими допоміжними підрозділами перебралися до Коша і Вишколу УСС на Николаївщину над Дністром.

Останні події справляли на залишки стрілецтва гнітюче враження, поширювалися апатія та зневіра. Навіть серед деяких старшин почали з’являтися занепадницькі думки про післявоєнну еміграцію [7: 15]. Та, на щастя, знайшлися й такі, що і серед пануючого хаосу та розпуки ні на мить не забували про стрілецьку місію та інтереси українського народу. Зокрема, сотник Д. Вітовський, звертаючись до тих старшин, що задумали після війни “накивати п’ятами”, писав: “... Та ж у нас майже вся молода інтелігенція вигинула, так само, коли не гірше і по другім боці (у Східній Україні. – *Авт.*) – і кожна інтелігентна одиниця, що не буде безглуздим страхом підшита, іде в нашім національнім курсі на вагу золота...” [7: 16].

Минуло зовсім небагато часу і доля ще раз випробувала стрілецтво на міцність. 4 листопада 1916 року, одночасно з проголошенням польської держави на відвоєнованих у Росії землях, цісар видав указ про поширення автономії Галичини. Згідно з ним східногалицькі землі фактично віддавали в розпорядження поляків, котрі мали за таку плату погодитися на об’єднання з Австро-Угорщиною [26, 47]. Подібні дії офіційного Відня викликали в стрілецькому середовищі величезне обурення. Дотеперішнє нейтральне ставлення до Австрії, як до потенційного союзника проти поляків, змінилося в ньому на вороже. За словами сотника В. Кучабського, розвиток душі УСС наприкінці 1916 року вже дійшов до здатності повернути стрілецький багнет проти неї. Подібні настрої стрільців добре відчувало й австрійське командування. Так, начальник штабу корпусу, до якого вони були приписані, граф Лямезан заявляв: “Добрі вояки, хоч боюся, що від них можна всього сподіватися”. А командувач цього ж корпусу генерал Гофман трохи згодом прямо відзначив, що УСС мають свою мету і борються не за австрійські інтереси, а “за Україну” [42: 82].

Австро-польські торги остаточно переконали Українських січових стрільців у безперспективності проавстрійської орієнтації, а відповідно – у необхідності в боротьбі за українську державність робити ставку на сили власного народу. Тому вони поряд із самоосвітою та самовдосконаленням величезну увагу приділяли й національно-освідомлюючій і просвітницькій праці серед широких кіл української громадськості – як у Галичині, так і в Закарпатті, на Волині і навіть у Наддніпрянщині [49; 50], – щоб допомогти населенню швидше усвідомити свої сили та шляхи, якими можна було б досягти людського існування та гідного місця в історії. Ще з 1914 року передова частина стрілецтва вела роз’яснювальну роботу серед українців у місцях свого постою, залучала їх до спільних маніфестацій, допомагала в створенні різноманітних національних інституцій, зокрема читалень, товариств “Просвіти”, господарських організацій тощо. Свідченням того, що Українські січові стрільці працювали й на перспективу, була підтримка ними українського шкільництва. Зокрема, лише на Волині впродовж 1916 – початку 1918 року завдяки УСС було відкрито близько 100 українських шкіл, де вчилися тисячі дітей.

Зважаючи на вищесказане, закономірним був той факт, що з самого початку

свого існування УСС виступали переконаними прихильниками соборницької ідеї і підкреслювали це при найменшій нагоді: доброзичливим ставленням до Союзу визволення України, як політичної організації східних українців, та її друкованого органу “Вістника СВУ”, стосунками з українцями-військовополоненими з російської армії, щоденною діяльністю. Сотник УСС та згодом один із провідників ОУН, А. Мельник зазначав: “Простою послідовністю юнацького усвідомлення було моє вступлення до Українського Січового Стрілецтва в 1914 р.; воно було виразом стремління іти на поміч братам по крові, уямленим царською Москвою” [55: 10]. Знаменною з цього приводу була зустріч на Різдвяні свята 1915 року однієї з сотень П куреня УСС з кількома вояками російської армії, що потрапили в полон і які, як виявилось, були українцями за походженням. Під час спільної Свят-Вечері сотник Д. Вітовський виголосив промову, яку, вказуючи на присутніх українців-військовополонених, закінчив такими словами: “Вірю, що так як сьогодні ми засіли до Свят-Вечері з нашими братами з-над Дніпра, хай в цей момент полоненими, – так колись, може вже в недалекій будучині, засядемо до Свят-Вечері як Один, Великий Український Народ у своїй вільній державі, Соборній Самостійній Україні!” [41: 135]. Ця зустріч була радісною і вселяла натхнення, але водночас вона нагадувала про страшну трагедію: коли один супроти одного зі зброєю в руках стояли сини одного народу, змушені воювати за чужі їм інтереси.

Зустрівшись із українцями з Наддніпрянщини, стрільці бажали знайти в них хоч крихту національної свідомості, бо хотіли вірити, що московський царат не вбив ще зовсім живої душі українського народу. Коли ж знаходили такого, який хоча б знав про Т. Шевченка, про національну окремішність українців, читав українські книжки чи часописи, то їхній радості не було меж. Не раз збиралися вони разом із братами-наддніпрянцями та розповідали одні одним про себе, обговорювали національні справи, співали народних пісень [25; 54: 96]. Східні українці, дізнавшись за що борються УСС, нерідко захоплювалися ними, намагаючись допомогти. Так, частина наддніпрянців, що перебувала в одному з австрійських таборів, влаштувала там платну виставу, а доходи перерахувала до стрілецького фонду [16]. Своєю чергою січове стрілецтво також неодноразово брало під захист східноукраїнських земляків перед різними небезпеками, ризикуючи за це потрапити під військовий суд [7: 70; 42: 39]. Подібні контакти часто переростали у товариські й продовжувалися через листування. Зокрема, на Різдво 1917 року стрільці отримали таке вітання: “Вам щирим Синам України! Вам – справжнім виконавцям Кобзарєвого заповіту! Вам – гордошам української думки, красі українських традицій! Вам, що буйний квіт життя віддаєте за волю України, – ми, слобідські полонені українці, складаємо свої найщиріші Різдвяні привітання!” [18]. Усе це йшло лише на користь загальній справі.

Наочним прагненням стрільців до єднання України було і те, що вони використовували в своєму середовищі два герби: галицький – із зображенням лева і київський – архангела Михаїла, а з 1915 року почали з’являтися навіть стрілецькі відзнаки з відповідними зображеннями [9: 11; 35: 137–138; 56: 38]. Цікавим з огляду на це було стрілецьке розв’язання питання про герб майбутньої самостійної

соборної Української держави. Його проект – зображення архангела Михаїла з мечем в одній руці і щитом, на якому показано лева, у другій, було розроблено протягом кінця 1915–1916 років і затверджено на спеціальній нараді старшин УСС [9: 11; 35: 137–138] (до речі, один із розробників герба четар І. Іванець восени 1917 року листувався з М. Грушевським щодо вирішення аналогічного питання в УНР [44: 8–9]). З цього приводу автор спеціального опрацювання вістовий УСС В. Дзіковський, студент-історик Львівського університету, зазначав: “Архангела приймаємо не лиш тому, що він з давен вживався на Україні, але тому, що це старинний український емблем, бо був на Вкраїні ще перед прилученням її до Литви. А галицького льва додаємо йому на щиті – наче на охорону, – тому, що Галичина була заборолом і охороною українського життя і культури. Злукою обох гербів еднаємо і вирівнуємо в ідеї це, – що роз’єднала історія” [35: 130].

Ведучи мову про герб соборної самостійної України, варто відзначити і такий факт: 19 квітня 1918 року в селі Пісочна Жидачівського повіту силами стрілецтва було завершено й освячено пам’ятник “з нагоди свободи України і тих, що полягли за її волю”. Виготовили його вістовий Беркий і стрілець Пресович за проектом підхорунжого Лепкого, який і керував роботою. Сам автор так описував своє творіння в листі до професора Боберського: “Пам’ятник у виді дикого облому камінистої руїни (воєнне знищення нашого краю), на високому підмурованому насипі, в формі оборонного бастіону. Повздовж колони з двобічним фронтом вибиті два великі хрести в виді старинних мечів. На головній таблиці герб соборної України (Володимирів знак) з написом: “На вічну пам’ять свободи України і всіх, що полягли за її волю”. На другій таблиці монограм УСС і дата проголошення самостійності України” [41: 435]. Цікавими тут є два моменти. По-перше, тризуб, як державний герб УНР, остаточно був затверджений Центральною Радою тільки 22 березня 1918 року [52: 24; 62: 4], а вже швидше, ніж за місяць його було зображено на стрілецькому пам’ятнику. По-друге, Л. Лепкий, пишучи про тризуб, як про герб соборної України, майже за рік передбачив урочисте об’єднання двох частин України в єдиний державний організм з єдиним гербом – тризубом. Це свідчило насамперед про глибоку віру стрілецтва в самостійницько-соборницьку ідею та бажання якнайшвидше реалізувати її на практиці.

До 1917 року легіон УСС не мав власного прапора і користувався до того часу прапором товариства “Січ” із Ясениці Сільної на Дрогобиччині. У 1916 року четар УСС І. Іванець створив проект стрілецького прапора, виготовляти який допомагало львівське жіноцтво. 28 жовтня 1917 року його освятив у Розвадові Жидачівського повіту митрополит А. Шептицький. На прапорі з синього шовку на одному боці були зображені основні елементи згаданого стрілецького герба: архангел Михаїл з мечем в одній руці і щитом, на якому показано лева, у другій. Архангел стояв на вершині скелі, довкола якої розміщене листя і кетяги калини. На другому боці на малиновому крузі в дубовому вінку – символі воєнної слави – вигигнуто золотом літери “У.С.С.” [46: 21]. Так на стрілецькому прапорі було втілено українську соборницьку ідею і емблемою калини, як символом стрілецтва, пов’язано її з УСС.

Цю ідею пронесли стрільці в серці до останніх днів свого існування, пропагуючи її серед українства Галичини, Закарпаття, Волині, Великої України.

Важливим чинником, тісно пов'язаним зі становленням національного характеру легіону УСС, була його атрибутика. Цілком зрозумілим і закономірним було бажання стрільців із самого початку війни виступити в одностроях українського війська та з іншими відзнаками, що відрізняли б їх від решти військових формувань і одночасно вказували б на їхній самостійний український характер. Тобто, свої внутрішні переконання, що вони є національною військовою формацією українського народу, стрілецьтво хотіло закріпити відповідним зовнішнім оформленням. Найперше це виявилось у тому, що протягом усього існування легіону українську мову та національну символіку використовували в ньому як офіційні [17; 23; 35: 137–138]. Навіть підстаршини німецької армії, що були інструкторами у Вишколі УСС, мушили навчитися наказів по-українськи, бо стрільці ігнорували чужу мову, хоч і розуміли її [54: 151–152; 58: 49;]. У стрілецькому середовищі вважалось недопустимим розмовляти по-німецьки з тими офіцерами австрійської армії, які були українцями за національністю. Перед прибуттям до легіону УСС його нового команданта – сотника О. Микитки, старшини австрійської армії, Д. Вітовський попередив стрілецьких старшин: “Ані слова, панове товариші, по-німецьки!” [42: 139].

Дещо складнішою була ситуація з одностроями: втрата Галичини, фінансової бази стрільців та супротив австрійської влади перешкоджали на перших порах українським воякам у реалізації їхнього задуму. Тому на початку війни для означення своєї національної самобутності стрільці мали носити синьо-жовту перепояску на лівому рамені. Але така неоригінальна “цивільна” відзнака не знайшла схвалення серед стрільців [39]. Замість неї УСС на лівому боці шапки носили синьо-жовті кокарди (їх ще називали “розетки” або “троянди”), інколи з левицом у центрі. Така відзнака, за словами отамана М. Тарнавського, “була для стрільця знаком якоїсь вишости над тими, хто її не мав” [58: 51]. До речі, допомогу Українській бойовій управі у виготовленні кокард надавало українське жіноцтво. Воно ж зимою 1914–1915 років надіслало їх, разом з іншими гостинцями, до стрілецького легіону як різдвяний подарунок [11: 56; 12: 4; 27]. Трохи пізніше з'явилися ще й інші відзнаки: маленькі синьо-жовті бляшки круглої форми, на яких був напис червоною фарбою: “У.С.С.”. Проте естетичний рівень їх був невисоким. З початком 1915 року їх замінили трохи більшими відзнаками круглої форми, де на синьому тлі містився напис жовтою фарбою: “У.С.С. 1914” [22]. Також 1915 року, очевидно в річницю легіону УСС, була випущена відзнака, у синьо-жовтому крузі котрої містилися два герби: галицький – лев і київський – архангел Михаїл; навколо них був напис: “Не ридать, а добувать. 1914–1915” [56: 38]. Загалом же в 1914–1917 роках було випущено 15 варіантів стрілецьких відзнак.

Окрім цього, стрілецьтво переробляло деякі елементи свого одягу на національний манер. Наприклад, срібні, переплетені голубими нитками привіски, що, згідно з наказом австрійського Міністерства краєвої оборони від 18 січня 1915 року, мали носити при шаблях та багнетах, були змінені, і з 1915 року старшини УСС носили

при шаблях золоті, а підстаршини – при багнетах жовті привіски, переплетені голубими нитками. На них з одного боку були галицький лев, а з другого – літери “У.С.С.” [39; 54: 150]. Згодом у легіоні УСС створили спеціальну одностроеву комісію (отаман В. Дідушок, сотник Д. Вітовський, четарі І. Іванець, В. Кучабський, вістовий Л. Лепкий та ін.), яка 10 січня 1916 року на неодноразові вимоги стрілецьтва ухвалила стрілецьку шапку за проектом Л. Лепкого – так звану “мазепинку”. Спереду на ній був щиток із левом на скелі та написом “У.С.С. 1914” [2: 39, 47, 57; 9: 7; 23] (уже 27 квітня 1916 року стрільці II Віденської сотні УСС вимаршували в “мазепинках” на фронт [5: 44; 23; 24]). Для того ж, щоб стрільця можна впізнати, коли він скине шапку, було вирішено, що у нього на грудях, з правого боку, має бути целюлоїдна відзнака з буквами “У.С.С.” Також з лівого боку на шапці мала залишатися згадувана вже кокарда. На тому ж засіданні було ухвалено аксельбант “з сукна синього з жовтим монограмом” [9: 7]. У результаті цих і наступних змін, у тім числі й у покрої самого однострою, на весну 1917 року остаточно сформувався самобутній зовнішній вигляд УСС. Усе це робилося самочинно, без дозволу австрійської військової влади, переважно за власний кошт [5: 40; 44: 6]. Так стрільці позбувалися зовнішніх ознак чужого війська, розірвавши перед цим внутрішні зв’язки з ним.

Отже, на початок 1917 року в основному завершилося становлення легіону УСС, який увібрав у себе найкращі сили галицької молоді, захопленої ідеєю відбудови української державності й об’єднання всього українського народу в єдине ціле, як національної військово-політичної формації. Її особливістю було те, що, незважаючи на фронтіві умови, вона вела інтенсивну національно-політичну працю, метою якої було виявлення найефективніших шляхів для досягнення поставлених завдань. Можна стверджувати, що результатом такої діяльності стало формування стрілецької ідеології, головними складовими якої вважали: державну самостійність, соборництво, опору на сили власного народу. Основи цієї ідеології були викладені в стрілецьких виступах, публікаціях та наказах, відображені в практичній діяльності і становили спільний вислід думок та ідейних зусиль усього стрілецьтва, що ґрунтувалися на кращих проявах довоєнної політичної думки, традиціях січово-сокільського і стрілецького руху. Вагомий вплив на формування стрілецької ідеї мав Іван Франко, твори якого стали для УСС світоглядними орієнтирами.

Стрільці, як влучно зауважив історик С. Ріпецький, за допомогою зброї творили найвищу політику й одночасно формували її теорію [54]. Їхні заслуги в цьому питанні змушені були визнати навіть українські політики. Зокрема, Загальна українська рада, що уособлювала політичний провід українського народу, ще в 1915 року заявляла: “... Стрільці! Ви боретеся за волю України й тому в ваших рядах не тільки серце народу, але й його політична думка. Політична українська думка, спадщина по Володимирі Великім, королю Данилі, по великих гетьманах Хмельницькім, Виговськім, Дорошенку, Мазепі! Спадщину, що довго лежала не перейнята, Ви взяли в свої молоді, але тверді руки, бо волю України добуваєте

кров'ю та залізом!..” [15]. Таке признання, з огляду на амбітність тодішньої політичної еліти, говорило само за себе.

Звичайно, стрілецька ідеологія не становила суто наукової концепції і не мала чистих теоретиків – у воєнних обставинах це, мабуть, було нереальним. Важка служба, що інколи місяцями поглинала творчу силу стрільців, великі фізичні втрати (на початок 1917 року – 350 вбитими, 1200 пораненими, 1500 полоненими [48: 345]), передчасна смерть багатьох талановитих УСС, які мали хист до національно-політичної праці, часта відсутність у керівництва легіону розуміння стрілецьких ідей – усе це не сприяло подібній діяльності. Принагідно хотілось би зауважити, що й українські політики, які мали вдосталь вільного часу та відповідні умови, не спромоглися до вироблення якоїсь теоретичної концепції. Тому УСС створили свою визвольну стратегію відповідно до історичних обставин, серед яких діяли, та відповідно до сил, які мали. Це ще більше підкреслює велич стрілецької ідеології, що за порівняно короткий час перетворювала все нові й нові лави добровольців у своїх відвертих прихильників та активних пропагандистів.

Література:

1. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі ЦДАВОВУ України), ф. 4465 т, оп. 1, спр. 22.
2. ЦДАВОВУ України, ф. 4465 т, оп. 1, спр. 23.
3. ЦДАВОВУ України, ф. 4465 т, оп. 1, спр. 593.
4. Центральний державний історичний архів України у Львові (далі ЦДІА України у м. Львові), ф. 309 чт, оп. 1, спр. 1209 т.
5. ЦДІА України у м. Львові, ф. 353 т, оп. 1, спр. 1.
6. ЦДІА України у м. Львові, ф. 353 т, оп. 1, спр. 2.
7. ЦДІА України у м. Львові, ф. 353 т, оп. 1, спр. 7.
8. ЦДІА України у м. Львові, ф. 353 т, оп. 1, спр. 13.
9. ЦДІА України у м. Львові, ф. 353 т, оп. 1, спр. 14.
10. ЦДІА України у м. Львові, ф. 353 т, оп. 1, спр. 17.
11. ЦДІА України у м. Львові, ф. 360, оп. 1, спр. 49.
12. ЦДІА України у м. Львові, ф. 360, оп. 1, спр. 486.
13. Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, ф. 9, од. зб. 4352.
14. Вістник Союза визволення України. – 1915. – 24 квіт.
15. Вістник Союза визволення України. – 1915. – 14 листоп.
16. Вістник Союза визволення України. – 1916. – 16 квіт.
17. Вістник Союза визволення України. – 1916. – 7 трав.
18. Вістник Союза визволення України. – 1917. – 7 січ.
19. Вістник Союза визволення України. – 1917. – 30 вер.
20. Діло. – 1915. – 8 трав.
21. Діло. – 1915. – 16 листоп.
22. Діло. – 1916. – 20 лют.
23. Діло. – 1916. – 30 квіт.

24. Діло. – 1916. – 16–17 трав.
25. Діло. – 1916. – № 74.
26. Діло. – 1916. – № 270.
27. Діло. – 1917. – 14 січ.
28. Українське Слово. – 1916. – 2 черв.
29. Шляхи. – 1915. – № 2.
30. Шляхи. – 1916. – 2-й зш. за трав. та 1 і 2-й за черв.
31. Балюк І. Листи з поля // Тим, що впали. Літературно-мистецький збірник. Кн. 1 / Ар-тистична Горстка і Пресова Кватира УСС в поли. – Львів, 1917.
32. Бобинський В. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Пере-клади / Упоряд., передм., приміт. М. Дубини. – К., 1990.
33. Бой. Українські Січові Стрільці (УСС) і Січові Стрільці (СС) // Календар Червоної Калини на 1924 р. – Львів–К., 1923.
34. Н. Організація і духовий ріст УСС. – Філадельфія, 1955.
35. Дзиковський В. Герб України // Світ. – 1917. – № 8.
36. Донцов Д. Наша політична думка і стрілецтво // Календар Червоної Калини на 1924 р. – Львів–К., 1923.
37. Доценко О. Невідома сторінка з легенди про Українських Січових Стрільців // Історичний календар – альманах Червоної Калини на 1934 р. – Львів, 1933.
38. Думін О. Історія Легіону Українських Січових Стрільців. 1914–1918 // Дзвін. – 1991. – № 11.
39. Думін О. Історія Легіону... // Дзвін. – 1993. – № 2–3.
40. З листів одного героя (З письм четаря Івана Балюка до Дмитра Донцова) // Шляхи. – 1915. – № 1.
41. За волю України: Історичний збірник УСС. 1914–1964. / За ред. С. Ріпецького. – Нью-Йорк, 1967.
42. Заклинський М. “А ми тую стрілецьку славу збережемо”. Спомини з визвольної війни. – Львів, 1936. – Ч. I.
43. Заклинський М. Дмитро Вітовський. Спроба життєпису й характеристики. – Львів, 1936.
44. Іванець І. Пресова Кватира УСС // Історичний календар-альманах Червоної Калини на 1935 р. – Львів, 1934.
45. Історія січових стрільців: Воєнно-історичний нарис. – К., 1992.
46. Клейноди України... Комплект з 33-х кольорових листівок. – К., 1991.
47. Крезуб А. Штірк чи Кербер? // Літопис Червоної Калини. – 1930. – № 5.
48. Крип’якевич І., Гнатевич Б., Стефанів З. та ін. Історія українського війська... / Упоряд. Б. Якимович. – 4-те вид., змін. і доп. – Львів, 1992.
49. Див.: Лазарович М. Культурно-просвітницька діяльність Українських січових стрільців у роки Першої світової війни. – Тернопіль, 2003.
50. Див.: Лазарович М. Легіон Українських січових стрільців: формування, ідея, боротьба. – Тернопіль, 2005.
51. Мельник Я. І остання часть дороги... Іван Франко в 1914–1916 рр. – Львів, 1995.
52. Модзолевський В., Нарбут Г. До питання про державний герб України // Б-ка ж. “Пам’ятки України”. – Кн. 1. Національна символіка. – 2-ге вид. – К., 1991.
53. Петлюра С. Січові стрільці в літературі // Книгарь. – 1918. – № 9.

54. Ріпецький С. Українське Січове Стрілецтво. Визвольна ідея і збройний чин. – Нью-Йорк, 1956.
55. Розмова з полк. Андрієм Мельником... – Б. м., 1950.
56. Семотюк Я. Українські військові відзнаки. – Торонто, 1991.
57. Солтикевич Я. Салют останньої сотні. – Торонто, 1964.
58. Тарнавський М. Спогади // Вечірня година. – Ч. 4. – Львів, 1992.
59. Українські Січові Стрільці 1914–1920 / За ред. Б. Гнаткевича. – Репринт. відтворення з вид. 1935 р. – Львів, 1991.
60. Ходак Д. Дмитро Вітовський – провідник листопадового чину // Літопис Червоної Калини. – 1991. – № 2.
61. Щуровський В. Іван Франко серед Українських Січових Стрільців // Історичний календар-альманах Червоної Калини на 1927 р. – Львів-К., 1926.
62. Якимович Б. До питання про українську національну символіку // Б-ка “Пам’ятки України”. Кн. 1. Національна символіка. – 2-е вид. – К., 1991.

Назар Горбач (Львів)

Філософські переконання Івана Франка

Суттєвими аспектами з’ясування філософського світогляду І. Франка є його ставлення до соціалістичних учень, у тім числі і до марксизму, а також осмислення та висунення ним своєї концепції суспільного прогресу. І. Франко жив у той час, коли марксизм набув свого найбільшого поширення у Західній Європі у другій половині XIX ст., зазнав ідейного краху в кінці XIX – на початку XX ст. та був підтриманий тоді російськими радикалами.

Захоплення молодого І. Франка соціалізмом вилилося у написання у 1878 році анонімної і без назви брошури, відомої під назвою “Що таке соціалізм?”. Видана вона була польською мовою із зазначенням місця видання – Лейпциг. В автобіографії І. Франко назвав цю брошуру “Катехизисом економічного соціалізму”.

Праця є популярним викладом уявлень про майбутній суспільний лад, який має настати, як зазначено в брошурі, неминуче після тодішнього реального капіталізму. Подібне уявлення про майбутній соціалістичний устрій висловив І. Франко і в листі до О. Рошкевич від 20 вересня 1878 року: “Як буде виглядати будущий лад суспільний – сього не мож нині сказати, і воно, впрочім нічо не становить. Наука виказує тільки одну головну засаду: капітал продуктивний, т. є. земля, машини і всі прилади праці, сирий матеріал і фабрики мають бути спільною, громадською власністю. Громади стоять до себе в стислім, дружнім (федеративнім) стосунку, кожна вибирає собі заряд, котрий порядкує її господарські діла. Плоди праці належаться вповні робітникамів” [1: т. 48: 112].

Хоч І. Франко назвав К. Маркса “відомим німецьким соціалістом” не все викладене у цьому творі про соціалізм відповідає марксистському вченню. Якоюсь мірою

це можна пояснити популярним характером брошури, а головне – автор свідомо обійшов несприйнятні для нього “гострі кути” марксистського вчення: його відвертий революційний радикалізм та вчення про нову соціалістичну державу як насильство над колишніми насильниками, про неминучість і конечність класової боротьби тощо.

Нам видається, що за цими висловлюваннями молодого І. Франка про соціалізм приховувалася його морально-світоглядна незгода із вченням К. Маркса та Ф. Енгельса, що стосувалася їх революційно-радикальної налаштованості й ідеї непримирності класової боротьби як умови настання нового суспільно-політичного ладу, власне, те, що пізніше вилилося у франковий критичний аналіз марксизму.

Підтвердженням вищесказаного стали події 1879 року. Разом з І. Мендичевським І. Франко зробив переклад статті німецького катедер-соціаліста Г. Шелля “Суспільно-політичні сторонництва в Німеччині” і надрукували в журналі “Правда” (1879, № 6), вказавши лише криптоніми – І. М., І. Ф. Публікація мала на меті популяризувати теорію соціалізму.

Привертає увагу той факт, що І. Франко оцінював катедер-соціалізм німецьких науковців не як явище несумісне зі справжнім соціалізмом К. Маркса і Ф. Енгельса, а як цілком нормальний напрям у вченні про соціалізм. Нагадаємо, що катедер-соціалісти пропагували теорію мирного вродання соціалізму в капіталізм і в цьому полягав їхній найбільший “гріх” з погляду “правовірних” радикально налаштованих сповідників соціалістичного вчення.

Цікавим з огляду на це є твір І. Франка “Чого хоче галицька робітницька громада?”. Минав йому тоді 25-й рік. І. Франко настільки ще вірив у реальність і необхідність побудови нового соціалістичного суспільства, що сформував програму соціалізму, яка складалася з трьох розділів.

Шлях побудови нового соціалістичного суспільства І. Франко не вбачав у проведенні соціалістичної революції, як це обґрунтовували відомі йому німецькі соціалісти К. Маркс і Ф. Енгельс, не в парламентській мирній боротьбі, як обстоювали деякі інші соціалісти, а в конкретній організації і запровадженні соціалістичних принципів життя “внизу” за місцем праці і життя працюючого люду. Переконаний у правильності визначеного ним шляху, І. Франко писав: “При теперішніх громадських і державних порядках ніяке загальне право голосування не дасть робітникам переваги в радах, не віддасть власті державної в їх руки, се бачимо на примірах Франції й Німеччини, де право загального голосування давно заведене, а прецінь зовсім не багато ваги в державі осягнули. Коли, замість тратити сили на політику, на вибори та подавання непотрібних просьб до панських рад державних та міністерій. Робітницька громада зверне всю свою силу на порядкування робучого люду здолу, то тоді, здається нам, швидше робітники в нашій краю стануться силою і пізнають свою силу в єдності, а тоді вже легко їм буде здобути собі чи то більші політичні права, чи які-небудь другі зміни в теперішнім порядку, корисні для них” [1: т. 45: 164].

Отже, І. Франко вже тоді мав свою думку і на соціалізм, і на шляхи його будівництва. І. Франко навіть писав про революцію, про те, що капіталістичний су-

спільний лад не вічний. “Він постав з бігом історичного розвитку і так само мусить упасти, – зазначав молодий письменник, – зробити місце другому, досконалішому, справедливішому, більше людському. Я переконаний, що велика всесвітня революція поволі рознесе теперішній порядок, а настановить новий” [1: т. 48: 111]. Однак це не було розуміння революції як насильницького соціального перевороту. “Під словом “всесвітня революція”, – писав він, – я не розумію всесвітній бунт бідних проти багатих, всесвітню різанину; се можуть під революцією розуміти тільки всесвітні рутенці, плосколоби та поліцаї, котрі не знають, що напр., винаходка парових машин, телеграфів, фонографів, мікрофонів, електричних машин і т. д. спроваджує в світі, хто знає, чи не більшу революцію, ніж ціла кривава французька революція. Я розумію під революцією іменно цілий великий ряд таких культурних, наукових і політичних фактів, будь вони криваві або й зовсім ні, котрі змінюють всі дотогочасні поняття і основу і цілий розвиток якогось народу повертають на зовсім іншу дорогу” [1: т. 48: 111].

1895 рік у житті І. Франка виявився переломним. Дві публікації “Найновіші напрямки в народознавстві” і “Ukraina irredenta” зафіксували зміну Франкового ставлення до соціалізму та марксистського вчення на основі переосмислення ним основних історичних засад розвитку людської цивілізації.

У цих працях І. Франко критично розглянув “матеріалістичний світогляд”, який обстоював Ю. Бачинський, посилаючись на праці К. Маркса і Ф. Енгельса. Каменярь зауважив, що згідно з цим світоглядом світосприйняття розкривається через кілька догматичних установок, які спрощують явища суспільного життя: “релігія – це витвір буржуазії”, національність – це витвір буржуазії, національна держава – це вивір буржуазії і т. д.” [2: 261] “Бодай-то мати такий делікатний світогляд! – зазначив І. Франко. – Кілька формулок – і чоловік кований на всі чотири ноги, попросту бери та й мудрість ложкою черпай. А що найцінніше, так це те, що при помочі цього світогляду вся будучина відкрита перед тобою, мов на долоні” [2: 261]. Саркастично І. Франко додав: “Приємно поговорити з таким чоловіком. Тільки не треба занадто запускатися з ним у історичні та статистичні дискусії...” [2: 261].

У праці “Ukraina irredenta” І. Франко помітив дві істотні вади марксистського вчення: абстрактно-логічне пояснення суспільних явищ, що вело до формулювання своєрідної догматичної марксистської термінології, якою й визначалася уся складність суспільного життя; ігнорування матеріалістичною діалектикою історико-еволюційного підходу до наукового з’ясування змісту суспільних явищ і формулювання світоглядно-філософської ненаукової концепції так званої подвійної істини, згідно з якою на будь-яке явище можливі дві взаємозаперечні думки, одну з яких дослідник за своїм уподобанням може оголосити істинною.

Через два роки (1897) у праці “Соціалізм і соціал-демократизм” І. Франко детальніше зупинився на характеристиці вчення К. Маркса та Ф. Енгельса. Насамперед, він засумнівався у приписуваній самим собі науковості їх соціалізму на відміну, мовляв, від соціалізму “інших неуків” [2: 374]. Далі І. Франко критично поставився до твердження Ф. Енгельса про два великі відкриття К. Маркса щодо

“відслонення тайни капіталістичної продукції через вияснення робочої надвишки (Mehrgwehrt) і матеріалістичне розуміння історії” [2: 375]. Стосовно застосування К. Марксом і Ф. Енгельсом діалектичного методу до з’ясування суспільних явищ І. Франко також поставився доволі скептично. “Оповідючи історію еволюції своєї молодості, – писав І. Франко, – Енгельс говорить наївно: “Цікава річ, що ми не були одинокі, відкриваючи матеріалістичну діалектику. Робітник Йосип Діцген зробив те саме відкриття” (Engels, L. Feuerbach). Ще далше йдуть ученики сих обох майстрів. Вони твердять, буцімто ті майстри були перші, що приложили діалектичний метод до дослідів і студій історичних, економічних і соціологічних і завдяки тому методові віднайшли закон капіталістичної концентрації” [2: 375].

І. Франко звернув увагу на хизування творців “Маніфесту комуністичної партії” тим, що вони єдині вказали шлях до звільнення людства від світу визиску і експлуатації, мовляв, “Німеччина – то голова всієї людськості, оба вони – найвищі світила свого краю, значить, найвищі понад уся нетямущу людськість” [2: 376].

Однак, порушував питання І. Франко, чи ж справді ніхто у світі до К. Маркса і Ф. Енгельса не знав нічого “ані про діалектичний метод, ані про тайну надвишки вартості? Чи Віко, Вольней і енциклопедисти Огюстен Террі, Бокль, О. Блянкі, Кетле і много других так-таки нічогосінько не знали про вплив економічних чинників на історію людськості? Чи Т. Роджерс не написав своєї великої праці: “Шістсот літ праці і плати”, а провідні ідеї сеї праці чи не вів до купи в книзі “Економічний виклад історії?” [2: 376].

Зупинившись зокрема на аналізі діалектичного методу, І. Франко зазначив, що кожний “хто хоч трохи знає історію розвою сучасної науки, мусить знати, що всі великі вчені відкидали діалектичний метод” [2: 377]. Він посилався на думку професора Вундта про те, що діалектичний метод є “штучною і міцною шкаралющою, що калічить всяку ідею” [2: 377], а справді науковим методом дослідження є індуктивний метод. Узагальнюючи висновки науки про діалектичний метод, І. Франко зауважив, що загалом діалектичний метод є “зовсім не новий”, оскільки про нього писали ще такі мислителі як Р. Декарт і Б. Спіноза, Ж.-Ж. Руссо і Д. Дідро, а за ними Г. В. Ф. Гегель і Ф. Ш. М. Фур’є. У зв’язку з цим К. Маркса і Ф. Енгельса аж ніяк не можна вважати відкривачами діалектичного методу [2: 377].

Не менш критично сприйняв І. Франко і марксистське матеріалістичне розуміння історії, яке він оцінював як “оптимістичний фаталізм, бо в будущині бачить щастя всієї людськості” [2: 377]. По-перше, марксистська матеріалістична концепція історії ґрунтується на визнанні визначальної ролі в суспільному житті “форм продукції і обміни”. Однак постає запитання: “А ті форми звідки виникли? Звідки вони взялися і що їх викликало? Чи вони властиві всьому звірячому світові, чи тільки людям? А коли тільки людям, то чому? Всі ті питання, на котрі треба відповісти, і вони показують, що Марксів принцип не є простий, але дуже, дуже зложений” [2: 390–391].

Стосовно марксистського вчення про державу І. Франко також висловився доволі скептично. Він уважав, що соціалісти “дурять себе і других, твердячи, що їх

держава демократична, по-воєнному зорганізована, з захищеною системою плати має ще якийсь зв'язок з соціалізмом” [2: 399]. Насправді ідеалом теоретиків соціалізму, вважав І. Франко, “є казарма, армія праці, дисципліна і субординація, хочуть позбавити людськість свободи, ініціативи і солідарності” [2: 398]. Комуністичний ідеал організації суспільного життя без держави – це утопія, а на ділі в соціалістичній державі запанує влада соціалістичних державних функціонерів, які будуть розпоряджатися суспільством як казармою [2: 398]. Ці слова великого Каменяра виявилися пророчими. У жодній країні світу, яка стала на шлях соціалістичного будівництва, держава не тільки не збиралася відмирати, а навпаки перетворювала себе в справжнього монстра, з культом вождя і безправ'ям широких народних мас.

Підступність цієї доктрини для України Каменяр вбачав у тому, що боротьба за її реалізацію у Росії, призведе до знищення в Україні всього суспільно-політичного життя, основою якого у ті часи було селянство. Марксизм якраз вбачав у селянстві свого ідейного ворога, оскільки за “єдиноспасительною (по Марксовій рецепті)” теорією вважав єдино можливим шляхом “процес пролетаризації селянських мас, котрі, мовляв, тільки тоді будуть дозрілі для поступу і для соціалізму, коли цілком щезнуть з лиця землі яко самостійні господарі, а всі поробляться наймитами, фабричними робітниками і пролетаріями” [1: т. 45: 273]. На ділі це означало б остаточне знищення в Україні українства, перетворення України в територію експерименту комуністів, що, на жаль, потім і сталося. Тому І. Франко висловив слушний сумнів: “Я певний, в ХХ віці люди не схочуть вірити, щоб така безглузда і антигуманна доктрина могла коли-небудь розгарячувати голови і серця молодіжці, у котрої на устах є раз у раз любов до народу і любов до поступу” [1: т. 45: 273].

Найбільш повно і переконливо Франкова концепція суспільного прогресу викладена у його праці “Мислі о еволюції в історії людськості”, опублікованій в журналі “Світ” (1881, № 3). Тут автор вказав на специфіку історичного знання на відміну від інших, особливо природничих наук, наприклад, математики, фізики чи хімії, в якому немає раз і назавжди встановлених формул чи істин. “Історія ніколи не стане і не може стати повною, скінченою, такою, – писав І. Франко, – про котру можна би сказати: се будинок готовий, ні одної цеглинки в нім не хибує. Історія назавсідги остане великим уривком, в котрім тисячні хиби та прогалини мусить доповнювати власний розум, власна логіка і власне чуття історика. А як їх поповнить, се іменно залежить від того, під якими впливами розвинулись його розум і чуття. Історія назавсідги зостанеться таким будинком, котрий кожде нове покоління в більшій або меншій часті перебудовує і пересипає відповідно до власних потреб, до власних поглядів” [1: т. 45: 77].

Чи не найбільш комплексно проблеми суспільного прогресу І. Франко розглянув у праці “Що таке поступ?”, написаній і опублікованій 1903 року (тижневик “Поступ”, № 2–26). У цій праці подано історико-філософський аналіз розвитку суспільного прогресу від часів “першої дикості – доби гладженого або точеного каменя” і до сучасної Франковій цивілізації кінця ХІХ – початку ХХ ст. Прослідковуючи етап за етапом розвитку суспільного прогресу (який він називав – поступом),

мислитель звернув увагу на властиві цьому прогресу моменти. Насамперед, він вважав, “що дорога того поступу була не проста ані одностайна; що певні місця, осягнувши досить високий поступ, упали; що певні важні відомості та винаходи, звісні людям у давнину, потім забувалися і не раз аж по сотках літ люди віднаходили їх наново” [1: т. 45: 344–345]. Далі рухатися цим “страшним” шляхом історія не може і не повинна. У зв’язку з цим І. Франко проаналізував “найважливіші думки тих, що силуються знайти вихід із того страшного положення” [1: т. 45: 345].

Першими в поле зору І. Франка потрапили соціально-політичні міркування Ж.-Ж. Руссо та Л. Толстого. Обидва вони вважали, що виною сучасних соціальних суперечностей, викликаних майновою нерівністю між людьми, є поділ праці. Щоб уникнути цих суперечностей людству потрібно повернутися до природного життя колишньої людини. І. Франко використав думку Л. Толстого: “Якби люди жили всі таким життям, як російський селянин, якби кождий орав землю, сам робив для себе всі знаряддя і вповні вдоволявся тим, що заробить і збере, то не потрібно би ані грошей, ані фабрик, ані великих міст, ані великої маси урядників, ані війська, ані держави” [1: т. 45: 324]. Однак, зробив висновок І. Франко, “думка Толстого і його попередника Руссо, то властиво заперечення поступу” [1: т. 45: 325]. Окрім того, Каменяр уточнив: “Так само забувають ті апостоли давно минулої рівності, що та улюблена їх первісна рівність зовсім не була таким раєм, як їм видається. У дикім стані чоловік зовсім не був ані рівний з іншим, ані щасливіший, приміром, від вовка, льва або коня. Він жив у вічній страсі та вічній ворожнечі з цілим оточенням” [1: т. 45: 325].

Далі І. Франко розглянув еволюційну теорію Ч. Дарвіна та його послідовників. Згідно з їхнім вченням в основі суспільного розвитку подібно до природи є боротьба за існування. У суспільстві повинна існувати свобода боротьби сильного зі слабким, унаслідок якої слабший завжди гине, створюючи таким способом умови для подальшого суспільного прогресу. З приводу цього І. Франко зауважив: “На жаль, пани дарвіністи, виголошуючи такі погляди, занадто добре придивилися життю щупаків у воді та вовків у лісі, а трохи замало продумали історію людського роду і власне те, що в ній є відмінне від історії рстинного і звірячого розвою. Придивімося ж, що воно таке і на що не хочуть звертати уваги вчені-дарвіністи при осуджуванні історії людського поступу” [1: т. 45: 329–330]. Дарвіністська концепція боротьби за існування знайшла, як відомо, своєрідне втілення у марксистській теорії непримиренної класової боротьби.

Значну увагу в праці І. Франка “Що таке поступ?” приділено критичному аналізу комуністичних і соціалістичних проєктів подальшого суспільного прогресу. Він досить критично ставився до марксистської ідеї утвердження у майбутньому соціалістичному суспільстві так званої “народної держави”, яка буде універсальним регулятором усього суспільного життя, слухно вбачаючи у такій державі її винятково тоталітарний характер. Суспільним ідеалом І. Франка тоді була ідея побудови суспільства соціальної справедливості, у якому перевагу надаватимуть забезпеченню цивілізованих умов життя для більшої частини населення, а не плутократії (багатим), як на нинішній час (олігархам).

Література

1. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
2. Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах / Упорядн.
3. Франко і М. Василенко. – Львів, 2001.

Віра Мовчан (Дрогобич)

Діяльне добро – етичний вимір творчості Івана Франка

Дослідники творчості І. Франка відзначають відносно слабку розробленість її етичних аспектів. “До цього часу майже зовсім не вивчені питання про основні принципи і категорії етики, не з’ясована проблема етичного ідеалу, співвідношення етичного та естетичного в творчості Франка” [5]. В останні десятиліття, ситуація, на жаль, мало змінилася, оскільки, як спеціальна дослідницька проблема, вона ще чекає на ґрунтовне осмислення, хоча окремі її аспекти знаходять цікаве розв’язання в наукових розвідках, що досягаються сферою моральної проблематики, таких, наприклад, як українська національна ідея [1]. Між тим, є повна підстава стверджувати, що уся творча спадщина І. Франка – філософа, літературного критика, публіциста, письменника, перекладача – має яскраво виражене моральне спрямування, а центральними проблемами серед його творчих зацікавлень є морально-етичні. Зрештою, призначення свого таланту та своє покликання він вбачав у моральному служінні задля добра свого народу.

Суть добра він розумів не ситуативно, тобто не у значенні допомоги людині у конкретних перебігах життєвої долі. Він надихається не “дрібним добром”, що задовольняє нагальну потребу, не усуваючи причин, що зумовлюють негаразди, часто принизливі для людини. Як свідчить аналіз, центром його творчих зацікавлень завжди є людина, причому побачена не у деякому сталому вимірі, а такою, що постійно перебуває у становленні. Пошук шляхів та засобів, що здатні відкривати нові горизонти людського поступу та утвердити творчі можливості людини – наріжна ідея, метаідея його творчості.

В есе “Дещо про себе самого” (1897), що є сповіддю і одночасно маніфестом творчого служіння митця суспільству, І. Франко говорить про моральний обов’язок дієвої допомоги, “повернення боргу” своєму народові, що соціально принижений і ущемлений у людських правах. Перспективи його великого і світлого історичного життя, отже, необхідність дієвої допомоги задля духовного піднесення, він бачить у моральних якостях народу, адже, хоча і гноблений, “а все-таки поволі підноситься, відчуває в щораз ширших масах жадобу світла, правди та справедливості і до них шукає шляхів” [7: т. 31: 31]. Для означення особливої глибини відчуття морально-

го обов'язку, що живе у ньому і спонукає на діяльності, І. Франко вживає образ: “почуття собачого обов'язку” [7: т. 31: 31]. Послідовне виконання його “панщиною усього життя” продиктоване не розсудком, а *моральною потребою*. Інакше, як говорить письменник, “став би підлим перед власним сумлінням” [7: т. 31: 31]. Тому протиставлення “нижчого” і “вищого”, “шляхетного” і “мужицького” виконання обов'язку там, де йдеться про *свідомий моральний вибір добра*, видається не зовсім коректним, особливо коли говоримо про особистість такого масштабу, як І. Франко [див.: 2]. “Сплата боргу” тут не шелягами, а відкриттям духовних горизонтів, “де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали справедливості, братерства і волі” [7: т. 31: 31]. Свою біографію він не вважає цікавою нічим, окрім “нахилу спостерігати людське життя в його найрізноманітніших проявах, окрім тієї ніколи і нічим не заспокоюваної гарячки, яка змушує мене перейматися стражданнями й радощами, думками і мріями інших людей” [7: т. 31: 29]. Очевидно тут виток вираженої потреби розуму та серця відповідати покликам часу, зосереджуючи зусилля на з'ясуванні нагальних питань соціального, економічного, національного життя.

Справжня любов – це любов предметна. В ній покладена повага до предмета почуття, а отже діяльне його утвердження. З любові, і лише за умови справжньої любові, людина дістає моральне право на боротьбу зі слабкими сторонами предмета власної небайдужості. Так виникає, на перший погляд, парадоксальне твердження “не люблю русинів” [7: т. 31: 30]. Що стоїть за цими словами? У статті протиставлені показна любов “патентованих патріотів”, що люблять на словах, але нічого реально не роблять для покращення життя народу та здобуття авторитету русинів як народу. І. Франко бачить любов як *працю* заради народу: покращення його долі шляхом творення сприятливих умов соціального, економічного та культурного життя. А це покладає боротьбу з суспільними силами, що байдужі або навіть ворожі до ідей соціальної справедливості, бачать соціальні низи лише *засобом* для власного добробуту. Надихають великого письменника не лише почуття обов'язку, але також свідомість немарності справи, яку вважає сенсом життя, оскільки вірить у народ як творчу силу, духовні скарби якої невичерпні, хоча не мають сприятливих умов для розгортання.

Зосередженість на проблемах активного добра є наріжною у художній творчості, в історичних дослідженнях, у філософських працях, у публіцистиці. Дослідники творчості І. Франка відзначають інтерес до моральної проблематики, зокрема переведення проблеми “еліта – народ” в морально-етичний план її осмислення [див.: 4]. Це та проблема, у якій для І. Франка збиралися у певне ціле філософські ідеї та художньо-образна мова мистецтва, взаємно підсилюючи та поглиблюючи одна одну. Зосередженість на з'ясуванні нагальних проблем суспільних стосунків та їх істинності і підстав для творення їх істинності, яку філософ розумів, у першу чергу, як соціальну справедливість, визначила і те, що у соціально-філософських працях він “був позбавлений тої міри внутрішньої свободи, яку віднаходив лише в суто художній творчості...” [1: 57]. Тут може йтися не лише про соціальну заангажованість І. Франка, але також про внутрішню логіку мистецтва, яка не зумовлена

нічим зовнішнім, окрім логіки внутрішньої правди твору. Мова науки – це інша мова, і предмет її інший: об'єктивна діалектика розвитку дійсності вимагає від думки дотримуватися цієї логіки, щоб справді пізнати закономірності і не стати жертвою помилки. Саме такі проблеми постають перед кожним дослідником історії людства, що прагне осмислити його перспективи. Такі пошуки, за об'єктивною підставою – предмет дослідження – мають і повинні спиратися на ґрунтовний матеріал історії і набувати “незацікавленого” характеру – бути наслідком “розуму холодних спостережень”. Інша справа – мистецтво. Художній твір – це світ переконливої у собі життєвості, що не визначена ніякими зовнішніми чинниками, окрім його внутрішньої логіки – закону художньої цілісності. З'ясування перспектив людства, зокрема можливостей удосконалення соціальних, економічних умов життя на *моральних засадах*, тобто пошук об'єктивних підстав духовності історичного процесу у минулому та у перспективі, потребувало осягнення широкого спектру проблем, що дають змогу простежувати його поступ та втрати на історичному шляху.

Виражена зорієнтованість на виклики часу дає підстави стверджувати, що І. Франко “і не прагнув формулювати якусь цілісну, монолітну філософську систему; набагато важливішим для нього було вслухатися до вітрів епохи і гідно... відповідати їй запитам” [6: 109]. Справді, І. Франко не є філософом академічним, філософом професійним у тому сенсі, як його розуміла класична наука – творцем певних систем. Дослідники слушно відзначають і іншу – природою таланту та ментальністю зумовлену особливість його філософії. “...Як філософ І. Франко більший і оригінальніший у своїх художніх творах, насамперед у поемах, [...] ніж у теоретичних працях” [1: 57]. Зрештою, стиль філософської рефлексії І. Франка цілком вписується у європейську (“новевропейську”) традицію, започатковану добою Відродження, і особливо яскраво розвинутою у філософії посткласичної епохи, що усю дійсність розглядає у вимірах людського буття. Відповідно, моральна проблематика постає одною з наріжних, оскільки дає підстави для визначення покликання людини у світі. Манера філософування часто перебуває на межі теоретичного і художнього способу творення думки, поєднуючи “сковородинівський і фаустовський тип філософування” [6: 111].

І все ж, не заперечуючи, що філософія І. Франка зосереджена на покликах часу і відповідях їм, можна стверджувати, що вона, так само, як і його художня творчість, є *цілісним феноменом*, оскільки її ядром є осмислення проблеми *щастя* людини та дослідження шляхів і засобів його досягнення *морально визначеними* засобами. Упродовж усього творчого шляху Франко-філософ переконливо показує, що поза моральністю неможливе щастя не лише тих, хто потерпає від аморалізму інших, але і для носіїв позаморальної активності. Інтерес до моральної проблематики, зокрема до питань свободи і щастя засвідчує уже юнацька робота – студентський реферат “Лукіан і його епоха” (1877). Осмислюючи духовну атмосферу життя Римської імперії, переконливо розкрити в сатирах Лукіана, молодий науковець робить такий висновок: “Наслідком заборони елементарної свободи мислення й хотіння було те, що фатум зробив життя людей дуже сумним, рабським, безперспективним” [7: т. 45:

17]. І. Франко звертає увагу, що історія подає багато прикладів морального занепаду, руйнування морального підґрунтя суспільства із втратою тих суспільних чинників, що зумовлювали моральну гідність суспільного життя. Моральний чинник постає в його осмисленні як важлива, ледь не вирішальна умова самозбереження і розвитку народів та держав. Не менш важливим є те, що автор не обмежується констатацією неминучості періодів занепаду в житті всіх народів, а висловлює думку щодо підстав їх історичного поступу: “коли високий розвиток культури навчить людей бути чесними не під впливом кари і нагороди, а заради самого добра” [7: т. 45: 15].

Звичайно, можна говорити про наївність віри у можливість змінити природу людини освітою, вихованням. Однак, як свідчить подана думка, його увага до формуючої ролі освіти пов’язана з переконанням, що *природа людини добра*, а те, що люди не діють за законами добра, не живуть згідно з цими законами, зумовлена відсутністю самосвідомості, а відтак і вибору моральних дій відповідно до понять добра, що, як вважає філософ, дається освітою, культурою. Ця ж ідея простежується і в праці “Наука і її взаємини з працюючими класами” (1878). Говорячи про чинники, що забезпечують поступ і як такі є “спільним вічним добром усього людства”, І. Франко зосереджує увагу на цінності наукових винаходів, зокрема книгодруку, що сприяв поширенню знань і пробудженню “широкого розумового руху”. Подальший поступ, здатний задовольнити споконвічне прагнення людей до щастя, І. Франко пов’язує з поєднанням праці та науки. Цей зв’язок може стати справді плідним для людини за однієї умови: “коли всяка її наука буде корисною працею для суспільства, а всяка праця буде виявом її розвинутої думки, розуму, науки. І народи тільки тоді зможуть досягнути щастя і свободи, коли всі будуть вченими працівниками, тобто коли кожний буде розвинутий розумово, по можливості якнайвсебічніше, і коли кожен буде в змозі використовувати свої сили на добро загалу і на добро своє власне” [7: т. 45: 33].

Пізніше І. Франко усвідомить недостатність названих чинників для поступу до щастя і звернеться до питань *соціального життя* та його моральних засад: соціальної рівності людей, поваги прав людини, національної незалежності, свободи розумного волевияву тощо. У названій статті важливим є акцент на ролі *етики*, яку автор відносить до числа наук, що *удосконалюють* життя. У переліку вона названа останньою очевидно не за ступенем зменшення цінності, а навпаки – її збільшення. “Етика, – пише І. Франко, – вчить людину жити по-людски – вона керує завжди і всюди її кроками; вона змінює тваринну природу людини і облагороджує, – і в такий спосіб робить її здатною до сприйняття щастя як внутрішнього самозадоволення, так і суспільного, що ґрунтується на узгодженій праці всіх людей і на братській взаємній любові” [7: т. 45: 40]. У теорії евідемонізму І. Франко, як підтверджує подана думка, виходить з позиції, обґрунтованої в етиці Б. Спінози та І. Канта. Згідно з нею ми повинні прагнути не того, щоб зробити себе щасливими, а того, щоб “стати гідними щастя” [3: 463]. На основі внутрішньої узгодженості з законами розумного у стосунках людина здобуває відчуття наповненості життя, його сенсу, адже реалізує себе у повноті своєї людської творчої сутності як суспіль-

ної, родової. І. Франко вбачає перспективи “здійснення цього високого етичного ідеалу” реальними за умови моральності стосунків, що продиктовані моральністю душі, вихованої благородними ідеалами. Тобто “антропологічний чинник” постає вирішальним у разі наявності відповідних умов його реалізації.

Зосереджуючись на проблемі щастя та шляхах його досягнення, пов’язуючи це поняття з ідеалом людської досконалості, яка досягається завдяки науці, праці, добродію, І. Франко задається питанням: якщо це можливо було для окремих людей, “то чому щастя, добробут, розвиток мають суперечити цілим масам народів?” [7: т. 45: 54]. До цих питань він повертається неодноразово, простежуючи зростання в історичному поступі кількості талантів і геніїв у різних галузях науки, мистецтва у різних народів [див.: 7: т. 45: 291–293]. З потребою духовного розвитку українського народу як умови його щастя пов’язані соціальні та національні ідеї І. Франка. Зведення соціальної нерівності та національного гноблення у “закон” життя він бачить несправедливістю, яка має бути усунена в поступі, і такий поступ бачить необхідністю. У пошуках ефективних його шляхів І. Франко звертається до аналізу теорій соціального та національного життя. Критично переосмислена цінність просвітницьких ідей рівності, які філософ вважає суто формальними, оскільки закон не забезпечує реальної свободи для більшості суспільства. Морально ганебними він бачить практику та уявлення, згідно з якими “люди так вже створені, щоб одні були щасливими, а другі ні, щоб одні працювали і терпіли злидні, а інші споживали і розкошували без праці” [7: т. 45: 54]. У моральності самої постановки питання відсвічує і відповідь на нього. Він обстоює саме *суспільну* рівність, визнаючи, що від природи люди не рівні. *Соціальну справедливість* І. Франко утверджує як *моральну цінність* суспільного життя. У суспільній рівності він вбачає потенції, що забезпечують, з одного боку, розвиток природної нерівності, а з іншого – вирівнюють і влагоджують нерівність [7: т. 45: 398]. Його позиція у цьому питанні залишається незмінною, хоча в подальшому він помітить слабкі сторони ідей справедливого суспільного устрою, зокрема “Енгельсової народної держави” [7: т. 45: 341]. Критика держави соціальної демократії свідчить про глибоку діалектичність мислення І. Франка, адже він не бачить прямої зумовленості духовних потреб матеріальним добробутом. Цілковита опіка держави над громадянином страшить його втратою свободи вибору та потреби вибирати вчинки і діяти як вільна особистість, що загалом ставить під питання можливості подальшого поступу людства.

Відзначимо, що перегляд позицій щодо тих або інших явищ соціального та національного життя, як видається, не є свідченням світоглядної суперечності чи непослідовності філософа. Скоріше доречно говорити про пошук пріоритетів, що виразно простежується у його соціально-філософських працях при осмисленні питань національної незалежності, усунення соціальної несправедливості тощо. Так, говорячи про умови, що здатні забезпечити розвій української нації, І. Франко визначає дві стратегічні цілі: перша – виборювання для себе політичної самостійності; друга, що зумовлена першою, – економічний, соціальний, культурний розвиток нації [7: т. 45: 280]. Духовні, соціальні, політичні і національні проблеми

у філософії І. Франка постають як взаємозумовлені. У певні періоди він надає перевагу *просвітницькій* діяльності, вбачаючи в ній умову розвитку свідомості широких верств суспільства, зокрема трудящого народу, селянства [7: т. 45: 191]. В інші періоди він ставить і досліджує перспективи справедливого соціального устрою, пов'язуючи його з питаннями рівності прав людини, свободи громадян, справедливого розподілу матеріальних багатств та творення умов духовного розвитку кожного члена суспільства [див.: 7: т. 45: 159–164]. Одним зі стійких зацікавлень, що з часом набуває усе гострішого звучання, є питання здобуття національної незалежності та духовного розвитку української нації. Синтезом ідеальних змагань у сфері суспільного і політичного життя І. Франко вбачає “ідеал нового, нічим не в'язаного і не обмежуваного [...] життя і розвою нації” [7: т. 45: 284].

Можна з певністю стверджувати, що цей комплекс проблем є органічною цілісністю, при тому, що у певні періоди якась із проблем вимагала зосередити на ній особливу увагу. Зокрема, національну незалежність він починає розглядати не лише як політичну, але й антропологічну проблему, оскільки свободна нація здатна створити об'єктивні підстави для особистості усвідомлювати себе носієм великого цілого – культурних здобутків свого народу. Цінність усього комплексу досліджуваних проблем філософ перевіряє на відповідність моральному критерію, яким постає людина і її щастя. Тут відчутний перегук з ідеями І. Канта, який, цілком у дусі Просвітницького ідеалу, бачить людину вищою ціллю, що як така є “*ціль сама по собі*, тобто ніколи ніким (навіть Богом) не може бути використана лише як засіб, щоб не бути при цьому разом з тим і ціллю...” [3: 465]. Спрямованість діяльності на добро, що вимірюється утвердженням цінності людини і запереченням усього, що принижує і топче в ній людину – таким бачить І. Франко призначення кожної свідомої себе людської особистості, власне покликання зокрема. Він сповнений обурення проти закликів народовського видання “Правда” відмовитися від “три в теорії”, пам'ятаючи, що “перше тра жити”. У відповідь І. Франко пише: “...“життя” ми не уважаємо найвищим добром, [...] коли б прийшлося його віддати в обороні високих принципів людськості, в обороні свободи і добра – народу, ми ані на хвилину не завагаємось се вчинити” [7: т. 45: 247]. Моральна позиція І. Франка набуває тут значення життєвого кредо, висловленого сильно і недвозначно.

Полемічна гострота його філософських праць визначена недогматичним способом мислення. Як мислитель-діалектик, він не схильний абсолютизувати ті чи інші теорії, зокрема коли досліджуються шляхи оптимально доцільного (у широкому значенні цього поняття) облаштування людського життя. Недовіра до соціальних теорій, що моделюють образи ідеального суспільства, як, скажімо, названа вище теорія “народної держави”, пов'язана з розумінням історичного процесу як *творчого* явища, яке, через те, що є творчим, не може бути попередньо спрогнозоване і реалізоване згідно з теорією. Він перевіряє їх не лише логічно, але й інтуїтивно. Звернувшись до питання важливості “діяти спільно для спільного добра”, І. Франко наголошує на пізнанні того, у чому полягає “те спільне добро”, позаяк без цього питання не піддається розв'язанню. Не менш важливим є питання *засобів*, що допо-

можуть досягнути спільної мети. Сказане дає підстави для висновку, що наріжним у філософії І. Франка є розуміння людини як істоти, *вищої від будь-яких систем*, у які її прагнуть втиснути численні соціальні теорії.

Саме тому, що людина постає у філософії І. Франка як така, що перебуває у постійному поступі, ніяка конкретна система відносин не є для неї остаточною і такою, що здатна відповідати її потенціалу та гарантувати можливості творчого розгортання. Цікава в контексті сказаного назва статті “Мислі о еволюції в історії людськості” (1881). Автор уживає поняття “людськість”, запозичуючи його з польської мови, у якій слово *ludzkość* має два значення: перше – “людство”; друге – “людяність”, “гуманність”. Саме на цьому другому аспекті, що має виражене моральне навантаження, зосереджена основна увага філософа. Це дає змогу простежити закономірності становлення виду “людина” та розвитку людства у його *якісній визначеності – людяності*. Аналіз дає підстави стверджувати, що центром дослідницької уваги постає *моральний чинник*, який утверджується як наслідок еволюції людини. Філософ доводить, що він формувався з об’єктивної потреби творення засобів виживання, серед яких є і творення стосунків, тобто *духовний чинник*. У цьому зв’язку наголошено на цінності вироблення “наклонів суспільних (*Sozialinstinkte*), котрі з свого боку причинювалися чимраз більше до зросту і скріплення суспільного життя” [7: т. 45: 105]. Моральність стосунків сучасної людини є наслідком еволюційного процесу формування людяності. “Пошанування для життя співгромадян, для її особистої власності, почуття свого обов’язку, любов до своєї родини, – всі ті привички та почуття, що суть основою суспільного життя і тепер можуть уважатися вродженим чоловікові, виробилися аж з часом, по довгій і важкій розвитку, в початках дружного життя людей і утвердились відтак в людській натурі природним добором” [7: т. 45: 105]. Розуміння природи людини як доброї спирається саме на цей чинник еволюції: на вироблення здатності моральних взаємодій та закріплення цієї потреби “природним добором”. Моральна здатність у її реальних виявах набуває значення одної з вирішальних умов виживання роду людського. Важливо звернути увагу на такий аспект процесу, як закріплення моральності відношення людини до людини у вигляді *внутрішньої потреби*. Здобуток еволюції саме у тому, що “інша” стає для людини необхідною умовою усвідомлення реальності власного життя. Особливо яскраво цей феномен виявляє себе на рівні ментальних культур.

Моральність визначається як сутнісна характеристика людського життя. Інша справа, що рівень її досконалості зумовлений історичним поступом людства і є відкритим. Творення стосунків сприяє упорядкуванню форм співжиття, тобто стає умовою гарантованого виживання, у якому духовні чинники сприяють розвитку та удосконаленню матеріальних засобів виживання. У цьому зв’язку варто звернути увагу та сказане філософом щодо обрядів та церемоній як духовних чинників в еволюції людини. Тут простежуються два важливі моменти. Перший: наявність спільних предметів небайдужості, що виходять за межі суто біологічних потреб, робить кровноспоріднених носіїв життя *духовно спорідненими*, адже об’єднує їх у

цілісність, єдність ставлення до спільно вироблених предметів небайдужості. Другий: об'єднаність почуттям, що організоване і визначене щодо своїх якостей предметом небайдужості, створює підстави для поширення відношення небайдужості на *носіїв* спільно виробленого досвіду переживання цінностей. Це родинність духовного плану, що не лише поглиблює кровну спорідненість, але і стає вищою, ціннішою за неї. І. Франко акцентує увагу на духовно-формуючій ролі названих феноменів в еволюції людини. “Се випливало прямо з закону о природнім доборі. Раз ті обряди, ті звичаї показалися добрими для тісного здруження людей, – вони мусили відтак збільшуватись, змагатися і ширитися до крайності, мусили швидко обхопити всі боки єдиничного чи й суспільного життя людей” [7: т. 45: 108]. Закріплений досвідом як доцільний для життя, “пожиточний”, звичай, як показує І. Франко, з часом починають вважати “вже не прямо пожиточним, а святим, даним від Бога на його вжиток”. Відповідно, це впливає на функціонування звичів, освячених божественним авторитетом. Неухильне їх дотримання стає показником відданості спільноті та цінностям її життя. Традиції, звичаї стають гарантом сталості стосунків у звичаєвих спільнотах. Водночас, як переконливо показує філософ, цінність цих феноменів не безумовна. Вони відіграють “об'єднуючу”, “зберігаючу” функцію, однак не покладають у собі умов *розвитку* людської суб'єктивності. І. Франко простежує явище переродження звичаїв, традицій з духовно цінних засобів “людського здруження” у гальмівні, такі, що роблять людину *заручником* традиції. “Совість, моральність, релігія тонули і шезали ще зовсім в мраці церемоній; ніхто не смів виламитися з-під їх власті” [7: т. 45: 109].

Аналіз еволюції людства на підставі наукових розвідок допомагає авторові зробити важливі висновки щодо його діалектизму, у якому наявні втрати і здобутки, а сам процес є діалектичним цілим “різницювання (диференціація) частей однорідних і скуплювання (інтеграція) частей різнорідних” [7: т. 45: 82]. Ці закономірності діють, як наголошує філософ, як у природному світі, так і у світі людського життя і можуть бути застосовані для пояснення усіх матеріальних та духовних здобутків людства. Не менш важлива інша тенденція, вилучена в процесі аналізу еволюції людськості – це *зростання рівня свободи* з кожним новим кроком у поступі людства. Процеси ці розгортаються також у двох напрямках, оскільки зумовлені двома чинниками: матеріальним і духовним. І. Франко показує історичність процесу, у якому свободу здобували впродовж усієї, принаймні донині, історії окремі особи та суспільні стани. Зокрема, щодо середньовічного суспільства, то, як показує автор, воно засноване на відносинах панування і підданства на усіх численних суспільних сходинах, ґрунтом та опорою яких було “кріпацтво і підданство ремісників і хліборобів”. Духовні наслідки цієї суспільної ситуації – “розкавальцювання суспільності і тісне замкнення кожної верстви в її границях народило тісноту погляду, вузкозорість, ворогування та війни за дрібниці, нетолеранцію слова, віри і думки, темноту та зашкаралущення в старих, пережитих формах” [7: т. 45: 120]. Однак, попри названі обмеження, змагальність усередині верств та поміж ними, так само, як і матеріальна незалежність заможних верств, особливо вищих станів, сприяли

розвитку свободи особистості; змагальність ставала об'єктивною підставою зростаючого самоусвідомлення.

Явищами справжньої свободи І. Франко вбачає свободу слова, розвиток науки і віри “у суспільстві рівних народів”, а підставою реальності свободи вважає економічні чинники, хоча їх і розглядають як менш важливі не тому, що вони насправді не важливі, а тому, що, на думку філософа, “вони будуть улагоджені *по-людськи*, скоро люди перестануть бути панами і слугами, а стануть *тільки людьми*” [7: т. 45: 139]. Соціолог має підстави закинути авторові поданої думки докір щодо ідеалізації людини, оскільки історія людства є не демонстрацією поступливості і взаємопорозуміння, а сповнена змагальності воль за владу та панування. Хочеться, однак, акцентувати увагу на вираженій повазі до людини філософа-гуманіста. Він бачив людину у перспективі її розвитку – творчою силою без будь-яких попередніх обмежень, у тім числі, і в першу чергу, у самовияві морального добра.

Література:

1. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. – К., 1993.
2. Забужко О. Une princesse lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема // Слово і час. – 2001. – № 2.
3. Кант И. Критика способности суждения // Соч.: В 6 томах. – Москва, 1965. – Т. 4. – Ч. 1.
4. Мазепа В. Еліта та народні маси у соціальній філософії Івана Франка // Філософська думка. – 2001. – № 6.
5. Нечипорук А. Іван Франко про походження та соціальну суть моралі // Іван Франко. Статті і матеріали. Зб. 11. – Львів, 1964.
6. Тихолоз Б. Іван Франко – філософ // Сучасність. – 2002. – № 12.
7. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Євген Прісовський (Одеса)

Іван Франко про любов, честь, роботу як моральні основи людського буття

Сьогодні ми по-новому читаємо І. Франка, розвінчуємо міфи, створені про нього комуністично заангажованою наукою. Одним із таких міфів, що спотворюють Франків образ, є уявлення про нього як про непорушного матеріаліста. Тим часом він, замолоду перехворівши на вульгарний марксистський економічний матеріалізм, у зрілі роки говорить про пріоритетність духовного начала, ідеалів, які й кличуть людину до роботи уже в галузі створення матеріальних благ: “Для Маркса і його прихильників історія людської цивілізації, то була поперед усього історія продукції... Що гонить чоловіка до продукції, до витворювання економічних дїбр? Чи самі тільки потреби жолудка? Очевидно, що ні, а цілий комплекс його фізичних

і духовних потреб, який бажає собі заспокоєння. Продукція, невпинна і чимраз інтенсивніша культурна праця – се вплив потреб і ідеалів суспільності. Тільки там, де ті ідеали живі, розвиваються і пнуться чимраз вище, маємо й прогресивну і чимраз інтенсивнішу матеріальну продукцію. Де нема росту, розвитку, боротьби і конкуренції в сфері ідеалів, там і продукція попадає в китайський застіг” [2: т. 45: 283–284].

Ідеальне, духовне начало було для І. Франка основою людського буття, основою взаємин між людьми. Не класові, колективістські інтереси, а інтереси індивідуальні, особистісні, з яких потім виростають і інтереси суспільства, вважав І. Франко пріоритетними. “Наскільки чоловік може бути щасливим у житті, він може се тільки в співжитті з іншими людьми, в родині, громаді, нації” [2: т. 45: 345]. Так, не класи, а, перш за все, родина, далі – громада й, нарешті – нація. Ось що дає людині відчуття щастя. А ще, вважав він, основою людських взаємин має бути любов у широкому розумінні цього слова: любов до коханої, дружини, дітей, родини, врешті, – до України. Ця думка пронизує і всю поетичну творчість І. Франка. Особливо чітко висловлена вона у збірці “Мій Ізмарагд”. Вдаючись до гостроасоціативного ходу, він порівнює любов із сіллю, яку обов’язково треба додавати до страв, аби надати їм смаку, позбавити їх буденної прісності. Так і любов прикрашає життя, дає йому зміст, освячує кожную мить буття твого високим, неперехідним змістом:

Коли обід хтось славний зготував,
Наїдки найдобріні та напитки,
Царя самого в гості завізвав,
А солі не додав до страв, –
Які ж із них пожитки?

Отакий і той, що наложив печать
На серце: сам, без дружньої розмови
Жиє для себе – хоч би був не знаць
Як чесний, не приблизиться на п’ядь
До бога без любови.

Вся чеснота, весь труд його марний,
Молитва, піст і жертви всі й тривога, –
Все те, мов пил, розвіє суд страшний!
Одна любов з них зробить скарб цінний
Перед престолом бога [2: т. 2: 189].

Поняття “любов” водночас має в І. Франка конкретний зміст. В ім’я правди, волі, честі треба рішуче видаляти з тіла суспільства злякисні пухлини неправди, брехні, рабства. Поет вдається знову ж до гостроасоціативних порівнянь, аби уявити цю думку про потребу вимогливої, активної, дійової любові, яка охоплює боротьбу проти всього мерзенного, потворного, негідного в житті:

Не слід усякого любити без розбору.
Як добрі щепи садівник плекає?

Так, що всі зайві парості втинає,
Щоб добрі соки йшли все вгору, вгору.

... ворог божий, ворог правди й волі
Не варт любові вашої ніколи [2: т. 2: 189–190].

Ще гостріше ідея любові конкретизується в роздумах про життя у всій його багатогранності, в соціально-етичних вимогах, які ставить поет перед людиною, будуючи строфу як градаційний ряд, де після думки про майнові потреби, про любов до дружини, після вимоги берегти себе як особистість на вищому шаблі градаційного ряду стоїть любов до України:

Бережи масток про чорну годину,
Та віддай масток за вірну дружину;
А себе довічно бережи без впину,
Та віддай майно і жінку й себе за Україну [2: т. 2: 201].

“Мій Ізмарagd” – книга, яка засвідчила найширші можливості української літератури, яка спростувала шовіністичні уявлення про неї як про літературу лише суто сільську. І. Франко ствердив, що нашому письменству до снаги постановка й розв’язання найглибших вічних соціально-етичних, філософських проблем. Одною з таких є проблема добра й зла, розв’язання якої, вважає І. Франко, потребує знову ж активної життєвої позиції, а не розм’якшеного добрячества, прагнення догодити всім і всьому. Думка поета полемічно загострена, вона знаходить вираз в афористичній формі, коли кожне речення виражає етичну формулу, етичний закон:

Хто з всім добрий хоче бути,
Той швидко втратить добрий путь.

Не може при добрі той жити,
Хто хоче злу й добру служить.

Бо хтівши догодить обом,
Він швидко стане зла рабом [2: т. 2: 204].

Проблема добра і зла органічно поєднується в І. Франка з проблемою людської совісті, честі, якою, в першу чергу, має керуватися людина на всіх етапах свого життя. Реалістичним поглядом дивлячись на буття людське, І. Франко саме честь ставить понад усе, вважаючи, що, втрапивши її, втрачаєш сенс життя, воно нічого не варте, якщо ти розтратив, ідучи складними життєвими дорогами, свою честь:

Хто в першій чвертині життя
Знання не здобув,
А в другій чвертині життя
Майна не здобув,
А в третій чвертині життя

Хто чесним не був,
Той скаже в четвертій: “Бодай
Я в світі не був!” [2: т. 2: 199]

І. Франко порушує і широкі проблеми соціального буття особи й суспільства. Його тривожить думка про те, що ж є гарантом невідворотності поступу на складних, часто навіть трагічних шляхах розвитку людства. І цим гарантом він вважає високу громадянську свідомість, честь кожної особистості й цілого народу. Думка знаходить вираз знову ж у чітких, лаконічних рядках строфи – улюбленого Франкового жанру, коли ідею подано саме у вигляді, як то вже зазначалося вище, соціально-етичного закону, соціально-етичної формули:

Не звикай утертими стежками
Йти за другим сліпо, як у дим,
Бо як стануть пастухи вовками,
Треба вівцям пастися й самим [2: т. 2: 201].

Так, історія знає безліч таких трагічних, навіть соціально катастрофічних ситуацій, коли “пастухи” громади стають її “вовками”. І, якщо людство все ж долає ці катастрофічні ситуації і йде вперед, то це тому, що людська, громадянська самосвідомість, особиста відповідальність, честь людини й народу не згасають, а такі перемагають усі найнесприятливіші обставини.

У циклах, із яких зазвичай складаються Франкові збірки, бачимо боріння й розвиток думки та почуття. Так, закономірно за “Каменярами”, твором гостроконфліктним, що живописує напругу запеклої боротьби, подано сповнений гармонійного настрою, гармонійних почуттів і думок вірш “Ідилія”, герої якого – двійко дітей, брат і сестра, котрі, “побравшись за руки, тихо / І радісно, без огляду й тривоги / Ідуть навстрічу сонцю золотому” [2: т. 1: 71]. Це – символ тієї гармонії, любові, до якої людство йде через конфлікти, через боротьбу, що якраз і ведеться заради торжества гармонійних, любовних начал у житті особи й суспільства.

І все ж наскрізним мотивом життя і творчості І. Франка є мотив боротьби, вічного протистояння, вічного двобою правди, добра і деспотичної сили, зла. Він переосмислює латинську сентенцію “Semper idem!” (“Завжди те саме”) з її фаталістичним ствердженням незмінності в житті, приреченості людини на вічний хід від життя до смерті й, отож, і ствердженням думки про безперспективність, марність усяких змагань: адже все одно, що б не робив, у кінці шляху на тебе чекає невблаганна смерть. Франкове ж “Semper idem!” – це завжди боротьба, це вічний неспокій, це безконечний бій, це незмінна віра в силу людського духу, в його безсмертя:

Против рожна перти,
Против хвиль плисти,
Сміло аж до смерти
Хрест важкий нести!
Правда проти сили!
Боем проти зла!

Між народ похилий
Вольності слова! [2: т. 1: 55]

Будучи вічним, невтомним трудівником, що завжди бажав “працювать, працювать, працювати, в праці сконать” [2: т. 1: 29] (теж бажання, висловлене ще в молодому віці), І. Франко утверджує в зрілі роки працю як основу людського буття:

Суспільна праця довга, утяжлива,
зате ж плідна, та, головно, вона
одна лиш може заповнить без дива
життя людини, бо вона одна
всіх сил, всіх дум, чуття, стремління людини
жадає, їх вичерпує до дна.
Вона одна бере нам все щоднини
і все дає, бо в’яже нас тісніш
з людьми, як діти спільної родини [2: т. 3: 14–16].

Постать І. Франка – людини, поета, громадянина – вельми складна, багатогранна. Будучи поетом боротьби, розкривши характер людини-борця, вічного революціонера, каменяра, він так само глибоко дослідив найтонші й найрозмаїтіші порухи людської душі, коли говорив про вічне почуття кохання, яке дає зміст життю, облагороджує людину. М. Коцюбинський писав: “Трагізм особистого життя часто вплітається в терновий вінець життя народного. У Франка є прекрасна річ – лірична драма “Зів’яле листя”. Це такі легкі, ніжні вірші, з такою широкою гамою чувства і розуміння душі людської, що, читаючи їх, не знаєш, кому оддати перевагу: чи поетові боротьби, чи поетові-лірикові, співцеві кохання і настроїв” [1: 539]. Про “Зів’яле листя” написано вже багато. Отож, скажемо лише головне: у збірці досліджено й діалектику душі самого автора, й діалектику душі його коханої, розкрито таємниці їхніх душ. Найтиповіший у цьому розумінні вірш “Чого являєшся мені у сні?” Це зразок органічного поєднання народнопісенної поетики з найсучаснішими досягненнями віршування. Народно-пісенні епітети, порівняння (“Чудові очі ті ясні, Сумні, Немов криниці дно студене...”), разом з тим – рвучкі ритми, рвані речення, укорочені рядки, що дають можливість передати нервовий, збуджений стан людини на межі нервового ХХ ст. І. Франко досліджує духовний стан коханої, чистої й гордої, ніжної й недосягненої, що згордувала ним, що надірвала серце, й власний духовний стан – мужчини, що ставиться до коханої невимовно цнотливо, але водночас не приховує і свого такого природного, тілесного бажання зазнати “того дива золотого... щастя молодого, Бажаного, страшного того Гріха!” [2: т. 2: 147–148]. Оце винесене в окремий рядок слово “Гріха!” розкриває всю непогамовність любовної спраги автора, який, будучи поетом із поетів, цнотливцем із цнотливців, ніколи не був святенником, ханжею і гранично відверто висловлював усю силу свого бажання, бажання повної єдності з коханою.

Центральний конфлікт “Зів’ялого листя”, який дає зрозуміти душу й ліричного героя, котрий вирішив, що “не варто жити, Життям не варто дорожити, Тебе

утративши навек, Я чую се – єдиний лік, Се кулька в лоб”, та душу самого автора. Це конфлікт між почуттями ображеного, зневаженого жінкою мужчини та благородством поета. Ображений мужчина знаходить найжахливіші слова прокльону на адресу тієї, що зневажила його, прокльону, від якого (автор вживає тут найбільш гіперболічні метафоричні образи),

Тюрмою б весь зробився світ
І в лоні мами гиб би плід, –
І сей проклін, душе моя,
Хотів на тебе кинуть я
За насміх твій, за весь твій чар,
За той болючий, клятий дар –
З тернових колючок букет.

Та тут слово перебирає поет, для якого жінка, навіть якщо вона відторгла твою любов, насміялася з тебе, все одно є найсвятішою святинею, найчистішою красою, бо вона – жінка – джерело життя:

Та в серці мойому поет
Бунтуєсь, плаче, мов дитя,
Для нього ти краса життя,
Струя чуття, пісень пора –
Проклін у горлі завмира [2: т. 2: 160–161].

Ключ до розуміння душі автора дає передостанній вірш збірки, що випадає з суто інтимної настроєності “Зів’ялого листя” й дає уявлення про філософську, соціально-етичну програму І. Франка, – “Самовбійство, – се трусість”. Поет ставить проблему морального закону, який керує людиною, і вважає, що сама людина, якщо вона чинить свідомо, є для себе найвищим моральним законом. Тільки вона та ще “Такий, що мене зна Ще ліпше, ніж я”, тобто кохана й однодумці, мають право на оцінку її вчинків, на вищий суд, що й буде найсправедливішим.

Коли знаєш, що чиниш –
Блаженний еси;
А не знаєш, що чиниш –
Проклятий еси.
Коли знаєш, що чиниш –
Закон твій – ти сам;
А не знаєш, що чиниш –
Закон є твій пан [2: т. 2: 173–174].

Отже, свідомість, честь незалежної особистості та її друзів-однодумців і, очевидно, ще коханої – найвищий життєвий закон.

Для творів останнього десятиліття Франкового життя особливо характерним є поєднання відверто гострої публіцистичності з філософською заглибленістю. Ця риса найчіткіше виявилась у циклі “На старі теми” (збірка “Semper tiro”).

У вірші “Блаженний муж, що йде на суд неправих...” поет протиставляє ідеї епіграфа з Біблії “Блаженъ мужъ, иже не идетъ на совѣтъ нечестивыхъ” – ідеї відстороненості від спілкування з силами зла, свою ідею активного втручання в життя, коли борець має не чекати на сприятливі обставини, має йти навіть у ворожий табір і вербувати собі там однодумців, має всупереч обставинам і середовищу боротися за правду. І. Франко, суворо реалістичним поглядом дивлячись на життя, бачить, що на борця чекають і нерозуміння, прокляття, переслідування, але він повинен усе здолати силою свого революційного сумління, честі і щодня робити своє діло. Ця ідея знову ж увиразнюється через вживання фігури анафори “Блаженний муж”, котра в останній строфі стає ще більш узагальнюючою – “Блаженні всі”:

Блаженні всі, котрі не знали годі,
Коли о правду й справедливість ходить:
Хоч пам'ять їх загине у народі,
То кров їх кров людства убагородить [2: т. 3: 149].

Якщо в цьому вірші створено й духовний автопортрет І. Франка, й узагальнений образ борця за правду, то в наступному вірші “Було се три дні перед моїм шлюбом” ця ж думка про беззавітне служіння ідеям добра, правди, честі висловлюється через образ поета, який, теж усупереч глухоті, невдячності, нерозумінню, неприйняттю його думок, мусить робити своє діло, мусить стати глашатаєм Божої істини:

Не безуспішно будеш працювати,
А серце в тобі я скріплю слабе.
Твоїми говоритиму устами
До всіх народів і до всіх віків,
Твоїми я тернистими стежками
Вестиму своїх вибраних борців.

Тобою я навчу їх відрікатися
Життя і світа для високих дум,
Сучасних нужд, погорди не лякається,
У світлу ціль зостріливши весь ум [2: т. 3: 150].

Саме таким глашатаєм став на віки І. Франко. У “Передньому слові” до збірки “Із літ моєї молодости” він пише 2 травня 1913 року, сам точно визначаючи суть свого життя, своєї творчості: “Та скрізь і завсігди у мене була одна провідна думка – служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям я, здається, не спроневірився досі ніколи і не спроневірюся, доки мого життя” [2: т. 3: 282].

Незадовго до свого смертного часу, 3 лютого 1916 року, він пише вірш, котрий можна сприйняти як його ідейно-творче кредо, як його заповіт і поетові, й кожній чесній людині, а саме – честь має бути найвизначальнішою рисою особистості.

Не мовчи, коли, гордо пишаючись,
Велегласно брехня гомонить.

Коли, горем чужим утішаючись,
Зависть, наче оса та, бринить,
І сичить клевета, мов гадюка в корчи, –
Не мовчи!
Говори, коли серце твоє підіймається
Нетерплячою правди й добра,
Говори, хай слів твоїх розумних жахається
Слямазарність, бездарність стара,
Хоч би ушам глухим, до німої гори, –
Говори! [2: т. 3: 393]

Коли бачиш автограф цього передсмертного вірша, бачиш ці буквочки, що, як черв'ячки, розповзлися по папері, буквочки, які ледве можна прочитати, стає аж фізично боляче, бо відчуваєш, що їх вивела слабка, недужа рука смертельно хворого поета, котра ледве тримала перо. Але ж цією рукою водив гордий, нескорений, безсмертний Дух Борця і Генія, Дух, що здолав смерть.

Ще 14 липня 1883 року І. Франко написав пророчі рядки, в яких – велика правда про те, що визначало суть його життя і його творчості, суть його характеру, як людини, письменника, вченого, громадянина:

Пісня і праця – великі дві сили!
Їм я до скону бажаю служити;
Череп розбитий – як ляжу в могилі,
Ними лиш зможу й для правнуків жити [2: т. 1: 75].

Так, людина смертна, але діло її, її “пісня і праця” безсмертні і є для нас вічним дороговказом – естетичним, етичним, громадянським. Таким дороговказом стали для нас життя і творчість І. Франка.

Література:

1. Матеріали до вивчення історії української літератури. – К., 1960. – Т. 3.
2. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Анатолій Павко (Київ)

Феномен Івана Франка

До постаті “вічного революціонера”, яка вже давно стала символом незламності і мужності, не згасає інтерес сучасників. У свідомості багатьох поколінь глибоко відклався афоризм І. Франка: “Лупайте сю скалу, нехай ні жар, ні холод не спинить вас”. Він став основним лейтмотивом життя Великого Каменяра, провідною зорею у його науковій, літературній, громадсько-політичній діяльності.

Велетенська творча спадщина українського Прометея, плід його могутньої думки, чистої душі і невсипущої, “довгої й утяжливої” праці, і на початку ХХІ ст. не втратила свого громадського рефрену, наукової привабливості, морально-етичної та естетичної краси. Дослідник життя та діяльності І. Франка – В. Сімович, розкриваючи важелі впливу Великого Каменяря на українське суспільство, підкреслював в одній зі своїх праць, що І. Франко був “вчителем цілих поколінь нашого народу, по-батьківському брав за руку молодь, вів її до сонця. А коли з тієї молоді мужі виростили і враз із ним до роботи ставали, то все ж над ними спочивало люб’язне око батька, щоб часом колишні його діти зо шляху не збилися. Франко – це частина історії нашої землі. Вийшов із неї, і для неї віддав усе, що мав. А як відійшов від нас, на всьому, до чого він своїх рук приклав, полишилася печать його духа” [4: 3–4].

Феномен І. Франка визначається, насамперед, його високим рівнем освіченості, унікальними інтелектуальними здібностями, універсалізмом знань, надзвичайно широким колом інтересів.

І. Франко одночасно був поетом і письменником, ученим-філософом і політичним мислителем, істориком та літературознавцем, журналістом і публіцистом. Його перу належать понад 5000 праць [5: 5]. Це монографії, статті, повідомлення, рецензії, вірші, оповідання.

Незрівнянна пам’ять, ерудиція і спостережливість І. Франка були настільки винятковими, що давали змогу йому писати ґрунтовні наукові праці, не маючи під руками часто найнеобхідніших джерел. З подивом і захопленням писали знайомі письменника про його колосальну пам’ять, називаючи її “феноменальною, просто несамовитою” і стверджували, що коли І. Франко щось раз прочитав, то вже запам’ятав навіки [1: 40].

У кожній сфері знань І. Франко виявив свій неперевершений талант, уповні продемонстрував високий професійний рівень майстерності. Згадуючи Івана Франка як редактора “Літературно-наукового вісника”, один із співробітників цього журналу писав: “Було справжнім щастям для молодого письменника потрапитися під редакторську владу Франка. Вихований на класичних творах, грецьких і латинських, Франко був безоглядним ворогом пустослівного і многослівного писання. Високопарна балаканина, так само як модна закуйовджена чудернацькість стилю, мали в ньому безоглядного ворога. Скільки “поезій”, “новел”, “статей” тощо знайшли свою могилу у Франковім коші для сміття” [3].

Важливою складовою феномену І. Франка було те, що в основі його щедрого природного таланту лежала надзвичайна, просто титанічна працездатність в умовах особистих переживань, труднощів, невтомної боротьби. Відомий український письменник В. Стефаник, серед унікальних рис І. Франка відзначає його аскетизм у приватному житті та “божеську працюовитість”. “Я мав таке враження, – згадував В. Стефаник, – що для Франка потреба “істи” взагалі не існувала. Йому не треба було нічого, крім пера і чорнила. Чорнило заміняло йому, здається, воду” [1: 286].

Навіть 1908 року, коли в І. Франка відмовили руки, письменник не покинув свою наукову та літературну працю, а продовжував займатися перекладацькою

діяльністю, публікував свої нові вірші, перевидавав колишні власні твори – поезію, повісті, оповідання, драми. Велику допомогу йому надавав старший син Андрій, який писав під диктовку батька [4: 88], а також студенти.

Незважаючи на тяжкі повороти особистої долі, поет, для того, щоб не відчувати свою немічність і безпорадність, і певною мірою підтримувати “дух, що тіло рве до бою”, не відмовлявся від редакційної роботи, літературної праці, “чорної газетярської та коректорської роботи, інших важких заробітків” [4: 59]. У своїх спогадах про батька його донька Ганна Франко з сумом зазначала, що “тато писав не тільки цілими днями, але і цілими ночами. Він почав щораз більше відчувати тягар непосильної життєвої боротьби і рішив іти за своїм покликанням: пером служити своєму народові” [1: 392, 401].

Досить непросто складалася наукова і літературна кар’єра І. Франка. Наприкінці 1890 року сенат Львівського університету не допустив його до захисту докторської дисертації на тему “Варлаам і Йоасаф, старохристиянський духовний роман і його літературна історія”. Проте цю ж дисертацію І. Франко блискуче захищає 1893 року у Віденському університеті, де отримує науковий ступінь доктора філософії. А 1895 року прочитав у Львівському університеті вступну, так звану габіталіційну лекцію на тему: “Наймичка Т. Шевченка”, яка викликала велике захоплення слухачів і була схвалена Вченою радою вищого навчального закладу. Проте сподівання І. Франка отримати після цього посаду приват-доцента у класичному університеті Східної Галичини не здійснилися. Це було зумовлено багатьма причинами. Проте головна полягала у тому, що тодішній намісник Галичини граф К. Бадені не хотів допустити найбільш авторитетного на той час українського вченого через його політичні переконання до викладання у Львівському університеті. Він боявся, щоб університетська кафедра, яку очолюватиме І. Франко, не перетворилась у трибуну вільного слова [2: 8]. “Була це, – пише згадуваний вище В. Сімович, – велика кривда для Франка, а для української науки невимовна втрата. Найбільший знавець українського письменства, найбільша для тодішньої молоді повага, людина широко знана своєю науковою працею і поза Галичиною – залишилася поза університетом. Ця подія викликала між свідомою українською громадою в Галичині зрозуміле обурення. Сильно заврушилося українське громадянство і в Наддніпрянщині, з яким Франко був у постійних зносинах” [4: 58].

Тяжкі наслідки на подальше життя І. Франка мали його, на перший погляд, товариські відносини з М. Грушевським. Будучи високопорядною людиною, І. Франко надав моральну підтримку на той час невідомому на “галицькій ґрунті” М. Грушевському, який 1894 року приїхав до Львова з Наддніпрянщини. Він познайомив його з представниками прогресивної галицької інтелігенції, залучив його до роботи у “Науковому товаристві ім. Шевченка”. Проте М. Грушевський, швидко зорієнтувавшись у становищі після одруження з донькою священика, що відкрило йому шлях до зв’язків, отримав посаду професора історії у Львівському університеті, а згодом зайняв керівне становище в “Науковому товаристві ім. Шевченка”. “Ведений задрістю на татову славу і авторитет серед громадянства, – пише Г. Франко, – починає

його затирати, відсовувати на підрядне становище” [1: 401]. М. Грушевський давав завдання І. Франкові займатися не тільки власною, але й чужою коректурою, та ще й відносити самому зроблену коректуру до друкарні. Безтактність ставлення М. Грушевського до І. Франка викликало почуття роздратованості, пригнобленості, підвладності у відомого українського письменника, а його “горда і вільна вдача глибоко обурювалася і терпіла” [1: 401].

Ще однією “невдачею” І. Франка був трикратний провал його кандидатури на виборах до австрійського парламенту у 1895–1898 роках. Варто згадати, що І. Франко був дуже обурений не стільки самим фактом провалу кандидатури “мужицького посла” від Русько-української радикальної партії (РУРП), який при застосуванні у краї поліцейських репресій і при нечуваних виборчих шахрайствах був неминучим, скільки політичними кроками різних, так званих демократичних угруповань і поведінкою окремих “діячів” під час виборів. Намагаючись дискредитувати високий авторитет І. Франка у галицькому суспільстві, представники “москвофільського” та “народовського” політичного таборів, які створили об’єднаний фронт боротьби з селянськими кандидатами, поширювали неправдиву інформацію про його нібито таємне порозуміння з польською адміністрацією, про його зраду інтересам української нації.

Підлість і підступність дій колишніх союзників, непослідовність тактичної лінії “демократів”, а також численні порушення політичних прав місцевого населення під час галицьких виборів стали переконливим свідченням фальшивості “конституційних свобод” Австрійської монархії і, звичайно, не могли не викликати в І. Франка справжнє почуття гніву та обурення [2: 8].

Феномен постаті І. Франка значною мірою визначався також принциповою і безкомпромісною позицією “вічного революціонера” у важливих питаннях життя і творчої праці. На відміну від багатьох своїх ровесників та однодумців, І. Франко ніколи не відходив від власних життєвих переконань. Цю своєрідну, цінну і рідкісну на той час рису Івана Яковича відзначали багато його сучасників у своїх спогадах. Один зі знайомих письменника, пізніше сільський священик Т. Савойка, так писав про І. Франка початку ХХ ст.: “Минали літа, “мудрілі” люди. Чимало однодумців Франка довідалося, що є десь там приказка: “мовчи, язичку, будеш їсти кашку”. І нині чимало колишніх лівих і дуже лівих бачимо добре платними редакторами, директорами інституцій, гімназій тощо [...] А Франко? Великі індивідуальності мають одну “хибу”: не вміють кривити душею. Не гнуться і не продаються навіть у злиднях. І. Франко оставався все і всюди собою. Молодші з меншими кваліфікаціями перебігали Франка в дорозі до університетських кафедр, до посольських мандатів і яких-таких синекур, а першому галицькому талантові полишили коректуру при видавництвах “Наукового товариства ім. Шевченка” [1: 29].

Самим собою залишився І. Франко і на посту редактора “Літературно-наукового вісника”, який він фактично редагував, хоча в якості одного із його редакторів підписувався і М. Грушевський. Коли ж М. Грушевський почав активно втручатися в роботу журналу і проводити свою політико-ідеологічну лінію, І. Франко не

став кривити душею і погоджуватися з ідейно чужими йому поглядами. Гостро реагуючи на цю поведінку М. Грушевського, він відмовився від редакторства, оскільки журнал, як згодом зазначав сам письменник, “перестав бути органом теперішнього його редактора” [7: 2]. Отже, І. Франко не пішов на компроміс зі своєю совістю, власними світоглядними переконаннями, не поступився своїми засадничими принципами, а навіть свідомо пішов на рішучий розрив з виданням, яке очолював майже десятиліття.

Принциповість, відвертість, глибина переконань – усі ці риси притаманні і самобутнім політичним поглядам Великого Каменяря.

У цьому контексті, варто привернути увагу до фундаментальної ідейно-політичної позиції І. Франка, яка передбачала досягнення суспільно-політичного ідеалу не революційним шляхом, а “без насильних і кривавих потрясінь” (“Мислі о еволюції в історії людства”). Зазначимо також, що зміна суспільно-політичних поглядів І. Франка відбувалася не раптово, не визначалась потребами політичної кон’юнктури, а була зумовлена їх внутрішньою еволюцією. У цьому еволюційному процесі можна виокремити два напрями трансформації його ідейних орієнтирів. Перший – від захоплення революційним марксизмом до його критичного переосмислення. Другий напрям розвитку суспільно-політичних поглядів І. Франка пов’язаний з їх еволюцією від інтернаціоналізму до національного патріотизму і демократії. Квінтесенцією еволюційних змін в ідейно-політичних поглядах І. Франка стало обґрунтування ним необхідності досягнення національної самостійності українським народом у статті “Поза межами можливого” [6: 324–331].

Особливість постаті Великого Каменяря визначалася такими його рисами як велика рівновага духу, віра в себе, вміння твердо і спокійно триматися в найскладніших умовах і ситуаціях. Так, наприклад, саме завдяки витримці І. Франка 1897 року вдалося провести з’їзд радикальної партії, який був поставлений під загрозу боротьбою двох течій в партійному угрупованні, представники однієї з яких вимагали зміни назви партії на соціал-демократичну, а інші відстоювали стару назву.

Позитивну енергетику постаті відомого українського письменника і вченого формували і такі унікальні риси його характеру як скромність, благородність, лагідність та поважне ставлення до людей, некористолюбність. Незважаючи на всі незгоди власного життя, він залишився людиною з веселою і здоровою вдачею.

Глибинність, величність постаті славетного галичанина пояснюється його вірністю сім’ї, любов’ю до дітей. Вони давали йому творчу насагу, духовну силу, життєву енергію та невичерпний оптимізм. Своім “франчатам” разом із дружиною І. Франко прищепив любов до природи, навчив своїх дітей пізнавати її “красу і таємну силу”, співчувати “слабшим і немічним”, любити все “красне, величне, добре”, любити свій народ, свою країну, любити читати книжки, розвивати свої знання і свій розум і, нарешті, любити працю [1: 396]. Тому не випадково, що на межі XIX–XX століть постать І. Франка була популярною, поважною, улюбленою не лише на його малій батьківщині, але і в Східному регіоні України.

Отже, феномен І. Франка – це єдність всіх його складових: таланту і працьови-

тості, геніальності і скромності, вірності світоглядним засадам, життєвим ідеалам та високій моральності, чистоті думок, душі і серця.

Література:

1. Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1956.
2. Іван Якович Франко: життя і творчість в портретах, ілюстраціях, документах. До 100-ліття з дня народження. – К., 1956.
3. Романець Д. Лише в праці варто і для праці жить // Україна молода. – 2006. – 24 травня.
4. Сімович В. Іван Франко: його життя та діяльність. 2-ге, доповн. вид. – Львів, 1941.
5. Скакун О. Іван Франко. – Москва, 1987.
6. Скиба В., Горбатенко В., Туренко В. Вступ до політології. Екскурс в історію правничо-політичної думки. – К., 1996.
7. Франко І. Давнє й нове // Неділя. – 1911. – № 19.

Андрій Манько (Львів)

Формування естетичних поглядів Івана Франка

Естетика – наука про загальні закони художнього освоєння та пізнання дійсності, закони розвитку мистецтва, його роль в житті суспільства. Вона охоплює всю сферу людських почуттів, вивчає стосунки між людиною і світом, впливає на формування естетичної свідомості [3: 11].

Естетичне знання формувалося в межах філософії як її своєрідна частина, а утвердилась естетика як самостійна наука лише у XVIII ст. Естетика активно завоює історичні та культурні надбання, використовує вироблені на перших етапах становлення науки терміни, поняття, уточнює їх і розвиває. Спираючись на принцип спадковості естетика поступово посідає гідне місце в структурі суміжних наук в Україні.

Особливе місце в українському національному русі, розвитку і традицій естетичного виховання в Україні, соціально-політичної та філософської думки належить І. Франкові.

Естетику І. Франко вважає наукою, об'єктом вивчення якої є саме життя, все те в цьому житті, що викликає благородні почуття.

Щодо співвідношення “життя – естетика”, то І. Франко говорив: “Не життя для естетики і краси, а естетика і краса для життя, для піднесення і облагородження кожної людської особистості – це її найвищий естетичний принцип”. І. Франко вважав, що “література і життя мусять стояти в якійсь тісній зв'язі”, адже “щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може створити”.

Як відомо формування естетичних концепцій І. Франка почалося ще в гімназії, коли він спробував писати. Проте за спогадами сучасників самому поетові його твори не подобалися і він їх знищував [4: 88].

Через декілька років, під час наполегливої праці, в І. Франка був доволі розвинутий естетичний смак. Деяку роль у його формуванні відіграли викладачі гімназії, проте здебільшого це було велике прагнення до знань, нестандартний підхід і контроль над собою. Сам І. Франко говорить, що на вироблення його літературного стилю мали вплив два вчителі – І. Верхратський та Ю. Турчинський, обидва письменники і поети [1: 23].

В естетичному вихованні І. Франка головну роль відіграли не класні заняття, а позашкільний вплив і позакласне читання. В одному листі до М. Драгоманова І. Франко розповідає, що він належав до тих небагатьох учнів, котрі читали Т. Шевченка, якого він вивчив напам'ять. І. Франко вже в шостому класі почав збирати власну бібліотеку, в якій були В. Шекспір, Ч. Діккенс, Г. Гайне, Ріхтер, Й.-В. Гете, В. Гюго, і, опрацювавши більшість їх творів, урізноманітнив свої естетичні погляди.

Коло художніх інтересів І. Франка було вже в гімназійні роки надзвичайно широким. Багатьох із улюблених письменників він перекладав, окрім того, робив спроби власної творчості.

Значну роль у формуванні літературних смаків майбутнього письменника відіграла його любов до рідної пісні, яку вклала в його серце мати ще в ранньому дитинстві, що пізніше відобразилося у творчості І. Франка.

Любов до художнього слова, літератури, а разом з тим і захоплення літературною творчістю зростали з кожним роком, І. Франко оспівує в своїх творах естетичне і прекрасне.

В 1873 році, будучи учнем шостого класу гімназії, І. Франко пише драму на античний сюжет “Югурта”, в якій проявляються його естетичні погляди. Він зі смаком змальовує людські емоції і почуття. У 1874 році він створив драму, яка дійшла до нас “Три князя на один престол” – про боротьбу слов'янських князів у древній Русі. У цьому творі автор простиставив боротьбу у фізичному і психічному аспектах, яка іде паралельно. Тоді ж була написана трагедія “Ахіл”, де знову ж таки прекрасно зображено людські емоції, перекладені “Антігона” й “Електра” Софокла, а також значна частина книги Іова і кілька глав книги Ісаї з Біблії, де естетичні концепції поєднуються і переплітаються з духовними, дві пісні “Одіссеї” та інші.

В 1874 році на сторінках львівського журналу “Друг” з'явилися його перші вірші, а 1876 року вийшла і перша книжка віршів, де І. Франко велике значення надає природі, роботі, його естетичні погляди полягають у прагненні до праці.

В еволюції творчих інтересів І. Франка можна побачити результат впливу української і зарубіжної літератури. І. Франко читав вірші С. Руданського, прозу Марка Вовчка і П. Мирного. І. Франко відзначав, що великий вплив на нього, крім Т. Шевченка і Марка Вовчка, мав П. Мирний, особливо своїм твором “Лихий поплутав”.

На вироблення творчого методу І. Франка значний вплив справили французькі письменники-натуралісти, проте немає жодних підстав припускати, що український

письменник у своїх ідейно-естетичних розробках спирався на здобутки лише французьких теоретиків літератури.

Значний вплив на формування творчого методу І. Франка справила російська література. Генеза натуралізму в російській літературі нагадує процеси, що відбувалися в літературах Франції та Англії. Величезні традиції російського реалізму сприяли зародженню натуралістичного мистецтва.

Документалізм, деяка публіцистичність, нарисовість багатьох творів І. Франка роблять їх подібними до “фізіологічних нарисів” – жанру культивованого натуральною школою. Художні принципи цього жанру полягали у правдивому відображенні певних соціальних типів (“фізіології” поміщика, селянина, чиновника тощо); у фіксації їхніх соціальних, професійних і побутових особливостей, звичок; у прагненні до документалізму, об’єктивності, ґрунтовності описів за допомогою нагромадження деталей; у привнесенні фізіологічних акцентів у типологію персонажів. Існує схожість між творчими методами І. Франка й І. Тургенєва в тому, що стосується їхніх синтезуючих здатностей. Обидва письменники не замикалися в межах якогось одного літературного напрямку, а поєднували у творах елементи натуралізму, реалізму, романтизму тощо. Оцінка, яку дав І. Франко творам російського письменника, цілком може стосуватися і його власних творів: “Характери його повістей і описи звичаїв та обичаїв взяті ним якби живцем з народного життя; в них не видно штучних кремацій і масок, лиш всюди вірна фотографія, а однак крізь ті твори пробиває всюди вищий, ідеальний напрям, і смілі реалістичні образи ідуть поруч з романтичним й ідеальним”.

Близькою Франкові була також ідейно-естетична концепція Ф. Достоевського. В силу історичних обставин творчість І. Франка і Ф. Достоевського споріднювала вже сама їх тематика: об’єктом уваги обох письменників були “униженные и оскорблённые”, – вважає Ю. Янковський. На думку українського критика, “оба вони любуються в студіюванні людської душевної паталогії” [7: т. 12: 305], а це – одна з характерних хоч і не визначальних рис поетики натуралізму. Франкове порівняння творчих методів Ф. Достоевського й Е. Золя дає важливий матеріал для з’ясування власних естетичних орієнтирів українського письменника, а також висвітлює його розуміння відмінностей між натуралізмом і реалізмом (Е. Золя і Ф. Достоевського він називає відповідно “великим натуралістом” і “великим реалістом”). І. Франко вбачав цю відмінність у такому: “У Достоевського матеріальне оточення його героїв зазначене, правда, різко, але коротко, злегка, пейзажів майже зовсім нема; у Золя на се йде добра третина всього місця в повісті. Зате в Достоевського люди стоять на першому плані, а їх душевний стан є тою атмосферою, що проймає, заповнює всю повість, уділяється читачеві, мучить і потрясає його”.

Описова манера, орієнтація на відображення, а не вираження чи враження, зацікавлення матеріальною, а не ідеальною сферою людського життя, слабкий психоаналіз, світоглядний монізм, що включає людину у світ бездушних речей як одну із цих речей, – ось риси, які, за І. Франком, дають змогу відокремити натуралістичне мистецтво від реалістичного.

Очевидно І. Франко вважав поглиблений психологізм, експресивність характерною рисою всієї російської літератури; його він віднаходить і у російського письменника-натураліста Г. Успенського, який не шукає незвичайних людей ані пригод, але бере те, що бачить довкола себе, найпростіші, найзвичайніші події, і правдиво віщим духам вникає в найдрібніші причини й наслідки тих подій, заглядає в душу людей, що в них заплутані, і в усьому тому показує таку глибину правди, не раз важкої і страшної, що чоловіка переляк бере, немов хто перед вашими ногами раптом відкрив безодню, де вам здавалося, що стоїте на рівній твердій землі. У статті “Гліб Успенський” І. Франко торкається питання про еволюцію художньої свідомості російського письменника: “З автора побутових сцен і фотографа моментів він став рудокопом, що в завалі бруду, в божества, деморалізації і деспотизму докопувався совісті, шукав людини й людськості”. Така характеристика цілком могла би стосуватися творчості самого І. Франка, який закликав шукати “іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали нижче” [6: 22].

Гуманне ставлення до всіх принижених і покривджених, пошуки причин морального занепаду, духовної деградації особи не у людській природі, а у соціальному середовищі; поєднання фактографічної техніки письма з емоційністю та експресивністю авторського осуду описуваних дискомфортних сторін дійсності – ось риси реалістично-натуралістичного напрямку в російській літературі, яким найбільше симпатизував І. Франко.

Щодо польської літератури, то варто говорити не про міжлітературні взаємовпливи. І. Франко пополяризував натуралізм, але міг і збагачуватися здобутками польських натуралістів. Він рішуче критикував польських письменників новітніх часів за “нахил не стільки до ідеалізму, скільки до ідеалізування, тобто до прикрашування, облагороджування того, що насправді зовсім не таке, і до обминання тих сторін життя і явищ, яких таким чином облагородити не можна”; вказував на кризовий стан польської поезії, у зв’язку з тим, що “великий скарб мотивів, картин і форм романтичної поезії вже давно вичерпаний”.

І. Франко захищає право митця писати на будь-які теми. Він заявив що ніякі правила та обмеження для письменника не обов’язкові, крім правил доброго смаку, що “всякий твір буде добрий, крім вкучного та безхарактерного”.

І. Франко виступав проти самоцільного і самоцінного захоплення у літературі як винятково “красивим”, так і винятково “потворним”. Він засуджував сучасне йому мистецтво так званого “садівництва”, яке створює художні твори, за допомогою квітів і живих рослин, занехавши для цієї мети єдиний натуральний ґрунт, тобто природу, і нехтуючи ідеєю корисності вирощуваних рослин. На його переконання, життєвим потребам людини безпосередньо чи опосередковано повинні служити як естетика і краса, так і антиестетика. Український письменник намагався використовувати у творах потворне заради вищої, ніж потурання низьким смакам публіки, мети. Він заявляв: “... Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного... Все доступно для його творчості [...] не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує

і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси...”.

І. Франко також розгортав програму “наукового реалізму” в естетичну теорію. Спираючись на значення деяких марксистських робіт (“Капітал”, “Анти-Дюринг”), І. Франко захищав право художника активно долучатися до суспільного життя. Він переконаний, що “ніколи ще література не була в такому живому і тісному зв’язку з суспільним розвитком, з основними суспільними намаганнями, з наростаючою класовою боротьбою, як в наш час, ніколи вона не була настільки правдивим, усвідомленим і живим виразом інтересів, смаків, поглядів і почуттів суспільства, не була таким сильним рушієм процесу і розвитку як в наш час”. Оцінюючи українську літературу, І. Франко слушно відзначав новаторство Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської і в тематиці їхніх творів, і в способах трактування вибраних тем, і в соціальній гостроті безкомпромісності аналізу [7: т. 12].

Світогляд І. Франка ґрунтувався на філософському реалізмі з визнанням матеріалістичного світу і чітко вираженими елементами діалектики. Основою усього сутнього він визнавав “матір-природу” в її багатоманітності і вічності, постійних змінах, де єдиносущим, вічним началом усіх речей є матерія, тоді як свідомість, дух є вторинним, притаманним людині – вершині творення природи.

Одне лише вічне без початку і кінця
Живе і сильне – се є матерія.
Один атом її тривкіший,
Ніж всі боги, всі Астарті й Ягве.

А дух? Се іскорка лише,
Се вогник, нервів рух!
Розпадеться мозок, то й огонь
Погасне, згине дух.

Творчість – це філософська категорія, що має складну, внутрішню понятійну структуру, вона інтерпретується як діяльність, що породжує щось якісно нове, чого ніколи раніше не було.

У процесі вивчення природи художнього таланту, розкритті діалектики природних і набутих чинників постає питання і про вищий рівень художньої обдарованості – геніальність, що характеризує все творче життя І. Франка. Художня геніальність – це найвищий щабель розвитку художнього таланту [7: т. 12].

Митець піднімається до рівня генія завдяки силі й активності впливу його творів на життя сучасників. З ім’ям І. Франка пов’язані створення шедеврів мистецтва, які перейшли межі національного і підносяться до рівня загальнолюдського визнання.

Творчість І. Франка як і всіх геніальних митців органічно пов’язана з розвитком певних суспільно-економічних формацій і позначена здатністю до глибокого опанування сутності спільних явищ. Він пройшов усі етапи творчого процесу:

- 1) загальне пізнання і спостереження навколишньої дійсності;

- 2) виникнення задуму твору;
- 3) вибіркоче пізнання і спостереження навколишнього;
- 4) безпосереднє втілення художнього задуму в мистецькому творі.

Неможливо визначити, який етап творчості є провідним, який другорядним. Кожен з них – це внесок у складний процес художнього відтворення дійсності, що вимагає від митця максимальної людської та мистецької щедрості й вимогливості.

Оцінюючи специфіку творчості в різних видах мистецтва, І. Франко приділяв значну увагу такому специфічному питанню, як “малювання” поезією мертвої природи. Якщо маляр дає враження кольорів, то “поет викликає тільки спомини кольорів; маляр апелює безпосередньо до смислу, поет – до уяви. Се перша і дуже важна різниця”.

Аби читач краще зрозумів психологію творчості поета, І. Франко вводить надзвичайно цікаве поняття “рухомі образи” і показує, як ці образи “працюють” в поезії Т. Шевченка:

Оттут бувало із-за тину
Вилась квасоля по тичині...

немовби ми могли бачити той спіральний рух, який робить квасоля; на ділі ми бачимо тільки його результат. В іншій місці поет каже:

Ой три шляхи широкії
Докупи зійшлися...

і так малює нам образ роздоріжжя серед поля...

Таких прикладів, зауважує І. Франко, можна знайти чимало і в поезії Т. Шевченка, і в творчості інших видатних поетів. Однак це не можна назвати ані порівнянням, ані символікою, ані “навмисними поетичними образами”, адже “поет силкується якнайпростіше передати те, що бачить чи то на ділі, чи то в своїй уяві, силкується малювати, але малювати способом властивим поетові, не мавпуючи маляра” [7: т. 12: 44].

І. Франко намагається поглибити наше уявлення про специфіку творчого процесу, показати, що як у живописі, так і в поезії є чимало прихованих, але надзвичайно важливих механізмів, спираючись на які митець досягає якомога сильнішого емоційного впливу на читача чи глядача.

Роздуми І. Франка мають тим більшу вагу, що належать поетові, який сам пройшов усі складності поетичної творчості.

Між задумом твору та його написанням минає тривалий час творчих пошуків. Це потребує великого інтелектуального й емоційного напруження, копіткої роботи. Безперечно, процес творчості – це процес праці. Без професійної підготовки, всебічного вивчення художньої спадщини митцеві годі й думати про творчу майстерність. Кожний художній твір І. Франка – це завжди пошук нових виражальних засобів, завжди відкриття, перевірка й удосконалення професійної майстерності, копітка робота.

Роль праці в процесі його творчості протягом життя зростає і набуває нового значення. Якщо на початку творчості праця – це навчання, то в роки творчої зрілості – постійне удосконалення й утворення художніх досягнень. Разом із майстерністю у роботі І. Франка відчувається вимогливість до власної творчості, загострюється почуття відповідальності перед своєю добою, перед народом.

Людину І. Франко розглядав як вершину розвитку природи, однак усвідомлював її багатовимірність, глибоко задумуючись над вічними проблемами людського буття, життя і смерті, добра і зла, складних взаємин зі світом та іншими людьми, сумніву і тривоги, відчаю і розпачу, любові та віри. Через осмислення трагічності буття людини він виходив на передчуття тих фатальних катаклізмів ХХ ст., які приведуть до безсилля особистості перед тотальним насильством. Окреслені проблеми гостро постають у поемах І. Франка “Каїн”, “Мойсей”, де, послуговуючись засобами романтичного символізму, він прагнув дійти до суті тих людських взаємин і прагнень, що лежать за буденною видимістю їх зовнішності. Так, сприйнявши байронівську концепцію Каїна як бунтівника проти Бога, який обмежив людину в знаннях, зробив її смертною, І. Франко поетизує розумність і вільність людської думки, думки відчайдушної, сміливої, а саму людину як сина землі, гуманіста із серцем, відкритим для людей.

Сенс людського буття, майбутнього людини, її “забігання наперед” він розкриває через символічний пошук “землі обітованої”, де “обітований край”, “земля обітова” – це творче осмислення буття, безперервний і нескінчений пошук істини, без чого “жити ніхто не годний”. Водночас це і шлях сумнівів, тривоги, суспільних переживань і випробувань. Сенс буття відразу не дається. Його пошук є творчим, а отже, й трагічним процесом, оскільки справжня творчість – це одвічне стремління до глибини буття, у сутності своїй вкорінене в трагічне. Тільки через муки, тугу, гріховність Каїна, наприклад, зміг пізнати життя глибини, а Мойсей вести народ у “землю обітовану”. Завдяки персоніфікації цих образів І. Франко доходить до усвідомлення творчого неспокою, людського прагнення до повноти буття, пошуку сенсу людського існування не тільки як бажання віднайти стежку до втраченого раю, а й пошуку нового, невідомого.

Однак варто зазначити, що, послуговуючись елементами символічного світосприймання, в поетичній творчості І. Франко не приймав низки його настанов, зокрема ідеалістичного ставлення до дійсності, пантеїстичної концепції природи, розуміння культури та історії. Як учений він обстоював наукове пізнання світу, людини, причин та механізмів суспільного розвитку, його спрямованості, розуміючи під науковим пізнанням те, що пов’язане з розкриттям “законів і сил природи, які проявляються всюди як завгодно”. Предметом пізнання є природа в широкому розумінні цього слова, тобто все те, що підпадає під наше пізнання, і всі ті незліченні світи, які наповнюють простір, а пізнавальний процес охоплює творчу активність суб’єкта, поєднуючи в собі три різні прояви: емоції, почуття, раціональність. Умовою творчого пізнання І. Франко вважав розвинутий критичний розум, формування

якого зумовлюється розвитком науки та освіти, матеріальними та духовними потребами людини, відповідно до чого пізнання долучається у загальний процес праці.

Найпродуктивнішим І. Франко вважав індуктивно-аналітичний метод пізнання, обстоював свободу творчості, виступав проти будь-якого догматизму, наголошуючи, що тут не повинно бути ніяких зобов'язуючих абсолютних принципів чи догм. Саме з такими мірками він підходив до розуміння поступу як творчого посунання у сфері пізнання та всієї діяльності людей у світі, що керуються ідеалами свободи дій і вибору її шляху, наповнюючи саме поняття “поступу” конкретним історичним змістом відповідно до розвитку людства.

Визнання І. Франком ролі та значення економічних чинників у розвитку суспільства не виключало впливу на соціальний поступ ідеальних, духовних чинників. Він був твердо переконаний у тому, що будь-який суспільний рух повинен мати свою мету. Рух без мети – людина без керма і вітрил, проте й мета, не просвітлена ясністю ідеалу, мета без мрії провідника – ніщо. Та знову-таки у виробленні цього ідеалу він рекомендував звертатися до дійсності, а не абстрактних схем.

Вищим ідеалом І. Франко вважав боротьбу за людське щастя, свободу людини. Досягнення цього ідеалу вчений пов'язував з розбудовою соціалістичного суспільства, розуміючи під соціалізмом прагнення усунути соціальну нерівність, усілякий визиск, убогство, запровадити справедливість, змінити існуючий лад таким способом, щоб наявний продуктивний капітал, тобто земля, фабрики, машини та інше знаряддя праці, а також сировина замість того, щоб бути приватною власністю кількох людей, перейшла у власність колективу. Істотно, що І. Франко ніколи не писав про конкретні риси цього суспільства, наголошуючи лише на його загальних рисах, де головною поставало владнання всіх справ по-людськи, де люди перестануть бути панами і слугами, а стануть просто людьми. Соціалізм виступав для нього не державною власністю з диктатурою пролетаріату, а “свобідною” громадою і свободою кожної людини. Соціальне суспільство він вважав асоціацією громад, кожна з них має право на самостійне управління, розвиток і життя без будь-якого верховенства одного народу над іншим.

Однак письменник ніколи не був тим “ширим українцем”, який за висловлюванням Л. Костенко, Україну й погубить у своєму сліпому фанатичному почутті любові до неї. Навпаки, саме з любові до рідного краю І. Франко не любив “дрібничковості, тісної глупоти, дволичності і зарозумілості” значної частини своїх земляків, не любив Русь як расу “отяжілу, незграбну, сентиментальну, що позбавлена гарту і сили волі, так мало здібну до політичного життя на власному смітнику, а таку плідну на перевертнів найрізноманітнішого гатунку”. Цим словам І. Франка – близько ста років, проте вони співзвучні з нашим сьогоденням, хоча й не вкладаються в межі пошуків “ширих українців”, барвистих епітетів для української ментальності. Та дай Бог, щоб вони зробили для України стільки, скільки зробив зі своєю “нелюбов'ю” до неї великий Каменярь.

В основі підходів І. Франка до аналізу суспільства, моралі, культури, мистецтва лежать найновіші досягнення тогочасної науки. Саме з позиції науки він обгрун-

товує й естетичний аналіз. Цей аналіз має своїм завданням переклад мови чуттів при сприйнятті як твору мистецтва, так і дійсності на мову розуму.

Естетика, за І. Франком, є строгою наукою, а вона “не має нічого спільного з якимись надприродними, вродженими ідеями; з жадними внутрішніми світами, що нібито керують зовнішнім світом” [7: т. 12: 32].

В естетичному відношенні людини світу він виділяє естетичне переживання і процес поетичного творення. Естетика для нього є наукою “про почування, спеціально про відчущання артистичної краси, значить, є частиною психології”. Звідси випливає, що методи наукового дослідження, якими послуговується естетика, є методами психології. Формулюючи основи своїх естетичних поглядів, І. Франко посилається на культурно-історичну школу, методологічною основою якої була філософія позитивізму. Він поділяє її принципи і методи. У нього немає різкого розмежування філософських напрямів на матеріалізм та ідеалізм. Так, позитивізм постає для нього як матеріалізм, він його приймає, хоча дає негативну оцінку матеріалізму марксистському.

Універсальним методом у науці, за І. Франком, є метод діалектики. Він дає змогу дійти “єдності в погляді на природу і світ” [7: т. 12: 188].

В естетичному змалюванні дійсності цей метод, на його погляд, проявляє себе як “науковий реалізм”, котрий допомагає вказати “хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука”.

Метод реалізму І. Франко трактує своєрідно, вважаючи, що він багатоплановий. “Щодо самого реалізму. Штука хитра, але далеко не позитивна”. Якщо порівняти різноманітні прояви реалізму, що їх розглядає І. Франко, то поняття “позитивний” він вживає в значенні “суспільна цінність”. Аналізуючи погляди “реальних критиків” в особі М. Добролюбова, І. Франко вважає, що реалізм полягає не в простому копіюванні дійсності, суть реалізму не в тому, чи можливо знайти як аналог у дійсності, а в тому, щоб засобами мистецтва через одичне проникати в загальне. Характеризуючи в цьому плані поезію Т. Шевченка, він зазначає: “Індивідуальність людська без огляду на стан, народність і віру – є для нього свята”. Зрозуміти зміст того методу, що його І. Франко називає реалізмом, допомагає Франкове розуміння основного завдання твору мистецтва: “Персоніфікація й індивідуалізація мертвих речей – ось єдиний поетичний спосіб показати нам владу цих речей і їхні впливи на людину, це єдиний спосіб уловити ті тонкі нитки з мертвим, на перший погляд оточенням”. Такий спосіб проникання в речі дає змогу митцеві осягти “думки, змагання, боротьбу”. І тут, вважає І. Франко, реалізм як метод поєднується з ідеалізмом “яко змістом”. У цьому контексті під ідеалізмом І. Франко розуміє “представлення людей з їх добрими і злими боками, а головне, представлення типів, котрі б уособлювали у собі думки і змагання даної доби – представлення розвитку суспільності”.

Отже, мистецтво має виражати ідеї, ідеали, думки людей і через них впливати на розвиток суспільства. Твір мистецтва не повинен відриватися від суспільності

і суспільного життя, “життя і його відносини, а не що інше становлять найвищу ціль штуки і науки” [7: т. 12: 56].

Із Франкового розуміння методу реалізму випливає, що для нього художній твір є естетичною формою змалювання дійсності, цінність твору він визначає тим, наскільки через одиничне митець проникає у загальне, яке проявляє себе як загальнолюдське, бо репрезентує загальнолюдські цінності.

Називати естетику І. Франка матеріалістичною (у марксистському розумінні) було б, м'яко кажучи, натяжкою. Уже з його визначення естетики впливає, що для нього вона є не самостійною світоглядною наукою, а частиною позитивного знання, яка входить у психологію. А звідси випливає, що психологія виконує в естетиці загальнометодологічну функцію. Тут можна зробити висновок, що І. Франко тяжіє до поглядів естетики позитивізму. Сприймаючи позитивізм як передову філософію, вид матеріалізму, що спирається на конкретні наукові дослідження, І. Франко погоджується з основами культурно-історичної школи, оскільки у працях її представників використовували велику кількість фактичного матеріалу. Аналіз фактичного матеріалу для І. Франка має підпорядковуватися такому підходу, який націлював би дослідника на розгляд конкретних чинників, виходячи з “природної причиновості”, “внутрішньої діалектики розвитку”: “От того-то діалектичного методу, тої єдності в погляді на природу і світ хибує ще й досі найбільшій частці наших учених учителів” [7: т. 12: 188].

Однак І. Франко – не чистий позитивіст. Його естетику можна було б віднести до позитивістської, якби він поділяв з позитивізмом вихідні філософсько-світоглядні принципи. І. Франко ж бере з позитивізму переважно фактаж, найновіші дані природничих наук. Аналізуючи праці Г. Спенсера, М. де Бірана, В.-Е.-Г. Леккі, І. Франко зазначає, що їхні праці, “хоч і як багато в них згромаджено і використано матеріалу, хоч і як багато в них важних та повчальних виводів, все таки більш вказують не обробленого ще поля, не тиканих питань, аніж самі надають позитивних добутоків” [7: т. 28: 34].

Розгляд філософських, соціально-політичних, етичних та естетичних поглядів І. Франка показує, що вони ґрунтуються на виборі новітніх наукових чинників, використанні ідей представників позитивізму, раціоналізму, антропологічного напрямку в теорії культури, ідей американського економіста Г. Джорджа, економічних ідей К. Маркса та програми галицьких соціалістів [7: т. 40: 87].

Вищу освіту І. Франко здобув у Львівському університеті, ступінь доктора філософії у Віденському університеті. Літературно-художня, наукова, публіцистична й громадська діяльність цього справжнього велетня в царстві духу, автора близько 5 тисяч творів є винятково розмаїтою й плідною. Істотне місце належить йому і в історії української філософської думки.

В історії естетики, починаючи від Платона й до Ф. Ніцше включно, прийнятою є типологізація мистецького таланту згідно з критерієм переважання в творчому процесі раціонального чи емоційного начала. Щодо цього відомий історик української культури Є. Маланюк зазначав, що “на питання, до якої категорії митців

треба віднести [...] Франка-поета, відповідь майже не вимагає застановлення... При всім незаперечнім темпераменті І. Франка, при всім глибоко, щоправда, захованім жарі його серця почуття Франка – в його поетичній творчості – завжди проходять крізь суворий фільтр інтелекту... І це не випадок, що від молодих літ Франко-поет неустанно оспівує саме “розум владний” [...] і, здається, трудно знайти в світовій поезії такого натхненного, такого аж “одержимого” співця саме розуму-інтелекту, розуму-ratio, либонь, в чисто декартівськiм сенсі цього поняття” [9: т. 12: 32].

Сказане пояснює не лише екзистенційно-художній характер, властивий філософському пошукові І. Франка, а й етико-антропологічне спрямування його філософії. Адже сама етико-антропологічна проблематика виявляється причетною до філософсько-змістовного насичення мистецького твору. Це спрямування зумовлювалося, зрештою, й тією визначальною роллю, яка посідає у колі по-філософському значущих для поета-мислителя проблем тема: “герой, особистість і народ, нація” [7: т. 12: 92].

У філософському здобутку І. Франка спеціальне місце посідає естетична концепція.

Естетику І. Франко вважає наукою, об'єктом вивчення якої є саме життя, все те в цьому житті, що викликає благородні почуття. Розробляючи переважно естетику художньої творчості, він передусім керується усвідомленням реальної взаємодії між соціальною дійсністю та мистецтвом. З одного боку, суспільна ситуація збуджує уяву митця, виступаючи тим ґрунтом, на якому здійснюється мистецький розвиток. З іншого боку, мистецький твір має значення остільки, оскільки він стає “сильним фактором в суспільності”, який впливає і на “поступ її думок”. Обстоюючи принцип реалізму в мистецтві, він вважав, що суть цього методу полягає не в копіюванні дійсності, а в здатності через одиначне, індивідуальне виразити загальне, вселюдське. Термін “реалізм” “яко метода” конкретно-чуттєвого зображення життя він пов'язує з розумінням ідеалізму, що трактується “яко зміст, яко ціль”, що передбачає глибоке ідейне поновлення мистецького конкретно-чуттєвого образу. У такому сенсі І. Франко пише про “реалізм ідеальний”, “ідеалістичний реалізм” [7: т. 40: 111].

І. Франко був добре обізнаний з творчістю багатьох німецьких натуралістів, серед яких можна назвати хоча б Кретцера, братів Гартів, А. Гольца. Л. Рудницький у статті “Франкові “Панські жарти” у світлі німецьких літературних теорій” пише, що І. Франко був дуже співзвучно настроєний до ходу розвитку німецької літератури і застосовував деякі з естетичних принципів, розвинутих німецькими натуралістами. Франковими джерелами були найбільш вірогідно журнал “Kritische Waffengange” (1882–1884), який редагували брати Генріх і Юліус Гарті в Берліні і в Мюнхені Конрадова “Die Gesellschaft”, яку видавали з 1885 до 1902 року [8: т. 12: 77].

Український письменник був обізнаний і з іншими національними варіантами літератури натуралізму, наприклад, з італійським веризмом. Цю філософську течію І. Франко розвивав і в Україні, але з великими труднощами. Аналізуючи стан справ в українській літературі Галичини за 1886 рік, І. Франко шкодував, що в “Бібліотеці найзнаменитіших повістей” друкують “найбездарнішу писанину” замість шедеврів

Ч. Діккенса, Ф. Шпільгагена, Е. Золя та інших; характеризує естетичний канон тодішніх “керівних естетів”: “якнайменше селян, а як уже селян, то принаймні “підчищених”, які промовляли б так, щоб це не бентежило гімназійних учнів! Жодних “неестетичних” слів і жодних “неморальних” ситуацій! А крім цього, пиши і виставляй, що тобі до вподоби” [5: 415].

Еволюція естетичної свідомості І. Франка відбувалася радше за законами переходу кількісних змін у якісні (літературно-критична спадщина письменника зафіксувала його зацікавленість здобутками різних, часом протилежних літературних напрямів і спроби теоретичного обґрунтування, необхідність їхнього синтезу на якісно вищому рівні); а також єдності і боротьби протилежностей (властиво, не тільки боротьби, а й єдності). Не як самостійний метод, а як елемент у структурі творчого методу І. Франка, натуралізм міг чимало прислужитися письменникові, але він легко поєднувався з іншими літературними напрямами [2: 56].

Внутрішні суб’єктивні впливи на вироблення творчого методу І. Франка пов’язані з особливостями світогляду, світосприйняття письменника. І. Франко, наділений від природи романтичним світосприйняттям, залишався на підсвідомому рівні романтиком, максималістом та ідеалістом.

У літературно-критичній діяльності І. Франко відстоював принцип життєподібності і життєвідповідності літератури, який передбачав відтворення життя в повсякденно-побутовій правдоподібності, певну фактографічність і документалізм. Однак втілення цього принципу в художній практиці не повинно відбуватися за рахунок втрати естетичної вартості твору.

Теоретичні погляди І. Франка перебували в діалектичній єдності з його художньою практикою. Оригінальність його ідейно-естетичної концепції необхідно досліджувати на основі художніх творів письменника.

Література:

1. Голод Р. Натуралізм у творчості Франка. – Івано-Франківськ, 2000.
2. Горський В. Історія української філософії. – К., 1996.
3. Естетика / Під ред. Левчук. – К., 1999.
4. Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1956.
5. Історія філософської думки в Україні. Курс лекцій: Навч. посіб. – К., 1999.
6. Скринник М. Іван Франко. Соціально-філософські погляди // Розвиток філософської думки в Україні. – К., 1994.
7. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
8. Цапок В. Творчество: философский аспект проблемы. – Кишинёв, 1989.
9. Юхимик Ю. Деякі проблеми художньої творчості в естетичному трактаті І. Я. Франка // Етика, естетика і теорія культури. – К., 1992. – № 35.

Олена Ткачук (Одеса)

Іван Франко і Луції Анней Сенека: стоїцизм у художній філософії Франка

Безмежно широке поле філософських зацікавлень і мрій І. Франка. Навіть при поверхневому прочитанні його поетичних збірок виявляємо певні філософські основи, причетність автора до тих чи інших філософських напрямів, у тім числі найновітніших.

Для підтвердження сказаного можна назвати поетичну збірку “Зів’яле листя”, в якій послідовно виписано образ героя-небіжчика з його “духовим настроєм” [1: 119] й усіма сутнісними проблемами: нерозділеної любові, відчаю, самотності, песимізму. Третій цикл, у якому розвиваються теми самогубства, абсурдності життя є одним із найсильніших виявів екзистенціалізму – напряму розвитку філософської думки вже ХХ ст. Можна згадати й Франкову “Книгу “Кааф”, окремі її вірші про поетичний дар, натхнення, “міць сугестій, зближень” [3: 165]. Винятковість поета можна прочитувати в контексті онтологічної герменевтики, гайдеггерівської концепції літератури й мистецтва. Для чого поет, навіщо поет, яке місце його в скрутну добу, в “долях світової ночі” [1: 249], – ці питання, які у ХХ ст. розв’язував М. Гайдеггер, зокрема у своїй праці “Навіщо поети?”, І. Франко художньо осмислював ще у своїй, написаній ще наприкінці ХІХ ст., “Книзі Кааф”. Такий діалог двох віддалених у часі мислителів, їхня розмова про буття поета і сутність поезії видається цікавою. Цікавим є і Франкове (цілком модерне) обґрунтування психоаналітичного розуміння мистецтва у “Лісовій ідилії”, тій же “Книзі Кааф”, і в трактаті “Із секретів поетичної творчості”. Отже, І. Франко (як це ми схематично показали) сугерує модерну філософію, передхоплює екзистенційні та постмодерні шукання новітньої доби.

Водночас у поетичному світі Каменяра закодовано й ідеї, проблеми, певні опозиції античної філософії. Загалом же І. Франка, як натуру романтичну, завжди приваблювало минуле свого народу, своє старовинне і чуже, своєрідне, як далеко від сучасності, так і те, що довго триває або ж є сучасним і актуальним сьогодні.

Щодо сфери вічних ідей, яку охоплював І. Франко своїм духовним зором, то вочевидь така вже природа генія “об’єкт його як такого, за висловом Шопенгауера, – суть вічні ідеї ... істотне, непроминальне всіх явищ світу, пізнання ідеї – його джерело, повідомлення цього пізнання – його єдина мета” [9: 411–413].

Не інакше як метафізична сила генія, його Муза спрямовували І. Франка, його пізнавальні здатності до досягнення ідеалів минувшини, ідей “великих учителів людськості” [1: 180], мислителів різних часів і народів. “Блукаючи по різних стежках всесвітньої історії та літератури” [1: 179], вибирав наш поет “поодинокі камінчики” [1: 179] народної мудрості, адже знав, інтуїтивно передчував (геній бо завжди прозорливий і передбачливий), що все те знадобиться для пізнішого вжитку..., для

створення універсальної картини світу, поетичного вираження цілісної сутності моралі. Давні афоризми, сентенції магометан, індусів, буддистів, християн-аскетів, гностиків, стоїків І. Франко сприймав приязно, сердечно-довірково, з відчуттям певної солідарності, спорідненості у внутрішньому смислі, самим дусі повчань. Голос мудреців (як стверджував А. Шопенгауер у своїх “Афоризмах”, “мудреці всіх часів постійно говорили одне і те ж” [9: 184]) І. Франко прагнув озвучити у своїх віршах, передати також дух і етичну тенденцію, те, що, очевидно, становить сутність кожної релігії. Цим, власне, і пояснюється філософська строкатість лірики І. Франка, те її розмаїття, що сприяє популяризації, адже кожен може відчитати в ній те, що хоче прочитати, віднайти те, що шукає. “Пошукай – знайдеш” [6: 78] – повчав римський філософ і письменник Л. А. Сенека. У листі до свого молодого приятеля Луцілія Л. А. Сенека надалі зізнався: “...все ще з чужого черпаю. Але чому з чужого? *Все, що гарно сказане... також моє*” [6: 78]. Візьмемо ці слова Л. А. Сенеки за відправну точку нашого дослідження типологічного зрізу І. Франко – Л. А. Сенека, спробуємо розглянути збіги у поглядах двох мислителів на проблему спадкоємності (“свого” і “чужого”) в оригінальній творчості.

Цікавим є оте визнання Л. А. Сенекою самого факту присвоєння чужого слова і, власне те, що ця імперативна фраза повторюється в різних контекстах, це значить, що вона має особливу важливість, якусь навіть магічну, сугестивну (навіювальну) силу. Прикметно, що Л. А. Сенека доволі часто в своїх листах провокує Луцілія до відшукування цитат різних мислителів, власних ключових думок і афоризмів, пропонує читання на зразок “прогулянки текстом” [1]. Висловлювання Л. А. Сенеки “Пошукай – знайдеш” [6: 78], прорефлексований аспект інтертекстуальності, звучить вже зовсім у дусі модерної філософії, згадати б настанову Р. Барта: “Текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, “підключений” до інших текстів, інших кодів (це і є інтертекстуальність)” [2: 497].

Звернення античного філософа до теми “чужого” слова, акцентуація на привласненні, запозиченні окремих висловлювань і образів засвідчують, що очевидно і за життя Л. А. Сенеки проблема міжтекстових зв’язків, інтертексту була актуальною. Звісно, що проартикульована вона не в сучасних термінах. У кожному разі, посилаючи дарунки (цитати) Луцілію, зазначаючи авторів цитат (“Позичу в Епікура” [6: 81]; вдамся до Ціцерона” [6: 81]; відішлю тебе до Епікура [6: 84]), Л. А. Сенека ініціював вихід за межі тексту, кажучи сучасними термінами, ініціював інтенціальну (сплановану автором, усвідомлювану ним) інтертекстуальність.

Тема “свого” і “чужого”, міжтекстових співвідношень цікавила й І. Франка, українського мислителя та письменника. Як відомо, ця проблема стала визначальною у Франковій літературно-критичній спадщині. Численні історико-літературні праці, рецензії, передмови І. Франка присвячені питанням запозиченого сюжету, “міри оригінальності в оброблюванні “чужої” теми” [8: т. 29: 442]. Згадати б лишень славнозвісну габлітаційну лекцію про Шевченкову поему “Наймичка”, в якій І. Франко розмірковує про вибудування митцем неповторних комбінацій, перетворення чужих, запозичених елементів, реінтерпретацію їх у новому контексті. При-

гадується й знаменитий трактат “Із секретів поетичної творчості”, його висновки про закони поетичної творчості, принципи асоціативної поетики, багатозначність символу, який не піддається вичерпній інтерпретації. Як представника порівняльно-історичної школи, теоретика і практичного критика І. Франка безумовно цікавили історія впливів і запозичень, рецептивні аспекти літературного процесу й структури художнього твору. Варто зауважити досить послідовне, системне осмислення Франком цих проблем, те, що його міркування стали пам’ятками своєї епохи і водночас виявилися співзвучними з думками модерних філософів уже ХХ ст.

Цікаво, що у Франкових висловлюваннях про ставлення до чужого тексту, в міркуваннях про генетичний підхід до розуміння художнього твору маємо дивовижний перегук з твердженнями Л. А. Сенеки, його думками й афоризмами. Порівняймо вже згадувану вище імперативну формулу Сенеки “...все ще з чужого черпаю... Все, що гарно сказане... також моє” [6: 78].

В І. Франка знаходимо подібне зізнання у передмові до збірки “Мій Ізмарагд”: “Не показую при поодиноких віршах джерел, відки їх узято...” [1: 180]. І. Франко міг би пояснити словами Сенеки “все, що гарно сказане... також моє”. І далі І. Франко (у дусі Л. А. Сенеки) розмірковує: “Обік оригінального, є тут чимало й такого, де на чужу основу я накладав свої власні узорі. А відки взято сю основу і кого й де “наслідуваного”, се лишаю цікавості тих критиків свого і майбутнього віку, котрі не будуть мати і вміти, що кращого робити як віднаходити “джерела”, з яких котрий поет черпав своє вітхнення. Гай, гай! Ті джерела сотки, тисячі літ отворені і доступні кожному, і здоровому оку й шукати їх недалеко” [1: 180]. Знову ж пригадується фраза Сенеки: “Пошукай – знайдеш” [6:78]. І хоча, як ми знаємо, І. Франко інколи не хотів виказувати джерел своїх творів (як-от окремих віршів збірки “Мій Ізмарагд”, чи ліричної драми “Зів’яле листя”), мовляв, звідки взяв то й взяв, головне – не матеріал, а вирізьблений рукою майстра виріб, художній твір, які почуття він викликає, яку інформацію доносить, які думки сугерує, та сам він у своїй літературно-критичній діяльності безперечно керувався тим же принципом, що й Л. А. Сенека (“Пошукай – знайдеш”) й відшукував джерела, паралелі, генезис того чи іншого твору.

Отож, можна говорити про тяглість, відлуння давньої і все ще актуальної проблеми міжтекстових взаємин. Маємо справу, власне, з історичною традицією, традицією, що поєднує І. Франка і Л. А. Сенеку і зрештою їх обох з нашою сучасністю. Оскільки обидва мислителі підводять нас до розуміння функцій чужого слова, пропонують виявляти інтертекстуальні зв’язки, цікавим видається простежити типологічні подібності між текстами І. Франка й Л. А. Сенеки. Маємо на меті зробити акцент на відлунні у Франковій ліриці стоїчних доктрин Сенеки, співвідносній з ними світоглядній налаштованості творів українського мислителя; з’ясувати також особливості введення в тексти Франкових поезій ремінісценцій з творчості філософа й письменника Л. А. Сенеки.

Такого роду зіставлення видається нам цілком можливим. І. Франко був добре обізнаний з творчим доробком Л. А. Сенеки, часто звертався до нього, як-от у студії

“Откровеніє св. Степана” (характеризуючи фантазії християнських новелістів і агіографів, відзначив одну з них – “переписку апостола Павла з Л. А. Сенекою”) [8: т. 36: 165]; у праці “Святий Климент у Корсуні” І. Франко згадує “Контроверсії” Л. А. Сенеки, подає окремі уступи, аналізує форму, стиль і доводить, що такі хитромудрі теми служили для вправ стилю у софістичних школах” [8: т. 34: 70].

У передмові [до видання: “Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський”] І. Франко цитує Л. А. Сенеку й допускає, що саме його “Медея” послужила імпульсом Шекспіровій уяві: “Що Шекспір знав Л. А. Сенеку і його трагедії се ми бачили в “Гамлеті”, бачимо і в інших драмах” [8: т. 32: 188] – такого висновку доходить І. Франко, простеживши типологічні збіжності між текстами Л. А. Сенеки і В. Шекспіра.

Ми згадали лише декілька Франкових розвідок, в яких розглянуто творчість Л. А. Сенеки, бібліографічні покажчики імен, що додані до літературознавчих студій І. Франка, і в яких нерідко натрапляємо на ім’я Л. А. Сенеки, засвідчують інтерес до творчості видатного мораліста. Та, що важливіше в аспекті нашої теми – ідеї, образи, висловлювання Л. А. Сенеки репрезентовані в поетичній творчості І. Франка. Уже в першій збірці “Баянди і розкази” І. Франко, молодий поет-початківець віддає належне стоїчній моральній філософії. Зазначимо найважливіші моменти.

Вірш із промовистою назвою “Божеське в людськїм дусї” в загальній його світоглядній концепції віддзеркалює уявлення про Бога як творця “світу живого” [3: 290], як творчої сили буття. У зверненні до Бога, монологі ліричного героя формулюється погляд, згідно з яким Бог присутній у кожній людині, “божеське”, божественне дароване всьому роду людському:

Коли ти в світ слав рід людський
Життя людей зробив борбою,
Свою ти божеськість їм дав –
Дух, творчу силу із любовою.

Саме в такому ключі осмислюють єдність Творця з людиною і світом стоїки. Для них світ божественної природи, кожна річ у світі – божественна. Відповідно до стоїчної доктрини, “*божество існує, але не поза всесвітом, а в ньому. Воно з ним ідентичне – це пантеїзм стоїків*” [7: 156]. Звідси завдання людини: вона є частиною всесвіту, розумного і божественного, тож має жити згідно з усесвітом і бути вірною законів, який править усією природою. У Л. А. Сенеки в шістнадцятому листі до Луцілія читаємо: “У кожній добродішній людині селиться якийсь бог... Як сонячні промені, хоч торкаються землі, все ж перебувають там, відкіля злітають, так само й дух, великий і святий, посланий сюди з тим, щоб ми ближче пізнали божественне, спілкується з нами, але разом з тим не пориває із своїми небесними витокami: від них залежить, на них дивиться, до них звертається по снагу, а в нашому житті присутній як вища, краща сила” [6: 141].

В І. Франка думка про божественну природу людини висловлена в сконденсованому вигляді:

Дух наш із твого духу родом
 І вічно зв'язаний з тобою
 А вічній огнива ті –
 Лиш творчість духу із любовою [8: т. 1: 291].

Художня філософія раннього І. Франка нагадує розмисли Л. А. Сенеки, містить ремінісценцію з них. Варто порівняти вже заголовок вірша “Божеське в людським дусі” і фразу з розлогого повчання Л. А. Сенеки: “У кожній доброчесній людині селиться якийсь бог”. Заголовок Франкової поезії виконує інтертекстуальну функцію, відводить нас до міркувань Л. А. Сенеки, пропонує саме такий вектор сприймання, кажучи словами Яусса, справджує “горизонт очікування” [10: 371]. Можемо відзначити певну близькість у світоглядних орієнтаціях раннього І. Франка й Л. А. Сенеки. З такими суб’єктивно-ідеалістичними поглядами Джеджалик ввійшов в українську літературу. Цікаво пригадати його ранню працю “Поезія і її становисько у наших временах”, в якій виголошено думку про “іскру Божества, котрою наділений дух людський” [8: т. 26: 398]. І вже зовсім близько до філософії стоїцизму погляди молодого І. Франка у вірші “Шукай краси, добра шукай”.

Шукай краси, добра шукай!
 Вони є все, вони є всюди.
 Не йди в чужий за ними край,
 Найперш найди їх в своїй груди [8: т. 1: 277].

Мудрий Л. А. Сенека також орієнтував на пізнання божественного в собі, відшукування добра в самім собі, а не деінде. Ось його позиція: “Радше розглянься за непроминальним добром. А ним може бути лише те, що душа віднайде таки в собі самій” [6: 111]. “Щасливий не той, кого весь люд має за щасливця, до кого спливаються великі гроші, а лиш той, хто вирізняється стійким, піднесеним духом, хто кидає під ноги все, чим захоплюються інші..., хто цинить у людині лише те, що робить її людиною..., хто твердий у своїх судженнях, непохитний, безстрашний, кого якась стороння сила може потрясти, але жодна не здатна стурбувати” [6: 150].

У хронологічно другій (після “Балад і розказ”) збірці “З вершин і низин” стоїчні ідеали й настанови все більш увиразнюються, стають невід’ємною часткою Франкової художньої філософії.

У поезії “Vivere memento!” у загальновідомій фразі “Лиш боротись значить жить...” [2: 35] вчувається стоїчна сентенція Л. А. Сенеки: “Жити – це наче служити у війську” [6: 429]. Можливо й Франків заклик до активності: “Встань, прокинься, пробудись!” [2: 35] є ремінісценцією з настанови Л. А. Сенеки: “поспішай жити і вважай, що кожен окремий день – це окреме твоє життя” [6: 451]. На нашу думку, існує якийсь внутрішній зв’язок І. Франка з його каменярством (громадянськими мотивами) і стоїцизмом Л. А. Сенеки, власне його філософією активності. Звернемо увагу, як характеризує Л. А. Сенека “хоробрих мужів”, як описує зразок стоїка: “Отож ті, кого доля кидає то сюди, то туди, ті, хто в поті чола, долаючи труднощі, то

спинається на шпилі, то спускається в прірву, хто рушає в найнебезпечніший похід, – ті хоробрі мужі, на них тримається весь табір, а ті, кого заколисує гнилий спокій, поки інші трудяться – ті, наче туркавки: їхня безпека – у їхній ганьбі” [6: 429]. Моральна філософія Л. А. Сенеки, як бачимо, передбачає прихильність до хоробрості, більше того це головна чеснота в стоїчній концепції людської досконалості. Хоробрість, як зазначає сучасний філософ Е. Макінтайр, “важлива не просто як особиста риса, а як риса, необхідна для підтримки сім’ї та громади... Бути хоробрим – означає бути тим, на кого можна покластися. Отже, хоробрість – важливий компонент дружби” [4: 184]. Саме так Л. А. Сенека поціновує хоробрість, це основний гарант єдності громади, “табору”. У його розумінні “хоробрий муж” – бездоганний громадянин, котрий дбає про самовдосконалення, долає безліч перешкод, є зразком для інших, не боїться страждань, смерті. Прикметно, що й у І. Франка маємо відповідне поняття. Слово “муж” вжите у зверненні до молоді (“О. Люнатикові”): “Я б, мов вихор, вас з собою / Рвав до ясних, світлих мет / І до жертви, і до бою / Вів би ваш я смілий лет!.. / Я б мужів з вас повиводив!” [3: 268].

Напрочуд актуально звучить ця Франкова рефлексія у наш тривожний час хаосу, сум’яття й морального безладу. Сьогодні (як і за життя І. Франка) нам бракує мужності... То ж здається це посилення адресоване й нашим сьогodнішнім молодим. Хоч може не науковим розумінням філософії історії, циклічності, того, що є в людській історії повернення одних і тих же моментів, може інтуїцією своєю І. Франко передбачив, що відчай, зневіра, песимізм час від часу стають модними емоціями, але це та культурна розкіш, без якої доведеться обійтися, щоби вижити в скрутну добу. Тому І. Франко, як і Л. А. Сенека у листах до свого молодого приятеля Луцілія, радить молоді плекати в собі стоїчні чесноти: впевненість, цілеспрямованість, сміливість, витривалий загартований за всіх випробувань дух. І коли І. Франко у рефлекторному пориві говорить: “Я б мужів з вас повиводив”, то в цьому вигуку відчуваємо пристрасний темперамент борця і пророка Каменяра, людини стоїчного гарту. З психологічного боку Франків пафос цілком зрозумілий: занадто багато кривд він зазнав, долав небезпеки моральні й фізичні, трудився “в поті чола”, й самим способом, стилем життя вчив молодих, доводив необхідність стоїчної чесноти мужності, котра дасть змогу людині перебороти всілякі труднощі й нещастя, однаково чи особисті вони чи громадські.

“Будь мужньою людиною...” [1: 120] – недаремно І. Франко взяв ці слова Й.-В. Гете за епіграф до ліричної драми “Зів’яле листя”, адже вони випрозорюють світоглядно близьку йому стоїчну настанову: “Будьмо ж наполегливі, завзяті!” [6: 247]; “подивляй того, хто не хилить голови, хто стоїть серед лежачих” [6: 245]. Вислів Й.-В. Гете “Будь мужньою людиною і не йди моїм слідом” [1: 120] – підсилює і таке міркування Л. А. Сенеки: “Хай людина схвалює все те, що схвалює бог. У собі ж хай подивляє нездоланність, тільки зневагу до всіляких бід, тільки те, що розумом – ніщо ж не буває могутнішим од нього – вона взяла гору над випадковістю, стражданням, несправедливістю. Полюби розум!” [6: 259].

Якщо Л. А. Сенека закликав жити згідно з розумом, то І. Франко, керуючись по-

зитивістськими позиціями у передмові до збірки “Зів’яле листя”, хоч і зазначив свій задум “вздоровить деяку хору душу” [1: 120], побороти песимізм, (“може, се горе таке, як віспа, котра лічиться вщиплюванням віспи?”) [1: 120] (та це лиш, первісний задум поета), надалі ж, “вдумуючися в ситуацію, в “духовий настрій автора дневника” [1: 120], все більш переймаючись його переживаннями, І. Франко вже прагне виправдати любов, показати, на прикладі героя-небіжчика, як важко людині побороти песимізм, контролювати емоції і пристрасті. Питання, про яке йдеться: песимізм на рівні суспільства – зло, на рівні ж особистості – страждання, зневіра, розлука можуть бути благом, джерелом творчості. Як би сказав Л. А. Сенека: “у самих труднощах росте й міцніше наш дух” [6: 95]. Хто знає, чи міг би І. Франко створити шедевр світової лірики “Зів’яле листя”, якби не переживав подібні почуття. Але ж, як зазначає Е. Макінтайр, деякі люди мають успадковану схильність чинити в деяких випадках так, як того вимагають певні чесноти [4: 223]. І. Франко скористався цим щасливим дарунком долі, зумів зберегти чесноту самовладання, підкріпивши її твердими принципами, він сам йшов слідами “благородного мужа” (а не героя) і прокладав дорогу іншим – своїм сучасникам і нині живущим. “Запитаєш, хто благородний?” – звертався Л. А. Сенека до Луцілія і відповідав: “Хто від природи схильний до чесноти. Ось єдине, що треба брати до уваги” [6: 147].

“Благородний муж”, поет і громадянин (тут ми схилиємося до думки Р. Голода, що поняття “поет” і “громадянин” взаємодоповнюють одне одного) добровільно і свідомо взяв на себе обов’язок жертвовно служити людям. У душі стоїчної філософії (як-от у Л. А. Сенеки: “на хоробрих мужах тримається весь табір” [6: 429]) виконана кінцівка вірша “Vivere memento”:

Люди! Люди! Я ваш брат
Я для вас рад жити
Серця свого кров’ю рад
Ваше горе змити... [8: т. 2: 36]

Вражаючими є щирість, непідробний громадянський пафос Каменяра.

Засади стоїків, зокрема слова Л. А. Сенеки, який оскаржує тих, кого заколисує “гнилий спокій”, “кого несе течією” [6: 429] незримо, як прихована ремінісценція, наявні у поезії “Semper idem!”

Проти рожна перти,
Проти хвиль плисти,
Сміло аж до смерти
Хрест важкий нести [8: т. 2: 54].

У циклі “На старі теми” збірки “Semper tigo” означення “блаженний муж” винесене в заголовок вірша. “Блаженний муж, що йде на суд неправих” часто повторюється в тексті, набуває щоразу нових значень, конкретизує певну характерну рису героя, поступово вирізьблюючи образ лицарського духу. Цей образ акумулює найважливіші риси мужа стоїчного гарту: терпеливість, безкомпромісність, стійкість у стражданнях, готовність до самопожертви:

Блаженний муж, що серед гвалту й гуку
Стоїть, як дуб посеред бур і грому,
На згоду з підлістю не простягає руку,
Волить злаватися, ніж поклониться злому [8: т. 3: 149].

Знаменна фраза “Блаженний муж” (нею починається кожна строфа), немовби відлуння давноминулого, відживлює в пам’яті “Давидові псалми” і водночас поновлює інший коментар, вислів Л. А. Сенеки про істинне благо-добродієність (“благо – це те, що пов’язане з чеснотами; а що пов’язане із злом, те ганебне”) [6: 123]. Живий голос Л. А. Сенеки, екзальтація автора “Моральних листів” вчувається чи не в кожному рядку вірша. Емоційно-насичені фрази-сентенції, ударна кінцівка “Блаженні всі, котрі не знали годі, / Коли о правду й справедливість ходить: / Хоч пам’ять їх загине у народі, та кров їх кров людства ублагородить” [8: т. 3: 149], антитеза, парадокс, моралізаторські інтонації – всі ці зображальні засоби, які використовує І. Франко, любляв і Л. А. Сенека у своїх “Моральних листах до Луцілія”.

Що ж до образу лицарського духу, майстерно виписаного у поезії “Блаженний муж...”, то, як слушно зауважив В. Корнійчук, цей образ є своєрідним двійником Мойсея, тільки позбавленим його сумнівів та вагань... Це ще й один із “Каменярів” ... [3: 133] дозволимо собі конкретизувати думку авторитетного вченого – Каменярів, мужів стоїчного гарту. Як на наш погляд, поетична візія “Каменярі” пройнята духом мужності, нескореності і самозречення, є наочною ілюстрацією стоїчного ідеалу. Які чесноти визначають героїв-каменярів? Мужність, вірність, побратимство, самозреченість, людяність. Саме ці вартості, згідно з поглядами Л. А. Сенеки, є різновидами людської досконалості, їх у різних контекстах підкреслює римський філософ у “Моральних листах до Луцілія”, їх же оспівує І. Франко у поетичній творчості, власне це й споріднює мислителів віддалених епох, ставить їх у ряд тих творців, “якими пишається людство як “бунтарями Духа”, що повстають проти кайданів, які сковують вияв і розвиток людських сил” [5: 101].

Зближує двох мислителів риса (властива геніям) – вміння надати філософського змісту ідеї, сприйнятій від традиції. У площину роздумів Л. А. Сенеки (очевидно під впливом Епікура, Ціцерона...) вміщено проблеми: життя і смерті, розуму і відчуття, відчаю і надії... У Франковій ліриці вирішуються ті ж духовно-сутнісні проблеми, варто лишень розглянути збірку “Мій Ізмарagd”, притчі з промовистими назвами “Притча про життя”, “Притча про віру”, “...вдячність”, “...правдиву вартість”, “... смерть”, “...радість і смуток”.

Цікаво було б дослідити детальніше і ці паралелі, власне морально-етичну філософію І. Франка і Л. А. Сенеки, але це поле нашої подальшої роботи. Ми ж розглянули переважно лицарські чесноти, те, як їх визначають мислителі. Можемо сказати, що “великі учителі людства” [1: 180], кристалізуючи свої оптимістичні версії стоїцизму, системи цінностей і чеснот, творили історію моралі.

Література:

1. Барт Р. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002.
2. Гайдеггер М. Навіщо поети? // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002.
3. Корнійчук В. Універсум минулого й сучасного у циклі “На старі теми” І. Франка // Українське літературознавство. – Львів, 1996. – Вип. 62.
4. Макінтайр Е. Після чесноти. – К., 2002.
5. Петлюра С. Статті. – К., 1993.
6. Сенека Л. А. Моральні листи до Луцілія. – К., 1999.
7. Татаркевич В. Історія філософії. – Львів, 1997.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Шопенгауер А. Під завісою істини. – Сімферополь, 2003.
10. Яусс Г. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002.

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

Олексій Вертій (Суми)

Вчення Івана Франка про національну літературу і формування основоположних підстав сучасного українського літературознавства

Подолання крайнощів підрадянського літературознавства, на жаль, не усунуло інших суперечностей. На зміну заскоружлій однозначності теоретичних положень соціалістичного реалізму, який завів у глухий кут становлення і розвиток науки про літературу, прийшли нові ультрамодерні та постмодерні методології з різного роду дискурсами, міфологізацією всього суцього, космополітичною історико-літературною політикою, сексуальністю тощо. Частина вітчизняних учених сприйняла їх як останнє слово чужоземної науки, як свободу наукового пізнання, отже, і виклик, протистояння першим. Проте, становлення й розвиток як перших, так і других відбувалося без урахування особливостей, які визначали сутність національної самобутності письменства та літературного поступування різних народів, зокрема й українського. Тому схилення перед теоріями та методологіями ультрамодерного та постмодерного літературознавства, непродумане їх наслідування майже не відрізняється від однозначності, пряmlinійності, жорстких обмежень і настанов літературознавства підрадянського. Більше того, усе національно самобутнє, що визначає сутність нашого письменства, такі літературознавці оголошують як примітив, свідомо нехтують і оминають увагою. Це і є свідченням хибності невинправданих і безрезультатних прагнень піднести його таким способом до європейського і світового рівня. Цілком зрозуміло, що такого рівня можна досягти лише тоді, коли це літературознавство формуватиметься і розвиватиметься на своїй природній, національній основі і розкриватиме перед світом національну неповторність українського художнього слова як національну й, водночас загальнолюдську цінність. У розв'язанні цих питань винятково важливу роль має відіграти вчення І. Франка про національну літературу, зміст положень якого та їх значення для формування основоположних підстав сучасного українського літературознавства спробуємо тут окреслити.

Розробляючи ті чи інші положення вчення про українську націю, способи її самоздійснення та самоутвердження серед інших народів світу [2], І. Франко надавав особливого значення становленню української духовності загалом та літератури зокрема. Він добре усвідомлював, що в другій половині XIX – на початку XX ст., за всієї уваги до них І. Нечуя-Левицького, М. Драгоманова, О. Потебні, Б. Грінченка, Т. Зіньківського, інших письменників, критиків та вчених, розробка теоретичних проблем національного літературознавства потребує нових наукових ідей, формування нових національних понять, ознак і підстав. Їх обґрунтуванню він присвятив низку праць, серед яких передусім варто назвати такі, як “Задачі і метод історії літератури”, “Етнологія та історія літератури”, “Із лектури наших предків XI в.”, “Метод і задача історії літератури”, “Шевченко і критики”, “Тарас Шевченко”, “Леся Українка”, “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, “Із секретів поетичної творчості”, “Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.” тощо. Національна ідея була для нього одним із найважливіших джерел формування сукупності основоположних понять, ознак та підстав наукового дослідження історії національної літератури. Будь-який вихід “поза рами нації” І. Франко розцінював як спотворення самої суті явищ історії національної культури та духовності, як свідоме самоошуканство. Саме тому, на його глибоке переконання, історик літератури має бути істориком духовності свого народу, має з’ясувати, “як відізналися Франконія в літературній вдачі Гете, Саксонія у Гелерта, Швабія у Шіллера, Макленбургія у Фосса або Рейтера, Дітмарщина у Геббеля, Бранденбургія у Клейста, Ракусчина у Грільпарцера, Швейцарія у Готгельфа або Келлера”, або ж, “що італійського бачимо у Брентано, що французького у Шаміссо” [6: т. 41: 10–11].

Джерела національної літератури, вважає І. Франко, необхідно шукати у походженні письменника, його ставленні до релігії, у політичних відносинах, особистому і суспільному вихованні, суспільних настроях та особливостях історичного розвитку нації, спадкоємності духовних звичаїв, а також у сформованих упродовж віків цими звичаями типах національного характеру і світогляду, читацьких зацікавленнях, впливах літератури на ці зацікавлення та суспільство загалом, зміні ідей та поколінь. Окрім того, з особливою силою вчений наголошує на необхідності з’ясування історичних умов зародження, формування і становлення національної літератури. “У нас, де новіша національна література починає виростати прямо з живого джерела традицій народних і з обсервації сучасної, оточуючої нас дійсності, на це питання прийдеться звернути пильну увагу” [6: т. 41: 16], – пише він у статті “Задачі і метод історії літератури”.

Відтак, поняття “національна література” в системі літературно-естетичних поглядів І. Франка охоплює проблеми національної своєрідності світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовираження та світоутвердження українців, природи естетичного відношення письменника до дійсності. У зв’язку з цим досліджується зміст, проблематика та ідейне спрямування української літератури, національні особливості художнього узагальнення і типізації, взаємозв’язки української літератури з письменством інших народів та її вплив на формування природи, духовного та ідейного поступування нації тощо.

Національну літературу І. Франко потрактує як сукупність художньо-естетичних підстав сприйняття і зображення життя і світу загалом, розуміння та самоутвердження особистості й нації в них. “В найширшому розумінні цього слова література, – зазначає він, – се збір духових виплодів чи то якогось одного народу (національна література), чи то більшої групи народів або й усього людства (всесвітня література), зложених у людській мові” [6: т. 40: 7]. “Сеї збір духових виплодів” у художньому творі виявляється в єдності ідейно-тематичного та художньо-естетичного його спрямування, адже ідейним І. Франко визнає художній твір лише тоді, “коли в його основі лежить якийсь образ, факт, враження, чуття автора” [6: т. 31: 272]. Але й образ, факт, враження, чуття автора, існують не самочинно, не просто як певна і незмінна даність, а зазнають авторської художньої обробки, оскільки автор у світлі історичного, соціального, духовного досвіду нації, національних художньо-естетичних цінностей, на яких ґрунтується його творчий задум, відповідно чітко визначеної ідеї, осмислює їх, надаючи їх змістові того чи іншого ідейно-тематичного спрямування. “Вглиблюючися фантазією в той образ, – уточнює І. Франко свої міркування про художньо-естетичну природу ідейного змісту національної літератури, – автор силкується сконцентрувати його, віднайти, відчутти його суть, його значення, його зв’язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все припадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне. Розуміється, що й його поетичний малюнок буде мати метою передати читачеві власне сей глибший, ідейний підклад даного живого образу” [6: т. 31: 272]. Поетична техніка, психологічний аналіз, закони композиції, які становлять художньо-естетичні утворення, так само підпорядковуються чітко визначеним ідейно-тематичним авторським настановам і покликані заторкувати найпотаємніші струни в душі читача, аби відкривати йому “широкі горизонти чуття і життєвих відносин” [6: т. 31: 272], пробуджуючи в його душі нові сили й пориви, які вводять цього читача у вищий світ авторських ідей, спонукають до глибоких переживань, роздумів, викликають бажання діяти згідно з ними. І лише єдність та гармонія цих складових є виявом справжньої поетичної краси. А що письменник живе і творить за конкретно-історичних обставин, в конкретному суспільстві, то вони так чи інакше впливають на його внутрішній світ, на світ його ідей, образів та характерів, визначаючи тим самим їх ідейно-тематичне спрямування. До того ж, на противагу шовіністичній політиці Росії, як зазначає І. Франко у розвідці “Українсько-руська (малоруська) література”, цей зміст завжди визначався ще й боротьбою за національну самобутність нашого письменства, за “задоволення духовних потреб українського народу його рідною мовою і в звичних для нього, віками витворених формах” [6: т. 41: 82]. Яскраві зразки такого підходу до вивчення національного письменства І. Франко дав у статтях, присвячених творчості Т. Шевченка (“Темне царство”), Лесі Українки (“Леся Українка”), “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” та інших працях.

Цікавими з цього погляду є спостереження І. Франка, викладені у розвідці “Українсько-руська (малоруська) література”. Національна духовність і внутрішні закономірності становлення української літератури у їх природній єдності – основа

розуміння особливостей національного колориту нашого письменства, його національної самобутності. Саме на цих підставах І. Франко стверджує, що “Слово о полку Ігоревім” виразно належить не російській, а українській літературі. Очевидною ознакою такої приналежності є глибинний його зв’язок з лицарською поезією українського народу, яка знайшла відгомін у повному барвистості та драматичності стилю Волинському літописі. На підтвердження своїх спостережень і висновків він покликається на праці російського історика С. Соловйова, який говорить про сухість і стислість Новгородського та Суздальського літописів, що випливає з їх змісту, і, на відміну від них, – про багатство подробиць, жвавість, образність, незвичайну поетичну композицію, артистизм викладу південних, насамперед Волинського, літописів, ставлячи такі їх ознаки у повну залежність від природи та характеру українців. Саме така відмінність літературного стилю, закладена у відмінності народної вдачі, зумовила національний колорит образів нової літератури, національного письменства нових часів загалом. Сатира і гумор “Енеїди” та романтична народнописенна піднесеність “Наталки Полтавки” І. Котляревського, глибоко національна за своїм ідейно-естетичним змістом, національним психологізмом, філософічною вдумливістю, героїко-патріотичною піднесеністю, що сполучується з лагідністю, справді народною увагою та повагою до людської особистості, творчість Т. Шевченка, яскраві національні пейзажі і національні типи героя у творчості І. Нечуя-Левицького та інших письменників не лише переконують у правильності літературознавчих ідей І. Франка, а й дають достатньо повне уявлення про формування і становлення особливостей національного колориту української літератури, національної своєрідності його ідейного та художньо-естетичного змісту, що повністю заслуговує на увагу сучасного українського літературознавства.

Як історик української національної літератури, на прикладі життя і творчості Т. Шевченка, І. Карпенка-Карого, В. Самійленка та інших письменників І. Франко усебічно висвітлює особливості основних спрямувань у становленні й розвитку нової української літератури, аналізує проблематику та методи її досліджень. Так, він різко, обґрунтовано і цілком слушно критикує праці учених, які в усьому дошукувалися різного роду “впливів” на його творчість навіть там, де їх зовсім не було. Основною хвилюючою такою працею І. Франко називає відсутність об’єктивності та догоду зарані запрограмованим ідеям, думкам, власним, часто безпідставним, переконанням, потрактування тих чи інших явищ відповідно до своїх смаків, а не їх національній природі та об’єктивним закономірностям формування, становлення і розвитку. Критики Т. Шевченка виробили своєрідну схему таких спотворень його творчості. Їх суть, говорить учений, полягає в тому, що ці дослідники, вивчаючи життя поета, вишукували різного роду деталі його лектури, а потім порівнювали їх з творами Т. Шевченка. Будь-який збіг цих деталей в обох джерелах, без будь-якого з’ясування зумовленості чи то випадковості такого збігу, пояснювався як незаперечний вплив на творчість поета. До яких спотворень ведуть такі методи, І. Франко показує на прикладі книжки д-ра В. Щурата “Святе письмо в Шевченковій поезії”. Вірний таким методам літературознавчого дослідження, автор названої

праці зіставляє біблійні тексти і твори Т. Шевченка, знаходячи в них якісь віддалені перегуки тем, думок та ідей. Д-р В. Щурат зовсім не бере до уваги того, що вони могли постати зовсім незалежно одні від одних, за зовсім відмінних обставин, отже, між ними не може бути нічого спільного. “Як же тут говорити про вплив?” [6: т. 35: 238], – ставить запитання І. Франко. Однак В. Щурат підгонить одну цитату під іншу і волею власного бажання, а не закономірним змістом фактів та явищ, пояснює це як “впливи” на творчість Т. Шевченка. Так само пояснюють критики і “впливи” на нього, скажімо, В. Жуковського, О. Пушкіна, А. Міцкевича, народної поезії. Коли ж вірити цьому, керуватися у своїй праці з методів таких дослідників та поділяти їхні погляди, то, наголошує І. Франко, “тоді могло б показатися, що Шевченко сам не написав нічого, бо чого не взяв від названих нами письменників, то взяв, певно, від народу” [6: т. 35: 238]. Тому він застерігає від таких псевдонаукових методів дослідження і висловлює надію, що “дальші дослідники будуть мати виключно правду і науку перед очима при дослідах, а не які-будь побічні цілі і наміри” [6: т. 35: 247].

Т. Шевченко для І. Франка є найвищим і наймогутнішим виявом духовного і культурного розвитку української нації, бо ж він ввібрав у себе національні цінності, вироблені нашим народом упродовж віків, і надав їм нової сили, нових поштовхів, нового змісту, пов’язавши їх з розв’язанням нагальних завдань свого часу і проблемами майбутнього України. Цим український народ знайшов у ньому свого ідейного і духовного провідника, який згуртував націю у її переможній боротьбі за свою кращу долю. Здатність письменника охопити своїм зором широкий горизонт життя свого народу і на цих підставах створити яскраві, живі, колоритні, узагальнені людські типи І. Франко вважав першорядними прикметами художнього таланту І. Карпенка-Карого. Як самобутній національний тип українського письменника подає він творчий портрет В. Самійленка. Розкриваючи духовні основи цього типу творчої особистості, І. Франко вказує на відсутність будь-якої штучності в духовному світі письменника та його героя, бо ж цей талант “немов так готовий уже виріс із рідного ґрунту” [6: т. 37: 200]. Оця природність у В. Самійленка у всьому: у ясній і лагідній ліриці, в такому ж характері його гумору, у чистій, ясній, наскрізь народній і до того ж наскрізь інтелігентній мові, яка “лється у нього як природне джерело” [6: т. 37: 204]. Тому обов’язком усякої національної літератури, кожного національного письменника та критика, свідомих своєї мети, І. Франко вважав доконечну необхідність *реагувати на шкідливі модні впливи, усіяко протистояти їм і всіма властивими даній національній літературі способами поборювати їх*.

Поняття “національна література” у вченні І. Франка має свої складники. Для надання їм чіткого визначення вчений послуговується такими ознаками, як “національний зміст”, “національний характер”, “духовне життя”, “народний пафос”, “народний стиль”, “фольклорні джерела”, “народна психологія”, “селянський спосіб оповідання” тощо, даючи їм свої пояснення. Якнайтісніше він пов’язує з ним мову, національний уклад життя, національні звичаї тощо як основу типізації. Водночас кожну національну літературу І. Франко розуміє як

складову літературного та духовного поступування не лише окремо взятої нації, а й усього людства загалом.

Національний зміст, сутність духовного життя героя, його характеру, національного укладу життя, зображеному в художньому творі, його національний колорит, пафос і стиль, на думку І. Франка, визначає поетична основа світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовираження і світоутвердження, які заявляють про себе в естетизмі українського побуту, в культурі природи і краси, у високій моральності взаємин між людьми. Таку основу він вбачає у прив'язаності українця і як щирого трудівника, дбайливого господаря, і як воїна, патріота рідної землі. Заявляє вона про себе також і в глибинній увазі та повазі до людської особистості, в нестримних поривах до свободи й волі. В українських народних думах, піснях, в українському національному характері загалом І. Франко зауважує природну сполучуваність поетичного і героїчного. Героїка національно-визвольних змагань – це також поезія, поезія боротьби, звитяг, адже смерть у такому разі сприймається як найвище моральне і духовне піднесення, самопожертвове служіння свободі і волі. У козацьких та гайдамацьких піснях, наголошує І. Франко, серце юнака, “зачерствівши для м'якого любовного почуття, суворе, неподатливе, радується лиш одною радістю побіди та здобичі, годується лиш одним бажанням битв, юнака, що, не байдужно гляядчи на загибель своїх соратників, з розпукою мстяться на ворогах за їх смерть, байдужно жде своєї власної участі хіба з надією жити в пам'яті потомства” [6: т. 42: 487]. Опоетизовані такі морально-етичні підстави повсякденного буття становлять висхідний пункт аналізу дослідником ідейного спрямування українських народних дум, історичних поем Т. Шевченка, в них він дошукується нескореності та незламності Миколи Джері з однойменної повісті І. Нечуя-Левицького та інших героїв української літератури. Поезія, свобода і краса в їх характерах – це вияв суто українського їх світосприйняття та світорозуміння, їх взаємозв'язків зі світом.

Таким чином, духовне життя нації – це та широка основа, на якій ґрунтується уся сукупність поглядів І. Франка на історію національної літератури. “Все, що тільки впливає на зміну у формі або змісті цього духовного життя, має бути предметом пильної уваги з боку історика літератури, якщо він хоче зрозуміти літературні явища даної епохи” [6: т. 29: 277–278], – наголошує він у статті “Етнологія та історія літератури”.

Досліджуючи наукову спадщину І. Франка як історика літератури, А. Войтюк зауважує, що в основу своїх поглядів на особливості національного літературного поступування вчений кладе, як уже зазначалося: 1) духовне життя нації, 2) співвідносність узвичаєного і нового, породженого становленням і розвитком художнього слова та естетичної думки в цілому, 3) факти літературні та цивілізаційні у їх взаємозв'язку, взаємозумовленості та взаєморозвитку. З того визначальними для нього завжди залишалися вершинні досягнення в історії тієї чи іншої національної літератури, представлені яскравими, справді живими і найвидатнішими талантами [1]. Затим І. Франко підкреслював, що значення письменника в духовному розвої

нації полягає в тому, наскільки він уміє сказати освіченій людськості в питаннях, які її турбують, якими вона живе, щось нове, злободенне, сказати таке слово і в “такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі” [6: т. 31: 34]. Тому мову І. Франко також вважав одним із найважливіших складників національної літератури і розглядав її не з погляду граматики, а з погляду художньо-естетичного, відшукував відображення в ній національного характеру і світогляду в їх історичному розвитку. Уособлення, персоніфікація сил природи, як доводить учений, відображають особистісне начало у сприйнятті та розумінні навколишнього світу, у ставленні до нього. Відображення у мові анімізму, фетишизму та інших форм первісного світосприйняття формує її образний зміст, створює своєрідну модель цього світу, а в історичному плані – видозміни цього змісту та цієї моделі, вбираючи в себе ті чи інші історично зумовлені риси національної психології, моралі, етики, національного світорозуміння, світовираження і світоутвердження. “Кожна літературна мова доти жива і здібна до життя, доки має можливість, з одного боку, всисати в себе всі культурні елементи сучасності, значить, збагачуватися новими термінами та висловами, відповідними до прогресу сучасної цивілізації, не втраючи при тім свого основного типу і не переходячи в жаргон якоїсь спеціальної верстви чи купи людей, а з другого боку, доки має тенденцію збагачуватися чимраз новими елементами з питомого народного життя і з відмін та діалектів народного говору” [6: т. 37: 207], – підсумовує І. Франко свої спостереження у статті “Літературна мова і діалекти”. Оця національна сутність творчості письменника і національної літератури, яку так старанно обходить і замовчує сучасне ультрамодерне літературознавство, робить будь-яке національне письменство, творчість будь-якого національного письменника, чи то українець Т. Шевченко, англієць Ч. Діккенс, американець Марк Твен, мадяр К. Міксат або ж чорногорець Йовович, зрозумілим і цікавим не лише для своїх найближчих земляків, а й для всього цивілізованого світу. Секрет такого загальнолюдського значення творчості національного письменника полягає в тому, що саме в національному цивілізоване людство відкриває “ті самі чуття, сумніви, страждання, симпатії та антипатії, що становлять суть душі сучасного освіченого чоловіка” [6: т. 31: 34–35], тобто ті цінності, які так потрібні для духовного, соціального та історичного поступу людства. Саме тому перед істориком української національної літератури як першочергове, найвизначальніше завдання І. Франко ставив необхідність з’ясування її питомо національного характеру, прикмет її національної самобутності, що знаходять вияв як у проблематиці та ідейному спрямуванні того чи іншого твору, так і в особливостях народного гумору, народного пафосу, способі викладу думок, літературному стилі, поетичній техніці тощо. Своєю чергою кожна національна література, впливаючись якомога глибше і міцніше корінням у свій рідний національний ґрунт, вбираючи і переварюючи в собі якнайбільше його живих соків, “своїм пнем і кроною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань” [6: т. 31: 34]. Це також одна з її національних прикмет.

Отже, перш ніж заперечувати так зване “народництво”, необхідно передусім

глибоко зрозуміти його ідейно-естетичні основи, вивчити бодай подані вище положення І. Франка про національну літературу та їх подальший розвиток у працях І. Нечуя-Левицького, О. Потебні, Т. Зіньківського, Б. Грінченка, М. Грушевського, Д. Донцова, В. Державина, Ю. Липи, О. Дорошкевича, М. Возняка, Д. Чижевського та інших вітчизняних учених. Доречним буде нагадати і думку О. Потебні про те, що винародовлення нації веде до створення несприятливих умов її життєдіяльності, які витікають із її підпорядкованості зверхнім чужоземним впливам, що внаслідок такого розвитку подій “неминуче на місці витіснюваних форм свідомості утверджується мерзотність опустошіння” [4]. Саме ці положення, ідеї та думки й мають визначати національну сутність і особливості формування основоположних підстав сучасного українського літературознавства. Щоправда, сьогодні часто можна чути, що комуністичну ідею в такому разі замінюємо національною, відтак соціологічний підхід у розв’язанні літературознавчих проблем все ж таки залишається незмінним, а естетичні основи літературознавства науковці просто не беруть до уваги. Проте Франкове розуміння ідейності літератури як естетичної ознаки, сформоване в його статті “Леся Українка” та інших працях, спростовує ці та подібні твердження.

Зрозуміло, не всі положення вчення І. Франка про національну літературу сьогодні можуть бути беззастережно сприйняті, оскільки вони не у всьому відповідають вимогам часу і потребують конкретизації та оновлення. Але на основі їх розвитку, з урахуванням ідей послідовників І. Франка, даних сучасної філософії, психології, естетики, народознавства, націоналії та інших наук вітчизняне літературознавство, зокрема й автори “Франківської енциклопедії” та нової академічної “Історії української літератури”, мають поглибити зміст передусім самого поняття “національна література”. Тоді цілком природними для цього змісту стануть такі його складові, як, наприклад, національний тип героя та його взаємозв’язки зі світом, смислове поле художнього образу (твору), поетизація людини і світу тощо.

Потрактування у світлі Франкового розуміння історії національної літератури як духовної історії нації ставить на чергу дня з’ясування первнів української духовності, особливостей її становлення як одних із джерел національної самобутності цієї літератури. Як відомо, літературу як вияв духовного життя нації І. Франко розумів досить широко. Зміст цієї ознаки нашого письменства він пов’язував не лише з тематикою, проблематикою та ідейним спрямуванням творчості письменника, а й з цінностями естетичного та художнього порядку, з формуванням художньо-естетичної свідомості широкого читацького загалу, з духовними основами поступу українського суспільства. Саме тому вивчення витоків української духовності він вважав одним із найневідкладніших завдань у вивченні національної самобутності української літератури. Без цього сьогодні не можна збагнути природу поетичного світу, скажімо, В. Голобородька чи то В. Кордуна. Прадавні витoki поетичного світу В. Голобородька надають його поезії неповторної принадності та природної, ненав’язливої злободенності, так само природно і ненав’язливо спрямовуючи їх у сучасність. Завдяки цьому осучаснюється первісне світовідчуття, світосприйняття

і світорозуміння, а сучасність виражається в прадавніх уявленнях про людину і світ, утверджується на їх підставах. Поетична розмова ліричного героя з водою і річкою (“На кладці”) має суто первісну світоглядно-естетичну основу, адже в ній оживлено, уподібнено з самим ліричним героєм явища природи. Водночас образ ліричного героя-оповідача тут поєднує в собі два світи – первісний і сучасний. Первісні уявлення заявляють про себе в злагодженості, первозданній гармонії образу оповідача і явищ природи, у їх здатності розуміти одне одного. Але оповідач як представник сучасного світу діє поза межами цього світу, привносить сьогодення у стародавні уявлення. Через це він мав би розділяти ці світи, уже своєю присутністю порушувати первісну гармонію. Однак у названій поезії немає ані найменшого відтінку чогось супротивного цій первозданній красі, її чистоті та принадності. Тут усе природне, все живе і дихає цією красою та первозданністю. Одним лише порухом авторської думки розмова ліричного героя-оповідача з річкою і водою переходить у своєрідну поетичну гру: вода і річка благають оповідача-парубка не розлучати їх, і, ніби підслухавши стан юної душі, на знак вдячності чинять також вишукано і благородно, кажучи, що переведуть його кладкою до дівчини. У такій-от природній сполучуваності первісних уявлень про людину і світ із сучасністю закорінений глибокий філософський зміст твору: поезія, краса, благородство – то первні нашого повсякденного буття, зберегти їх природну сполучуваність і принадність значить зберегти життя, благородність, дати їм можливість природного саморозвитку в умовах нашого сьогодення, що й визначає національну природу і сутність творчості поета загалом. До того ж, у своїх народознавчих розвідках “Ой вінку, мій вінку...”. Ознака дівочого вінка як основа для його метафоричної трансформації в українських народних казках” (2000), “Соловейку, сватку, сватку...”. Міфопоетична трансформація українського обряду сватання в українських народних казках” (2002) та інших працях В. Голобородько розробив і сформував єдність основоположних підстав дослідження світоглядно-звичаєвого та художньо-естетичного змісту української народної поетичної творчості і плідно досліджує під цим кутом зору різні її жанри, насамперед казки та звичаєво-обрядову пісенність. І саме в них, а не в критиці так званого народництва, якомусь космополітизмі сучасних модерних літературознавців, варто дошукуватися першоджерел природи неповторності поетичного світу В. Голобородька і національної української літератури загалом, що має знайти своє відображення й в усій сукупності поглядів на історію становлення і розвитку нашого письменства. Але первні національного художнього мислення – не лише первісні уявлення наших предків, а й історична дійсність, повсякденне сучасне буття нації. Д. Стус, приміром, стверджує, що розуміння В. Стусом власного життя як чогось вищого і більш значущого, як складової долі свого народу, усвідомлення ним того, що збайдужіння до родинних звичаїв і звичаїв нації, відступ від них призводить до втрати національної гідності, отже, і національної зради, стали для поета першоджерелами його поетичної творчості. Утвердження природної поєднуваності, взаємозв’язків та взаємозумовленості українських національних звичаїв із загальнолюдськими цінностями, із сьогоденням, прочитання цих звичаїв

крізь призму загальнолюдських цінностей і навпаки значно розширили межі художньо-естетичного осмислення сучасної йому дійсності [5]. Така сутність суспільно-філософських, морально-етичних та естетичних поглядів В. Стуса – ключ не лише до дослідження його життя і творчості, а й до оновлення та формування національних підстав сучасного українського літературознавства, що і є подальшим поглибленням та розвитком наукових положень вчення І. Франка про національну літературу.

Злободеним питанням українського літературознавства залишається й проблема формування його національних ознак і понять, які б відповідали національній природі нашого письменства, усебічно виражали його зміст та діалектику національного літературного поступування. Передусім назвемо такі ознаки і поняття, як “національний тип героя”, “національна картина світу”, “національний тип взаємозв’язків героя зі світом”, “естетично розвинута особистість” тощо. А введене І. Франком в науковий обіг поняття “національний колорит” цілком природно розшириться і гармонійно доповниться та поглибитися твердженнями Олега Ольжича про те, що “провідною ідеєю українського народу від світанку віків є *Ідея Слави* – тобто безоглядна цінність героїчного поповнення призначення людини”, що “спільнота нації в українській духовності історично усвідомлюється не природничо, а духовно-містично в *Ідеї Роду*” [3], філософсько-естетичними ідеями Д. Донцова, В. Яніва, Б. Цимбалістого, досліджень інших учених, присвячених естетизмові світосприйняття, побуту, національного буття українців, вишуканості та благородству їхнього духовного світу тощо. Цим буде закладено міцне наукове підґрунтя й для з’ясування джерел впливу української літератури на формування і становлення національної свідомості широких верств її читачів, духовного світу нації.

Тому, керуючись з Франковим розумінням історії національної літератури як літопису духовного становлення нації, сукупність основоположних підстав вітчизняного літературознавства *маємо формувати на ґрунті понять і ознак саме української національної духовності та української мови*, з урахуванням діалектики руху ідей та художніх форм, вираження в них духовної історії нації. Зрозуміло, що розв’язання цієї проблеми потребує глибокого і усебічного осмислення вчень про українську націю, національну психологію, звичаї, філософію, естетику, розвиток наукових ідей передусім вітчизняних представників цих наук. Такою, наприклад, є проблема моральних і психологічних основ національного буття як об’єднуючого націю чинника, розробкою якої, окрім І. Франка, займалися О. Потебня, Т. Зіньківський, Ю. Липа, Д. Чижевський, Д. Донцов, В. Янів, Г. Лозко, Н. Яковенко та інші вчені. Культ матері, родини, роду, рідної землі в українській національній свідомості, як стверджують психологи, філософи, націологи та народознавці, переростає в культ України як найвищої святості. В народній поезії та писемній літературі він зумовлює ліро-епічний характер художнього мислення, характер образності, психологізму, становлення характерів персонажів, поетизацію людини і світу. Ними пройняті українські народні думи та історичні пісні, вся писемна література від “Велесової книги”, “Слова о полку Ігоревім” до кращих

творів сучасних письменників (Л. Костенко, В. Стус, В. Голобородько, Григорій Тютюнник, Ю. Мушкетик та ін.). Художньо-естетичне осмислення національного буття у таких та інших подібних йому суто національних вимірах становить першоджерело формування національної картини світу в письменстві та основоположних підстав сучасного українського літературознавства. На жаль, саме ці першоджерела сьогодні часто оминають увагою дослідники української літератури. Навіть у науковій спадщині Д. Чижевського, на яку так часто покликаються, вони свідомо замовчують саме їх. У “Нарисах з історії філософії на Україні” (1931), “Українській філософії” (1940) та інших працях Д. Чижевський підготував ґрунтовний огляд філософських поглядів українських письменників та подав головні риси українського національного світогляду. В особі Д. Чижевського вчення українських філософів про серце як основу душевного і духовного життя, джерело емоційності, отже і естетизму сприйняття та світорозуміння українців, їх побуту, культури взаємин, вишуканості та благородства духовного світу нашого народу, знайшло свого уважного дослідника-продовжувача. Однак замість розвитку цих ідей навіть прихильники Д. Чижевського заперечують їх, вважають їх шкідливими для вітчизняної науки про літературу. Насправді ж у цьому випадку йдеться про свідоме спотворення суті, свідоме вихолощення усього питомо національного, на розвиткові і утвердженні якого якраз має ґрунтуватися українська літературознавча думка.

Однією з найважливіших складових основоположних підстав українського національного літературознавства, яка потребує ґрунтовних наукових розробок у світлі вчення І. Франка про національну літературу, є й проблема сприйняття та оцінок української літератури в світі. Так, саме сприйняття та оцінок, а не просто перекладів. Промова Президента США Д. Ейзенхауера на відкритті пам’ятника Т. Шевченкові у Вашингтоні (1964), відгуки Е. Хемінґуея про В. Стефаніка, видатних діячів світового кіно про О. Довженка, повість сучасного тамільського письменника Д. Джеякантана “Добром зігрите серце”, написана під впливом поеми Т. Шевченка “Катерина”, праці Г. Нудьги, Д. Наливайка, В. Фурніки, М. Наєнка та інших учених про українську думу, пісню та літературу в світі є тими спрямуваннями на здійснення наукових ідей І. Франка, пов’язаних з його вченням про національну літературу, які зобов’язують нас до глибокого їх прочитання як одного з джерел оновлення і формування підстав вітчизняної науки про літературу.

Досі сказане дає усі підстави стверджувати, що основу вчення І. Франка про національну літературу визначають художньо-естетичні та ідейні загалом духовні цінності, вироблені у процесі історичного розвитку нації; саме тому їх необхідно сприймати і розуміти як природне поєднання художньо-естетичного та соціологічного підходів до розв’язання літературознавчих проблем, що й зумовлює національну своєрідність літературно-естетичних поглядів І. Франка, а відтак і їх значення в становленні та розвитку європейської та світової літературно-естетичної думки; така їх особливість становить міцний науковий ґрунт для формування національної сутності сучасного українського літературознавства, цим визначаючи його особливе місце в історії літературознавства світового.

Література:

1. Войтюк А. Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981.
2. Гринів О. Українська націологія ХІХ – початок ХХ століття. Історичні нариси. – Львів, 2005.
3. Ольжич О. Незнаному воякові. – К., 1994.
4. Потебня А. Языкъ и народность // Потебня А. Мысль и языкъ. – Харьков, 1926.
5. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. – К., 2005.
6. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Роман Гром'як (Тернопіль)

Феноменологія естетики Івана Франка

За півтора століття функціонування творчого духу І. Франка (спершу в процесі становлення його особистості, потім – оприлюднення його творчості за життя автора, відтак поступового розширення кола його текстів, що зберігалися в архіві, і водночас наростаючої інтерпретації Франкової спадщини на батьківщині та у світовій культурі) сказано і написано незліченну кількість слів. Уже вчителі гімназиста й студента І. Франка, який серед ровесників ставав “якимось куріозом або знаменитістю” [9: т. 47: 48], все частіше зустрічалася лексема (поняття/термін) естетика. Особливо відтоді, коли Джеджалик з осені 1875 року почав виступати з “відчитами” у кімнатах “Академического кружка”.

Як відомо, пізнішу публікацію одного з таких рефератів, який за самокритичним зізнанням молодого І. Франка, “не отвітить вимаганням стислої, научної праці” [9: т. 26: 393], було означено як “студіюм естетичне”. Ступаючи на “поле естетики і філософії”, начитаний студент тоді намагався відрізнати думки з приводу визначення поезії таких “поваг”, як Арістотель, і “новішіі естетики”. Однак невдовзі, згадуючи “широкі бесіди про літературу”, І. Франко іронізував, що тодішні студенти “плели несосвітенну тарабарщину”, бо, мовляв, “установляли і валили “вічні, незмінні естетичні правила”, і вже на 1878 рік “погляди змінилися, незмінні і вічні закони естетики розслизлися, мов сніг на сонці” [9: т. 26: 5], і він обстоював інший “кодекс естетичний”. Одні той кодекс канонізували, інші одразу проблематизували, а сам І. Франко не раз – аж до смерті! – переформулював, переакцентував, спонукаючи своїх сучасників і нащадків до подібної *ненастанної* активності. Тому частотність вживання в тодішніх текстах слова *естетика* і похідних від нього, а також окреслення семантичного поля з конотативними відтінками можуть дати докладне уявлення про *феноменологію естетики* І. Франка – від його листів О. Рошкевич до різножанрових франкознавчих праць, які з’являлися і продовжують з’являтися аж до 2006 року включно. Причому до якої з цих праць не звертався б сучасний зацікавлений читач, він буде змушений щоразу по-своєму самостійно вирішувати

чимало проблем пізнавально-епістемологічного плану. Власне, на деяких з них і зосередимось у цій статті.

Якщо підходити до універсалізму І. Франка з визнанням доконечних реалій (поділу праці, спеціалізації, національної багатокультурності, світоглядно-методологічного плюралізму тощо), то, ймовірно, можуть виручати ретельних читачів *колективні* праці на кшталт “Иван Франко и мировая культура. Тезисы докладов международного симпозиума” (Львов, 1986) чи книжка “Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції 25–27 вересня 1996 року” (Львів, 1998), або індивідуальні підсумкові публікації на зразок “Невичерпності атома” І. Денисюка [2: т. 3: 215–253], де є розділ “Здобутки і перспективи франкознавства”.

Концептуально з огляду на феноменологію естетики Франка знаково сучасною видається наукове видання В. Мазепи “Культуроцентризм світогляду Івана Франка” [5]. Ця книжка не лише змістом, а й поняттєво-термінологічним інструментарієм посутньо стосується осмислення поставленого вище запитання: як наблизитися до феномена Франка? В. Мазепа як професійний “естетик” плавно і гнучко відійшов від уже усталеного кліше, що впродовж ХХ ст. однобічно фіксувалося терміносплукою “естетичні погляди” у мінливому світогляді будь-якого митця і мислителя.

Саме у новому культурно-науковому контексті, який склався наприкінці ХХ ст., радикально змінилися смислові і понятійно-термінологічні акценти В. Мазепи. У згаданій праці третій розділ має назву “Філософія мистецтва (естетика) в загальнокультурному контексті”, а проблематика цього розділу вербалізована з допомогою таких дискурсивних формацій, як-от: “Естетика і психологія позитивізму та формування оригінальної філософсько-естетичної концепції художньої творчості”; “позасвідоме в художній творчості і самоцінність мистецтва”; “естетичні основи художнього процесу”; “естетико-культурологічні засади літературно-художньої критики”. Виходить, що в книжці В. Мазепи (2004) актуалізовано давню традицію, що сягає досвіду Г. В. Ф. Гегеля. У вступі до російськомовної версії “Естетики” Г. В. Ф. Гегеля читаємо: “Правда, термин “эстетика” не совсем подходит к нашему предмету, ибо “эстетика” означает, скорее, науку о чувстве, чувствовании [...] Так как название “эстетика” неудачно и носит поверхностный характер, возникли попытки создать другой термин. Предлагали, например, слово каллистика [...]. Поскольку слово само по себе нас не интересует, мы готовы сохранить название “эстетика”, тем более что оно утвердилось в обычной речи” [1: т. 1: 7]. Висновок Г. В. Ф. Гегеля з аналізу етимології терміна і звичного вживання слова в побуті зводився до того, що змісту науки “Естетика” відповідала б назва “философия искусства, или, ещё более определенно, – философия художественного творчества” [1: т. 1: 7].

Після вибіркових екскурсів у використання терміна “естетика” і терміносплук “естетичні погляди”, “естетична свідомість” продовжимо пошуки відповіді на поставлені вище питання і мотивацію запропонованих формул.

Наближення до феномена І. Франка відбувається через осягнення його універ-

салізму як фізичної людини – носія (суб'єкта) особистості, що створила і залишила колосальну духовну спадщину. Практично здійснюємо цей тривалий процес згідно з Франковими орієнтирами, які знаходимо в його численних текстах, формулах, порадах, завершених творах. Звертаючись до науковців-популяризаторів, І. Франко писав: “А що ж ви розумієте під просвітою? Хіба не присвоєння тих усіх здобутків, які здобула і нагромадила думка людська [...] Нам здається, що, хочачи справді просвітити народ, треба [...] поперед усього рішучо стати на сучаснім становищі монізму в природі [...], говорити народові *всю правду*, не щадити ніяких пересудів [...]” [9: т. 45: 188–189]. Пояснюючи своє розуміння монізму, він відкидав “двоїстість у природі”, що не давало підстав переносити в логіку його міркувань суто природничого еволюціонізму або вульгарно тлумаченого “дарвінізму”, оскільки він уважав доконечним “опертися на пам'ятниках життя і культури”, “признати, що матерія і сила – одно суть, що дух і тіло – одно суть” [9: т. 45: 189]. Вживаючи слова “причиновість”, “суперечності”, “противенство”, І. Франко не впадав у догматизм, а рухався в річищі “діалектичної метóди”, і окремі терміносполуки не свідчать про однозначний позитивізм або про механістичну риторіку. Прочитавши крізь призму наведених вище висловлювань хоча б інші думки І. Франка із тієї ж статті: “А той дух, та духовна зв'язь, то не що інше як природна причиновість, внутрішня діалектика розвитку, котра лучить в собі всі суперечності, вирівнює всі нерівності, котра з найрізномодніших частей творить одноцільну *єдність*” [9: т. 45: 188], збагнемо, що з приводу організаційно-методичних засад реалізації пропонованого плану упорядкування і публікації науково-популярних видань І. Франко заторкнув принагідно педагогічні, етичні, геополітичні, міжнаціональні й естетичні аспекти.

І щоразу справа доходила до *системності, доступності, “легкості і принагідності”* подачі *вміло відібраного* матеріалу. Обстоюючи згадані напрями “одноцільної науки”, вдалої подачі найскладніших ідей і знань, координації зусиль різних сфер інтелігенції, розширення “порівнюючої метóди в викладі”, І. Франко наголошував: “Але щоб слово сталося ділом, треба поперед усього, щоб наша інтелігенція була інтелігенцією, щоб позбулася своєї тісноглядної котерійності та кастової зарозумілості. Треба духа толеранції і вирозумілості для відмінних особистих переконань [...]. Треба духа свободи і любові до правди та до народу в публічній дискусії. Треба докладного і ненастанного пізнання потреб і бажань народу [...]. Треба не викликати ворогування і якої-небудь виключеності в ділах національних та релігійно-обрядових, але, виразно і ясно зазначивши в тих ділах своє станóвище, обмежитися на обороні нарушених прав, на домаганні повної рівноправності, впрочім кладучи натиск на те, що боротьба іде не против якого б там не було чужого *людю* ані на шкоду його інтересів, а тільки против насилля верховодців, проти несправедливої майоризації та визискування [...]. Треба тільки доброї волі, доброго розуму і доброї діяльності” [9: т. 45: 202–203].

Чи виконували сучасники і нащадки І. Франка його настанови і поради? Звісно, що намагалися виконувати, але й досі не виконали... Не дорікаймо всім без розбору, без “духа толеранції і вирозумілості” для відмінних переконань “різномодних людей

з їх відмінними звичаями, степенями культури і порядками суспільними”. Однак “виразно і ясно зазначаймо своє становище” в розумінні “повної рівноправності” кожної індивідуальності, виступаючи водночас “проти насилля верховідців”, проти “несправедливої майоризації”.

Але сприймаючи ці констатації, не менш виразно сьогодні бачимо теоретично-прагматичні парадокси. По-перше, увиразнюється абстрактність (однобічність, догматичність) безперечного “абсолюту”, що духовний світ І. Франка репрезентується (об’єктивізується, матеріалізується) *цілістю* і *сукупністю* його художніх, публіцистичних, літературно-критичних, наукових та епістолярних творів, які об’єктивно начебто становлять гіпертекст І. Франка – цілком конкретну величину в часопросторі світової культури. Все ж спродуковане його Духом (свідомістю в найширшому сенсі) *появлялося* як елементи цього гіпертексту лише в *спілкуванні* Франка з іншими особами з відомими прізвищами (називаю пунктирно): Я. Рошкевич – О. Рошкевич – М. Павлик – О. Огоновський – М. Драгоманов – Г. Цеглинський – О. Партицький – В. Барвінський – О. Хоружинська – А. Кримський – Леся Українка – М. Грушевський – В. Гнатюк – В. Щурат – М. Євшан – М. Возняк – А. Крушельницький – М. Лисенко – О. Маковей – О. Луцький – С. Єфремов...

Від згаданих людей, які особисто контактували з універсумом І. Франка, ланцюжок контактів розширювався до найближчого покоління, яке творило франкознавство, ущільнюючись від місць, де діяв І. Франко (сфера його регіону: Дрогобич – Борислав – Львів – Коломия – Чернівці – Тернопіль – Київ). Ланки ланцюжка франкознавців позначалися прізвищами філологів, як-от: Я. Ярема – А. Музичка – М. Зеров – П. Филипович – Г. Костельник – Б. Лепкий – М. Мочульський – М. Рудницький та інші аж до тих, хто підхопив їхню естафету наприкінці 30 – після 50-х років ХХ ст. Серед них вирізнялися найперше учні і послідовники М. Возняка, О. Білецького, М. Зерова (І. Денисюк, П. Колесник, Є. Кирилюк, І. Бас, З. Гузар, С. Щурат, С. Шаховський, А. Каспрук, А. Скоць та багато ін.).

Ідеологічні, геополітичні, соціокультурні, логічні чинники невдовзі засвідчили, що гіпертекст І. Франка не був ні повним, ані об’єктивізованим знаково-комунікативним семіотичним репрезентантом феномена І. Франка, його духовних обширів і вимірів. Виданий до 100-річчя від народження письменника-мислителя 20-томовик (1955–1956) його творів, як і 50-ти томовик (1976–1986), неспростовно засвідчили фальсифікаційну сутність цензурно-видавничих і самоцензурних заходів та уподобань “франкознавців” і популяризаторів його спадщини. Оцінка опублікованої спадщини І. Франка, звісно, занадто категорична, але залишається *фактом* амбівалентність, роздвоєність такого висновку для тих людей, які *знали* несанкціоновані “верховідцями” в УРСР видання таких книг, як “З історії чехословацько-українських зв’язків” (Братислава, 1959), де були розділи “Іван Франко – і його значення у міжслов’янських зв’язках” (С. 41–187), спогади про І. Франка та бібліографія чеських і словацьких національних франкіан (С. 611–680), або “Іван Франко про соціалізм і марксизм” (Нью-Йорк, 1966). Видана до 30-річчя з дня смерті І. Франка, ця книжечка мала, за словами її редактора Б. Кравціва, “спричинитися

до устійнення і поширення правди про історію старого, щиролюдського соціалізму, пропаговану Іваном Франком [...], і до включення повного тексту зібраних статей і праць Івана Франка” [4] в заплановане 50-томове видання його творів. До подібного роду видань належали і праці, упорядковані в Україні І. Бутичем “Документи і матеріали” (Київ, 1966) чи в Польщі М. Купльовським “Ivan Franko. O literaturze polskiej” (Kraków, 1979).

Проте вони мало впливали на видавничо-редакційну політику 50-ти томовика. Ними фактично користувалися ті читачі й коментатори текстів І. Франка, які були змушені в різний спосіб доповнювати їх за першодруками чи фото-, ксерокопіями текстів І. Франка. Саме в такий спосіб гіпертекст І. Франка по-різному з’являвся перед деякими конкретними шанувальниками І. Франка, його універсалізму. Прикметно, що в писаннях франкознавців, які по-різному інтерпретували світогляд, зокрема естетичні погляди, творчість І. Франка загалом, використовувались (цитувалися) тексти самого автора вибірково або ж з вимушеними купюрами. Перед широким загалом читачів поставав феномен І. Франка якщо не зумисне сфальсифікований, то різною мірою деформований текстуально, але фактично текст І. Франка був осяжний значно ширшим (алюзійно, семіотично). Для компетентних користувачів деформованими текстами І. Франка його світ, зокрема й естетика, поставали феноменально інакше. Це означає, що, згідно з принципом цілісності, компетентний читач, який упродовж тривалого часу сприймав поетичні, прозові, драматургічні, публіцистично-журналістські, літературно-критичні і наукові тексти І. Франка почергово, але дбав про їх тематично-мотивну, жанрово-композиційну, імагологічно-персонажну, мовно-наратологічну (мовленнєво-рецептивну) *співвіднесеність* (протиставлення), міг вибрати чи вибудувати таку перспективу (погляд), крізь яку осягається характер (ландшафт) естетичного поля письменника-мислителя. Це і буде феноменологія естетики І. Франка, що дається естетично компетентному суб’єктові навіть крізь якийсь сегмент його гіпертексту.

Незважаючи на політично-цензурні утиски на франкознавство, яке змушене було набувати неповноти вияву в текстуалізованому дискурсі, попри загальновизнаний тепер рівень одновекторних глибоких студій типу дисертацій молодшого покоління вчених (наприклад, Б. Тихолоза [7], В. Корнійчука [3]), феноменологію естетики І. Франка можна репрезентувати в тематично-антологічному форматі з різножанрових текстів письменника-мислителя.

Можна б іще довго і далі цитувати Франкові влучні оцінки, слушні узагальнення, афористичні міркування, осмислення пропонованих фрагментів, його думок, аби фіксувати *перегуки* з нашою сучасністю. Важливіше інше: відчуті той напрям, розгортаючись у якому, вони дали б результати, подібні до міркувань М. Гайдеггера, Р. Інгардена, М. Бахтіна. Я. Мукаржовського, Г.-Р. Яусса, В. Ізера, Ю. Лотмана та багатьох інших словесників-мислителів, що докорінно трансформували науку про культуру ХХ ст. Не варто вдаватися до мрійництва і допустово-умовних конструкцій. Як і негоже применшувати значення спонукальних дебатів і полемічних застережень, які публікував І. Франко з приводу зарубіжних (А. Міцкевич, М. Добролюбов,

Г. Брандес, П. Верлен, С. Пшибишевський та ін.) і рідних українських (М. Вороний, С. Єфремов, С. Русова, О. Луцький та ін.) діячів культури. Вже той факт, що І. Франко розпізнавав і підтримував, пояснивши таємниці їхнього успіху, В. Стефаника, М. Коцюбинського, О. Кобилянську, Лесю Українку, В. Винниченка та сотень інших новобранців української культури, не лише засвідчує його “тонко розвинений артистичний інстинкт” (“*Bel parler gentile*”), але й обдарування полеміста, який, ступивши на позицію естетизму, водночас не зрікався апробованих інших (у певних ситуаціях зужитих, дискредитованих) парадигм критицизму (“Доповіді Міріама”, 1894, “Декадент”, 1897; [“Стефан Малларме”] 1898; “Станіслав Пшибишевський. Із циклу вігілій”, 1900; “Маніфест “молодої музи”, 1907). Своїм досвідом і доробком – полемічним зокрема – він продемонстрував і довів, що І. Франкові йшлося про “знівечення естетичних рамок і [утвердження. – *Р. Г.*] повного, неограниченого права індивідуальності особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість” (“Слово про критику”, 1896).

Сьогодні, з висоти початку ХХІ ст., коли проминули численні літературно-мистецькі напрями, залишившись в актуальній культурі, виносимо єдиний урок з естетичного дискурсу І. Франка: “Кожний історичний час є часом перехідним, бо історія безперервно рухається... Кожного часу відбувається сівба і жнива. Очікування якогось таємничого, великого, нескінченного світлого майбутнього – це брехня і безглуздя, бо майбутнє буде таким, яким можуть його створити минуле і сучасне” (“Доповіді Міріама”, 1894).

У слушності і далекосяжності Франкових текстів нас безумовно переконує риторика марксизму, практика будівництва розвинутого соціалізму і п’ятнадцять років нібито самостійної “незалежної” України. Тому пильно й уважно вчитуймося у давні естетичні міркування І. Франка разом з його “Мойсеєм” як “Другим “Заповітом” української літератури” (Ю. Шевельов). 1967 року цей досвідчений інтерпретатор “верхогір’їв української літератури” писав: “Мойсей” – не тільки твір, написаний гарячим серцем і проникливим розумом. З мистецько-фахового погляду це першорядної якості будова, зведена з тривкого матеріалу рукою досвідченого і сумлінного муляра, де кожна цеглина припасована майстерно до іншої, де нема шпарин і кривини, будова, що простоїть сторіччя, тоді як псевдоекспериментальний, але в суті речі хирлявий вірш не одного сучасника Франкового, такий модний у свій час, не склав іспиту навіть десятиліть” [11: т. 2: 101]. Тому сьогодні, через майже сорок літ після публікації цих слів покійного професора, можемо з ним солідаризуватися: “Франко не лишився глухим до модерну і його техніки, але в сенсі загальної оцінки літератури і її відповідальності був традиціоналістом. Він додавав нове до старого, але він не рушив цього старого” [11: т. 2: 104]. І що з того? Хіба це гандж у культурі? Ю. Шерех-Шевельов продовжував: “...та зміна настанов і вимог до літератури, що її тепер (то був кінець 60-х років ХХ ст. – *Р. Г.*) переживаємо, не закриває нам вартости “Мойсея” ані як досконалого в своїй майстерності мистецького твору, ані як людського документу незвичайної широти, ані як філософського твору про суть історії, національного і особистого життя” [11: т. 2: 104].

Чи сучасний читач Франкових текстів не вбачає у наведених вище прикладах його ж концептуальних визначень естетики, естетичної критики, “артистичної краси” – всіх тих категорій, які І. Франко пояснював шляхом рецептивно-комунікативної парадигми, яка стала тепер загальноновживаною? Чи не впізнаються в тому визначенні, яке нижче нагадаємо, алюзії до тодішніх шкіл (естетична, психологічна, культурно-історична, формально-філологічна тощо), від яких Франко-митець і мислитель прагнув посутньо відрізнятись, але не відокремлюватися, не ворогуючи з ними?

Такий методологічний постулат не раз ставили під сумнів опоненти Е. Гуссерля і не раз переформулювався ним самим і його учнями. Найбільша заслуга на цьому шляху належить М. Гайдеггеру та його дослідженню “*Sein und Zeit* (Буття і Час)” (1927). Гайдеггерівське поняття “*Dasein* (тут-буття)” конкретизувало центральний модус феноменів: адже усе існує і з’являється в конкретному просторово-часовому вимірі, який безпосередньо досягає індивід. Але те, як це відбувається, феноменологи пояснюють у різних перспективах, про що, крім праць М. Гайдеггера, свідчать капітальні дослідження Ж.-П. Сартра “*Буття і ніщо*” (1943), Г.-Г. Гадамера “*Істина і метод*” (1960) і П. Рікера “*Конфлікт інтерпретацій*” (1969).

Значення теоретичних і епістемологічних ідей, установок засновника феноменології увиразнюються, на думку П. Рікера, тоді, коли простежується, відновлюється той інтелектуальний рух, що привів від “*Логічних досліджень*” Е. Гуссерля до “*Буття і Часу*” М. Гайдеггера. Однак при цьому необхідно також “*вівільнити себе із зачарованого кола проблематики “суб’єкта – об’єкта” і переорієнтуватися на питання про буття*”. Але, щоб підійти до питання про буття взагалі, спершу слід звернутися до питання про буття “тут”, усього загального буття, до *Dasein*, інакше кажучи, до буття, способом існування якого є розуміння. Розуміння більше не є різновидом пізнання, а лише різновидом буття; спосіб цього буття – існувати розуміючи”. Ця думка П. Рікера про значення феноменології в розвитку онтологічної герменевтики з’явилася друком по-французьки 1969 року. Тоді ще жив учень і послідовник Е. Гуссерля М. Гайдеггер (1889–1976), чільний фундатор екзистенціалізму, а також Р. Інгарден (1893–1970), один із найближчих учнів засновника феноменології. Саме йому належить чи не найбільша заслуга у застосуванні засад феноменології до вивчення природи художньої літератури і розбудови її теорії (точніше – філософії літератури).

Йдеться не стільки про застосування феноменологічних ідей до літературознавства, скільки про інспіруючу і стимулюючу роль засадничих положень Е. Гуссерля в інтелектуальній творчості Р. Інгардена, який працював на стику логіки, онтології, мистецтвознавства, використовуючи художню літературу і музику як матеріал своїх студій.

Р. Інгарден залишався філософом, усе більше заангажовуючись в естетичну проблематику, яку він осмислював із позицій раннього феноменологізму, що ним уточнювалися і розширювалися в контексті взаємодії феноменології, неопозитивізму, екзистенціалізму, структуралізму в опозиції до марксизму. Про це свідчать його повоєнні праці “*Етюдії з естетики*”, “*Твір, переживання, цінність*”, доповіді на Міжнародних естетичних конгресах.

Філософія феноменологізму впливала на теоретико-літературну думку Європи, а відтак і англomовного світу як опосередковано – через методологію дослідження мистецтва слова, так і безпосередньо, беручи участь у розробці структури літературного твору, проблем його онтології і рецепції.

Варто пам'ятати, що праці Р. Інгардена мали певний резонанс серед частини українських інтелектуалів ще в 30-ті роки. Лекції професора у Львові слухали й українські студенти (наприклад, Б.-І. Антонич), його концепцію популяризував О. Ортвін на сторінках часопису “Gazeta Lwowska”.

Час для безпосереднього освоєння і розвитку ідей Р. Інгардена поза межами Польщі настав після смерті вченого (1970), коли складалася система рецептивної естетики, а в лоні структуралізму визрівали постструктуралістські стратегії, і зокрема новітня наратологія [12], культурологія [6]. Новий інтелектуально-філософський контекст другої половини ХХ ст. увиразнив своєрідність феноменології, її вплив на літературознавчу методологію та особистий внесок у гуманістику Р. Інгардена, Р. Барта, Ж. Дерриди, Ж. Жене, В. Шміда.

Отже, йдеться про динамічну модель осягнення спадщини І. Франка, про феноменологію багатства естетики митця-мислителя, ті чи інші ідеї, концепти І. Франка, текстуалізовані в опублікованих ним *самим* (або ж за його участю) творах і працях та публіковані після фізичної смерті генія упродовж уже півстоліття за різних соціокультурних умов і рівня національної свідомості нащадків. Вони – ідеї, концепти, мистецько-естетичні візії – уявнювалися, о-словлювалися поступово чи вибухово-раптово тривалий час. І головною причиною була не чиясь непоінформованість, навмисна фальсифікація, а доконечна зміна пізнавальних парадигм, модус культури не стільки української, скільки світової, загальнолюдської.

Література:

1. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. – Москва, 1968.
2. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005.
3. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поезики. – Львів, 2004.
4. Кравців Б. Суспільно-політичні погляди Івана Франка й радянське франкознавство. – Нью-Йорк, 1960.
5. Мазепа Д. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – К., 2004.
6. Савельєва М. Лекции по мифологии культуры. – К., 2003.
7. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії. Студії. – Львів, 2005.
8. Франко І. Краса і секрети творчості / Статті, дослідження, листи. – К., 1980.
9. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
10. Франко І. Вибрані твори: У 3-х томах. – Дрогобич, 2004.
11. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х томах. – Харків, 1998.
12. Шмид В. Нарратология. – Москва, 2003.

Позитивізм як світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка

Еволюція естетичної свідомості І. Франка відображає проблему вічного протистояння і водночас єдності діалектичних категорій ідеального та матеріального у філософії та мистецтві.

Французький дослідник літератури А. Давид-Соважо, монографія якого “Реалізм і натуралізм у літературі та в мистецтві” (1891) зберігалася в особистій бібліотеці І. Франка (провідні ідеї праці близькі до власне Франкового розуміння діалектики матеріального й ідеального у мистецтві), зазначає: “У більшості творів мистецтва прийнято відрізнати два елементи: той, котрий людина запозичує від дійсності, та той, котрий вона вкладає у твір від самої себе. Дотримання рівноваги між цими двома елементами становить особливість відомих авторів і відомих століть, котрі називаються класичними. Порушення встановленої вже рівноваги виникало у певні періоди від того, що людський дух, змучившись від надмірного витання, віддавався повністю дійсності, зніжковівши, можливо, від того, – як і люди XVIII віку, – що переступив межі ідеального і заблукав, за відсутності баласту, у сферах чистої абстракції” [6: 5]. Причому межа між цими елементами умовна, оскільки часто “одна і та ж людина вагається і захоплюється по чергово то фактами, то ідеями, проводячи життя у тяжкій боротьбі, не знаючи, що саме вибрати” [6: 15].

Боротьба (а відтак і діалектична єдність) протилежних світоглядно-філософських доктрин проектується на особистісний рівень із процесів, що супроводжують загальний духовний розвиток людства і суть яких зводиться до по чергового домінування в інтелектуальній атмосфері матеріального й ідеального начал. Останні дві категорії є конституюючими для двох опозиційних парадигм, структура яких може дещо видозмінюватися в ході історії, але загалом передбачає, як правило, абсорбцію відповідних понятійно-категоріальних елементів: 1) свідомість, розум, раціоналізм, емпірика, прагматизм, конкретика, об’єктивізм, змістовність, деструктивізм, аналіз, – для матеріалізму; та 2) підсвідомість, емоційність, ірраціоналізм, інтуїтивізм, естетизм, абстрактність, суб’єктивізм, формалізм, конструктивізм, синтез, – для ідеалізму. Кожну із парадигм у різні періоди репрезентували різні філософські напрями, течії та школи, виникнення і занепад яких залежали від змін ієрархічних взаємовідношень між елементами зазначених структур. У XIX ст. класичний ідеалізм змінює позитивізм як варіант філософії матеріалістичного спрямування. Але хибним було б уявлення про позитивізм як про певну метафізичну систему, як про умовну точку, з якої, перифразовуючи Франкового Хому без серця, “історія зупинить свою течію і розвій знайде собі мету, з якої вже нікуди йому буде рушити далі”. Таке “думання” І. Франко як діалектик вважав “догматичним і наївним” [22: т. 22: 22]. Вже наприкінці XIX – на початку XX ст. позитивізм, який виявився

неспроможним дати відповідь на просте запитання: “Яке благо може дати наука, яка не має душі?”, починає здавати позиції новим філософським течіям, ірраціональним у своїй основі.

Оскільки процес становлення естетичної свідомості І. Франка відбувався на тлі загострення суперечностей між ідеалістичною та позитивістською філософсько-світоглядними системами, то й навіть об’єктивно письменник не міг уникнути вагання між різними доктринами. Для нашого дослідження надзвичайно важливо взяти цю обставину до уваги, позаяк Франкове захоплення позитивізмом на різних етапах становлення його естетичної свідомості поєднується з неоднозначністю у ставленні до ідеалізму.

Зрештою, класичний ідеалізм і позитивізм пов’язані між собою не лише діалектичною боротьбою, але й єдністю. Саме в епоху ідеалізму та романтизму посилено розвиваються природничі науки, аби досягти розквіту за часів позитивізму. Виробляється єдина наукова концепція щодо законів фізичної енергії, удосконалюється система знань у хімії, медицині. Відбувається оновлення історичної науки, закладаються основи наукової етнографії, фольклористики, новітнього мовознавства. Але найістотніше, що на цей час припадає так звана “революція в біології”. Особливості інтелектуального життя в XIX ст. визначали біологічні дисципліни й еволюційне вчення, а не праці математиків і астрономів, як у XVII–XVIII ст. Як зазначає Ю. Ковальов, “незважаючи на захоплення “позитивним” знанням, позитивісти, по суті, залишались ідеалістами і тому, напевне, легко проектували біологічні структури та закони на життя суспільства (Тен, Спенсер)” [9: 11].

Водночас загальновідомо, що еволюція в усвідомленні ідеалістів не обмежувалася лише біологічними процесами, а будь-яка сфера знань про суспільство, як і будь-яка філософська доктрина, ґрунтувалися на припущенні, що у світі все рухається і все змінюється. У гносеологічному аспекті категорія *становлення* цікавила ідеалістів більше, аніж категорія *буття*. Звертаючись до історії, вони намагалися зрозуміти закони *становлення* сучасного їм суспільства. Прагнучи до соціальних реформ, вони змушені були враховувати весь попередній досвід суспільного розвитку. Таким чином, філософська категорія “прогресу”, “поступу”, яка стала центральною у позитивістській доктрині, набувала своєї значущості саме в епоху ідеалізму.

Проповідуючи культ несвідомого, ірраціонального, досліджуючи “нічний бік” світу, ідеалісти не протиставляють поезію науці, оскільки, за Д. Чижевським, вимагають пізнання “не лише логічного, а й надлогічного: пізнання почуттям або “інтуїцією”, до того ж іноді “інтуїцією поетичною”. Поезія стає поряд з наукою як інший, але не нижчий, шлях пізнання” [23: 356]. Новаліс пише: “Поет осягає природу краще, ніж розум ученого” [15: 121]. Поетична творчість мислиться романтиками як алогічний процес. “Поет, – зазначає Новаліс, – воістину діє в безпам’ятстві... Художник перетворився в несвідоме знаряддя, у несвідому приналежність вищій силі” [15: 121]. І. Франко теж вважав, що “кожний чоловік у сні або в гарячці до певної міри поет” і що, “творячи свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації” [22: т. 31: 71].

Сама постановка питання про співвідношення емпіричного та *інтуїтивного* пізнання дійсності породжувала важливу філософську дискусію, наслідком якої було визнання права на існування обидвох гносеологічних підходів і навіть необхідності їхнього поєднання. Щоправда, ідеалістам йшлося про реабілітацію несправедливо зігнорованого в часи просвітництва інтуїтивізму, а принцип позитивістського сцієнтизму, що його пізніше запропонував І. Тен, полягав у використанні *наукових методів*, навіть якщо йдеться про естетичне освоєння дійсності.

Ідеалісти почали цікавитися деякими спонукальними мотивами людських учинків, психологією творчості. Те несвідоме чи дорефлексивне, що закладено природою і нав'язує деякі бажання й пориви, було відзначено як складник не лише індивідуальної, а й суспільної поведінки. У позитивізмі ця проблема розглядатиметься ширше, у рамках ідеї про всезагальний детермінізм. Основні фактори впливу на людську поведінку зводитимуться до детермінант раси, середовища та моменту. Ще пізніше проблема мотивації поведінки людини стане центральною у філософії та психології біхевіоризму. Індивідуальне та колективне підсвідоме поглиблено досліджуватимуть психоаналітики З. Фройд і К. Юнг. Франковим внеском у розвиток психоаналізу в Україні є його трактат “Із секретів поетичної творчості”, в якому психологія підсвідомого, або “нижньої свідомості” (за М. Дессуаром), обсервується раніше, ніж у відповідних працях засновників фрейдизму.

Безперечно, філософське підґрунтя пізнього романтизму зазнавало тиску з боку молодшого і перспективнішого позитивізму, та водночас саме для нього стало й опорою, залишивши у спадок цілу систему знань, концептуальних підходів і світоглядних орієнтирів.

Мислитель такого рівня, як І. Франко, не міг не зауважити, як вдало адаптується на позитивістському ґрунті цілий пласт натурфілософії; як ідеалістичний пантеїзм, що сприймає навколишній світ як еманацию божественного у природі, трансформується у позитивізмі в ідею світоглядного монізму. В моральному аспекті на перетині ідеалізму та позитивізму вибудувана Франкова теза про необхідність “шукати іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче” [22: т. 26: 101].

Отож, мимовільно ідеалізм проривається з кожного рядка Франкових творів, бо всі вони, зокрема “ультрареалістичні”, підпорядковані світлій мрії великої, огнистої і сильної особистості Каменяра – побудові заради звільнення мільйонів нового великого “храму людських змагань, праць і трудів” [22: т. 1: 41].

На свідомому рівні І. Франкові більше імпонувало декларувати відданість позитивізму. Навіть у приватних листах він інколи переконував знайомих у власній непричетності до ідеалізму: “Не уважайте мене, прошу Вас, за жодного ідеаліста – я зовсім звичайний чоловік на кожному кроці, а навіть мої поезії то не суть, як думаєте, впливи огнистої лави або їй подібного укропу серця – тільки бідного простого розуму, котрому кусник науки, як іспанські чоботи на ногах, стримить” (лист до В. Давидяка від 3 липня 1875 р.) [22: т. 48: 29]. Однак оточення І. Франка не дуже йняло віри його деклараціям, а дослідники творчості письменника й поготів запевняли, що

він, хоч і глузував з ідеалістів, але й сам опинився між ними, “як втихомирилась його зворушена душа, страждуща з-за лихоліття в життю” [17, 946].

І все ж, враховуючи те, що позитивізм є основним світоглядно-філософським підґрунтям творчого методу Каменяра, розглянемо докладніше його концептуальну модель з оглядом на Франкову рецепцію останньої.

Звернення І. Франка до позитивізму пояснюють як безпосереднім знайомством із працями європейських позитивістів, так і впливом на нього М. Драгоманова. Діяльність останнього щодо популяризації позитивізму в Україні здійснювалася власне за посередництвом його учнів – насамперед І. Франка та М. Павлика. Вплив М. Драгоманова на формування позитивістської методології мислення у його учнів можна дослідити на основі аналізу “Листів до редакції журналу “Друг”, на матеріалах “Листування І. Франка та М. Драгоманова” тощо.

В основі філософії позитивізму, яку М. Драгоманов вважав за необхідне популяризувати в Україні, лежав раціоналізм О. Конта; вчення про всезагальний детермінізм І. Тена; натурфілософія Г. Спенсера; еволюційна теорія Ч. Дарвіна. Заснована О. Контом школа мислення орієнтувалася на все те, що позитивне. На думку польської дослідниці Б. Скарги, значення терміна “позитивний” розкривається як “корисний”, “реальний”, “достовірний”, “точний”, “конструктивний”, “відносний”, “соціальний” [25: 12]. Поняття “позитивний” посутньо ототожнювалося із поняттям “прогресивний”. Поступово вироблялася єдина раціоналістична система цінностей, у якій категорії добра і зла ставали залежними відповідно від категорій корисності – шкідливості для прогресу людства. Раціоналізм, прагматизм позитивізму – це реакція на безплідне блукання людського духу “у сферах чистої абстракції” в епоху ідеалізму.

Франкове захоплення раціоналізмом на певному етапі світоглядної еволюції межувало з надуживанням у літературно-критичних студіях. У статті “Гайота. Новели”, пишучи про твір “Квітка папороті пана Леонарда”, він зазначає: “Пан Леонард – вірець варшавського денді, хоч людина зрештою інтелігентна, – хоче знайти квітку папороті. Навіщо? Ми не знаємо і не можемо зрозуміти, як людина, яка закінчила бодай початкову гімназію, може серйозно не знати, що папороть не цвіте, а розмножується за допомогою спор” [22: т. 27: 128]. Необізнаність автора з елементарними законами ботаніки прикро вражає І. Франка, адже він переконаний, що сучасний романіст повинен стати “не тільки психологом і соціологом, він мусить бути тепер і природознавцем, і промисловцем, і лікарем, і юристом, і ремісником, і хліборобом, щоб зрозуміти, заглибитися і відтворити надто диференційоване суспільство, всюди найти явища істотні і відмежувати їх від менш важливих” [22: т. 28: 181].

Відстоювати раціоналістичні принципи в консервативному середовищі, у якому раціоналізм ототожнювався мало не з атеїзмом, І. Франкові було важко. Він змушений був доводити, наприклад, що “від раціоналістів до безбожників ще дуже далеко, а найзавзятіший раціоналіст перед 100 літами, Вольтер, таки будував церкву богу”, “що розум і просвіта не суперечні релігії і правдивій релігійності, але противно, мусять бути їх головною основою. Темний, дурний і тупий чоловік не може бути правдиво релігійним” [22: т. 45: 271].

І справді, позитивісти були глибоко віруючими людьми, якщо взяти до уваги, що на вимогу часу вони створили власну “релігію” (чим не ідеалізм?!), засновану на вірі в необмежені можливості прогресу. “Але що за земний рай, який уявляється вам у формі п’янкої мрії, вам, котрі забороняють мріяти!..” [6: 331], – риторично звертається до adeptів позитивізму А. Давид-Соважо, підкреслюючи суперечність між їхніми деклараціями про раціоналізм та ірраціональною в своїй основі вірою у торжество прогресу. Не міфічний цвіт папороті, а розквіт науки, на переконання сучасників і однодумців І Франка, мав принести щастя та “земний рай” людству. Адже прогрес, поступ безпосередньо залежить від розвитку наукових знань. Науковості вимагали навіть від творів мистецтва. Г. Спенсер писав: “Вище мистецтво будь-якого роду засноване на науці, без неї не може бути ні досконалого твору, ні досконалої оцінки” [20: 50]. І. Тен вважав науку і мистецтво двома шляхами пізнання, які різняться лише за формою, але не за змістом (їх спорідненість витікає із спільності їх завдань, мети, головної функції, якою є функція пізнавальна) [21: 286].

Під впливом позитивізму найвизначніший репрезентант натуралістичного напрямку – Е. Золя – намагався поставити літературну творчість на наукову основу, спертися на досягнення природознавства у поясненні людської природи. Він стверджує: “Якщо не брати до уваги форму, стиль, то автор експериментального роману – це вчений... Ми, неначе фізіологи, проводимо досліди над людиною...” [8: 277]. Подібна позиція й у братів Гонкурів, які пишуть у своєму щоденнику: “Ніхто ще не схарактеризував наш талант романістів. Він полягає у дивному й унікальному поєднанні: ми водночас фізіологи й поети” [5: 614].

Ідею гносеологічного симбіозу між естетичним і науковим пізнанням дійсності підтримував І. Франко, адже література, на його погляд, “вказує хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука (в житті щоденнім, в розвитку психологічним страстей та нам’єтностей людських)...” [22: т. 26: 13] У літературній творчості, на думку І. Франка, “треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порядкувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбиться, але по ясним і твердим науковим методі. Така робота ціхує найкраще всю нову реальну літературну школу, втягаючи в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки. Тота наукова підкладка і аналіз становить іменно найбільшу вартість сеї нової літератури проти усіх давніших, вона запевняє довговічну стійність творам таких писателів, як Діккенс, Бальзак, Флобер, Золя, Доде, Тургенєв, Гончаров, Лев Толстой, Фрейтаг, Шпільгаген і др.” [22: т. 26: 12]. Подібну думку критик висловлює і в статті “Наше літературне життя в 1892 році”: “В наших часах писательська творчість, коли вона має бути справді ділом поважним, а не школярською забавою, – се така ж поважна студія, як і праця наукова, тільки безмірно ширша, многостороння і трудна” [22: т. 29: 8]. А відтак, “писатель мусить знати чимало загальних і теоретичних наук, як психологію, економію суспільну, політику і т. ін., без котрих він не зуміє поставити себе на належнім становищі супроти персонажів свого твору, не зуміє відповідно зрозуміти й показати нам їх вчинки, не зуміє дати нам твору справді широкого і тривкого” [22: т. 29: 9].

Сцієнтизм, прагматизм, раціоналізм позитивізму, його соціальна зорієнтованість лягли в основу Франкової концепції наукового реалізму, суть якої критик з'ясовує у статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи”: “Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а zarazом аналізує їх і робить з них виводи, – се її науковий реалізм” [22: т. 26: 13].

Відповідно до ідей О. Конта про необхідність корисності будь-якої людської діяльності, І. Франко вказує на соціальну значущість літературної творчості, яка полягає в необхідності “скопійовати доразу життя народів у всіх верствах і відносинах, показати світу його потреби, хиби, нестатки, а zarazом вказати всюди живі і здорові елементи, котрі можуть послужити за підвалину до будівлі свобідної і щасливої будущини мільйонів” [22: т. 26: 37]. Звернення позитивізму до соціальної проблематики, на думку І. Франка, визначає етичну програму напряду, а також ідеологічні орієнтири для літературної творчості: “вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, – значить, зближувати інтелігенцію з народом і закривати її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі, без тої научної підкладки і методу... література стане пустою забавкою інтелігенції, нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки багачам по добрім обіді” [22: т. 26: 12]. Демократизація тематики художніх творів, звернення до проблем соціальних низів суспільства у тогочасному літературному процесі теж відбувалося під впливом позитивізму. Зокрема, заслугою позитивізму в польській літературі І. Франко вважає те, “що цей напряду... почав ближче стежити за життям польського селянина” [22: т. 33: 377].

У діалектичній опозиції категорій процесу та результату критик надає перевагу останньому. Наукову, як і художню діяльність, І. Франко ніколи не сприймав як самоціль. Він неодноразово наголошував, “що критика, де розбирається наука “для самої науки”, рівно як і критика, де штука і її ідеали суть самі для себе найвищою ціллю, тепер уже цілком уступила критиці соціальной, де життя і його відносини, а не що іншого, становлять найвищу ціль штуки і науки” [22: т. 26: 26]. І. Франко переконаний: “Науку перестали управляти і розвивати для самої науки, но взялися робити її доступною якнайбільшій масі людей, взялися її популяризувати. І штуку перестали уважати за її ж власну ціль, перестали в белетристиці представляти недостижимі ідеали і утопіі...” [22: т. 26: 37]. Звідси і відповідні акценти у ставленні І. Франка до співвідношення “життя – естетика”: “Не життя для естетики і краси, а естетика і краса для життя, для піднесення і облагородження кожної людської особистості – це її найвищий естетичний принцип” [22: т. 27: 282]. Усвідомлення переваги життя над естетичними правилами, які “поставали і зезали в протягу століть”, аж поки не стали “пустою формою”, приводить автора статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи” (1878) до висновку, що “література і життя мусять стояти в якійсь тісній зв'язі”, адже “щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу

його вражень чоловік ніколи не міг і не може створити”; “се був той мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний в кожній стрічці кожного писателя” [22: т. 26: 11].

Питання про взаємозв'язок літератури і життя І. Франко торкається й у статті “Поезія і її становисько в наших временах”. “Безперечна се річ, – пише він, – що життя во всіх своїх безчисленних появах і относинах єсть найвищим, ба навіть ісключним предметом поезії” [22: т. 26: 393].

Звернення до життя мало означати насамперед звернення до сучасності. Скажімо, в “Літературних письмах” І. Франко висловлює думку, що “лиш сучасні сюжети можуть поставити його [Устияновича. – *Р. Г.*] високо в ряді наших писателів”, і що “старинна, середньовікова мертвеччина, історії про князів та панів не то його, а й писателів з сильним, об'єктивним талантом, спосібні звести на хибні дороги” [22: т. 26: 45].

Великий вплив на концепцію позитивізму справили праці Ч. Дарвіна і Г. Спенсера. Екстраполюючи їхні ідеї на площину мистецтва, критики й теоретики літератури закликали письменників до зображення “правдивого, природного, первозданного” у художніх творах. Людське суспільство порівнювали з організмом, що розвивається, у повній відповідності з тезою Г. Спенсера про уподібнення суспільства до живого тіла (інколи це призводило, наприклад у натуралізмі, до біологічного потрактування суспільних явищ) [24: 21]. У статті “Поема про створення світу” І. Франко стає в обороні передових наукових здобутків Ч. Дарвіна від критики реакційних “поборників правовірності, а властиво темноти та безмисності серед народу”, яких дратує навіть згадка про Ч. Дарвіна, “хоча жоден із них певно не пробував читати Дарвінових писань”, та й “сердить їх у Дарвіна... не те, що є в його писаннях, а більше те, чого в них нема, але що інші виводили з них” [22: т. 35: 266]. Проте, намагаючись “не лише освіченим верствам, але й простому народові подавати здобутки новочасної науки”, І. Франко й сам інколи досить механістично переносить ідеї соціал-дарвінізму, натурфілософії на суспільство, щоб довести, що первісний і перманентний стан людського співіснування – війна всіх проти всіх. Критикуючи ідеалістичні поезії Христі Алчевської, він пише: “На жаль, авторка, мабуть, не знає й не читала, що та вічна гармонія природи здебільшого сама жорстока боротьба за існування, в якій ніщо не служить красі, а навпаки, краса звичайно служить приманкою для далеко неестетичних цілей розпліднювання або паразитизму” [22: т. 37: 272]. Відтак безвідрадними здаються часом погляди І. Франка на сучасне йому суспільство: “Цивілізація і в нашому віці не перестала ще ступати по трупах та оббризувати свої стопи кров'ю. Люди ще не стали одною родиною, в якій панує одне серце та один дух; звір занадто часто ще відзивається в них і вимагає приборкання” [22: т. 27: 345].

Аналіз причинно-наслідкових зв'язків у творчості реалістів і натуралістів ґрунтується на позитивістській ідеї про всезагальний детермінізм. На думку І. Франка, “аналіз цих впливів, цих темних сил, які щомиті підштовхують людину по життєвому шляху, стає найпершим завданням сучасного роману; споглядання тисячі найменших подробиць, якими, наче вода по камінню, протікає людське життя, з

яких, наче брила з атомів, складаються людські вчинки, і малі, і великі, – ось що характерне для цього роману” [22: т. 28: 182]. Деякі вчені вважають, що в теорії Ч. Дарвіна про походження видів І. Тен знайшов зразок застосування методу аналогій, закону причинності та ідеї закономірного розвитку явищ [1: 101]. Ідея детермінізму присутня у методологічному рівнянні І. Тена – “la grain – la plante – la fleur”, згідно з яким у мистецтві “колір” відповідає “рослині”, а “рослина” – “зерну”.

Одним із фундаментальних позитивістських положень є теза про зумовленість будь-якого історичного феномену трьома основними чинниками: расою, середовищем і моментом. Раса – це вроджені й успадковані схильності, які людина приносить з собою у світ і які звичайно супроводяться розрізненням у темпераменті й будові тіла. Але людина не одна у світі: вона оточена природою й іншими людьми; на первісні й постійні риси накладаються випадкові й другорядні, і природний характер змінюється чи доповнюється фізичними й соціальними обставинами, що діють на неї. Тому такого важливого значення надавали позитивісти проблемі середовища, у якому формується раса. Крім постійного імпульсу і даного середовища, є ще й набута швидкість, під якою розумівся певний історичний момент [18: 19–20].

В основу позитивістської методології мислення покладено феноменалізм. Представники цього напрямку не переймаються вічними питаннями про першопричину речей та про їхню суть. Вони скептично ставляться до власних гносеологічних можливостей і визнають себе агностиками. Уважаючи абстрактне філософствування інтелектуальною гімнастикою, вони приземленіше ставляться до пізнавальної діяльності, визначаючи її у межах опису та класифікації фактів, а також пошуку безпосередніх причин того чи іншого явища матеріальної дійсності. У мистецтві ця тенденція виявилася в описовості, фактографізмі, документалізмі, притаманних для реалістичного типу творчості. Одне із значень терміна “позитивний” – реальний, на противагу тому, що фантастичне й химерне [25: 12]. Сучасна белетристика, на думку І. Франка, не має права бути виразом “розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей” [22: т. 26: 37]. Вона повинна спиратися на факт, оскільки той є “смертельним ворогом усяких комбінацій і неможливостей” [22: т. 35: 387].

На відміну від романтиків, які погорджують приземленою дійсністю, протиставляючи їй свободу людського духу, реалісти і натуралісти під впливом позитивізму намагаються на науковій, фактографічній основі досліджувати її з метою виявлення закономірностей перебування у ній людини. Однак І. Франко вбачав завдання письменника у використанні факту не заради самого факту, а як будівельного матеріалу для якоїсь вищої ідейно-естетичної мети: “Се завдання, – зазначає він у статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи”, – зрозуміли всі реалісти, і тому-то письма їх попри всій реальності і правді усе виходять – глибоко тенденційні, т. є. вони подають факти і образи з життя не отак собі, для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий а такий вивід, і стараються ті факти без перекручування і натягання так угрупувати, щоб вивід сам склався в голові читателя, виходив природно і ясно і будив у нім самим певні чуття, певні сили до ділання в жаданім напрямі” [22: т. 26: 12–13]. І. Франко намагався уникну-

ти прихованої у позитивізмi небезпеки саморуйнації. Адже, абсолютизуючи тезу про можливість вивчення цілісного феномену лише за посередництвом сумарної обсервації його часткових складників (атомів-фактів), представники вульгарного позитивізму обмежували власний арсенал методів дослідження дійсності аналізом, дедукцією, деструктивізмом. Парадоксально, але вибір подібної парадигми методів призводив до самозаперечення позитивізму, до його перетворення у власну антитезу – негативізм. У мистецтві ця тенденція з усією очевидністю виявилася в натуралізмі. О. Давид-Соважо, ототожнюючи “байдужий реалізм” із натуралізмом, зазначає, що він “замість того, щоби старатися усвідомити сукупність цілої низки явищ, задовільняється їх частковим вивченням” [6: 8]. Причому натуралісти у процесі пізнання дійсності користуються переважно дедуктивним методом, вони сконцентровують зусилля на аналітичній діяльності, тоді як реалістів цікавить і аналіз, і синтез. Останні не лише розкладають природу на окремі атоми-факти з метою їх скрупульозного вивчення й опису, а й за допомогою індуктивного методу намагаються конструювати певні ідеальні моделі, у яких окремі факти і явища природи та людського існування оптимально поєднувалися б між собою (саме до цього й зводиться позитивна програма у їхніх творах). Д. Наливайко вважає, що аналітичність як характерна риса реалістичного методу і стилю витікає з наслідування у реалістів причинно-наслідкових зв’язків дійсності. Причому раціоналістична аналітичність притаманна і класицизму, проте аналіз у реалізмі не стає самоціллю, він невіддільний від синтезу. У реалізмі психологічний аналіз співвідноситься з соціальним, на відміну від класицизму чи романтизму. Реалістична аналітика спирається на науку та її методи (суспільні науки та природознавство). Звідси – внесення в літературу експериментального методу з науки і виникнення натуралізму. Але, “на відміну від натуралістів, для реалістів важлива не методика науково-дослідницької діяльності (а саме до її наслідування в результаті зводиться “експериментальний метод” Е. Золя), а її методологія, що допомагає знайти шляхи до пізнання реального світу та його достовірного відтворення, виробити за законами аналогії (а не тотожності) систему прийомів і засобів художнього узагальнення й типізації дійсності” [16: 76].

Ідеї, вироблені європейськими позитивістами, мали неабиякий вплив на наукову діяльність І. Франка. Невипадково значна частина його літературно-критичних праць найближче стоїть до культурно-історичної школи. Цей напрям у літературознавстві сформувався в середині ХІХ ст. саме на основі позитивістської філософії. Його чільними представниками у різних країнах були І. Гердер, Г. Гетнер, І. Ген, Ф. Брюнетьер, Г. Брандес, О. Пипін, М. Тихонравов, М. Петров та ін. Характерними рисами літературно-критичної діяльності І. Франка є історизм, генетичний підхід до явищ художньої творчості (саме як “генетичні студії” дефініює дослідник А. Скоць Франкові літературно-критичні статті про Шевченка [19]); розуміння художнього твору як органічної фіксації “духу” народу в різні історичні моменти його життя. І. Франко переконаний: “...Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу” [22: т. 26: 12]. Такі погляди на явища словесності у представників культурно-історичної школи нагадують трактування

літературних феноменів як “людських документів” у натуралістів. Сам І. Франко пише про це: “Модифікуючи значення терміну “документи людські”, котрому таку широку популярність надав Еміль Золя, школа культурно-історична вважає власне твори літературні всякої епохи такими людськими документами, такими законсервованими до наших днів чуттями, бажаннями і душевними тривогами та муками наших предків” [22: т. 41: 36–37]. Ідея всезагального детермінізму переломила в культурно-історичній школі у пошуки причин тих чи інших явищ словесності, у розуміння того, що “ані в природі, ані в житті нема нічого випадкового, що все має свої причини, усе варте уваги, дослідження й оцінки” [22: т. 28: 181]. Як представник культурно-історичної школи І. Франко скрупульозно виявляє за літературними фактами їхні “невидимі” першооснови, “причини”, виводячи їх із прихованого впливу раси, середовища та моменту. Про те, що І. Франко, як і І. Тен, цікавився детермінантою “раси”, свідчать хоча б його критичні зауваження щодо русинів [22: т. 31: 30–31], або намагання показати, як “типовий гуцул, Федькович і в літературній своїй діяльності відзначається всіма добрими і слабими прикметами гуцульської вдачі” [22: т. 27: 37]. У контексті “раси” І. Франко звертає увагу і на проблему спадковості. Дарвінівську теорію про успадкування і пристосування він, під впливом праць берлінського професора Е. Шмідта, переносить на історію літератури, яка “пізнає те, що є, з того, що постає, і так само, як новіша наука природнича, розсмотрює унаслідування і пристосування і знов унаслідування і так дальше у неперерваному ланцюзі” [22: т. 28: 74]. Зі спадковістю український вчений пов’язував проблему виникнення та періодичної рекреації психопатології як на індивідуальному рівні, так і на рівні сім’ї, роду, генерації чи й людства у цілому. В статті “Наливайко в мідянім биці” (1906) він досліджує причини “масових психічних зараз” в історії людства, коли переважало “замилування до жорстокості в ділах і творах фантазії”: “Медицина знає певні дідичні хвороби, фізіологічні збочення чи атавізми, що, держачися в однім роді, проявляються різно у різних осібників, перескакують одну, дві або й більше генерацій, щоб потім проявитися в осібниках пізніх поколінь, там, де її ніхто й не надіявся, – пише він. – Де в чому аналогічне явище виказує й усе цивілізоване людство, та величезна сім’я, зв’язана з собою, неважаючи на географічні, політичні та національні різниці, величезною масою спільних традицій, поглядів та привичок: і в тій величезній сім’ї живуть певні духовні інклинації, жорстокі збочення, дикі скоки фантазії, що виринають то тут, то там, у однім чи другім віці, в таких чи інших формах, але з ідентичним основним характером” [22: т. 36: 376]. Великого значення І. Франко надавав і детермінанті “середовища”. У полеміці з В. Барвінським він вказував на те, що “зادля різного виховання, традиції, окруження й логіка, розумування і причиновість у поступуванні різних людей у різних суспільних верствах бувають різні”, і що малювати ті спеціальні логіки та психології для нього “дуже принадна річ” [22: т. 33: 399]. У дусі культурно-історичної школи І. Франко вважає, що літературознавство повинно не нав’язувати правила, а констатувати закономірності літературного процесу. У статті “Слово про критику” він зазначає: “...Критика ніколи не була керманичем

для літературної творчості, а завжди шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх, що так скажемо, розжовувала для публіки, популяризувала для широкого загалу” [22: т. 30: 214].

Позитивізм у літературознавстві, так само як і в літературі, мав не лише переваги, а й недоліки. Про останні Д. Наливайко зазначає: “Вбачаючи головне завдання науки в описанні та класифікації фактів, учені позитивістського спрямування настійливо уникали типологічного вивчення літератури та мистецтва” [16: 19]. І. Франко усвідомлює необхідність застосування синтезу, типізації, узагальнення в науковій діяльності. Порівнюючи науковий доробок О. Потебні та О. Веселовського, він зазначає, що О. Потебня передусім аналітик; “не достає йому того широкого синтезу, яким відзначається Веселовський, не достає вмілості групування поодиноких елементів, не вміє він обняти цілості, сформулювати які-небудь загальні виводи” [22: т. 27: 189].

Здобутки та недоліки культурно-історичної школи стали предметом аналізу І. Франка у праці “План викладів історії літератури руської”. Докладніше проблему причетності І. Франка до культурно-історичної школи висвітлено у монографіях Я. Гарасима “Культурно-історична школа в українській фольклористиці” [3] та М. Гнатюка “Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч” [4].

Отож, літературно-критичні праці І. Франка незаперечно доводять вплив філософії позитивізму на формування естетичної свідомості письменника. Звичайно, цей вплив особливою інтенсивністю відзначався у ранній період його творчої діяльності, однак і на схилі літ І. Франко демонструє відданість позитивним основам мислення. У передмові до видання “Батьківщина” і інші оповідання” (1910 рік!) він пише: “Хоч як неоднакова літературна вартість сих оповідань, то все-таки думаю, що їх збірне видання не буде зайвим і для теперішньої генерації, вже хоч би тому, що в них скрізь, як мені здається, віє здоровим духом того тверезого позитивізму, який німецьким терміном можна назвати “*Bejahung des Lebens*” [22: т. 38: 487]. Власне, у випадковому, на перший погляд, словосполученні “дух позитивізму” криється суть Франкового розуміння цього філософського напрямку, яка не зводиться до вузько матеріалістичного потрактування, а передбачає ще й ідеальні виміри для його здобутків у процесі духовного розвитку людства.

Література:

1. Академические школы в русском литературоведении. – Москва, 1975.
2. Богомолов А. Идея развития в буржуазной философии. – Москва, 1962.
3. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, 1999.
4. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч. – Львів, 2002.
5. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. – Москва, 1964. – Т. 1.
6. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. – Москва, 1891.

7. Драгоманов М. Вибране. – К., 1991.
8. Золя Э. Собр. соч.: В 26 томах. – Т. 24. – Москва, 1966.
9. Ковалев Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. – Ленинград, 1985.
10. Козій Д. Розвиток світогляду Івана Франка // Сучасність. – 1977. – № 5.
11. Конт О. Курс положительной философии: В 6 томах. – СПб., 1900.
12. Косик В. До питання про еволюцію світогляду Івана Франка // Збірник на пошану професора Володимира Янева: Науковий збірник. – Т. 10. – Мюнхен, 1983.
13. Лаврінченко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка // Українська літературна газета на 1956 рік.
14. Листування І. Франка і М. Драгоманова. – К., 1928.
15. Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н. Берковского. – Ленинград, 1934.
16. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.
17. Огоновський О. Історія літератури рускої. – Львів, 1893.
18. Пасічний В. Розвиток теоретико-літературної та естетичної думки у XIX – першій половині XX століття. – Харків, 1974.
19. Скоць А. Франкові генетичні студії про Шевченка // Літературознавство: Матеріали II конгресу Міжнародної асоціації українців. – Львів, 1993.
20. Спенсер Г. Опыты. – СПб., 1866. – Т. III.
21. Тэн И. Философия искусства. – Москва, 1933.
22. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
23. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994.
24. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80–90-х годов XIX ст. – К., 1982.
25. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831–1864). – Warszawa, 1964.

Михайло Гнатюк (Львів)

Еволюція наукової методології Івана Франка-літературознавця

Вивчення методологічного досвіду І. Франка-літературознавця – одна з важливих проблем сучасної науки про літературу. Ряд дослідників цієї проблеми (О. Колесса, Д. Багалій, Ю. Бойко, П. Волинський, І. Дорошенко, І. Денисюк, А. Войтюк, Р. Гром'як, М. Наєнко), намагаючись з'ясувати методологічні орієнтири, слушно стверджували, що І. Франко не йшов сліпо за якимись певними позиціями тієї чи іншої школи, а творчо використовував методологічний досвід своїх сучасників, при цьому вносив свої теоретичні ідеї в розуміння основних шкіл, наснажуючи їх набутками української літератури.

Про брак чітких методологічних орієнтирів під час навчання у Львівському

університеті І. Франко докладно описав у листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 року [12: т. 49: 245]. Тому, відповідаючи на запрошення німецького видавця Ф. Вільгельма написати історію української літератури, І. Франко звертається за методологічними порадами до свого вчителя М. Драгоманова. Як у згаданому листі, так і в багатьох працях того періоду чітко простежується прихильність вченого до ідей культурно-історичного підходу до аналізу літературних творів.

Особливо важливого значення набувають для І. Франка пошуки літературознавчої методології у 90-х роках XIX ст., коли після захисту у Відні свого докторату він намагається враховувати досвід своїх авторитетних попередників і сучасників: В. Шерера, В. Ягича, Г. Брандеса, О. Пипіна. При цьому автор прагне доповнити цей досвід своїми власними спостереженнями.

Професор Віденського, а згодом Берлінського університету В. Шерер, дотримуючись у своїх основних працях традицій культурно-історичного підходу до аналізу літературних творів, водночас у низці праць намагається відійти від ідей позалітературного впливу на художнє полотно, розглядаючи його як іманентну структуру. При цьому для В. Шерера філологічні особливості художнього полотна, мовні передусім, стають визначальними.

У парадигмі культурно-історично-критично-естетичної школи надаючи перевагу культурно-історичним підходам до аналізу, І. Франко водночас не відкидав і критично-естетичних принципів прочитання твору. Проте найважливішим для дослідника було те, що він не сприймав старих естетичних шаблонів, акцентуючи увагу на дослідженні структури літературного твору як іманентної одиниці.

У літературознавчих працях того часу важливого значення набуває методологічний досвід відомого данського літературознавця Г. Брандеса, а також знаного російського вченого О. Пипіна.

Якісний російський переклад праці В. Шерера “Загальна історія літератури”, який зробив О. Пипін і додав у спілці зі Спасовичем в “Обзор истории славянских литератур”, свідчить про правильні методологічні орієнтири О. Пипіна. “Діло Пипіна (“Обзор истории славянских литератур”. – М. Г.) – се безперечно найліпший огляд слов’янських літератур. Його переводять на німецький, французький і чеський мови, воно стає загальноєвропейським добром, і певно причиниться до пізнання і оцінення змагань та праць поєдинчих слов’янських племен, а між ними й нашого українського” [12: т. 26: 118].

Методологічний досвід О. Пипіна в його “Історії слов’янських літератур” (т. I – 1879, т. II – 1881) був, на думку І. Франка, надзвичайно важливим, оскільки російський дослідник у трьох розділах згаданої праці проаналізував історію української літератури (українська література Наддніпрянщини, Галичини та Угорської Русі) і вже цим показав, що українська література суттєво відрізняється від російської. Водночас І. Франко побачив, що у концепції О. Пипіна в його “Історії слов’янських літератур” помітна абсолютизація впливу позалітературних чинників на літературний процес у трактуванні історії української літератури. “Конечно, розказуючи про українське письменство в трьох окремих розділах, Пипін зовсім через те не декретує

ані етнографічне розрубання української породи на три часті, ані конечність трьох українських літератур поряд себе. – він тільки констатує факт, що досі на ділі так і є, і з того виводить, що поки не буде живих і ненастанних зносин між людьми тих трьох частей української породи, поки не буде докладного пізнання других слов'янських пород і загальноєвропейської науки, доти триватимуть ті різновидності і триватимуть, очевидно, на шкоду кожної часті і на шкоду цілості” [12: т. 26: 116].

Отож, у методологічному досвіді О. Пипіна І. Франко у статті “Олександр Мик[олайович] Пипін” (1881) підкреслює передусім уміння в межах культурно-історичного підходу до аналізу знайти ті практичні особливості дослідження, які б зробили дослідження особливо популярним серед читачів.

Такі риси дослідницького таланту самого І. Франка стають основними в літературознавчих працях українського вченого 80–90-х років: “Хуторна поезія П. Куліша”, “Формальний і реальний націоналізм”, “Переднє слово до видання: Т. Г. Шевченко “Перебендя”. Львів, 1889)” та ін.

На рубежі 80–90-х років XIX ст. у творчій практиці І. Франка-літературознавця його творчі принципи прихильника культурно-історичного підходу поступаються під впливом антипозитивістичного перелому у філософії засадам порівняльно-історичного, а потім і філологічного літературознавства. Свідченням саме таких змін можуть бути праці “План викладів літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви”, які вчений готував як вступні лекції до викладання української літератури у Львівському університеті. Характерно, що дослідник наголошує у цих працях на засвоєнні літературознавчого досвіду двох найбільш знаних шкіл: культурно-історичної та критично-естетичної.

Той перелом у літературознавчому мисленні І. Франка на рубежі 80–90-х років спричинився до його намагання дошукуватися нових орієнтирів у аналізі художнього полотна. І. Франко не відкидає у цей час досвіду таких грандів європейського літературознавства, як В. Шерер, Т. Карлейль, Г. Брандес, О. Веселовський, О. Потебня, В. Вундт, Е. Еннекен та ін.

Особливості культурно-історичного підходу до аналізу твору, застосованого О. Пипініним у трактуванні української літератури, виявилися у його рецензії на “Історію літератури руської” О. Огоновського, що з’явилася у “Вестнике Европы” (1890) [7].

Керуючись ідеями слов'янського відродження, задекларованих ще у праці “История славянских литератур” (1879), О. Пипін вважав, що кожен слов'янський народ має право на свою літературу, свою культуру. На такий розвиток мають право навіть такі малі народи, як чехи, словаки, лужичани. Таке ж право на існування власної національної літератури мають і українці. Проте українці не мають права на існування повноцінної національної культури, складовою частиною якої є історія національної літератури. Тому “Історію літератури руської” О. Огоновського О. Пипін сприймає як курйоз. Російський учений вважає, що термін “руський” з одним “с” не має під собою жодного наукового значення. Тим часом О. Огоновський використовує традиційний для України термін, розуміючи під назвою “Русь” Україну. Пізніше

цей термін використовуватиметься у знаменитій праці М. Грушевського “Історія України-Руси”. О. Пипін стверджував, що створення історії руської (російської у розумінні О. Пипіна) лише на матеріалі малоруському є нонсенсом.

Отже, демократично настроєний учений (яким, без сумніву, був О. Пипін) не сприймав концепції окремої української літератури, яку відстоював О. Огоновський. Має рацію І. Михайлин, який стверджує, що О. Пипін підводив під свою концепцію методологічну базу, що відповідала програмі росіян про роз’єднання міцного єдиного національного руху в Галичині: “Слов’янське відродження привело до пробудження Галичини, з’являються два напрями, велико- і малоруської орієнтації. Другий напрям, на думку критика, української орієнтації, цілком позбавлений історичної перспективи. Саме його джерело – російське українофільство – слабе і ненадійне. Воно народилося із загального всеєвропейського інтересу до вивчення народного побуту, мови, фольклору; від прагнення налагодити народну освіту” [5: 7–8].

Для О. Пипіна, яскравого представника культурно-історичної школи, літературознавчі проблеми тісно пов’язані з проблемами етнопсихології. Проблему українства О. Пипін розглядає по-своєму. Адже “малоросійські елементи настільки зрослися із загальною течією російського життя, настільки оточені самими реальними впливами побуту адміністративного, економічного, впливами освіти і т. д., що за всім цим лишається тільки місце для суто літературних прагнень місцевої народності” [7: 249].

Російський учений, спираючись на традиції культурно-історичного літературознавства, у своїх висновках приходив до суто великодержавних, шовіністичних концепцій. На його думку, праця О. Огоновського є “не лише історичною помилкою, а й помилкою в розумінні народно-суспільних понять. Вона створює історичний фантом, хоче приховати історичні відношення південноруського племені, від’єднуючи його від того цілого, з котрим воно пов’язане тими чи іншими нитками” [7: 273].

Проти нігілістичних щодо української літератури концепцій О. Пипіна виступили сам О. Огоновський [6], М. Комаров [див.: 10].

Найгрунтовнішим аргументом проти методологічних позицій О. Пипіна у його статті “Особая история русской литературы” була розвідка І. Нечуя-Левицького (псевдонім І. Баштовий) “Українство на літературних позвах з Московщиною”. За своїм значенням ця розвідка виходила далеко за межі полемічної статті і набувала значення зразка позиції національно-свідомої інтелігенції у стосунку до розвитку української літератури кінця XIX ст. Відстоювання І. Баштовим прав українського народу у галузі освіти, громадського життя, адміністрації, прав вільної преси, права організувати усякі наукові й суспільні товариства, які потрібні для інтелектуального життя нації – ось що стало основним предметом полеміки І. Нечуя-Левицького з О. Пипіним. Через згадану суперечку І. Нечуй-Левицький порушував проблему існування української літератури як літератури європейської, незалежної від російської. Не можна не зауважити того факту, що на час полеміки (90-ті роки XIX ст.),

у той час, коли І. Франко стає провідником української національної літератури, активним її пропагандистом у світі, він не входить у полеміку О. Огоновський – О. Пипін. Варто зважати, що той культ російського вченого, який витворив собі І. Франко, і спричинився до захоплених відгуків і тоді і пізніше про О. Пипіна українським вченим.

У некролозі, написаному на смерть О. Пипіна, І. Франко підкреслював, що російський учений познайомив широкий світ з першими кроками українського відродження та його основними напрямками, а в “Истории русской этнографии” присвятив цілий III том етнографічним досліддам над Україною. Високо оцінював І. Франко працю О. Пипіна як редактора поважного “Вестника Европы”, який звертав пильну увагу на найважливіші прояви українського духовного життя, популяризуючи російські повісті Т. Шевченка, виступи російського вченого проти урядової заборони українського слова в Росії, хоча ці виступи були надто обережними та академічними.

Власне аж у 1904 році І. Франко висловив своє ставлення до полеміки О. Огоновського з О. Пипіним: “Правда, раз, із приводу “Історії руської літератури” Огоновського, він висловив погляд, якого не сподівалися по нім приятелі, а власне, що літературу в повнім значенні того слова може мати тільки народ, що має своє власне державне життя”. Це була, певне, помилка покійника, виплід важких років реакції, що кидає тінь навіть на найясніші голови” [12: т. 36: 42].

О. Пипін як учений і літературознавець мав значний авторитет як у Росії, так і на Заході. Його літературознавчі праці охоплювали найважливіші розділи історико-літературної науки і його культурно-історичний метод панував у Росії протягом декількох десятиріч, користуючись значним впливом і поза межами Росії. Праця О. Пипіна “Історія російської літератури” (в двох томах) була перекладена німецькою, а потім і французькою мовою. Значним був вплив О. Пипіна і на літературно-естетичні погляди І. Франка.

“Однак з початком ХХ ст. виникли нові подуви і стали частішими нападки на метод О. Пипіна (як і на всю культурно-історичну школу) з боку літературознавців інтуїтивістського й інших ідеалістичних напрямів. З обширним антикультурницьким трактатом виступив А. Євлахов; М. Гершензон піддав О. Пипіна критиці за те, що він ставив перед історико-літературною наукою невластиву їй мету – простежити розвиток суспільної думки і цим немов відводив читачів від справжньої історії літератури” [1: 137].

У культурно-історичній концепції О. Пипіна І. Франка найбільше приваблює широкий, щиро гуманний і тверезий погляд, зігрітий теплим чуттям любові до народу, його духовного розвитку, тому, на думку дослідника, це не так історія літератури у вузькому значенні цього слова, як радше “історія російського духового розвою”, ілюстрована передусім пам’ятками російського письменства. Ці ж проблеми культурно-історичної школи порушує І. Франко у статті “Юрій Брандес”. Проте, як стверджує І. Франко, Г. Брандес звертався у дослідженнях з історії світової літератури і до традицій порівняльного літературознавства (“Moderne

Geister”, “Hauptströmungen” та ін.). Та найбільше у працях Ю. Брандеса виявилася прихильність до біографічного методу у літературознавстві, що його культивував французький критик Ш.-О. Сент-Бев у п'ятитомній праці “Літературно-критичні портрети” (1836–1839).

І. Франко досліджує передумови появи біографічних портретів Ю. Брандеса. Кінець XIX ст. у Данії вважався бідним через безземельний пролетаріат, і “відповідно до цього духове життя слабе, інтереси обмежені, в науці переживувано забутий уже в Європі гегельянiзм, в літературі панував також пережитий в Європі романтизм” [7: т. 31: 378].

Намагаючись з'ясувати методологічну концепцію Ю. Брандеса, І. Франко пише, що данський дослідник є учнем французів Ш.-О. Сент-Бева та І. Тена. І. Тен вважав, що попередниками культурно-історичного методу були німець І. Лессінг, англієць В. Скотт, французи Шатобріан, Тьєррі, Мішле. Але особливо виділяє дослідник Ш.-О. Сент-Бева, який, на думку І. Тена, відкрив нові шляхи в історію.

Для Ш.-О. Сент-Бева важливого значення набуває документ, який, на його думку, відіграє вирішальну роль при аналізі твору. На відміну від І. Тена, він (Ш.-О. Сент-Бев) не є прихильником детермінування художнього твору (впливу позалітературних чинників – раси, середовища і моменту). Письменник, на думку Ш.-О. Сент-Бева, – людина “одинокості і усамітнення”, працює окремо, тому не можна говорити про вплив середовища на літературу. Завданням літературознавства є написання добрих біографій, і саме біографічні нариси Ш.-О. Сент-Бева стали в XIX ст. особливо популярними у Франції та за її межами. Попередником І. Тена Ш.-О. Сент-Бев став внаслідок того, що “почав нагромаджувати багато біографічного матеріалу. Цей будівельний матеріал привів до появи будівельника, яким сам Ш. Сент-Бев не хотів стати” (Е. Фаре).

Історію літератури Ш.-О. Сент-Бев, як і інші прихильники біографічного літературознавства, розглядали як цікаве читання, потрібне для з'ясування різноманітних фактів, добре написаних біографій великих людей. Однак це не просто сухі біографії, де зібрані всілякі дрібниці про письменника і кожен розділ у них дихає епіграмою, не докладна історія людини і її творів, а намагання увійти в автора, оселитися в ньому, відтворити його у всіх рисах: треба змусити його жити, рухатися і говорити. Дослідник повинен проникнути у дім автора, його звичаї. Літературознавець мусить оселити автора в реальному бутті, в його щоденних звичках, від яких великі люди залежать так само, як і всі інші [див.: 3].

Хоча Іван Франко сприймав біографічний метод Ш.-О. Сент-Бева, проте виступав проти надмірного ускладнення літературознавчих теорій вченими другої половини XIX ст. “Тепер люди більше займаються толкуванням толкувань, чим толкуванням самої речі; більше вузликів на вузликах, чим на самих предметах; ми те тільки й робимо, що пояснюємо одні одних; аж кишить коментаріями на авторів, аж рвуться всі за ними. Головна і найважливіша наука нашого віку чи ж не є наука розуміння учених” – услід за Ш.-О. Сент-Бевом запитував І. Франко у статті “Задачі і метод історії літератури” [12: т. 41: 15].

Принципами біографічного літературознавства широко користується І. Франко у літературних портретах: “Михайло Євграфович Салтиков”, “Леся Українка” та “Лев Толстой”, “Ювілей Івана Левицького (Нечуя)”. У розвідці “Михайло Євграфович Салтиков” дослідник докладно подає біографію письменника, крізь призму якої намагається простежити основні напрями його літературної творчості. Говорячи про казенну працю М. Салтикова-Щедрина серед російського урядовства, український учений наголошує на його великому впливі на російське суспільне життя уже від 1856 року, коли письменник розпочав у “Русском вестнике” серію нарисів, які відразу поставили автора серед найбільших російських сатириків. Власне урядова праця М. Салтикова спричинилася до того, що “урядницьке життя (крім Гоголевого “Ревізора”) досі ніде не було так глибоко розіbrane і в цілій повноті показане, як в тій книзі. Під “Губернськими очерками” автор перший раз підписався псевдонімом Щедрина, і той псевдонім задержався і дотепер” [12: т. 26: 129].

Майстерність І. Франка, прихильника біографічного способу аналізу твору поряд з тонким психологічним малюнком, виявилася у статті “Ювілей Івана Левицького (Нечуя)”, в якій дослідник поєднує тонкий психологічний аналіз з висвітленням фактів біографії письменника. Вчений, прочитавши твори І. Нечуя, склав про нього думку як про сильного, огрядного мужчину, повного життєвої енергії. А тим часом при зустрічі І. Франко побачив “невеличкого, сухорлявого, слабосилого чоловіка, що говорив теплим і щирим, але слабеньким голосом, завсіди жалувался на якусь жолудкову слабість, ходив помаленьку дрібними кроками і взагалі робив враження пташини, вродженої в клітці і привиклої жити в клітці, так що пустіть її на вольне повітря, то вона пофуркає, пофуркає і назад вернеться до своєї клітки” [12: т. 35: 371].

Імпресіоністичний портрет, що його культивувало біографічне літературознавство, виявився у згаданій статті І. Франка досить яскраво: “Всюди він (І. Нечуй-Левицький. – М. Г.) був той самий тихенький, скромний, немов боязкий маленький чоловічок, щирий, привітний, але нічим особливим не визначний. А коли пару літ пізніше я відвідав його в Києві в його маленькій, простенькій квартирі, зложеної з одної кімнатки й передпокою – зовсім на лад студентських квартир, – то й там не покидало мене враження тої диспропорції між духовною фізіономією повістяра і людиною” [12: т. 35: 272].

Іноді у своїх літературно-критичних статтях І. Франко, уникаючи індуктивно-естетичного аналізу твору, охоче надавав перевагу, скажімо, біографічній методі. У таких статтях автор вдавався до широких метафоричних викладок, на кшталт: “Лілієнкронові новели також наскрізь особисті; немов виривки з його дневника, мов ескізи з подорожньої мапи великого артиста – дещо ледве начеркнено, а дещо підведено яркими кольорами та при тім огріто теплим, щиро людським чуттям автора” [12: т. 31: 186].

Для І. Франка Г. Брандес на рубежі XIX–XX ст. відходить від позицій культурно-історичної школи, оскільки данський дослідник вважав, що вплив позалітературних факторів на літературний твір (раса, середовище, момент) не є суттєвим. Навпаки,

для І. Франка у літературознавчій методології Г. Брандеса цікавим є вплив геніальної особистості на оточуюче середовище.

І. Франко цінує Г. Брандеса-дослідника, майстра “тонкої аналізи і влучної характеристики”. Український вчений вважає його учнем Ш.-О. Сент-Бева і І. Тена. Проте “теневу доктрину, що кожний чоловік являється витвором осередка (*milieu*), серед котрого живе і з котрого виходить, Г. Брандес обертає догори ногами; Він показує, як великі люди силою свого генія перетворюють осередок, з котрого вийшли, з одержаних вражень і ідей силою вродженого комбінаційного дару і чуття творять зовсім нові образи, могутні імпульси для дальшого історичного розвою” [12: т. 31: 380]. Українського вченого захоплювала роль Г. Брандеса як “європейської слави, посередника між різними літературами сучасної Європи, інтерпретатора провідних ідей і красот найрізніших сторін і націй”.

Досить високо оцінював І. Франко праці Г. Брандеса про сучасну французьку естетику, про Біконофілда і Лассалья, про Кіркегарда і Тегнера, про братів Гонкурів і Флобера, про Тургенєва, Достоевського і Толстого, про Гейза, Ніцше, Буанаротті, Шекспіра. Така широка географія досліджень Г. Брандеса робить їх автора особливо популярним у Європі, проте одну з найбільших заслуг Г. Брандеса І. Франко вбачає у популяризації літератур скандинавських народів, під прапором якого ці літератури здобули собі поважне, майже пануюче місце в сучасній Європі. Можна сміливо стверджувати, що І. Франко, маючи за приклад Г. Брандеса, на рубежі ХІХ–ХХ ст. здобув поважне місце для української літератури у тодішній Росії, Польщі, Австрії, Угорщині.

Отож, виділяючи методу культурно-історичного підходу до аналізу літературного твору як визначальну, І. Франко на основі новітніх досягнень європейської науки про літературу, зокрема літературознавчих студій Г. Брандеса, розширює методологічний горизонт своїх досліджень, намагаючись залучити сюди досягнення і біографічного, і порівняльно-історичного літературознавства.

Додамо до цього, що восени 1898 року Г. Брандес відвідав Львів на запрошення поляків Галичини, які все зробили для того, аби, використавши польсько-українське протистояння, налаштувати данського критика проти українців. Після запрошення українських інтелектуалів відвідати засідання Наукового товариства ім. Шевченка Г. Брандес чемно відповів відмовою. Зрозуміло, що вирішальну роль у цьому відіграла стаття І. Франка “*Ein Dichter des Verrates*”, надрукована у травні 1897 року у віденському часописі “*Die Zeit*”, у якій український учений виводив свою основну концепцію із праць Г. Брандеса про А. Міцкевича. Згодом у спогадах про відмову відвідати засідання українського наукового товариства Г. Брандес писав: “Я не дозволив собі судити у тій справі (польсько-українських непорозумінь у зв’язку з публікацією статті І. Франка “Поет зради”. – *М. Г.*), оскільки я був запрошений поляками до Галичини і прийнятий ними, і вони дали мені зрозуміти, що вважали б своєрідною зрадою мою присутність на українському засіданні, тому я змушений шукати виправдання” [13: 175–176].

Попри те І. Франко цінував передусім інтернаціоналізм Г. Брандеса, який своїми

творами “не тільки знайомить різні народи між собою на полі духової творчості, але помагає різним народам пізнавати самих себе, вводить їх, так сказати, на естраду європейського духового концерту” [12: т. 31: 384].

У цей період І. Франко виявив прихильність до ідей психологічного та філологічного методу у літературознавстві.

Психологічна концепція літератури в Україні тісно пов’язана з харківською школою О. Потебні. Сформована на зламі 70–90-х років XIX ст., ця школа мала вплив на розвиток філологічної думки як в Україні, так і в Росії. На формування психолінгвістичної концепції О. Потебні впливали такі представники німецької філософії, як В. Гумбольдт, Г. Штайнталь та ін.

Ідеї німецького психологічного літературознавства (В. Вундта) І. Франко засвоював ще з гімназійної лави. Ставлення І. Франка до психологічної теорії О. Потебні формувалося досить своєрідно. Для наукового мислення О. Потебні характерний передусім послідовно філологічний підхід до витлумачення словесно-художнього образу. Цей підхід дає змогу розвивати і відстоювати принцип єдності філології – літературознавства та мовознавства.

Російські дослідники, несправедливо зараховуючи О. Потебню до своїх учених, досить детально виклали лінгвістичну поетику О. Потебні у книзі “Академические школы в русском литературоведении” (Москва, 1975). Теоретичні концепції психологічної школи О. Потебні у нашому літературознавстві мають широке тлумачення, зокрема добре відома сьогодні праця американського українця І. Фізера “Психолінгвістична теорія літератури О. Потебні: метакритичне дослідження” (К., 1996).

Основоположним для психологічного літературознавства є вчення О. Потебні про три складові частини поетичного твору, викладені у його відомій праці “Теоретична поетика”. Торкаючись деяких думок ученого стосовно літературознавства, можна говорити про засади психологічної школи О. Потебні лише у зв’язку з Франковим трактуванням поетики літературного твору.

Керуючись концепцією, що слово є не тільки засобом вираження, а й засобом творення думки, О. Потебня вказує на три складові елементи слова: “Єдність членороздільних звуків, тобто зовнішнього знака значення; уявлення, тобто внутрішнього знака значення, і самого значення. Іншими словами, в цей час у двоякому відношенні є наяву знак значення: як звук і як уявлення” [8: 19].

Внутрішня форма – це запорука появи нових слів, джерело образності мови. Ця форма, за теорією О. Потебні, найрухоміший елемент із трьох, які творять структуру слова. Звук і значення назавжди залишаються незмінними умовами існування слова, уявлення, тобто внутрішня форма тоді губиться. Слово, зберігаючи лише перший і третій елементи своєї структури, на думку вченого, стає двочленным, значення у цьому випадку безпосередньо зливається зі звуковою оболонкою. Втрата внутрішньої форми – явище незворотне, оскільки воно пов’язане з утворенням понять із чуттєвих образів і цілком відповідає виникненню понятійності, тобто з процесами у мові, що надають їй абстрактного характеру. Слово має стати тільки знаком думки, так би мовити, чистим знаком. “Якщо разом зі створенням поняття втрачається

внутрішня форма, як у більшій частині наших слів, що приймаються за корінні, то слово стає чистою підказкою думки, між його звуком і змістом не залишається для свідомості того, хто говорить, нічого середнього” [9: 168].

Символічність (поетичність) мови О. Потебня вважає її основною властивістю тому, що поезія – явище набагато раніше, ніж проза. Поява і розвиток прози – це шлях від первісної метафоричності до пізнішої відірваності від метафори.

Однак, на думку вченого, смерть поезії неможлива, бо її характер повинен змінюватися залежно від особливостей стихій мови, тобто від напряму думки, яку вона творить. Варто зауважити, що проблеми, які порушував О. Потебня, через 100 років у 70-х роках ХХ ст. з новою силою постають у працях представників рецептивної естетики, зокрема у німецьких літературознавців В. Ізера і Г.-Р. Яусса, для яких характерне зміщення уваги з проблем творчості та літературного твору на проблему його рецепції, або, інакше кажучи, із рівня психологічної, соціологічної чи антропологічної інтерпретації творчої біографії на рівень сприймальної свідомості [див.: 2]. Надаючи привілей читачеві у парадигмі “текст/читач”, представники рецептивної естетики наділяють читача здатністю творити з авторського тексту власний текст. На думку вченого, головними категоріями науки є факт і закономірність, які суттєво відрізняються від центральних категорій у мистецтві – образу і значення. Отже, ці проблеми поставлені ще наприкінці ХІХ ст. у працях О. Потебні і частково І. Франка.

Ідучи від соціологічної до психологічної концепції літератури, І. Франко відштовхувався від новітніх даних тодішньої психології. Цю тезу, що її вперше в завуальованій формі (зважаючи на ідеологічний тиск колоніального українського літературознавства радянського часу) висловив І. Дорошенко [див.: 4], сьогодні підтверджують сучасні дослідники. “Концепція, яка, зрештою, замінила явно тенденційний соціологізм Золя, базувалась на даних експериментальної психології В. Вундта, психолінгвістики Г. Штайнталя та психоестетики М. Дессуара. Ці відмінні, але споріднені галузі науки лягли в основу трактату “Із секретів поетичної творчості”. Із “Основ фізіологічної психології” В. Вундта І. Франко взяв поняття “психічного досвіду”, із “Вступу до психології та мовознавства” Г. Штайнталя – “закони асоціації”, а з “Подвійного – Я” Дессуара – “поняття підсвідомого” [11: 56].

Те, що І. Франко опирався значною мірою у проблемах психології творчості на праці німецької експериментальної психології, дало підстави деяким ученим твердити, що трактат “Із секретів поетичної творчості” не є оригінальним твором (В. Щурат). Вихідні дані німецької експериментальної психології, які використав український учений, були укладені в нього у певну систему. Проте ще важливіше те, що концепції німецької експериментальної психології І. Франко доповнив проникливим аналізом творів української літератури, зокрема поезій Т. Шевченка.

І. Франко і у літературно-критичних статтях, і у листуванні з видатними філологами свого часу успішно поєднував різні способи аналізу твору, використовуючи передусім принципи культурно-історичного та філологічного методів аналізу. Окремий літературний твір, як і літературний процес загалом, учений тлумачить

залежно від об'єкта дослідження, значення художнього твору, його впливу на читача (проблеми, що їх розробляє сьгодні рецептивна естетика). Методологічний досвід літературознавця мав величезний вплив на наступний розвиток української науки про літературу. Можна сміливо стверджувати, що з кінця 80-х – початку 90-х років ХІХ ст. теоретичні засади І. Франка-літературознавця стають визначальними для літературного процесу в Україні.

Література:

1. Академические школы в русском литературоведении. – Москва, 1975.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХІХ століття. – Львів, 1996.
3. Гнатюк М. Біографічний метод у літературознавстві // Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
4. Дорошенко І. Іван Франко – літературний критик. – Львів, 1966.
5. Михайлин І. Навколо Омеляна Огоновського // Українське літературознавство, 1996. – Вип. 63.
6. Огоновський О. Моему критикові. Відповідь О. Пипінові на його статтю “Особая история русской литературы” // Діло, 1890. – № 4.
7. Пыпин А. Особая история русской литературы // Вестник Европы, 1890. – Т. 5. – Кн. ІХ.
8. Потебня А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
9. Потебня А. Мысль и язык. – 5-е изд. – Харьков, 1926.
10. Уманець (Комаров М.). Особая история русской литературы // Зоря, 1890. – № 21.
11. Фізер І. Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // Слово і час, 1993. – № 5.
12. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
13. Brandes Georg. Poland; a study of the land, people and literature. – London, Willam Heinemann, 1903.

Тарас Салига (Львів)

“Ні, я не кинув каменярський молот”

...я переходив різні ступні розвою, займався дуже різномірною роботою, служив різним напрямкам і навіть націям... Та скрізь і завсіди у мене була одна провідна думка – служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим гуманним ідеям...

Іван Франко

Тема цієї розвідки майже випадкова. Не було б дослідження Т. Гундорової “Франко – не каменяр”, яке вийшло у світ у Мельбурні 1996 року, я, зрозуміло, не мав би підстав відвойовувати поетові його метафоричного “трону”. А втім, Франкові ніяких образно-публіцистичних чи алегорично-символічних “постаментів” не треба

ні в ювілейні чи не ювілейні дні, бо він сам і реальність, і метафора української духовної культури, який міцно стоїть ногами на рідній землі і сягає головою в небо. Проте Т. Гундорова захвилювалася, що “Каменярська роля так тісно прикріпилася до Франка, що загрожує його поховати як мистця” [4: 5]. На її думку, “маска Каменяря заступає й понині” інші площини його творчої особистості. Отож, варто змінити ракурс досліджень і “деканонізувати Франка-Каменяря” [4: 5].

Насамперед для зняття зайвої тривоги хочу заспокоїти шановну вчену, що чутки про “поховання Франка як мистця”, якщо з нього не зняти “маску Каменяря”, перебільшені, бо каменярство Франкове – це не маска, а його революційно-світоглядний стан, його внутрішнє буття душі. Як казав М. Зеров, – “каменярство Франкове – не випадковий образ, це його заповітний настрій, його звичайне самовизначення” [7: 499]. Та й сам І. Франко у відповідні моменти апелював до себе:

Чого важкий свій молот каменярський
Міняєш на тонкий різець Петрарки?

Природно, що різні дослідники феномен І. Франка трактували по-різному, адже в різні творчі періоди поет був різним. І С. Єфремов, який вбачав у ньому “співця боротьби і контрастів”, і Микола Євшан, що “прочитував” у ньому “одвічну колізію поета і суспільного діяча”, і С. Петлюра, для якого І. Франко був “поетом національної честі”, і М. Рудницький, як й І. Костецький та багато ще інших дослідників, що оцінювали І. Франка по-своєму, розглядали його в різних площинах поетового ідейно-естетичного спектру, але не у запереченні феномену каменярства. Власне, й Т. Гундоровій, не зважаючи, що І. Франко й досі носить нелюбу їй “маску” Каменяря, не завадило інтерпретувати його творчість у власному літературознавчому баченні: “Франко і натуралізм”, “Франко і психоаналіз”, “Франко й ідеалізм”, “Франко і новий класицизм”, проте деканонізувати Каменяря їй не вдалось. Такий намір, як би сказали Франкові земляки, вона “но оголосила”.

Але повернімось до І. Франка, до його твору “Каменярі” як етимологічного центру, до основної домінанти походження “маски” Франко-Каменяря. Для цього візьмімо на поміч самого поета. У Львові 1912 року І. Франко опублікував окремим “метеликом” текст “Каменярів” українською і польською мовами. Польською мовою твір переклав “вчорашній” молодомузичець С. Твердохліб. До цієї книжечки-“метелика” ґрунтовну передмову “Деяко про штуку перекладання” написав І. Франко. Цитую автора: “Каменярі” були написані літом 1878 р. і друковані уперше в збірці “Дзвін” ст. 232–3, а потім передруковані в збірці поезій “З вершин і низин”, друге видане 1893 р. ст. 54–55. Вірш був впливом тодішнього мого положення й настрою. Засуджений у процесі 1877–8 р. я вийшов із тюрми з тим почутєм, що всяка урядова кар’єра, спеціально-ж учительство, до якого я приготовлявся ходячи на університет, для мене замкнена, а до того живо відчував ворожий настрій руської суспільности до тих ідей, задля яких мені довелося потерпіти більше як дев’ятимісячне тюремне заключенє, хоч я так само, як і всі інші засуджені в тім процесі, не належав до

жадної протизаконної організації. З другого боку, я не менше живо відчував той горячий запал, з яким горнулася до нових ідей часть галицько-руської молодіжи, і се викликало в мене при всій невідрадної економічних відносин той бадьорий, боевий настрій, яким визначалося розпочате М. Павликом і мною видавництво зразу місячника “Громадський Друг”, яке по двох місяцях, систематично конфісковане поліцією, перемінилося на неперіодичні збірки “Дзвін” і “Молот” [18: 8].

Чи треба ще якихось інших аргументів замість тих, що подає сам І. Франко: “тюремне заключення ...”, “той горячий запал...”, “бадьорий боевий настрій...” тощо, щоб не знімати із нього тієї “маски”, якої він ніколи не вдягав. Каменярі і каменярство – це не маска, а плоть Франкової художньої мислі, її ества, відкритість духу, сили, віри, надії в алегоричному вмісті образу. Це революційна постава велета, що з темряви пробивав дорогу до світла навіть через гранітні скелі. Але вернімось до реалій Франкової дійсності й до самого автора твору, який пояснював: “Поемка “Каменярі”, се алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ломають скелю для промощення дороги. В основі сеї теми лежали конкретні вражіння робітників, що товкли каміне на дорозі (пор. моє оповідане “Вугляр”) і оповідання про пробиване залізничного тунелю в Карпатах біля Дуклі. В поемці, як і слід у алегорії, не означено ані часу, ані місця, але цілу акцію представлено як сонне видінє. Вона написана навмисно досить важким стилем, аби викликати зразу пригноблююче, а потім освободжаюче вражінє. Хоча ціле оповіданє держанє в першій особі (в формі “я”), та проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і плястичною проєкцією 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” [18: 10].

Цих Франкових слів більш ніж досить для відповіді на питання, чому його сучасники “охрестили” Каменярем. Це природна ідентифікація – І. Франко, як і каменярі, “у поті чола” теж прокладає шлях – шлях національного самоутвердження рідного народу. Ця аналогія лише “зверху” така проста. Асоціативно-змістовий її підтекст далеко глибший. Ніхто не заперечить, що українська нація запізнилася зробити те, що в дофранкову епоху зуміли досягти європейські народи, як каже молодий вчений із Дрогобича О. Баган, “утвердитися у власних традиціях, загартувати волю, сакралізувати національну героїку, тобто ми багато чого з епохи романтизму змушені були перенести в епоху позитивізму”. І це випало робити І. Франкові. Так, у діяльність одного з найбільших українців, “діяльність, – продовжую цитувати О. Багана, – навдивовижу кипучу, різноспрямовану, бойову, органічно увійшли: замість національної романтики – культ просвітницької праці, замість національної войовничості – уповання на соціальний і цивілізаційний прогрес, замість віри в національну велич і покликання – сподівання на розвиток гуманності і демократизму. Усі ці позитивістські ідеали, які визріли з європейського раціоналізму і лібералізму XVIII ст., дуже зручно кристалізувалися у Франкову добу... Тому самоозначувальний образ Каменяра (1878) – трударя на шляху поступу, громадського трибуна й організатора став метафорою для характеристики і визначення націотворчої діяльності І. Франка.

Цілком конкретний сенс став метасенсом: мікрообраз переріс у мегаобраз, щоб охопити явище в цілості” [2: 6].

Та “явище в цілості” мовби в чомусь само собі суперечить. Енциклопедичний та універсальний І. Франко – поет, прозаїк, драматург, публіцист, учений чи не усіх гуманітарних напрямів, перекладач, політик – більше цього – Мойсей нації, однак завжди волів іменуватися для інших так, як іменуються вони самі – в даному випадку за ознакою тягаренної праці. Ім’я Каменяра до нього неначе “приростало” не лише із чужої, а й з його власної волі. Навіть і о такій порі письменникового життя:

Ні, я не кинув каменярський молот,
усе він в моїй, хоч слабій долоні,
його не вирве насміх ані колот.
І як невинно він о камінь дзвонить,
каміння грюк в душі мені лунає,
з душі ж луна та співом виринає.

Тут варто згадати великого учня Франкового Є. Маланюка, який вважав, що доля “Каменяра” І. Франка, “якщо зовнішньо й різниться, то суттю мало відбігає від долі Кобзаря”. Тому він застерігав, що в нас “віддавна так повелося: приліпивши до того чи іншого *ad hoc* знайдену етикетку, на тім заспокоїтися і – поза традиційними річницевими сходами – більше уже нічим не інтересуватися...” [11: 83]. Словом, Є. Маланюк кличе не опускати із поля свого зору багатогранність і велич І. Франка, але “етикеток” синонімізму І. Франка як таких не заперечує.

Та й сам Є. Маланюк як енциклопедист, упродовж всього творчо-активного життя відчував органічну потребу постійно залишатись у школі Франковій його “*semper tunc*”, тому й побоювався, щоб трина перечуленої української сентиментцини не підміняла Каменяревої могутності. Він і сам називає його Величчю. І. Франко для нього постать духовно невичерпна і вічнодіюча. До “схарактеризування” творчої діяльності І. Франка, для Є. Маланюка найбільш властиве слово “боротьба”. Він завважив, що це слово фігурує “в кожного уважнішого” дослідника – чи це буде історик М. Грушевський, чи поети-ерудити М. Зеров та П. Филипович... “Це слово домінує, – каже він, – у самій поезії Франка, чи то як боротьба з дійсністю, з оточенням, чи, як ще страшніша і така істотна для Франка боротьба, боротьба з самим собою...” [11: 87].

А втім, і Т. Гундорова у монографії “Франко – не каменяр”, аналізуючи твори навіть не “боротьбистсько-каменярського” пафосу, також говорить про “живодайну силу революційного пориву” поетового слова, про авторське “майстерне опанування публіцистично-романтичною риторикою”, відкритість голосу і таке інше. Але у цьому випадку вона ніби заперечує саму себе. Адже “Франко – не каменяр” – це її гасло. Та незаперечуване не заперечується, оскільки пафос каменярства яскраво наявний у творчості письменника. Врешті, це відомі істини. Інші питання – еволюція Франкового світогляду чи видозміна його стилів, напрямів, жанрів тощо. Тут Т. Гундорову ні в чому не треба, перепошую, “повчати”. Вона – один

із найфаховіших сучасних літературознавців, тож їй неважко було б “збагнути”, що “Франко не тільки – Каменяр!” Але й Каменяр! Хіба “маска” Каменяра комусь заступає якийсь інший світ його творчості?

Пом’якшуючи подібний категоризм Т. Гундорової, І. Моторнюк після виходу її книжки ставив у пресі питання: А що ж таке “Каменяр”? Що ж таке мистець? Як розуміє пані Т. Гундорова ці поняття? Чи й справді вони несумісні і загрожують “поховати” одне одного? “Якщо Каменяр, – змірковує він, – це (буквально) людина, яка молотом “лупає скалу”, падає, піднімається і знову “тримає об кам’яне чоло”, або (теж буквально) – “вічний революціонер”, але обов’язково ще й “революціонер-демократ”, що “пропагував марксизм”, “оспівував” (точніше б – “оплакував”) важке життя трудящих і, звичайно ж, закликав “боротися” і сам “боровся проти” (Ватикану, унії, попів, релігії, церкви, панів і обов’язково ще – “українських буржуазних націоналістів”), а водночас “оспівував” (тут уже – обов’язково “оспівував”) “дружбу і братерство між народами” (насамперед між українцями й росіянами) і т. д., то...

Але так Франка-Каменяра розуміли хіба що деякі “радянські” франкознавці-ортодокси або лектори-пропагандисти, що використовували його як “вдячний матеріал” для ілюстрації у “лекційній пропаганді”. І якщо не говорили про нього як “Мистця”, то скоріше тому, що мало що в цьому петрالی.

Для тямущих франкознавців і просто читачів тоді, а сьогодні – тим більше, “Каменяр” – це символ, зміст якого впливає з усієї Франкової творчості, зміст якого визначив М. Возняк: “Велетень думки і праці”, що включає, звичайно, і такі поняття, як “борець”, “революціонер”. І це не загрозувало “поховати” його як “Мистця”. Бо ж і тоді з’являлися доволі ґрунтовні дослідження майстерності Франка і поета, і прозаїка, і драматурга, і навіть критика й публіциста” [12: 143]

Якщо різні методології, методи та методики аналізу, як каже П. Іванишин, “верифікувати з іманентними домінантами художнього дискурсу Каменяра”, то така герменевтична практика “забезпечила б адекватну текстуальній постаті І. Франка масштабність епістемологічних розмислів... дозволила б остаточно позбутись українофобських фальсифікаторських тенденцій – як сумнозвісної марксистсько-радянської “критики” (для якої Франко – лише атеїстичний соціаліст-”Каменяр”), так і новітньої постмодерної “надінтерпретації” (для якої Франко – взагалі “не Каменяр”) [8: 24].

Свого часу, 1903 року, тим, хто жонґлював поетовим іменем і “по-панібратськи” оцінював його творчість, зокрема О. Луцькому, який теж знімав “маску” з І. Франка, кинувши йому в обличчя: “не геній ти, а взір лиш продуцента!”, поет відповів віршем “Лунатикові”:

Я не геній, синку милий,
Тим ніколи й не хваливсь;
Працював, що було сили,
Перед сильним не хиливсь;
Фарисейству й лицемірству
Я концесій не робив;
Людській кривді, злости й звірству

Я ні раз не підхлібив.
В долі добрій чи злиденній
Чесно, просто йшов весь вік,
І йду доси. Я не геній,
Я звичайний чоловік.
Я для геніїв грядущих
Поле дикее орав,
Шлях серед хащів найпущих
Просікав і протирав;
Для голодних пік сквапливо
Разовий, не панський хліб
І ставав на всяке жниво
І в'язав свій скромний сніп.
В сніговійниці студеній
Рук не закладав назад.
Я не плачу, що не геній,
Та чом ти так сьому рад?
А що часом стогну з болю
І в зневірі сльози ллю,
Се тому, що скрізь по полю
Так багато кукілю,
Що царює баба Бляга,
Так що й краю їй не знать,
І не має ліски мага,
Щоб потвору сю прогнать;
Що характери й сумління
Підгриза якийсь червяк;
Що молодші покоління
Схнуть і в'януть вчасно так.
Правда, синку, я не геній...
Ех, якби я геній був!
З тих істерій, неврастеній
Я-б вас чаром слів добув;
Я-б мов вихор вас з собою
Рвав до ясних, світлих мет,
І до жертви, і до бою
Вів би ваш я смілий лет!
Я-б вам душі переродив,
Я-б вам випрямив хребти,
Я-б мужів з вас повиводив –
Навіть з малп таких, як ти!

Хтозна, як би І. Франко сьогодні зреагував на ті всілякі “літературознавчі аберації”, які сьогодні так рясно з’являються в пресі з авторською хіттю зробити із нього “стандартного” європейця, забуваючи при цьому, що часом і Європу варто було б “уподібнювати” до І. Франка. А може б, писарям з міркою космополітичних лекал, які краще за нього знають, що він “думав”, чого “хотів”, “намагався” і навіть на яку хворобу слабував, і що він звичайний “маргінал”, поет повторив би своє: “Я-б мов

вихор вас з собою / Рвав до ясних, світлих мет, / І до жертви, і до бою / Вів би ваш я смілий лет! / Я-б вам душі переродив, / Я-б випрямив хребти...”

Є проста загальнолюдська мораль, яку переступає хіба той, хто тримається принципів інших. Невже для того, аби академічно осягати Шевченка, Франка, Лесю, треба спростовувати прийняті в народі оцінки їхніх творчих життів? Невже не з любові та болю втрати, не за гуманістичними критеріями звучав некролог І. Франкові від його земляків – ним же вихованих Січових Стрільців, що надрукував 1916 року львівський журнал “Шляхи”: “На бойовому шляху України впав перший жовнір першого ряду першої чети каменярської сотні,.. впав не з крісом, а з молотом!.. Не кинув він каменярського молота. Той молот сам йому випав з його колись сильної долоні. Вилом у скалі проламаний. На зарослі шляхи боротьби за волю і свободу країни перейшло пробитим виломом нове покоління...”

...Навесні свого життя вибирає Він собі звання *робітника-каменяра*. У землі, всеплодющої матері, благає він сили, щоб певніше встояти в бою – праці, благає теплоти, що викликала б безмежну любов до людей, до братів. Девізом свого життя ставить працю без віддиху:

Силу рукам дай, щоб пута ламати,
Ясність думкам – в серце кривди влучать,
Дай працювать, працювать, працювати,
В праці сконать!

Молодість опромінює Його, весна життя сіє принади, вабливим посвітом стелиться перед Ним, а Він натягає робітницьку одежину і з запалом пускається на шлях борні, все повторюючи тільки одно:

Лиш праця ржу зітре, що грудь з’їдає...
Лиш в праці мужа виробляєсь сила,
Лиш праця світ таким, як є, створила,
Лиш в праці варто і для праці варто жить!...

Іван Франко – се перш усього Каменяр першого ряду, що в різних фазах своєї творчості і громадської праці приймає різну стать: то плугатаря, то керманіча, то громадського робітника, та народного діяча-провідника, то проповідника, то вчителя, та все домінує в Нього головний каменярський тон, символ якого – молот, а зміст – праця. Свідомий свого великого завдання, Каменяр кидає бойові гасла духової революції, кличе всіх на кервавий танок життя, напоминає своїм сердечно щирим окликом громаду “vivere memento”, “бо лиш боротись значить жить!” [20].

Та погляньмо на перипетії Франкового життя принаймні кількох літ так званого “не каменярського” періоду. Скажімо, 1892 року поета спіткала тяжка невиліковна недуга – прогресивний параліч. Про дещо пізніший час І. Франко сам пише: “На перелазі з р. 1896 на 1897 рік нас, – не без болю душі жартує над собою поет, – як того старця на перелазі, заскочили дві собаки, дві елементарні пригоди, що забрали нам багато часу і сили: вибори і слабість” [17: 11].

Що ж являли собою вибори до австрійського парламенту? Франкові сучасники залишили нам низку спогадів, з яких дізнаємось, що “четверта виборча округа”, себто Перемишль – Мостиська – Добромиль, пішовши на вибори підтримувати свого прихильника, була змасакована жандармерією: від куль загинуло десять осіб, штиками було поранено тридцять виборців, дев’ятсот заарештовано. А сам міністр внутрішніх справ, режисер цих виборів К. Бадені без докорів сумління висловився у пресі: “Wybory w Galicji odbuwaja się całkiem legalnie”. Саме в цей час повз вікна Франкової хати, де лежав у хворобі німецький поет, польська жандармерія гнала до тюрем в кайданах нові загони покривавлених селян.

“Вся перверзія і глибоко десь у крові скрита погорда до простого люду, погорда до закону й законності у галицько-польських верховодів, – дещо пізніше писав І. Франко, – винирнула тоді наверх, як олива на воді” [19: 157–158]. До цієї вкрай жахливої Франкової життєвої ситуації слід згадати сумнозвісну історію з його доцентурою у Львівському університеті, до якої чимало своїх брудних зусиль доклав той же К. Бадені. Межею польської зненавидженості І. Франка стала його стаття “Ein Dichter des Verrathes” у віденському журналі “Die Zeit” (1897, № 136), якою він відповідав польським шовіністам та українським “патентованим патріотам”, які по-наклепницьки всіляко докоряли йому та звинувачували його у “валленродизмі”: “Ви самі Валленроди! Ваш народний геній Міцкевич – це поет зради і сумний жде вас кінець, коли такого поета вважаєте без усяких застережень за свого найбільшого народного генія та пророка і щораз годуєте нові покоління отруйними плодами його духа”. І. Франко високо цінував іншого Міцкевича – автора творів “Ордонова редута”, “Втеча”, “Господарський вечір”, “Пан Тадеуш”, “Петербург”, “Перегляд війська” і ще багатьох. Він перекладав їх українською мовою.

До речі, поляки у Міцкевичевій поемі “Конрад Валленрод” теж бачили мотив зради, але про це вони воліли говорити пошепки у себе “на кухні”, а не піддавати будь-якому осудові свого найбільшого сина. Найвизначніший ідеолог польського месіанізму, тлінні останки якого спочивають у Вавелю побіч польських королів і Т. Костюшка, себто А. Міцкевич, для кожного поляка завжди був майже святим. Франкові земляки і за його життя, як, на жаль, і зараз, поведуться з ним інакше. Поляки засіяли пам’ятниками А. Міцкевичу всю Польщу. Стоїть йому пам’ятник у Львові, Івано-Франківську та у багатьох містечках Галичини. Пам’ятники І. Франкові стоять в основному лише в Галичині. Стоїть і у Львові, але мов не із шани Каменяреві, а як насміх над ним. Мова навіть не про художнє чи не художнє втілення образу. Можна “заставити душу” змиритись, сказавши собі: “нехай буде такий, як є, адже це скульптура в стилі соцреалізмівських монументів”. Біда в тім, що пам’ятник понівечений сучасними “модерними” написами на ньому – вульгарними і “демократичними”. А тут іще доктор наук Т. Гундорова подалась аж у Мельбурн, аби відтіля звістити світ і Україну: “Франко – не каменярь!” А що сталося? Був каменярь, а раптом ні!.. Що є така команда з якихось “центрів” більш його так не іменувати?

Та це печальний відступ не так від теми, як від основної лінії розмови. Отже, повернімося до неї. Як відомо, містечкова галицька інтелігенція з-під крила наро-

довців, що не мала своєї чіткої суспільно-політичної поведінки, під час виборів підписала угоду з москвофілами та пішла на злуку з поляками. І. Франко відповів на це своєю сповіддю, яка з'явилась як передмова під назвою “Niemo o sobie samym” до його книжки “Obrazki galicyjskie” (Львів, 1897). Отже, цитата із Франкового тексту “Дещо про себе самого”: “Насамперед признаюся в тому гріху, що його багато патріотів уважає смертельним моїм гріхом: не люблю русинів. Проти тієї гарячої любові до “братнього племені”, яка часто бризкає зі шпальт польських реакційних газет, моя сповідь може видатися дивною. Але що ж робити, коли вона правдива? Я вже не в літах наївних і засліплених коханців і можу про таку делікатну матерію, як любов, говорити тверезо. І тому повторюю: не люблю русинів. Так мало серед них я знайшов справжніх характерів, а так багато дріб'язковості, вузького егоїзму, двоєдушності й пихи, що справді не знаю, за що я мав би їх любити, незважаючи навіть на ті тисячі більших і менших шпильок, які вони, не раз з найкращим наміром, вбивали мені під шкіру. Зрозуміло, знаю між русинами декілька винятків, декілька осіб чистих і гідних усякої пошани (говорю про інтелігенцію, не про селян), але ці винятки, на жаль, тільки стверджують загальний висновок.

Признаюсь у ще більшому гріху: навіть нашої Русі не люблю так і в такій мірі, як це роблять або вдають, що роблять, патентовані патріоти. Що в ній маю любити? Щоб любити її як географічне поняття, для цього я занадто великий ворог порожніх фраз, забагато бачив я світу, щоби запевняти, що ніде немає такої гарної природи, як на Русі. Щоб любити її історію, для цього досить добре її знаю, занадто гаряче люблю загальнолюдські ідеали справедливості, братерства й волі, щоб не відчувати, як мало в історії Русі прикладів справжнього громадянського духу, справжньої самопожертви, справжньої любові. Ні, любити цю історію дуже тяжко, бо майже на кожному кроці треба б хіба плакати над нею. Чи, може, маю любити Русь як расу – цю расу обважнілу, незграбну, сентиментальну, позбавлену гарту й сили волі, так мало здатну до політичного життя на власному смітнику, а таку плідну на перевертнів найрізномоднішого сорту?” [16: т. 31: 30–31].

Як бачимо, І. Франко доведений до межі розпачу, навіть зневіри, наступає край його терпінню, але зараз і в такі смутні години свого життя, йому, може, більше ніж будь-коли доводиться “каменярувати”, тобто боротися проти чужих і своїх рідних ворогів. Боротьба проти соціального і національного гніту – це його ідейно-творча заповідь для себе самого на всі часи незалежно від того, як би його світогляд не мінявся чи еволюціонував. Він сам казав, що героями його творів майже ніколи не бувають люди темні й безпомічні, а навпаки – життєво-енергійні, ті, що вміють боротися, люди пориву. Навіть у поемі-казці “Коваль Бассім” читаємо: “Треба нам людей хоробрих, Смілих гордих і палких”. Яким би різноманітним у жанрових чи стильових площинах І. Франко не був, він ніколи не відступає від свого “бойового оклику”: “До відважних світ належить, / К чорту боязнь навісну!”. А хіба втомлений працею і хворобою І. Франко наприкінці свого життя випустив із рук “каменярського молота”, коли сказав: “Від поляків для української справи нема чого ждати помочі... тільки сіючи на власній ниві можна добитися власного хліба”. Натрудившись

у наймах у сусідів, І. Франко доходив висновку: “Ми маємо чим раз виразніше, що против нас стоїть уся польська нація, всі її верстви від шляхти-магнатерії аж до репрезентації розаганізованого пролетаріяту. Ця солідарність доходить до того, що не тільки в чисто національних справах поляки всіх верств ідуть проти русинів, але і в соціальних справах репрезентанти польського демосу або явно підпирають або приймають без протесту та противділання такі шляхетські заходи, що хоч можуть вийти на шкоду й польському мужикові та робітникові, але в більшій мірі можуть докучити та пошкодити русинам” [19: 158]. Це І. Франко 1906 року. “Я не люблю Руси” він сказав з великого свого болю і “надмірної любові” до рідного народу майже десять літ тому, тобто 1897 року.

Очевидно, кожен розуміє, що Франкова “нелюбов” з любові до Руси-України має свою природну, якщо хочете, філософську етимологію, що підтверджувалась більш ніж драматичною долею його власного життя. Тим паче, уся Франкова творчість заперечує його зізнання: “Я не люблю...” Я не люблю – це образ його любові. Це теж – “каменярство”. Каменярство внутрішнього чину...

Інша філософія, з якої відгонить одвертим цинізмом, – це світоглядні аберації Ю. Андруховича. Набачившись нинішнього вільного і розкішного, з великими історичними традиціями, але водночас мінливого модерно-демократичного світу, він взявся за “євроремонт” споконвіку “підозрюваної і зневажуваної” Галичини. На його думку, навіть “бідолашний Франко”, який піддався химерним домислам та політиканським інтригам кількох австрійських міністрів про етноіснування його краю, сам обманув себе, повіривши цій містифікації, творчо не розкрився, не запрацював на повну силу свого геніально-потужного таланту, то отже, “звідси всі його нещастя, вся дезорієнтована сізіфова діяльність”.

Бачите, якої заспівав... Правда, подібних співали “лунатики” і при Франковому житті, і все ж його титанічну працю ніхто не наважувався називати “сізіфовою”. А може б, “зорієнтований” Ю. Андрухович принаймні визнав за “здезорієтованим” Іваном Яковичем, що він – Іван Якович “для геніїв грядущих поле дикее орав, / Шлях серед хащів найпущих / Просікав і протирав?..”

Та ні! Ю. Андрухович не йде й на такий “компроміс”, бо І. Франко хоч би був із Полісся, а то з Галичини. А “Галичина, – знає євро-Юрко, – наскрізь штучна, зшита докупи білими нитками псевдоісторичних домислів і політиканських інтриг..

Із перспективи Полісся Галичини не існує, точніше, вона є, але цей факт нічого не вартий. Галичина – це не-Україна, якийсь такий географічний доважок, польська галюцинація. Галичина вся наскрізь манекенна, лялькова, надута, в усьому і завжди прагне нав’язати Україні свою неукраїнську, настояну десь у таємних сіонських лабораторіях, волю. Галичина позбавлена епосу, в ній споконвіку панує анекдот, причому підлий. Власне кажучи, це безкореневий простір, зручний для всіякого мандрівного племені – звідси вірмени, цигани, караїми, хасиди. Галичина – містечкова, батьківщина масонства і марксизму. Галичина облудна і фальшива, це смердючий звіринець, переповнений східними й химерами, в Галичині можливі лише покручі на кшталт Бруно Шульца або всі ці маленькі станіславські Кафки, і

якщо ти не покруч, а, наприклад, Стефаник, то тобі залишається невблаганно спиватися в першому-ліпшому Русові. “Між іншим, нині в Івано-Франківську геніїв уже більше, ніж у Москві”, – іронізує колочий Ігор Клев, також галичанин, також геній, у своїй найновішій московській книжці.

Іронічний тон тут як ніколи доречний. Галичина вся іронічна й імморальна, тому це вічне відступництво і пристосуванство, перманентне уніатство, продані в Америку діти. Галичина – це показна й поверхова, як накладні манжети, панськість, кумедне розшаркування навсібіч, цілування ручок і клямок із так і невизбутим селяцьким прицмокуванням, це безконечні й напівсонні, з тяжкою пообідньою оскоминою розмови про Європу, Европу, Еуропу, про європейськість, європейське значення–призначення, європейську культуру й кухню, про шлях до Європи, про те, що “і ми в Європі” – тим часом уся так звана “духовна продукція” Галичини здатна поміститися в одному–єдиному львівському чемодані середніх розмірів. Галичина тільки й може, що натужно наслідувати Європу, яка, до речі, сама по собі вже давно нічого не може (Шпенглер ще коли про це сказав!). Галичина – це плагіат, тим жалюгідніший, що плагіатор обрав для плагіату наймертвотніший з можливих об’єктів.

Усе інше – це кава, домашні лікери, торти й тістечка, диктат домогосподарок, вишивання серветок, це також повідла і джеми, рушники, килими, несмак і кіч, словом, цвітіння галицького міщанства у повний зріст” [1].

Така довга-довга цитата. Скоротити її не можу, бо це була б обірвана “характеристика” Галичини за Ю. Андруховичем. Він би мені цього не пробачив. Вийшовши, як і ми всі, із совкової епохи, він знає, що характеристики мусять бути повні, навіть йдучи на працю в ЖЕК, хоч би на посаду прибиральниці, треба було признатись, чи хтось із родини не перебуває за кордоном.

Почувши з уст Ю. Андруховича, як би висловились у свій час І. Стебун чи М. Шамота, пристрасне і гнівно-викривальне слово, спрямоване гострим нищівним мечем проти галичан і Галичини, він усе ж “толочить” у своїй душі дрібно-буржуазні і міщанські рецидиви галичанства і робить свій вибір, а не “лицемірить”, він зобов’язується любити свій край як “частину світу” з усіма його історичними недоліками і звальює на себе ту роботу, якої не міг зробити І. Франко, бо вона була для нього лише “сізіфовою” натугою. Він каже: “я перебуваю тут, у середині (Галичини! – Т. С.), це моя територія, це мій підозрюваний і зневажуваний світ... моя лінія оборони – це я сам, але в мене немає іншого виходу, як боронити цей шматок, цей клопоть, ці клопті, що розлазяться навсібіч” [1].

А може, Ю. Андруховичеві не відкривається власний зір на “інший вихід”? Як читач даю пораду: “не треба боронити цей шматок, цей клопоть” – вони самозахисні. Треба орати свою власну ниву на повну силу творчих можливостей, а “не піддаватися, – як висловився про нього І. Маленький, – карнавальним потребам далекої від літератури публіки” [9].

У контексті цієї розмови доречно буде пригадати статтю Є. Маланюка “Львів і Галичина”, яку він написав 1955 року, набачившись на своїх скитальських доро-

гах набагато більше різних світів, ніж бачать нинішні “свромандрівники”, що лиш переступивши поріг “рідної хати”, тут же бідкаються, що рідна хата не така і все у ній не до ладу.

Є. Маланюк дивився на Галичину іншим поглядом. Не треба бути фаховим істориком, казав він, аби розуміти і оцінювати значення Львова й Галичини “в цілості історичного й культурного процесу нашого народу й Батьківщини. Вистачить пригадати нашу Козацьку (ніби дуже “наддніпрянську”) Добу й усвідомити собі місце народження всіх тих Ставровецьких, Галятовських, Плетенецьких, Беринд і інших аж на тім, що добу ту очолив – Петро Конашевич-Сагайдачний... Лабораторією Козацької Доби була західна половина нашої всеукраїнської “еліпси”: ґрунт Галицько-Володимирівської Держави, Остріг і Львів, а Галичина – найголовніше, бо вона видала галерею фундаторів нашого Бароко. В Галичині постає р. 1873 Наукове товариство ім. Шевченка. А не забуваймо, що й старший Хмель вчився в Галичині... І не забуваймо ще одне: перше національне військо нашої сучасності виникло таки в Галичині. В Галичині – хай запам’ятають ті, що все нарікають на “галичан” і намагаються дивитися на історію з курячої перспективи” [11: т. 2: 364–365].

Звичайно, Є. Маланюк бачив і “тіні” Галичини, “і то, часом, досить густі”. Своєрідним мучеником Галичини, казав він, – “був геніальний син Галицької Землі Іван Франко. Недаром він називав її “Ботокудією”, бо, без сумніву, Галицька Ботокудія спричинила його гіркі рядки “не кохам Русі...” [11: т. 2: 365].

Ось такі діаметрально протилежні оцінки великого Є. Маланюка, класика української літератури, “semper tūo” Каменяра і “бубабіста” Ю. Андруховича, який, як видно, І. Франка як слід й не читав.

Бо якщо б читав “так, як треба”, то й “мудрість би була своя”, і знав би, що І. Франко, відчуваючи обов’язок “у поті чола” упродовж всього життя “відробляти ті грейцарі, що їх витратила хлопська рука”, аби він міг “видрапатися на висоту”, звідки “видно світло”, де пахощі розливає свобода, де сіяють вселюдські ідеали”, саме тому не зраджував цього почуття і обов’язку цього, навіть тоді, коли бурі бойкотів, лаянь, обріхувань, навіть тоді, коли на зловтіху сусідам казав “не люблю Руси”, він не впадав у крайнощі протиставлень себе тим, кого “не любить”, не відмежовував себе від них, а з тієї висоти, на яку сам “видрапався” і з якої “видно світло”, спрямовував те світло в “мужицькі душі”: далі стояв з “мужиками”, продовжуючи для них трудитись. Якщо це була “сізіфова” праця, то хіба-що для вчорашніх і нинішніх “лунатиків” чи “ботокудів”, які і тоді, і зараз по-панібратськи розмовляли, “розмовляють” із Франком як із “не цілим” чоловіком?

Ще сто років тому (1925) М. Зеров у дослідженні “Франко – поет” наполягав, що коли хочемо оцінити І. Франка як поета у його мистецько-суспільній ролі, то “пора покинути” ділити його творчість на складові “високого і нижчого гатунку”, на “техніку нібито недотриману і слабу”, “хоч до нього ще ніхто з українських поетів не показав такої розмаїтості вірша. Чи не треба постаратися, щоб схопити Франка як творчу індивідуальність (зсередини), як цілого поета?” [6: т. 2: 464].

Якщо іти за слушною вимогою М. Зерова, то нинішній І. Франко мав би бути

звільненим від певних псевдосвітоглядних чи будь-яких інших “приписів”, мовляв такий, а не такий, мовляв каменяр, але навіщо?” і т. п. І чому ж навіщо? Як це каменярська маска притілює Франка-не каменяра? Та й сьогодні, як у Франкові часи, було б доцільно нам не відмовлятись від ламання скель байдужості до своїх первокоренів, відступництва від себе самих і трощення всіляких інших завад, що стоять на нашому шляху національного відродження:

Чи вірна наша, чи хибна дорога?..
І чом у нас відступників так много,
І чом для них відступство не старшне?
Чом рідний стяг не тягне їх до свого?
Чом працювать на рідній ниві стид,
Але не стид у наймах у чужого?
І чом один на рідній ниві вид:
Безладдя, зависть, і пиha пустая
І служба ворогу?..

Література має бути “робітницею на полі поступу”... Це та із найважливіших Франкових “ціх” чи заповідей, або, як висловлювався Б. Кравців, Франкових “вірую”, що для нашого національно-суспільного прогресу, нашої морально-духовної зрілості, нашого виросту була і залишається “альфою” й “омегою”. На жаль, і сьогодні можна багато Франкових творів проводити у пряму й безпосередню відповідність до нашого часу, ідентифікувати їх із нинішніми проблемами. Франковим каменярам не пора на спочинок.

Муза Шевченкова “роздерла завісу народного життя” (М. Костомаров), в якому відкрились “гіркі” і “солодкі” його сторони, а Франкова муза, як він сам казав “хотіла обняти весь круг людських інтересів”. Цим і пояснюється його світоглядний обшир. Йому не чужий був позитивізм чи матеріалізм та будь-який інший -ізм. Так само не єдиний реалізм слугував І. Франкові за творчу засаду. То якщо розглядати І. Франка, – як казав М. Зеров, – “зсередины” – всеохопного у розмаїто-творчій багатогранності, то за принципом гегелівської тріади, зазначає молодий франкознавець Р. Голод, – “зміну домінант у свідомості І. Франка можна схарактеризувати як *тезу* – ідеалізм, що виявляється у перших літературно-критичних і художніх (переважно романтичних) творах; *антитезу* – позитивізм, який найдовше та найістотніше впливав на формування естетичної свідомості письменника й на основі якого в літературі виникла оригінальна Франкова концепція “наукового реалізму”; і *синтез* – пошуки можливостей гармонійного поєднання перших двох філософських доктрин на якісно новому рівні світоглядного узагальнення (на естетичному рівні – обстоювання концепції “ідеального реалізму”). Відтак з ідеалізму письменник намагається виокремити раціональне зерно, придатне для культивування в нових умовах” [3: 50].

“Нові умови”, розуміється, не міняли основних “домінант” механічно, а був це процес еволюційний, може, навіть часто стрімкий, більше цього – запрограмований Франковими творчими експериментами. Скажімо, Б. Кравців підкреслював, що збірка “З вершин і низин”, видана 1887 року, завершує “літа Франкової молодості”,

що творчо окреслюється натуралістичною манерою письма та науковим реалізмом, що його “собі скомпонував Франко під впливом Драгоманова” [10: т. 2: 249]. “Дух, наука, думка, воля” – основні “персонажі” всієї збірки, а не тільки “сильного в звучанні та ефонічно впорядкованого” (вираз М. Зерова) “Вічного революціонера”.

І. Франко – різний-прерізний, і в цьому його великість і сила. Лише сильні можуть заперечувати себе вчорашнього, або на вершинах нового досвіду, з висоти літ, – повертатись до себе самого – до попереднього. “Я боротись за правду готов, Рад за волю пролить свою кров” – це один І. Франко. Інший І. Франко: “І серце хай рветься, і вільно хай ллється Бурхливая хвиля пісень”. Ще інший І. Франко періоду “Зів’ялого листя”, або ж таких шедеврів особистої лірики та високого патріотичного пафосу, як у “Моєму Ізмарagdі”, в “Semper tigo” чи в поемах “Мойсей” та “Іван Вишенський”. І в кожному конкретному випадку каменярський пафос не перекриває кровоносних артерій “не каменярських” творів, навіть тоді, коли він скаже:

Вниз котиться мій віз. Пов’яли квіти,
Літа на душу накладають пута,
Вже не мені в нові світи летіти!
Війну з життям програв я, любі діти,
Cosa perduta!
З яким же запалом я йшов до бою!
Як рвалася вперед душа вітхнута!
І що здобув? Лишив що за собою?
Cosa perduta!

Міцна духом і тілом людина чинить подвиги: лупає гранітні скелі, “сильними кліщами стискає серце”, аби не схибити обраної стежки, “серця свого кров’ю” готова змити горе інших. Такі подвиги називають героїчними, революційними тощо. Усе це І. Франко. А як назвати поетові осуджуючі рефлексії, вірші болю, вірші-діалоги ліричного героя із самим собою, вірші з мотивами втраченої надії, розпуки і жалю? Для прикладу – хай би хоч збірка “Мій Ізмарagd” – з отим печальним зізнанням “Вниз котиться мій віз”, яку поет писав, а більше комусь диктував у “темній кімнаті з зажмуреними, болючими очима”.

Хіба не той лицар, що до загину, навіть у хвилини зневіри, “до гробу держить свій прапор сміло”? У випадку автора “Каменярів” – це прапор борні – борні на всіляких фронтах: політичних, соціально-побутових, патріотичних, художньо-естетичних та інших. Це борня, на прапорі якої символ образу його каменярів. Нехай і втомлених, зневірених, та все ж каменярів, одержимих працею і незборністю духу. Допиваючи свій “затрошений пугар” на самонищівні, викривальні константи і дорікальну риторику: “війну з життям програв я”; “квітки мої побила буря люта”; “І що ж здобув? Лишив що за собою?” – поетова співрозмовниця Україна мовить:

Мій синку, ти би менш балакав,
Сам над собою менше плакав,
На долю менше нарікав!

На шлях тернистий сам подався
І цупко по тернах подрався, –
Чого ж ти іншого чекав?

Сам знав, що гола я і вбога,
І до мого ти порога
Прийшов, захтів служити мені.
А нарікати на мене глупо...
Просила я тебе чи ні?

І що тобі за кривда сталась?
Що підняли на тебе галас:
“Не любить Русі він ні раз!”
Наплюй! Я синку ліпше знаю
Всю ту патріотичну зграю
Й ціну її любовних фраз.

Ніхто не заперечить, що в цих рядках легко побачити внутрішні конфліктні ситуації, такі своєрідні суперечності, які репрезентують протистояння однієї тези тезі іншій. “Ціна любовних фраз” “патріотичної зграї” не в змозі дорівнювати чи, тим більше, переважати Франкової “нелюбові” до Русі-України. Діалектика цих протистоянь якраз є Франковою боротьбою, що дає усі підстави на природне існування метонімії, винуреної із суті Франкових художніх текстів – Каменяр чи каменярство як ознаки цілого. Врешті-решт, таке образне номенування чи поява другого імені письменника, що є похідним від творчості, було б не варте дискусії, коли б не утилітарне бажання новітніх франкознавців причісувати І. Франка, “підрівнювати” його та руйнувати усталену, якщо хочете, в “народному” літературознавстві традицію.

“Українці, – висловився недавно найавторитетніший з усіх нині суцільних франкознавців професор І. Денисюк, – присвоїли І. Франкові символіко-поетичні “звання”: Каменяр, Український Мойсей, Велетень думки, Титан праці, Вічний революціонер, “Поет – національної честі” тощо. Як Каменяр він не тільки джаганом рубав скелі імперського гніту, а й камінними брилами мостив тверді, тривкі магістралі прогресу. Ці метафоричні епітети лише частково натякають на якусь одну грань розмаїтого Франкового обдарування, але не заперечують грані інших. Не треба боятися культу Франка – то не штучно створений культ, а пошана своїх національних скрижалей, які є у кожного народу і які кожен народ по-своєму звеличує” [5].

Молодий дослідник творчості І. Франка Б. Тихолоз, вважає, що над читачами і тими, хто займається вивченням Франкової спадщини, “ще виразно тяжіють ідеологічні штампи підрадянської доби, сконцентровані в метафоричному (чи, радше, метонімічному) означенні “каменяр”... Канон текстів, що репрезентують цього псевдо-Франка (чи принаймні недо-Франка) – родом із старої шкільної хрестоматії: “Вічний революціонер”, “Товаришам із тюрми”, “Борислав сміється” і, нарешті, програмові “Каменярі”. Оце, власне, і все. Самі лишень публіцистичні агітки періоду соціалістичної пропаганди (кінець 1870-х–80-ті роки) далеко не найкращі за художнім рівнем у творчому доробку письменника. Тим часом усталений периф-

раз “Каменярь” – це насправді некоректна синекдоха: тут частина персонального мікрокосму митця, може й не найістотніша (хоч, зауважмо, таки іманентна йому й зовсім не периферійна), видається за ціле” [15: 7–8].

Щодо того, що Б. Тихолоз воює проти таких означень І. Франка, як: “Франко – революціонер – демократ”, “матеріаліст”, “войовничий атеїст”, “соціаліст”, “симпатик та популяризатор марксизму”, “науковий реаліст” (sic!), “лютий ворог всіляких декадентів”, то заперечень за малим винятком нема. Але, на жаль, він із війною спізнився – пішов воювати у 2005 році. Це значить – проти “вітряків”, бо “войовники” із протилежного йому табору давно вже (принаймні, п’ятнадцять літ тому) капітулювали, склавши свою зброю. Стосовно “войовничого атеїзму” І. Франка, то молодому вченому, як і будь-кому, не личить атеїстичну демагогію вчорашнього літературознавства екстраполювати на сучасне франкознавство. Не сумніваюсь, що Б. Тихолоз знає праці колишнього директора Інституту франкознавства при Львівському національному університеті імені Івана Франка Лариси Бондар. Вони ж за проблематикою не атеїстичні, а навпаки, цю “войовничу” атеїстичність заперечують. При цьому ще раз нагадаю, що “Франко – Каменярь” – це не “винахід” підрадянської доби, а прижиттєве номінування. Не коментую й не заперечую Тихолозових оцінок “Каменярів” і “Вічного революціонера” та й інших творів. У принципі він може мати свої незалежні від когось естетичні критерії. Тільки жаль, що вони дисонують чи навіть суперечать естетичним критеріям М. Зерова, незрівнянного знавця української і світової поезії, який “Каменярам” та “Вічному революціонерів” дав якнайвищу оцінку, а не “маркував” їх як “публіцистичні агітки”. Так само і С. Петлюра у статті “І. Франко – поет національної чести” говорив, що світлом ідеалу просякнутий один із найсильніших віршів (з серії громадянської лірики) І. Франка “Каменярі”... “Каменярь” – це формула праці, служіння для діяча і співця в умовах українського життя...” [14: 165–166].

Правда, Б. Тихолоз, пам’ятаючи зеровську оцінку, пропонує і її не забувати, бо все ж “на певному відтинку шляху” Франко-каменярь “цілком у згоді з “відруховою” траєкторією історичного “маятника” [15: 11]. Отже, Тихолозів висновок цілком дипломатичний: за Франком “не-Каменярем” не забути “не найістотнішого” Франка-“Каменяря”, мовляв, така безпека існує. Хочеться запитати в Б. Тихолоза: “Невже М. Зеров у знаменитій своїй праці “Франко-поет” не говорить про нього “на засадах комплексного, синтетичного підходу” із врахуванням “багатоіпостасності генія, не ігноруючи жодної з його граней”? Чи, може, Б. Тихолоза так “ізлякала” Т. Гундорова?

Усе інше, що ще залишилось в цитаті із монографії Б. Тихолоза без відповіді, він сам заперечив чи, делікатніше буде сказати, спростував на сто сорок сьомій сторінці своєї книги. Цитую: “Зрештою, ціла філософсько-поетична творчість Франка постає як грандіозне сказання – притча про безконечні “поєдинки” – ненастанні борсання людського духу межі “чоловіцтвом і “звірством”, животворним подихом Весни і смертоносним ледяним вітром Зими, “темним Аріманом й Ормуздом “ясним, молодим”, Білим і Чорним демонами, ангелом Житті та ангелом Смерті,

“темним демоном пустині Азазелем і всесильним Єговою, – кінець кінцем, межі Богом і дияволом. Та не менш постійним і невгамовним було й прагнення митця до внутрішньої цілності, погодження протиріччів, жадання екзистенційного синтезу. І в тому немає й тіні химерного парадоксу, тільки найелементарніша життєва діалектика: адже за відомим афоризмом Геракліта, усе виникає через боротьбу, тож шлях до цілності завше пролягає через поєдинки” [15: 147].

До речі, в названій монографії Б. Тихолоз критикує В. Агеєву за її тезу про І. Франка, висловлену у книзі “Поетеса на зламі століть”, зокрема таку: “Мужицька” здорова настанова на здоровий “дух, що тіло рве до бою” якраз і спричинила дивовижну нечутливість до нових мистецьких явищ, уможливила його оцінку Флобера як дурня, а Верлена як автора “алкогольної маячні”. Здається, Франко-поет був таки модернішим, ніж Франко-критик. Він не сприймав у сучасників ті мотиви, яких, зрештою, не міг (на щастя!) позбутися часом у власній поезії”.

Тут справді Б. Тихолоз піймав В. Агеєву “на гарячому”, бо вона І. Франка – “явлення національного інтелекту” (вислів Є. Маланюка) – буквально фальсифікує, тому Б. Тихолоз справедливо дорікає: “Віра Агеєва... не сумнівається у Франковому “плебейському” обскурантизмі, приймаючи за чисту монету його декларативне “мужицтво” та полемічні ескапади супроти окремих модерністів” [15: 9].

Певне, що В. Агеєва заслуговує суворої критики, бо коли б вона уважніше прочитала Франкові статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” та “Із секретів поетичної творчості”, в яких І. Франко говорить і про П. Верлена і Г. Флобера, то не приписувала б йому чужих слів. Оцінюючи західноєвропейську критику, І. Франко говорить про її вади, про критику “з блиском зверхньої форми”, де “замість здорової страви подається отрута”. “Візьмімо, наприклад, – каже І. Франко, – видного німецького критика Германа Бара, що є керманічем літературної часті в віденському тижневику “Die Zeit”. Суб’єктивна, безпринципна і ненаукова критика доведена у нього до того, що робиться виразом капризу, вибухом ліричного чуття, а не жадним тверезим, розумно умотивованим осудом. “Зухвальством видавалось би мені, – пише він (себто Г. Бар. – Т. С.) про П. Верлена, – моїм дрібним розумом обняти сього величного. Ми повинні глибоко хилитися перед ним і дякувати, що він був на світі”. А тим часом в приватній розмові сей сам Бар признає, що Верлен був нікчемний чоловік і що між його віршами більшість – сміття, а тільки дещо має на собі печать генія. Чим же ж буде його “критика”, як не надуживанням шумних слів та ліричних зворотів для одурення читача?” [16: т. 31: 49]. В іншій розмові, себто в статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, І. Франко каже: “... Поль Верлен, чоловік, може й геніальний, та від молодю затроєний алкоголізмом, поява хоч і характерна, та властиво наскрізь паталогічна... Верлен неказано цинічно і огидно обкидає болотом усіх...” [16: т. 31: 36]. Як бачимо, І. Франко не називає П. Верлена автором “алкогольної маячні” і не “уможливило собі оцінки Флобера як дурня”. І. Франко говорив про речі інші. Та про це треба було б окремо. Але й навіть у цих суворих оцінках щодо Г. Флобера та П. Верлена він був толерантніший та об’єктивніший, ніж В. Агеєва у своїх до І. Франка. При

цьому І. Франко усе ж віддав повагу П. Верленові. Він переклав його “Покутну псальму” та “Сентиментальну розмову”.

Сюжет Франкового каменярства та “антикаменярства”, як і будь-яких інших псевдолітературознавчих вивихів, може продовжуватись. Свого часу я висловлювався про так звані “франкознавчі опуси” Я. Грицака (див. “Нам треба стати українцями”, “Літературна Україна”, 30 березня, 2006, № 1250), які він і сам називає нелітературознавчими, але їх чомусь пише, чомусь і далі “франкознавствує”. У травні цього року Я. Грицак організував конференцію “Іван Франко: тексти і контексти”, що відбулась у Крехівському монастирі, де були, як висловились “літописець” цієї конференції І. Корнелюк (газ. “Поступ”, № 108 (2010), 3–4 червня 2006 року) – “смачні страви і смачні розмови”. Споживаючи “смачні страви”, які Я. Грицак заробляє на Франковому імені, він, мов “фарбований Лис”, щоразу підкидає проти І. Франка сенсаційні провокації, але пропонує їх так, ніби вони зароджуються, або ж давно зародились у надрах наукової громадськості. “150 років тасмниць” із Каменяревого життя може “відгадати” лише він, бо лише він знає таких, які “подейкували” про Франкову матір-шляхтянку як про відьму і що частина її відьомських чарів “перейшла у спадок синові”.

І. Франко, каже п. Грицак, – “не філолог і не літературознавець”, а Я. Грицак-історик (так він себе іменує), подібно до М. Гера, “придумав свою біографію, а потім примусив усіх нас, його читачів, у цю біографію повірити”. Але ж Грицакові у неї не віриться, не віриться, що І. Франко – селянський син, бо селянський син “не пішов би до школи і в університеті не навчався б”, “не утримувався б на основі стипендії і т. ін.”. Він вірить у власні, до того ж паскудні містифікації навколо поетового життя. “Я не хотів би, – каже Я. Грицак, – щоб розповідь про останні роки життя Франка зводилась тільки до обговорення його хвороби”, оскільки “наше суспільство ще не готове обговорювати ці теми”.

Цікаво в надрах якого суспільства визріла Грицакова готовність до подібних обговорень? Звідкіля, з якого суспільства він взявся? А може б, професор університету, що носить Франкове ім’я, нарешті збагнув, що українське суспільство безліч разів обурювалось проти всіляких, подібних до Грицакових, паплюжень І. Франка. Якщо професорська етика названого університету закуца, то дивує, чому над Я. Грицаком не запанує здорова християнська мораль як над сенатором Українського католицького університету. Невже на нього негативно впливає Центральноєвропейський університет, в якому він також підробляє чи заробляє?

Містифікації, вигадані “нові” версії, спалені спогади, які слугують Я. Грицакові за документ, компроматні свідчення лише йому знаних людей, самовпевненість, іронія тощо – все це – “науковий інструментарій”, яким Я. Грицак “відсуває” за слону 150-літніх “таємниць” про І. Франка.

Чим іще, окрім “материнського відьмарства”, Франкових хвороб, “вільної любові”, жіночого фаталізму наповнив Я. Грицак своє інтерв’ю “Предметна розмова на колінах (із задоволенням і без моралі)”, яке він дав газеті “Поступ” № 108 (2010) за 3–4 червня 2006 р.? Правда, це підзаголовок. Інтерв’ю має ще гучнішу назву

“Іван Франко: 150 років таємниць”. У ньому ж він і провокує читача на роздуми: “Чи Франко мав сповідь перед смертю?”, “Чи взагалі мали право хоронити його за правдивим церковним звичаєм?” і т. ін.

А взагалі, крехівська конференція “під проводом” Я. Грицака, як довідуємось із інтерв’ю, ставила своїм завданням “наново охрестити Франка”. Правда, новітні “хрестителі” називають це актом символічного хрещення. Ось такі смачні монастирські “наукові” контексти про І. Франка. Цікаво, коли б п. Грицака запитати, чи він сам хрещений, чи брав церковний шлюб, чи хрестив дітей... відповідь можна уявити. Й обурення – теж... Отже, таких питань не ставлю. Нехай п. Грицак сам в себе запитає, а при цьому задумається, чи нам потрібне літературознавство, де на протилежному боці його естетичних істин та всіх інших художніх правд – фарс і нікчемність. Скажу своє: псевдолітературознавства, враженого вірусом постмодерної сваволі, сьогодні більш ніж досить. І це стосується не лише І. Франка. Та все ж І. Франко у свідомості свого народу залишається Каменярем. Нехай Т. Гундорова та “іже з нею” вибачають.

Література:

1. Андрухович Ю. Остання територія // Газета “День”, 13 лютого 1999.
2. Баган О. Вступне слово до книжки // Іванишин П. Печать духу: національно-екзистенціальна Франкіана. – Дрогобич, 2006.
3. Голод Р. Позитивізм у творчості Івана Франка // Дивослово. – № 4. – 2006.
4. Гундорова Т. Франко – не каменяр. – Мельборн, 1996.
5. Денисюк І. З виступу на могилі Івана Франка, 28 травня 2006 р.
6. Зеров М. Франко – поет. Твори у двох томах. – К., 1990.
7. Зеров М. Франко – поет // Українське письменство. – К., 2003.
8. Іванишин П. Печать духу: національно-екзистенціальна Франкіана. – Дрогобич, 2006.
9. Маленький І. Недо-герой у масці // Літературна Україна, 6 квітня 2006.
10. Кравців Б. Франко – лірик // Зібрані твори: У 3-х томах. – Нью-Йорк, 1980.
11. Маланюк Є. Книга спостережень. – Торонто, 1966.
12. Моторнюк І. Якщо “не Каменяр”, – то хто? // Дзвін, 1997. – № 8.
13. Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. – Львів, 2005.
14. Петлюра С. Іван Франко – поет національної чести // Симон Петлюра, статті, листи, документи. – Нью-Йорк, 1956.
15. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка. – Львів, 2005.
16. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
17. Франко І. Життя і слово. – 1897. – Т. VI.
18. Франко І. Каменярі. – Львів, 1912.
19. Франко І. Русько-польська згода і українсько-польське братанє. – ЛНВ. – 1906. – кн. I.
20. Шляхи. – Львів, 1916. – Ч. 1–2.

Богдан Кур'янчук (Рівне)

Герменевтичні основи поетики Івана Франка (на матеріалі творів “Смерть Каїна” та “Іван Вишенський”)

Українська література кінця XIX – перших десятиріч XX ст. характеризується процесами герменевтизації, які є виразно системними і визначальними для її аналітико-інтерпретаційного розгляду. Такі процеси виявляються по-різному в творчості багатьох митців, що пов'язано з особливостями їхнього художньо-філософського мислення, жанрово-родовою природою творів, проблемно-змістовим наповненням окремих художніх систем тощо. Мається на увазі передусім герменевтичний феномен, закладений у самому тексті і є базовим для уконститування герменевтичного підходу на теоретичному, методологічному та власне інтерпретаційному рівнях.

Фундаментальними є герменевтичні концепції М. Гайдеггера [4], Г.-Г. Гадамера [3], П. Рікера [8], М. Бубера [2], М. Бахтіна [1], а також аналогічні структурно-семіотичні погляди, представлені у працях Ю. Лотмана [7], Б. Успенського [10], Ц. Тодорова [9] та ін.

Доречно буде говорити про герменевтичне мислення, котре характеризується спеціальною, притаманною саме йому організацією та здобуває свій найперший вияв на художньому рівні. З ним органічно пов'язане розуміння герменевтики як особливої динамічної системи, окремі підсистеми якої (питання тлумачення, увага до герменевтики індивіда, антидогматичне начало, мовно-герменевтичний феномен та ін.) по-різному конфігуруються залежно від певної літературно-мистецької ситуації. Можна стверджувати про існування двох паралельних рядів герменевтичної систематики: у площині теоретичній та художньо-естетичній. Вони діалогічно взаємодіють між собою, взаємозумовлюють та взаємодоповнюють один одного, хоча зазвичай прийнято вважати, що теоретичний аспект визначається художньо-практичним і є похідним від конкретного поетичного досвіду.

У цьому зв'язку особливе місце посідає герменевтична концепція І. Франка, оскільки вона являє собою масштабне поєднання теорії та художньої практики. У письменника та мислителя наявна оригінальна герменевтична система, яка охоплює антидогматизм, наявний чи не в кожній науковій праці; внутрішній діалогізм; питання тлумачення, розуміння; герменевтику індивіда; увагу до мовних проблем. Вказані особливості проєктуються на художній рівень, здобувають оригінальне поетичне вираження. Метою нашої роботи є встановити специфіку герменевтичної організації окремих художніх систем, які є знаковими у ключі зазначеної проблеми.

Герменевтична поетика, передусім в аспекті герменевтики індивіда, виразно виявляється в поемі І. Франка “Смерть Каїна”. Художнє вирішення проблематики твору органічно забезпечується розкриттям сутності дії площини відношення-сто-

сунку (вживання терміна ґрунтується на герменевтичних концепціях М. Бахтіна та М. Бубера й передбачає означення специфіки міжособистісної взаємодії, що має концептуальну настанову). Поет констатує відразу Каїна до всього оточення, але своєрідного піднесення таке ставлення здобуває тоді, коли воно стосується людей. При цьому напрочуд вдало обігрується на художньому рівні та філософема, яка на філософському рівні здобула обґрунтування та відповідне означення в роботах Е. Левінаса [6: 41], – категорія обличчя: “Ненависні були йому всі люди: Бо в кожному лиці людському бачив Криваве, синє Авеля лице – То в передсмертних судрогах, то знов З застиглим виразом страшного болю, Докору й передсмертної тривоги” [11: т. 1: 270].

Логічно постає образ жінки – подруги Каїна, яка, втім, трактується амбівалентно. Така амбівалентність співдіє з філософемою відношення-стосунку, або ж точніше – органічно їй підпорядковується й нею визначається, оскільки зображення конкретизується в напрямі до акцентування на тому, що мається на увазі не просто жінка, а власне людський індивід: “Ненависна була йому і та, Котру колись любив він більш вітця, І матері, і більш всього на світі, – Його сестра і жінка враз, нелюба За те, що їй ім’я було – людина...” [11: т. 1: 270]. Сфера дії відношення-стосунку розширюється, мотиваційні рушії знову повертаються до образу брата. Братове ставлення до Каїна взаємонасвітлюється із ставленням жінки, помножуючи цим пробудження совісті – чи не найголовнішого Божественного чинника, закладеного в людині: “...Що Авелеві були в неї очі, І голос Авелів, і серце щире, – За те, що так його любила вірно, Що, хоч сама невинна й чиста серцем, Не вагувалася для нього все Покинути, з проклятим поділити Його прокляту долю” [11: т. 1: 270]. Спостерігаємо своєрідну градацію вказаної особливості: “Із уст її Ніколи Каїн не почув докору, Хоч вид її, і голос, і любов Були йому найтяжчим, ненастанним Докором” [11: т. 1: 270–271]. Абсолютно виправданим з художнього боку є те, що автор одразу після такої герменевтичної характеристики вдається до констатації просторово-часових параметрів: справжній хронотоп, а надто хронотоп зустрічі, що-найтісніше пов’язаний з дією філософема відношення-стосунку, нею визначається і з нею ж постійно діалогічно співдіє: “Наче тінь, Вона ходила з ним” [11: т. 1: 270]. Характеристика постає стислою і водночас максимально місткою, що довершено узгоджується із жанровими межами поеми-легенди. Хоча іноді може траплятися й розлогіший виклад, що зумовлено необхідністю поглиблення мотивації: “Інколи, як лютий біль Осиловав його, він, мов безумний, Гнав геть її від себе – і, послушна, Вона щезала...” [11: т. 1: 271]. У цьому разі один з учасників хронотопу, а саме жінка, поданий із “заперечним знаком”.

У герменевтичній площині розгортається мислення Каїна, зазнаючи певної еволюції. Продумування структурується у формі запитання й відповіді, котрі є основоположними як на художньому рівні аналізованого твору, так і загалом для онтологічної герменевтики: “Так, значить, знання Не винно тут! Воно ні зле, ні добре. Воно стається добрим або злим Тоді, коли на зле чи добре вжите. А хто ж його вживає? Хто його В руці держить, як той стрілець стрілу? Хто той стрілець?” [11:

т. 1: 286]. Смысловий центр запитання спрямований до психологічно-особистісного аспекту герменевтики, натомість відповідь з'являється не одразу, художньо фіксуєючи своєрідність мислительних шляхів Каїна: “Непривичний до думки, Старечий ум, мов раненая птиця, Метався, тріпався у темноті, Та відповіді на питання тес Не міг найти. І знов у інший бік Звернувся” [11: т. 1: 287]. Відповідь, вистраждана запізнілим мислителем через уведення нового проміжного питання, постає ствердною лише на мить, після чого відразу ж перетворюється на нове запитання: “Чуття, любов! Невже ж се так, о Боже? Невже в тих двох словах малих лежить Вся розгадка того, чого не дасть Ні дерево знання, ні загадковий Той звір не скаже?” [11: т. 1: 287]. Проте найсуттєвішим із концептуального погляду видається те, що змістове наповнення відповіді пов'язане саме із герменевтикою індивіда: “Чуття, любов! Так ми ж їх маєм в собі! [...] Значить, і джерело Життя ми маєм в собі...” [11: т. 1: 288]. Зазначена особливість обумовлюється діалогізмом вищого плану, взаємодією з Божественним началом. Йдеться не лише про те, що Бог “...сам у серце нам Вложив той рай...”, що в унікальній запитальності поєднується з Каїновою осяяністю, а й про тонкий натяк на момент самопізнання, конкретизований у глибинному внутрішньому діалогізмі: “Погляньте в власне серце, а воно вам Розкаже більше, ніж всі звірі можуть!” [11: т. 1: 288].

Простежуємо інтенсифікацію дії герменевтики індивіда, через що її вияв виразно проектується в ширшу площину – відношення-стосунку. Добро знаходить свій розвиток у напрямі зростання від однієї людини до іншої: “...Шукають того, що лиш в серці своїм, В любові взаємній можуть ізнайти!” [11: т. 1: 289].

Наявна оригінальна смислова градація, що забезпечує діалогічну співдію герменевтики та поетики. Каїн, збагнувши найголовніший аспект сутності життя, представлений відношенням-стосунком, намагається донести його до інших людей, переконати їх у правильності свого спостереження. Це призводить до зміни просторово-часових параметрів, інтенсифікації хронотопічних цінностей, передусім завдяки хронотопу зустрічі, художня реалізація якого на мікроструктурному рівні супроводжується побільшенням часової динаміки, зумовленої пришвидшенням переміщення персонажа в просторі: “Так думав Каїн і поспішним ходом, Із серцем, повним туги до людей, Невигаслої теплої любові, Прямує до села, і спотикаєсь, Скупить хвилини дух перевести. Щоб тільки швидше!” [10, 1, 289–290]. Хронотоп зустрічі здобуває вагоме змістове наповнення, оскільки вміщує ефект сприйняття персонажем довколишніх після тривалої перерви; відношення-стосунок постає тоді особливо закцентованим: “Все те Каїн бачив, Мов на долоні, плакав і сміявся Із радості. Він так давно не бачив Людей! І вид їх мирного життя, Їх праць, забав і розривок щоденних Таким йому чудово гарним видавсь, Що, причарований, він став на місці, Глядів і оком не змигнув, впивався Тим видом, мов найбільшим щастям земним” [11: т. 1: 291].

Момент убивства Каїна зображено із виразним використанням просторово-часової характеристики як домінантної в поетичній системі поряд із філософською відношення-стосунку. Це потверджується розгортанням викладу на мікроструктурному

рівні: постійно трапляється нюансування на часових та просторових прикметах, які співвідносяться із сприйняттям людини людиною. При цьому має місце особливе, по суті – історіософське, хоча й конкретно персоніфіковане, піднесення вказаних аспектів, котре, втім, також отримує оригінальний поетичний вияв. Лемех через свій фізичний стан специфічно сприймає Каїна, але ж безпомилково його впізнає, що спричинено, безсумнівно, вищим, надчасовим началом у його мисленні, знаходячи художнє розкриття саме в хронотопі: “Хоч сліпий, він прямо Ішов туди, куди пустив стрілу, Аж поки не спіткнувся і не впав На трупа Каїна” [11: т. 1: 293]. І далі – введення мотиву впізнання, котрий, як відомо, тісно взаємодіє з хронотопом зустрічі: “Се він! Се він! – Мов божевільний, скрикнув Лемех” [11: т. 1: 293].

Одним із найголовніших Франкових поетичних феноменів, а саме його класичне “навпаки”, яке з’являється зазвичай упродовж розгортання сюжету, функціонує в аналізованій поемі-легенді якраз у площині відношення-стосунку. Зазначена особливість поширює свій вплив на всю художню систему, є її концептуальним ядром. Каїн, проблукавши марно багато літ і маючи в серці відразу до представників людського роду, нарешті, прозрівши, йде до людей, будучи наснажений любов’ю до них, підсиленою об’єктивно (але водночас і найвищою мірою суб’єктивно) пізною істиною. Натомість люди, які раніше видавалися добрішими за Каїна, і що, по суті, може бути встановлено насамперед на підтекстовому рівні, віддячують йому злом за добро: вбивають, не вислухавши пояснень про власний найвагоміший пласт буття. Обігрування відбувається з точністю до найдрібніших деталей, найперше виявляючись в хронотопічному плані. Надчасовому самоозначенню через ім’я (“Стій, Лемех, стій! – Роздався голос. – Я твій прадід Каїн!”) відповідає мова зброї, котра ліквідує намічений шлях до порозуміння, а можливо, й погодження: “Та в тій же хвилі остра стріла Йому попала прямо в серце” [11: т. 1: 292]. Фінал твору так само являє собою діаметральну протилежність щирим намірам Каїна; відбувається ще більше його відгородження від людського загалу, навіть, наскільки це вже можливо, після загибелі. Його прикидали камінням, “А він лежав, немов дитя, [...] З лицем спокійним, ясним, на котрому, Здавалось, і по смерті тліла ще Несказана утіха і любов” [11: т. 1: 294]. Наявна співдія просторово-часових параметрів з категорією обличчя, представленого на образному рівні, що призводить до підсилення заперечного наповнення хронотопу зустрічі, фактично – до його вичерпання, котре своєрідним чином завершує створення концепції людини і світу: “Та швидко купою каміння труп Покрився; кинений ізблизка камінь Розбив всю чашку, сплющив до землі, Похоронив навіки під собою” [11: т. 1: 294].

Великою мірою внутрішньої герменевтичної організації пройнятий вірш І. Франка “Відцуралися люди мене”. Поетика відношення-стосунку виправдано взаємодіє з просторово-часовими параметрами. У творі, по суті, ведеться своєрідна розповідь про художній хронотоп (це, на перший погляд, є суперечним для поезії саме в семіотичному ключі, оскільки вона, як відомо, протиставляється за своїми ознаками оповіді; однак тут маємо розповідь, яка може бути фіксована за допомогою поетичної мови). Хронотоп зустрічі в такому випадку дещо відходить від свого

найпершого функціонально-поетичного призначення показу-зображення й постає в плані узагальненої констатації, однак певна його конкретизація з'являється у разі діалогічного підключення сфери відношення-стосунку (представленої, за М. Зубрицькою, "поетикою погляду" [5: 145], хоча остання може бути введена в ширшу площину герменевтичної систематики і застосовуватися в процесі герменевтичного аналізу): "Відцуралися люди мене! Сей та той надійде і мине! Тільки боязно скоса зирне... Чи бояться ті люди мене?" [11: т. 1: 44].

І. Франко зобразив відчуженість людини серед великої кількості їй подібних, чим поєднав герменевтичну проблематику з екзистенціальною. У другій строфі існування людського загалу великого міста лише зроблено натяк. Проте феномен взаємодії з ним одиниці, конкретніше – ліричного героя, увиразнює їхню своєрідність, підсилену екстремальністю перебування: "Я блукаю, мов звір серед гір, Серед шуму вулиць містових, В серці чую слова, мов докір: "Ти проклятий один серед них!" [11: т. 1: 44].

Проблема самотності художньо вирішується у творі шляхом введення у площину відношення-стосунку через хронотоп зустрічі, конкретно не названі учасники якого "подані із заперечним знаком": "Самотою ходжу я, мов блуд, З горем в серці нестерпно важким... Всі знайомі минають, ідуть – Поділитися горем ні з ким" [11: т. 1: 44]. "Самотність" співвідноситься з питанням діалогізму: якщо йдеться про "поділ" горем, то мається на увазі своєрідне відпускання його в сферу діалогу з тим, аби отримати принципово інший від теперішнього результат, можливо, й несподіваний. Однак останнього в жодному разі не можна програмувати, оскільки має з'явитися доконечно новий синтез, нова якість.

Фінальна строфа вміщує намагання ліричного героя стати над, поза діалогізмом, відношенням-стосунком: "Якби в сльози кривавії знов Міг я все своє горе розлити, Я би виплакав всю свою кров, Щоб нічого з людьми не ділить" [11: т. 1: 44].

Оригінальною герменевтичною структурою відзначена поема "Іван Вишенський". Твір заснований передусім на продумуванні однієї геніальної особистості іншою. Таке осмислення завжди герменевтичне. Проте вияв останнього особливо побільшується у вказаному випадку, оскільки мислительна система кожного з діячів насажена діалогізмом внутрішнього плану, або ж навпаки – його антиподом – монологізмом, доведеним інколи до крайньої межі, як це маємо у Вишенського. Найголовніше те, що тексти обох із названих митців є герменевтичними на рівні систематики.

І. Франкові вдалося поєднати сутність вірувань Вишенського, його ортодоксальне перебування на букві релігійного положення з особливостями просторово-часового аспекту поетики. У цьому ключі непорушність аскетичних догм виправдано узгоджується зі статикою простору, репрезентованою кам'яною печерою пустельника: "Камінь тут довкола мене – се тверда, незламна віра, се мій дім і мій притулок, подушка і накриття" [11: т. 3: 59]. Момент відношення-стосунку (точніше – його відсутність, що не суперечить поетичній функції, але визначає її специфіку) своєрідно компенсується через просторовий предмет. Таке оживлення

спричинене дією внутрішнього діалогізму, метафоричним настелянням людських якостей на реалію із зовнішнього середовища: "Хрест отсей – то мій товариш, мій повірник у дні смутку, оборона від спокуси і підпора в скону час" [11: т. 3: 59]. (Принагідно зауважимо, що упродовж розгортання сюжету має місце інтерпретаційне зростання зазначеного образу, але що найприкметніше – саме в площині відношення-стосунку).

Загалом, незважаючи на виразну концептуальну настанову створення зовсім віддільного просторового об'єкта, реалізувати це видається досить складно, що обумовлено найперше внутрішнім діалогізмом, наслідками його розгортання. Це природно як для людського життя загалом, так і для літератури зосібна, яка на основі цього ж діалогізму значною мірою постає.

Прагнення відокремитися, вийти зі сфери дії відношення-стосунку є настільки великим, що супроводжується навіть певним нівелюванням часових властивостей: "Се мій світ. Усе змінливе щезло геть. Затихли крики, гомін бою життєвого тут мене не долетить" [11: т. 3: 60]. Активність внутрішнього діалогізму звернена до вищих сил, вона мусить безпосередньо взаємодіяти з Богом, ніщо дрібне не повинно їй заважати, відвертаючи увагу від головного (ця особливість, як відомо, була характерною для самого Івана Вишенського як особи, що засвідчують тексти його творів). Звідси – феноменальна рівновага, на якій утриматися впродовж тривалого періоду надзвичайно складно або й просто неможливо: "Полишилось лиш постійне, супокійне і величне. Про постійне і величне думай тут, душе моя" [11: т. 3: 60].

Аналізований твір містить унікальний поетичний ефект, який проектується ширше – в естетику І. Франка й навіть у його філософію. Він пов'язаний із часом, точніше – з розміреним плином його сприйняття персонажем, який перебуває в пустельницькій печері. Відносна площинність функціонування образності, її певна однолінійність виразно асоціюється з нанизуванням однорідних елементів, що певною мірою приглушує стереоскопію зображення: "День за днем минає рівно, як на морі безбережнім хвиля хвилю рівно гонить, хмара хмару в небесах" [11: т. 3: 62]. По суті, подано переконливу художню фіксацію плану синтактики, що, як відомо, поряд із прагматикою та семантикою, є одним із найголовніших аспектів семіотики. Специфіка синтактики якраз і полягає у з'ясуванні взаємодії знаків одного з одним. Звідси – ототожнення руху предметів, які мають знаковий характер, з одноманітністю протікання часу.

Проте вже наступна строфа засвідчує композиційне розгалуження семіотичних особливостей, представлено виправданою появою плану прагматики, тобто взаємодією знакової природи образу із тим, хто її сприймає, з людиною (остання в текстурі художнього твору також, безсумнівно, є образом). Таке акцентування вмотивоване остільки, що індивід не може постійно оперувати лише синтактичним пластом, він доконечно запрограмований на прагматику, без неї немислимий, попри навіть відносну статичність власного перебування: "У своїй печері старець знов на камені недвижно спочиває, вперши очі в лазуровий неба звід" [11: т. 3: 62]. Конкретика розшифрування не викликає сумнівів: знаковість обумовлюється Божественним спрямуванням волі індивіда, всіх його життєвих прагнень.

Композиційна стрункість викладу матеріалу аргументована подальшим його розгортанням: після двох зазначених планів увиразнюється площина відношення-стосунку, точніше – вона органічно й безпосередньо виростає з плану прагматики, причому вказане зростання лише намічене з почуттям відповідного такту. Воно конкретизоване появою живої істоти – павука, яка, втім, сприймається ширше як в аспекті безпосереднього смислового наповнення, так і подальшого сюжетно-концептуального розвитку: “Старець пильно, дух заперши, придивлявся павукові, мов його не бачив зроду, мов се з того світу гість” [11: т. 3: 63].

Сконстатоване прагматичне функціонування відношення-стосунку призводить до його “промінювання” на весь спектр проблематики та поезики твору, й навпаки (дія принципу герменевтичного кола). У цьому спостерігаємо як геніальне дотримання безпосередньо художньої логіки, її структурування по висхідній, так і своєрідне поетичне експериментування з вирішенням проблематики поеми, оригінальне її “відпускання” з метою з’ясування справжньої сутності Божественного. У чому воно полягає? У відданості ідеї Бога, служінні лише йому на рівні догматичному (як це робив Іван Вишенський)? Чи, можливо, у всезагальному діалогізмі, в любові до ближнього (як це стверджував, скажімо, Е. Левінас)? Або ж в якомусь іще іншому, ніж два окреслені, синтетичному ключі?

Павук розцінює І. Вишенський як нитка, котра сполучає його з попереднім існуванням. Вказаний момент співвідноситься з мислительними процесами людини, які зазвичай у поетичній площині співіснують з герменевтикою індивіда, є одним з її найвагоміших виявів. На цьому з особливою виразністю акцентовано в тексті: “Старець думав: “Висилає ще, мабуть, своїх шпівнів земнеє життя за мною, хоче вислідить, мабуть, чи ще де хоч павутинка духу могого не в’яже з тим життям, аби за неї потягти думки мої” [11: т. 3: 63].

Рух думки персонажа, обумовлений специфікою діалогізму (цікавим є відоме міркування М. Бахтіна про неможливість перебування справжнього мислення в одній точці), вміщує низку прецікавих концептуальних моментів, провідним з яких є утвердження динаміки, котра протиставляється статиці. Говориться про це не прямо, а через трактування сутності Божественного, яке здобуває свій вияв насамперед тоді, коли йдеться про осередки світла, тепла (звідси – динаміка, переміщення, що їх забезпечують, хоча й зникають у новому синтезі). Надзвичайно характерною постає також конфліктність, яка виникає внаслідок мислення. Вона породжує проблематизування героєм сутності власного перебування: “Чи на те ж я тиху келію покинув, скит відлюдний, щоб аж тут в путах сумніву скінчить?” [11: т. 3: 68].

Функціонування внутрішнього діалогізму, своєю чергою, взаємодіє із зовнішніми виявами відношення-стосунку. Останній поетичний компонент постає як органічне продовження попереднього, хоча смисловий та формальний акценти можуть бути різноспрямованими (помножуються або віднімаються, поменшуються, хоча це свідчить про посилення функціональності). Зазначена особливість відповідно здобуває свій вияв і в аспекті художнього хронотопу.

Іван Вишенський зазнає глибоких внутрішніх борінь, які навітлюються в

діалогічному й водночас узагальненому плані на його стосунки з Україною. Їхнє вирішення більш ніж очевидно проектується в площину міжособистісної взаємодії: "Є своя борба у мене, та борба, що кождий мусить сам перевести з собою, поки іншим помагати" [11: т. 3: 69].

Погляд, звернений до далекої України з думками про неї, вміщує споглядання барки, що пливе до Афонської гори і перевозить людей у козацькому одязі. Таке тісне нашарування двох планів – внутрішнього й зовнішнього – доводить вагомість поетики відношення-стосунку для концептуального розуміння твору. Аналогічний ефект простежується і в протилежному випадку, коли зображується від'їзд луцьких посланців із Афона, хоча хронотопічний аспект виразно засвідчує їхнє постання із "заперечним знаком" (у цьому також міститься відмінність від того, коли прибуття людей закономірно підсилює інтенсифікацію дії хронотопічних параметрів, мислительних операцій, внутрішнього і зовнішнього діалогізму тощо).

Хронотопічна конфігурація постає і в дещо звуженому плані, хоча при цьому посилюється її кристалізація, з'являється більш відгранена конкретика. Така особливість обумовлена просторовими вимірами: у тому разі, коли вони менш об'ємні, поєднання часу й місця зображене виразніше, якщо ж навпаки – ширші, то хронотопічна конкретика постає дещо розпорошеною (хоча остання констатація є, безсумнівно, відносною).

Хронотоп зустрічі співіснує з поетикою відношення-стосунку: "Аж нараз почувся стукіт – на горі хтось, по закону, каменем о скали стукав, старець стуком відповів" [11: т. 3: 72]. Своєрідна попарність функціонування хронотопу зустрічі та моменту відношення-стосунку конфігурована відповідно до настанов Франкової індивідуальної поетики: одне змістове наповнення замінюється іншим, діаметрально протилежним. Коли потрібно було виголосити відповідь на пропозицію лучан, висловлену в листі, Вишенський виразно виступає із "заперечним знаком": "Ось гуркоче глухо камінь, старець разом стрепенувся, та рука не простяглася, він на знак не відізвався" [11: т. 3: 78]. Позиції діяча не можуть змінити жодні благання, навіть найвищий вияв онтологічної герменевтики, представлений через діалог з блискучим образним використанням мовного чинника: "Старець слухав, дух заперши, його ухо жадно ссало український любий голос, але він не відізвався" [11: т. 3: 78].

Площина відношення-стосунку зазнає відчутного розвитку, викликаного переважанням узагальненого плану. Разом із ним дещо змінюється функціональне призначення вже згаданого образу хреста. Він постає певною компенсаторною противагою не лише міжособистісній взаємодії як такій, але й образів Вітчизни, котрий є збірним, але в основі своїй мислиться у зазначеному поетичному контексті відношення-стосунку: "Хрест – моє добро єдине, хрест – одна моя надія, хрест – одно моє страждання, одинока вітчизна. Все, що поза ним – омана і чортяча спокуса; лиш один тут шлях правдивий і спасенний – шлях хреста" [11: т. 3: 76].

Як уже зазначалося, хронотопічний характер, герменевтичний у своїй основі, має фінальна сцена споглядання мислителем земляків, котрі відпливають від нього. Геніальна довершеність діалогічної співдії внутрішньої герменевтики та функціо-

нальної поетики виявляється в максимально стислій фіксації хронотопу порога, який, згідно з теоретичними характеристиками, доконечно повинен провіщати якийсь різкий злам у людському житті: “У печері в самому вході згорблений сидить пустинник...” [11: т. 3: 78]. Саме це відбувається з І. Вишенським, який діаметрально змінює хід своїх думок, стає одержимим саме тим аспектом учення Ісуса Христа, який найбільшою мірою пов’язаний із всеохопною сутністю площини відношення-стосунку. Звідси – можливість трактування міжособистісної взаємодії як певного ґрунту, своєрідної дороги, що з’являється внаслідок розгортання процесів діалогізму, є похідною від них, але в жодному разі не може бути запрограмованою задалегідь. В аналізованому творі вона конкретизована в образі золотого проміння, яке особливим чином матеріалізує площину відношення-стосунку, робить її фізично зримою, забезпечуючи рух персонажа в просторі.

Як уже зазначалося, герменевтична систематика, наявна у художньо-філософській системі обох митців – І. Вишенського та І. Франка – характеризується повною протилежністю. Якщо І. Вишенський акцентував на догматичному началі, то відповідно до цього структувалися інші ієрархічні чинники, а саме: питання тлумачення із його відносною вузькістю, вірність принципам незалежно від їх осмислення, особливості мовної характеристики тощо. Проте їхня співдія визначається власне людськими рисами діяча, його воістину феноменальним обдаруванням, що вагомо аргументується поетично-змістовим наповненням окремих творів.

У І. Франка зазначені аспекти виявляються з точністю до напакі: геніальність творення ґрунтується на всеохопному антидогматизмі, співіснує з поглибленим діалогізмом, спричиняє інтенсифікацію інтерпретаційних можливостей. Очевидно, це було однією з найголовніших передумов такого масштабного зацікавлення І. Франком особою та творами видатного полеміста, включення з ним у герменевтичний діалог. Підтвердженням можуть слугувати міркування з роботи “Іван Вишенський і його твори”, які констатують увагу обох мислителів до проблеми герменевтики індивіда: “...пригадаємо його спосіб коментування письма святого і ту старанність та бистроумність, з якою він вникає в значення і інтенцію слів своїх противників, стараючись завсіди поза зверхньою шкаралущею слів відчутти і зрозуміти цілого чоловіка” [11: т. 30: 201].

Отже, з’ясування специфіки герменевтичної поетики творів І. Франка “Смерть Каїна” та “Іван Вишенський” сприяє встановленню їхньої естетичної цінності, визначає необхідність подальших досліджень у цьому напрямі з метою пізнання особливостей структування процесів герменевтизації як в усій багатоаспектній творчості письменника, так і загалом в українському літературно-естетичному досвіді кінця XIX – перших десятиріч XX ст.

Література:

1. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – Москва, 1979.

2. Бубер М. Проблема человека // Бубер М. Два образа веры. – Москва, 1999.
3. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова // Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова: Есе. – Львів: Незалежний культурологічний журнал “І”, 2002.
4. Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії // Возняк Т. Тексти та переклади. – Харків, 1998.
5. Зубрицька М. Візуалізація почуттів у “Зів’ялому листі” Івана Франка // Франко І. Зів’яле листя. – Львів, 2006.
6. Левінас Е. “Я” і тотальність // Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого. – К., 1999.
7. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. // За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002.
8. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. // За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002.
9. Тодоров Ц. Поняття літератури // Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. – К., 2006.
10. Успенский Б. Поэтика композиции. – СПб., 2000.
11. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Данило Ільницький (Львів)

Іван Франко і Богдан-Ігор Антонич: проблема психології художньої творчості

Проблема психології художньої творчості була актуальною у всі часи, незважаючи на те, що лише у ХІХ ст. вона стала об’єктом наукових досліджень та у ХХ ст. набула широкого зацікавлення, розуміння творчого процесу як такого, наповненого чимось особливим, не характерним для повсякденного життя, існувало і в епохи давніх цивілізацій, і в періоді античної культури, та й, зрештою, у пізніші часи. Досить згадати ритуали, пов’язані із декламуванням літературних текстів в епоху Античності та Середньовіччя. У процесі інтелектуального розвитку людина почала цікавитися своєю, так би мовити, творчою лабораторією. Великим відкриттям для світової громадськості стали дослідження австрійського лікаря-психіатра З. Фрейда, які засвідчили великі можливості людської психіки зберігати цілі пласти психічно-емоційних вражень, що потім у тій чи іншій формі виражаються у свідомому житті. Дослідження З. Фрейда спричинили великий резонанс у світовій науковій думці, викликавши багато дискусій та заперечень. Проте праці австрійського лікаря-ученого лише дали поштовх до подальших досліджень, оскільки не вповні охопили всю палітру людської діяльності. Зрозуміло, що лікар-психіатр не присвятив багато уваги психології саме художньої творчості, зокрема літературної, у всій її повноті. Це зробили інші дослідники, послідовники З. Фрейда або ж учені наступних поколінь. Назвемо дві праці – фундаментальну книгу болгарського ученого М. Арнаудова “Психология литературного творчества” (у перекладі російською мовою

видано у 1970) та підручник для вищих навчальних закладів російського педагога Л. Єрмолаєвої-Томіної “Психология художественного творчества” (Москва, 2005), який, окрім теоретичної частини, містить практичні завдання для розвитку творчих здібностей.

В Україні першим, хто на науковому рівні заговорив про цю проблему, був І. Франко, автор трактату “Із секретів поетичної творчості”. Як стверджує Н. Зборовська: “Франко активно розвивав літературну традицію, тому всі його праці пройняті духом часу, прагненням інтегрувати найновіші наукові пошуки, спрямувати їх у майбутнє. Про це свідчить його стаття “Із секретів поетичної творчості” (1898), що скеровує українське літературознавство до розгортання нового методу літературної критики на основі найновіших відкриттів у психології” [7: 321]. Безперечно, після І. Франка багато хто із українських дослідників як у період перших десятиліть ХХ ст., так і радянського й новітнього часу, звертався до проблеми психології художньої творчості, однак це були лише дотичні думки чи наукові пасажі. В українському літературознавстві немає повноцінної праці великого обсягу, яка б могла мати статус повноцінного наукового дослідження із цієї галузі.

Одним із тих, хто виявляв неабияке зацікавлення проблемою психології художньої творчості, був український письменник Б.-І. Антонич. Яскрава постать українського літературного життя, Б.-І. Антонич привертая увагу не лише багатьох дослідників, а й став свого роду кумиром для багатьох талановитих українських поетів. Б.-І. Антонич відомий насамперед своїми поезіями, окремими перекладами та прозою, проте він був і автором понад двох десятків статей, у яких порушив низку теоретичних проблем літературознавства та висловив власні погляди на сучасний йому літературний процес (як світовий, так і український), при цьому виявивши ерудицію та тонкий естетичний смак. Антонич-літературознавець – важлива проблема: дослідники Антонича-поета вряди-годи згадували й цитували його статті, однак лише в останні роки з’явилися окремі дослідження на цю тему.

Отже, дві постаті з історії української літератури – І. Франко та Б.-І. Антонич. Обидва – спостережливі люди небуденного таланту, незаангажовані, обидва цікавилися літературними проблемами найрізноманітнішого тематичного пласту: сучасний літературний процес, історія літератури, теорія літератури. Зрозуміло, що проблема психології художньої творчості була дуже важливою для обох авторів, оскільки вони самі писали художні твори, отже, мали за ілюстрацію власний досвід. Відмінність лише у тому, що трактат І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (який є об’єктом нашої уваги щодо цього автора) є науковою працею і власний досвід І. Франка як письменника витіснений тут досвідом І. Франка як науковця. Натомість статті Б.-І. Антонича – аж ніяк не науковий жанр, а радше есеїстика, роздуми, часто спонукою до написання яких був саме досвід Б.-І. Антонича як поета.

Коли порівнюємо думки І. Франка і Б.-І. Антонича, то не маємо на меті ознайомити черговий приклад *прямого продовження* Франкових ідей та наукових розробок, так би мовити, *життя ідей* Франкового трактату у статтях наступного покоління літераторів, а хочемо зробити лише типологічне зіставлення думок обох письменників.

Говорячи про трактат І. Франка “Із секретів поетичної творчості” та статті Б.-І. Антонича у порівняльному контексті, а треба зазначити, що подібність та відмінність поглядів обох авторів дуже органічна. Загальні думки І. Франка та Б.-І. Антонича з приводу “секретів” мистецтва і літератури зокрема дуже подібні – як за способом мислення, так і щодо висновків: література, мистецтво – особливий вияв сприйняття світу, властивість окремих людей, наділених Богом великими здібностями. Творити мистецтво можуть лише ті, хто вміє “правильно” використовувати властивість людської психіки. У вмінні використовувати цю властивість і полагая талановитість. Говорячи про ці особливості та властивості людської психіки, І. Франко послуговується термінами Дессуара “верхня” та “нижня” свідомість: “те, що в звичайнім життю називаємо “свідомість”, се, по Дессуаровій термінології, є верхня свідомість. Та під нею глибока верства психічного життя, що звичайно лежить в тіні, та проте не менше важне, а для багатьох людей навіть далеко важніше, ніж уся хоч і як багата діяльність верхньої верстви. Найбільша частина того, що чоловік зазнав в житті, найбільша частина усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячлітньої культурної праці всего людського роду перейшовши через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах. Отсе є та нижня свідомість, те гніздо “пересудів” і “упереджень”, неясних поривів, симпатій і антипатій. Та буває й так, що поодинокі моменти з тої нижньої верстви раптом вискакують на ясне світло свідомості” [14: т. 31: 61]. Власне, момент переходу вражень людини із нижньої свідомості у верхню і є, за Франком, процесом творення, вужче – процесом написання літературного твору. Однак такі психологічні процеси характерні не для кожного: “Є люди, котрі мають здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах. Отсі щасливо обдаровані психологічні Креси і копачі захованих скарбів – се й є наші поети” [14: т. 31: 62–63]. Цю тезу І. Франка зустрічаємо у сучасних вчених, зокрема Л. Єрмолаєва-Томіна пише, що “творчі потенції, які характерні для всіх людей на Землі, закладені у кожній людині на різній глибині підсвідомості і “витягнути” їх до свідомості можна лише спираючись на свою індивідуальність, а також на знання загальних законів як творчості, так і психології”. А також: “знання потрібно отримувати не у готовому вигляді, їх повинен добувати сам творець” [6: 3–4].

Коли Б.-І. Антонич пише у своїх статтях про мистецтво, зокрема про його завдання та функції, то неодмінно вживає слово “психіка”: “мистецтво діє виключно на нашу психіку, цебто обсяг або поле його впливу є стисло обмежене (стаття “Національне мистецтво”) [2: 468]; “матеріалом, яким орудує письменник, не є, як звичайно думають, слово, але уявлення, складники нашого психічного змісту” (стаття “Натхнення й ремесло”) [2: 459]. Отже, Б.-І. Антонич заперечує традиційний погляд, свого роду матеріалістичний підхід, натомість розширює розуміння процесу мистецького творення, який починається ще від психічних вражень майбутнього автора.

Порівнюючи І. Франка і Б.-І. Антонича на рівні Франкових трьох підрозділів розділу “Психологічні основи”, можна відзначити, що хоча й не за розділами, однак ці три пункти – Роль свідомості в поетичній творчості, Закони асоціації ідей і поетична творчість, Поетична фантазія – Б.-І. Антонич теж розглядає окремо. Свідоме/підсвідоме – це мовби основна частина Антоничевих роздумів на тему психології творчого процесу, поетична фантазія, і зокрема роль сну у процесі творення, це мовби пролог, важлива надбудова до попередньої проблеми, асоціації ж ідей у Б.-І. Антонича присутні на рівні важливої спонуки, яка і “змусила” автора писати роздуми на теми творчого процесу.

Попри те що тези Б.-І. Антонича буквально збігаються із Франковими, на певному рівні вони все таки набувають індивідуального наповнення, йдуть своїм шляхом. Б.-І. Антонич говорить про те, про що у І. Франка не йдеться. У системі поглядів Б.-І. Антонича, що виражені у різних його статтях, знайдемо цілу низку думок з приводу того, як той чи інший твір знаходить свого сприймача, яким життям він живе, яка його суспільна функція. Антоничеві статті не такі вузькі, як наукова розвідка І. Франка, і водночас ширші за рахунок жанру – це свого роду літературна публіцистика. Зокрема, йдеться про життя мистецького твору опісля втілення за допомогою формальних засобів та матеріальної форми у тексті. У статті “Натхнення й ремесло” Б.-І. Антонич пише: “першим завданням творця є композиція уявлень, внутрішня будова з елементів цілості. Другим є перелиття уявлень в слова. Уявлення грають для письменника таку роль, яку для маляра барви, краски (червона, біла, синя тощо), а слова – подібну до тієї, яку мають фарби (олійна, водна тощо). Коли цілість, збудовану з уявлень, убираємо в одяг слів, приходиться третє завдання. Треба компонувати слова, творити будову слів, рівнобіжну й відповідну будові уявлень. Так повстає те, що називаємо стилем літературного твору” [2: 459].

Відмінності у поглядах І. Франка та Б.-І. Антонича помітна у з’ясуванні важливості ролі свідомого у творчому процесі, тобто, за І. Франком, верхньої свідомості. Б.-І. Антонич попри те, що дуже серйозно обстоює обов’язковість втілення твору в словесну оболонку за допомогою формальних засобів, все ж відводить свідомому меншу, аніж І. Франко, роль. Зокрема, Б.-І. Антонич зазначає: “чи твір добрий, чи невдалий, рішає в першій мірі його внутрішня та зовнішня композиція. Можна писати чудово без ніякої вправи й науки, але компонувати твір кожний письменник мусить навчитися. Можна бути генієм, та не вміти збудувати одної строфи, одного розділу повісті. Можна писати без крихітки захоплення та ентузіазму, але компонувати знаменито” (“Натхнення й ремесло”) [2: 459]. Натомість І. Франко, говорячи про історію написання “Прабабки” австрійського драматурга Ф. Грільпарцера, твердить, що її “план [...] був уже уложений в його голові, та з часом потону в сутінку його нижньої свідомості, [...] в ній були вже згромаджені всі розрізнені елементи трагедії. Треба ще було тільки одного товчка збоку, щоб усе те піднести до світлої свідомості” [14: т. 31: 63–64]. Якщо у І. Франка “гармонія вітхнення і холодного обмірковування” [14: т. 31: 64] є органічною частиною психології творчого процесу, то в Б.-І. Антонича, попри безперечно ґрунтовне теоретичне осмислення процесу

оформлення уявлень у текст, все ж виразно простежується “симпатія” до творів, що виникли як готовий продукт, ще у стані перебування у нижній свідомості (якщо послуговатися Франковим означенням). Це звичайно не обійшлося без впливу пізніших філософських концепцій та напрямів у мистецтві. Зокрема, посилаючись на власний досвід, Б.-І. Антонич розповідає: “Найкраща пора писати для мене, це ранній ранок. Напівпробуджений, ще в ліжку складаю вірші. Тоді уява викликає образи набагато ріжні від сонних мрій, тоді маю дослівно враження, мовби мені хтось у сні нашуптував якісь дивні слова. Буджуся вже цілком, одягаюся і записую якнайскоріше зложені в цей спосіб поезії. Так повсталі вірші здебільша не потребують згодом майже ніяких поправок і змін” (“Як розуміти поезію”) [2: 519].

Якщо у І. Франка психологія творчого процесу обмежується постаттю автора, то в Антонича творчий процес, чи радше існування мистецького твору, передбачає обов’язкову участь сприймача. У думках Б.-І. Антонича з приводу психології творчості завжди присутній акт сприймання. Ця своєрідна тріада – “автор – текст – читач” у Антонича свідчить про можливий вплив філософських і літературознавчих концепцій, зокрема ідей Р. Інгардена. Коли знаходимо у Б.-І. Антонича пасаж щодо психології художньої творчості, то майже у всіх випадках можна зауважити те, що ця проблема у нього зразу тягне за собою (дуже органічно) проблему сприймання: “Дійсно, ідеальне сприйняття мистецького твору було б тоді, коли сприймач пережив би все, що при творенні переживав автор. Але це ідеал у дійсності недосяжний. Кожний читач чи глядач сприймає твір на свій лад, по-своєму. Важне передусім те, що дано в самому творі” (“Як розуміти поезію”) [2: 529]. Отже, психологія художньої творчості у Б.-І. Антонича – це не просто пояснення особливостей цього процесу, а ціла система категорій. Це система існування мистецтва, де задіяні дві особи – автор та сприймач, а також третій фактор – існування тексту. Проблема інтенції, проблема змісту і форми, проблема рецепції – це та тріада Антоничевих категорій, які умовно можна означити як творчий процес. Ідеї, висловлені у трактаті І. Франка, – лише третина того, що висловлено в Б.-І. Антонича. Далі можна зауважити вплив ідей О. Потебні (щодо категорій змісту і форми художнього твору), а також ідей феноменологів та герменевтів. Проте ймовірно, що тут більше значення мала творча інтуїція та власний досвід Б.-І. Антонича як поета. Зокрема щодо проблеми “автор-сприймач”, Л. Єрмолаєва-Томіна у праці “Психологія художественного творчества”, яка має статус підручника для творчих спеціальностей, одним із необхідних творчих умінь вважає: “вміти бачити очима глядача і розуміти його потреби...” [6: 5].

Не можна однозначно стверджувати, що Б.-І. Антонич пішов далі від І. Франка і, осмисливши його ідеї, доповнив їх новітніми теоріями про процес написання літературного твору. Не існує жодного джерела, яке б вказувало, що Б.-І. Антонич читав трактат І. Франка, зарівно як і не існує джерела, яке б вказувало на протилежне, тому в такому контексті вдаватись до порівнянь чи здогадів науково некоректно. І. Франко зробив для українського літературознавства велику послугу, написавши доступним стилем глибоку розвідку, а Б.-І. Антонич, не конче будучи знайомим із

цієї працею, поділився на матеріалі власного досвіду своїми думками з приводу психології творчого процесу. Як ідеї І. Франка, так і ідеї пізніших неукраїнських вчених могли справляти на Б.-І. Антонича не такий уже і великий вплив. Це могло б бути на рівні наукових віянь. В особі І. Франка як автора трактату маємо систематичного, вдумливого і творчого ученого, а в особі Б.-І. Антонича – талановитого, спостережливого і глибокого автора статей, які незаслужено довго не були об'єктом наукового дослідження.

Література:

1. Андрухович Ю. Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 1996.
2. Антонич Б.-І. Твори / Ред.-упоряд. М. Москаленко; упоряд. Л. Головата; авт. передм. М. Новикова. – К., 1998.
3. Арнаудов М. Психология литературного творчества / Перевод с болгарского Д. Николаева. – Москва, 1970.
4. Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії / Упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський; Передм. Л. Новиченка. – Львів, 1989.
5. Дзюба І. Уроки феноменології // З криниці літ: У 3 томах. – К., 2006.
6. Ермолаева-Томина Л. Психология художественного творчества: Учеб. пособие для вузов. – 2-е изд. – Москва, 2005.
7. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К., 2003.
8. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004.
9. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. – К., 1991.
10. Слово–Знак–Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За редакцією М. Зубрицької. – Львів, 1996.
11. Стефановська Л. Антонич. Антиномії. – К., 2006.
12. Тарнашинська Л. Іван Франко – Юрій Липа – Богдан-Ігор Антонич: народження “ нової дійсності ” (До питання психології творчості) // Шевченко. Франко. Стефаник: Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ, 2002.
13. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-ге вид., випр. і доповн. – К., 2003.
14. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Ігор Михайлин (Харків)

Категорії дедукції та індукції в естетиці Івана Франка

Мабуть, можна сміливо стверджувати, що логічні категорії дедукції та індукції наприкінці ХІХ ст. набули величезної популярності не стільки через те, що вивча-

лися в закладах освіти в курсах логіки, скільки через використання їх у знаменитому циклі оповідань і повістей сера А. Конан-Дойла про знаменитого детектива, приватного консультанта Шерлока Холмса. Уже в першій повісті “Етюд у багрових тонах” (1887) головний герой виклав сутність свого методу об’єктивних спостережень і ланцюжка умовиводів, які приводили його до розв’язання щонайскладніших злочинів. Ці логічні операції сам Шерлок Холмс скромно називав “правилами дедукції”.

У наступних творах “Знак чотирьох” (1890), “Пригоди Шерлока Холмса” (1891–1892), “Спогади про Шерлока Холмса” (1892–1893), “Собака Баскервілів” (1902), “Повернення Шерлока Холмса” (1905) відбулося остаточне усталення героя, який вже існував ніби самостійно, незалежно від автора. Він приваблював глибиною думки, блискучим застосуванням методу дедукції, який раптом здобув світову славу, точністю й ясністю висловлювань, відчайдушною хоробрістю, кмітливістю й винахідливістю, з якою він кидався на світ злочинства, а також цілковитою безкорисливістю й відсутністю марнославства. Це був класичний неоромантичний герой, який відповідав потребі меркантильної епохи у величному характері, демонстрував раз у раз непереможність добра, його захищеність, забезпечував торжество справедливості й невідворотність покарання.

Під дедукцією, як відомо, розуміють логічну операцію, за допомогою якої невідоме окреме пояснюється через відоме загальне. На противагу: індукція – метод умовиводів, за допомогою якого загальний закон виводиться на підставі вивчення окремих явищ. Шерлок Холмс загалом безпідставно абсолютизував дедукцію, вважаючи, що знання про сто злочинів дасть йому змогу розкрити сто перший; хоча насправді його метод спостережень, старанного колекціонування фактів і побудови на їх основі роз’яснювальної теорії стоїть ближче саме до індукції.

Пік популярності Шерлока Холмса припав на час завершення вищої освіти та віденського докторату І. Франка. Важко собі уявити, щоб І. Франко, який неодноразово демонстрував дивовижні знання європейської літератури, міг бути необізнаний з таким видатним літературним явищем, як твори сера А. Конан-Дойла про Шерлока Холмса. Висловимо гіпотезу, що саме ці твори активізували думку І. Франка в справі використання категорій індукції й дедукції як інструментарію літературознавчого аналізу.

У доволі обширній історіографії з проблем літературної критики І. Франка поки що нам не відомі праці, у яких би окремо було розглянуто категорії індукції й дедукції.

І. Франко завжди з великою увагою ставився до питань теоретико-методологічних і був у нашому літературознавстві першим видатним методологом. Він, як ніхто інший, умів зайняти метапозицію, піднятися над деталями й побачити загальний план розвитку явища чи в цілому зміст епохи. Відомі його глибокі судження про методологію “Історії літератури руської” у некролозі “Професор Омелян Огоновський” (1894), про методологічні засади праці “Літературні стремління галицьких русинів” у праці “Д-р Остап Терлецький: Спомини і матеріали” (1902) та багато інших важливих зауваг. Саме в методологічних формулюваннях І. Франка важливе

місце посіли категорії дедукції та індукції, у яких він вбачав інструментарій аналізу спершу історико-літературних та літературно-критичних концепцій, а потім і власне літературного процесу.

Первісне використання цих категорій було пов'язано виключно з рівнем літературознавчого аналізу. Уперше І. Франко використав поняття індукції в статті “Задачі і метод історії літератури” (1891). У ній автор мав на меті, спираючись на відому працю професора берлінського університету Е. Шмідта “Charakteristiken”, окреслити методологічну сутність культурно-історичної школи в літературознавстві, яку сам І. Франко вважав найкращою моделлю для створення історії національної літератури. Можна було б вважати цю статтю рефератом праці відомого вченого, але насправді І. Франка до будь-якого предмету ставився творчо, як зараз прийнято говорити: креативно. З'ясувавши, що літературний твір є наслідком взаємодії численних чинників суспільного й культурного життя (раси, середовища, моменту), психологічних і біографічних аспектів творчої індивідуальності письменника, І. Франко зазначив, що завів читача “в цілу гущавину питань” [1: т. 41: 15]. Проте, вказав І. Франко, чим ближче історія літератури підійде до відповіді на ці питання, чим більше “входить у живий зв'язок з естетикою та слідує *індуктивній поетиці*” (курсив тут і далі. – І. М.) [1: т. 41: 15], тим надійніше вона уникне порожньої фразеології й сухості.

На завершення викладу І. Франко вказав, що “блискуча розвідка Еріха Шмідта де в чому являється невистарчаючою” [1: т. 41: 16]; наприклад, у ній, незважаючи на “гущавину питань”, не розкрито зв'язок літератури писаної з усною, народною; порушене, але не вияснене “питання *індуктивної (не догматичної) поетики*” [1: т. 41: 16]. Розглядові цих питань І. Франко пообіцяв присвятити наступні розділи “нашої компіляції”, як він скромно назвав свою працю, але через припинення виходу журналу “Руська школа”, де друкувалася стаття, наміру свого не здійснив.

Він повернувся до нього наприкінці 1894 р., коли після смерті О. Огоновського звільнилася кафедра руської філології Львівського університету і молодий доктор філософії І. Франко мав намір взяти участь у конкурсі на заміщення цієї вакантної посади. Тоді ним був створений “План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви”. До плану він долучив розгорнуті методологічні уваги, де зазначив, що в науці історії літератури сьогодні йде змагання двох напрямів, які відрізняються між собою самим розумінням предмета: це школи критико-естетична і культурно-історична. Декларуючи свою прихильність до культурно-історичної школи, І. Франко так охарактеризував методологічні ідеї критико-естетичної школи: вона “підходить до оцінювання творів літературних з готовою вже абстрактною мірою і, йдучи від загальних принципів до спеціальних явищ, поступає дедуктивно і апріорно” [1: т. 41: 35]. Головною метою цієї школи є класифікація літературних творів, “встановлення між ними певної драбини ранг в міру того, чи вони повніше і досконаліше вочлочують в собі ідею, всесторонніше виявляють її, чи противно, показують тільки слабкі її проблески, показують її серед примішок елементів чижих їй, а то й зовсім з нею незгідних” [1: т. 41: 35]. Отже, за І. Франком, дедуктивне

літературознавство не вимагає повноцінної інтерпретації твору, а лише зіставлення його з наперед заданим зразком. Тому ця школа не лише класифікує, а й цензурує літературу, визнає за класику те, що найближче підходить до взірця, а не те, що найглибше відображає життя.

Культурно-історична школа, “замість *дедуктивного*, апріорного цензурування і класифікування творів літературних” [1: т. 41: 36], прагне “дійти до їх живого, движучого змісту, віднайти за кожним словом, під усякою формою живих людей з їх чуттями, радощами і терпіннями, змаганнями і розчаруваннями” [1: т. 41: 36].

Отже, можна зробити попередній висновок: *дедукція* як метод літературознавчого аналізу – це ознака критико-естетичної школи, яка підходить до твору з готовими, наперед заданими стандартами; склавши такі усталені уявлення про загальні закони розвитку мистецтва, вона вважає ці закони непорушною догмою і з погляду цих законів оцінює конкретний твір. За І. Франком, *дедукція* згубна для історії літератури, вона містить у собі підстави для цензурування літературного процесу.

Індукція, *індуктивна поетика* – ознака культурно-історичної школи. Під поняттям “поетика” І. Франко розумів загалом науку про літературу. Адекватне сприйняття літературного твору передбачає врахування “гушавини питань”, розгляд життєвої ситуації його виникнення, діалогу з сучасниками на його сторінках; лише врахування множинності обставин дасть змогу зрозуміти висловлювання письменника. Тому в основі історії літератури мусить лежати *індукція* як найголовніший методологічний прийом.

Сформулювавши й чітко визначивши для себе зміст двох важливих логічних категорій, І. Франко пішов далі, застосувавши цей інструментарій для з’ясування задач літературної критики. У статті “Слово про критику” (1896) він зруйнував примітивні, неправомірні уявлення про літературну критику, яка, на думку деяких авторів, нібито мусить керувати літературним процесом, виховувати літераторів і белетристів. Творчість, за І. Франком, взагалі не визнає керування; “командуюча критика” переважає в часи вузького педантизму, схоластики. Історія літератури не раз подавала докази того, що великий талант спростовував установлені критичні правила, разом з великими творами творив і нові критичні правила для них, відтак, критика ніколи не була керманічем літературної творчості, а обчислювала вже готові здобутки, пояснювала їх, популяризувала для широкого загалу. Отже, критика “мусить бути не догматичною, а аналітичною, не *дедуктивною*, а *індуктивною*” [1: т. 30: 214].

Роль критики в сучасному літературному процесі значно зросла. Адже ми живемо в часи “признання повного, неограниченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість” [1: т. 30: 217]. Літературна теорія і практика безмірно розширили кордони літературної творчості. За І. Франком, “тріумф індивідуалізму в сучасній літературній творчості надає тій творчості zarazом велике соціальне значення” [1: т. 30: 217]. Кожен твір сприймається як документ певних суспільних процесів, симптомів хвороб та духових переломів, зміст та джерела котрих сягають далеко глибше, ніж це часто уміють сказати наші письменники. Критик мусить робити те,

до чого звичайний читач буває неспроможний: “мову чуття перекласти на мову розуму” [1: т. 30: 215], аргументувати свої судження, з’ясувати зміст і значення твору. Ці завдання можна виконати лише керуючись засадами *індуктивної* критики.

Остаточне завершення формування поняття *індуктивної* критики, естетики чи поетики відбулося в трактаті І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (1898). Головне гасло, запропоноване автором: “Критика повинна бути наукова” [1: т. 31: 50], супроводилося демонстрацією “повного банкрутства” сучасної французької критики, яка продукує “блискучу галімацію” [1: т. 31: 48], є безідейно-суб’єктивна (як у Ж.-Ф. Леметра) або ж безідейно-догматична (як у Ф. Брюнет’єра), у всякім разі псевдоартистична, що “блискучою, ніби артистичною формою маскує свою ненауковість” [1: т. 31: 49]. За І. Франком, науковість критики полягає в тому, що вона не повинна приступати до своєї праці з готовими вже догмами. З цього погляду навіть Аристотелева поетика не була догматичною, хоча багато поколінь письменників керувалися нею для написання своїх творів. Але І. Франко довів протилежне: “Аристотелева поетика була не догматична, а *індуктивна*: до сформулювання правил критик доходив, простудіювавши багато творів даної категорії” [1: т. 31: 50]. У пізніші віки ті правила було взято за догми, проте це не заперечує *індуктивної* методології самого Аристотеля. Після розгляду історичного прикладу І. Франко дає пряме визначення: літературна критика “повинна бути якомога науковою, т. є. основою на певних тривких законах – не догмах, а узагальненнях, здобутих науковою *індукцією*, досвідом і аналізом фактів” [1: т. 31: 51].

Як відомо, поряд з визнанням визначних наукових можливостей культурно-історичної школи, І. Франко глибоко розробляв психологічні засади вивчення твору й літературного процесу загалом. Ще в статті “Відповідь критикові “Перебенді” (1889) він висловив методологічні настанови – брати літературний твір “як факт духовної історії даної суспільності, а відтак як факт індивідуальної історії даного письменника, т. є. [...] приложити до нього метод історичний і психологічний” [1: т. 27: 311].

У трактаті “Із секретів поетичної творчості” він глибше роз’яснив смисл поняття науковості літературної критики. За І. Франком, літературна критика входить в обсяг естетики, але естетика своєю чергою, “є властиво наука про почування, спеціально про відчування артистичної краси, – значить, є частиною психології” [1: т. 31: 53]. Ідеалістично-догматична естетика не створила загальноприйнятої дефініції краси і не відповіла на питання: що і чому нам подобається? “Нова *індуктивна естетика* мусить, – наголосив І. Франко, – прийняти за вихідну точку не поняття краси, а чуття естетичного уподобання, мусить при допомозі психології аналізувати те чуття і далі мусить в обсягу кожної поодинокі штуки розбором її технічних способів і її взірцевих творів доходити до розуміння того, якими способами кожда штука в своїм обсягу викликає в нашій душі чуття естетичного уподобання?” [1: т. 31: 113]. “Нова *індуктивна естетика*”, – зазначає І. Франко, – не ставить собі за мету з висоти абстрактного поняття краси диктувати закони мистецькому розвитку людства, а обмежується скромнішим завданням: “поперед усього зрозуміти, а не судити і не приписувати законів” [1: т. 31: 113].

Серед двох найголовніших логічних прийомів здобування нового знання (умовиводів) І. Франко надавав перевагу *індукції* як способові будувати висновки на підставі залучення й докладного вивчення фактичного матеріалу. *Дедуцію* як спосіб мислення він вважав ознакою догматичної естетики, яка несумісна зі свободою творчості, тяжкими кайданами налягає на мистецький пошук і, власне, є гальмом для нього.

Широке вживання категорій індукції й дедуції для аналізу літературознавчих концепцій імовірно підштовхнуло І. Франка до використання їх вже з метою аналізу самого літературного процесу. У статті “Леся Українка” (1898), написаній паралельно з трактатом “Із секретів поетичної творчості”, автор використав добре опрацьований інструментарій для характеристики мистецького обличчя видатної поетеси. Саме в цій статті містяться сьогодні відомі кожному школяреві, класичні дефініції І. Франка: Леся Українка – “ся хора, слабосильна дівчина – трохи чи не одинокий мужчина на всю новочасну соборну Україну” [1: т. 31: 271].

І. Франко завершив аналіз її творчості такою думкою: найкращі твори Лесі Українки ідейні, але зовсім не тенденційні. І пояснив: різниця тут така ж, як “між *індукцією* і *дедукцією* в логіці, як між синтезом і аналізом в хімії” [1: т. 31: 272]. Поетичний твір є “ідейним тоді, коли в його основі лежить якийсь образ, факт, враження, чуття автора” [1: т. 31: 272]. Заглиблюючись фантазією в той образ, автор висвітлює його з різних боків і прагне способами, які дає йому поетична техніка, викликати такі самі уявлення про предмет у душі читача. Водночас автор прагне сконцентрувати той образ, вилучити з нього все випадкове, піднести все, що в ньому є типове, тобто осягнути ідею явища. Поет збагачує нашу душу зворушеннями могутніми, “робить нас горожанами вищого, ідейного світу” [1: т. 31: 272]. У цьому й ідейність твору. Вона не може бути вкладена в твір штучно, вона іманентна творові, для автора є “маніфестацією його душі, образом його індивідуальності” [1: т. 31: 273].

Натомість “тенденційний поет виходить від якоїсь чи то соціальної, чи політичної, чи загалом теоретичної тези, котру йому хочеться висловити, розширити між людьми” [1: т. 31: 273]. Він підбирає аргументи для пояснення своєї тези у вигляді поетичних образів, немов ілюстрації до друкованого тексту. Іншими словами, тенденційний поет йде шляхом *дедукції*, йому видається, що він сам вже наперед усе пізнав у житті, усе знання міститься вже в готовому вигляді в ньому самому. Насправді він не пізнає життя, а ілюструє готове знання. Він може бути віртуозом поетичної техніки, але його твір блищить, та не гріє, бо для пропаганди його тези треба доказів, вияснень, а поетична форма не може заступити їх. “Чим більше таланту витрачено на такий твір, – вважав І. Франко, – тим гірше, бо читачеве серце лишилося холодне, а його розум в найліпшій разі збаламучено, замість дійсного прояснення” [1: т. 31: 273].

Загалом І. Франко толерантно ставився до модернізму, демонструючи в багатьох літературно-критичних працях глибоке розуміння нових мистецьких явищ. У праці “З остатніх десятиліть ХІХ віку” (1901) він зупинився на творчості групи молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури, яка, відмовившись від зображення зовнішнього середовища, “головну увагу творчості

поклала на психологію, головною метою твору штуки зробила: розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики” [1: т. 41: 525]. У статті “Старе й нове в сучасній українській літературі” (1904) він наголосив: не в матеріалі й темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері лежить новаторство сучасної літератури. Нові письменники за предмет відображення мають не економічні порядки, а трагедію душі, вони переносять себе в душу героя і зображають її ніби зсередини. Таким чином, для І. Франка й модернізм, заснований на *індуктивному* пізнанні, є конструктивною частиною літератури. Для нього всякий напрям добрий, коли його репрезентанти – справжні живучі таланти.

Проте одного різновиду модернізму І. Франко наполегливо не визнавав: творчості новочасних поетів, які силкуються бути безідейними, аби, мовляв, служити для самої штуки, красі для краси. Вони мимоволі потрапляють у тенденційність, вважав І. Франко у статті “Леся Українка”. У найкращому випадку вони дають “безцільну гру слів і форм, кольористичні контрасти, барвисті декорації, за котрими немає нічого живого і реального” [1: т. 31: 273]. А це також тенденція, яка розминається з метою поезії. Тенденція, яка, за І. Франком, побудована на *дедуктивному* пізнанні.

Отже, І. Франко був послідовним прихильником *індукції* в науковій і художній творчості, вважаючи, що шлях нагромадження нового знання мусить іти від конкретного до загального, від спостереження над широкою групою фактів і явищ до визначення ідеї тих фактів і явищ і до формулювання загального закону їх розвитку. *Дедуцію* він вважав ознакою догматичного наукового мислення і тенденційного мистецтва, яке зводиться до ілюстрування художніми образами наперед складених публіцистичних тез та положень. І. Франко застерігав український модернізм від небезпеки *дедуктивного* методу. І сьогодні використання І. Франком категорій *індукції* й *дедукції* для літературознавчого аналізу слід визнати продуктивним, доцільним, таким, що пояснює важливі аспекти наукової і художньої творчості.

Література:

1. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Олена Галета (Львів)

“Акорди” Івана Франка: спроба саморепрезентації

...В “Абетці Мілоша” Ч. Мілош зізнається, як кпив із нього якомсь-то Гомбрович: “Чи можеш ти увияти собі, як Ніцше укладає антологію?”. Ч. Мілош легко погоджується: до укладання антології береться автор або не надто певний себе, або ж

надто впевнений, аби зводити себе на п’єдестал самотою. Перелічивши шість своїх антологійних проектів (антологій укладених, виданих, невиданих і перекладених), Ч. Мілош називає їх зернами, киданими на вітер, з яких щось-таки проросте. Попри загальне переконання, антологія, на думку Ч. Мілоша, – це також спосіб пробитися голосом крізь загальний галас [див.: 19; 39–40].

Фактографія. Франкова антологія “Акорди” з’явилася друком у Львові 1903 року [див.: 3] загальним накладом 3100 примірників (для І. Франка ця цифра, як і динаміка продажу, не були надто високими [див.: 14: т. 50: 240], насамперед супроти тритомової антології “Вік”, розпроданої за попередньою підпискою 1900 року в Києві тиражем 3000 примірників і одразу ж перевиданої повторним тиражем 5000 примірників, як свідчить І. Франко у статті “Южнорусская литература”, увесь тираж розійшовся протягом 3-х років [див.: 14: т. 41: 153]). Отже, І. Франко не був першим, хто взявся порядкувати в українській новочасній літературі. Окрім “Віку” (це видання в упорядкуванні В. Доманицького та С. Єфремова було присвячене 100-річчю з часу виходу перших трьох частин “Енеїди” І. Котляревського і охоплювало період 1799–1898 років) [див.: 8], поперед з’явилася ще “Антологія руська” (Львів, 1881) [див.: 6]. Про загальну тенденцію свідчить також з’ява небавом після “Акордів” 12-ти випусків ще одного антологійного збору – “Української Музи” (в упорядкуванні О. Коваленка, Київ, 1908) [див.: 13]. Як неодноразово зазначалося, кількість представлених авторів від антології до антології зростає: 42 – 50 – 88 (імен, 87 авторів) – 134...

Попри те, найоб’ємніша на свій час з нецензурованих видань української лірики 2-ї половини XIX – початку XX ст., Франкова антологія стала предметом окремої дослідницької уваги літературознавців щойно з 90-х років XX ст. Передусім завдяки професорові М. Ільницькому, з передмовою і коментарями якого було підготовлено два перевидання (репринт 1992 року [див.: 1] і потім – у доповненому вигляді – 2005 року [див.: 2]), а також Б. Якимовичу, який у ґрунтовній статті “Антологія “Акорди”: Шедевр українського книговидавництва XX ст.” [див.: 17] і її поширеній та доповненій версії “Книжка, що випередила свій час: Антологія “Акорди” І. Франка: книгознавчий та джерелознавчий аналіз” [див.: 18] детально виклав і проаналізував насамперед особливості “Акордів” як книжкового видання, а також (почасти) добір імен і текстів (у зіставленні з 4-томною і 6-томною “Антологіями української поезії”, що з’явилися, відповідно, у 1957 [див.: 5] і 1984–1986 роках [див.: 4]) та художнє оформлення книжки. Цікавою і цінною є також подана у його дослідженні інформація про способи розповсюдження і читацьку аудиторію “Акордів”. Тож мало не через століття після появи “Акорди” нарешті здобулися на увагу; та й сам І. Франко у творах, включених до 50-томника, заледве два рази згадує про свою літературозбірню, дарма що задум зародився і “сповився” чи не 1898 року – принаймні, так допустово стверджує у згадуваній статті Б. Якимович. Відкриття пам’ятника І. Котляревському, 25-ліття письменницької діяльності самого І. Франка, цілий шерег інших круглих чи півкруглих дат, в тім і округлення до столітньої межі самого літочислення – сам час спонукав озиратися і підсумовувати. Під кінець XIX ст. І. Франко виступає з лекціями і оглядовими статтями, котрі стали хрестоматійни-

ми матеріалами для вивчення його літературознавчих смаків і поглядів. На цьому тлі видається дивним, що антологія була так рідко спогадувана, навіть коли мова заходила про загальну панораму Франкового бачення літератури. Чи не тому, що праця упорядника бачилася і збільша бачиться нині як механічна; радше робота, ніж творчість; збирання і впорядкування – щось ніби наведення порядку, тимчасова перерва і перегляд уже-створеного – а отже, не-творча праця літературного самовидця (хто “бачить сам” – “на власні очі”, хто “бачить самого себе”?).

На обкладинці і під. Попри слідування “духові часу” – а дух цей був головно позитивістський, керований – в особі І. Франка – настановами культурно-історичної школи, є кілька особливостей, що вирізняють Франкове видання з-посеред інших. Передусім: на обкладинці книжки фігурує двоє імен, вочевидь, не випадкових. По-перше, ім’я І. Франка-упорядника (згадаймо для зіставлення, що перша новочасна українська антологія запропонована була читачеві як – словами сьогоднішніми – “проект” товариства “Дружній лихвар”, без зазначення особи упорядника). У власній антології творчість І. Франка представлена найширшою добіркою з 16-ти творів; при цьому О. Кониський репрезентований 15-ма творами, П. Куліш – 13-ма, О. Федькович, Б. Грінченко, П. Грабовський – 12-ма, О. Маковей – 11-ма, Леся Українка – 10-ма, а за рештою імен (ще 80) стоїть менше ніж по десять поезій.

Дослідники не раз звертали увагу, що Франко-упорядник на початку ХХ ст. залучає до антології добру частину модерної поезії; якщо стосовно інших авторів можна посилатися на критерій об’єктивності у представленні літературного процесу, то коли йдеться про створення власної добірки, І. Франко не дарма укладає її здебільшого із лірики особисто-інтимної (14 з 16 поезій), насамперед із тих поезій, які увійшли до виданої 1896 року ліричної драми “Зів’яле листя”. До речі, у “Передньому слові до другого видання” “Зів’ялого листя” (1910) І. Франко вкотре звертається до ключової для порядкування антології опції “після Шевченка”: говорячи про *власні тексти*, І. Франко твердить: “Чотирнадцять літ після появи “Зів’ялого листя” запотребилося друге видання сеї збірки ліричних пісень, найсуб’єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об’єктивних у способі малювання складного людського чуття” [15: VI].

Зрештою, “Акорди” були першим зводом літературним, у якому І. Франко опинявся без сусідства Т. Шевченка: і в “Антології руській”, і у “Вікові” поезія Т. Шевченка представлена поряд із добірками інших авторів, зокрема І. Франка. І далі: якщо подібні укладанки до і після І. Франка починаються з певної знакової постаті чи пам’ятки (таку роль сповняли “Слово о полку Ігоревім” в пізнішій антології “Струни” з підназвою “Антологія української поезії від найдавніших до нинішніх часів” в упорядкуванні Б. Лепкого (Берлін, 1922) [див.: 12], І. Котляревський в “Антології руській” і “Вікові”, а також у згаданому виданні Б. Лепкого, де твори І. Котляревського відкривають період нової української поезії – після “Слова...” і доволі великої добірки народнописаних текстів), то для “Акордів”, як було сказано, визначальною постаттю, про що свідчить підназва книжки, є постать *відсутнього* Т. Шевченка.

У пошуках першопочатку: Котляревський. Як переконують праці І. Франка з історії літератури останнього десятиліття XIX – першого десятиліття XX ст., він не резигнує у своїх історико-літературних розвідках із постаті і творчості І. Котляревського (до того ж, у 1903 році – рік виходу антології – відбулося відкриття пам’ятника І. Котляревському у Полтаві, де зібралася “наживо” антологічна добірка українських літературних і культурних діячів), однак в історико-літературних роботах не завжди обирає його твори як точку відліку нового періоду літературного розвитку. Так, в оглядовій статті “Українсько-руська (малоруська) література”, писаній на замовлення чеського журналу “Slovanský přehled”, де вона й була надрукована у 1898–1899 роках (а також у тих же роках в неповному українському перекладі – у чернівецькій газеті “Буковина”), І. Франко писав, що “Від часу Котляревського настає принципова зміна” [14: т. 41: 83]. Однак зважмо на ширший контекст цього ствердження: йдеться про зміну *середовища і традиції загалом, виразом* чого служить насамперед “Енеїда” І. Котляревського. Дозволю собі ще на кілька цитат. Наведені щойно слова одразу ж наслідують пояснення: “Російська держава за сто літ після Петра Великого не стала, щоправда, державою з новочасним європейським ладом, та все-таки виховала чимале коло європеїзованої інтелігенції [...]. В руках тієї інтелігенції стає література носієм поступу, сівачем європейських ідей; вона намагається підхоплювати нові теми в Європі і засівати ними рідне поле” [14: т. 41: 83]. Розгортаючи думку про “принципову зміну”, І. Франко говорить про І. Котляревського як про автора, завдяки якому українська література приєднується у своєму розвитку до літератури західноєвропейської (обмежуюся тут цим сумнівним загальником, йдучи слідом Франкової думки), зокрема до сентименталізму, а також до суголосної їй літератури російської (представленої творами Радішева і Карамзіна). Цьому передують виклад про І. Котляревського як про виразника власне української традиції – “прагнення до прояву самобутнього характеру землі і народу в письменстві і мистецтві [...]. Проявом цієї традиції був Котляревський і його “Енеїда”. Та ще й яким яскравим, характерним прикладом!” [14: т. 41: 82]. Отже, поцінування І. Котляревського – це поцінування його творів як *найтиповіших* для цілої традиції нової української літератури і зручних прикладів проникання в українську літературу загальноєвропейських тенденцій. Пишучи у 1894–1895 роках “План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви”, І. Франко, замість звично починати розгляд “южноруської” літератури XIX століття від І. Котляревського, свідомо звертається до “Історії русів”: “...виклад свій про ту добу южноруської літератури я розпочну не від Котляревського, як се звичайно робиться, а розбором того цікавого історично-політичного памфлета, що називається “История руссов” [14: т. 41: 61].

Остеронь літератури: Т. Шевченко. Попри постійне наголошування на визначній ролі Т. Шевченка у розвитку нової української літератури, його ролі “започатковувача” (прикметна цитата зі статті “Українсько-руська (малоруська) літератури: “У Шевченкові українська поезія знайшла найсильніше на ту пору втілення. Та це був не кінець, а початок, імпульс до її розвитку” [14: т. 41: 85]),

І. Франко ставить Т. Шевченка *осторонь літератури*. Так, на тлі щойно виголошених заслуг І. Котляревського як “зв’язкового” між українською літературою і загальноєвропейським літературним процесом, суттєво вирізняється характеристика Т. Шевченка: “Справжню велич Шевченка можна зрозуміти, лише порівнявши його з попередниками і вчителями – польськими та російськими поетами Міцкевичем, Рилєєвим і Пушкіним. І то не тому, що він рівний їм по силі відтворення світу. Він надто самобутній і різниться від них навіть тим, чого в них учився. Попередніх та сучасних йому українських поетів він перевершує своєю палкою натхненністю і пристрасстю, як височезна гора навколишнє передгір’я. ...всі наступні поети можуть черпати з його творчості наче з ріки” [14: т. 41: 183]. Прикметно, що на початку огляду шевченковзнавчої літератури у статті “Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка” 1881 року І. Франко у бібліографічній примітці згадує чотирьох українських авторів (О. Потрицький, О. Огоновський, М. Драгоманов та ще один автор, захований за позначенням S-o) і так само чотирьох іноземних (посилаючись на публікації польською, німецькою, французькою та російською мовами), тим самим стверджуючи, що Т. Шевченко – аж ніяк не поет “для хатнього вжитку” [Див.: 16: 107]. Отож, І. Котляревський допасовує українську літературу до європейського контексту – Т. Шевченко входить у цей контекст як досі ще небувала його частка; І. Котляревський виражає новоформовану традицію української літератури – Т. Шевченко уриває, започатковуючи нову: “Яскрава Шевченкова зоря затьмарила цілу плеяду менш відомих українських поетів, які трохи раніше або одночасно з ним виступили в 40-х роках” [14: т. 41: 185]. Парадоксально: Т. Шевченко заслanya те, що звикло називається літературою. У працях І. Франка 90-х років XIX ст. поняття літератури – поняття насамперед сукупне; “духова діяльність суспільності” [14: т. 41: 18], певного культурно-інтелектуального *середовища, спільноти* читачів і авторів, об’єднаних спільним очікуванням і спромогою виражати через літературне творення певні суспільні й національні погляди – те, що, словами І. Франка, “починається тільки зі смертю Шевченка” [14: т. 41: 18]. І в такому власне контексті ключового значення набуває постать П. Куліша: “Дивним, може, покажеться декому, що я Шевченка ані Марка Вовчка не зачисляю до властивої національної літератури української... Перший, по моїй думці, справді національний писатель український... – се Панько Куліш” [14: т. 41: 18]. І. Франко дає детальніше пояснення: талант чи – у випадку Т. Шевченка – навіть геніальність виносять таких письменників поза межі літератури як середовища, роблять їх з’явами одиничними: “Шевченко і Марко Вовчок мені представляються як дві високі тополі серед широкого степу, розкішні та самотні. Національна ж література – се ліс, в котрім є й дуби, є й ліщина, але все разом має одноцільний характер – відразу видно, що се ліс, а не степ, що се витвір колективної праці духовної, назрілих загальних змагань усієї суспільності, а не одрізнені прояви поодиноких, самотніх, хоч би й великих талантів” [14: т. 41: 19]. Після такої преамбули у “Плані викладів історії літератури руської” І. Франко завершує Т. Шевченком V семестр (від XVIII століття до смерті Т. Шевченка), після чого переходить до характеристики підавстрійської літератури і щойно у VII

семестрі, який розпочинається “поворотом братчиків із заслання”, звертається до праць і творів М. Костомарова, П. Куліша і Ганни Барвінок. Цікавий під оглядом послідовності викладу матеріалу також “Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року” (надрукований 1910-го): зупинившись у XXXIII–XXXIV розділах на – відповідно – попередниках Т. Шевченка у літературі й істориках “перед Костомаровим”, І. Франко у XXXV розділі “вирівнює” історію літератури на сході і заході України, по чому окремі розділи присвячує Т. Шевченкові і, спільно, М. Костомарову й П. Кулішеві, а тоді знову повертає у XXXVIII та XXXIX розділах до Галичини 1848 року і 50-х років XIX століття [див.: 14: т. 41].

Завдання історика літератури. Йдучи за настановами культурно-історичної школи, І. Франко формує гасло історика літератури, яким, як видається, керується також при укладанні антології: “не в обмеженні, не в редуванні, не в арбітральнім підборі матеріалу може бути заслуга і вмілість історика літератури..., а власне в якнайбільшій його повноті, багатстві і різносторонності” [14: т. 41: 37]. Якщо завдання історика літератури – відслідковувати загальні закономірності, то постаті великого масштабу радше стають йому на заваді. Ця думка, з усією її парадоксальністю, відкриває статтю І. Франка “Задачі і метод історії літератури” (1901): констатує відсутність справді потужних постатей в українській літературі кінця XIX ст., насамперед у Галичині, І. Франко все ж добирає у такій ситуації деякі переваги, а саме – “одиниці великих поетів і писателів не заслонюють перед нашими очима дрібних, а важних моментів розвою загалу нашої інтелігенції і нашого народу” [14: т. 41: 7].

Тож, насичуючи зміст антології численними творами модерної літератури, в самому упорядкуванні І. Франко керується радше домодерними приписами – вичерпність переважає над оригінальністю, бажання розставляти акценти поступається перед відтворенням літературного тла, чи пак пейзажу (попри те, що добірки різних авторів відчутно різняться за обсягом). Така настанова як поміж упорядників, так і поміж читачів та критиків задержується ще на тривалий час. Сімома роками після Франкового видання з’являється друком польськомовна “Антологія сучасних українських поетів” в упорядкуванні й перекладі С. Твердохліба. М. Євшан – без сумніву, естет-індивідуаліст, проповідник модерного світогляду в літературі і літературній критиці – закиди свої С. Твердохлібові будує на основі (крім поганої якості перекладів) звинувачення в суб’єктивізмі, вибірконості, невмінні презентувати загальні тенденції й настрої літератури: “Антологія Твердохліба не єсть твором, який заслуговував би на ту назву... І це чують самі навіть панегіристи Твердохліба. Вони, власне, зазначають, що це антологія не репрезентативна, і називають її скромніше: вибором сучасних українських поетів. Ну, добре, нехай і так, але чому ж ті самі добродії, пройшовши зміст її, пишуть знов такі висновки, неначе це була якраз репрезентативна антологія? Пишуть: “ми бачили душу українського народу в її типових проявах”? І забувають, що не може бути там душі українського народу, де на тлі української поезії старається перекладник дати свої настрої та імпресії, не може бути там, де антологія не репрезентативна, де вибір

поетів самовільний, де, врешті, душа навіть поодиноких поетів фальшована, а не правдива!” [10: 548–549].

Постать Т. Шевченка, як ішлося, не надається для “фонового” зображення. У сприйнятті наступників Т. Шевченко постає не лише як окремих автор (особа), але і як метонімічна заміна самого поняття “українська література” – відповідно, з цього образотворення й народжується *проблема* її подальшого повноцінного й творчого тривання.

Апофрадес. Тема “переписування Шевченка” у творчості І. Франка була вже оголошена, однак все ще мало досліджена навіть у найсучасніших франкознавчих працях. Свого часу О. Огоновський вказав на накладання образу Франкового дитинства, ним самим твореного, на усталену на той час “літературну версію” дитинства Т. Шевченка. Я. Грицак, розглядаючи критику М. Драгоманова і народовців на адресу Т. Шевченка, у книжці “Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота” стверджує, що І. Франко “ніби дописував те, чого не було у Шевченка, пристосовуючи українофільство до нових умов. Для свого покоління він виконував таку саму функцію, що Шевченко – для попереднього” [9: 404]. А звідси вже один крок до блумівського апофрадесу (дослівно “повернення мертвих”): “ефект полягає в тому, що нова поезія здається нам не такою, ніби її написав попередник, але такою, ніби пізніший поет сам написав найхарактерніший твір попередника” [7: 19].

Антологія в контексті. “Акорди” не лише вирішують, з поправкою на зміну форми, проблеми, які І. Франко ставить в історії літератури: вони продовжують і змінюють нетривалу на той час традицію нового жанру (згадаймо, що до давніх збірок-вибірок художніх перлин і морально-релігійних порад І. Франко нав’язує також в інший спосіб – називаючи власну поетичну збірку “Мій Ізмарагд”). Франкова антологія почасти відрізняється від “проектів” його найближчих попередників і навіть наступників. Зазначимо зараз лише кілька суттєвих рис, на які слід звернути увагу: вибір між репрезентацією текстів та постатей і встановлення критеріїв “повноти” представлення історико-літературних з’яв. В. Доманицький і С. Єфремов, випускаючи у світ “Вік”, спорядили добірки текстів фотографіями і біографіями письменників (укладеними здебільшого на основі автобіографій). Так само наступна після франківської антологія “Українська Муза”, на чому наголошують історики літератури, містила біобібліографічні силуети про присутніх у виданні авторів. І. Франко ж перед собою такого завдання не ставить: його антологія – послідовність імен і художніх творів, які вирізняються між собою стилістично (що відображає також оформлення персональних добірок). М. Ільницький, мабуть, уперше звернув увагу на те, що не про всіх авторів І. Франко мав достатню інформацію, адже умістив окремо П. Панченка і П. Таїсича (друге – псевдонім названого автора) [11: 4]. Окрім того, як стверджує Б. Якимович у другій публікації про Франкові “Акорди”, І. Франко помилково розшифровував псевдонім “Хрущ”, яким підписував свої поезії М. Жук, вбачаючи за ним постать О. Афанасьєва-Чужбинського [18: 134]. Попри усі інші фактори (втім і банальний брак інформації), згадаймо, наскільки відрізняються від такого підходу засади писання історії літератури, викладені ще

12 років перед появою антології у статті “Задачі і метод історії літератури” – навіть сучасний дослідник мало що зможе додати до переліку тих підходів, які, на думку І. Франка, сукупно складають вичерпний розгляд і уможливають цілісне сприйняття літератури.

Отже, в антології І. Франко не намагається створити “галерею портретів”; він радше розгортає хоч і різнорідний, однак цілісний “текст літератури”. Така різниця між історико-літературним і антологічно-репрезентативним підходом до “викладу” української літератури (окремо і спеціально 2-ї половини XIX ст.) варта окремої уваги. Антологічну добірку не можна вважати лише ілюстрацією історії літератури. Антологічний виклад та історія літератури “від Франка” відрізняється не лише часом появи; вони представляють два різні погляди на літературу: літературу як історію (явище певним чином *завершене*) та літературу як сучасність (до якої *причетний* сам автор-упорядник, з якою від себе ототожнює: мовно, стилістично, жанрово, світоглядно...). Антологія літератури *після Шевченка* – це також спроба довести сам факт існування такої літератури, ба навіть показати її жанрово і стилістично оновленою, як це Т. Шевченко спромігся раніше зробити самотужки...

Література:

1. Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка / Упоряд. І. Франко. Іл. Ю. Панькевича [Передм. і приміт. М. Ільницького] – Репринт. вид. – К., 1992.
2. Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка / Упоряд. І. Франко. Іл. Ю. Панькевича [Передм. і приміт. М. Ільницького]. – Репринт. вид. – К., 2005.
3. Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка / Уложив І. Франко. З ілюстраціями Ю. Панькевича. – Львів, 1903.
4. Антологія української поезії: В 6 томах / Гол. редколегії М. Бажан – К., 1984–1986.
5. Антологія української поезії: У 4 томах / Упоряд. М. Рильського та М. Нагнибіди. – К., 1957.
6. Антологія руська. Збірник найзнаменитших творів руських поетів. У Львові. Видання Товариства Академічного “Дружній Лихвар”. З друкарні Товариства імені Шевченка, 1881.
7. Блум Г. Страх впливння. Карта перечитывання. – Екатеринбург, 1998.
8. Вить (1799–1898). Украинська поэзия видь Котляревського до останнихъ часивъ. Выдання друге зь одминамы й додаткамы. – К., 1902. – Том першый.
9. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота. – К., 2006.
10. Євшан М. Елегантні жести західноєвропейської школи // Євшан М. Критика. Літературознавство. Есеїстика. – К., 1998.
11. Ільницький М. Акорди української поезії // Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка / Упоряд. І. Франко. Іл. Ю. Панькевича [Передм. і приміт. М. Ільницького]. – Репринт. вид. – К., 1992.
12. Струни: Антологія української поезії від найдавніших до нинішніх часів / Уп. Б. Лепкий. – Берлін, 1922.
13. Українська Муза. Поетична антологія: Од початку до наших днів. – К., 1908. – Вип. 1–12.

14. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
15. Франко І. Зів'яле листя. – Львів, 2006.
16. Франко І. Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли у Зібрання творів: У 50 томах / Упорядн. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2001.
17. Якимович Б. Антологія “Акорди”: Шедевр українського книговидавництва ХХ ст. / Україна: культура, спадщина, національна свідомість, державність. – Вип. 12. – Львів, 2004.
18. Якимович Б. Книжка, що випередила свій час: Антологія “Акорди” Івана Франка: книгознавчий та джерелознавчий аналіз // Дзвін. – Львів, 2006. – Ч. 8.
19. Miłosz C. Abecadło Miłosza. – Warszawa, 1997.

Лариса Каневська (Київ)

“Homo nobilis”: обриси психологічного портрета Івана Франка у дзеркалі мемуаристики

В історії української та світової культури небагато знайдеться постатей такого рідкісного універсалізму, яким відзначався І. Франко. Різнобічність і обшир його творчого доробку вражають. “Чи є серед нас, у Галичині, хтось, хто читав би все те, що пише Франко?” – риторично запитував В. Стефаник. І без вагань відповідав: “Нема нікого. Бо нема нікого такого, кого цікавили б одночасно і старі апокрифи, і земельне питання, і Шекспір, сотні книжок та статей, які друкуються різними мовами” [8: 342–343]. Вплив І. Франка на молодь, його духовну “харизму” важко порівнювати з будь-ким із тогочасних галицьких діячів. “І відкіля ти такий узявся?” – хочеться адресувати І. Франкові його власні слова, сподіваючись знайти пояснення феномену цієї небуденної творчої особистості. А відтак, із цим же питанням звернутись і до його сучасників – людей, що мали близьку “стичність” із митцем і залишили свої спогади про нього. Безумовно, мемуаристика – неоціненне фактографічне джерело для літописця Франкового життя і творчості. Та водночас, як слушно зазначає М. Гнатюк, це ще й “одне з важливих джерел пізнання особистості письменника” [8: 3].

Про особу І. Франка сучасники залишили чимало мемуарних свідчень, іноді аж надто полярних. Так, А. Кримський, якого з І. Франком пов’язували довготривалі творчі й особисті контакти, означив І. Франка як людину “рідкісного благородства, що справді по-рицарськи ставилась до людей” [9: 367], І. Верхратський же, його гімназійний учитель і колега по перу, закидав І. Франкові самолюбство [1: 53], амбітність і зарозумілість [1: 118–119, 120]. На А. Дольницького І. Франко справив враження відвертої і самостійної у судженнях людини [8: 82], тоді як М. Павлик дорікав йому за нещирість і опортунізм [6: т. 2: 45; 57–58; 63: 92], приписуючи, до того ж, таке ставлення до І. Франка в 1876 р. й А. Дольницькому [6: т. 2: 58]. Та-

ких неузгодженостей, якщо кинути оком на інші мемуарні матеріали, трапляється чимало.

Отже, постає доволі серйозна проблема методологічного характеру: як узгодити такі оцінки – суперечливі та взаємовиключні? Звісно, не можна не враховувати низку об’єктивних і суб’єктивних чинників, суспільного й особистого контекстів, у яких ці оцінки поставали. М. Драгоманов застерігав М. Павлика од надмірних “психологічних студій” над Франковою особою, закликаючи не потонути в дріб’язковості й будувати стосунки винятково на ділових засадах [7: т. 3: 414–415]. Цілком вірогідно, що, пишучи “Злобні видумки д-ра Івана Франка”, І. Верхратський міг пригадати, як колишній учень (звісна річ, із погляду вчителя “зарозумілий”) публічно критикував його збірки “Стрижок” і “Тріолети” [Див.: 10: т. 26: 20–25]...

Треба брати до уваги й жанрові особливості мемуарів. По-перше, спогади – матеріал опосередкований, надто суб’єктивний, може містити помилки й неточності. (До слова, на деякі недоречності мемуарної літератури про І. Франка вказував його син Тарас [Див.: 13: 177–188]). Тому резонним видається застереження М. Гнатюка: “...при всьому суб’єктивізмі мемуарних матеріалів про Івана Франка допустимою є міра суб’єктивності, яка повинна коректуватися критичним аналізом при використанні автобіографічних матеріалів та спогадів як історичного джерела” [2: 178].

Проблема в тому, що внутрішні характеристики митця в мемуарах сучасників висновувалися насамперед з аналізу життєвої поведінки І. Франка, із зовнішніх (непрямих) виявів його психології. Індивідуальне ж, внутрішнє життя письменника лишалося за заслоною його інтровертивності. Лише у виняткових випадках і особливо близьким душею людям міг він звіритися зі своїми глибоко особистими переживаннями. Варто зважати на цей факт, щоб пояснити недосяжність внутрішнього світу митця у деяких споминах, до певної міри їх “неясності”. Сам І. Франко вважав такі речі цілком природними. Отже, по-друге, слід треба брати до уваги і відмінності людських вдач, виховання, світогляд мемуариста й особи, про яку вона пише, перебіг взаємин між ними: “Різно і в житті Франка бувало: не тільки він мав досаду на людей, але до нього мали жаль і чужі, і рідні. Це відбилося і в спогадах, і можна пізнати, котрі з них писані “без гніву і упередження”. Отож, не все написане треба брати за чисту монету. Але, з другого боку, критицизм не можна посувати надто далеко. Іноді і суперечливі відомості є правдиві, кожна для свого часу і залежно від обставин” [13: 187–188].

По-третє. “...Те, що в художній літературі і не ціниться і є вадою, а саме повторення, в мемуаристиці воно має найбільшу вартість, – зауважував Т. Франко. – Коли і рідні і чужі однозгідно підтверджують якийсь факт, то він, очевидно, правдивий, коли ж є розходження не щодо часу, але щодо події, то вона є сумнівна або просто неправдива” [13: 202]. Ця думка сина письменника про *довіру до повторів* у мемуарних свідченнях є своєрідним методологічним ключем до розв’язання проблеми.

Проте є ще декілька “але”... Річ у тім, що І. Франко як дослідник історії літератури не завжди довіряв мемуаристам. Зокрема, у статті “Молодий вік Осипа Федьковича” (1888) він відтворює образ автора переважно на основі аналізу творів

і документальних свідчень, а пізнавальну цінність спогадів про письменника визнає за мінімальну: “Те, що сам він (Федькович. – Л. К.) розказував о собі, підтверджувалось та доповнювалось кожним його новим твором. Тому-то і не диво, що всі (досі, признатись, дуже малочисельні) спомини сучасних про Федьковича не внесли ані одного нового риска до тої фізіономії його характеру, яку всякий міг витворити собі з його творів” [10: т. 27: 150].

Характерно, що і власне спогадів “про себе самого” І. Франко залишив порівняно небагато, він часто вагався, “чи варто їх писати” [10: т. 50: 109]. Дивна річ за такої феноменальної пам’яті, яку мав письменник! Це, зокрема, такі статті й нариси, як “Історія моєї габілітації”, “В інтересі правди”, “Моя вітцівська хата”, “Спомини з моїх гімназійних часів”, “Причинки до автобіографії”, – всі написані в 1912–1913 роках. Проте думка про мемуари не видавалася йому важливою, принаймні не такою важливою, як про твори художні. До того ж “мемуарний вік” митця затьмарювала невідступна хвороба... Так, на пропозицію написати спогади І. Франко у передмові до збірки “В наймах у сусідів” (1914) відповів: “...писати спомини, особливо в моїм стані, коли й писати не можу своїми руками, діло зовсім не легке, а для мене тим більше не на часі, що головна часть мого життя була присвячена літературній праці, поза якою для споминів лишається дуже небагато. Натомість плоди тої літературної праці мені доводилося розсипати по так многих та різнорідних видавництвах, що зібрати бодай важніше з них і подати до прилюдної відомості нашої ширшої громади мені видається ділом далеко важнішим і потрібнішим, ніж писання хоч би й яких займавих споминів” [10: т. 39: 258]. Не випадково більшість письменницьких спогадів зосереджено саме в його автобіографічних художніх творах (оповіданнях і нарисах “Малий Мирон”, “Під оборогом”, “Оловець”, “У кузні (Із моїх споминів)”, “У столярні (Із моїх споминів)”, “Отець-гуморист”, “Гірчичне зерно (Із моїх споминів)”, “Мій злочин” та ін.). Деякі мемуарні свідчення містяться також у листуванні І. Франка, в низці літературно-критичних статей, передмовах до видань тощо. Маємо й такі незвичні форми авторських мемуарів, які розкривають приховані форми його внутрішнього життя, містичні досвіди спілкування зі світом “духів” – йдеться про “Історію моєї хвороби” та “Із сну Івана Франка” [11].

Отже, взявши на озброєння такі методологічні застереження, погляньмо, як особистість І. Франка віддзеркалювалася у спогадах його сучасників: які риси митця привертати їхню увагу, які з них домінували в їхньому сприйнятті.

Певні риси Франкової особистості, засвідчені мемуаристами, можна легко відтворити і з його творчого доробку. Найголовніша з них – титанічна працездатність митця, яка виявлялася за будь-якої нагоди. Очевидно, таємниця продуктивності письменника і вченого полягала у тому, що поряд із цією рисою сусідувала дивовижна здатність до самозаглиблення, абстрагування від зовнішніх обставин, уміння ізолюватися за найнесприятливіших умов: у гімназії komponував поезії “...під час греки, психології, польського і тим подібних гатунків” [10: т. 48: 29], зосереджено працював у гамірних редакціях, вдома серед галасу чотирьох малолітніх дітей, навіть у часи хвороби вражав своєю витримкою й працьовитістю. Цей високий

ступінь внутрішньої зібраності І. Франка засвідчував наявність такого складника у його психічній структурі, як високий ступінь розвитку волі.

Ще одна риса, на якій акцентують майже всі мемуаристи, – феноменальна пам'ять, завдяки якій І. Франко (переважно через самоосвіту) здобув глибокі знання з різноманітних галузей. Мемуаристи зазначають, що тривка пам'ять у поєднанні з гнучким аналітичним розумом іще в шкільні роки помітно вирізняли його поміж однолітків. Сам І. Франко в автобіографічному листі до М. Драгоманова (від 26 квітня 1890 р.) згадує, що вже в молодших класах гімназії: "...Шевченка [...] вивчив майже всього напам'ять (а пам'ять у мене була така, що лекцію історії, котру вчитель цілу годину говорив, я міг опісля продиктувати товаришам майже слово в слово!)" [10: т. 49: 243]. Навряд чи це було самовихваляння, адже нерідко й у зрілі роки, не маючи напихваті потрібної книжки, І. Франко змушений був покладатися на власні "внутрішні ресурси" і наводити цілі уривки з пам'яті (звідси, до речі, й пояснення деяких неточностей у цих цитуваннях).

Уже за шкільних і гімназійних років сформувалися й основні цінності І. Франка – любов і величезне пошанування до книги, які не могли притлумити ні хвороба, ані нестача коштів на їх придбання. За свідченням Д. Дорошенка, який супроводив хворого письменника під час його останнього перебування в Києві 1909 року, єдиний інтерес для І. Франка становили тоді стародруки. Він при згадці про раритетні видання помітно оживлювався, навіть фізично виснажений не втомлювався їздити по книгарнях "Київської старовини", "Літературно-наукового вісника", на книжковий "толчок" на Подолі.

У більшості мемуаристів, а рігті знайомих із різнобічною Франковою творчістю, перше враження від зустрічі з письменником провокувало відчуття невідповідності, контрасту – між непоказною скромною зовнішністю митця і величчю його духу. Чи не вперше вказав на ці риси психологічного портрета І. Франка М. Коцюбинський у рефераті "Іван Франко" (1908), написаному за свіжими враженнями зустрічі з письменником у Львові 1905 р.: "Невеликий, хоч сильний мужчина. Високе чоло, сірі, трохи холодні очі, енергійно зачерчена борода. Рудувате волосся непокірно пнеться, вуси стирчать. Скромно одягнений, тихий і непомітний, поки мовчить. А заговорить – і вас здивує, як ця невисока фігура росте й росте перед вами, мов у казці. Вам стане тепло й ясно од світла його очей, а його мова здається не словом, а сталлю, що б'є об кремінь і сипле іскри. Сильна, уперта натура, яка цілою вийшла з житейського бою!" [9: 300–301]. З роками, а надто в часи хвороби І. Франка, це відчуття контрасту не лише не применшувалося у сучасників, а й загострилося, набувши форми "глибоко трагічного противоріччя" (Р. Смаль-Стоцький) потужного інтелекту й сили духу в немічному тілі [8: 425].

Вище йшлося про своєрідну "харизму" І. Франка, його майже магнетичний вплив на молодь. Цей вплив, який виявився вже у другій половині 1870-х років, на погляд Є. Олесницького, якраз і зумовлювали ерудиція, інтелект та критичність митця, "...його відомості і його індивідуальність, повна бистої обсервації і критичного змислу" [8: 68]. Це підтверджують також спогади В. Білецького, І. Куровця та В. Лукича.

Багатьох мемуаристів дивувало в натурі І. Франка саме це рідкісне поєднання небуденного інтелекту, який вивищував його над оточенням, із надзвичайною скромністю самооцінок, відсутністю бажання домінувати. Висока вимогливість митця до себе давала змогу зберігати ці якості у стані рухомої рівноваги упродовж усього його свідомого життя. Щоправда, психологічний портрет І. Франка на схилі літ зазнає певних деформацій, зумовлених як перебігом хвороби, так і ущемленою потребою заслуженого визнання, яка (за А. Маслоу) належить до однієї з основних потреб людини. Ці зміни Франкової вдачі “під впливом перебутої недуги” відзначив у спогадах В. Дорошенко: “Хвороба сильно підвищила авторську амбіцію Франка, й він, колись такий скромний щодо власних заслуг, став тепер дуже чутливий на оцінку своїх творів” [8: 404–405].

Сучасники зі співчуттям, жалем, а часом навіть із розпачем вказують на той відбиток, що його наклала недуга на фізичний і духовий образ І. Франка. 1909 року він приїхав до Києва зі спаралізованими, фактично безвладними руками, переслідуваний привидом М. Драгоманова, який нібито понакручував йому дрони на руках. Як свідчать сучасники, це був образ, сповнений трагізму. Особливо прикре враження справляв він на тих людей, котрі знали письменника раніше. Так, М. Лисенко його ледве впізнав. А Є. Чикаленко, у якого І. Франко зупинявся під час тих відвідин Києва, лише коротко згадує цей болючий епізод [15: 237]. Має слушність Я. Мельник, стверджуючи, що “до сприйняття отого “невідомого в людині і природі” (І. Франко) ні сучасники письменника, ні ми значною мірою виявилися неготовими” [4: 25].

Хоч як дивно, хвороба не лише не принижувала, а й духовно підносила його образ в очах сучасників. “Тепер, коли встала перед очі можливість катастрофи, – писав М. Коцюбинський у листі до В. Гнатюка від 3 травня 1908 р., – тепер ще яскравіше зарисувалась могутня постать Франка і всі його заслуги, ще дорожчим став нам той чоловік” [3: 306].

У сприйнятті багатьох Франкових мемуаристів доля письменника була прикладом особистого самозречення, цілковитого підпорядкування себе і своїх творчих інтелектуальних зусиль невтомній культуротворчій діяльності. Акцентування на цих рисах промовисто ілюструє психологічний портрет самих Франкових сучасників і засвідчує їхню готовність сприйняти саме такий тип суспільного діяча. “...Нехай пропадає моє ім’я, але нехай росте і розвивається руський народ!” [10: т. 31: 310] – у цих словах із ювілейної промови І. Франка 1898 року автори спогадів не добавляли “позування”, а лише глибоку внутрішню переконаність.

Відтак, із мемуарної літератури про І. Франка проглядається образ митця як образ “*Ното nobilis*”. Це – вершинний тип в ієрархії психологічних типів, за класифікацією М. Бенедикта, яку І. Франко подав у своїй статті “Моральні типи” (1887). Його характерною рисою є цілковита присвята себе загалові і спроможність на користь загалу побороти й відкинути набік особисті інтереси та почуття, якщо ті стоять на заваді інтересів людства [12: 150]. Письменник до певної міри сам програмував у власній творчості (мотивами добровільного самозречення, скутістю почуттям

обов'язку) таке сприйняття й оприявнював у ній екстравертований тип особистості ("Каменярі", "Мойсей", "Niemo o sobie samym" та ін.). Окрім того, більшість спогадів про І. Франка писалася вже тоді, коли підсумок його земного життя було підбито, коли над цим життям скромної непоказної людини височів велетенський творчий доробок і неможливо було повірити, що все це осягла одна людина, "академія в одній особі" (І. Денисюк). Проте найпереконливішим аргументом для сучасників була сама парадигма обраного митцем життєвого шляху, його цілком свідоме посвячення справі "подвиження" національної культури.

Ті ж сучасники (В. Щурат, М. Євшан) бачили за цим посвяченням глибоку внутрішню драму автора, внутрішній конфлікт між особистим і суспільним, боротьбу із самим собою. Для тих, хто свідомо обрав дорогу "духовного, політичного й етичного мучеництва", цей шлях завжди устелений терном. "Адже дзеркало, яке Ното nobilis ставить перед суспільством, хоч би мимоволі, та усе ж таки вказує на духовну нижчість або навіть моральне убозтво суспільства. Ненависть його спрямовується не проти власного убозтва, а супроти дзеркала, в якому відбивається карикатура; отож воно намагається розчавити того, хто є духовно розвиненішим і морально чистішим за нього; брутальні, обмежені або несумлінні обвинувачі змушують суддю з правничого триніжка засудити духовний і моральний поступ" [12: 150]. Можливо, перекладаючи цей уступ із М. Бенедикта, І. Франко думав про закономірність і власної суспільної "проскрибованості" "зневагою та приниженням" [12: 150] як трагічну розплату за "інакшість"?

Як дивно перегукуються наведені рядки із тим духовним портретом сучасників Франка, що його він бодем викарбував десятьма роками пізніше у відомій передмові до польського видання збірки "Галицькі образки" ("Дещо про себе самого"): "[...] Так мало серед них (українців. – Л. К.) знайшов я справжніх характерів, а так багато дріб'язковості, вузького егоїзму, двоєдушності й пихи, що справді не знаю, за що я мав би їх любити, незважаючи навіть на ті тисячі більших і менших шпильок, які вони, не раз з найкращим наміром, вбивали мені під шкіру" [10: т. 31: 30]. Проте це не знімало відповідальності з того, хто почуття обов'язку ставив понад усе – "... панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали" [10: т. 31: 31]. Не випадково І. Франко закликає своїх колег-поетів бути найвищим моральним мірилом і вказувати суспільності шляхи до нових духових висот: "І будь ти людям не суддя, а друг, / І дзеркало, й обнова" [10: т. 3: 165]. У статті про відому польську письменницю М. Конопницьку він ніби доповнює цю думку: "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" [10: т. 33: 382]. Бути "дзеркалом", "сумлінням" свого народу вимагала сама доба. Вимагала од найкращих, найздібніших і найчутливіших до запитів цієї доби. Серед них чи не в першому ряді крокував І. Франко (хоч сам він був би проти такого порівняння). Багато завважили в цьому чинники як індивідуально-психологічні, так і соціальні.

У зв'язку з цим постає ще одне питання: як у спогадах сучасників відбилися генетичні (успадковані від батьків) і соціальні якості (вплив оточення, освіти) митця. Серед генетичних передумов появи феномена І. Франка мемуаристи (І. Негребецький, К. Бандрівський) особливо наголошують на материнському корінні роду письменника, вважаючи, що психіка ходячої шляхти і висока культура бабусі Людвіки Кульчицької неабияк вплинули на формування Франкового характеру. Цікаво, що сам І. Франко, за спогадом К. Попович, заперечував кровний зв'язок з інтелігентами з роду Кульчицьких [8: 129], він завжди підкреслював своє селянське походження. Якщо ж якісь духовні імпульси й закладалися в дитинстві, інспірувалося генетичною пам'яттю роду, його “духовим аристократизмом” [5: 234], то І. Франко міг сприйняти їх хіба несвідомо. І. Коссак зазначає, що молодший брат І. Франка Онуфрій був не менш талановитим і міг би завдяки освіті багато досягти [8: 45]. Отже, природна (генетична) обдарованість і чутливість роду Франків потребувала ще соціалізуючого шліфування.

Загальновідомо, що розвиток особистості відбувається в синтезі внутрішніх і зовнішніх чинників, або ж (послугуючись термінами Б. Ананьєва) в єдності інтеріоризації та екстеріоризації. Розгадку феномена І. Франка треба шукати на перехресті особливостей його вдачі, індивідуальних рис і соціально-психологічних запитів доби, які формували “соціальний характер” [14: 220–221] митця. “Не дай подумати ані на хвилину про власну радість і про власне щастя...” – таким був свідомо проголошений вибір І. Франка. Таким же *Nomo nobilis* відбився його образ у дзеркалі мемуаристики.

Література:

1. Верхратський І. Злобні видумки д-ра Івана Франка. – Львів, 1907.
2. Гнатюк М. Специфіка мемуарів (до проблеми документального та особистісного у спогадах про Івана Франка) // Франкознавчі студії / Ред. кол. Є. Пшеничний, А. Войтюк, В. Вінницький та ін. – Дрогобич, 2002. – Вип. 2.
3. Коцюбинський М. Твори: У 3 томах. – К., 1979.
4. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів, 1999.
5. Негребецький І. До родоводу Івана Франка // Літературно-науковий вісник. – 1926. – Кн. 7–8.
6. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом: У VIII т. (1876–1895) / Зладив М. Павлик. – Т. II (1876–1878). – Чернівці, 1910.
7. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом: У VIII т. (1876–1895) / Зладив М. Павлик. – Т. III (1879–1881). – Чернівці, 1910.
8. Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. стаття і прим. М. Гнатюка. – Львів, 1997.
9. Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. стаття і прим. О. Дея. – К., 1981.
10. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
11. Франко І. Історія моєї хвороби // ВР ІЛ. – Ф. 3. – № 185; Франко І. Із сну Івана Франка // ВР ІЛ. – Ф. 3. – № 188.
12. Франко І. Моральні типи // Українське літературознавство. – Львів, 2001. – Вип. 64.
13. Франко Т. Про батька. Статті, оповідання, спогади. – Вид. 2-ге, доп. і перероблене. – К., 1964.

14. Фромм Э. *Анатомия человеческой деструктивности* / Авт. вступ. ст. П. Гуревич. – Москва, 1994.
15. Чикаленко Є. *Спогади (1861–1907): Документально-художнє видання* / Передмова В. Шевчука. – К., 2003.

Ярослав Поліщук (Краків, Польща)

Франкова рефлексія *mimesis*

Категорія мімезису належить до найважливіших і найтрадиційніших в естетиці. Уперше здефініювана в античну добу (Аристотель, Платон), вона не втратила значення в новітню епоху. Незважаючи на численні спроби спростування та заперечення, *mimesis* розглядають як актуальний предмет дискусії в сучасних наукових працях. Міметична теорія як пункт опертя західної естетики дає змогу простежити змінність поглядів на принцип відображення в мистецтві, визначити своєрідність літератури в динаміці її форм, як-от напрям, течія, жанр, стиль тощо. Так, сучасний шведський вчений А. Мельберг, трактуючи *mimesis* як класичне поняття естетики, водночас зосереджує увагу на темпоральній змінності його розуміння у творах Платона, Сервантеса, Руссо, К'єркегора [10]. В історії української естетичної думки І. Франкові, авторові багатьох теоретичних та критичних розвідок про літературу й мистецтво, без сумніву, належить виняткова роль. Франкове розуміння мімезису справило глибокий вплив на становлення національної дефініції референційності в літературі. Дослідники цілком закономірно вписують письменника в ряд найвизначніших теоретиків, з-поміж яких О. Потебня, М. Зеров, О. Білецький, Д. Чижевський та ін.

Мімезис, відповідно до класичного визначення, означає наслідування (імітацію) або відображення дійсності в мистецьких формах, зокрема в літературі. Уже найдавніші дефініції цієї категорії виявляють відмінність і навіть протиставність життя й мистецтва; вони акцентують на своєрідності художнього світу (візії), який, навіть за позірної співвіднесеності з об'єктивною дійсністю, набуває автономічних рис, утворюючи власну знакову мову. Безумовно, І. Франкові оцінки *mimesis* треба трактувати у тісному зв'язку як із класичним значенням терміна, так і з європейським досвідом теоретичного осмислення імітації. Оскільки ж в ту епоху європейська естетична думка була не лише винятково багата й різноманітна, а й напружена, гостра, нерідко суперечлива й контраверсійна, така пружність та гострота не могли не відбитися й у мислі І. Франка.

З іншого боку, еволюція естетичних поглядів І. Франка настільки істотна, що репрезентує в одній особі цілу епоху принципів дискусій та утвердження нового розуміння *mimesis*, що заклало основи модернізму в літературі й культурі. Поет замолоду засвоїв норми позитивістської естетики, в якій наслідування дійсності

літературою було трактоване конкретно і прагматично, оскільки реалізувало одну з провідних функцій творчості, тобто забезпечувало моральне направлення й поступ суспільства. Згодом в поле зору його проникливої рефлексії потрапляють моделі творчості, засновані на індивідуалістичному світогляді, як-от декаданс, символізм, імпресіонізм. Розуміння міметичної сутності літератури улягає дуже істотним змінам, проте не можна сказати, що воно змінюється неспізнано, бо деяких засадничих поглядів І. Франко дотримується послідовно, ніколи не відмовляючись від них. Крім того, естетична доктрина письменника, десятикратно помножена на його великий авторитет, була дуже впливовою не лише для сучасників, а й для наступних поколінь творців національного мистецтва [4].

Той факт, що І. Франко не залишив по собі ясних і однозначних рецептів, але безнастанно омислював і рефлектував проблему міметичності, підтверджує надзвичайну силу творчої ідентичності письменника. Його погляди відображають суперечливу сутність доби, в якій жодна теорія вже не може мати універсального характеру, зате швидко редукується під впливом найрізномірніших експериментів творчої практики, що ставлять нові й нові виклики для естетики. Приймаючи або ж критикуючи нові літературні явища, І. Франко завжди застосовував щодо них критерій референційності, звіряючи ефект, який ці явища можуть мати у світі об'єктивної дійсності. Хоча І. Франко допускає різні форми умовності та символізму в реалізації літературою функції *mimesis*, його думка ніколи не відкидає вимоги імітації, аристотелівського *“наслідування людей у дії”*. На відміну, приміром, від радикальних модерністів, котрі декларують цілковитий розрив з міметичністю або навіть її інверсію, як-от О. Вайлд у формулі залежності життя від літератури (при цьому текст і реальність замінюють одне одного), а не навпаки [7: 220]. Інша річ – межі допустимого, які визнає письменник; щодо цього в різні періоди й у різних працях спостерігаються суттєві розбіжності, що ілюструють рух теоретичної мислі автора *“Мойсея”*.

Естетика І. Франка поєднує в собі кілька принципово відмінних між собою моделей *mimesis*. По-перше, дуже важливе значення мала романтична першооснова його світогляду, яка, відкидаючи механістичний матеріалізм, формувала погляд на мистецтво як на своєрідний універсум, живий і динамічний процес, що визначається багатомірним розвитком і не може бути повністю охоплений інтелектуальними дефініціями. Романтики, як відомо, вважали творчість способом символічного пізнання, пізнання духовної сутності людини, що висвітлює дійсність передусім з чуттєво-емоціонального погляду. Міметична формула літератури в епоху романтизму була непопулярна: відкидаючи норму наслідування дійсності, романтики трактували поезію як спосіб пізнання потаємних знаків природи чи історії народу або, інакше кажучи, як символічну дійсність. Цей принцип спостерігаємо в багатьох оцінках І. Франка, але найвиразніше він відбився у його власній творчості, зокрема в поезії, в якій майстер завше кладе акцент на пошук тієї внутрішньої істини людини, що безпосередньо не пов'язана з об'єктивною дійсністю, проте досить часто протиставлена останній.

По-друге, теоретична концепція мистецтва І. Франка ґрунтується на філософії позитивізму, що визначає певний тісний взаємозв'язок літератури й дійсності. Це виражається в формулі літератури як “обсервації сучасної дійсності” [8: т. 45: 431], яка найбільше притаманна Франковій критиці поточної продукції українського письменства. Письменник вбачав у літературі силу “людського документу”, саме так оцінював вагу і значення сучасних йому французьких натуралістів Е. Золя та братів Гонкурів. Формула міметизму, проте, не виключає виразно задекларованої авторської волі, що її І. Франко визнає як реалізацію права творчої індивідуальності, особливостей таланту письменника. Оцінюючи творчість французів, він уживає поняття літератури як призми, в якій (безперечно трансформованому вигляді) відображаються події реального світу. При цьому важливого значення набуває спосіб, з допомогою якого письменник змінює загальну модель: якщо міметична сила деталей свідчить про величину таланту, то загальне враження від твору цілком лежить на відповідальності автора; воно не повинно наслідувати враження дійсності, але бути продуктом власної креації, індивідуальних світоглядно-творчих преференцій письменника. Тому призма естетичного відображення, за І. Франком, є “...скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями” [8: т. 28: 153].

Так, оцінюючи *mimesis* у літературі, І. Франко чітко виявляє його дихотомічний характер. Перенесення деталей дійсності в художній твір маркує їх по-іншому, пристосовуючи до вимог художньої мови. Проте порушення пропорцій між цими деталями уже принципово відділяє мистецтво від немистецтва, вказує на активну роль автора, творця, силою уяви якого реалізується певна візія дійсності. На подібній дихотомії свого часу наголошував Платон у знаменитих діалогах. Вона й окреслює те, що сучасний дослідник називає “міметичним напруженням” (А. Мельберг), те, що виявляється у векторах позиціонування літератури щодо об'єктивної дійсності на зразок: подібність – відмінність, повторюваність – новизна, близькість – дистанція [10: 62].

Третім чинником, який вплинув на формування принципу міметизму в переконаннях І. Франка, став модерністичний перелом в інтелектуальних пошуках і мистецтві межі віків. Відкритий щодо різноманітних формальних новинок літературного дискурсу, І. Франко прагнув осмислити їх також на теоретичному рівні. У цьому полягає неоднозначність, неконвенційність його таланту, що дає дослідникам підстави вигідно позиціонувати письменника щодо тих величезних змін, які відображаються в естетиці й літературі на зламі епох. “...Франко сам стає до певної міри пропагатором модерних напрямків” [3: 147], – зауважував його сучасник М. Євшан. Таку оцінку підтверджує й Т. Гундорова, вважаючи І. Франка першим модерним письменником в українській літературі [2: 89]. Вибіркове, критичне прийняття модерністського мистецтва, що формується на його очах (зокрема, течій декадансу, символізму, імпресіонізму тощо), вказує, що нова художня практика втягується в орбіту усталених норм Франкового розуміння естетики.

Сприймаючи експериментування у винайденні нових художніх ефектів, мовної

гри, алюзій, алієнації мови, І. Франко все ж вимагає від літератури сплати суспільного обов'язку, а наявний у творах молодих “повний брак ідеалу” [8: т. 31: 35], що супроводжує формальні пошуки, його вражає й дратує. Творчість модерністів автор “Мойсея” розуміє як настання епохи індивідуалізму, і в цьому його діагноз ситуації не можна не визнати проникливим. З іншого боку, глибина інтелектуально-духовних трансформацій, що її несла з собою нова епоха, не могла бути адекватно осмислена поетом, який після 1905 року не тільки почував себе речником XIX ст., але й старів та слабшав, втрачаючи численні контакти з динамічним світом мистецтва та життя. Втім, І. Франко однозначно задекларував свою незакомплексованість і відкритість в оцінках сучасної літератури. Для нього “...кожний напрям добрий, коли його репрезентанти – справдішні і живучі таланти” [8: т. 41: 526].

Франкову теоретичну думку завжди дисциплінувало усвідомлення, що оцінки літератури мають, попри безперечні тимчасові, “модні” критерії, містити наукову, об'єктивно вмотивовану складову. Це цілком слушна позиція, якщо виходити з необхідності розуміння літератури як наукового знання, а саме так І. Франко прагнув представити систематику науки про літературу. Його думка репрезентує літературу інституцією, що інсталюється водночас на двох типологічних рівнях: 1) на рівні відносин з суспільною дійсністю, в контексті яких виробляється актуальність літератури; 2) на рівні культури, коли актуальна творчість кореспондує з культурною традицією, зокрема національною та світовою класикою, що заклала й узаконила певні естетичні норми.

Франкова декларація органічного зв'язку письменства з культурою та політикою узгоджується з принципами культурно-історичної школи в естетиці. Оцінюючи контакти літературної творчості з реальною дійсністю, І. Франко не схильний був спрощувати їх характеру на користь утилітарного трактування літератури (саме через те формула “наукового реалізму” недовго його задовольняла, а наступні дефініції суттєво коригують теоретичне розуміння референції). Водночас опертя на культурну традицію, вміння видобути з неї нові, актуальні смисли І. Франко також високо цінував. Його власна художня практика, в якій виявляються риси класицистичного підходу до *mimesis*, незвичайна увага до старожитньої літератури та культури загалом є цьому переконливим свідченням. Отже, настанова на прагматичне відображення літератури у Франковій теоретичній думці зрівноважується акцептацією культурної традиції як не менш властивого й органічного, аніж враження безпосередньої дійсності, чинника творчих інспірацій.

Такий зв'язок літератури й реальності вбачав І. Франко в історії літератури. Подібного принципу об'єктивності він вимагав також від критичних інтерпретацій письменства, зокрема від оцінок поточної критики. Розмірковуючи над цією проблемою в праці “Із секретів поетичної творчості” (1898–1899), він зазначає, що критика має бути “якомога науковою, т. є. основою на певних тривких законах – не догмах, а узагальненнях, здобутих науковою індукцією, досвідом і аналізом фактів” [8: т. 31: 51]. Однак Франкові критерії слушні тією мірою, якою вони не поширюються на поточну критику. Недарма сам автор вибрав за головний об'єкт

своїх критичних розважань поезію Т. Шевченка. Засада об'єктивності у відношенні до актуальної критики, що є "рухомою естетикою" та змінюється разом з парадигмою літератури, органічною частиною якої вона є, втрачає силу. Адже така критика несе в собі модель референційного розуміння літератури, характерну для своєї доби, для свідомості певної суспільної групи.

Теорія мімезису, як відомо, дефініює не лише відношення літератури до дійсності, а й формування образу дійсності в літературі, який називаємо художнім світом, візією, літературною умовністю (*fiction*). Ще Аристотель установив найважливіші аспекти, які визначають різні форми *mimesis*: 1) письменник, наслідуючи природу, може зобразити її не лише такою, якою вона є, але також ліпшою або гіршою; 2) автор має представляти лише ті речі, котрі мають загальне значення і є типовими, причому ця риса, за Аристотелем, відрізняє поезію від історії, що вказує на індивідуальні, особливі факти, та зближує з філософією; 3) завданням творця є зображення не того, що насправді здійснилося, а того, що могло бути – за законами правдоподібності й необхідності; 4) в художньому творі менше значення мають окремі відтворювані деталі й факти, зате незмірно більше – їх компонування, завдяки якому стають елементами нової цілісності, незіставної з першоджерелом дійсності [1: 25–27: 64]. Ці рівні можна простежити у Франковій теоретичній рефлексії літератури. Письменник усвідомлював складний і делікатний взаємозв'язок літератури й життя. Декларуючи суспільний обов'язок мистецтва, він не спрощував динаміки трансформації образів дійсності в літературі. Через те визнавав потребу по-різному формулювати міметичну здатність, з огляду на: а) жанрово-родову специфіку твору; б) індивідуальні преференції та особливості таланту автора. Такий погляд надає оцінкам І. Франка діалектичної гнучкості, хоча не звільняє від суперечностей, що й до сьогодні проглядаються в дискусіях про його естетичну програму.

І. Франко діагностував "міметичне напруження" в пункті зіткнення різних парадигм творчості, що стало домінантною ознакою епохи модерну. Прикметним для його теоретичної рефлексії стає релятивізм критеріїв, що улягають змінам, реагуючи таким чином на трансформацію соціологічної моделі літератури в ту пору. Письменник спостерігає віддалення літератури від традиційного міметизму, поступове посилення в ній індивідуалістично-суб'єктивних ознак, що увідносять та дистанціюють значення дійсності для літератури, зокрема в її конкретно-речовому аспекті. Так, критикуючи твори популярних у Галичині польських модерністів К. Тетмаєра, С. Пшибишевського, Я. Каспровича, І. Франко добачає в них "...цілковитий брак почуття суспільних обов'язків і ту ідеальну концентрацію, що знає в поезії одну вісь, на котрій один кінець – еротика в цілій безмірній скалі тонів і кольорів, а другий – пересит, обридження і нірвана" [8: т. 31: 409]. Література, отже, оцінюється як проект редукований, позбавлений важливого рівноважного складника. На думку І. Франка, властивою формулою письменства має бути поєднання обох складників – об'єктивного (суспільний обов'язок) та суб'єктивно-індивідуального (ідеальна концентрація). Абсолютне домінування другого призводить до втрати літературою того міметичного коду, з допомогою якого вона здатна виконувати свою суспільну

функцію. Тому “ідеальна концентрація”, що супроводиться втратою пізнаваних деталей дійсності в літературній творчості, вважається чимось аномальним, що виводить літературу на маргінес у реалізації її органічної ідентичності.

Осмислюючи зміни в тогочасній літературі та естетиці у статтях “Слово про критику” (1896), “Сучасні польські поети” (1896), “Із секретів поетичної творчості” (1898–1899), “Інтернаціоналізм і націоналізм в сучасних літературах” (1898), “Старе й нове в сучасній українській літературі” (1904) тощо, І. Франко доходить висновку про “тріумф індивідуалізму” та, відповідно, потребу виробити в теоретичній рефлексії “нові точки опори, нові горизонти для критики” [8: т. 30: 214]. Інакше кажучи, він виразно освідчує стан кризи, коли застосування традиційних критеріїв естетики втрачає сенс, а нові, які щойно з’являються й апробуються, ще не набули авторитету та загальної вартості. Відтак, визнається раціональність заміни “інституційної” моделі спілкування критика з письменником на відкриту, приватну й суб’єктивну. Критик, за твердженням І. Франка, перестає виконувати регламентуючу функцію, а його голос сприймається як голос читача, “одного з публіки”, тобто позбавлений особливих прав та статусу. У зв’язку з цим має улягти радикальним змінам ціла критеріальна система естетики.

Це дуже важливий поворотний пункт в історії розуміння *mimesis*. Треба наголосити, що І. Франко – вперше в національній естетичній думці – декларує відмову від нормативної регламентації жанрів та стилів, що була традиційно визнавана від часів Арістотеля і трактувалася як зумовлена міметичною подібністю літератури та дійсності. “Сучасна теорія і практика, – зазначає він у програмовому “Слові про критику”, – безмірно розширила границі літературної творчості, здобула для неї обширні терени, донедавна для неї зовсім недоступні, а zarazом виказала нікчемність усіх давніх т[ак] зв[аних] естетичних формул і літературних родів та категорій. Ми зрозуміли, що те, що донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і т. і. – повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору або вираз поглядів на творчість в однім якимсь моменті історичнім і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других і з других часів. Дефініція епопеї гомерівської зовсім не підходить до характеристики “Енеїди”, ані “Шахнаме”, ані “Пісні про Нібелунгів”, ані “Пісні про Роланда”, ані “Божеської комедії”, ані “Беовульфа”; кожда дана епопея вимагає особної дефініції...” [8: т. 30: 216]. Така релятивізація критеріїв настала передусім внаслідок упровадження в обіг філософії модернізму. Та вона сприяла не лише зміні погляду на новітнє письменство, викликаючи ревізію всього тисячолітнього досвіду літератури.

Регламентуюча функція *mimesis* фактично була вичерпана дев’ятнадцятим сторіччям, що й констатує І. Франко. Потрібно було знайти іншу, гнучкішу й динамічнішу, адекватнішу часові дефініцію подібності літератури й життя. І. Франко розумів, що така дефініція більше не спиратиметься на об’єктивну, раціонально визначену категорію мімезису. Література протиставила унітарному старому раціоналізмові множинність культурних проєкцій, кожна з яких визнавала лише власні

правила та критерії, проектуючись на рефлексію критики. Через те повернення до критики регламентуючого характеру І. Франко не уявляв, а проте його діагностика ситуації не лише однозначно відкидає утилітарний підхід до літератури, а й допускає потребу множинних моделей рецепції літератури. Характеризуючи творчість сучасників-модерністів, І. Франко констатує: “Се поети душі, психологи і лірики... Нема сумніву, що критикуючи твори тих письменників, нам прийдеться так само позбутися старих та зужитих формулок наївного утилітаризму” [8: т. 35: 110].

Очевидна в цьому разі характерна суперечність І. Франка, що загалом є суперечністю аксіології перехідного періоду. Письменник, незмінно вірячи у включеність літератури в універсальну модель культури й суспільства, водночас визнавав кризу універсальних вартостей, упровадження часткових естетичних теорій, що обмежуватимуть коло своїх завдань конкретним стилем чи течією, проте не претендуватимуть на всеохопні та об’єктивні істини.

Поступово І. Франко відходив від концепції реалізму та раціоналізму в літературній творчості, хоча цей процес не завжди зафіксований у його програмових дефініціях. Поклик життя визначив його перехід від “наукового реалізму” до “ідеального реалізму”, що дав змогу письменникові, разом з відображенням об’єктивного світу, творити zarazом ідеальну дійсність, символічну проекцію реальних людських проблем, в якій найпродуктивнішою мірою реалізувалась естетична функція літератури. Але цей самий поклик спонукав до чергового перегляду розуміння *mimesis* на межі століття, коли в І. Франка на перший план виходить психологізм та релятивізм. Якщо його доробок доби позитивізму (1870–1880-ті роки та перша половина 1890-х) сприяв витворенню “універсальної культурної самосвідомості української читацької публіки”, як пише Т. Гундорова [2: 79], то на зламі віків рефлексії І. Франка все більше відходять від універсальної концепції культури, ревізію якої раніше важко було б уявити.

У цій характерній “зміні віх”, очевидно, не останню роль відіграв особистий естетичний досвід І. Франка, набутий у спілкуванні з читачем та критикою. Хоча й відомо, наскільки гострою й драматичною була часами атмосфера такого спілкування, це не може заперечувати еволюцію поглядів, здобуту ціною гострих дискусій, гірких розчарувань та категоричних декларацій (категоричність яких нерідко спростовували написані тоді ж художні твори). Автор “Мойсея” бачив і відчував системну зміну смаків та затребувань читача, принаймні до 1907 року, тобто в період своєї активної літературної діяльності. Він добре усвідомлював, про що писав у полеміці про поезію “Зів’ялого листа” В. Щурат, дефініюючи культурні запити сучасників: “Вони не хочуть знати того реалізму, що зветься модним і демократичним, а в дійсності будить прикрість і відразу. Він лишає їх в тіснім крузі буденщини, а їм хотілось би вирватися з того круга. Тим-то, скоро яка штука має будучність, то хіба штука нереалістична... Се буде та штука, що не ставить собі задачею: підносити, скріпляти і облагороднювати” [9: ч. 7]. Відхід від прагматичної зорієнтованості літератури на дійсність знайшов у особі І. Франка гарячого прихильника, котрий своєю літературною творчістю, як і критичною рефлексією, багато зробив для модерністичної ревізії формули *mimesis* в українській літературі.

Арістотель твердив, що “у трьох відмінностях полягає всяке наслідування, ...а саме: в засобі, предметі і способі” [1: 26]. Кожна епоха, по суті, актуалізувала цю триаду по-своєму. Епоха Франка і “Молодої Музи” поставила рішучі акценти на предмет і спосіб подібності. У предметі мімесису вона сконцентрувалась на приватному досвіді людини (на “людському, занадто людському”, за влучною формулою Ф. Ніцше), виявляючи виразну нехоть до загальних, суспільних обов’язків (що, до речі, не могло залишити І. Франка байдужим і провокувало на контрасти проти “молодих”). У способі відображення набутком виявилась гама формальних технік письма, що дали змогу наблизити літературу до інших мистецтв, тобто автономізувати та універсалізувати її саме естетичну функцію. Така нова конфігурація традиційного *mimesis* заклала підґрунтя для літератури ХХ ст., що довела до повної самодостатності суб’єктивну візію світу (форми снів, галюцинацій, потоку свідомості тощо), з одного боку, та зробила виразний наголос на формальній досконалості й субтельності письма – з іншого.

Еволюція І. Франка у поглядах на літературу й життя настільки суттєва, що охоплює діаметрально протилежні ідеї. На початку свого літературного шляху І. Франко декларував неодмінну орієнтацію на життя: у тогочасному маніфесті “Література, її завдання і найважливіші ціхи” (1878) він проголосив, що “єдиний кодекс естетичний – життя”. Перейшовши крізь захоплення позитивізмом та натуралізмом, поет не лише ставить під сумнів життєподібність у дусі Е. Золя, а й наважується заперечити всякий утилітаризм у літературі. Обсервуючи нові явища в мистецтві, він усвідомлює, що сама літературна практика дає поштовх до розвитку естетичної теорії, що потрібно виробити нові ключові положення, які відповідали б гаслам модерної епохи. Зрозуміло, що таке всеохопне завдання не до снаги самому І. Франкові, як, зрештою, багатьом його сучасникам, що не потрапили знайти ідеальної формули для дуже динамічного, багатопланового і суперечливого мистецтва модернізму.

Проте саме нашарування в естетичній думці І. Франка різних концепцій, які досить своєрідно осмислювались і екстаполювались на поточну ситуацію, творить унікальний феномен свого часу. Це свідоцтво універсальності Франкового таланту [2: 150], хоча не меншою мірою також – його чутливості й далекоглядності. Не минаючи драм і непорозумінь, ставлячи найгостріші теоретичні питання, письменник постійно підтверджував своє перебування на передній лінії процесу критичного осягнення новаторства і традиції. Впливи нових мистецьких тенденцій не були в його творчості чимось накинутим ззовні, вони сприймалися органічно, як виклик життя, на який потрібно знайти відповідь.

У цьому контексті виняткове значення мала Франкова дихотомія теоретичної рефлексії і творчої практики. Співвіднесеність в одній особі цих двох ідентичностей зумовила виняткову силу й переконливість естетичних оцінок І. Франка. Таке рефлектування суто естетичних проблем у його поезії та прозі досить прикметне, причому його присутність постійна, а змінність ідей та настроїв своєрідно відображає амплітуду роздумувань про сутність літературної майстерності. Зростання у

Франковій творчості на зламі століть вагомості “літератури про літературу”, тобто творів, інспірованих іншими художніми текстами, скерованих своїм змістом і формою до діалогу з культурною традицією, цілком закономірне і виправдане логікою еволюції його думки. Твори збірок “Зів’яле листя” (1896), “Мій Ізмарагд” (1898), “Поєми” (1899), “Semper tūro!” (1906), “Давнє і нове” (1911) насичені літературними ремінісценціями, а то й прямими цитатами та парафразами. Те ж можна сказати про окремі книги прози, в яких герменевтично-літературне начало виходить на перший план: “Староруські оповідання” (1900), “Коли ще звірі говорили” (1903) та ін. Ще більшою мірою пов’язані з культурною традицією поеми “Смерть Каїна” (1888), “Похорон” (1898), “Іван Вишенський” (1900), а також вершинний “Мойсей” (1905). У цих творах зрілий майстер утверджує нове розуміння міметичності, віддаючи перевагу параболічно-притчевому плану над утилітарним. Відмовляючись від безпосереднього враження, тобто художнього відображення дійсності, І. Франко робить це на користь літературної умовності, яка справляє потужніший вплив на читача і кодифікує те, що в істоті людини є засадничим та виявляється в усі часи, отже, належить до архетипних, антропологічних чинників. Тут він наближається до експериментів модерністської літератури, базованої переважно на темах культури, інтелектуально-духовної традиції, і перегукується з проектом культурної антропології, розгорнутим у зрілій драматургії Лесі Українки. Звернення І. Франка до тем та мотивів культури, представлене його вершинними творами, як-от “Мойсей” чи “Сойчине крило”, уже на початку ХХ ст. вказало той вектор розвитку літератури й ту естетичну модель *mimesis*, яка стає провідною в модернізмі. В українській новітній літературі, де бум культурних аспірацій був значною мірою приглушений ідеологічними аберациями соцреалізму та вимогами утилітарного відображення життя, досвід зрілого І. Франка залишається актуальним й досі.

Творчо-психологічні мотиви відкривають дуже цікавий приватно-інтимний пласт рефлектування у Франковій поезії межі віків. Образи цієї поезії втілюють гостроту й драматизм пошуків, внутрішнє “міметичне напруження”, коли із загостреною відповідальністю осмислюються проблеми вибору між диктатом морального обов’язку та бажанням вільної самореалізації митця. Так, у “Майових елегіях” (1901) І. Франко свідомо протиставляє два світи ліричного Я, що водночас репрезентують дві – взаємозаперечні, але й взаємодоповнювальні – сутності поета. Одну вартість втілює образ мрії, одвічного поетичного натхнення, вільного польоту фантазії й уяви творчої людини. Другу, протиставлену мрії, кодифікує праця, оскільки саме вона забезпечує функцію літератури як ремесла, як школи і шляху майстерності, нескінченного вдосконалення. Якщо мрія стає уособленням ідеальної проекції творчості, то праця, навпаки, становить міру матеріального вираження тієї ідеальної сутності. А зіткнення цих двох чинників викликає в душі творця драматичні переживання:

Мрії безумні, немов той табун, вигравають на полю, –
Гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б’ють.

Ах, та се мрії, чуття легкокрилі, барвисті діти,
 Але тверда їх рука в поводах цупко держить.
 Хвилька – і ляск батога, і жорстоке, понуре “ніколи”...
 Праця! І час весь мине. Весно, ти мучиш мене! [8: т. 3: 342]

Така лірична екстраполяція понять творчої психології сприяє більшій гнучкості та діалектичності поглядів І. Франка на міметичні властивості літератури. Поет, якого автор “*Semper tūo!*” ідентифікує з хворою людиною, бо ж він “болить чужим і власним горем”, має впоратися з драмою власного творчого роздвоєння, спричиненого усвідомленням відмінності двох парадигм пізнання – відтворення і творчості. М. Ільницький, інтерпретуючи цитований вище твір, зауважує: “...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 “спливають” у внутрішню гармонію” [5: 177].

Засвоєння нових естетичних доктрин відбувалося разом із пізнанням модерних літературних технік, а теоретичні рефлексії нерідко були з не меншим успіхом оперті на власній творчій практиці, ніж на ідеях європейських інтелектуалів, як свідчить, зокрема, текст есе “Із секретів поетичної творчості”. У нових літературних експериментах І. Франко впізнавав сліди й аналогії власних художніх пошуків, і це, як видно, приносило йому особливу втіху – почуття, що його може зазнати лише теоретик і практик літератури в одній особі. Слушно пише М. Легкий: “... Його звернення до новітньої естетики диктувалося не так певними літературними впливами (хоч і цього нехтувати абсолютно не можна), як чисто внутрішніми творчими імпульсами. Ота естетична напруга між “старим” і “новим” спонукала до внутрішнього самозаглиблення, до автоаналізу, а відтак, як нам здається, до загострення внутрішньо-інтуїтивного первня у творчому естві” [6: 143].

У літературній творчості І. Франка розуміння *mimesis* виявляється багатопланово й різнорідно. На відміну від теоретичних дефініцій, які вже з самої своєї рації вимагають чіткості та однозначності, у творчості письменник не цурається альтернативних проєкцій референтних смислів, засвідчуючи тим самим свободу потрактування життя як “кодексу естетичного” літератури. Навпаки, він рішуче протестує проти спроб критики звести його твори до певних естетичних загальників. Саме так виглядає позиція І. Франка у відомій полеміці з В. Щуратом. Борюючи своє право на декадентську тропіку, автор “Зів’ялого листа” наголошував на універсальному характері своєї поетики, що відображала різні й абсолютно протиставні настрої та переживання, але саме у своїй збірній ідентичності відповідала самооцінці автора:

Що в моїй пісні біль, і жаль, і туга –
 Се лиш тому, що склалось так життя,
 Та є в ній, брате мій, ще нута друга:
 Надія, воля, радісне чуття [8: т. 16: 185].

Релятивні критерії літератури та її *mimesis* утверджували дедалі сильніше проявлюване право індивідуальності, що визначило естетичну формулу мистецтва слова ХХ віку. “Мистець, який свідомо створює поетичний твір, передусім відбирає предмет, найбільше відповідний його індивідуальній вдачі і характерові його таланту, він намагається вивчити, опанувати той предмет, вдуматися і вслухатися в нього і потім заповнити його рамки, так би мовити, викристалізуваним змістом свого власного Я” [8: т. 27: 62]. Апологією індивідуалізму стане вся література ХХ ст. в її збірній ідентичності, що уявила неймовірно широку гаму самопрезентації творчої особистості. Діагноз І. Франка виглядає проникливою й далекоглядною оцінкою нової естетики, що зароджувалась на його очах.

У теоретичній рефлексії автора “Слова про критику” виявились найхарактерніші апорії міметизму. Глибокий дослідник і критик літератури, але й не менш успішний письменник, він сконцентрував у своїй думці ключові проблеми свого часу, що нерідко набували форми нерозв’язних протиріч, – утилітарності й індивідуалізму, волі й обов’язку, осяяння й ремесла, монументальної і множинної постави творчості, дійсного враження й ідеальної художньої візії тощо. “Міметичне напруження” в омишенні Франком проблем творчості є константою дуже неврівноваженою, але нерідко воно сягає найвищих реєстрів. Акценти рефлексії *mimesis*, покладені у художніх творах, не лише доповнюють та збагачують теоретичну думку, вони поглиблюють засадниче розуміння категорії подібності в естетиці. І. Франко вповні міг повторити, услід за героєм одного зі своїх віршів: “Мій друже, сіра вся теорія, Зелене життя чудне древо” [8: т. 13: 243].

Література:

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с гр. / Вст. статья и комментарии С. Трохачева. – СПб., 2000.
2. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996.
3. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. М. Шумило. – К., 1998.
4. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К., 1992.
5. Ільницький М. Теоретичний аспект “Майових елегій” Івана Франка // Ільницький М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади. – Львів, 2005.
6. Легкий М. На шляху до модернізму (Іван Франко в пошуках нової комунікації) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 35.
7. Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – Москва, 1997.
8. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Щурат В. Поезія “Зів’ялого листя” в виду суспільних задач штуки // Зоря. – 1897. – Ч. 5–7.
10. Melberg Arne. Teorie mimesis. Repetycja / Przekł. z ang. Jan Balbierz. – Kraków, 2002.

Сергій Мухида (Кіровоград)

Іван Франко: психопоетикальна характеристика

Будь-яка студія про І. Франка наразі матиме присмак вже звіданого. Видана і, значною мірою невидана спадщина потрапляє до рук франкознавців, теоретиків літератури, мовознавців... перелік наук, як відомо, можна продовжити. Тож вибір предмета дослідження – завдання не з легких. Надто в умовах переосмислення місця й ролі геніального українця в контексті вітчизняної та світової культури, коли “вічний революціонер” та “каменярь” має постати у всій повноті спектра можливостей, якостей, рис та результатів власної діяльності. Визначальною при цьому постає особистість І. Франка – психофізіологічний носій того діапазону. Попри багатство дослідницької палітри цей аспект вивчення у франкознавстві якщо й не залишається поза увагою вчених, то в усякому разі випадає з магістральних напрямів осмислення постаті митця, хоч і мав би стати таким. Тож завданням дослідника є теоретично обґрунтувати й виявити окремі психічні аспекти особистості І. Франка, які зумовлювали творчі імпульси.

Методологічної концепції, яка б дала змогу виявити залежність результатів творчої діяльності від психічної іпостасі митця, досі не створено. Психолого-спрямовані літературознавчі технології прямо пов’язані з теоретичною спадщиною вітчизняних учених від І. Франка, О. Потебні, Д. Овсянико-Куликовського, які б уже мали усталитися в науці про мистецтво слова, наразі лише набувають свого розвою в україністиці – то надмір акцентуючись як єдино можливі, то конфліктуючи із традиційними методами та прийомами підходу до постаті творця. Актуалізована входженням у загальноєвропейську систему наукових орієнтирів, зазначена наукова проблема відома під назвою “проблема автора”, однак вона значно ширша за своєю природою. Останніми роками у вітчизняному літературознавстві їй приділено достатньо уваги. Це, зокрема, дисертації, предметом осмислення яких є “автор” як літературознавча категорія, як-от “Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії ХХ століття)” С. Русової (2003), “Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського)” А. Островської (1999), “Проблема автора в ліриці І. Я. Франка” Г. Давидової-Білої (1999), “Автор та герой як суб’єкти поетичного буття” О. Самойлова (2000), “Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича” М. Гірняк (2006), а також низка монографій та посібників [5], [7], [9], де психологічній проблемі авторства надають не останньої уваги. Попри серйозні здобутки названих дослідників говорити про теоретичну вичерпаність, на наш погляд, зарано. Серйозною перешкодою на цьому шляху виступає складність психологічної типологізації, яку обирають або ж створюють дослідники. Вона неодмінно корелює із особистістю ліричного, автобіографічного героя, ускладню-

ючі наближення до особистості власне письменницької, яка й моделює художню реальність загалом й образи зазначених суб'єктів тієї реальності. Так, запропонована Г. Давидовою-Білою, яка чи не найближче у франкознавстві підійшла до осмислення поставленої проблеми, типологія образу автора в ліриці І. Франка ґрунтується на розумінні цього концепту як ряду складних типів “ліричної особистості у сукупності вражень, життєвих колізій, характеру, світоглядної системи”, виражених “через різноманітні композиційно-мовленнєві репрезентанти” [3: 6] (курсив наш. – С. М.). Попри чітке обґрунтування відходу від соціологізму і необхідності застосування синтетичного принципу, який би дав змогу “від цілісного підходу до авторської особистості із застосуванням методів психології – до спостереження, через які “типи автора” вона реалізується” [3: 7], дослідниця акцентує на осмисленні типології ліричних героїв у поезії І. Франка, а не на особистості поета, яка ту типологію витворює. Саме такий підхід домінує в сучасних дослідженнях, однак він має концептуальну ваду – можна типологізувати результат (хоч з художнім це також не просто), але надто складно говорити про типологію процесу творення, його витоків, що спостерігається в душевних порухах. Тобто коли заходить мова про мистецькі типи, може з'явитися струнка система, в якій кожному з митців знайдеться своє місце, як це спостерігаємо у класифікації, що її запропонувала професор М. Моклиця [9]. Натомість своїм завданням вбачаємо необхідність досягнути психічну іпостась геніального митця, яка “вписується” в тип лише на рівні найзагальніших характеристик, залишаючись при цьому яскраво індивідуалізованою і, відповідно, здатною породити унікальну за своєю природою творчу матерію. Це можливе лише за умови використання синтезованих знань у сфері літературознавства і психології.

Психологія творчості, здобутки якої можна було б використати, не дає однозначної відповіді на поставлені питання. Зауважимо лише, що традиційна психологія творчості – дисципліна передусім психологічна, а “одна із її *центральных проблем*” – це “діагностика і розвиток художніх здібностей” [13: 105]. Ця проблема має передусім психолого-педагогічний, а не мистецтвознавчий характер. Ось чому вихід із зачарованого кола літературознавства – психологічна наука, в якому можна твердити (і це цілком об'єктивно) про домінування в конкретних дослідженнях то одного – літературознавчого, то, відповідно, іншого – психологічного компонента, вбачаємо у створенні напрямку, який би дав змогу синтезувати набуток обох галузей знань, виявив взаємозалежність художності та особистості її носія. Зароджена в надрах психолінгвістики психопоетика, а саме так номінується нова галузь філологічного знання, дає необхідний інструментарій для широкого психологічного аналізу особистості митця і водночас результатів його діяльності. Матеріалом для досліджень постає в такому разі мегатекст – сукупність вербалізованих свідчень психічного буття письменника: мемуари у найширшому розумінні (спогади, епістолярій, щоденники, автобіографії тощо) та художні тексти, де він залишає “сліди” своєї психологічної структури.

Постать І. Франка є надзвичайно вдячним, хоч і далеко не простим для трак-

тування матеріалом психобіографічного та психоавтобіографічного плану. Експлікація особистісних рис митця є цілком об'єктивною прикметою часу, в якому він жив і творив. Саме І. Франко – один із перших у плеяді українських модерністів – проникливо й тонко не лише обсервував, але й надзвичайно точно визначив головні параметри нового літературного напрямку. Серед них – чи не визначальною є роль авторської присутності у тексті. Підтвердження цієї тези знаходимо у характерній з погляду розуміння процесу кардинального оновлення мистецького дискурсу статті “Старе й нове в сучасній українській літературі”. Розмірковуючи над “інакшістю” творчості “молодих”, учений зосереджує увагу на глибинному психологізмі, прагненні до “ритмічності й музикальності як *елементарних об'явів зворушень душі*”, що, на думку автора, не суб'єктивізує, а, навпаки, об'єктивізує оповідь. Адже письменники “за своїми героями щезають зовсім, а властиво, *переносять себе в їх душу*, заставляють нас бачити світ і людей *їх очима*. Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, *се спеціальна душевна організація тих авторів*, виплід високої культури людської душі” [17: т. 35: 146] (курсив наш. – С. М.).

Відповідно до концепції І. Франка, є усі підстави говорити про те, що саме модерні митці з неприхованою відвертістю утаємничують нас в глибини власного внутрішнього буття, адже для них, на відміну від старших письменників, котрі “завсігди клали собі за мету описати, змалювати так і чи інші громадські чи економічні порядки”, “*головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження*” [17: т. 35: 146]. Саме тому скандально відома психоаналітична розвідка В. Підмогильного про І. Нечуя-Левицького [12].

Якщо романтикам і реалістам ХІХ ст. бракувало відповідних художніх прийомів (власне, вони були іншими, виконували відповідні до канону літературного напрямку функції) для самореалізації в тексті, то письменники доби модернізму, зокрема й І. Франко, на формальному рівні цю проблему розв'язали, даючи реципієнтові змогу не просто зрозуміти внутрішній стан своїх героїв, а й відчувти, співпережити їх власне психічне буття за рахунок майже відсутнього порогу відвертості при розкритті найсокровенніших таємниць своєї душі. Отож, є всі підстави стверджувати, що текстуальний компонент у психопоетикальному дискурсі І. Франка архетипно продуктивний.

Складніше з компонентом мемуарним. Складність реконструкції психічних проявів на матеріалі спогадів про І. Франка полягає у його важкопереборному статусі “Каменяра” як в історії української літератури, так і в історії України загалом. Спогади про митця, які є обов'язковим джерелом експлікації його внутрішнього буття, тривалий час “підганялись” їх авторами та редакторами під соцреалістичний канон і позначені присмаком тенденційності. Та й Т. Франко фактично методологізує односторонню рецепцію пам'яті свого батька. “В спогадах, – зазначає син, – знаходять місце часто дрібні деталі життя і побуту великого письменника, *які не становлять, власне, ніякої цінності*. Отже, варто подумати про те, щоб, показуючи

перед читачем життя великого Каменяра, відкинути не тільки випадкове, непотрібне, а й очистити пам'ять про нього від буржуазно-націоналістичного намулу, від писанини тих людей, які намагались паплюжити чесне ім'я революціонера-демократа Івана Франка" [19: 164].

Дозволимо собі не погодитись із шановним сином і вченим. Перефразовуючи його, відкинемо соцреалістичний намул, яким вкривається глибока й по-справжньому небезпечна для подальшого розвою літературознавчої науки усталена думка, що й досі пробивається в науковій літературі: не чіпайте ікон! Не будемо категоричними – іноді національні святині таки паплюжаться чи то з непрофесіоналізму, чи зі злої волі, чи за гроші... Але й теза “дрібні деталі життя і побуту великого письменника, [...] не становлять [...] ніякої цінності” – теж далеко не продуктивна.

Проте й метафори не дадуть переконливих відповідей на поставлені у дослідженні питання. Лише створення повноформатного психологічного портрета І. Франка дасть змогу осягнути весь безмір його творчого генія, привідкриє не одне, словами І. Денисюка кажучи, “подвійне коло таємниць” довкола найзагадковіших творів, поетика яких, розкривається лише крізь призму його психосвіту.

Сучасне літературознавство пропонує, крім названих вище, чимало спроб наблизитися до постаті І. Франка. Заслужують на увагу розвідки Б. Тихолоза “Ерос versus Танатос” [15], “Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції І. Франка” [16], Л. Каневської “Простір страждання” Франкового героя-інтелігента (психолого-біографічний ракурс)” [6], А. Білої “Образ автора в ліриці Івана Франка” [1] та ін., у яких окреслено окремі риси психопортрета митця. Головна проблема, яку порушують автори, – тотожність ліричного героя (переважно йдеться про збірку “Зів'яле листя”) (А. Біла, Б. Тихолоз) та героїв його повістей (Л. Каневська) авторів, що на рівні її постановки та формулювання цілком суголосно принципам психопоетики. Щоправда, при розв'язанні поставлених дослідниками психологічних завдань відчувається літературознавчий “ухил” – домінує образ автора – художнє утворення. Ми ж ведемо мову про особистість письменника – психофізіологічне ество. Актуально звучить і назва статті М. Гуменного “До проблеми авторської особистості в дитячих оповіданнях І. Франка” [2]. Але знову ж визначальними концептами праці є “авторське світовідчуття”, “авторська концепція”, “авторське ставлення до життя”, “ідейно-художня концепція автора” тощо. Як і в більшості наукових розвідок, бракує залучення психологічного інструментарію, який би дав змогу осягнути психологічну структуру письменника. Лише кореляція теоретико-літературного та науково-психологічного знання допоможе вийти на результат.

Матеріалом для реалізації поставлених завдань, як зазначалось, є мегатекст письменника. Аналіз наявних матеріалів дає підстави говорити про тенденцію, яка спостерігається у спогадах про І. Франка та його особистих свідченнях, що становлять мемуарний рівень мегатексту. Йдеться передусім про досить низький рівень наповнення мемуарів психобіографічною інформацією. Об'єктивно авторам спогадів у більшості випадків вільно чи невільно доводилося творити міф Каменяра, підтверджуючи тим самим цитовані вище слова Т. Франка. За таких умов

дослідникові відкривається лише зовнішній шар у психоструктурі письменника, шар видимий, соціально і суспільно зумовлений, номінований у психології терміном “характер”. Реконструкція психопортрета, на нашу думку, має відбуватися у науково-психологічних вимірах на рівні осмислення усього спектра психічних проявів: здібностей, характеру, темпераменту, спрямованості, емоційно-вольової та підсвідомої сфер. Лише у такому поєднанні можна говорити про цілісність в осягненні особистості митця, і, відповідно, про проєкцію тих проявів у творчості. Методологічними концепціями на рівні психології мають постати як “модний” сьогодні і досить продуктивний психоаналіз З. Фрейда, К. Юнга, А. Адлера, так і досягнення гуманістичних напрямів психологічної науки (С. Рубінштейн, Б. Ананьєв, Б. Зейгарник, А. Маслоу, К. Роджерс, Г. Олпорт, Е. Еріксон, Е. Фромм, К. Хорні та ін.). Адже “особистість – це динамічна організація усіх психофізичних систем в індивіді, які визначають його поведінку й мислення” [11: 7] (курсив наш. – С. М.).

У спогадах про І. Франка перевагу надають окресленню рис характеру над іншими компонентами особистості. “Скромний і несмілий” (І. Погорецький) [14: 49], “поведення Франка з товаришами шкільними було все приязне” (К. Бандрівський) [14: 39] “очарував мене своєю скромністю, милою простотою і люб’язністю” (Л. Куба) [14: 169], “здібна, талановита людина” (М. Кореневич) [14: 46], “максималіст”, “нечувано впертий, завзятуший”, “упертий, твердий, незламний у постійності характеру” (Г. Бігеляйзен) [14: 243–245], “незламний твердий характер” (А. Чайковський), [14: 114], “сильна, уперта натура” (М. Коцюбинський) [14: 301] – саме таким постав митець у рецепції ближчих і дальших знайомих, шкільних товаришів, колег по перу. Додамо до цього максималізм і нездатність до зради своїм принципам, засвідчені М. Євшаном [4]. Характеристики досить вичерпні й точні, адже часто збігаються, хоч і висловлені різними людьми й стосуються різних періодів із життя І. Франка. Проте вони не вичерпують усього багатства Психеї письменника. Не постає душа вповні і в автобіографічних матеріалах, яких, як відомо, не багато залишив по собі митець. Так само відомі листи до М. Драгоманова та А. Кримського, і “Причинки до автобіографії” не окреслюють цілісно психосвіт автора. Маємо лише окремі факти, натяки на риси характеру, який, як зауважувалося, не вичерпує особистість в цілому. Скажімо, у скандально відомій статті “Поет зради” він наголошує лише на власній “вродженій непокірливості” [18: 201], яка породила саме таку, а не іншу рецепцію творчості великого польського поета А. Міцкевича. Інша інформація в автобіографічних нотатках І. Франка стосується лише окремих фактів із його життя та творчого процесу.

Дещо складніше піддається психологічному аналізу темперамент І. Франка. Та все ж аналіз мемуарних джерел на рівні дрібної деталі дає уявлення про це непросто психічне утворення. Одразу зауважимо, що властивості, на які звернули увагу знайомі та рідні І. Франка, не дають змоги однозначно говорити про його належність до того чи іншого темпераменту. Скажімо, спогади частини респондентів на рівні “врівноваженості поведінки”, “емоційних переживань”, “мовлення”, “активності в діяльності”, “ставлення до небезпеки”, “прагнення до мети” [10: 14–16]

дають усі підстави відносити митця до холеричного темпераменту. Подаємо лише цитати, які про це свідчать: “був рухливий” (К. Бандрівський) [14: 39], “характеристичною рисою його поведінки була *скорість*. Швидко писав, швидко читав, швидко орієнтувався і вирішував щось робити” (Т. Франко) [19: 194]; “При обіді розмовляв сміливо з родичами, але при другім данні *встав раптом несподівано і зачав проходжуватися по покою скорим кроком*”; “раптом знервовано вибігав з хати, а що часом в темний вечір вибігав і довго не вертався, то я казала до брата: Той Франко якийсь *несамовитий*” (М. Рошкевич) [14: 81–82]; “А він умів так любо, ядерно говорити, що не пропустиш ні одного словечка” (А. Чайковський) [14: 114]; “Франко, розчервонілий від спеки й іритациї (роздратування. – С. М.), *розмахував руками і кляв, як умів болгарських прикордонних жандармів...*”, “мене запалював той святий вогонь, що так і бив з цілої постаті, з блискучих очей і з палкої *дзвінкої мови Франка*” (М. Вороний) [14: 225]; “*Батько спас, не задумуючись стрибнувши в одязі в воду*, Ганну, а потім і Петра. Через деякий час на Білому Черемоші, коли Андрій грався на дарабі, його вдарило кермом у груди, пішла повінь і збила у воду. Франко *кинувся миттю і спас сина*” (П. Франко) [14: 310].

Водночас, ті ж самі автори часто завважають риси цілком протилежні. І це ніяк не можна списати на суб’єктивність мемуаристів, оскільки трапляється багато збігів у різних авторів. Наприклад: “Батько був завжди *опанований і спокійний*”, “Батько в мові був завжди стриманий і не любив багато говорити, хоч зажди був веселий і привітний” (П. Франко) [14: 310]; “*весь час був спокійний*”; “*задуманий і мовчазний*” [14: 32] (М. Кобилецький), “був *завжди задуманий*” [14: 34] (І. Яцуляк); “пригадую [...] хлопчину тихої вдачі, *спокійного, майже байдужого*. Цю останню прикмету я подаю, бо вона вже тоді характеризувала цього чоловіка” (Т. Грушкевич) [14: 51]; “Письменник *говорив з гнівом, але повільно*” (А. Іваничук) [14: 206]; “*незграбна повільна хода*” (М. Вороний) [14: 225]. Коли ж додати до цього схильність до самоаналізу, тривожність, розсудливість, засвідчені у психоавтобіографічних творах письменника, то є усі підстави говорити про складний темперамент із домінуванням холеричного та властивостями на межі меланхолійного та флегматичного. Таке поєднання вроджених особливостей психоструктури і явило світу неймовірну працездатність, непереборне прагнення у досягненні мети, глибинний самоаналіз, тонке відчуття найслабших порухів душі, найвище збудження і найвиваженіший спокій, які відбилися у творчості геніального митця.

У всіх джерелах відчувається домінування утвердження життєвих принципів, наголошення цінностей, які впливають із рис Франкового характеру й темпераменту і суголосні зі спрямованістю його особистості. Власне, цю психологічну категорію можна було б назвати визначальною у структурі його особистості. Служіння ідеї, народові, почуття обов’язку засвідчують майже всі без винятку мемуаристи, підтверджує це і сам І. Франко в листах до різних адресатів, а надто – у своїх творах:

“Я буду жити, бо я хочу жити!
Не щадячи ні трудів, ані поту.

При ділі, що наш вік бересь вершити,
Найду я свою тихую роботу.

З орлами я не думаю дружити.
Та я опрусь гниючому болоту,
Щоб через нього й другим шлях мостити –
На те віддам свій труд, свою охоту” [17: т. 1: 87–88].

Водночас було б лише півправдою твердити про вичерпність такої установки для митця. Вона не довершує його спрямованості, а радше увиразнює, систематизує непросте психічне утворення, яке постійно вступає у конфлікт зі спрямованістю на чуттєву сферу. І хоч як заперечує поет його наявність, зіткнення суспільного й особистого раз у раз проривається на сторінки його творів, де справжньому митцеві важко согришити неправдою:

“Я поборов себе, з корінням вирвав з серця
Усі ілюзії, всі грішні почуття.
Я зрікся їх навсе...” [17: т. 3: 16].

Проте чуттєвість не зникає, що викликає протест: “І знов рефлексії! Та цур же їм!” [17: т. 3: 13]. Життя І. Франка – це постійна боротьба проти життя, самопожертва, прагнення до чистоти ідеалу, чесність з ідеалом, але ніяк не “чесність з собою”, яку митець дозволяє лише у творчості, постійно блокуючи пропагандою суспільного ідеалу. Це неминуче викликає біль:

“Хоч ненастанно стяг мій з вітром бився,
Та не високо плив в руці слабій.
І хоч я жив, та все ж я не нажився” [17: т. 3: 19].

Лише починаючи від збірки “Зів’яле листя” І. Франко “відкриває шлюзи” своєї підсвідомості. Власне, саме в текстуальному блоці мегатексту письменник виказує найпотемніші порухи своєї душі, що, за умови читання “під мікроскопом”, дає змогу виявити як свідому, так і сферу Ід (З. Фрейд), без уявлення про яку говорити про особистість митця годі. Чи не тому ліричний герой “Зів’ялого листя” (за всієї дискусивності проблеми ідентичності його з автором), герої “Сойчиного крила”, “Маніпулянтки”, “Леля й Полеля”, “Перехресних стежок” такі органічні й цілісні навіть у своїх конфліктах. Звернімося за підтвердженням до самого І. Франка, який нечасто, але виявляв свою сутність на сторінках епістолярію. Зокрема, у листі до М. Драгоманова від 13 березня 1895 року письменник демонструє унікальну за своєю природою психопоетикальну характеристику своєї спрямованості, заперечуючи усталену думку про власні життєві й, відповідно, творчі пріоритети. “Ви трохи невірно оцінюєте сам характер мого таланту, – пише І. Франко. – Я вдачею своєю *далеко більше романтик, ніж реаліст*. Всі речі реального змісту, які я писав, справляли мені при написанні далеко більше муки, прикрасі, зденервовання, ніж ті романтичні “скоки”, при котрих я *просто спочивав душею*” [17: т. 50: 30] (курсив

наш. – С. М.). Підкреслені фрагменти дають підстави говорити про сублімативну природу романтично спрямованої творчості письменника, розкриваючи ще один зі штрихів до психічного портрету митця. Звичайно, стверджувати про незадоволені сексуальні бажання чоловіка, який став батьком чотирьох дітей не зовсім логічно, хоча “жмутки зів’ялого листа” (три, чи, судячи з власних зізнань та спогадів У. Кравченко та К. Попович, більше?), які символізують його любовні історії, не засвідчують ні відкритого еротизму, ні проявів лібідо, щоб можна було говорити про сублімацію. Тож Франкова любовна ситуація вповні відповідає Фройдівському поясненню походження “фантазій” (тобто художніх творів романтичного спрямування), коли “невдоволені бажання – рушійні сили фантазій, і кожна окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсності” [20: 86–87], а сам І. Франко, який гамував свої еротичні бажання, цілком підпадає під концепцію З. Фрейда, котрий стверджує домінування у мужчини на протигагу до жінки “марнославних бажань” (у І. Франка – суспільно значущих. – С. М.). Як не згадати зізнань І. Франка А. Кримському про мотиви свого одруження “без любові, а з доктрини, що треба оженитися з українкою і то більш освіченою, курсисткою” [50, 114] та спогадів К. Попович щодо “проекту заключення супружого зв’язку для обоїльної помочи”, для чого “Франко мав лише здати докторат”, а вона “видати томик своїх поезій” [14: 104] (курсив наш. – С. М.). Не можна не погодитися із З. Фрейдом та Л. Каневською, котра стверджує, що “почуття кохання в індивідуально-авторській концепції (І. Франка. – С. М.) утверджується як онтологічна необхідність, яка інспірує громадську діяльність особистості, має приховані можливості у набутті нею морально-емоційного досвіду в процесі етизації особистості. Проте письменник не приймає таких почуттів, які виявляють деструктивні інтенції для його героя-інтелігента, відбирають у нього духовні сили, які мали б бути скеровані в річище суспільної боротьби” [6: 53].

Отже, психоструктура І. Франка не вписується у межі канонічного уявлення про класика. Натомість маємо складне психічне утворення, в якому на рівні характеру, темпераменту, спрямованості, підсвідомої сфери нуртує енергія творення, спрямована на утвердження суспільних ідеалів, і невимовний біль від неможливості реалізуватися у єдності психофізіологічних та громадських бажань. Ми лише накреслили методологію підходу до психосвіту одного з найвидатніших майстрів слова на матеріалі його мегатексту, визначили окремі риси його особистості на рівні характеру, темпераменту, спрямованості, окремих виявів підсвідомого, простежили їх сліди в художніх текстах. Основна ж робота у руслі психопоетики І. Франка попереду. Глибокий психологічний аналіз текстів психобіографічного та психоавтобіографічного плану відкриє, на нашу думку, ще не одну таємницю його творчості.

Література:

1. Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка: Монографія. – Донецьк, 2002.
2. Гуменний М. До проблеми авторської особистості в дитячих оповіданнях І. Франка // УМЛШ. – 2000. – № 3.

3. Давидова-Біла Г. Образ автора в ліриці І. Я. Франка. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 1999.
4. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К., 1998.
5. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. – К., 2003.
6. Каневська Л. “Простір страждання” Франкового героя-інтелігента (психолого-біографічний ракурс) // СіЧ. – 2003. – № 9.
7. Левчук Л. Психологія: історія, теорія, мистецька практика: Навчальний посібник. – К., 2002.
8. Михида С. Психопоетика: інструментарій // Наукові записки. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2005. – Вип. 61; Психопоетика: процес становлення у літературознавстві // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2005 – Вип. 22.
9. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 1998.
10. Обозов Н. Типы личности, темперамент и характер. – СПб., 1995.
11. Олпорт Г. Личность в психологии. – Москва; Спб., 1998.
12. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості) // Досвід кохання і чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. – К., 2003.
13. Рождественская Н. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей // Художественное творчество: Сборник. – Ленинград, 1983.
14. Спогади про Івана Франка. – К., 1981.
15. Тихолоз Б. “Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції І. Франка // СіЧ. – 1999. – № 2.
16. Тихолоз Б. Ерос versus Танатос (Філософський код “Зів’ялого листя”). – Львів, 2004.
17. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
18. Франко І. Поет зради // Франко І. Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів: У 50 томах. – Львів, 2002.
19. Франко Т. Про батька. – К., 1964.
20. Фройд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.

Зоряна Лецишин (Львів)

Наративні експерименти Івана Франка: причинок до історії й теорії потоку свідомості

Минає уже друге десятиліття, як українська культура і наука переживає постколоніальний синдром повернення втраченого доробку й розвінчування міфів. Один із таких міфів, залишений у спадок від франкознавства радянського – “анти-модернізм” І. Франка. Як слушно зазначає Р. Голод в одному із досліджень: “На творчий метод І. Франка вдалося одягнути тісний реалістичний однострій, хоч

власний “гардероб” письменника відзначався багатством і вишуканістю” [2: 328]. Тож останнє десятиліття можемо спостерігати тенденцію спростовувати те, що 110 років тому з подивом і гнівом ствердив сам І. Франко: “Я декадент? Се новина для мене!” Таким чином питання про стосунки І. Франка і модернізму знову відкрили. Насамперед тут варто згадати цікаві дослідження Р. Голода, М. Легкого, Т. Мейзерської, О. Веретюк та інші, присвячені новаторським пошукам І. Франка на структурному та змістовому рівнях організації тексту. Втім наріжним каменем геніальності І. Франка, як не дивно, є саме його парадоксальність. Молодий І. Франко гнівно заперечує: “Я не декадент”, а згодом з висоти уже власного авторитету звинувачує в модернізмі-декадентстві “молодомузівців”. Водночас саме його перо залишило нам “Сойчине крило”, “Зів’яле листя”, а з цими творами й одвічне питання – який же він, “справжній” І. Франко. Але однозначної відповіді тут немає, і не можна не погодитись з М. Легким: постать І. Франка “надто складна й суперечлива, аби піддавати її такій спрощеній канонізації” [7: 142]. Внутрішня полемічність була частиною його натури і не могла не позначитися на його творчості. Попри категоричні заяви про “хворобливість” багатьох напрямів модернізму І. Франко усвідомлював, що творча взаємодія традиції й експерименту, “старого” й “нового” не може не піти на користь українській літературі, тож він і сам намагався “йти за віком”. У цьому дослідженні хочемо звернути увагу на новаторство І. Франка в організації мовленнєвих партій персонажів своїх творів, зокрема на експерименти із внутрішніми монологамі, а разом розвінчати ще кілька закатованих міфів з історії й теорії потоку свідомості, а саме щодо “дебюту” потоку свідомості як наративного прийому в літературі. Однак аби аргументувати появу в художніх текстах такого способу передачі внутрішнього мовлення, як потік свідомості, варто спершу сказати кілька слів про особливості цього наративного прийому, надто зважаючи на його складні родово-видові взаємини із внутрішнім монологом.

Як відомо, біля витоків теорії потоку свідомості (як, зрештою, і внутрішнього монологу) стоїть психолог В. Джеймс. У праці “Наукові основи психології” В. Джеймс (*The Principles of Psychology*, 1890) відмовляється від традиційного в тогочасній психології поділу свідомості на частини-біти (“consciousness chopped up in bits”), ланки ланцюга тощо, а метафорично порівнює свідомість із плином річки, потоку. “Свідомість ніколи не виявляється роздрібною на шматки, – наголошує він. – Вислови на кшталт “ланцюга” чи “ряду” не відображають свідомість так, як вона уявляється сама собі. У ній немає нічого, що б могло залишатись непорушним – вона тече. Тому метафора “річка” чи “потік” найприродніше відтворює свідомість” [5: 918]. У зв’язку з такими міркуваннями В. Джеймс вводить в обіг психології термін “потік свідомості” (*stream of consciousness*). І хоча дослідження В. Джеймса полягало лише на його спостереженнях за психікою людини й не охоплювало літературного матеріалу, воно зумовило появу й поширення в літературі специфічної манери письма, яка дістала назву потік свідомості, вплинуло на розвиток літературної критики й загалом розвиток мистецтва у ХХ ст. У теорію літератури термін “потік свідомості” увів Дж. Джойс у коментарях до свого ро-

ману “Улісс”. Його намагання означити потік свідомості як спосіб передачі думок персонажа зумовлені передусім практикою – письменник активно експлуатує його у своєму “Уліссі”. Саме ці коментарі німецька дослідниця Д. Штефан вважає відправною точкою в розвитку теорії внутрішнього монологу [13: 1]. Вживаючи термін “потік свідомості”, Дж. Джойс апелює до роману Е. Дюжардена “Лаври зрізано” (*Les Lauriers sont coupés*), з яким ознайомився в англійському перекладі (“We’ll to the Woods No More”) і з якого запозичив цей нарративний прийом. Сам Е. Дюжарден, який є автором першого теоретичного дослідження, присвяченого внутрішньому монологу (“Внутрішній монолог”, 1931), спричинився своєю працею до плутанини, котру вже більше століття намагаються розв’язати учені-наратологи. Ототожнення Е. Дюжарденом і Дж. Джойсом внутрішнього монологу і потоку свідомості актуалізувало проблему розрізнення цих способів викладу. Водночас це викликало в літературознавстві плутанину термінів “внутрішній монолог” і “потік свідомості”. Подальші дослідження тривали в напрямі ототожнення/розрізнення внутрішнього монологу й потоку свідомості, а також внутрішнього монологу й невластивого прямого мовлення та невластивого прямого мовлення й потоку свідомості. За словами В. Кухаренка, терміни вживалися “як абсолютні або як гіпо-гіперонімічні синоніми” [6: 171]. При цьому дослідники по-різному трактували внутрішній монолог: він фігурував як поняття самостійне, або ж як родове, чи видове. Цікавою в цьому контексті є праця російського наратолога В. Шміда. Літературознавець трактує потік свідомості як одну з найскладніших форм нарративної техніки, що являє собою “вервечку (“потік”) мимовільних вражень, вільних асоціацій, миттєвих спогадів і фрагментарних роздумів персонажа, котрі, як здається, не зазнають жодної нараторіальної обробки, а чергуються за вільним асоціативним принципом” [11: 215]. Відповідно до такого тлумачення, можна виділити ще один тип внутрішнього монологу, який полягає у використанні техніки потоку свідомості, – монолог потоку свідомості, що ґрунтується на зображенні людської свідомості як випадкового потоку думок, фіксує “різноманітні думки і почуття персонажа безвідносно до логічного параметра і послідовного коментаря” [12] “і наголошує на її нелогічній, “неграматичній”, асоціативній природі” [8: 106]. Це актуалізує проблему диференціації асоціативного внутрішнього монологу й монологу потоку свідомості. Аргумент для диференціації на кшталт “перший представлятиме думки персонажа, а не його враження чи відчуття, а другий зображуватиме як враження, так і думки” [8: 106] не можна вважати прийнятним, оскільки таке формулювання призводить до проблеми розмежування понять “думки” і “враження” та їх взаємозалежності. На нашу думку, межа між асоціативним внутрішнім монологом і потоком свідомості полягатиме в асоціативності зовнішнього й внутрішнього походження, мобільністю мовлення та швидкістю змін асоціацій, образів, несподіваним перехрещенням свідомого й несвідомого, розлогістю. Отже, в нашому дослідженні потік свідомості фігуруватиме як різновид внутрішнього монологу за логічною організацією мовлення персонажа.

Як текст, у якому вперше застосовано монолог потоку свідомості, зазвичай фігурує роман Дж. Джойса “Улісс”, написаний протягом 1907–1914 років. Це до

певної міри слушно, оскільки зразки цієї наративної техніки зустрічаємо й раніше, зокрема в Е. Дюжардена (роман “Лаври зрізано” (*Les Lauriers sont coupés* (1887))). Проте “Улісс” і справді став знаковим романом, з яким “у літературі означають шлях до радикальних змін у самому феномені художнього тексту, belles letters; до змін у кожній ланці й у самій природі Великої Системи: Автор – Текст – Читач” [9: 921]. У романі Дж. Джойс вводить монолог потоку свідомості в крайнє поле експериментальності, позбавляючи його останньої барикади – синтаксичної організованості, чим перевернув уявлення про літературу і дав приклад революційного бунту модерного митця, який підхопило чимало митців. “Ми не просто закликаємо до сміливості і ширості, ми хочемо сказати, що істинний предмет літератури роману дещо інший, ніж прийнято вважати”, – говорить В. Вулф у статті “Сучасна проза” (1919), і ці слова можна вважати одним із мистецьких гасел доби. Втім, революційний радикалізм Дж. Джойса підтримали лише частково: потік свідомості не звільняли від синтаксичних тенет, проте активно експлуатували на зламі ХІХ–ХХ ст. у різних літературах світу, зокрема й в українській. Техніку потоку свідомості в українській літературі вперше використовує саме І. Франко, і робить це значно раніше, ніж т. зв. літературні батьки монологу потоку свідомості Е. Дюжарден і Дж. Джойс.

У 1877 році І. Франко друкує оповідання “На роботі” з циклу “Борислав”. Оповідання складається з 10 умовно виділених автором частин про будні робітника штольні. З них для нас особливо цікавими є 1, 2, 5 і 6, які, власне, й становлять кілька неперервних монологів потоку свідомості. Розділи 3 і 4 заслуговують окремого розгляду. Монологічні за структурою, вони мають те, чого не може мати монолог потоку свідомості – сюжетний стержень, навколо якого й обертається значною мірою суб’єктивне, а проте не менш епічне мовлення персонажа.

Зазначимо, що задум письменника як такий був новаторським і сміливим. Автор не просто самоусувається, але й зникає, такий звичний для читача, Франкового сучасника, розповідач, основний фігурант популярного у ХІХ ст. “я-оповідання”. Перед читачем розгортається психічний епос, масштабна внутрішньо-зовнішня картина щоденної тяжкої праці з перспективи безпосереднього учасника. Письменник не лише пропонує подивитися на світ з боку ріпницької корби, але й дихнути затхлим повітрям глибокої шахти і побувати в шкірі людини, що втрачає свідомість.

“– Боже! Що то такого? Хтось ніби холодною рукою хопив мя за шию! Хочу обернутися: не мож! Хочу зірватися: не мож! Не мож, не мож!..

– Хто ту?.. Ох, се ти? Чого хочеш від мене?.. Задухо, чого хочеш... від мене...

Дзінь-дзінь-дзінь! Рятуйте! Рятуйте! Дзінь-дзінь-дзінь! Рятуйте!” [10: т. 14: 299].

На цьому монолог потоку свідомості уривається. Персонаж втрачає свідомість, і свої марення, що приходять до нього з глибин штольні, чи то пак підсвідомого, він уже переповідає в наступних чотирьох частинах оповідання. Однак І. Франко відходить від використовуваного досі внутрішнього монологу і вдається до традиційної манери оповіді від першої особи: “...Я вам розповім, що я бачив”. Перед читачем постає класичне “я-оповідання” з конкретними, хоча й дещо імперсональ-

ними, слухачами Матієм та Марункою. Проте й цей уже перетворений на трохи фантастичну оповідь, відтворений пост-фактум і переказаний у голос внутрішній монолог-діалог із Задухою зберігає деякі свої риси.

Перші шість з 10 умовних розділів, як зазначалось, є внутрішніми монологами персонажа, з них 1, 2, 5 і 6 створені власне у форматі потоку свідомості.

“О, лиш дивіть, як тота корба погано крутиться. І скрипить біда, і ховзаєся то туди, то сюди. А кибель глини заким витягнеш зі споду на п’ятдесят сажень наверх, то аж ти очі з голови лізуть! Крути та й крути. Дух у тобі запирає, руки мліють, ги би ти їх ножи́ма повідсікав; ні, не пусти, – крути далі! Отже, чорта з’їси, що буду крутити! Коби борзо до завтра. Завтра неділя. Бігме, що ся найму до ями, до штольні! [...]”

Ну, богу дякувати, субота скінчилася. Ох, рук си не чую! Такий, собака, Іван тяжкий! Христос би го побив. І то, заким біду з ями витягнеш, то на здох чоловікові приходить! Е, чень то вже послідний раз я того колодюка тяг.

А во! Жидова тепер собі проходжуєся. Біс би вам голови поскручував! [...] Ех, правдо, правдо, де ти на світочку діваєся? Ци ти припадком таки в тих нехристів у кишені не сидиш?..

...– Здоров був, Матію. Ага, Матій і не повернеся! Яка манночка горда!..” [10: т. 14: 292–293].

Поданий уривок є лише невеликою частиною “своєрідної стенограми невисловленої та висловленої думки в процесі її безнастанного плину” [3: 126]. Як бачимо, письменник дуже ретельно відтворює процес мислення. Мовлення персонажа динамічне й спонтанне, фіксує кожну дрібницю, кожну зміну фізичного стану мовця, все, що він бачить і відчуває. Йому притаманні специфічна логічність компонування (добором асоціацій керує сам мовець, читач лише здогадується про їх природу і походження), обірваність синтаксису, ретроспективні епічні вставки, переплетення зовнішнього мовлення, адресованого іншим (у запропонованій цитаті адресат, зокрема, якийсь Матій), із внутрішнім автоадресованим мовленням (тут судження персонажа про Матія).

Внутрішній монолог ріпника часто поліфонічний. Мовлення інших тісно переплетене з власними судженнями й оцінками й передається не лише описово за допомогою підрядних з’ясувальних речень на кшталт: “А вно он Матій у ямі робить у штольні... Ну, правда, – каже, сопух там, задуха таке... Ба, бабин синок!” Проте такий спосіб опосередкованої репрезентації мовлення інших зустрічаємо не часто. Значно частіше персонаж цитує своїх співрозмовників, відтворюючи розмову, що вже відбулася уві сні (розділ 4, “Дивний сон”) чи насправді (розділ 3, “По хapatні”), або ж імітуючи діалог, який міг би відбутися. Цікавим у контексті власне моделювання діалогу з іншим є наступний уривок з оповідання:

– Який той Матій дурний – а хвалько!.. Ци вмію платовці в’язати? Ех, ти, дураку якийсь! Цікавий я, чиї ліпше зв’язані: ци ось тоті мої, ци твої? Ану, покажи ми таку силу, щоби тото в’язане розірвала!..” [10: т. 14: 298].

Зазвичай мовлення інших в монологі є ретроспективним: мовець згадує певну ситуацію чи сон й переповідає комусь. Загалом структура монологу надзвичайно

складна, а нечіткість мовленнєвої ситуації, епічність 3 і 4 розділів ще більше ускладнюють її. Незважаючи на односторонність монологу, в тексті з'являється віртуальний слухач-адресат, можливо, напарник персонажа-ріпника, з яким він спілкується протягом роботи. І хоча його "фізична" присутність ніяк не підтверджується, це ставить під сумнів "внутрішність" цього монологу. Поява реального адресата одностороннього монологу ріпника у 5 розділі "У глибінь!" не впливає на інтерпретацію, перед читачем триває уже зовсім інша мовленнєва ситуація, в якій односторонній діалог також має ознаки потоку свідомості (спонтанність, специфічна асоціативність суджень, побудована на переплетенні зовнішніх і внутрішніх вражень тощо) і плавно переходить у потік свідомості, але вже у формі автодіалогу:

– Ну, чого ж ся смієш, – ти, тумане якийсь? Волів би-сь поспостирити, ци млинок у порядку, ци добре дує? А дротяна ліхтарня де? Хіба, гадаєш, в мене котячі очі, що й без ліхтарні буду видіти в такій глибині? (А й справді, – що господи! Волосє їжитья, як погляну в спід! Бррру! А як темно! А який сопух відтам б'є! Пречиста матінко, поможи! Коби йно раз, – потім чоловік увикне!).

[...] А поволі розкручуй, – чуєш, поволі! А як задзвоню, то аби-сь витягав живо! (Хто знає, що з чоловіком може статися? Скоро що, зараз буду дзвонити! Чорт бер тоту линву! Яка пся пара тонка. А я хлопець не легкий: ану, як ся увірве до пів'ями? Ех, таже Іван тяжчий, а під ним не вривалася!) Ну, з богом! Розкручуй!

Ууу! Як я колишуся! Де, що, як, що зо мною? Темно ми в очох, – цимбрине ями, чого вно крутиться довкола, – пощо так прудко догори летить?.. А там що нагорі?" [10: т. 14: 297].

Проте ні можливий віртуальний адресат мовлення у 3 і 4 частинах оповідання, ні поява реальних Матія й Марунки наприкінці оповідання, ні дужки, за допомогою яких і поєднуються різні зовнішньо-внутрішні пласти монологу персонажа в оповіданні, перетворюючи його мовлення у потік свідомості, – усе це аж ніяк не применшує вагомості наративного новаторства І. Франка, який і надалі активно використовував складний монолог потоку свідомості в новелістиці, романах і навіть драматургії.

Ще одне оповідання І. Франка стало не менш цікавим полем експериментування з мовленням персонажів і наративною організацією тексту. Йдеться про "Сойчине крило". Наративна структура оповідання складна й тримається на двох мовленнєвих партіях – Сойки і Массіно. Переплетення мовлення створює в тексті, за словами Б. Кир'янчука, своєрідний "хронотоп зустрічі": "Два персонажі потрапляють чи не потрапляють в одну й ту ж ділянку простору саме завдяки мові, її монологічній природі, котра реалізується в діалогах" [4: 22]. Мовлення Сойки є одностороннім діалогом з Массіно – лист-голос із минулого, що несподівано приходить у новорічний вечір, аби змінити майбутнє двох людей, і попри часті емоційні відступи-спалахи, діахронно-синхронні сюжетні переплетення є нескладним:

“Чи тямиш мене?

Ха, ха, ха! Ха, ха, ха!

Тямиш мій сміх? Ти колись любив його слухати. Чув його здалека і приходив до мене. Чи чуєш його тепер через океани, та степи, та гори? Чи тремтить він у

твоїм вусі разом з шумом вітру? Чи мерехтить разом із промінням заходового сонця? Ха, ха, ха! Ха, ха, ха!

Чи тямиш мене?” [10: т. 22: 56].

Цілком відмінне мовлення Массіно. Різні внутрішні монологи за організацією (прямий монолог, невласне-прямий монолог, пряме мовлення у монологі), за адресованістю (автодіалог, діалогізований монолог із Сойкою), за асоціативністю (логічний монолог і монолог потоку свідомості), за модальністю (синхронний внутрішній монолог, ретроспективні відступи і моделювальні внутрішні діалоги із Сойкою, в яких як репліки Сойки використовуються уривки з листа) – усі вони являють собою багату й хитромудру мовленнєву партію, в якій не останню роль відіграє монолог потоку свідомості.

“[...] ах, а яка тепер година?

Сьома! ну, до дванадцятої на все се буде час. Іще переглянемо свіжі ілюстрації – і “Jugend”, і “Liberum veto”, і “Артистичний вісник”. Дбають добрі люди за нас, грішних, щоб ми не нудьгували. А коли нічого не знайдемо в тій купі паперу, то у нас іще інша розкіш на сьогодні прилагоджена – цілий гарнітур нових валків до фонографу з піснями і розмовами різних знаменитостей. [...] Правда, бажалось би... Та ні, ні, ні! Нічого не бажаю. Не слід бажати нічого над те, що здоровий розум показує можливим до досягнення. Печеного леду не слід бажати. Нехай молокососи та фантасти бажують неможливого! Мої бажання повинні йти і йтимуть рука в руку з можливістю виконання” [10: т. 22: 55].

Автодіалогізований монолог Массіно до певного моменту розвивається обривисто, проте ще цілком логічно, та несподівано у внутрішнє мовлення персонажа вривається зовнішній світ, і мовлення набуває цілком іншого характеру:

“Отже, потім почне бити дванадцята година, і тоді...

Дзінь-дзінь-дзінь!

А се що? Дзвінок у передпокою? В сю пору? До мене хтось? Се не може бути! Ну, розуміється нікого не приймаю. Хто має право сьогодні вдиратися до мене, і заколючувати мені мій порядок, і позбавляти мене моїх тихих, чесно зароблених і без нічиєї кривди досягнених радощів?

Тихі кроки в салоні” [10: т. 22: 92–93].

Несподівана фіксація зовнішніх звуків і реакція на зовнішні подразники (звуки, репліки прислужника тощо), майстерно вплетена у внутрішнє мовлення, порушують логічний розвиток думки й переводять монолог у формат потоку свідомості – внутрішнє мовлення фіксує й реагує на все. Проте саме такі мовленнєві ситуації ставлять під сумнів підзаголовки, задекларований автором, – із записок відлюдька. Текст оповідання маємо сприймати не інакше, як щоденникові записи Массіно, відтак письмова фіксація усіх зовнішніх вокалізованих реалій виглядає абсурдною. Логічніше буде сприймати текст “Сойчиного крила” як психічну роботу персонажа за певний проміжок часу у процесі, зокрема, й творення власних нотаток, читання листа. Усі мовленнєві партії проходять через свідомість головного персонажа, і читач отримує світ уже очима, чи то пак думками Массіно. Його суб’єктивна позиція

у тексті визначальна: саме Масіно обирає, коли перервати монолог Сойки, який усе ж “звучить” самостійно.

І. Франко не раз вдаватиметься до такої форми викладу як монолог потоку свідомості, використовуючи її не лише у новелістиці, а й у романах, наприклад, монологи Регіни (розділ LIII) та Барана (розділ XLIV) у “Перехресних стежках”. Причина очевидна – алогічність, спонтанність монологу потоку свідомості майстерно доповнює картину роботи хворобливої психіки цих персонажів. Використання форми потоку свідомості саме для цих двох персонажів додає ще одну невелику, проте вагому деталь до інтерпретації – убивця і його майбутня жертва перебувають в одній мовленнєвій площині, спільній та близькій їм і разом чужій усім іншим. Перехрещення мовленнєвих технік, перехрещення монологів значно посилює ефект від зіставлення цих свідомостей в момент убивства й додає символізму до перехрещення життєвих стежок Регіни і Барана.

Ще одним доказом новаторства І. Франка у використанні техніки потоку свідомості є зразок монологу потоку свідомості у драматургії, а саме внутрішній монолог Анни з “Украденого щастя”.

“Анна (під вікном мотає пряжу на мотовило і числить нитки). Одинадцять, дванадцять, тринадцять, чотирнадцять, п’ятнадцять. (Зупиняється.) Семий день уже його нема. Чень нині прийде. І боюсь його, і жити без нього не можу. (Мотає далі.) Шістнадцять, сімнадцять, вісімнадцять, дев’ятнадцять, двадцять. (Зупиняється, зажмурує очі і задумується.) який страшний! Який грізний! А що за сила! Здається, якби хотів, то так і роздавив мене і того... мойого... халяпу. Поглядом одним прошиб би” [10: т. 24: 46].

Як бачимо, свідомість Анни працює у двох площинах водночас: жінка мотає пряжу і здається, на перший погляд, спокійно рахує мотки, проте психічна напруженість не спадає ні на мить, Михайло займає її думки.

Експерименти І. Франка на полі потоку свідомості як техніки передачі мовлення персонажів дали цікаві й несподівані плоди, що є закономірним, коли простежити процес експериментування від самих витоків. Утім чин новаторства письменника важко оцінити поза світовим контекстом. Цілком слушно зауважує О. Веретюк: “І. Франко не лише опанував досягнення найновішої європейської думки в галузі психології, а й, приклавши їх до літератури, значно випередив в окремих епічних техніках своїх європейських колег і тим самим довів, що український роман здатний розкрити складні соціальні явища через призму глибоких і складних людських переживань, через візію людської душі” [1: 327]. Проте І. Франко й надалі залишається лише в українській ніші теорії літератури, і наше завдання полягає в тому, аби відкривати новаторство українських мистців, і передусім І. Франка, для світового літературознавства.

Література:

1. Веретюк О. Концепція наратора і наративні форми (“Перехресні стежки” Івана Франка) // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998.

2. Голод Р. Натуралістичний експеримент Франка: випадковість чи закономірність? // Іван Франко – письменник мислитель громадянин: Матеріали міжнарод. наук. конф. – Львів, 1998.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999.
4. Кир'янчук Б. Проблема герменевтики новели Івана Франка “Сойчине крило” // Франкознавчі студії: Зб. наукових праць. – Дрогобич, 2001. – Вип. 1.
5. Краткая литературная энциклопедия. – Москва, 1968. – Т. 5.
6. Кухаренко В. Внутрішнє мовлення // Інтерпретація тексту. – Вінниця, 2004.
7. Легкий М. На шляху до модернізму (Іван Франко в пошуках нової комунікації) // Вісник Львівського університету: серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 35.
8. Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль, 2002.
9. Хорунжий С. Коментарий // Джойс Дж. Улисс. – СПб., 2001.
10. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
11. Шмид В. Нарратология. – Москва, 2003.
12. Dedurina O. Stream of consciousness technique in Virginia Woolf's “Kew Gardens” and Katherine Mansfield's “The Garden-party” // <http://www.holycross.edu/departments/english/preynold/kaquirk/freud.htm>.
13. Stefan D. Der innere Monolog in Hermann Brochs Roman “Der Tod des Vergil”. – Mainz, 1957.

Валентина Соболев (Варшава, Польща)

Іван Франко – дослідник давньої української літератури

До проблеми “Франко і давня українська література” науковці [9] зверталися неодноразово [11], [12], [8], [14], [18] і мало не хрестоматійними стали рядки про те, що “ми не повинні забувати, що й перед Котляревським у нас було письменство і були писателі, було духовне життя...” [22: т. 38: 7], та все ж проблема “Іван Франко – дослідник давньої української літератури” не втратила своєї гостроти й актуальності. Може видатися парадоксальним, що навіть знані медієвісти не поспішають її піднімати. Так, В. Шевчук зізнається, що І. Франко залишається для нього однією із “заборонених” для себе тем, бо ж біля імені його, пише він, “я зупинився з особливим пошанівком, навіть острахом. Це криниця така глибока, такої чистої, живої води, що волієш більше пити з неї, аніж доливати туди власної водиці” [23: 14].

З іменем І. Франка пов'язуємо становлення української національно заангажованої науки. Проте й досі залишаються недрукованими його праці, котрі стоять біля самих її джерел: до жодного багатотомного видання І. Франка не увійшла його праця “Двоязичність і дволичність”, у якій автор показує першорядне значення рідної мови в долі людини, надто людини творчої. Не меншого значення він нада-

вав і давнім пам'яткам української мови та літератури. Після детального вивчення Франком рукописних скарбів давньої України-Русі, а не лише внаслідок блукання “по різних стежках всесвітньої історії та літератури”, в 1898 році постає поетична збірка “Мій Измарагд”. “Тут показав Франко, як переріс самого себе і сучасне покоління, як далеко зайшов наперед і відбився в результаті від суєти сучасного життя, від того гамору, яким жили і живуть партії, гуртки і окремі люди”, – писав про збірку “Мій Измарагд” М. Євшан [3: 146–147].

Саме І. Франко вперше – у “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” – висунув теорію віршованої основи Початкового літопису. “Далекі від історичної правди” [22: т. 41: 203], – так він кваліфікує подані в Початковому літописі відомості, наголошуючи, що вони “носять на собі виразний характер поетичного вимислу, нераз у високо драматичній формі або навіть у мало що зміненій поетичній формі” [22: т. 41: 203]. Нарікаючи, що І. Франко не розшифрує того значення, котре вкладає в терміни “поетичний вимисел” і “поетична форма” стосовно тексту “**Повѣсти врѣменныхъ лѣтъ**” і апелюючи до вчення О. Потебні, Н. Федорак висуває гіпотезу, що тут можемо говорити “хіба що про підсвідоме “поетичне думання (О. Потебня), притаманне міфологічному стану мислення, але не уважане ним за таке” [20: 29]. Саме О. Потебня – погоджуємося з дослідником – чи не найближче підійшов до правильного розуміння феномену образності Літопису. О. Потебня наголошував: “*На дорозі до розвитку слова в поезію лежить міф* (курсив наш. – В.С.). З огляду на те, що міф є також поетична форма, та доволі загальна, що допускає різні ступені розвитку, від найпростіших до найбільш складних, то заздалегідь можливо, що найпростіші форми міфу можуть збігтися зі словом, а міф як цілий переказ може припускати міф як слово” [13: 584]. За слушним спостереженням Н. Федорака, про “в високій мірі індивідуально закрашений стиль” [22: т. 41: 225] І. Франко говорить лише тоді, коли аналізує Галицько-Волинський літопис, а власне самого терміна “художній образ” під час студій літописних текстів не вживає зовсім [20: 29–30].

Що ж до проблеми оцінок, ставлення І. Франка до киеворуських пам'яток, то першим фахово її поставив О. Купчинський, визначивши в джерелознавчій лабораторії І. Франка кілька важливих аспектів дослідження давньоукраїнських пам'яток [9: 129–132]. Зокрема, спостережене О. Купчинським питання про зовнішню і внутрішню критику джерела, а також взаємодії у ньому змісту і форми”, розв'язуючи котрі І. Франко вдається до різних методів, передусім до порівняльно-історичного в контексті літератур народів світу. Як приклад учений подає зв'язок між оповіддю про похід русичів на Царгород, “засвідченою у “Повісті временних літ”, і візантійського походження легендою “Слово о похвалі Богородиці і чуда в святім граді бивши” [22: т. 6: 24–25], або ж знаходження смислової відповідності між легендою про смерть князя Олега і староісландською сагою, яка оспівує фатального коня [22: т. 39: 76–86]. Це вказує на світовий контекст писемності Русі, а отже, на високий ступінь її розвитку” [9: 129–130]. Н. Федорак детально зіставляє літописне оповідання про вішого Олега із “Сагою про Одда Стрілу”, стверджуючи,

що історичний факт обох повідомлень – спільний, тотожний, але історичні події, в які він трансформувався в літописному оповіданні й у сазі, – не однотипні [20: 30]. Показовим є парадоксальний хід думки Н. Федорака, котрий, дійшовши висновків про вищий (у зіставленні із сагою) рівень історизму літописного оповідання, зізнається в недоцільності висновків: “... чи варто робити будь-які висновки з порівняння двох варіантів мандрівного сюжету, коли достеменно відомо, що сюжет про “смерть від коня” занесений на Русь норманськими вікінгами, тобто він, як і сюжет про спалення Іскоростеня княгинею Ольгою та спалення нею ж послів у лазні після того, як вони переночували в човнах, є явним запозиченням зі скандинавських саг? Таке питання може виникнути відразу ж” [20: 30]. На нього дослідник відповідає словами М. Грушевського: “Нераз навіть напливова, запозичена форма, в котрій виступає перед нами та чи інша казкова або новелістична тема, не дає ще нам права викидати з тубільного репертуару ті мотиви, котрі комбінує ся модернізована мандрівна тема. Вона нераз дає тільки нову, моднішу форму старим мотивам; згодом форма трагить інтерес, відпадає, і мотиви виживають або в старших формах, або прибирають собі нові. Запозичення можливе лише при існуванні готових уже аналогічних образів і настроїв, – сю глибоко вірну гадку не треба нікому спускати з очей при оцінці літературних явищ” [2: 328].

І. Франко – дослідник давньоукраїнського письменства і І. Франко-поет, митець слова – явища нероздільні. Учені наголошують на виразній антитетичності поетичного мислення І. Франка, котра, на думку Е. Соловей, як така є наслідком зіткнення “екстрем”, конфліктності розвитку думки, гостроти суперечностей. Процес роздуму, рефлексії, медитації постає як глибоко поетичний і водночас драматичний [17: 103]. Візьмімо, наприклад, до уваги його філософську поезію, найбільш адекватні жанрові форми якої – притча, легенда, сонет, лірико-філософська мініатюра. Це цілком традиційні жанрові структури. Але про традиційність цих структур, – наголошує Е. Соловей, – “можна говорити лише в найзагальнішому плані, оскільки навіть у “твердих” формах поет віддає перевагу оригінальним рішенням, закоріненим у національній фольклорно-літературній традиції. Із загальноєвропейським досвідом письменства ці рішення співвідносні головним чином типологічно. Що ж до зв’язків безпосередньо генетичних, то вони ведуть переважно до давньої літератури і фольклору, причому характер цих зв’язків можна визначити як синтезуючий” [17: 103]. Студій із акцентом на генетичних зв’язках видаються особливо перспективними у Франковому вивченні давньоукраїнських пам’яток барокової доби. Так, унікальна почаївська пам’ятка кінця XVIII ст., зразок популярного жанру, poradник доброго тону і своєрідна читанка для шкіл з українською мовою навчання – **“Полѣтика свѣцкая”** (два видання: 1770 та 1790), також стала об’єктом наукового зацікавлення І. Франка. Саме І. Франко оцінив безперечну цінність пам’ятки, а також – з огляду на допущену Я. Головацьким бібліографічну неточність (той помилково назвав рік її видрукування 1880), – подав докладний опис твору, надрукувавши у “Київській старовині” його повний текст під промовистою назвою “Галицько-руський “savoir vivre” [21: 281–299].

І. Франко наголосив, що безіменний автор у процесі написання твору, наслідуючи польські зразки, виявив і свою оригінальність. Проте в чому вона, не став з'ясовувати. Публікацію ж самого твору, як встановили дослідники [1], І. Франко здійснив за текстом, який було вміщено в “Букваре языка славенского, чтенія и писанія оучащимся, въ полезное руководство типомъ изданъ... въ Бгоспасаемомъ градѣ Львовѣ. Року Божія аґч [тобто 1790. – В.С.]. Мца октобрія а дня”. Цікаво, що І. Франко подає характеристику змісту і мови Букваря, а про твір “**Полѣтика свѣцкая**” висловлює думку, що за змістом і мовою вона є зразком звичаїв тодішньої освіченої частини галицько-руського населення, свідченням наближення мови пам'ятки до простонародної, яка вироблялася у XVII ст. під пером Вишенського, Галятовського та ін. [21: 288].

Досить критично Д. Гринчишин оцінює роботу, яку зробив І. Франко у зв'язку із публікацією твору: видавець “пропускав надрядкові знаки, крім наголосу”, “зберігъ, ь, ѣ”, замінив окремі літери, “розділові знаки розставив на свій розсуд, відповідно до правил тодішнього правопису”, замість семи наголосів в оригіналі подав лише два [1: 246–247]. І все ж саме завдяки І. Франкові було опубліковане важливе джерело української писемно-літературної мови кінця XVIII ст., твір, який “містить цікавий матеріал для дослідження взаємозв'язку народнорозмовної мови і церковнослов'янської, який виявився на різних рівнях мови, але найбільше на фонетичному, морфологічному і лексичному” [1: 262], в якому “яскраво відображено процеси утвердження української писемно-літературної мови на народній основі” [1: 263].

На сьогодні об'єктом вивчення стали насамперед мовні особливості пам'ятки, тоді як значення її глибше, оскільки, накреслені в ній правила норм поведінки як для молоді, так і для старшого покоління, озвучуючи давньокиївський контекст проекцією на “Повчання” Володимира Мономаха, – зберігають свою актуальність, яку, власне, першим “задіагностував” І. Франко. Можна говорити про принаймні два головні етапи у вивченні І. Франком давньоукраїнського письменства. Перший – роки навчання в Дрогобицькій гімназії. Саме гімназичне навчання дало йому ґрунтовне знання класичних мов, польської й німецької літератури, фрагментарне, але глибоко засвоєне знання давньої і нової української літератури. Закономірно, що І. Франко виявляє великий інтерес до світової літератури, читання якої давало йому змогу пізнавати життя різних народів, їхні звичаї, традиції. Аби втамувати інтелектуальний голод, І. Франко ще у п'ятому класі почав збирати власну бібліотеку, котра за три роки вже налічувала близько 500 томів.

Зберігся рукописний каталог його бібліотеки, датований кінцем 70-х років, що мав спеціальний розділ “Мапи і бібліографія”. У каталозі значиться понад 20 бібліографічних посібників, переважно книготорговельні та книговидавничі (російські, німецькі, австрійські та французькі); всі бібліографічні видання І. Левицького, каталоги стародруків А. Петрушевича, І. Свенціцького, С. Січинського, бібліографічні покажчики М. Комарова, каталог музею українських старожитностей В. Тарнавського [5] тощо.

Другий етап у формуванні пильнішого зацікавлення І. Франка давньою літературою пов'язаний із магістральним для нього питанням, а саме з головним питанням естетики – відношення літератури і мистецтва до дійсності. Своєрідний злам відбувся під час праці в журналі “Друг”, завдяки якій (а також М. Драгоманова та М. Павлика) видання “Друг” перестало бути органом москвофільського студентства і навіть зробило своєрідний наступ на саму ідеологію москвофільства. Так, у журналі “Друг” № 20 за 2 листопада 1876 року було вміщено другий¹ лист (також без підпису, як і перший) “Літературних письмів” І. Франка. Особливу увагу привертає Франкова характеристика народності літератури як головної ознаки усіх новіших літератур. Важливе твердження І. Франка про те, що письменники XVIII ст. довели, що література перестає бути забавкою за однієї умови, якщо вона слугуватиме цілій масі народу, стане йому помічницею і порадницею – зрозумілою і корисною йому. “Вісімнадцятий вік зродив ту гадку – дев'ятнадцятий увів її в життя. І наша нова література – переважно народна. Квітка, Шевченко, Марко Вовчок виховують нинішні покоління. Але гадка ширити науку, хоч і елементарну, між простими людьми у формі для них приступній і принадній, гадка популяризування науки належить в цілості нашому століттю” [18: 317]. Проте тут наявна і певна суперечність. Наголошуючи на народності, саме другий лист І. Франка в журналі “Друг” визначається різкою критикою українських гумористичних видань за їх примітивний гумор, зубоскальство замість розумного дотепу. І. Франко мав на увазі передусім такі гумористичні видання, як “Страхопуд”, “Лопата” і “Дуля”. І. Франко критикує ці видання за ігнорування ними джерел давньоукраїнського літературного та народного гумору, який став основою знаменитих творів Г. Квітки-Основ'яненка та М. Гоголя. Але ж, наголосимо, підґрунтям їхніх творів, особливо творів М. Гоголя, послужило не лише багате низове бароко, а й вишукана ускладнена техніка високого, зорієнтованого на високоосвіченого реципієнта, бароко. Цілу скарбницю розумних дотепів І. Франко віднаходить, аналізуючи інтермедії та рукописи XVII–XVIII ст. з “віршами нищенськими” [22: т. 40: 347–361]. Неймовірно багатий матеріал спонукає до вибудовування (в праці “Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського”) своєрідного пантеона “письменних українців”, за котрими невтомно полювали вороги, аби винищити їх, але натомість знаходили їх, “на свій переляк”, як-от С. Чарнецький, “і по містах і по селах дуже багато” [22: т. 40: 248].

Саме цей другий етап Франкового дослідження давньоукраїнського письменства позначений пильним зацікавленням визначними постатями минулого – часу великої руїни. Я. Розумний бере до уваги трьох персонажів художніх творів – Каїна, Івана Вишенського та Мойсея, показуючи, що кожний з них віддзеркалює “ріст, ідеали і страждання самого Франка” [15]. Зазначимо, що це новий, порівняно із традиційним трактуванням вічних образів [16: 304–307], погляд. Франкові історико-літературні праці, зокрема “Історія української літератури”, не заперечують,

¹ Проблеми літератури XVIII ст. заторкує і третій лист, уміщений у 21-му номері, але, як встановив М. Возняк, автором цього листа був не І. Франко, а І. Белей

але коригують цю тезу дослідника, оскільки по-новому висвітлюють проблему високої духом особистості, концентрує її в діахронічному вимірі. Тут особливо важить принцип системності в його літературно-критичній діяльності. “По суті, – доводить М. Жулинський, – І. Франко прокладає перші борозни до вироблення системно-типологічного методу дослідження мистецтва, який на основі вивчення видів мистецтва встановлює загальні ознаки і загальні закономірності розвитку взагалі” [4: 8]. Дослідник апелює до трактату “Із секретів поетичної творчості”, в якому І. Франко прагне комплексно, “на основі надбань суміжних наук – історико-літературних, філософських, естетичних, психологічних, фізіологічних, – підійти до осягнення складної проблеми психології творчості. Та головне, на що слід звернути увагу, це філософський погляд мислителя і художника на людину, суспільство і світ, погляд, який прагнув охопити всю динамічно змінну під впливом нових досягнень науки картину світу” [4: 7].

Творча людина – об’єкт пильної уваги І. Франка, надто з “крутого перелому”, як він кваліфікує середину XVII ст., маркуючи національним хронотопом (“згадаймо лише друкарні в Дермані, Заблудові, Могилеві, Кутейні, Крилосі, Стрятині, Уневі, Добромилі, не говорячи вже про більші міста”, нині ж “залягла пустка і руїна” [22: т. 40: 249]) ту шкалу драматизму, всупереч якій Україна дала світочів. Власне, він не подає їх в ідилічних тонах. Як багато для І. Франка важила особистість на шляху до себе самої, справжньої, можна судити бодай з того, як він категорично поціновує вірші Кирила Ставровецького “**Лѣкарство роскошником того свѣта**” як “наскрізь шаблоніві й імперсональні” [22: т. 40: 285], як ревно шукає “індивідуального забарвлення” [22: т. 40: 309] в літературі “академістів” (так називає письменників, мислителів, діяльність яких так чи інакше була пов’язана з Києво-Могилянською академією). Натомість детально аналізує вчинок та власноручне свідчення Гальшки Гулевичівни, з гордістю зазначаючи, що й серед жіноцтва, всупереч переслідуванням “з боку католиків та придирок з боку уніатів”, були постаті “з помітним духовним розвоєм, з енергією і високим почуттям народного обов’язку” – на це історія дала “гарний приклад у фундаційнім акті Гальшки Гулевичівни, жінки Степана Лозки, маршалка Мозирського повіту, що, записуючи за згодою свого мужа свій маєток на оснування в Києві монастиря, де би вдержувано школу для дітей шляхетських і міщанських, гостиницю для подорожніх православних і шпиталь” [22: т. 40: 266]. І вже окремою сторінкою, вартою спеціальних студій, є літописна козаціана. Франкознавчі аспекти її дослідження поки що не тішаються тією увагою, як літописання Київської Русі – у працях О. Купчинського [9], М. Котляра [7], М. Ковальського [6], Н. Федорака [19]; [20] та ін. Вивчаючи козацькі літописи, І. Франко утверджує науковий, системний підхід, але водночас послуговується історико-генетичним та порівняльно-історичним методами. “Нова інтелігенція, виплекана Київською академією, політично й соціально індеферентна, тягла до Московщини як до обіцяної землі, кар’єри і доходів, – констатує прикрий факт І. Франко. – Тільки у деяких освіченіших одиниць між козацтвом держалися ідеї про давню козацьку волю та про боротьбу з бісурманами та ляхами. Ті ідеї овіяли чаром поезії поперед усього

Хмельниччину з її героями та воєнними тріумфами, зробили з неї велику національну епопею з усіма перипетіями драматичного розвою...” [22: т. 19: 331]. Далі слідує аналіз того, як саме дійшов до сили той, кого Самійло Величко раніше за І. Франка назвав Мойсеєм свого народу: “...скромні початки ведуть за собою великі наслідки, із незначного уряду писаря чи сотника Хмельницький раптом робиться українським Мойсеєм, громить ляхів і визначає широкі границі України; він окружений плеядою геройських полковників (Богун, Нечай, Кривоніс) та симпатією всього народу; він чоловік глибокодумний і мудрий і

Тільки Бог святий знає,
Що Хмельницький думає-гадає, –

Але лише він один знає, куди й до якої мети вести Україну з її незліченими, розбурханими силами” [22: т. 19: 331]. Саме так І. Франко подає те історичне тло, яке послужило козацьким літописцям до їх творчої дії. Самійло Величко слушно нарікав на скупі козацькі реєстрики, в котрих мало віднайшов відомостей про вікопомні події свого народу. З яких же джерел черпали про них відомості літописці, “починаючи Самовидцем, а кінчаючи Полетикою (псевдо-Кониським)”)? Про це І. Франко говорить далі, але надто загально: “...з різnorodних традицій та джерел творили велику епопею Хмельниччини, яку найкраще, найповніше і з позорами наукової точності змалював Костомаров”. Тут І. Франко мав на увазі історичні праці М. Костомарова “Богдан Хмельницький” (1857) та “Руїна” (1879–1880). Значно обізнанішим історіософськи та житейськи досвідченішим, ніж у проблемі джерельної бази літописів, постає І. Франко в розумінні реальних історичних обставин, наголошуючи, що “йї сама та поетична основа, і багато деталей у її змалюванні – не більше як анекдоти й легенди, що дійсна Хмельниччина, певно, рух великий і важний наслідками, виглядала далеко не так поетично, захопувала різnorідні політичні й соціальні інтереси, про які не думали літописці і не мали тих далекосяжних провідних ідей, які їй підсувала а posteriori вдячна і склонна до захвату традиція”. Із останнім твердженням І. Франка варто подискутувати, адже шляхетна постава та історична перспектива Самійла Величка чи автора “Історії русів” засвідчує якраз протилежне.

Найбільшою ж заслугою І. Франка у вивченні літописної козакіани можна вважати два важливі моменти. Перший – накреслення ним головних напрямів вивчення цілого корпусу творів, значення яких для нації було відкрите аж у ХІХ ст.: “Власне в козацьких літописах Самовиця, Грабянки, Величка і їх наступників та компіляторів, таких як Боболінський, Лукомський, Рігельман і т. п., було б інтересно прослідити зріст тої легенди про Хмельниччину, що в значній часті заслонила перед нами правдиву дійсність. З літературного погляду се було явище дуже цінне, здібне будити запал у широких масах народу; аж у ХІХ віці ми побачили його значення для національного відродження і формування наших політичних ідеалів” [22: т. 19: 331–332]. Другий важливий момент – постановка чітких завдань перед тими, хто

вивчатиме глибше літописи. “Історична критика, – наголошує І. Франко, – буде і повинна щораз новими досліддами розвівати ті легенди, редукувати до властивих розмірів і гігантські розміри самого руху, і героїчність його героїв...”. Наступне положення закріплює відмінність поміж науковим підходом до проблеми та на протилежному полюсі романтизованим, народно-епічним, легендарно-казковим її виміром у народній фантазії, для якої “довго ще Хмельницький і його паладини лишаться героями великої української трагедії” [22: т. 19: 332].

На тлі зазначених проблем висновки І. Франка про головну заслугу козацьких літописців, що полягала, за його переконанням, у грандіозній конструкції Хмельниччини, конструкції більш літературній, ніж історичній, – можуть сприйматися знеохочуюче як для глибшого зацікавлення, бо “з чисто історичного боку вони мало чим вибігають понад досить механічні зводи фактів, браних із різних більш або менш чистих джерел, польських поем та мемуарів або усних козацьких традицій. І з мовного погляду вони стоять невисоко: Граб’янка пише досить твердою церковщиною, аж при кінці літопису, де він тратить свій прагматичний зв’язок і робиться ресстром різнорідних уриваних фактів, мов його більше зближається до народної мови. Величко як історик загалом мало критичний, пильний компілятор усяких легенд та вигадок, а його мова – невідрадний зразок тої канцелярської мішаної мови, що розвилася була ще від часів Хмельницького при гетьманських канцеляріях. Пізніші літописці чимраз більше через церковщину наближаються до московської мови” [22: т. 19: 332].

Отож, І. Франко чітко окреслює ареал найважливіших козацьких літописів – від Самовидця і до “Історії Русів” (написання “Історії Русів” довгий час приписували Григорієві Полетиці (1725–1784) та його синові Василю Григоровичу (1765–1845). По-друге, в завершальній частині роздумів про літописи І. Франко знову повертається до проблеми джерел (у нього йдеться не про поеми, а про конкретну поему Самійла Твардовського “Війна домова”). По-третє, порушує проблему мови козацьких літописів, причому найбільш автентичним у мові, тобто близьким до мови часів гетьманських канцелярій, постає, за оцінкою І. Франка, якраз Самійло Величко. І останнє: у своїх студіях над літературою давнини І. Франко послідовно антропоцентричний. Реалізуючи власну настанову (“вважаємо історію літератури образом духовного розвитку нації” [22: т. 29: 431]), І. Франко не випускає з поля зору проблеми особистості в студіях над фундаментальними творами давнього письменства, хоча ця проблема проступає через порівняльний контекст або ж озвучується з допомогою контрастивного матеріалу. Щодо літописної козакіани таким тлом, яке підкреслює історичну роль її творців, постає оцінка І. Франком спогадів та щоденних записок, з-поміж яких “тільки мінімальна частина має деяку вартість” [22: т. 19: 332].

Підсумовуючи, наголосимо на ролі І. Франка в закладенні методологічних засад вивчення давньоукраїнського письменства. Потрібно глибше замислитися над висловом І. Франка з його переднього слова до праці “Староруські оповідання” про те, що “нам усім, і письменним, і неписьменним, годиться знати нашу бувальщину,

знати те, що думали, як боролися і як дивилися на світ наші прадіди. Годиться нам знати й те, що ми не вчорашні, що наше слово було колись у честі і повазі і служило до виявлювання високих думок, мудрих законів і щирого, глибокого чуття” [22: т. 30: 110].

Література:

1. Гринчишин Д. “Полѣтника свѣцкая” – унікальна почаївська пам’ятка кінця XVIII століття // Записки НТШ. Праці Філологічної секції – Львів, 2003. – Т. ССXLVI.
2. Грушевський М. Історія української літератури: У 6 томах, 9 книгах. – К., 1993. – Т. 1.
3. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
4. Жулинський М. Іван Франко і принцип системності в літературно-критичній діяльності // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного Симпозіуму Юнеско (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 2.
5. Історія української літератури XIX століття (70–90-ті роки). У двох книгах. За редакцією О. Гнідан. – К., 2003. – Кн. 2.
6. Ковальський М. Іван Франко – джерелознавець та археограф // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного Симпозіуму Юнеско (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 2.
7. Котляр Н. Іван Франко – исследователь истории и культуры Киевской Руси // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного Симпозіуму Юнеско (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 2.
8. Криса Б. Інтерпретація української поезії XVII–XVIII ст. у науковій та художній спадщині Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного Симпозіуму Юнеско (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 2.
9. Купчинський О. Давньоруські писемні пам’ятки як об’єкт дослідження і джерело творчості Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного Симпозіуму Юнеско (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 2.
10. Літературні письма. (без підпису) // Друг. – 1876. – № 20.
11. Микитась В. Іван Франко – дослідник української полемічної літератури XVI–XVII ст. – К., 1983.
12. Микитась В. Іван Франко як дослідник давньої української літератури. – К., 1988.
13. Потебня О. Изъ записокъ по теоріи словесности. – Харьковъ, 1905.
14. Радишевський Р. Українсько-польські літературні зв’язки XVI–XVIII ст. в дослідженнях Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного Симпозіуму Юнеско (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 2.
15. Розумний Я. “Народе мій... Твоїм будучим душу я тривожу”. До 150-річчя від дня народження Івана Франка: 1856–2006 // Наше слово. – 2006. – № 34.
16. Скоць А. Вічні образи в поемах Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного Симпозіуму Юнеско (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 2.
17. Соловей Е. Українська філософська лірика. – К., 1999.
18. Софронова Л. Іван Франко – исследователь старинного украинского театра // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного Симпозіуму Юнеско (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 2.

19. Федорак Н. Поетика Галицько-Волинського літопису. – Львів, 2005.
20. Федорак Н. Українська літописна традиція і північноєвропейський контекст // Записки НТШ. Праці Філологічної секції – Львів, 2003. – Т. ССXLVI.
21. Франко И. Галицко-русский “savoir vivre” // Киевская Старина. – 1891. – Февраль. – Т. 32.
22. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
23. Шевчук В. Дорога в тисячу років. – К., 1990.

Ярослава Мельник (Львів)

“Таємні” книги в Україні: крізь заборони до читача. Концепція Івана Франка

Чому апокрифічна література, ця “космополітична ростина”, пустила на українських теренах таке глибоке коріння? З яких сторін приходила вона в Україну? Хто сіяв у нашу ниву це “чужоземне зерно”? І чи здобули б “таємні” книги в Україні таку популярність, а надто довіру в побожного читача, за умови їх функціонування у вигляді власне апокрифічних книг? Чи слугували б йому впродовж багатьох століть “любою відрадою і духовою поживою”? До слова, значно довше, аніж у Західній Європі, де періодом Реформації завершився пік найбільшої популярності апокрифічних творів, а розпочався етап їх наукового осмислення. “У нас доба їх популярності тяглася далеко довше: на Україні до кінця XVIII в., в Галичині – до 30-х років нашого віку, а на Угорській Русі вона не скінчилася й досі...” [13: т. 38: 106], – відзначав І. Франко одну з прикметних рис національної рецептивної моделі “таємних” книг.

Для реконструкції картини “сіяння” в український ґрунт “зерна” “з іншої сторони” дають матеріал першорядної наукової розвідки І. Франка з їх розлогою історико-літературною панорамою, з окресленням історичних стежок (книжних і усних), якими проникали апокрифи в Україну, визначенням обсягу тих творів на українських теренах (у домонгольський період передусім), із визнанням у критиці хистом дослідника використовувати “плюси” культурно-історичного методу для вивчення літературних явищ, із експлікацією низки теоретичних моментів, пов’язаних із однією з найцікавіших сторінок історії літератури – вияснення міжнародних культурних взаємин, зокрема, зв’язку давньої України з Візантією, Болгарією та Сербією (“В усякім разі трудно думати, щоб усі звісні у нас апокрифи і апокрифічні оповідання прийшли до нас власне за посередництвом богомилів. Певна річ, чимала часть тої літератури йшла до нас і безпосередньо з Греції (вище духовенство в домонгольській Русі було переважно грецьке) чи то способом літературної передачі самих пам’ятників, що їх перекладувано на Русі з грецької мови, чи усно” [13: т. 38: 22]), а також із духовною культурою Заходу.

Студії І. Франка візантійських впливів на українську культуру, як і богомільські

сторінки його літературознавчої спадщини, у франкознавстві – не terra incognita, незважаючи на експлікацію цих тем у працях багатьох дослідників, здебільшого, у контексті ширшої проблематики (див.: Ф. Пустова [8], А. Ясіновський [15], М. Стригалюк [9], В. Горський [1], Л. Терзійська [10], Ю. Пелешенко [7], Н. Григораш [2]). На богомільську тему в доробку І. Франка звернули увагу вже автори відгуків на збірку “Апокрифи і легенди з українських рукописів”, зокрема О. Брікнер, на думку якого, І. Франко не зумів уникнути ілюзії, притаманної багатьом славістам, які перебільшували внесок богомилів у ті “забобони”: “Усе ж випадало чітко зазначити, що давнє перебільшене твердження про вплив богомилів на апокрифічну літературу цілком помилкове: колись славісти займалися апокрифами в тій ілюзії, що віднайдуть у них сліди оригінальної слов’янської творчості, остаточно з цієї фантазії не вибавилися навіть у своїх надзвичайно цінних публікаціях Веселовський і Драгоманов. А тим часом слов’яни не тільки нічого нового не внесли до апокрифічної літератури, а, навпаки, не вичерпали навіть давніх грецьких ресурсів. Якщо щось у богомилів і постало, то це декілька незначних легенд про Христа” [17: 306]. Проте І. Франко зовсім не апологізує внеску богомилів у постання апокрифів, лише слушно визнає, як і інші вчені, його сучасники, зокрема, М. Драгоманов, М. Грушевський, О. Пипін, роль секти богомилів в експортуванні в Україну тих “болгарських книг”, “болгарських басень”, акцентуючи на “великому ферменті”, внесеному богомилами в життя українців. Про це критик доволі “чітко” зазначає в передмові до першого тому “Апокрифів і легенд з українських рукописів” та в низці інших праць, зокрема в рецензії на розвідку про богомільство К. Радченка [14].

Згадавши коротко рефлексії критика на тему входження в національний духовний простір латиномовних апокрифів, перейдімо до розмови про категорії книжок, у яких функціонували апокрифи в Україні, з уваги, що на цьому полі дослідів І. Франко, згромадивши й систематизувавши величезну кількість матеріалу, виступає як “перший робітник” – учений-новатор зі своєю оригінальною науковою концепцією, і окреслені ним широкі рами при студіюванні цієї проблематики досі в українській науці не заповнені.

“Сліди латинських впливів” у нашій культурі І. Франко спостеріг уже на світанку українського письменства. Деякі дуже популярні в Україні апокрифи (“Житіє Адама” (“Vita Adam et Evae”) і “Євангеліє Никодима”) у найстарших рукописах, за спостереженнями критика, виразно виявляють своє походження від латинських оригіналів, а не від грецьких. “Зрештою, це не одинокі сліди латинських впливів на Русь, що сягають ще XII століття, пізніше ці впливи значно посилюються” [13: т. 30: 246], – розгортає І. Франко тему “чужого” слова у статті “Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві”. В інших працях дослідника, зокрема в широко закроєній розвідці компаративного характеру “Апокрифічне Євангеліє Псевдо-Матвія і його сліди в українському письменстві”, також із більшою чи меншою докладністю верифіковано тему входження латиномовних апокрифів в українську культуру. В інтертекстуальному діалозі Україна – Захід пізніше (І. Франко збагачує наші уявлення про контекстуальні горизонти українського письменства)

брали участь Кирило-Транквіліон Ставровецький, Іоанікій Галятовський, Антоній Радивиловський, Дмитро Туптало, що користувалися апокрифічними євангеліями в західноєвропейських переробках, укладачі українських апокрифічних легенд про святих, які послуговувалися не раз польськими взірцями, а також автор не позбавленої “навіть чисто літературної вартості” керестурської поеми “Сказаніє о зачатїи и рождестви пресвятия Богородици”, яка сягає таких латиномовних апокрифів, як “Liber de ortu beatae Mariae et Infantia Salvatoris a beato Matthaeo evangelista hebraice scriptus et a beato Jeronimo presbytero in latinum translatus” і “De nativitate Mariae”.

Тепер трохи ширше про внесок І. Франка в дослідження книг, що найбільше спричинилися до “широти розповсюдження і глибини впливу” апокрифів серед нашого народу [13: т. 41: 213]. Однак варто іще раз зазначити, що І. Франко, як і деякі інші дослідники української народної релігійної культури, зокрема, І. Огієнко, М. Драгоманов, М. Грушевський, був прихильником концепції своєрідного двоєвір’я в світосприйнятті українців, причому апокрифічний компонент, на його думку, ледь чи не домінував в українському народному християнстві. “Загалом в релігійно-моральнім складі понять нашого народу, хтозна, чи не більше місця займають елементи апокрифічні, ніж канонічні, і вже для того одного прослідження тих елементів являється одною з найважливіших і найцікавіших задач для кожного знатока нашої історії, літератури і культури” [13: т. 27: 17], – такий висновок учений зробив ще на початку своїх студій над апокрифами.

До популярності апокрифів в Україні, за І. Франком, спричинилося найбільше три категорії книжок (за критерій класифікації дослідник обрав правовий статус функціонування тих чи інших пам’яток у духовному житті України).

1. Власне апокрифічні (“ложні”) книги.

“Всіх неправдивих і диявольських книг завжди ухиляйся”, – остерігав читача найдавніший в Україні індекс заборонених книг, уміщений в “Изборнику Святослава” 1073 року [3: 204]. За канонічними текстами перелічено 24 апокрифічних (13 старозавітних та 11 новозавітних). Але цей індекс (як і пізніші) не мав для читача “ніякої обов’язуючої сили”. Староруський індекс, “беручи практично [...], радше заохочував людей до читання апокрифів, ніж зупиняв їх від сього” [13: т. 38: 40], – писав І. Франко в передньому слові до першого тому “Апокрифів і легенд з українських рукописів”, подаючи, як і в передмовах до наступних томів збірки, поряд із відомостями про найдавніші індекси заборонених книг у Східній і Західній Церквах, інформацію про слов’яноруські списки “відречених” книг, уміщені в “Изборнику Святослава”, у “Тактиконі” Никифора Черногорця, у так званому погодінському “Номоканоні” і в “Кирилловій книзі”.

2. Книги, дозволені до читання.

До складу цієї категорії книжок входили апокрифи в “невинній формі вставок”, апокрифічних “подробиць”, “епізодів”, “цілих апокрифічних оповідань” і навіть великих збірок апокрифів. Як безсумнівного лідера серед текстів цієї групи І. Франко вирізняє збірку під назвою “Палея” (хронологія та авторство “Палей” в науці й досі “темне” місце, попри її величезну популярність у Давній Україні), – антологію

оповідань про історії Старого Заповіту – від сотворення світу до смерті Соломона, невичерпну скарбницю “таємних” книг. “Палея” в багатьох індексах заборонених книг уміщена серед творів, не лише “дозволенних до читання, але попросту канонічних” [13: т. 38: 23], хоча половину “Палеї” “займають апокрифи, що в цих самих індексах заборонені”. Власне, на Русі із подіями старозавітної історії знайомилися не через Біблію, повного списку якої не було до кінця XV ст., а через “Палею”, у якій “канонічна стихія зрівноважується поезією відречених книг” [11: 127].

3. Книги “істинні”.

Проникнення значної частини апокрифів у тій чи іншій формі до складу богослужбених книг І. Франко пояснював кількома чинниками.

По-перше, певним толеруванням із боку духовенства цього пласту літератури, коли він тільки не порушував основних догм християнства. “В часах, коли критика історична не існувала, коли найвищою похвалою для теолога було його “усердіє” до звеличення імені Божого, писателі церковні не цуралися і поетичних мотивів апокрифічних” [13: т. 38: 119]. Тому нерідко в книгах, призначених для церковного вжитку, апокрифи були надійно “прикриті авторитетом старих Отців Церкви, візантійських хроністів і гимнографів” [13: т. 38: 119]. “Історики християнської Церкви від Евсебія і Епіфанія до таких, як Бароній, вміщували в своїх книгах багато апокрифічних оповідань; із них брали залюбки ті оповідання візантійські компілятори–хронографісти, такі, як Никифор Калліст, Кедрин, Георгій Амартол, Іван Малала, Созомент і т. ін. Не менш радо украшували ними свої історичні книги й старі західноєвропейські історики, такі, як Григорій Турський, Беда, а за ними й такі енциклопедисти, як Віккентій із Бове, – відзначав І. Франко лепту істориків різних епох в поширення апокрифічної літератури. – А що всі ті книги в пізнішій середньовіччині вважалися “богодухновенними” і тішилися великою повагою, то й не диво, що поміщені в них оповідання приймалися як авторитетні і, раз знайшовши їх у такій книзі, пізніший писатель не дошукувався вже далі їх джерела, а користувався ними нарівні з канонічною традицією” [13: т. 38: 121–122].

По-друге, іноді духовні особи самі не могли провести чіткої межі між канонічними та апокрифічними книгами, надто в часи, коли апокрифи спустилися з “вершин” у “низини”, і “неосвічене духовенство [...], само перебуваючи в полоні забобонів, поширювало і утверджувало їх у наївній ошатності ортодоксального богослов'я” [13: т. 31: 316]. Промовистим прикладом того, як любили і цінували ті твори маловчені священики, зазначав І. Франко, може слугувати і його збірка “Апокрифів і легенд з українських рукописів”. “Протягом кількох років мені пощастило зібрати в народі або одержати від знайомих таку значну кількість рукописів з апокрифічними творами, що їх опублікування займе три великі томи” [13: т. 30: 246], – повідомляв І. Франко в розвідці під назвою “Відгуки грецької і латинської літератур в нашому письменстві”. Це опублікування, як відомо, зайняло п'ять томів, проте це був далеко не весь матеріал, який нагромадив дослідник.

Апокрифіка в богослужбених книгах – предмет особливого зацікавлення І. Франка. Із його праць (попри неодноразові скарги на неповноту охоплення яви-

ща в фактографічному плані) можна скласти доволі довгий реєстр апокрифів у сакральних книгах, який переконає: “неправовірними речами” були насичені різні жанри духовної літератури (агіографія, гомілетика, церковна лірика). Апокрифічні молитви й замовляння потрапляли навіть до Требників, зосібна найдавніших (Стратинського 1606 року, Львівського 1644 і 1645 років, Київського (Петра Могили) 1646 року). У пізніших друкованих виданнях, завважив І. Франко, аналізуючи Требники різного часу, пропущено вже багато молитов, які були в цих старих Евхологіонах. Натомість духовні особи, укладачі багатьох рукописних збірок XVII–XVIII і навіть XIX ст., для задоволення інтересу народу “до ворожби, примовок і т. ін.” щедро декорують свої збірки апокрифічними молитвами, замовляннями, пам’ятками магічної літератури, усіякими “Громниками”, “Рождественниками”, “Путниками”, “Раздаками”, “Рафлями”. Збірка чародійських молитов і замовлянь, якою в прикарпатських сторонах користувалися священники, зберігалася навіть у Митрополитальній бібліотеці у Львові (цей факт І. Франко занотував у “Карпаторуському письменстві XVII–XVIII вв.” услід за А. Петрушевичем). До речі, у кількох своїх розвідках, зокрема, у “Карпаторуському письменстві XVII–XVIII вв.” і в рецензії на розвідку В. Істріна “К вопросу о гадательных Псалтырях. По поводу книги М. Сперанского “Гадания по Псалтыри”. СПб., 1899”, І. Франко докладно, із неабияким знанням “річі” описує процес ворожіння за допомогою “Ворожильної Псалтирі”, а також інших ворожбитських книжечок на кшталт “Загадок царя Давида”, “Рафлів”, “Раздаків”. Це знання дослідника – з “обсервації живої, досі не вигаслої дійсності” [12].

Ще одне джерело приходу в Україну зі Сходу та Заходу новозавітних апокрифів чи фрагментів цих текстів – агіографічні книги – Мінеї та Синаксари Східної Церкви та легендарії і збірки житій святих Західної Церкви. З-поміж останніх І. Франко особливо відзначав “найголовнішу” в середніх віках збірку Якова де Ворагіне “*Legenda Aurea*”, де вміщено безліч апокрифіки (майже весь текст євангелія “*De nativitate Mariae*”, низку оповідань із “Євангелія Псевдо-Матея” та “Євангелія Никодима”, легенди про переписку Ісуса Христа з Авгарем, про Юду Іскаріотського, про Марію Магдалину, про Успення Богородиці), а також “славну збірку” Педро Рібаденейри “*Flos sanctorum*”, у якій так само збереглося багато новозавітних апокрифічних легенд.

“Інтересно слідити, – пише І. Франко в передмові до другого тому “Апокрифів і легенд з українських рукописів”, вельми сумлінно перелічуючи неправовірні тексти збірки П. Рібаденейри, – як учений єзуїт неначе отягається користуватися тими оповіданнями; при кількох нагодах, вертаючися до одної теми, з початку заявляє, що буде держатися самих канонічних Євангелій, потім цитує якогось Отця Церкви, що передає коротенько зміст легенди, а в іншому місці вже без цитатів подає її всю” [13: т. 38: 121].

Так само чимало апокрифічних легенд, констатує І. Франко, знайшли собі надійний притулок у Прологах, Мінеях і Синаксарах Східної Церкви: “В тих Мінеях знаходиться дуже багато апокрифічного матеріалу, не тільки такого, як життя апостолів і апостольських учеників, про котрі нічого не говорять канонічні книги,

але також таких, що оповідають про Ісуса, його матір і рідню – таке, чого нема в Євангеліях” [13: т. 38: 116]. Чимало такого, “чого нема в Євангеліях”, критик виявив, зокрема, у Четьях-Мінеях Дмитра Туптала, з яких оприявнив не один десяток апокрифічних легенд, і докладно перелічив їх. Ані мови не було про якесь “відмежування правовірного від апокрифічного” й у “Великих Четьях-Мінеях” митрополита Макарія, де, за словами І. Франка, “зібрано, властиво, весь скарб церковної літератури, що тільки дістався в руки сього ненаситного збирача” [13: т. 38: 116]. Що ж до хронології проникнення апокрифів на Русь через Прологи й Четьї-Мінеї, то, як твердить критик, покликуючися при тім на праці російських істориків Церкви П. Терновського та Є. Голубинського, а також на дослідження М. Сумцова, уже від XII ст. у цих збірках було чимало апокрифічних текстів.

Таку ж стійку “прописку”, як в агіографії, отримали апокрифи і в гомілетичі. Студіюючи закарпатські рукописні збірки XVII–XVIII ст., І. Франко натрапив у них, зокрема і в Учительних Євангеліях, на найрізномірніший апокрифічний матеріал. “Як же далеко відбігли ті проповіді від типу Учительних Євангелій!” [13: т. 32: 220] – не стримав він свого подиву перед вільністю укладачів цих збірок. Для подиву дослідників українські рукописні збірки духовних осіб давали достатньо підстав. Наприклад, у збірці о. Іллі Яремецького-Білахевича, окрім розмаїтих апокрифічних легенд, наявна низка інших “заказаних” книг, як-от: “Тромники”, “Рождественники”, “Путники”; у збірці о. Теодора Поповича-Тухлянського – апокрифічні легенди, молитви, замовляння, інші пам’ятки пам’ятки старої магічної літератури.

Спостереження І. Франка над роллю церковнослужителів у поширенні та популяризуванні апокрифів могли б стати темою спеціальної розвідки чи одним із сегментів ширше закрасної праці, адже про те, що духовні особи в Україні “відчинили навстіж двері” (М. Грушевський) апокрифічній літературі, писало багато дослідників, зокрема М. Грушевський, В. Гнатюк, М. Возняк, Г. Булашев, І. Свенціцький. Чимало причинків до цієї теми розсипано також на сторінках періодичних видань, релігійних зокрема [3], [5], [16].

Проте з огляду на обсяг і характер цього повідомлення полишаємо цю справді дуже цікаву тему осторонь, як не торкаємося зараз іншого сюжету, який І. Франко поставив на шпилі своїх студій “таємних” книг. Тим високим шпилем у різножанрових і різномісних працях І. Франка, присвячених “таємним” книгам, є проблема акліматизації апокрифічної літератури в Україні, її зміни “відповідно до ґрунту, оточення і його інтелектуального рівня”, проблема “мірки” і “нашої творчості” в “перероблюванні та популяризуванні” “таємних” книг – творчості як скромних копіїстів апокрифічних текстів, так і цільних репрезентантів українського письменства різних епох.

Література:

1. Горський В. Внесок Івана Франка у розвиток українсько-болгарських ідейних зв’язків кінця XIX – початку XX ст. // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 верес. 1986 р.): У 3 кн. – К., 1989. – Кн. 1.

2. Григораш Н. Болгарська література у славістичній концепції І. Франка // Вісник Львівського університету. Серія філол. – Львів, 2003. – Вип. 32. Франкознавство.
3. Изборник Святослава 1073 г. / Факсимильное изд. под ред. Л. Жуковской. – Москва, 1983.
4. Католический отпуст и народная ярмарка в м. Тынной Ушицкого уезда Подолской губернии // Под. Ев. – 1884. – № 39; № 40; № 41.
5. Нѣчто о письме Иисуса Христа // Киев. Ев. – 1883. – № 2. – С. 48–49.
6. Ор. Д. Три апокрифических народно-русских писания // Полт. Ев. – 1865. – № 1; № 2.
7. Пелешенко Ю. Богомільські мотиви в українській словесності пізнього Середньовіччя // Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. – К., 2004.
8. Пустова Ф. Іван Франко – історик літератури. – К., 1989.
9. Стригналюк М. Франкова концепція середньовічної літератури // Вісник Львівського університету. Серія філол. – Львів, 2003. – Вип. 32. Франкознавство.
10. Терзійська Л. Місце давньоболгарської літератури в “Історії української літератури” Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. – К., 1990. – Кн. 2.
11. Тихонравов Н. Отреченные книги Древней Руси // Сочинения Н. С. Тихонравова. – Москва, 1898. – т. 1. Древняя русская литература.
12. Франко І. В. М. Истрин. К вопросу о гадательных Псалтырях. По поводу книги М. Сперанского “Гадания по Псалтыри” // ЗНТШ. – 1893. – Т. LI. – Кн. 1.
13. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
14. Франко І. К. Радченко. Этюды по богомильству. К вопросу об отношении апокрифов к богомильству // ЗНТШ. – 1905. – Т. LXVIII. – Кн. IV.
15. Ясіновський А. Іван Франко як візантиніст // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998.
16. Я–ський Н. Наглядность в пастырских беседах с прихожанами // Под. Ев. – 1879. – № 4.
17. Вruckner A. Апокрифи і легенди з українських рукописів // Kwartalnik historyczny. – 1899.

Тетяна Бичкова (Чернівці)

Іван Франко – дослідник західноукраїнських рукописних апокрифічних збірників XVII–XVIII ст.

З-поміж західноукраїнської писемної спадщини XVII–XVIII ст. значну частину становлять рукописні збірники апокрифічних творів, які були винятково популярними серед народу протягом багатьох віків. І. Франко писав, що апокрифи, “оповідані дуже інтересно, не раз поетично і драматично.., сильно вдарили на фантазію” [8: І]. Тому цілком закономірно, що вони зазнали численних літературних і народних обробок.

Апокрифи цікавили учених передусім з літературознавчого погляду, а також, зважаючи на вагомий вплив цих пам'яток на усну народну творчість, ще й як об'єкт фольклористичних досліджень (праці Ф. Буслаєва, М. Тихонравова, І. Срезневського, Г. Булашева, В. Гнатюка, Ю. Яворського, Я. Гординського, М. Грицяя та ін.).

І. Франко як один із найвидатніших українських збирачів та знавців пам'яток давньої літератури здійснив найгрунтовніше історико-літературне дослідження апокрифічних творів. Загалом писемні пам'ятки учений вважав надзвичайно важливим і цінним джерелом вивчення історії народу, його духовного й культурного розвитку. У своїх працях він намагався простежити “складний процес формування і перших етапів розвитку старої української мови” [5: 77].

Історія апокрифів в Україні досить давня. Вона розпочалася із прийняття християнства Київською Руссю, коли та увійшла в тісні стосунки насамперед із Візантією.

Із Візантії й з Болгарії перейшло у Київську Русь разом з історичними, богословськими, природознавчими працями чимало апокрифів та апокрифічних сказань, які, за твердженням Г. Булашева, “невдовзі стали чи не найприємнішим духовним поживком для новоосвічених предків наших” [6: 23]. Апокрифічні сказання становлять релігійні легенди, що виникли в давнину на ґрунті релігійного вірування під впливом священних біблійних книг. Як вважають дослідники, первісною основою апокрифічних сказань є давні легенди, які були в іудеїв не лише на початку писемності, але й за часів самої писемності, збереглися до пізніших християнських часів і перейшли до християнських книг, зазнавши змін і набувши християнського колориту.

Тим часом християни створили й свої апокрифічні оповіді. Ранняохристиянські апокрифи репрезентовані всіма жанрами, відомими з Новозавітного канону. Для віруючих цінність цих творів полягала в тому, що знайомі події можна було побачити у новому ракурсі (наприклад, очима Марії Магдалини), із вражаючими подробицями життя Ісуса (як у “Євангелії дитинства”, приписуваному Фомі) [1: 86–87].

Найдавніший список заборонених (“ложних”) книг міститься в Ізборнику Святослава 1073 року; другий список датовано XII–XIII ст.

Апокрифи та апокрифічні сказання потрапляли в Київську Русь кількома шляхами. Насамперед вони були занесені на нашу землю грецьким і південнослов'янським духівництвом. Поширенню апокрифічних творів сприяли також торговельні зв'язки з Візантією і Болгарією. Апокрифи, пов'язані зі священними місцями Палестини, Константинополя й Афона, були засвоєні безпосередньо під час ходіння на прощу у Святу землю.

Апокрифи були поширені в нас здебільшого в переробках, а не в первісному своєму вигляді, не у повних текстах, а переважно у виписках і уривках, тобто розповсюдженішими були апокрифічні сказання, що виникли з апокрифів, аніж власне апокрифи. Самі апокрифічні сказання і легендарні подробиці, що часто трапляються в різних пам'ятках давньої писемності, запозичені далеко не завжди з першоджерел, а переважно з різних перекладних грецьких, болгарських, сербських, навіть польських книг.

Апокрифічні твори справили великий вплив на народну свідомість, формуючи релігійні вірування й космогонічні уявлення.

Хоч апокрифи створені духівництвом, проте з розвитком освіченості були сприйняті народом і збереглися в народних переказах і легендах, у яких відображено не лише християнські, а й язичницькі вірування.

Отже, творчий характер більшості апокрифічних оповідань пояснюється насамперед їх великою популярністю серед народу. Переходячи з уст в уста, вони обростали різноманітними подробицями, взятими переважно зі сфери взаємин простих людей. Насичення реалістичними деталями сприяло зближенню апокрифів з фольклором; з часом окремі легендарні оповідання самі стали поряд з народно-поетичними творами, набувши їхніх ознак [3: 28].

Щодо значення апокрифів для української літератури, то разом з іншими давніми пам'ятками писемності вони становлять значну пізнавальну цінність для осмислення загальної історії української літератури. Відображення зразків апокрифів знаходимо в Четьях-Мінеях, Учительних Євангеліях, проповідях. І. Франко, аналізуючи апокрифи, наголошував: “Ми не повинні забувати, що й перед Котляревським у нас було письменство і були писателі, було духовне життя, були люди, що сьак чи так вибігали думкою поза тісний круг буденних, матеріальних інтересів, сьак чи так шукали якихось ідеалів і доріг для їх осмислення” [7: 1].

Уже в письменстві періоду Київської Русі існували апокрифічні оповідання, органічно вплетені в канву тих чи інших творів. Увійшли апокрифи і в літературу XVII–XVIII ст. (у цей період вони приходили переважно з Польщі), ставши тим ґрунтом, на якому побудовано багато драматичних та поетичних творів. Про вплив апокрифів на давні драматичні твори вказував І. Франко. Він зазначав, що в таких творах, як “Алексій чоловік Божий”, комедія на Різдво Христове, драма “Іосиф патріарх” тощо було чимало апокрифічного елемента. Щодо поетичних творів, на які вплинули апокрифи, то І. Франко назвав, зокрема, “Богогласник” [7: XXXII–XXXVI]. Тексти апокрифів використовували й полемісти кінця XVI – початку XVII ст., вони увійшли до творів українських письменників І. Галятовського, А. Радивиловського, Л. Барановича.

У XVII–XVIII ст. матеріал апокрифічної літератури доповнювався новими перекладами або переказами західного походження.

На початку XVII ст. українські письменники свідомо опрацьовували тексти апокрифічних оповідань, а в середині XVII ст. використовували їх як ілюстративний матеріал.

Широкого розмаху набуває використання апокрифів українськими поетами XVIII ст. З'являється оригінальний цикл віршових творів, так звані різдвяні та великодні орації, які, за оцінкою П. Житецького, становлять “одну з оригінальних сторінок української літератури XVIII ст. Їх авторами були переважно студенти, зокрема вихованці Києво-Могилянської академії” [3: 30].

Щодо усної словесності, то, як зауважив І. Франко, “тут вплив апокрифічних оповідань був далеко значніший і дуже глибокий. Досить буде сказати, що самі тексти тих оповідань доси знаходяться в руках нашого селянства, читають ся письменними, а радо слухаються неписьменними людьми. От тим то й не диво, що з

уст українського народу збирачі позаписували доси велику часть... апокрифічних оповідань" [7: XXXVIII].

Отже, апокрифи лишили досить помітний слід в українському фольклорі. В українській народнопоетичній творчості з'явилося чимало переказів, створених за зразками апокрифічних текстів.

Багато взяла від апокрифів українська народна казка. Так, наприклад, на території України XIX – початку XX ст. було записано низку казок про Соломона, який бореться за чистоту сімейних стосунків, вступає в суперечку із сатаною, справедливо судить людей. Є казки й на інші апокрифічні теми. Щоправда, у багатьох творах уже не фігурує ім'я апокрифічного героя, його замінено, збереглася лише апокрифічна фабула [3: 29].

Як ми вже зазначили, найгрунтовніше вивчив історію й особливості апокрифічних творів І. Франко.

У збиранні, публікації та дослідженні писемних пам'яток минулого І. Франко вбачав одне з важливих своїх завдань і в цій галузі своєї діяльності досяг значних успіхів [2: 165]. Він розшукав, зібрав й опублікував значну кількість рукописних маловідомих або й зовсім не відомих пам'яток, увів їх до наукового обігу, розширивши так джерелознавчу базу для наступних досліджень.

У статті "Давні писемні пам'ятки в науково-дослідницькій та художній практиці Івана Франка" Д. Гринчишин звернув увагу на Франкову методику вивчення пам'яток, стверджуючи, що його дослідження відзначаються науковою сумлінністю, глибиною й багатоплановістю. Адже І. Франко вказував не лише на історико-літературне значення пам'ятки, а й подавав її повний палеографічний опис, широкі бібліографічні дані про неї. Зокрема, вчений звертає увагу на місце й дату написання пам'ятки, її автора, місце зберігання оригіналу чи копії, публікацію пам'ятки, різночитання її тексту, допущені різними видавцями помилки у публікаціях, на неправильне тлумачення значень окремих слів, аналізує мову пам'ятки, вказуючи при цьому на її діалектні особливості, пояснює незрозумілі або малозрозумілі слова [2: 167].

Найчастіше І. Франко користувався порівняльним методом дослідження, який застосовував, зокрема, при висвітленні питань, пов'язаних з історією та походженням апокрифів і легенд. Багатий матеріал допоміг ученому ґрунтовно висвітлити походження апокрифів, їх поширення, значення, мовні особливості та ін. Публікації цих творів дослідник здійснив із дотриманням особливостей оригіналу. Історію апокрифічних оповідань та легенд учений розглядає в порівняльно-історичному плані, використовуючи поряд з українським матеріалом матеріал інших слов'янських і неслов'янських народів Заходу і Сходу, що "робить його студії не якимсь відірваним явищем, а складовою частиною духовного життя багатьох народів та їх літературних ідей" [2: 167].

І. Франко зробив огляд найважливіших праць з дослідження апокрифів. Він зазначав, що "збирання і публікування текстів апокрифічних оповідань почалося майже рівночасно з почином новочасної науки, з розвоєм т. зв. гуманізму в західній Європі, з розбудженням інтересу до історичних дослідів" [7: XXXIX].

Друкування текстів, за спостереженнями І. Франка, почалося у XVI ст. зі збірки протестантського теолога Неандера (Базилея, 1543–1548). Другу подібну збірку у XVI ст. опублікував Глязер у Гамбурзі.

Активно почали збирати й опрацьовувати апокрифічні твори в XVII–XVIII ст. Найвизначнішим збирачем апокрифів І. Франко назвав Фабриціуса, який у 1703 і 1719 роках видав тритомний збірник “Codex apoc. veteris testamenti”, а в 1788 році зібрані Фабриціусом тексти переклав англійською мовою і видав в Оксфорді з ґрунтовними коментарями Джеремія Джонс [7: XXXIX–XL]. Окрім того, І. Франко наводить низку прізвищ і праць західноєвропейських дослідників апокрифічних творів аж до середини XIX ст.

Стосовно ж досліджень апокрифів у слов’ян І. Франко зазначив, що “у Слов’янщині на апокрифи звернено увагу від хвилі відродження науки і дослідів над слов’янською старовиною. Шукаючи пам’яток старослов’янської мови, перші діячі відродження Добровський, Копитар, Востоков, Калайдович, Кеппен, Шафарик часто натикалися на ті твори. ... Та перший, хто зробив пробу їх широкого, наукового оброблення, був Пипін у своїй многоцінній ще й доси книзі “*Очеркъ литературы истории старинных повѣстей и сказок русских*” [(1857)], що сталася вихідною точкою для всеї новочасної наукової праці на тім полі. ... Пипінові треба також завдячити першу систематичну збірку текстів староруських апокрифів” [7: XLII].

За Франковим оглядом можна скласти уявлення про працю російських та українських вчених XIX ст. над дослідженням апокрифічних творів. Так, 1856 року професор Ф. Буслаєв у першому томі своєї книги “Исторические очерки русской народной поэзии” дав короткий огляд змісту деяких старозавітних апокрифів, помістивши на початку того огляду “Индекс книг ложных”, здобутий із Соловецького рукопису XVII ст.

1863 року вийшло в світ видання апокрифів, яке підготував професор М. Тихонравовим, – “Памятники отреченной русской литературы”. Як зазначив І. Франко, це видання було “першою пробою систематичного і вповні науково зладженого видання слов’янських апокрифів” [7: XLIII–XLIV].

У праці “Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных рукописях” І. Срезневський зібрав “величезну силу рукописів”, подав “або повні тексти, або вривки яко звістки і вказівки про багато творів апокрифічної літератури..., також багато основних розвідок про поодинокі пам’ятки або рукописи” [7: XLV].

О. Калитовський опублікував апокрифи з рукопису Теодора Поповича-Тухлянського, професор М. Сумцов подав у “Киевской старине” огляд українсько-руських апокрифів і “їх сліди в нашій усній літературі”.

Про власний доробок у галузі дослідження апокрифів І. Франко зазначив: “...я подав у “Зорі” 1886 р. звістку про Дрогобицький рукопис і деякі вривки з нього, а в “Киевской старине” звістку про рукопис о. Яремецького-Білахевича, дрогибицький текст Житія Адама і Єви і оповідання про лоб Адамів із рукопису о. Яремецького” [7: XLVII].

І. Франко розглядав апокрифічні збірники як частину великої карпаторуської

літератури, вважаючи Карпатську Русь невідомою для вчених територією, тобто “весь обшир Карпатських гір, заселений русинами, починаючи від Спішу на заході і доходячи до Кімпалунга на Буковині, разом з досить широкими підгір’ями на північ і на південь Карпат, по Перемишлю, горішній Дністер, Прут й Черемош з одного, над Угом, Лаборцою і горішньою Тисою з другого боку” [11: т. 32: 208].

Дослідник так визначив стан письменства у XVII–XVIII ст. на цій території: “Воно [письменство. – *Т. Б.*] спочивало в рукописах, розсипаних по курних мужицьких хатах, дяківках або парафіяльних горищах; маса пам’яток, без сумніву, затратилась, не раз на наших очах. Люди, що мали в руках більше число рукописних пам’яток сього письменства, ... дивилися на них з погордою, за їх, буцімто попсовану, польсько-руську мову... Тільки в останніх роках почасти рядом щасливих випадків удалося розшукати значніше число рукописів, із яких ми можемо... виробити собі образ духового життя і письменських інтересів на тій території” [11: т. 32: 209].

І. Франко вказав на причини, “завдяки яким манускрипти з цього регіону мають виняткову вагу на тлі всіх українських писемних джерел” [4: 45]. По-перше, “етнографічно ся територія найчистіше заселена русинами, з найменшим процентом чужинців, найменше винароднювана і найконсервативніша в захованні свого типу, своєї мови, звичаїв і способу життя” [11: т. 32: 208]. По-друге, – незначне поширення освіти серед простих людей і нижчого духовенства, у середовищі яких постала потреба “якнайповніше адаптувати на живому розмовному ґрунті мову і стиль насамперед церковної книги, яка була найпопулярнішою лектурою для різних верств населення” [4: 45] – “не було для кого писати по-вченому, по-церковному” [11: т. 32: 210].

Складання списку апокрифів учений розпочав із буковинського рукописного збірника XVIII ст. священника Іллі Яремецького-Білахевича. У праці “К истории южнорусских апокрифических сказаний” І. Франко писав: “...я попытаюсь теперь составить список известных до сих пор в печати или в рукописях южнорусских апокрифических статей, оставляя в стороне их книжные отражения или устные, народные переработки. Основанием к этому послужит мне перечень апокрифических книг и сказаний, обретающийся в рукописном сборнике священника Яремецкого, составляющем теперь мою собственность и написанном в 1743–1752 годах частью в буковинском монастыре в Путне, частью в окрестных деревнях, где Яремецкий временно исправлял должность “душпастьря” [11: т. 29: 338–339].

Як відомо, результатом роботи став п’ятитомний корпус пам’яток під назвою “Апокрифи і легенди з українських рукописів” (1896–1910). У цьому виданні, яке і донині є найавторитетнішим в українському літературознавстві, вміщено тексти з таких західноукраїнських рукописних збірників XVII–XVIII ст: Дубовецького рукопису, Комарнянського Ізмарагду, Крехівського рукопису, Львівського рукопису, Ославського рукопису, Перемиського Прологу, рукопису С. Теслевцьового, Якимчицького Ізмарагду (XVII ст.), Боршевицького рукопису, Дрогобицького рукопису, Іспаського рукопису, Калуського рукопису, Керестурського рукопису, Перемиського рукопису, рукопису Г. Білявського, рукопису І. Яремецького-Білахевича, рукопи-

су І. Кузикевича, рукопису І. Дашовського, рукопису П. Свідзінського, рукопису о. Яроцького пароха Добрівлянського, рукопису П. Кизикевича, рукопису С. Самборини, рукопису Т. Поповича-Тухлянського, рукопису Я. Казиницького, Сокольського рукопису, Угроруського рукопису із с. Літманової, Унгарського рукопису (XVIII ст.) та ін.

Робота І. Франка з упорядкування й аналізу західноукраїнських апокрифічних текстів XVII–XVIII ст. відображена в його листах до М. Драгоманова. І. Франко розглядає апокрифи як джерела інших творів – “Акафістів”, “Міней” тощо. Про це, зокрема, йдеться у листі від 23 листопада 1889 року: “...Друга, важніша часть – прослідити генезис “Богогласника”, т. є. зібрати, що можна, про джерела пісень, авторів і хронологію... З руських книжок церковних у першій ряді вони черпали з “Акафістів” і з “Міней”; у другій ряді, мабуть, з грубих томів казань XVII віку... В дальшій ряді являється питання про джерела “Акафістів”, “Міней”, кантичок, місцевих легенд о чудесних іконах і т. ін. Що писання апокрифічні... займають тут важне місце, се річ очевидна. Прийдеться, значить, пробиратися крізь цілий лабіринт християнської традиції канонічної й апокрифічної” [10: т. 20: 35].

У кількох листах до М. Драгоманова містяться відомості про буковинський апокрифічний збірник із с. Іспас, зокрема й інформація про те, як цей рукопис потрапив до І. Франка: “Посилаю Вам... церковнослов’янську версію повісті про Григорія на камені. Вона взята з інтересної рукописі, котру я сими днями одержав від селянина Гулейчука з Іспаса на Буковині. Опис рукописі даю перед повістю, а тут додаю, що в тамтих сторонах, як оповідав мені сей селянин, котрого я пізнав на вічу в Снятині, між селянами знаходиться багато рукописів, що походять з давніх покасованих монастирів” (від 5 квітня 1892 року) [10: т. 20: 449].

А також: “Переписую Вам ще з того ж іспаського збірника фрагмент оповідання “о хитрости божий”, т. є. про пустинника і ангела. Я тільки тепер віднайшов його на пошарпаних карточках, кінця годі дочитати, та все-таки те, що є, дає досить добре поняття о цілості. Збірник писаний около р. 1730 якимсь Мохначуком; прислав мені його селянин с. Іспаса коло Вижниці на Буковині, Гулейчук, визичивши його у якихось своїх свояків. Говорить, що у них є більше рукописів, між іншим також легенда про вічного жида” (від 28/30 липня 1892 року) [10: т. 20: 454–455].

У листах до А. Кримського знаходимо низку як літературознавчих, так і мовознавчих міркувань І. Франка щодо апокрифічних текстів, а також посилання ученого на іншого збирача й дослідника апокрифічних творів – О. Калитовського: “Апокрифічні тексти, видані Калитовським, – дуже інтересні; є се самостійна галицько-руська переробка апокрифів про різдво Христово, а потім про кінець світу. З того самого рукопису я видав у “К[иевской] с[тарине] віршу “Пѣснь о свѣтѣ”, а в “Ж[итю] і сл[ові]” видрукую ще “Повѣсть о чловѣци и смерти” та оповідання про пророка Варлаама і його осла. Та вступ Калитовського до його видання – ще інтересніший як документ того, з яким повним нерозумінням речі взявся чоловік до видання” (від 27 січня 1895 року) [10: т. 20: 541].

І. Франко започаткував лінгвістичну оцінку апокрифічних творів, хоча спе-

ціальних праць, присвячених мовним особливостям аналізованих рукописних збірників, у вченого немає. Важливими з цього погляду є коментарі І. Франка до текстів окремих апокрифічних творів у вже згадуваному п'ятитомному виданні, а також окремі міркування в літературознавчих статтях. Зокрема, дослідник вказував на помітний народнорозмовний вплив на мову апокрифів. Учений зазначав, що більшість рукописних збірників має “закраску місцевого діалекту, декуде з невеличкою примішкою церковщини, не більшою, як її можна було чути в устах дяків і сільських грамотіїв” [9: 102].

Так, після одного з текстів рукопису П. Кизикевича XVIII ст. знаходимо зауваження І. Франка щодо діалектної основи цього збірника: “Є се популярна переробка Первоеквангелія, а властиво перших V розділів, с коротким зазначенем змісту дальших. Характер і зміст рукопису, де знаходить ся вона, показує, що се оповідане справді було злагожене для виголошення в церкві замість проповіді. Мова народня з слідами підгірського диялекту (рукопис походить із нинішнього Самбірського повіту), густо підсипана польонізмами, а по троха й церковщиною” [8: 57].

Дослідник вказав і на діалектну належність Перемиського рукописного збірника XVIII ст.: “Є се свобідна переробка перших VII розділів Первоеквангелія на мову зближену до народньої з відтінком надсянського диялекту і з деякими відскоками від тексту основного апокріфа” [8: 59].

Привертає увагу також аналіз деяких конкретних діалектних форм. Зокрема, в одному з коментарів до рукопису С. Теслевцьового читаємо: “Форми: даколи, дащо, дахто, дагде – характерні для гірського, бойківського і лемківського говору” [8: 67].

Загалом І. Франко зробив чимало зауважень до цієї пам'ятки, вказуючи на оригінальність обробки текстів збірника: “Отсе оповідане, основане на канонічних евангеліях, цікаве головню уступами про зьвірів, що не люблять сьвітла, опертим по части на Фізіольозі, а по части на місцевих народніх віруваннях” [8: 109]; “... отсе, не менше як і дальше “казане” на сю тему, визначається також деякою оригінальністю оброблення і досить густо наложеним льокальним кольоритом” [8: 184].

Чимало коментарів присвячено особливостям правопису того чи іншого збірника. Наприклад, дослідник вказував, що “правопис копії о. Теодора з Дубівця вказує на сербський вплив” [8: 199].

Про особливості мови Крехівської Палеї читаємо: “Як показують проби мови і правописі сего тексту, подані у нас, маємо тут діло з редакцією руською без сьлідів болгарщини: великого юса (ж) зовсім нема, замість ѣ уживає ся дуже часто е, ... часто замість ы стоить і звичайне и (рибы), воно ж не раз заступає й місце ѣ (по Антохи, 1021); ѣ і ѣ в середині слів заступлені звичайно голосними о і е (нпр. *Потоломей* зам. *Пѣтоломей*); строго проведена ріжниця між е і є. Все те показує без сумніву полуднево-руський характер списка” [7: 52].

Легенду “Слово святителя Василя Великого архієпископа Кесаріи Каппадокійскія, како отнях Евладія от діявола” рукопису І. Яремецького-Білахевица схарактеризовано так: “... є се властиво не дослівний список, а вільна переробка легенди, в деяких частях значно вкорочена, деінде стилістично підмальована; список повний,

мова хоча церковна, та сильно підмішана малорущиною, кінець цікавий особливо тим, що декуди впадає в віршований лад” [11: т. 29: 392].

І. Франко зауважував, що в “Мандрівці Богородиці” цього ж рукопису тільки в титулах вживаються букви *ы* і *ѡ*, “котрих в тексті зовсім не стрічаємо” [11: т. 29: 268]. Загалом же І. Франко зазначав, що мова і правопис у різних частинах цього збірника неоднакові, немовби писар в одних статтях більше, в інших менше стилістично забарвлював текст.

Аналізуючи Іспаський рукопис і його палеографічні особливості, учений вказав на те, що перший твір збірки “відривок якоїсь окремої цілості, писаний грубим полууставом так, що кождий “стих” писано більшими буквами, а пояснене до него дрібнішими” [9: 102]. Окрім того, статті 2–9, за І. Франком, написані “гарним полууставом, у тексті досить багато рисунків, без кіноварі: уживаються, хоч дуже неправильно, юси, і то *ѡ* в значенні *я*, навіть на початку слів, а *ж* в значенні *у* рідше” [11: т. 29: 350–351].

Отже, апокрифічні твори протягом багатомісячної історії існування в Україні справили неабиякий вплив на формування свідомості й релігійних уявлень людей, дали поштовх до створення багатьох жанрів, сюжетів та використання апокрифічних образів в українській літературі. Ці заборонені офіційною церквою твори, ставши надзвичайно популярними серед народу, вплинули на усну народну творчість і сприяли створенню великої кількості народних легенд, переказів, казок, вірувань, що й тепер сприймаються як витвір народної фантазії. І. Франко зробив вагомий внесок не лише в літературознавчі дослідження західноукраїнських рукописних апокрифічних збірників XVII–XVIII ст., з’ясувавши походження й джерела того чи іншого тексту, вплив апокрифів на інші жанри літератури, а й визначив загально-мовні особливості більшості цих пам’яток, що мало б у подальшому започаткувати низку ґрунтовних лінгвістичних досліджень апокрифічних збірників.

Література:

1. Горбаченко Т. Вплив християнства на становлення писемної культури Русі-України: релігієзнавчо-філософський аспект: Монографія. – К., 2001.
2. Гринчишин Д. Давні писемні пам’ятки в науково-дослідницькій та художній практиці Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. Львів, 11–15 вересня 1986 р. – К., 1990. – Кн. I.
3. Грицай М. Апокрифи та їх роль у розвитку української літератури // Українська мова і література в школі – 1975. – № 8.
4. Добосевич У. Українська мова в учительному Євангелії середини XVII ст. // Діалектологічні студії. 1: Мова в часі і просторі / Відп. Ред. П. Гриценко, Н. Хобзей. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, 2003.
5. Корнієнко Н. Деякі питання історії мови в працях Івана Франка // Наукові записки Дрогобицького педагогічного інституту. Питання мовознавства. – Дрогобич, 1962. – Т. 9.
6. Міфи України. За кн. Г. Булашева “Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях”. – К., 2003.

7. Франко І. Апокрифи і легенди з українських рукописів // Пам'ятки українсько-руської мови і літератури. – Львів, 1896. – Т. 1.
8. Франко І. Апокрифи і легенди з українських рукописів // Пам'ятки українсько-руської мови і літератури. – Львів, 1899. – Т. 2.
9. Франко І. Карпаторуська література XVII–XVIII віків // ЗНТШ. – Львів, 1900. – Т. 37.
10. Франко І. Твори: У 20 томах. – К., 1956.
11. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Мирослав Трофимук (Львів)

Неолатиністична проблематика у працях Івана Франка

Дев'ятнадцяте століття – це епоха збирання інформації, намагання відродити забуту культурну спадщину, вироблення методології досліджень. Почавши від збирання красноріччя-етнографічного матеріалу та його публікацій найчастіше у альманахових виданнях, з огляду на специфічні умови в обидвох частинах України, укладачі перших історій літератури намагаються охопити єдність цілісного у народних переказах, рукописах, палеотипах, систематизувати артефакти й на основі збереженої мистецької спадщини подати картину розвитку літературного процесу від початків писемності на українських землях і до свого часу. Одне з чільних місць у цьому процесі належить І. Франкові. Услід за своїми попередниками він збирає наявні примірники рукописів і друків, уважно вивчає їх і аналізує, ґрунтуючись на добрій філологічній освіті, особливій філологічній проникливості й на вродженому таланті чуття слова. Не дивно, що спостерігаємо поступовий рух від аналізу етнографічного матеріалу до витворення цілісної літературознавчої концепції, що й відобразилося у схемі “План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви” [5: т. 41: 32].

Учений розглядає мистецьку спадщину одночасно у двох планах: діахронічному – історія еволюції жанрів, зміни семантики певних сюжетів – і синхронному, що охоплює аналіз обробки сюжету різними авторами, намагаючись з'ясувати зміст творчої лабораторії. Зрозуміло, що величезний масив матеріалу – тисячолітня історія аналізованого літературного процесу України, з одного боку, а з іншого – три тисячолітня історія розвитку літературних форм і сюжетів від епохи античності зумовлюють начерковий характер викладу; недостатність джерел, особливо питомих українських, теж спричинює конспективний план викладу й потребу дофантазувати, згодом моделювати імовірні процеси певних “темних” епох.

Античний складник наявний в українській культурній спадщині, у літературному процесі на землях сучасної України якщо не від доісторичних часів, то принаймні від X–XI ст. Тому І. Франко робить огляд пам'яток писемності й аналізує “Єдність

і безперервність українсько-руської літературної традиції від найдавніших часів, а особливо від інтелектуального відродження Русі під польським пануванням у XVI і XVII століттях до Котляревського і до Шашкевича” [5: т. 30: 241], традиції, яку вчений називає “одним із найцінніших здобутків останніх досліджень над історією інтелектуального розвитку Русі” [5: т. 30: 241].

Дослідник стверджує, що у розвитку культурного процесу означеного часу вирішальну роль відігравали “елементи грецької освіти”, зауважуючи, щоправда, що це була не освіта класичної Греції; “та грецька мова, яка протягом багатьох століть так могутньо впливала на Русь, була вже тільки посередником для відтворення інтелектуальних течій, діаметрально протилежних духові класичної Греції. Через посередництво цієї новішої, попсованої і виродженої грецької мови йшли на Захід ідеї, вірування, створені на Сході, в Палестині, Сирії, Єгипті, в Персії, та Індії, а саме юдаїзм, християнізм, маніхеїзм, який був тільки переробкою перського маздеїзму, та буддизм, покритий християнським нашаруванням. Одним словом... – візантійство (курсив Франка. – М. Т.)” [5: т. 30: 241].

У невеликій за обсягом статті І. Франко подав перелік, який претендує на вичерпність (уточнений і поширений в інших основоположних працях з історії української літератури), творів візантійської літератури, які побутували на теренах сучасної України у різних мовних версіях (“безпосередньо в шатах грецької мови, в болгарських або сербських перекладах” [5: т. 30: 243] або ж у перекладах церковнослов’янською мовою). Водночас літературознавець наголошує на володінні грецькою мовою в Україні упродовж названого періоду: “значне розповсюдження грецької мови в руських містах треба припустити з того факту, що, наприклад, александрійський патріарх Мелетій Пігас пише листи не лише до князя Острозького, до братів львівської ставропігії, але навіть до церковного братства в Рогатині. Не дивно, що на Південній Русі греки почували себе незрівнянно більше дома, ніж, наприклад, у суворо правовірній і закостенілій у формалізмі Москві” [5: т. 30: 250].

З іншого боку, аналізуючи склад популярної літератури того періоду культурного процесу України, І. Франко зазначив: “деякі дуже популярні апокрифи в найстарших русько-слов’янських рукописах виразно виявляють своє походження від латинських оригіналів, а не від грецьких... Це не поодинокі сліди латинських впливів на Русь, що сягають ще XII століття, пізніше ці впливи значно посилились. Збірки латинських оповідань ... відомих чи то в латинському оригіналі, чи в польських перекладах... перекладали неодноразово мовою, близькою до української народної мови; їх старанно використовували тодішні проповідники, а в половині XVIII століття почаївські василіани використали велику кількість оповідань, як грецьких так і латинських творів... для ілюстрації усіх важливих підвалин віри” [5: т. 30: 246–247].

Культура України – краю в центрі Європейського континенту – а priori має синтетичний характер, оскільки саме тут сходилися майже всі впливи хронологічно послідовних історико-культурних епох. Починаючи від старогрецької колонізації теренів північного Причорномор’я, від творення елліністичної Панагеї-Ойкумени

Олександра Македонського, яка за неповних три століття змінилася римським *Orbis terrarum*, що поступився місцем *Imperium romanum*, яке еволюціонувало у муках пересотворення світу у *Imperium christianum*, – до українських земель постійно доливають найсучасніші для кожної епохи ідеї, сюжети, мистецькі форми. Перебуваючи на маргінесі бурхливих цивілізаційних процесів, ставши часткою східного уламку *Imperii christiani*, Русь-Україна була ніби обділена, а з іншого боку, їй усміхнулося сумне щастя одержувати уже готові форми нових культурних ідей і епох, проте зоставалось пристосовувати їх до своїх потреб, до своєї специфічної і своєрідної культури, витворюючи певний компроміс поміж щонаймодернішим європейським авангардом кожної новопостаючої епохи й усталеною консервативною традицією, в яку неминуче перетворюється той-таки авангард, вичахнувши на своїй креативній силі. Отож, синтетичний характер української культури зумовлений багатовіковим, кількатисячолітнім нашаруванням чільних ідей і форм вираження у вже популярній, відшліфованій до “вulgаризації”, загальноприйнятій і загальноприйнятній версії, яка подекуди викликає нехоть у спостерігачів і дослідників, хронологічно близьких до аналізованої епохи: з одного боку, ця версія уже не зачаровує новизною й свіжістю, революційністю (у розумінні повернення до нових – добре забутих колишніх – варіантів), а з іншого, – ніби й не становить нічого особливого і вартого уваги: такий собі стандарт. Садок вишневий коло придатної для проживання хатини.

Зрозуміло, що цей стан-тривання стає об'єктом інтересу лише тоді, коли опиняється на межі зникнення. Тому й спостерігаємо підвищений інтерес до української культури, до того “законсервованого” *status quo* європейських культурних здобутків у моменти кардинальних зламів в історії європейських суспільств: у ці трагічні часи власне українська культура (та й не лише українська, а будь-яка, – індійська, жидівська, трипільська, ірландська, що містить повний комплекс власне європейських ідей, проте збережених у затінку тихого хуторянського існування у певній первісній наївності й забарвлених суто місцевим колоритом) виявляється рятівною зеленою галузкою, яка опритомнює у часи розчарування і наочно демонструє, що “земля обітована” уже виразно проступила над поверхнею бурхливих підводних течій, які загрожують підмити останній надійний шматок культурної тверді.

Це було добре відомо уже І. Франкові. Саме тому він намагається зробити щонайуніверсальніший огляд літературного процесу України від найдавніших часів і до писань своїх сучасників, охопити мисленням зором еволюцію жанрових форм, діахронічні зміни у трактуванні класичних сюжетів і фабул, проаналізувати зміни стилістики вислову українських авторів різних епох. Мета дослідника полягає у тому, щоб, по-перше, описати процес і дати пояснення творам окремих авторів, творам окремих епох, розставивши їх взаємопов'язаним ланцюгом артефактів упродовж майже тисячолітнього тривання культури України, а остаточно – з'ясувати зміст процесів, які формували конкретні якісні відмінності української літературної творчості кожної культурно-історичної епохи зокрема, і так визначити зміст і роль цих епох для формування неповторності й самобутності літературної спадщини українців.

Основою літературотворчості для Франка-літературознавця була україномовна література: писана і друкована спадщина “церковною”, більш чи менш наближеною до народної мови, проте вчений не оминає своєю увагою і польсько- та латиномовні твори. Водночас І. Франка цікавить, як це характерно для науковця XIX ст., послідовника Гердерівських ідей, фіксація й аналіз фольклорних переказів, творча спадщина, яка побутувала в усній традиції.

Варто згадати умови, за яких розвивалася українська україномовна література упродовж XVIII ст. (після 1720 року) та в столітті XIX. Відсунута в умовах процесу інкорпорації Гетьманщини у тіло Російської імперії на маргінальні позиції, а, властиво, повністю витіснена з культурного обігу у самій Україні, українська література шукає порятунку у традиції рукописемного розмноження текстів творів; деякі тексти, що якнайбільше відповідали “народному духові”, побутують в усних переказах і стають справді-таки народними. І це при тім, що перша друкована латиномовна книга Юрія Дрогобича – автора, який нині канонічно вважається українським, з’явилася вже через 40 років – неповне півстоліття! – після винайдення Гутенбергом друкарського верстата, цього найсучаснішого, як на свою епоху, способу розмноження тексту, який зумовив стрімкий зріст мистецької самосвідомості і справжній вибух новітніх ідей у ренесансній, реформаційній, контрреформаційній і бароковій Європі. Побутування в усній традиції накладає на зміст і стиль відомих творів інтригуючу специфіку: стаючи “народними”, тобто передаючись “із уст в уста”, вони справді починають відображати народний світогляд, народну етимологію, народне розуміння певних канонічних, усталених категорій і сюжетів, які модифікуються, втрачаючи чи міняючи своє первісне значення, і, набуваючи цілком нових рис, нюансів значень, цілком переосмислюючи відповідні категорії, стають абсолютно “позацензурними” творами, – і щодо змісту, і щодо стилю.

Проникаючи у позатекстовий зміст цих переосмислень, можна усталити, як саме українці сприймали відповідні категорії, сюжети, жанрові форми, зміст притч, символіку назв, імен тощо. І. Франко займається таким скрупульозним, тобто археологічним аналізом апокрифічних текстів і народних переробок відомих сюжетів, намагаючись при цьому встановити, під впливом яких саме причин сталися відповідні зміни акцентів у трактуванні певних класичних тем. А це своєю чергою приводить вченого до окреслення специфіки національного світосприйняття і світовідчування.

Зацитуємо уривок зі статті “Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві”: “В кінці першої половини XVI ст. на Південній Русі починається панування латини і схоластики. Цей період, що триває до кінця XVIII ст., належить до важких періодів в історії руської культури. Невпинні громадянські війни нищать країну, занепадають міста, гинуть друкарні, інтелектуальне життя концентрується у василіанських монастирях, і в Київській академії, але і в цих вогнищах пануюча схоластика заглушує національне почуття. Латинська мова стає мовою викладання у школі, урядовою мовою, руська мова іде в небуття. Вчені русини пишуть латинською мовою, або по-польськи; нікому й не приходить на думку, щоб перекладати з латинської мови на руську; латина для руських ченців

зрозуміліша від церковнослов'янської мови; світське духівництво темне і мимохідь у своїх нечисленних творах вживає мови, близької до народної. До таких творів належать переклади латинських церковних гімнів, які вживались як у польській, так і в руській церкві (колядки, гімни на різні свята), а також у приватному житті (гімни про смерть і вічність, які співали під час похорон)” [5: т. 30: 251].

Загалом реалістично відтворена ситуація культурного життя XVII ст. “Дійсність” в Україні XVII ст. складалася з кількох взаємопов’язаних і взаємодоповнюючих компонентів. Йдеться передусім не про реальну дійсність, а про духовний контекст – “*naturam alteram*”. У різних пропорціях і з різною долею важливості для різних прошарків української людності в культурному обігу України того часу активно функціонували християнські ідеї із супутнім комплексом літературних і богословських писань, народні обряди й вірування, засновані на річному рільничому циклі зі специфічним мітологічно-поетичним комплексом обрядової творчості, та пласт ренесансно-барокової літератури шкільного походження. Ці основні пласти мали свої відмінні мовні і стильові стихії: для християнської літератури властива була церковнослов'янська мова (більшою чи меншою мірою “попсована” впливом народнорозмовної стихії) і притчевий спосіб формулювання ідей із активним використанням алюзій зі Святого Письма; для народнописенного циклу – українська “народнорозмовна” мова і специфічна мітологічна образність, а для ренесансної барокової літератури – зазвичай латинська мова й використання топосів, алюзій чи криптоцитат із творів античних авторів. Окрім того, у різних стильових галузях у кінці XVII ст. традиційно функціонує ще польська – державна мова Речі Посполитої. Використання відповідної мови або ж сукупності мов (макаронічний слововжиток, чи, точніше, фразовжиток) було детерміновано темою, як тоді казали – “предметом” оповіді.

Таке доволі регламентоване використання певної мовної норми залежно від теми-предмету викладу і зумовлювало макаронічний фразовжиток: коли автор мав намір висловити якусь ідею, що для текстової чи усної реалізації потребувала поєднання понять зі сфер названих пластів синкретичної свідомості українців XVII ст., яку М. Грушевський характеризує як “народне християнство”, або ж коли хотів синтезувати взаємодоповнюючі компоненти етичної європейської традиції: досвід християнської доктрини та її античних коренів.

Зазначимо, що поняття перекладу в сучасному розумінні на той час ще не існувало: шкільні (немає сумніву, що перекладацька діяльність з її філологічною специфікою є винятково “шкільною” і що перекладацтво є наслідком “дисципліни”, “школення”) вправи з “перекладу”, як впливає із рекомендацій тогочасних підручників, були радше переспівами у нашому розумінні, “перестилізацією” певних тем. Наприклад, “переклади”, рекомендовані учням як зразок жанру Теофаном Прокоповичем, Стефаном Яворським і навіть Митрофаном Довгалевським через добре півстоліття, – це переважно синтези-переробки, суттю котрих є поєднання віршової форми античного автора чи запозиченої із народнописенної стихії й переказу у тій формі притчі із Святого Письма, чи ж, навпаки, – виклад у формі Біблійного переказу античного сюжету або ж фактів синхронної автору історич-

ної події. Тобто й на практиці і в теорії у XVII ст. ще не було спроб повноцінного перекладу відповідних категорій на українську мову (як пише І. Франко, “нікому й не приходить на думку, щоб перекладати з латинської мови на руську”); вони існували в оригінальній формі і їх цитували лише так.

Те ж стосується й позатекстових алюзій, які творили специфічну семантичну авру понять, цитат, топосів, текстів чи імен, етнонімів тощо. Аби активізувати у реципієнта відповідне розуміння, автор епохи бароко вдається до прямого цитування оригіналу, згадує автора і відповідний твір (наприклад: “як ото [висловився, оповів тощо] Марон у “Енеїді”), або ж уживає криптоцитату (зазвичай анонімно цитувалися лише найвідоміші фрази з творів чи вирази, які вже стали загальноживаними приказками в українському культурному обігу тієї епохи; якщо ж автор мав сумнів щодо можливості декодування реципієнтом того чи іншого виразу, він обов’язково подавав навпроти цитати маргіналію із вказівкою авторства або твору запозичення). Спосіб звернення до протоджерела і форма вираження визначалися риторичними рекомендаціями поетик і риторик.

Ще одну проблему, пов’язану із перекладом, теж згадує І. Франко. “Дослідження апокрифів у руських перекладах важливе ще й з іншого погляду. Деякі книги, перекладені з грецької мови, – це були святі книги; недоторканість тексту була основним принципом перекладачів. Перекладали по-руськи, слово в слово, не раз навіть з повною втратою сенсу. Апокрифи не мали цього німбу святості, перекладали їх вільніше, переробляли і комбінували, стилізували у формі проповідей чи принагідних оповідань; одним словом, можна сказати, що на них розум православних слов’ян, а, отже, і русинів, неначе робив перші кроки літературної творчості” [5: т. 30: 247].

Доцільно звернутися до досвіду Д. Чижевського, літературознавця, який продовжив Франкові спроби осмислення суті українського літературного процесу різних епох через півстоліття. Як відомо, саме Д. Чижевському належить введення терміну “бароко” на позначення українського літературного процесу XVI–XVIII ст. Поява фольклорних відлунь – наслідок співіснування і конвергенції кількох стильових пластів літератури в Україні є найбільш природною саме в епоху бароко: “...можемо конкретно бачити, як народня пісня переймає елементи стилістики барокової вірші”, бо й фольклор творився абсолювентами Києво-Могилянської академії, а, з іншого боку, “барок сам має певний нахил до народньої поезії і черпає з її скарбниці засоби вже тому, що одна з цінностей поезії для барокового автора є її різнобарвність: одну з барв і дає народня традиція”, як стверджує Д. Чижевський. Як наслідок, на переконання історика літератури, виникає власне художня література, красне письменство: “Естетика барока кріпко прищепила на Україні переконання в цінності гарної форми...”.

Отже, у літературному процесі синхронно існували кілька стильових галузей; літературні твори могли бути одномовними – якщо автор не виходив за межі певного поняттєвого пласта, полімовними, коли автор переходить від одного історико-культурного поняттєвого пласта до іншого у зв’язку з викладом іншої теми в межах

одного твору, або ж макаронічними, якщо автору залежало на синхронному відтворенні й сугестії реципієнтові складного комплексу ідей, запозичених із різних культурно-історичних епох. Ця складна синтетична мовно-стильова система художнього вираження епохи бароко певною мірою корелювалася уявленням автора про реципієнта замисленого твору: якщо автор орієнтувався, наприклад, на німецькомовного читача чи адресата, що а ргіогі міг не зрозуміти української, то навіть найпростіші побутові справи обговорюються латиною; те ж стосується польськомовного читача (насамперед якщо були сумніви щодо рівня його освіти, тобто, міри опанування латинською мовою) – місце української (латини) могла заступати польська. І навпаки, якщо твір було призначено для якнайширшої аудиторії, то його писали лише латинською мовою. Так само, коли авторові було важливо, щоб його твір сприймали як явище “високої” літератури, він теж повинен був послуговуватися латинською, навіть якщо йшлося про опис етнографічних особливостей певного краю, як ото у випадку із “Роксоланією” Кленовича. Щоправда, тут трапляються україномовні вкраплення (фонетичне відтворення латинською графікою) специфічних понять з народного побуту, які не мали відповідників у латині. Нормальною практикою було також опублікування того самого твору у різних мовно-стильових версіях; особливо це стосується діяльності канцелярій, які видавали окремі документи для внутрішнього і зовнішнього вжитку. Зазвичай такі документи – листи, універсали тощо містять розходження на кілька абзаців, де було викладено категорії, ідеї, мотиви, зрозумілі мешканцям одних регіонів і невідомі для інших.

Наголошуємо на цьому, оскільки неолатиністика – дисципліна, яка займається порівняльним аналізом використання різними авторами відомих міфологічних й авторських сюжетів, запозичених, зазвичай, із раніших епох. Саме на основі порівняльного аналізу стає зрозуміло, що ж нового вніс той чи інший автор у трактування відомого сюжету, і звідси зростає історія ідей та “мандрівних” сюжетів, історія переробок-переосмислень усталених топосів, з котрих і твориться тканина художньої оповіді.

Для неолатиністики характерно також аналізувати національно-своєрідне трактування фабул, топосів й імен. І справа не лише у тому, що упродовж останніх п’ятисот років латинська мова була й лишається на території європейських спільнот мовою комунікації, насамперед мистецької, культурної. Через конкретно-етнічні особливості фонетики досить часто представники різних національностей сприймають те саме слово по-різному: наприклад, специфічно німецьке оглушення окремих приголосних призводить до того, що італієць, поляк, чи українець вчуватиме у латинській фразі зовсім інший зміст, аніж пропонує мовець. Такі принагідні фонетичні зміни призводять до аберації змісту, коли реципієнт у мовленому розпізнає зовсім інше (про те, що більшість літературних творів, починаючи від античної епохи і принаймні до часів І. Франка, саме виголошувалися, а не читалися, зайве й нагадувати); можливо, що традиційні рясні антитези, які зустрічаємо у барокових текстах, вживалися саме з наміром семантичного уточнення там, де а ргіогі автор передбачав можливість такої фонетичної похибки. Зрештою, це призвело до

намагання здійснити глибший аналіз переосмислення текстів новітніми авторами. Франкове зауваження про значення апокрифів, з огляду на історичні особливості перекладу цих текстів і необхідність вивчення апокрифічної літератури насамперед через її літературний характер, з одного боку, та через особливу “безцензурність” апокрифічних текстів – з іншого, робить його працю над збиранням і аналізом позацензурних текстів Святого письма особливо цінною.

Ще одна особливість європейської культури означеної епохи полягала у тому, що епоха ренесансу, а насамперед постренесансні часи, витворили сучасну жанрово-видову систему літератури, яка є відображенням художнього сприйняття світу людиною ранньомодерного часу. Тому предметом неолатиністики є не лише трактування сюжетів, образів, понять, а й сама система жанрових форм, розвинута система тропіки, яка стала для європейців специфічним “будівельним матеріалом” літературної творчості. Різні жанрові форми і навіть різні віршові розміри у постренесансній літературній теорії і практиці мали також своє специфічне змістове навантаження; недаремно “Енеїда” І. Котляревського написана саме ямбом, а не гекзаметром, як то було б природніше для епічної поеми, – у такий спосіб І. Котляревський однозначно сигналізує читаному реципієнтові саме трагедійність свого твору.

Цей масив засобів потрапляв із різних культурних стихій, але лише після перекладу латинською мовою. Це означає, що оригінали – грецькі, арамейські, слов’янські, написані іншими новоєвропейськими мовами, – перебували поза контекстом культурного обігу. І водночас у результаті перекладу латиною той чи інший артефакт ставав об’єктом мистецького оцінювання, наукового, зокрема риторико-філологічного вивчення. Отож, неолатиністичний культурний обіг становив певну суму мистецьких надбань, укладених за відповідною схемою вартостей, у якому синтезувалися різні пласти духовного досвіду європейців, часто суміщаючи елементи цілком антагоністичних за світоглядом епох, як-от античність і християнське середньовіччя.

Хоча у працях І. Франка більшою мірою знайдемо намагання вилушити під оригінальним національним трактуванням конкретне джерело походження жанрової форми, сюжету тощо. Очевидно, першочерговою проблемою було пояснити зміст твору, проаналізувати роль засобів художнього вираження, запозичених із згаданих різних культурних пластів, і зрозуміти їх роль у складному тривалому перебігу формування літературного процесу України, а охоплення і розуміння специфіки літературних форм і ідей окремих епох давало ключ до розуміння процесу формування національного світогляду українців.

Треба, однак, зазначити відмінність поміж результатами наукового дослідження й констатацією апріорно відомих традиційних тверджень, котрі дослідник засвоїв у процесі навчання. Наприклад, говорячи про домінування “латинської освіти” у XVII ст., І. Франко несвідомо висловлює власну нехоть до так званої “схоластики”. Такий погляд властивий більшості істориків літератури XIX ст., в поле наукової уваги яких потрапляли твори бароко; переосмислення ролі цього масиву художньої спадщини – заслуга наступного, XX ст. І хоча І. Франко скрупульозно і вдумливо

вивчає спадок бароко – літературний спадок кінця XVI–XVII ст., все ж він називає цю епоху традиційно “пануванням латини і схоластики”.

Інший бік новолатиністичних студій – перекладацька й реєдиційна діяльність. Вчений пише теоретичні рекомендації для перекладачів і викладає у критичних відгуках важливі зауваження стосовно техніки перекладу. Однак сам інколи намагається “українізувати” реалії давноминулих епох. Зрештою, нині ми сприймаємо творчу майстерню І. Франка як доконаний факт, тоді як необхідно прочитувати його знахідки у діахронічному плані; якщо взяти до уваги, що, читаючи його власні переклади, маємо справу з кінцем XIX – початком XX ст., коли цех українських перекладачів лишень виробляє основні принципи і методикку своєї праці, то зовсім не дивуватимимосся стосовно його “авангардових” спроб перекладацької інтерпретації.

За браком місця обмежимося цитатами: оцінкою перекладацької майстерності І. Франка іншим авторитетом – знаним львівським філологом М. Біликом. Розмірковуючи над перекладом І. Франка уривку з поеми “Роксоланія” Кленовича, перекладач “Енеїди” констатує: “Франко перекладає дистих за дистихом, віддає авторові думки і образи, дає нам Кльоновіца. Переклад Франка не лише цінний з літературної точки зору (по прочитанні першого дистиху чується Франка), але й віддає думки автора з філологічною точністю... Франко перекладає розміром вірша оригіналу, елегійним дистихом. Перекладає, очевидно, образи, а не слова, тому й переклад виходить вірний. Прекрасний знавець латинської мови, він відчуває найтонші відтінки значення слів і вміє віддати вірно думку оригіналу... Мова Франкового перекладу народна, багата, як взагалі мова Франка, проте виявляє також, як і в інших його творах, деякі діалектизми в наголосах, лексиці, флексії. Наприклад: “цілого”, “спертий о мури”, “тут везу” (замість “сюди везу”), “держить”, “піднимаєсь”, “усе” (завжди), “здвигаєсь”.

Цих кілька вищеподаних недокладностей не можуть зменшити високої вартості Франкового перекладу. Він віддає в основному не лише вірність думок і образів оригіналу, але й настрій й тон поеми. Цей його переклад робить враження оригіналу. Навіть там, де він додає слова-синоніми, яких нема в оригіналі, наприклад: “silvas” – “гай і бори”, або взагалі слова і звороти, яких нема в оригіналі, то робить не для того, аби виповнити вірш, а для того, аби передати краще і повніше думку і настрій, він цим способом згущує краски образу і творить їх яркішими”.

Треба ствердити, що майстерне перо талановитого поета й інтелектуала, глибокого знавця античних мов (написав латинською мовою студентський реферат “Лукіан і його епоха”), а насамперед української, залишило нам колосальну перекладну спадщину, цінність якої не лише у фактичному збагаченні української літератури творами кількох епох та кількадесятьох мов, а й у тому, що ця спадщина є чудовим матеріалом для перекладознавчих студій.

Неолатиністика – сукупність інтердисциплінарних принципів дослідження джерел писемної спадщини – сформувалася у другій половині минулого, XX ст.; І. Франко висловив основні положення і дав практичне вираження цієї методики за добре півстоліття до того. Проте і сьогодні, немов заповіт видатного вченого,

звучить його твердження: “Взагалі можна сказати, що в цих віршах більш чи менш виразно відбилася історія та еволюція думки українського народу, а точніше його більш освічених і більш самостійних верств, починаючи від кінця XVI століття до наших днів. У всій сукупності твори цього типу досі не тільки не були відповідно опрацьовані, але навіть не зібрані і критично не видані...” [5: т. 30: 240].

Література:

1. Білик М. “Роксоланія” С. Ф. Кльоновіца. Латинська поема XVI ст. про Русь. Генезис, переклад і літературно-історичний коментар поеми. Дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 1950.
2. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні (Друге, удосконалене видання). – Вінніпег, Мюнхен, Детройт, 1962.
3. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К., 1973.
4. Прокопович Феофан. Сочинения. – Москва, Ленинград, 1961.
5. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
6. Чижевський Д. Історія української літератури. – Прага, 1942. – Кн. 2.

Людмила Тарнашинська (Київ)

До питання народження художнього образу в інтерпретаційному полі Івана Франка та Олександра Потебні

Творчість як “ігрова модель Всесвіту”, що виникає в креативній свідомості на перетині безумовного та умовного [6: 378], здійсненна лише за умови презентації образу, який “відтворює буттєву, пізнавальну та чуттєву причетність людини до життя” [6: 378].

У різні періоди розвитку науки дослідники напрацьовували різні рівні різнопланової інтерпретації природи творчого процесу, який, проте, й досі залишається таємницею, а отже, дає підстави для різних інтерпретаційних моделей.

Те інтерпретаційне поле, яке витворилося довкола цієї проблеми у другій половині XIX ст. у зв'язку з розвитком європейської науки, зокрема, психології, філософії, лінгвістики тощо, оприявлене й іменами найвизначніших українських вчених – Івана Франка та Олександра Потебні, які зосереджували увагу на дослідженні психологічних механізмів мислення, зокрема художнього мислення як специфічного виду людської творчості. Вони простежили закономірності пластики народження образу, що передбачає когерентність свідомості й підсвідомості, особливо ж коли йдеться про творчість художню.

Праця І. Франка “Із секретів поетичної творчості”, що не втрачає своєї актуальності понині, з'явилася в епоху становлення позитивістської психології й естетики кінця XIX – початку XX ст. як результат зацікавлення досягненнями експеримен-

тальної психології, а тому, за спостереженням В. Мазепи, значною мірою ввібрала в себе настанову розгортання філософії як наукової субстанції, що узагальнювала б здобутки усіх конкретних – природничих і гуманітарних – наук [7: 128]. Вона є певною спробою витлумачити конфлікт між раціональним та ірраціональним, до певної міри примирити їх, а надто – досягнути й пояснити природу людського “я” не механічними принципами, а психологічними – ці Франкові тези ґрунтовно інтерпретувалися, зокрема у овідомій передмові Є. Адельгейма до окремого видання цієї праці [2]¹.

У трактаті І. Франка з його динамічною моделлю творчого акту, в основі якої лежить домінанта підсвідомого, тієї “нижньої свідомості”, яка є вулканічним вмістилищем художніх образів (це означення вдало корелює до тих динамічних процесів, що там стихійно відбуваються), не знайдемо теоретичних побудов З. Фрейда та К.-Г. Юнга – у своїх психологічних засновках письменник щасливо оминув їх, поклавшись на власну інтуїцію доцільності і залишивши ті напрацювання для рефлексій наступним дослідникам. При цьому, на що й звертає увагу В. Мазепа, І. Франко показав, що категорія позасвідомого дотична до вирішення усіх питань філософії мистецтва, “навіть такого, здавалося б запозиченого з інших сфер, як ідейність і тенденційність художньої творчості” [7: 140].

З огляду на статус полемічності означеної І. Франком проблеми, шлях його трактату до цілкового вирозуміння й сприйняття був непростим. Досить згадати той факт, що в XIV томі творів І. Франка 1955 року видання вилучено ту частину його розвідки, де йдеться про перевагу в творчому процесі несвідомого, багатство, що його таять у собі “таємні скритки та схованки нашої нижньої свідомості”, а також подібність між “творчістю сонної і творчістю поетичної фантазії” [20: т. 31: 73–74]. Тож замість того, аби долучити трактат І. Франка до контексту досліджень європейської психологічної школи, його тривалий час вводили лише в “контекст літературно-критичних шукань рубежа ХХ ст.”, ставлячи на котурни концепцію впливу його психологічної праці на розвиток літературно-критичної думки, пом’якшуючи хіба що звинувачення на адресу письменника в тому, нібито він залишив поза межами дослідження “перспективу суспільно-історичного критерію” [5].

Наше ж завдання – ввести провідні тези Франкової концепції психології творчості у контекст потєбнянської “психолінгвістичної теорії літератури” (І. Фізер), керуючись дещо іншою засадничою метою: витворити уявний/умовний діалог, своєрідну інтеракцію між чільними дослідниками гуманітарних проблем другої половини ХІХ ст., спробу легітимізувати дискурс двох наукових практик в одному (суміжному/дотичному) інтерпретаційному полі, актуалізувавши взаємозв’язок їх концептуальних наукових рефлексій. Адже неординарні праці цих дослідників витворили/сформували своєрідне інтерпретаційне поле, широкий контекст поезики

¹ Треба зважати на ту обставину, що писалася вона в часі, коли нейропсихологічні процеси людського мозку здебільшого залишалися ще terra incognita, а над поясненням суті конфлікту Франкової концепції підсвідомого з апологетами “чистого реалізму”, що йде тільки від гасіо, тяжіли ідеологічні табу.

й естетики як “високої творчої функції людського духу” [20: т. 31: 114], занурений як у філософію мови (О. Потебня), так і в психологію творчості (І. Франко). З-поміж ключових його понять домінують такі, що покладені в основу психічних процесів: *перцепція* (від лат. *perception* – сприймання, пізнання) та *апперцепція* (від лат. *ad* – до та *перцепція*) – властивість сприймання, в якій виявляється залежність сприйняття людиною тих чи тих предметів і явищ об’єктивного світу від її попереднього досвіду та психічного стану в момент сприйняття.

До тих моментів, які мають принципове значення в інтерпретації О. Потебнею питань психології творчості, Р. Піхманець відносить, зокрема, такі: 1) специфічність такого виду пізнавальної (а не міметичної) діяльності, як мистецтво, зокрема й літературна творчість; 2) психофізіологічні характеристики таланту як внутрішньо-суб’єктивні первні творчої активності; 3) внутрішня динамічність процесуальної структури художньої творчості; 4) поетична образність як механізм, що приводить у дію психологічний закон художнього мислення; ці аспекти знайшли продовження у працях чільників психологічного літературознавства, як-от Д. Овсянико-Куликовського, Б. Лезина, А. Горнфельда та ін. [9: 20–25].

Обертаючись в одному силовому полі впливів тогочасної західної філософії та психології, обидва дослідники виходили з концепту неповторності кожного поступального руху, що розгортається у свідомості (й підсвідомості) людини як виявлення думки через мову; цей мисленнєвий акт виступає як творчий, а отже, неповторний (О. Потебня), а сам рух образної думки постає як особливе пластичне/рухоме розгортання ідей/образів підсвідомості й свідомості.

Франкова концепція домінанти не речей, явищ, ідей (як матеріалу творчості) [20: т. 31: 118], а домінанти творчої дії (творчого освоєння/опрацювання цих речей), коли важливим є не те, “щоб висловляти ідеї чи образи – все одно, свідомо чи несвідомо, а в тім річ, як висловлюється їх” (курсив наш. – Л. Т.) [20: т. 31: 115], цілком вкладається в уявлення О. Потебні, що в мистецтві найбільшим досягненням є образ, і саме він збуджує почуття в душі кожного реципієнта по-своєму [12: 166].

Якщо І. Франко окреслює простір художньої творчості як специфічної діяльності людської особистості, виокремлюючи цей процес кристалізації художнього мислення (мислення образами), що розвивається за своїми особливими психічними механізмами, з усіх інших видів людської дії-діяльності, то О. Потебня розгортає загальну тезу про діяльність людини в світі як безнастанний творчий процес, що відбувається через думку і слово.

Людина, об’єктивуючи довколишню дійсність, постає й постійно розвивається як творча особистість, адже в результаті її невинної мисленнєвої діяльності, оприявленої в слові, – фундаментальної тези-максими О. Потебні у поглядах на еволюцію свідомості, через апперцепцію нескінченного ланцюга вражень формується щоразу новий рельєф реальності як специфічного витвору свідомості.

Вважаючи, що “слово є першообраз і зародок пізнішої поезії і науки” [12: 178], О. Потебня виходив у своїх наукових працях із того, що в художньо-поетичному мисленні значення виражає себе в образі і подається через образ, а І. Франко якраз і

розгорнув динамічний рух моделі творчого акту (“Із секретів поетичної творчості”), серцевиною якого є перевага “нижньої свідомості”, що діє як “великий закон непропащої сили” [20: т. 31: 61], зберігаючи до часу в собі художні образи¹.

Аби простежити рух художнього образу в інтерпретаційному полі І. Франка та О. Потебні, необхідно з’ясувати, чим же насправді є образ, без якого, на переконання О. Потебні, “немає мистецтва, зокрема поезії” [11: 83], оскільки поезія, за його ж визначенням, є мисленням в образах.

Як у реальному бутті, за О. Потебнею, “одне мистецтво є умовою існування іншого” [12: 162], що доводиться, зокрема, незамінністю одного з них іншим, так і в художньому творі один образ є умовою існування іншого, що ілюструє на численних прикладах свого трактату “Із секретів поетичної творчості” І. Франко.

Саме образ як “форма відображення і засвоєння людиною об’єктів світу” [3: 466], що виступає і як щось “натуральне”, і як щось “сконструйоване” [6: 378], є тим своєрідним екраном, що відображає роботу свідомості й підсвідомості. Вже внутрішня інтуїція сповіщає нам, зазначає Ж.-П. Сартр, що “образ не є річчю” [16: 101]. При цьому він вважає теорію свідомості, не оперту на образ, “хибною перцепцією, бо саме *образ* (курсив наш. – Л. Т.) є певною психічною реальністю, яку неможливо звести до чуттєвого змісту або конституювати її на основі цього змісту” [16: 105].

Як своєрідна психічна реальність, образ визначається цілим параметром (досить плинним) ознак та властивостей, які здобуваються на свою образну цілісність через певні психічні механізми.

“Під образом у власному, гносеологічному сенсі треба розуміти зовсім не будь-яке чуттєве враження, а лише таке, в якому явища, їх властивості, (форма, величина) і відносини предметів виступають перед нами як предмети або об’єкти пізнання. Це й становить основну характеристику сприйняття у власному значенні цього слова” [15: 74] – таке визначення вченого-психолога С. Рубінштейна² залишається переконливим і функціональним й понині.

Сучасна дослідниця філософії свідомості Н. Абрамова наголошує на такій суттєвій рисі: образ відображає навіть не сам об’єкт, а швидше те враження, яке склалося при взаємодії з ним, а відсутні деталі й ознаки з’являються в образі в результаті побудови, конструювання [1: 125]. Стосовно ж художнього образу, то тут “корективи в трактування образу вносить автор проекту, використовуючи при цьому, наприклад, свій внутрішній досвід. Причому, сама “побудова”, зазвичай,

¹ Сучасні українські дослідники, зокрема Р. Піхманець, досліджуючи проблеми художньої творчості в літературно-теоретичних працях І. Франка, зокрема звертають увагу на таку суттєву обставину: якщо О. Потебня простежував переважно психологічні механізми художнього мислення, зводячи їх здебільшого до поетичної образності, то “Франко під кутом зору душевної організації письменника досліджував, говорячи словами Гегеля, “яким чином художній твір належить внутрішньому життю суб’єкта”, що привело до оригінальної концепції творчості” [Див.: Піхманець Р. Деякі проблеми психології художньої творчості в літературно-теоретичних працях І. Я. Франка // Радянське літературознавство, 1987. – № 12. – С. 42–50].

² С. Рубінштейн – радянський учений, який сорок років прожив в Україні і в чиїх дослідженнях знаходимо й апелювання до праці І. Франка “Із секретів поетичної творчості”.

відбувається не вербально, залишається експліцитно не вираженою, а швидше обмежується тільки “впізнаванням” [1: 123].

Отже, в широкому розумінні значення *образ* постає як універсальний (збірний) спосіб репрезентації знань про щось, причому обсяг його майже безмежний – від образу найдрібніших часток атомного ядра до образу Всесвіту. У словесній творчості такою моделлю віддзеркалення малого у великому, взаємоопозицією макро/мікрокосму може служити теза О. Потебні “...складний художній твір є таким самим розвитком одного основного образу, як складне речення – одного чуттєвого образу” [12: 159].

Інтегральність (за Н. Абрамовою) – найважливіша функціональна властивість образу: він сумує (соборує) об’єктивну чи суб’єктивну систему фактів/відчуттів. Другою визначальною властивістю є його симультантність, адже в будь-якому образі одночасно присутній увесь його зміст [1: 124]. Це можна означити як чуттєву соборність, трансцендентальність образу – ту модель трансцендентальності всесвіту, пізнання якої дається людині “відразу і цілком”, миттєво, ірраціонально – як осяяння.

“Образ – ОБР– Аз – це той (те), що виражає Божественне, творить Його цілісне бачення як єдність реального та містичного, видимого та екзистенційного засобами Мови, Діяльності та Середовища” [21: 100], де останні постають як архетипні чинники, що у взаємодії творять Національний Образ Ідеї, – так узагальнює уявлення про образ О. Хмельовський, для якого “Обр – це обрїй, межа, лик, обличчя, аз – його наповнення, разом – образ” [21: 280].

Загалом теоретичне осмислення образу розпочалося ще в античності, коли він термінологічно виступав як ейдос (eidos, idea, eikon, schema, morphe) і ніс у собі смислово амбівалентність, виступаючи як зовнішньою формою, так і позатілесною, незмінною сутністю. Задана Платоном парадигма розуміння образу як досконалого зразка (прообразу) для наслідування [3: 466], який є метою земних речей, що уподібнюються до неї й прагнуть до вищої ідеї, підтримана надалі Плотіном, несе в собі перший досвід обґрунтування апріорного знання. Арістотель акцентував на ментальній образності, доводячи неможливість мислення без образності, коли образ наслідує не суще, а можливе, несе в собі не одичне, а всезагальне, а отже, ідеальне.

Оскільки образ є своєрідним породженням свідомості (й підсвідомості також, про що варто говорити окремо), а свідомість є предметом онтології та метафізики, вивчення предмета передбачає різноплановість – як філософську, так і психологічну, художню, і нерідко ці площини неминуче перетинаються. Тим-то означена тема знайшла свій розвиток у Плотіна, Д. Юма, Б. Спінози, В. Лейбніца, І. Канта, Е. Гуссерля, З. Фрейда, Ж.-П. Сартра, Ж. Піаже, Л. Вітгенштейна, К. Ясперса, Т. Мітчела, Ж. Лакана, Р. Барта, Ж. Дельоза та ін. [3: 466–468].

Якщо взяти за основу типологію образу, розроблену Т. Мітчеллом, відповідно до якої існує 5 класів образів: 1) графічні (картини, статуї), 2) оптичні (дзеркальні, проєктивні), 3) перцептивні (чуттєві дані), 4) ментальні (сни, спогади, ідеї, фантазії), 5) вербальні (метафори, описи) [3: 468], то найдоцільнішими в інтерпретаційному

полі нашої проблематики є три останніх, при цьому, однак, варто внести одне суттєве уточнення: всі вони когерентно “присутні” у свідомості й підсвідомості митця.

Тут потрібне ще одне уточнення сучасної наукової думки, яка вже чітко ієрархізує різні ступені переробки мозком інформації та чуттєвих вражень: “...свідомість – це те, що має своєю сферою визначення людини як цілісності, підсвідомість – людини як сукупності підсистем і несвідоме – як окремих систем, що входять в організм” [4: 115].

При цьому зазначається, що вислови “підсвідомість” і “несвідоме” часто використовують як взаємозамінювальні. Однак є сенс у тому, щоб прийняти тезу, згідно якої несвідоме – це рівень інформаційних процесів, змісти яких особливо важко досягнути цілісними через їхню вкоріненість у тому пласті внутрішнього світу людини, який вона називає рівнем окремих субсистем, тоді як підсвідомість доступна людині як цілісність через те, що її сферою локалізації є рівень людини як сукупності підсистем.

Таке уточнення допомагає структурувати ту сферу чуттєвої та мисленнєвої діяльності людини, яка й визначає специфіку її художнього сприйняття та мислення.

Інтерпретаційне поле О. Потебні більшою мірою охоплює в себе роботу свідомості, а вже з тим підсвідомості, адже його першочерговою метою є довести тезу нетотожності мови й мислення, механізм того, як думка виявляє себе через мову¹.

За І. Франком, саме шляхом асоціативної комбінації “зміслів”, яка розгортається в силовому полі певної “інерційності” й ланцюговості асоціативного мислення [12: 170–171], художнього переплавлення пережитих вражень, подій, картин, образів, що до часу дримають у “тайниках душі”, можна “відкрити наново” колись поглинуту емоційною сферою митця реальну дійсність як народження дійсності нової [див.: 18] – через повну гармонію “сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування” [20: т. 31: 65]. Тобто для народження нової дійсності “пам’ять серця” вступає у складну психологічну взаємодію з “пам’яттю розуму”.

Ця взаємодія “пам’яті серця” й “пам’яті розуму” – як своєрідних синонімів до понять свідомості й підсвідомості – в інтерпретаційному полі І. Франка лежить в одній площині переконань і О. Потебні. Відповідно до його уявлень, спонукуваних тезами В. Гумбольдта, “...в кожному миттєвості життя все, що є в душі, розпадається на дві нерівні області: одну обширну, яка нам невідома, але не втрачена для нас, тому що багато чого приходить нам на думку без нових вражень ззовні, другу – відому

¹ Принагідно зазначимо, що в новітніх дослідженнях подібне питання залишається ще відкритим для наукових рефлексій. Так, М. Савельєва звертає увагу на те, що М. Мамардашвілі та А. П’ятигорський (Пятигорский А. Три беседы о метатеории сознания; вместе с М. Мамардашвили // Избранные труды. – Москва, 1996) наполягали на розрізненні свідомості “як постійної можливості самої себе і мовної форми її вираження”: “...для нас мовна форма розуміння свідомості не повинна накладатися повністю на сферу свідомості. Ми не можемо сказати: “Де є мова – там є свідомість”. Ми просто передбачаємо, що в нашому розумінні свідомість користується мовою, оскільки це розуміння есплікується. Стосовно ж самої свідомості як гіпостазованого об’єкта, то ми залишаємо питання про його стосунок до мови повністю відкритим”. Цит за: Савельєва М. Введение в метатеорию сознания. – К., 2002.

нам, що знаходиться в свідомості, дуже обмежену порівняно з першою. Свідомість – явище абсолютно відмінне від самосвідомості (яка здобувається людиною пізно, тоді як свідомість є повсякчасна якість його душевного життя), визначають як сукупність актів мислі, що насправді здійснюються в цю миттєвість. Таке визначення передбачає, що все в душі поза свідомістю не є дійсна думка (представлена у найширшому розумінні цього слова), а тільки прагнення до неї”, при цьому “щось змінюється в самій думці в той час, як вона входить у свідомість” [12: 96–97].

Тут доречним буде одне застереження: поняття свідоме/несвідоме/позасвідоме інтерпретуються обома дослідниками відповідно до їхніх уявлень та відповідно до потреби тлумачення тієї чи тієї частини теоретичного матеріалу, а отже, з погляду наших сучасних уявлень, спостерігаємо взаємозаміну цих понять – іноді складається враження, що сам матеріал диктує їм той чи той підхід, тобто наповнення цих термінів відповідним до моменту змістом [12: 97]. (Це вповні стосується й витлумачення такого метафізичного поняття, як душа). З огляду на це проблема потребує окремої розвідки.

Як зауважив І. Фізер, якщо внутрішню форму слова відносно просто визначити, оскільки О. Потебня ототожнював її з етимологією, то образ поетичного твору не піддавався такому ж легкому окресленню¹. Чи не тому теорія О. Потебні, “незважаючи на центральну значимість внутрішньої форми”, не дає жодної дефініції поняття “образ”? [19: 37]. Отже, услід за І. Фізером, можна вести мову про образ “на основі потебнянської теорії як цілості” [19: 37], в якій, зокрема, розуміння художнього образу дослідником підноситься до максимального узагальнення: “...Художній образ, відносячись у хвилину створення до дуже тісного кола чуттєвих образів, тут же стає типом, ідеалом” [12: 157], де “ідеал має значення того, що перевершує дійсність” [12: 155].

Суттєвою для інтерпретації поглядів О. Потебні є така його дефініція: “Для кого поетичний образ є осердям десяти, двадцяти, тридцяти окремих випадків, і для кого ці окремі випадки зв’язалися між собою й відтворили абстрагований висновок, для того поетичний образ змістовніший, багатозначніший, ніж для того, котрому він промовляє тільки те, що міститься в самому образі” [10: 521].

І. Фізер зазначає, що О. Потебня віддає перевагу другому образу “як інтелектуально потужнішому” [19: 38], тоді як для І. Франка ближчим є “вкріплений в душу образ” [20: т. 31: 87], оскільки він охоплює максимальне чуттєве наповнення. При цьому О. Потебня наголошує, що “внутрішня форма є теж центр образу, одна із його ознак, що переважає над усіма іншими” [12: 116], де під поняттям “внутрішньої форми” має на увазі зображення – на відміну від “зовнішньої форми” – артикульованого звуку.

Внутрішня форма, крім того, виступаючи ще й як “пам’ять внутрішньої форми” [12: 169], “крім фактичної *єдності образу*, дає також *знання цієї єдності*; вона є не

¹ І. Фізер вказує на існуючий дискурс поняття “внутрішня форма”, репрезентований в історичному розрізі працею Г. Шпета “Внутренняя форма слова / Этюды и вариации на тему Гумбольдта. – Москва, 1927).

образ предмета, а образ образу, тобто зображення” (курсив наш. – Л. Т.) [12: 116]. Утворена взаємозалежна позиція – єдність образу – знання цієї єдності виокремлює механізми творчого процесу і стосується здатності художника шляхом асоціативного мислення (чи радше осяяння) осягнути потрібне “одразу й цілком”.

Те, що І. Франко “замикає” в чуттєву сферу, якою переважно живиться художня образність, О. Потебня переносить у мовленнєву царину, де подібні процеси розглядає під власним кутом зору: “В сфері мови через зображення, що об’єднує чуттєву сферу і відділяє предмет від усього іншого, тобто такого, що надає йому ідеальності, встановлюється внутрішній зв’язок сприйняття, відмінний від механічного їх зчеплення” [12: 157].

Якщо І. Франко, простежуючи етапи творчого процесу, наголошує, що поетична, так само як і “сонна фантазія не любить абстрактів і загальників і залюбки транспонує їх на мову конкретних образів” [20: т. 31: 75], то О. Потебня, неначе розгортаючи цю думку “від зворотнього”, робить суттєве уточнення-узагальнення, відповідно до якого слово є “засобом усвідомлення єдності чуттєвого образу [...] слово є в той же час і засобом усвідомлення спільності образу” [12: 123].

Франкова засаднича настанова, згідно з якою духовна діяльність полягає у двох прикметах психічного устрою – “можливості репродукції вражень, які колись безпосередньо торкали наші змисли [...], другій прикметі того устрою, що одна така репродукована ідея викликає за собою іншу, цілі ряди інших ідей, ті знов [...] викликають дальші ряди ідей, і так без кінця” [20: т. 31: 65], зближується з поглядами О. Потебні щодо взаємодії “двох стихій апперцепції [12: 95], де апперцепція “є, звичайно, явище цілком внутрішнє” [12: 183] як результат невидимої внутрішньої роботи двох сфер – свідомості й підсвідомості, в результаті чого (і тільки так) народжується “дещо нове”, не схоже на жодне з цих двох попередніх [12: 95]. Дві стихії апперцепції – з одного боку, те, що сприймається й пояснює, з іншого – та сукупність думок і почуттів, якій підкоряється перше, і через яку воно пояснюється.

Розглядаючи слово як засіб апперцепції, О. Потебня зазначає, що при створенні слова, зарівно і в процесі мовлення і розуміння, що відбувається за одними й тими ж законами з твором, “отримане вже враження зазнає нових змін, ніби повторно сприймається, тобто, одним словом, апперципується” [12: 91].

Сугестивну силу слова/думки, що має принципове значення для концептуальної моделі руху образної думки І. Франка, О. Потебня трактує як міру впливу одних думок на інші, яка може, очевидно, залежати або від сили почуття, що їх супроводжують, або від їх ясності [12: 97].

Образи, що несуть у собі багатозначність, непрозорість, розмитість, не співвідносяться прямо з реаліями, вони насправді постають артикуляцією внутрішніх смислів слова, часто це артикуляція “невловимого” – того, що до певного моменту “неприступне для нашої свідомості”, лежить там приховане, “як золото в підземних жилах”, а проте керує нашою діяльністю “не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму” [20: т. 31: 61].

Художній твір постає в І. Франка результатом комбінації таких ідей/образів, “які

в звичайній уяві тільки з трудом можна звести до купи” [20: т. 31: 75] й “багатство і знородність” яких, утворених “способом комбінування” як “мовним” стрибком від зображення до значення (О. Потебня) за законами асоціації, і визначають головну прикмету поетичної фантазії [20: т. 31: 65].

Своєрідним трактуванням/розгортанням відомої тези І. Франка: “В тім пануванні над сферою нашої нижньої свідомості і в тій легкості комбінування лежить увесь секрет сили і багатства нашої сонної фантазії, та тут же лежить також увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії” [20: т. 31: 74] можна назвати тлумачення О. Потебні: “Основні закони утворення рядів уявлень – це асоціація і злиття. Асоціація полягає в тому, що різнорідні враження дані одночасно або одне вслід за іншим, не знищують взаємно своєї самостійності” [12: 105].

Однак у просторі “царства фантазії” О. Потебня оперує загальними уявленнями, розуміючи її як “взагалі творчу здатність душі” [12: 154]. Звідси – досить контрастне розмежування “характеру явищ, що належать до обох цих царин” [12: 154] – царства фантазії й царства дійсності.

Чуттєвий образ, за О. Потебнею [12: 159], як такий здатний до розпаду і, відповідно, до зв’язку з іншими. Дослідник на прикладах доводить свої тези, згідно яких чуттєвий образ предмета з багатьма ознаками може скластися лише тоді, коли сукупність цих ознак стосуватиметься всіх інших [12: 114], і при цьому ізольований ряд сприйнятих не завжди повторюється в тому ж порядку, хоча “стихії його залишаються ті самі” [12: 115].

Саме момент найвищого осяяння, або, за словами І. Франка, “еруптивності його нижньої свідомості, т. є. її здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості” [20: т. 31: 64] (принагідно зазначимо, що в А. Макарова знайшла розвиток концепція про особливості рептиліанського мозку – ті найдревніші успадковані комплекси, латентна функціональність яких неминуче впливає на т. зв. сновидну творчість [8]), спонукає до розгортання цілий асоціативний ланцюг образних перевтілень.

По суті, йдеться про ті самі “вибухові” тенденції чи механізми психологічної динаміки глибин підсвідомого, які стали об’єктом дослідження К.-Г. Юнга. Переглядаючи Фройдівську концепцію творчості, К.-Г. Юнг дає своє психоаналітичне обґрунтування природи мистецької творчості, звертаючи увагу на праглибини “зачаття твору”: “Психологія Творчого є, власне кажучи, психологією жіночою, бо творчий твір проростає із несвідомих глибин, по суті, із царства матерів. Якщо гору бере Творче, то гору бере Несвідоме як формуюча життя доленосна сила на протигагу свідомій Волі, і Свідомість, часто безпорадно споглядаючи події, підхоплюється навалом якогось підземного потоку” [22: 105] – того високоемоційного стану душі, який у І. Франка тлумачиться терміном еруптивності або виверження, а в Ю. Липи – присутністю “янгола” [див.: 17].

Іншими словами, мусить настати момент “критичної маси” – тоді поет для “доконання сугестії” може (у І. Франка – мусить) “розворушити цілу свою духову

істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоб пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню...” [20: т. 31: 45–46]. Саме на цій стадії динамічного творчого процесу і спрацьовує те, що О. Потебня називає “пам’яттю внутрішньої форми” [12: 169], яка, очевидно, впливає з психологічного синтезу того, що І. Франко означає “пам’яттю серця” і “пам’яттю розуму”.

І. Франко наголошує на особливому продукуючому значенні такого психологічного вияву асоціації, як імпульс, іскри творчої фантазії, що спонукає до незвичайного напруження нашої уяви, бо саме вона в стані збудження й піднесення може “викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в [...] віршах” [20: т. 31: 67], тобто те психологічне підґрунтя, на якому “виростає” нова художня дійсність. Причому, за І. Франком, саме в легкості та натуральності (несилуваності) “асоціювання ідей лежить увесь секрет поетичної принади” [20: т. 31: 68] того чи іншого вірша, бо саме таким чином досягається особлива пластика образу – та рухлива властивість поетичного образу “в категорії часу і руху” [20: т. 31: 105], на якій докладно зупиняється у своїй студії І. Франко.

Подібний внутрішній стан “занепокоєння, напруження” О. Потебня так само означає цілком конкретним і багатомістким поняттям *рух*, що вбирає в себе усю множинність і різноплановість цієї внутрішньої роботи. Увесь її механізм передано такою “формулою”: “Нове сприйняття, зливаючись із попереднім, неодмінно або вводить його у свідомість або, в крайньому разі, приводить у незрозумілий для нас стан, який назвемо *рухом* (курсив наш. – Л. Т.); але оскільки це попереднє сприйняття було дано разом, або взагалі перебувало у відомому зв’язку з іншими, то входять у свідомість і ці інші. Так через злиття утворюється зв’язок між такими уявленнями, які першопочатково не були поєднані ні одночасовістю, ні послідовністю своєї появи в душі” [12: 106].

Отже, в дослідженнях обох учених увиразнюється динамічний концепт руху, що є альфою та омегою розгортання художнього образу в просторі невпинного творчого акту.

Однак, і це зрозуміло, О. Потебня більше акцентує на метафізичних аспектах внутрішньої асоціативної роботи – для нього має важливе значення просторово-часовий континуум мозку людини, той результат синтезу сприйняття у розрізі часу, який перетворює час лінійний на час художній. При цьому в інтерпретаційному полі дослідника структурується часом сам акт пізнання й самопізнання через мистецький твір засобами думки й слова.

Проте і “невеличка екскурсія на поле естетичної метафізики” [20: т. 31: 119], як називає сам І. Франко підрозділ свого трактату “Що таке поетична краса?”, де потреба витлумачення поняття абстрактної “артистичної краси”, хоч і порівнюється з безплідністю дискусій про “душу” [20: т. 31: 113], все ж зближує Франків

інтерпретаційний простір із тим метафізичним простором мовотворення, у якому, за О. Потебнею, відбувається “келійна робота думки” – як значно пізніше явище людської свідомості, оскільки воно передбачає “в душі значний запас досвідченості” [12: 111].

Йдеться, очевидно, про поняття вищого, аніж сам механізм зародження й руху художнього образу, порядку, що стосується певних узагальнень і переведення одних шарів напрацьованого в інші, загальніші, системніші (як-то естетика), що можливе лише при оперуванні свідомістю попередньо напрацьованого або, іншими словами, омовленого часопростору, як нею самою, так і підсвідомістю.

Намагання поєднати психологічний механізм апперцепції та метафізичні уявлення приводять О. Потебню до такого висновку: “Чим вищим є розвиток духу, чим тоншими – відносини, якими він зв’язує між собою окремі думки, тим більше розширюється свідомість навіть для таких уявлень, які зв’язані між собою уже не простором або часом, а внутрішньою залежністю” [12: 104].

Розуміючи творчу діяльність людини “як перетворення існуючого” [13: 254], О. Потебня вкотре – що особливо важливо для інтерпретації Франкової студії – наголошує на безперервності цього процесу: “Зображення підіймаються з глибини душі, зчіплюються й тягнуться вервечками, складаються в чудернацькі образи або в абстрактні поняття, і все це відбувається саме собою, схід або захід світил, без того двигуна, що необхідний для лялькового театру” [12: 76].

Ще одне важливе спостереження О. Потебні, для якого, кажучи словами М. Гайдеггера, мова є “домом екзистенції”: “В мові поезія безпосередньо наближається до позбавлених будь-якої обробки чуттєвих даних; уявлення, що відповідають ідеалу в мистецтві, призначені об’єднувати чуттєвий образ, під час апперцепції слово доти не втрачає своєї особності, поки із чуттєвого образу не створило поняття і не змішалось із множинністю ознак цього останнього” [12: 165].

Треба віддати належне О. Потебні і в тому, що він намагається поєднати закони психологічної дії з законами рецептивної естетики, в полі якої когніція мовна виступає як акт інтерпретації, тим самим наче вказуючи шлях І. Франкові до розгортання його психологічно-естетичного дискурсу.

“...Ані сам факт висловлювання, ані зміст висловлюваних ідей не чинить краси” [20: т. 31: 115] – цей етап творення краси як еквівалента досконалого художнього твору, перенесений І. Франком у сферу форми, вдало доповнюється спостереженням О. Потебні, згідно якого є багато створених поезією образів, “в яких не можна нічого ні додати, ні відняти” [12: 165] – йдеться саме про завершальний етап складного процесу художнього творення, коли “напруга порівнювальної сили”, за О. Потебнею [12: 172], здатна виважити на терезах естетичного чуття, чи вдалося насправді авторові “сугестувати тобі свою думку” [20: т. 31: 45] й тим досягти такої довершеної форми твору, “яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще й в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності...” [20: т. 31: 46]. Однак друге неминуче залежить від першого – як причина і наслідок: “...чим легше апперципуються поетичні образи і

чим більша насолода, що випливає з цього, тим досконалішими – і завершенишими видаються нам ці образи” [12: 165], а отже, й сам художній твір.

Важливими видаються також переконання І. Франка та О. Потебні в тому, що “запаси” вражень відкладаються (пластуються) в людській свідомості й підсвідомості віками – упродовж поколінь, являючи, за трактуванням першого, “великий запас чуттєвих зворушень найрізніших людей і многих поколінь” [20: т. 31: 77], а в інтерпретації другого – створюються “розумовими зусиллями багатьох тисячоліть”, як, зокрема й мова, що несе в собі ознаки спадковості [12: 176, 182–183]. Ця теза особливо важлива з огляду на специфічну діяльність підсвідомості в народженні художнього образу – цей процес у сучасній добі зробив спробу дослідити А. Макаров [8].

Так само в інтерпретаційному полі І. Франка та О. Потебні зближуються їхні герменевтичні позиції. Як зазначає І. Франко, “не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси” [20: т. 31: 178]. О. Потебня, оперуючи двома типами поетичних образів – як “правдивим відтворенням дійсності” [11: 67], так і таким, що “оживляється тим, хто його розуміє”, бо “говорить йому щось інше й більше, ніж те, що в нього безпосередньо включене” [14: 68], окреслює парадигму образного освоєння реальності у своєрідному діалозі, суб’єктами якого є творець і реципієнт. Натомість І. Франко, розгортаючи тезу про “модель резонансу” – як взаємопов’язаність творчого акту і сприйняття, звертає увагу на здатність художніх образів спричиняти сигнали, що викликають у душі читача, або, як він каже, повинні бодай будити у ній “певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії”, збуджувати “певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанні твору” [20: т. 31: 46].

Означені “точки зближення” інтерпретаційного поля/дискурсу, витвореного працями двох видатних українських дослідників, не вичерпують теми, а лиш окреслюють шляхи до розширення цього теоретичного поля і певною мірою доповнюють напрацювання вчених, які безпосередньо займалися дослідженням природи творчого процесу [9: 22].

Література:

1. Абрамова Н. Несловесное мышление. – Москва, 2002.
2. Адельгейм С. Эстетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості // Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969.
3. Азаренко С. Образ // Современный философский словарь // Под общей ред. В. Кемерова. – Москва, 2004.
4. Бескова І. Природа сновидений. Эпистемологический анализ. – Москва, 2005.
5. Будний В. Поетика і критика. (Праця І. Франка “Із секретів поетичної творчості” на тлі літературно-критичних шукань рубежа ХХ ст.) // Українське літературознавство. Респ. міжвідомчий наук. зб. – Львів. – 1987. – Вип. 48.; Див. також: Мороз О. Передісторія трактату Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” // Жовтень. – 1985. – № 10.

6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
7. Мазепа В. Філософія мистецтва (естетика) в загальнокультурному контексті // Мазепа В. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. – К., 2004.
8. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. – К., 1990.
9. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). – К., 1991.
10. Потебня А. Из лекций по теории словесности // Потебня А. Эстетика и поэтика – Москва, 1976.
11. Потебня А. Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. – Харьков, 1905.
12. Потебня А. Мысль и язык. Вид. четверте, переглянute і виправлене, з вступ. ст. В. Харциева. – Одеса, 1922.
13. Потебня А. Эстетика и поэтика. – Москва, 1976.
14. Роменець В. Психологія творчості. – К., 2001.
15. Рубинштейн С. Бытие и сознание. – Москва, 1957.
16. Сартр Ж.-П. Воображение // Логос. – 1992. – № 3 (1).
17. Тарнашинська Л. “Боротьба з янголом” як народження “нової ясності”. Юрій Липа і деякі питання психології творчості // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Одеса, 27–28 квітня 2000. – Одеса, 2000.
18. Тарнашинська Л. Іван Франко – Юрій Липа – Богдан-Ігор Антонич: народження “нової дійсності”. До питання психології творчості // Шевченко – Франко – Стефаник. Матеріали міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ, 2002.
19. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. – К., 1993.
20. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
21. Хмельовський О. Теорія образотворення. – Луцьк, 2000.
22. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.

Нонна Шляхова (Одеса)

Автор і читач в естетиці Олександра Потебні та Івана Франка

“Новітні методи дослідження літературних творів (структуральні, рецептивна естетика, герменевтичне прочитання, феноменологічна критика), про які сьогочасні вчені активно сперечаються, своїм корінням сягають у літературознавство попередніх періодів, зокрема, в науку про літературу другої половини ХІХ – початку ХХ століття”, – таким висновком розпочинає М. Гнатюк свої роздуми про співвідношення класичної та сучасної методик прочитання літературних творів [1: 20].

Що стосується теорії рецептивної естетики, то широкої популярності у 70-х роках минулого століття набули два її напрями – американський і німецький. Концепція Г.-Р. Яусса, одного із засновників “Константської школи критики”, будувалася, за І. Фізером [9: 347], на трьох методологічних засадах: марксистській критиці Т. Адорно, герменевтиці Г.-Г. Гадамера та ідеях російського формалізму, які своєю чергою, багато в чому походять від О. Потебні [2: 6].

Потебнянська концепція автора зумовлена його вченням про мистецтво, яке “є творчістю в тому ж значенні, що й слово” [5: 40]. Подібно до слова, яке не висловлює готової думки, не відтворює вже сформовану в свідомості ідею, а є засобом формування нової, іноді неясної навіть для самого письменника, тобто є своєрідним продовженням роботи духу, для якого мова прокладає шлях. Коли б поет мав уже готову ідею, міркує вчений, у нього не було б жодної потреби втілювати її в образі, а художній твір не був би значимим для самого творця або й “зовсім у людському житті”. Дещо подібне знаходимо у міркуваннях М. Фуко про те, що автор не є невичерпним джерелом значень, якими наповнений твір, “автор не йде поперед твору” [12: 611].

О. Потебня усвідомлював, що спонукою до творчості можуть бути певні життєві обставини, як і потреби власної душі, визнавав, що художні твори, “виникаючи з певного прагнення митця, закінчують собою це прагнення й служать його метою” [4: 82].

Цікавими для психології творчості є подальші міркування видатного вченого про розмежування цілей внутрішніх і зовнішніх. Що ж до останніх, то вони можуть бути, а можуть і не бути. Безсумнівним для О. Потебні було те, що “мистецтво всіх часів спрямовує зусилля до досягнення внутрішньої мети” [4: 83]. При цьому він акцентував на непередбаченості й несподіваності появи творчих імпульсів, оскільки вони відкривають митцеві раниш не відомі йому самому властивості його душі.

Проте й сама мета творчої діяльності, згідно із вченням О. Потебні, не визначається заздалегідь ні самим митцем, ні кимось іншим. Замислене творцем неможливо визначити вже хоча б тому, що для нього самого “воно з’ясовується лише настільки, наскільки виражається в образі, тобто лише почасти” [4: 34]. Звідси й теза про незнання митцем свого творчого “я” (“будь-яке розуміння себе є нерозуміння”), скарги на труднощі мовної об’єктивації первісної думки. Саму ж поетичну думку О. Потебня розглянув як важливу та обов’язкову проміжну ланку між реальністю і художнім образом, – “тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю” [5: 42]. Обов’язковою умовою здійснення цієї думки-задуму, навіть коли замислене вже визначене, є наявність у митця внутрішньої свободи, – будь-яке втручання в самий спосіб досягнення мети “псує справу”.

Для розуміння потебнянської концепції особистості автора важливим є зроблене вченим уточнення того факту, що одвічно існуючий суспільний спротив так потрібній митцеві свободі є “тільки окремих випадок загальнолюдського зіткнення прав особи і середовища” [4: 42]. Свободу творчості, як і взагалі свободу совісті, О. Потебня розглядав передусім “як право, що накладає обов’язки”, – право бути найвищим суддею власної справи і водночас її законотворцем. Вірний своїй викла-

дацькій манері все докладно з'ясовувати, О. Потебня не без іронії зауважує: “звичайно, щоб співати солов'єм, треба народитися солов'єм” [4: 43].

Отже, згідно з потебнянською філологічною методологією, мистецтво є творчістю у тому розумінні, що воно є не безпосереднім відображенням світу, “а певною видозміною цього відображення” [5: 41]. А відтак виникає художня реальність, правдоподібність якої не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у мистецтві зв'язок образу та ідеї не доводиться, “а стверджується як безпосередня вимога духу”. Звідси унікальна автентичність художнього відкриття (“поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної ідеї”), його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше, – абсолютний естетичний авторитет твору, бо до нього не можна нічого додати, ні відняти”, й умовність, яка допускає ймовірність неймовірного, фікцію (“у царя Трояна цапині вуха”). Тим, хто вимагає безумовної правди від художнього твору, вчений пропонував відповісти на питання, що таке правда, і чи відрізняють вони правду від правдоподібності. Сам О. Потебня був переконаний, що різні види мистецтва творять свою умовну правду, яка визначає “природу цього мистецтва”, а отже і є “вищою правдою” [6: 116]. З погляду філологічної теорії О. Потебні, “поетична правда – це влучність слова” [4: 89].

Художню літературу український мислитель трактував передусім як певний спосіб мислення і пізнання. Одна з фундаментальних засад теорії художньої творчості О. Потебні – це ідея автора як творця мистецтва і водночас формування власного “я” митця” (“поетичний твір є насамперед справою душі самого автора, роботою над його власним розвитком” [7: 129]). Погляди О. Потебні на мистецтво як на орган “самосвідомості” сформовані передовсім вітчизняною культурологічною спадщиною, зокрема сповідуваними К. Транквіліоном-Ставровецьким та Г. Сквородою ідеями самопізнання, морального самовдосконалення, “спорідненої” праці як умов виконання свого земного призначення.

Відлуння ідей потебнянської концепції словесної творчості згодом стали відчутними у працях європейських мислителів, зокрема К. Ясперса, Г. Гуссерля, М. Гайдеггера. Проте варто уточнити: якщо потебнянська концепція поезики та естетики слова має багато спільного з багатьма філософськими ідеями ХХ ст., то його теорія автора принципово відрізняється. Виявляючи “високий інтерес” до феномена автора-творця, визначаючи винятково суб'єктивний характер творчого процесу, О. Потебня не вважав художнє мислення винятковим, стверджуючи, що “діяльність поета є роботою думки, до певної міри дуже подібною до думки наукової” [7: 122]. І сама душа поета цікавила О. Потебню своєю подібністю “нашій душі, душі читача”. “Винятковість” особи митця вчений вбачав лише в тому, що в ній більшою мірою сконцентровані ті елементи, якими володіє і сприймає його твору. Та якщо започаткований О. Потебнею “лінгвістичний поворот” у філософії і теорії літератури ХХ ст. помічено і визнано науковим світом, то внесок українського вченого у розгадку потаємності процесу появи мистецького феномена ще не став предметом ґрунтовного наукового дослідження.

Не обожнював творчої праці митця й І. Франко, доводячи, що “поет в значній

мірі чинить те саме, що природа” [10: т. 31: 71]. Навіть коли митець фантазує, вигадує щось неймовірне й неправдоподібне, нічого дивного в цьому І. Франко не вбачав, пояснюючи примхливість “писательської методи” психофізіологічними закономірностями сонних візій, сновидінь. Це, зрозуміло, не є відкриттям українського поета-мислителя – подібність художньої творчості із сновидіннями завважили задовго до нього, і це питання залишається актуальним і на початку ХХІ ст. То ж чи сказав з цього приводу український філософ-митець своє власне слово?

Нагадаємо, засновник психоаналізу, а відтак і психоаналітичної критики З. Фройд 6 грудня 1906 року виголосив доповідь “Поет і фантазування”, в якій не оминув питання “стосунку фантазії до сну”. Подібність фантазувань, які З. Фройд називав “снами-серед-білого-дня-мріями”, до сновидінь полягає у тому, що рушійними силами і фантазій, і снів є невдоволені бажання, зокрема такі, яких людина соромиться, які мусить приховувати сама від себе. Якщо для австрійського вченого кожна окрема “фантазія – це, з одного боку... коректура невдоволеної дійсності”, а з іншого – “передумова неврозу чи психозу” [11: 111], то І. Франко увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії побачив у здатності митця легко асоціювати ідеї, комбінувати такі образи, “які в звичайній уяві тільки з трудом можна звести до купи” [10: т. 31: 75]. Франкова концепція авторства розходиться з психоаналітичною теорією мистецтва і у визнанні за сонною фантазією не лише репродуктивної, а й творчої здатності: “вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали” [10: т. 31: 74].

Ідеї та концепції українського мислителя мають прямий перегук з теорією архетипів та колективної підсвідомості швейцарського психолога К.-Г. Юнга. Подібно до Франкової настанови щодо “роздивлювання” естетичних основ поезії з урахуванням загальнопсихологічних основ, які мають рішучий вплив на процес поетичної творчості, К.-Г. Юнг у першій половині ХХ ст. зауважує, що “теорія мистецтва і психологія потребуватимуть підтримки одна одної, і їх принципи не будуть взаємно знищуватися” [13: 95]. Подібність вступних “уваг” трактату І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (1898) та статті К.-Г. Юнга “Психологія та поезія” (1930) простежується і в подальших міркуваннях учених. Так, у запропонованому К.-Г. Юнгом принципі поділу художньої творчості на два види – психологічний та візіонерський, залежно від первинної природи зображеного (справжність життєвого матеріалу чи загадковість візіонерського переживання), чітко виявляються визначені Франком критерії розмежування снів аналітичних і символічних (психологічною основою перших є життєві враження, другі народжені афектами, чуттями, пристрастями). Проте ці два погляди не зливаються. Український вчений-митець намагається простежити зв’язок символіки сонних привидів з психологічним станом людини і в цій здатності свідомості до символізування побачити одну з головних прикмет поетичної фантазії. Як зауважив швейцарський психолог, те, що з’являється у візії, є образом колективного підсвідомого [14: 101].

Думки І. Франка про творчу лабораторію генія, про еруптивну силу “вітхнення” як критерій оцінки правдивості поетичного таланту багато в чому подібні до

естетики І. Канта, проте до подібних з німецьким філософом висновків український мислитель прийшов абсолютно самостійним шляхом, спираючись на науковий експеримент, власну геніальну інтуїцію та інтроспекцію. Франкові висновки про “глибоку верству психологічного життя”, де залягає “нестемпльоване золото поезії”, засновані на показаннях “першорядних свідків” та власних перцепціях, що дало йому змогу створити зовсім нову для свого часу теорію автора і засвідчити, за Т. Мейзерською, “блискучий злет української філософсько-естетичної та художньої думки кінця ХІХ ст.” [3: 92].

У Франковій концепції автора відчутний подальший розвиток аполлонівського та діонісійського типу митця. Справжній поет керується в творчому процесі власним могутнім чуттям і геніальною інтуїцією, він володіє “несвідомим майстерством”. “Поет-дилетант” – це той, хто “творить розумом”. Саме перевагу несвідомого в творчому процесі І. Франко пропонував обрати за критерій розрізнення творів правдивих, вроджених поетів, які є наслідком правдивого “вітхнення”, і творів, де є “холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм” [10: т. 31: 64].

Так само у формі душевної стихії, у силі поетової пристрасності О. Потебня шукав витoki естетичної вартості твору. Він був переконаний: “Чим настійніше питання, чим тривожніші зусилля думки, що народжується, чим бажаніше заспокоєння почуття, прояснення думок, тим, при рівності іншим, досконаліший і миліший для інших його твір” [4: 32]. Цими міркуваннями він, з одного боку, передбачливо спростував майбутні звинувачення його теорії в раціоналізмі, а з другого – відмежовувався від афектації творчого акту. Зовсім не випадково у “Записках з теорії словесності” (1905) окремо вміщено розділ “Натхнення”, де вчений осмислює визначені Платоном чотири типи екстазу, аналізує висловлювання Федра про відмінність творчої “розсудливого” від “поезії тих, хто безумствує”, і доходить висновку: “справді, не майстерністю, а ентузіазмом і натхненням великі епічні поети створюють свої творіння” [4: 91]. Український мислитель проникливо цитує роздуми давньогрецького філософа про митців, котрі у процесі творення “переймаються безумством, охоплюються екстазом”, звільняються від влади глузду, який заважає вільно творити і “проголошувати пророцтво”.

Свої інтертекстуальні міркування О. Потебня завершує формулюванням власного погляду на творчий акт: “Отже – щирість, відсутність самоспостереження в момент поетичної творчості, повне заглиблення в творення” [4: 92]. Усвідомлюючи виняткову потаємність природи творчості, О. Потебня уникав категоричності висновків. У процесі надзвичайно коректного аналізу і самої поезії, і самоспостережень “першорядних свідків” (І. Франко) він постеріг мало ким зауважену прикметну закономірність творчого акту: “творення образу припадає не на сам період збудження, пошуку, хвилювання, а на кінець його” [7: 128].

Ще один фундаментальний висновок О. Потебні також стосується специфіки естетичної об’єктивації, у процесі якої не лише виникає художня реальність, а й формується особа творця, збагачується й увиразнюється його духовний досвід, а відтак процес творення образу завершує собою певний період розвитку митця,

“служить поворотним моментом його душевного життя” [7: 137]. У наступному процесі народження/прояснення замисленого саме в цьому минулому змісті своєї душі, в її збагаченому творчою діяльністю досвіді митець зможе знайти можливість “щось про щось” (Арістотель) сказати.

Отже, художній твір, за О. Потебнею, є насамперед “справою душі самого автора, і робота над його власним саморозвитком” [7: 129]. Однак учений аж ніяк не обмежував зміст поетової свідомості винятково індивідуально-особистісною стихією: досвід літературної образності, як і фольклорної, “започаткований в імлі століть”.

Аналіз літературної творчості, вивчення епістолярної спадщини, щоденникових записів та усних свідчень вітчизняних та зарубіжних письменників дає підстави О. Потебні стверджувати, що поет творить насамперед для себе, і твір має значення передусім для самого автора як “засіб саморозвитку”. Суперечність між “творчістю для себе” і творчістю “для інших” учений вважає суто умовною – справжній, щирий поет пише насамперед про потреби власної душі й “побіжно” про потреби свого часу, тобто сам характер цієї суперечності, як і спосіб її вирішення, зумовлюється масштабами творчої особистості. “Серйозний митець, не дилетант і не спекулянт, – міркує О. Потебня, – кожним актом творчості розв’язує важливе для себе завдання, і якщо його особа виділяється з ряду, то разом з тим і завдання важливе для сучасників” [4: 45]. Свій висновок про літературний твір як засіб “розвитку думки й самосвідомості” він обґрунтовує заспокійливою силою художнього слова, в якому об’єктивується і в такий спосіб усвідомлюється мисленневий світ автора. Отже, вже всередині ХІХ ст. для О. Потебні очевидним було те, що К.-Г. Юнг 1930 року у праці “Психологія та поезія” висловив у формі вимоги до критики: “митець повинен бути поясненим із його власного мистецтва” [13: 135].

У “Лекціях з теорії словесності” О. Потебня неодноразово повертається до думки про зумовленість форми комунікації автора з читацькою аудиторією самою психологією творчості. Коли творення образу є для поета “невідкладною потребою”, то йому ніколи думати про те, що скаже про нього читач, йому ніколи відшукувати йому на догоду красиві “словесні вирази” [7: 122]. Проте для здобуття популярності викладу замало власних зусиль, потрібні “зовнішні умови” – знання свого адресата, постійна перевірка “сили і зрозумілості” своїх слів тими, кому вони призначені. “Маючи перед собою не справжніх слухачів, а лише уявних на основі кількох попередніх даних, неодмінно пошиєшся в дурні” [7: 136].

Певний відгомін цих потебнянських думок відчутний у поезії А. Кримського “Заспів”. У діалозі з уявними читачами-опонентами поет зізнавався:

Для мене голос серця – все святе,
А вам за психопатію здається.
Не стану ж думать, як ви назвете
Мої пісні, що виплили із серця.
Коли в поета щиро ллється спів,
Дак що йому ваш сміх, або ваш гнів?

“Прегарною” назвав І. Франко цю строфу. Що ж до прозових міркувань А. Кримського про те, хто повинен, а хто не повинен читати його вірші, то І. Франко категорично виступає проти такої форми резервації поетом для себе певної читацької психології (“Трохи слаба, із надламанною життєвою снагою або нервами, тих, що вміють легко плакати і солодко нудьгувати і молитись богам і умилятись”). “Читатиме, хто хоче, – полегчано зауважує І. Франко, наголошуючи на психологічній примхливості естетичної рецепції, – може, якраз фізично здоровий, тверезий, практичний чоловік знайде найбільшу вподобу в тих віршах, що виявляють йому душу так неподібну до його власної” [10: т. 33: 192].

Як і потєбнянським, франковим визнанням “повного, неограниченого права індивідуальності особи автора” на найповніше вираження у творі зумовлена і рецептивна стратегія критика як інтелігентного читача. Останній кваліфікований вченим-митцем як рівноправний учасник художньої комунікації, який не мусить ставати духовним невольником автора і може сперечатися з ним, “звісно, без фальшування автора, без підсування йому того, чого автор не говорив” [10: т. 30: 216].

Свою чергою, автор має дбати про те, зауважує І. Франко, “щоби його слова уложилися в форму”, яка би “будила в душі читача певні суголосні тони” [10: т. 31: 46], зворушувала його внутрішнє ество. І за потєбнянською теорією саме внутрішня форма і слова, і твору не лише започатковує процес сприймання – розуміння – тлумачення, а є тим смислоутворювальним актом, який може породжувати в читацькій уяві щоразу новий зміст. І. Франко зокрема застерігав щодо небезпеки творів “блискучої форми”, “які легко манять чоловіка, поривають його поза границі правди і логіки” [10: т. 26: 161], особливо для “малокритичного читача”.

У контексті читацької рецепції розглядали українські мислителі призначення мистецтва слова (“Ціль поезії є – викликати в душі читача живі образи” [10: т. 28: 89]), та умови його функціонування (“Перше питання має бути про значення образів, про дію їх на читача” [8: 336]).

Питання про комунікативні можливості поезії, про те, “якими способами” в аналогії або суперечності до інших штук”, вона передає своїм слухачам і читачам “зміслові образи”, І. Франко розглядав у контексті духовно-творчої активності слова, яке “порушується переважно на горішніх реєстрах” людського духу, “торкає всі наші змісли”, тобто визнає і смислотворення, і сприймання – розуміння – тлумачення. Отож, І. Франко солідаризувався з потєбнянською тезою: зрозуміти дієвість поезії, “можна, звичайно, тільки з’ясовуючи властивості самого слова” [5: 40]. Такими є українські витоки “лінгвістичного повороту” у літературно-теоретичному дискурсі ХХ ст.

Література:

1. Гнатюк М. Літературознавча практика Івана Франка і проблема феміністичної критики // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 33.
2. Дзюба І. Поетика О. Потебні й українське літературознавство // О. Потебня й актуальні питання мови та літератури: Зб. наук. праць. – К., 2004.

3. Мейзерська Т. До проблеми поетичних антиномій Франка: Франко і Кант // Історико-літературний журнал. – 1997. – № 3.
4. Потебня О. Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001.
5. Потебня А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
6. Потебня А. Из записок по русской грамматике. – Т. IV. – Москва, 1941.
7. Потебня А. Теоретическая поэтика. – Москва, 1990.
8. Психологическое направление в русском литературоведении // Академические школы в русском литературоведении. – Москва, 1975.
9. Фізер І. Школа рецептивної естетики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001.
10. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
11. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001.
12. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001.
13. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – Москва, 1996.
14. Юнг К.-Г. Психологія і поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид. – Львів, 2001.

Галина Корбич (Познань, Польща)

Роль інтуїтивного чинника у Франковому сприйнятті польської модерні

Іван Франко як предтеча нової культурної доби в Україні в багатьох аспектах наукової і літературно-критичної діяльності випереджав свій час. Проте його інтелектуальна профетичність не існує априорі, а полягає на глибокому пізнанні філософських основ світової цивілізації, відзначається прагненням дійти до “абсолютних істин”, стремлінням інтегрувати найновіші наукові пошуки, скерувати українську гуманітаристику на розгортання нових методів пізнання. Яскравим прикладом може служити трактат І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (1898), де окреслено й упродовжено в координати української критики проблеми пізнання психологічних основ художньої творчості. Трактат з’явився тоді, коли головні праці З. Фрейда іще не були опубліковані, у процесі вивчення “секретів художньої творчості” на них іще не орієнтувалися, але ідеї психоаналізу вже набували актуальності [3: 321].

Подібну суголосність Франкового світовідчуження з європейською новітньою думкою можна постерегти і стосовно інтуїтивістських ідей А. Бергсона. Ці ідеї проте не мають у І. Франка теоретичного обґрунтування, як у вченні З. Фрейда, але літературно-критична практика українського мислителя свідчить про їх радше

підсвідому наявність і задіяність на рівні дослідницького методу, завдяки якому розпізнають і тлумачать передусім нові літературні й культурні явища і події.

Вчення А. Бергсона значно вплинуло на творчі пошуки в західноєвропейській культурі на зламі XIX і XX ст. і пізніше, упродовж XX ст., мало відлуння в багатьох теоретичних моделях. Французький філософ висував ідею двох видів пізнання – смислово-інтелектуального та інтуїтивного [1: 55]. На думку А. Бергсона, аналіз як засіб пізнання є процесом, що може прямувати в безмежність і мати різноманітні точки віднесення, інтуїція, натомість, є лише простим актом. “Інтуїцією називається такий вид інтелектуального відчуття, – писав вчений, – за допомогою якого проникаємо в нутро даного предмета, щоб виявити те, що для нього властиве, але що не піддається вираженню” [1: 57]. Під впливом таких тверджень формувався новий напрям в теорії критики – бергсонізм, інтуїція виводилася на рівень наукового методу, ставала інструментом пізнання як творчого акту, так і суджень про мистецтво. Пріоритет інтуїції над інтелектом, доведений в працях А. Бергсона “Безпосередні дані свідомості” (1889), “Сміх” (1900), “Творча еволюція” (1907), ліг в основу концепції, що разом з психоаналітичними підходами З. Фрейда вели до поглиблення впливового у XIX ст. культурно-історичного методу, а також готували ґрунт для антипозитивістських тенденцій в європейській культурі рубежу століть.

Чутливий на дух і вимоги часу І. Франко застосовує в своєму величезному комплексі культурної, наукової, суспільної проблематики як інтелектуально-інтуїтивну, так і інтуїтивну методологію. По-бергсонівськи безпосередній акт пізнання через інтуїцію притаманний більшою чи меншою мірою багатьом літературно-критичним працям І. Франка, або ж виявляється в окремих аспектах. Інтуїцією як актом пізнання можна схарактеризувати і реакцію І. Франка на польську модерну, тобто молодопольський літературно-мистецький рух у його ранній стадії – 1890–1900-ті роки (до речі, в польському літературознавстві поняття польський модернізм нерідко вживається як синонім до початкової фази Молодої Польщі) [див.: 8: 31]. Це була безпосередня реакція критика, за якою криється життєвий досвід самого письменника, і колективний, проявлений через його виступи, історичний досвід польсько-українських взаємин. Як відомо, прямих звертань письменника до польської модерністичної літератури дуже мало, і пояснення цьому треба шукати не стільки в тексті, як поза текстуальним виявом. Це також відповідає духові ідей А. Бергсона, згідно з якими людині дається повна свобода інтуїції, яка мобілізує безпосередньо свідомість, “що продирається крізь заслону слів до самого ядра явища” [7: 168]. Реакція на польський модернізм, за всієї короткочасності й видимої поверхневості, складається у своїй “канві” з кількох ліній, які переплітаються та взаємозумовлюються. Вони творять зовнішній план рецепції (ним є об’єктивно існуючий історико-культурний контекст) і внутрішній – творча індивідуальність І. Франка. Обидва плани з’єднує межовість як визначальна ознака доби в її перехідних вимірах, так і долі письменника, що жив на грані різних культурних етносів, різного історичного досвіду й різних століть.

Опії І. Франка про польську модерну висловлені у 1898 і 1899 роках, тобто

наприкінці XIX ст., коли цей період асоціювався у загальному сприйнятті і буквальному розумінні як *fin de siècle*. Кінець століття набував міфологізації як епоха глобальної кризи, переоцінки цінностей, декадансу як символу глибинного зсуву культури, перехідності, а то й її занепаду та виродження. Це була рання стадія модерністичної доби, що вже у XX ст., а надто у 10-х роках, дедалі активніше заперечувалася розвиненим модернізмом з його установкою на активність, неоромантизм, віталізм (завдяки теорії “*elan vital*” А. Бергсона), і навіть як постренесанська тенденція у розвитку європейської культури.

Реакція на польську модерну скристалізована саме навколо декадансу як занепаду, кінця століття з його безвихіддю у майбутнє, що своєю ідеологією позбавляє перспективи поступу художню літературу і загалом культурну цивілізацію. Саме тому в цей час зброєю українського критика стають позитивістські і навіть відверто утилітарні цінності, експоновані у суспільній заданості літератури й мистецтва. Через них відбувається протиставлення новому мистецтву, його тенденції бути вільним від суспільного заангажування. Водночас з розвитком модерністичних рухів, з переходом європейських культур від *fin de siècle* до *commencement de siècle* змінюється і опція І. Франка. У нове, XX ст., він входить не непримиреним противником модерністичних тенденцій, а вникливим обсерватором, що розуміє й оцінює новаторство, принаймні, у справах українського письменства. Стаття “З останніх десятиліть XIX віку”, рецензії на дебюти молодомузівців, а також численні, хоча й не позбавлені контроверзності, висловлювання про молодих українських авторів (В. Стефаніка, А. Кримського, Леся Мартовича, Гната Хоткевича та інших) демонструють Франковке розуміння природи нового мистецтва. Критик бачить, що молоді митці з більшою чи меншою послідовністю відмовляються від принципу репрезентації, тобто відображення дійсності в системі реальних зв’язків, протиставляючи цьому принципіві підкреслену умовність тощо. І. Франко завважає і стійкість, притаманну новаторству, що дає йому змогу говорити про нову систему способів зображення й художніх ходів у літературі. Ціннісні орієнтири при цьому були інтуїтивно і раціонально обґрунтовані. Примиренність з модернізмом (принаймні, на полі українського письменства) набувала посиленого концепційно-інтелектуального звучання.

Проте шлях до цього примирення лежав через несприйняття декадансу, разом і його польського відповідника. Очевидно, не останню роль відіграв і особистий імпліцитний чинник. Масштабна діяльність І. Франка великою мірою зосереджувалася в площині двох культур – польської і української. Це було існування не лише на межі, пограниччі культур, а здебільшого всередині однієї і другої одночасно. Визначало це статус І. Франка зарівно як польського, так і українського діяча, речника і, певною мірою, виразника одного й другого суспільств. У цих двох іпостасях реалізувалися величезні творчі потенції письменника, виявлялася активність і динамічність його людської вдачі. Після драматичної ситуації, що виникла через публікацію статті “Поет зради”, одна з іпостасей І. Франка як спосіб його природного самовираження зникає: польська сторона категорично усунула письменника

зі своєї суспільної і культурної сфери. Втрата рівноваги стала однією з головних причин загостреної і неприхильної реакції на нові вияви польської культури.

Характерно, що перед цим станом розбалансування, коли існували дві взаємодоповнюючі площини, ставлення І. Франка до декадансу було радше поміркованим. Прикладом є його стаття “Доповіді Міріама”, опублікована у 1894 року в газеті “Kurjer Lwowski”. Звертаючись до польської суспільності під криптонімом X.Y.Z., І. Франко виступає як польський автор, який має право впливати на її культурне виховання і розвій. Це свого роду вияв однієї з частин двійництва, коли воно ще не перейшло у драматичне роздвоєння, а гармонійно співіснувало. “Доповіді Міріама” або “Відчити Міріама” – це звіт з виступів відомого поета З. Пшесмицького (Міріама), одного з зачинателів польського модернізму, про французьких та бельгійських поетів нової генерації.

І. Франко висловлює жаль з приводу досить малого зацікавлення виступами Міріама: слухачів поета було “не стільки, як на це заслуговувала і дуже цікава тема, і прекрасний спосіб її висвітлення” [4: т. 29: 116]. Засуджує байдужість поляків, яких прирівнює до бельгів, що так само холодно реагують на появу групи молодих митців, завдяки яким активізувався літературний рух. І. Франко переконаний у важливості ознайомлення з новим напрямом у Франції і Бельгії не лише тому, що він “у нас (тобто в Польщі. – Г. К.) абсолютно невідомий або ж буває представлений дуже недокладно, а часто й фальшиво” [4: т. 29: 116]. Знати про нього, на переконання критика, треба іще й тому, що “і в нас у Польщі цей новий рух починає впливати на вразливі душі молодих артистів і письменників” [4: т. 29: 116]. Так помічено симптоми новочасності і в польській культурі.

“Відчити” Міріама, постає якого як першорядного поета, який до того ж “має свою оригінальну і безумовно цікаву точку зору”, викликає повну довіру І. Франка, і саме через його відчити відбувається певною мірою Франкове “відкривання модернізму” у його первісному європейському варіанті.

У новому напрямі І. Франко вхоплює його головні симптоми: антибуржуазність (яку ймовірно й відчуло “бельгійське міщанське середовище”, що знехтувало виступами молодих поетів), незалежність – як стиль життя і позу митців. Їх не можна сприйняти як соціально-громадський тип, однак їхні достоїнства як майстрів слова для І. Франка очевидні: поети-новатори увиразнюють значення мови як самості, слова в слові, своє слово метафоризують, роблять символом. “Спільною ниткою символізму” пов’язані між собою, за І. Франком, “майстер форми” Теодор Ханнон, Жорж Роденбах, що надає “своєї поезії містичного колориту”, інфантильний Поль Верхарн, який “повертається до наївної дитячої віри”, “замкнений у собі містик” Іван Жільпен та інші [4: т. 29: 117]. Франкова позиція як обсерватора спочатку нейтральна, але вже під час наступної доповіді йому стає замало *зовнішнього* представлення нової європейської поезії. Критик очікує від доповідача не лише інформативно насиченої характеристики, а й глибшого аналізу, виведення генези нової поезії, представлення інтелектуального тла та з’ясування естетичних критеріїв.

Розмірковуючи над новими явищами в поезії, І. Франко “підриває” право моло-

дих митців називатися символістами. Він виводить формулу символу як органічної властивості мистецтва всіх часів і народів, його мови, засобів вираження. Символ, у розумінні І. Франка, універсальна категорія, з якою постійно стикається не лише читацьке сприйняття, а й критична інтерпретація (підтвердженням останнього і є Франкові роздуми). Розпізнання нетрадиційного трактування символу і символізму молодими європейськими поетами формує механізм ранньої Франкової рецепції модернізму. Доповіді Міріама стають точкою відліку у негативному ставленні до модерністичних рухів як виявів антисуспільного, егоїстичного, надчуттєвого, з потягами до містики нового мистецтва. Проте за критицизмом І. Франка видніються контури проникнення в сутність нового. В його критиці, зокрема містицизму, у який “переходить їхній символізм” як “до чогось таємничого, надчуттєвого і неземного” [4: т. 29: 120], міститься, по суті, вказівка на основну естетичну ознаку символізму: ідеалом стає першоматеріальність світу, а розпізнана нервовість – нове розуміння людини, коли найсуттєвішим стає усе особистісне, нетипове, таке, що виходить поза межі соціальної детермінованості. Інтроекція, що у молодих adeptів новочасності позначалася особливим зацікавленням сферою підсвідомого, стає способом проникнення в сокровенні людські потяги. Отож, І. Франко один з перших в українській критиці зауважив, попри антипатію до хворобливих нігілістичних напрямів, що естетичний прояв невротичності є характерною ознакою модернізму, і дав йому відповідне, хоч і в негативній формі висловлене, тлумачення: “...знаємо, що потяг до таємниць і до речей таємничих відчують часом малі діти і люди нервово збуджені, істерики і розумово не дуже розвинені. Отже, це стан хворобливий або первісний, песимістичний” [4: т. 29: 120]. І далі, звертаючись до модерністів, пише: “Назовіть себе істериками, то ми вас відразу зрозуміємо” [4: т. 29: 121].

Притаманне Франкові постійне прагнення пізнавати нове та зіставляти його зі своїм розумованням впливало на вироблення все глибшого чуття і здогадок, удосконалювало здатність імпліцитно схоплювати істину в літературній, суспільній чи політичній проблематиці. Тож його критицизм, часто дидактичний і судейський, поза сумнівом, був наділений *зарядом* інтуїції.

Відомо, що І. Франко сприймав ранні модерністичні тенденції як глухий кут, куди зайшли європейські літератури. Письменник не бачив у ранньому модернізмі еволюційної спроможності, яка зумовлювала б позитивні перетворення, культурні та суспільні, відмовляв новому рухові у поступі. Те, що у своєму поширенні зі Заходу на Схід Європи декаданс “найподатніший ґрунт” знайшов у Польщі, є для І. Франка зрозумілим фактом. Адже Польща – це форпост західного типу культури, що культивує і увиразнює цей тип. Те, що в інших європейських народів може мати поміркований вияв, у поляків нерідко набуває загостреного, апогеїстичного значення, яке до того ж постійно супроводиться намаганнями рішуче відмежовуватися від елементів східного типу культури, зокрема і східноєвропейського. Польська модерна означала для І. Франка похідну європейського декадансу, водночас вона мала свою специфічність – аристократичність як визначальну рису, оскільки, по суті, покликана була до життя духовними запитами шляхти – “головного консу-

мента літератури в Польщі” [4: т. 31: 43], якому встигли набриднути натуралістичні й реалістичні тенденції в письменстві і якому вповні відповідало звільнене від суспільних обов’язків нове мистецтво. “Людям, – вважав письменник, – котрих життєві ідеали хитаються між Монако, паризькими кокотками і англійськими огирями, давно вже хотілося мати літературу, відповідну до тих ідеалів. І вона дійсно в пору народжується” [4: т. 31: 43].

Можна погодитися з думкою, що “І. Франко як критик-соціолог брав до уваги суспільно-класове підґрунтя декадентизму, ті соціальні сили, які сприяли його виникненню, або ж, навпаки, полегшували боротьбу з ним як симптомом хвороби суспільства. Наприклад, у Франції та в Польщі суспільно-класовим ґрунтом для декадентизму були такі соціальні групи, як реакційна буржуазія і родова аристократія” [4: т. 29: 69]. Погляд І. Франка на польську модерну ставав водночас орієнтиром і оцінюванням польського суспільства. Проїнятий він був пафосом демаскування і засудження. Адже шляхетщина стає ідеогенетичним типом всієї польської культури. Передусім шляхта протягом всього історичного процесу створювала в Польщі суспільний ґрунт. У категоріях цього ідеогенетичного типу зумовлювалися суспільні формації як формації культури. І. Франко бачив, що наприкінці ХІХ ст. шляхетська спадщина продовжувала тяжіти над польським суспільством, яке за своїм духом і психологічним усвідомленням залишалося шляхетським, аристократичним. Відповідно й культура була просякнута цим самим духом. У І. Франка виступає концептуальний зв’язок між шляхтою як суспільно-культурною специфічністю Польщі, що позбавлена історичної перспективи і наділена консерватизмом, та модернізмом, що, хоча і є новим мистецтвом, проте не має сили поступу і прогресу.

Певну суголосність зі спостереженнями українського вченого містять виступи молодого польського критика і теоретика культури С. Бжозовського, що з’явилися пізніше Франкового “Інтернаціоналізму і націоналізму у сучасних літературах”, вже в 10-х роках ХХ ст. Зокрема, в одній із студій відомого циклу “Легенда Молодої Польщі” (*Legenda Młodej Polski*) доводиться, що “бунт ширих артистів”, тобто представників Молодої Польщі, виявився лише черговим втіленням одвічного ідеогенетичного типу усїєї польської культури. До виступів пролетаріату, вважав Бжозовський, в Польщі не було іншого, ніж шляхта, суспільного ґрунту, тож і нова література виростала з цього ґрунту і на нїм розвивалася [5: 49].

Польська модерна ставала для І. Франка також тим проблематичним комплексом, що оголював психологічні підтексти. Виявляла себе сфера підсвідомого – той пласт, у якому існує справжнє, хоч і глибоко приховане, життя емоцій та особистих уявлень. У реальному світі, з якого народжуються не лише художні твори, а значною мірою і літературно-критичні судження, тобто у світі співжиття поляків і українців на теренах Східної Галичини, польська сторона – це шляхта і аристократія, домінуюча сфера, з якою у своєму житті І. Франко намагався співпрацювати. Це було існування в обставинах політичної і культурної нерівності, що й породило зневагу до вищого класу, який зумів ту другу сторону повністю змонополізувати. Відповідно до Франкового світосприймання поступово сформувалося ставлення до польської

шляхти, яке виявлялося і в художній творчості, і в літературно-критичній практиці. І в одній, і в другій площині вимір емоцій, підсвідомості як такої перетворювався у І. Франка на вимір ідей, суспільних структур і цінностей.

У своєму ставленні до польського письменства попередніх етапів І. Франко як вчений, історик літератури, літературознавець і критик виявляє прихильність, глибоке розуміння особливостей її внутрішнього розвитку, широкі біобібліографічні знання і, що важливо, має об'єктивні підходи і судження. І польський романтизм, і позитивізм він наділяє конструктивною силою, що має велике значення для польського суспільства, є виразником його ідей та національної тотожності. Психосуспільні й, зокрема, політичні обставини (розподіл Польщі в межах трьох держав) зумовили важливість і популярність польського письменства. Творча і надихаюча роль романтичної, а також і позитивістичної літератури налаштувала поляків на один, вітчизняний лад, формувала літературну свідомість, спільну для всієї громадськості. Модерна, що досить раптово, за спостереженнями І. Франка, з'являється на горизонті цього письменства, не є для українського критика континуатором попереднього духовного розвитку і навіть не узгоджується з ним. Сконцентровані на початках модерністичного етапу, уривчасті погляди І. Франка не розвинулись разом з еволюцією модерних явищ, з перетворенням ранніх виявів модернізму в рух, наділений програмно-організаційними ознаками, який поступово охопив усі підрозділи польської культури, прагнучи її оновлення, й досягнув свого апогею напередодні першої світової війни. Він відомий під узагальнюючою назвою "Молода Польща". Саме в цьому сенсі, тобто у розумінні творення угруповання, намічається пунктир Франкових обсервацій. Певної знаковості набувають висловлювання критика, зрештою, доволі іронічні, про покоління 90-х років, яке "силкується коли не оригінальною творчістю, то бодай голосним криком, рекламою і чудернацькими вибриками форми здобути собі місце на польському Парнасі" [4: т. 31: 112]. Отже, в артикульованій експериментальності як знаку новаторства молодій польській поезії вбачається прагнення її носіїв привернути до себе, своєї творчості увагу і цим добитися літературного визнання. Вказані і знакові постаті раннього молодопольського руху. Це – К. Тетмайер та С. Пшибишевський – молоде покоління, за спостереженнями І. Франка, "йде за покликом" першого та "групується навколо" другого. Пшерва-Тетмайер, справді, відіграв важливу роль у становленні польського модернізму. Як свідчить відомий польський дослідник, К. Тетмайер був "першим і найбільш репрезентативним, хоча, можливо, не найвидатнішим поетом Молодої Польщі. Вдавалося йому найповніше виражати її настрої і духовну формацію покоління" [6: 94]. Як відомо, С. Пшибишевський ж був справжнім ідеологом нового літературного руху, який забезпечив його програмним маніфестом "Confiteor". Тож і в цьому плані інтуїція І. Франка схоплює найважливіші ознаки польської модерни, однак вона не може повністю собою замінити розгорнутого аналітичного вгляду в сутність явища.

І. Франко привернув увагу до польської модерни в час виникнення нових теоретичних концепцій художньої діяльності. Під впливом ідей З. Фрейда, А. Берг-

сона, В. Дільтея послаблюється інтерес європейських критиків і дослідників до об'єктивного розвою літературного процесу, натомість починає переважати інтерес до суб'єктивної, індивідуальної творчої стихії. У випадку Франкової літературно-критичної діяльності так не сталося: наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. вчений трактував літературу з суто раціоналістичних позицій, здебільшого демонструючи залежність літератури від емпіричної дійсності. Проте навіть детермінована історико-літературними підходами, літературно-критична практика І. Франка позначена тонкою, часом майже ірраціональною інтуїцією, яка "дозволяє" вченому відчувати й іманентну сутність нових явищ, і їх прийдешню перспективу.

Література:

1. Бергсон А. Вступ до метафізики: Фрагменти // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
2. Войтюк А. Франкова концепція модернізму // Франкознавчі студії. – Дрогобич, 2001. – Вип. 1.
3. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. – К., 2003.
4. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
5. Brzozowski S. Polska dzieciństwa // Stanisław Brzozowski. Legenda Młodej Polski: Studia o strukturze duszy kulturalnej. – Kraków, 2001. – Т.1.
6. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. – Warszawa, 2000.
7. Skwarczyńska S. Kierunki w badaniach literackich. – Warszawa, 1984.
8. Wyka K. Młoda Polska. – Kraków, 2003. – Т. 1.

Ореста Мацьяк (Львів)

Трактат Івана Франка "Із секретів поетичної творчості" у контексті теорії синтезу мистецтв

У загальній естетиці під синтезом мистецтв традиційно розуміють поєднання архітектури, скульптури й живопису в одному ансамблі та синтетичні види (театр, кіно). Уявний, а відтак умовний синтез самодостатніх мистецтв – літератури й музики, літератури й малярства, музики й малярства, синтез, для котрого визначальним став період кінця ХІХ – початку ХХ ст., до типових явищ не належить й досі залишається без цілісного теоретичного осмислення.

Синтез мистецтв як літературне явище – "органічне поєднання літератури з іншими, переважно суміжними (музикою чи малярством) видами, що, передбачаючи відповідний рівень творчого мислення, здійснюється з ініціативи письменника в уяві реципієнта і характеризується підрядним зв'язком між компонентами" [19: 33] та, слід додати, якісно новим сприйняттям твору.

Трактат І. Франка "Із секретів поетичної творчості", зокрема розділ "Естетичні

основи” – перше в Україні актуальне наукове дослідження музичних і малярських можливостей мистецтва слова. Незважаючи на переважно упереджені або зовсім відсутні у загальній естетиці погляди на синтез мистецтв як літературне явище, контекст теорії його творили теж українські дослідники. І. Денисюк [6: 179], Н. Калениченко [12], Ю. Кузнецов [17: 108, 112], О. Рисак [23] зв’язки красного письменства кінця XIX – початку XX ст. зі суміжними видами одностайно називають саме синтезом мистецтв, аналогічно до притаманних архітектурі чи театру й кіно. Окрім того, І. Денисюк, розглядаючи жанрові особливості тогочасної української малої прози, узагальнив вплив музики на літературу [6: 185]; О. Рисак, винісши словосполучення “синтез мистецтв” у підназву своєї монографії [23], легітимізував його, надав йому статус літературознавчого терміна й пунктирно окреслив теорію номінованого явища. Проте жоден сучасний дослідник не посприяв розробці теорії синтезу мистецтв так, як І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості”, хоч автор трактату не оперував терміном “синтез мистецтв” і не в усьому схвалював самих письменників-синтезистів. З’ясуємо прикладне значення трактату для теорії синтезу красного письменства з музикою і малярством, узявши за критерій прозу О. Кобилянської, яку І. Франко ж в огляді “З остатніх десятиліть XIX віку” слушно поставив на чолі репрезентантів тогочасної нової белетристики, котра прагнула наблизитися до музики [27: т. 41: 526]. Саме О. Кобилянській належить зразок словами намальованої картини – “Рожі”.

Специфіку літературного синтезу мистецтв зумовлюють видові особливості красного письменства, які доцільно пізнавати у співставленні зі суміжновидовими, що й проникливо зробив у розділі “Естетичні основи” трактату І. Франко.

Не менш конструктивним за порівняльний метод дослідження поезії в найширшому її значенні, музики і малярства був і рецепторний критерій класифікації цих трьох мистецтв за “тими органами відчуття, що на них вони діють найбезпосередніше” [26], якої дотримувався й І. Франко, вважаючи естетику в суті своїй наукою про чуття, “про роль наших змислів у приніманні вражень зверхнього світу і в репродукуванні образів того світу назверх” [27: т. 31: 77]. Безпосередня й опосередкована уявою задіяність органів чуття у літературному синтезі мистецтв спонукає при теоретизації його дотримуватися класифікації видів мистецтва на зорові, слухові й синтетичні, а точніше, на моносенсорні й полісенсорні і відтак саму теорію означити рецепторною.

За рецепторним критерієм, вважав І. Франко, мистецтво слова музику і малярство переважає: коли музика апелює тільки до слуху, а малярство – тільки до зору, то поезія – “рівночасно до зору і до слуху, а далі, при помочі слів, і до всіх інших змислів” [27: т. 31: 104]. Щоправда, ця перевага відносна; вона кількісна, не якісна, бо навіть тоді, коли поетичний чи прозовий твір сприймається тими чуттями, на які література діє найбезпосередніше, – зором і – при читанні вголос – слухом, реципієнт наяву не бачить і не чує того, про що читає; реципієнт бачить букви і чує позначені ними звуки. І. Франко уточнив це положення, наголосивши, що уточнене стосовно маляра стосується і музики: “[...] маляр апелює безпосередньо до змислу,

поет до уяви" [27: т. 31: 108]. Там, в уяві, читане сприймається всіма чуттями, їх лише подразнюють слова. Цю провідну думку Франкового трактату логічно завершив А. Ткаченко, віднісши художню літературу до синтетичних видів, оскільки вона "апелює до пам'яті органів зору, слуху, нюху, дотику, смаку, як і до "шостого чуття" (інтуїції, ірреального, трансцендентного)" [26].

На відміну від красного письменства, малярство й музика – моносенсорні, за терміном Б. Галєєва, мистецтва, синтез котрих і уможливлене синестезія – "міжчуттєва" (міжсенсорна) асоціація" [4: 6, 28]. І. Франко розкрив суть цього психологічного явища: "[...] малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при допомозі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи, які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням" [27: т. 31: 104]. Окрім дотикових вражень, що їх для прикладу навів автор трактату, зі зоровими повинні б асоціюватися і слухові (аудіовізуальна синестезія, до речі, найпоширеніша), адже з усіх "змислів" слух після зору відіграє найважливішу роль у житті людини, доказом чого править наша мова, "найбагатша на означення вражень зору, менше багата, але все-таки досить багата на означення вражень слуху і дотику, а найбідніша на означення вражень смаку і запаху" [27: т. 31: 78]. До малярської синестезії відносять "фуги", "прелюди", "сонати" М. К. К. Чюрлїоніса, до музичної – "рухомі пейзажі" К. Дебюссї, які, навпаки, являються в асоціації зі слуховими враженнями.

Маляр і композитор неминує стикаються з проблемою адекватного втілення своїх аудіовізуальних асоціацій і адекватної реакції реципієнта. Письменникові ж, аби його правильно зрозумів читач, досить висловити синестезійне сприйняття певної сенсорної інформації: "У вертепах, серед стрімких скал, почувся відгук. І вона уявляла собі його великим птахом, як коли б у безтямнім льоті бився о тверді стіни скали і врешті, утомлений, падав на землю" [14: т. 1: 403]. На картині чи в музиці асоціацію "відлуння – птах" було б зафіксовано лише символом, що його глядач чи слухач розшифрував би, певно, по-своєму. Аби зрозуміти побудований на асоціаціях малярський чи музичний твір, за словами М. Ільницького, "слід шукати в ньому багатозначні та сконденсовані символи" [11: 42].

Отже, у синестезії мистецтв маляреві й композиторові на шкоду обертається реальна (наявна (від наяву), не уявна), але моносенсорна рецепція створених аудіовізуальних образів, котра реалізується за схемою "відчуття – уявлення" [4: 19] (уточнимо: "відчуття – довільне уявлення"). Читач же за схемою "уявлення – уявлення (чисте "співуявлення")" [4: 19] отримує цілісне уявлення про слухозорову, тобто музичномалярську асоціацію, як вона далася письменникові.

Зваживши, що поезія (у широкому розумінні її) завдяки своїй вербальній опосередкованій полісенсорності може викликати в уяві реципієнта не лише ті враження, котрі викликають малярство й музика, а й ті, котрих вони викликати не можуть, І. Франко провів у трактаті думку: відмовлятися поезії від своїх універсальних можливостей не варто. Тому й, обстоюючи самодостатність мистецтва слова, негативно поставився до спроб "зробити поезію чистою музикою" [27: т. 31: 95]; до описів, котрі "виглядають радше як вказівки для маляра або як преїскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації" [27: т. 31: 101].

Те, що письменник “торкає різні наші змисли” [27: т. 31: 101], – його безперечна перевага над іншими митцями і, зрозуміло, перша вимога, яку ставить до нього автор “Із секретів поетичної творчості”. Проте зримістю зорових і чутністю слухових образів література поступається моносенсорним видам. Аби уподібнити рецепцію літературного твору до рецепції твору моносенсорного мистецтва, письменник-синтезист зі всіх чуттів читача активізував те, виключно до котрого апелювала б музика чи малярство. За спостереженнями О. Копач, у новелі “Битва” (1895) звукова лексика “стає домінантним елементом”, а в нарисі “Рожі” О. Кобилянська “нагромаджує так багато зорових лексем і так ними майстерно орудує, що дає кольоровий малюнок прямо образотворчого мистецтва”: тут зі 66 іменників “аж 43 конкретних із повторенням іменника “рожа” 6 разів, а іменника “листок” у різних граматичних видах аж 8 разів”; зі 64 прикметників “10 психологізованих; інші – це зорові епітети кольорів” [15: 144, 96, 123–124], тобто письменниця застосувала, за висновком М. Коцюбинської, “просто точне “називання” дії, ознаки, предмета”, чим і досягається предметність образу, як можна по-іншому номінувати його почуттєву конкретність [16: 149–150, 154].

Заслуговує уваги концепція зображальності словесного образу, що її на понятті “враження”, розуміючи під ним “сукупність думок, почуттів і настроїв, котрі викликає предмет”, вибудувала Н. Дмитрієва: “яскраве чуттєве уявлення” з’являється у читача тоді, коли письменник, “не намагаючись цілковито уподібнюватися живописцю, спирається на специфічну силу слова, тобто іде від передачі вражень”, притім “сила літературної зображальності прямо пропорційна силі вираження інтелектуально-емоційної оцінки” [8: 26, 25, 46].

“У художній прозі й поезії непряма, опосередкована зображальність – майже загальний закон, – наголошує Н. Дмитрієва. – Є словами “намальовані” пейзажі [...]. Але коли проаналізувати, як досягнута ілюзія зримості, виявиться, що тут майже нема прямої описовості: пейзаж не описаний, а повністю побудований на емоційних асоціаціях, метафорах, аналогіях. З їх допомогою письменник навіть читачу своє переживання пейзажу, а читач, перейнявшись цим переживанням, асоціативно уявляє собі й сам пейзаж [...].” [8: 49–50].

І. Франко до вміння сугестувати (навіювати) зводить усі секрети поетичної творчості: “Поет, – пояснює з перших сторінок трактату, – для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, [...], щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню [...]. Його сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дримають в душі читачевій” [27: т. 31: 45–46].

Обидва концептанти дали б змогу ствердити: поезія, література, – мистецтво сугестії образів, зокрема малярських і музичних, котрі у відповідних штуках, сказав би І. Франко, просто кладуться перед наш змисл. Однак на поставлене питання, “якими способами поезія, в аналогії або в суперечності до інших штук, передає

своїм слухачам і читачам ті змислові образи, щоб викликати в їх душах саме таке враження, яке в даній хвилі хоче викликати поет" [27: т. 31: 77], автор трактату, проаналізувавши перші два куплети пісні Г. Гайне "На обрії далекім...", мовби на противагу Н. Дмитрієвій відповів: "Ніякісіньких риторичних прикрас у тих строфах нема, поет промовляє попросту, майже прозаїчно. Він малює словами, не силкуючись на мальовничі фрази, не додаючи від себе нічого або майже нічого" [27: т. 31: 106]. Окрім того, І. Франко, переконуючи в ефективності звичайного номінативного слововживання, припустив, що, "коли б талановитий маляр пішов за його (Г. Гайне. – О. М.) вказівками і намалював нам отсей самий пейзаж, він міг би самими лініями і кольорами осягти такий самий ефект, який осягає поет [...]" [27: т. 31: 106].

Контраргументом у відповідь Н. Дмитрієвій може бути і нарис О. Кобилянської "Рожі" [14: т. 2]: пропустимо її, О. Кобилянської, переживання натюрморту, а він постане навіть за прямої описовості.

Усе ж треба визнати, що "картинності описів", у чому, на думку В. Ванслово [2: 283], виявляється зближення літератури з живописом, письменник може досягти як прямо, номінативно, просто називаючи дію, ознаку, предмет, так і непрямо, асоціативно, передаючи враження від тих же дії, ознаки, предмета. Перший спосіб, або "принцип опуклого подання, "називання" найістотнішого, незамінного для створення образу", твердить М. Коцюбинська, "спільний для всіх видів мистецтва" [16: 163], отже, споріднює їх, надто, з'ясувалось, – поезію (в широкому розумінні її) і малярство, тож на противагу другому, суто літературному, способу його треба означити літературно-малярським.

Письменник може застосовувати обидва способи. У галереї картин О. Кобилянської, крім номінативного натюрморту "Рожі", є гірські пейзажі, побудовані на асоціаціях, точніше на синестезіях з морем, а найвиразніша з цих своєрідних карпатських марин, котра міститься в новелі "Природа" [14: т. 1: 415], окрім того динамізована, причому динамізована так, як поет, за трактатом І. Франка, і повинен малювати лінії, – дієсловом ("пнялася").

Але коли пейзажі асоціативні (дамо їм таке означення за відповідним вербальним способом виконання їх) співвідносяться з малярськими картинами лише типологічно, то пейзаж (зокрема, натюрморт) номінативний справляє враження синтетичного новотвору, котре О. Кобилянська підсилила, усунувши основну, на думку К. Пігарева, відмінність літературного пейзажу, що "відособленим жанром не є, входячи в якості складового елемента у твори різних прозових і віршованих жанрових форм (роман, повість, оповідання, поему, ліричний вірш)", од пейзажу живописного чи графічного, що "являє собою самостійний художній жанр, рівноправний жанру побутовому, історичному і портретному" [21: 6]: натюрморт "Рожі" займає майже всю однойменну прозову мініатюру, і, власне, назва й обсяг її надають йому самостійності.

Найважливішу відмінність між літературою і живописом автор трактату "Із секретів поетичної творчості" убачає в тім, як саме письменник упроваджує малярські засоби образотворення – колір і лінії. За І. Франком, "поет уживає кольористичних

ефектів зовсім не там, де вжив би їх маляр, а для характеристики психічного настрою людей” [27: т. 31: 101]. Синтезисти практикували перше й друге: подавали колір як зовнішню ознаку предмета і як внутрішню, коли та ознака символізувала рису вдачі або настрої певної людини. Так у своєму натюрморті “малювала” О. Кобилянська, але вона заодно психологізувала барву квітів, що й спонукало І. Денисюка зробити висновок, що “Рожі” “тяжіють до настроєвого живопису” [5: 191].

І. Франко вважає, що лінії “поет малює [...] при допомозі рухових образів” [27: т. 31: 109], практично – за допомогою дієслів зі значенням активного руху. Синтезисти, аби літературний твір сприймався, як малярська картина, зображали дійсність статично. У нарисі О. Кобилянської “Рожі”, за підрахунками О. Копач, дієслів “тільки 55, з того 34 рухомі, 21 статичних” [15: 124], причому дієслів зі значенням активного руху, за нашими підрахунками, лише одне – “летить”, хоч і ним можна було б динамізувати витриману в жанрі натюрморту більшу частину твору, але воно стосується передусім не центрального об’єкта зображення (троянд), що спонукало О. Копач, усупереч наведеним кількісним даним, ствердити: “Рожі – це картина квітів статичного характеру [...]” [15: 133]. Це зауваження слушне, коли йдеться про зовнішній спокій, а не про внутрішній далекий від пасивного стану трьох рослин.

У модерному мистецтві видові відмінності стали відносними. Як письменники застосовували малярські способи передачі дійсності – поверховість кольору і статичність зображення, так і художники вдавалися до способів літературних – психологізації кольору й динамічності зображення. “Власне до найкращих тріумфів малярської штуки, – писав І. Франко, – належить – при допомозі способів, що властиво віддають тільки спокій і нерухомість, викликати в нашій душі враження руху” [27: т. 31: 102–103].

Отже, як і колір, статичне зображення дійсності у літературному творі справить на читача враження малярської картини, де все на поверхні, при першій або ж неглибокій рецепції розрахованого саме на таке враження епізоду. “Малярство, – за дефініцією І. Франка, – силкується при допомозі ліній і красок, відповідно уложених на таблиці (полотні, папері, дереві, блясі, стіні і т. і.), передати нам чи то якусь частину дійсного світу (людське лице, сцену, крайобраз), або якусь думку, виявлену також постатями, взятими більше або менше живцем з природи (різні алегоричні фігури, історичні та релігійні малюнки)” [27: т. 31: 102], або ж певний настрої. Іншими словами, живопис намагається передати форму (зовнішній вигляд) конкретних предметів, а емоціям і абстракціям надати форму, оформити їх. Тому малярські образи сприймаються поверхнево, формально, з поверхні й у формах, і тому варто аналогічно рецептувати синтетичні малярсько-літературні образи, оскільки при вникливій рецепції їх уже матерній вид мистецтва дається взнаки. Згодом І. Денисюк уточнив, що “кожна квітка троянди – алегорія певної особистості”, чого з картини не довідаєшся, хоча перше враження від поезії в прозі “Рожі” О. Кобилянської не поступилося повторному.

Сформулювавши конкретні способи синтезу красного письменства з маляр-

ством, можна погодитись із Д. Наливайком, що "обидва мистецтва володіють специфічними засобами долати онтологічні бар'єри й передавати в одномоментності зображення внутрішню та зовнішню динаміку (живопис) і в тяглоті пластично-живописну красу чуттєвого світу (поезія)" [20: № 5: 12].

Подібно до малярського музичного ефекту можна досягти детальними словесними описами мелодії чи гри на інструменті, в О. Кобилянської ефективними настільки, що В. Сімович "уявляв собі, як повинен би був скомпонуваний на музику той чудовий "Valse mélancholique" [13: 260], а С. Людкевич, за свідченням М. Рудницького [25: 16], втілював у звуках своє уявлення про Софіїн вальс у її виконанні. Справді, письменників модерністичного покоління "захоплювало передусім творення мовби словесних еквівалентів музичних творів, слуханих через героїв, описи мали назагал екзальтований і вкрай емоційний характер; опис музики був, як правило, описом суб'єктивної перцепції" [28: 549].

Але до самої суті музики красне письменство наближувалось іншим способом, формулювання якого криється у Франковій дистинкції цих мистецтв: "Коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці" [27: т. 31: 86]. Найадекватнішого музичного ефекту на базі літератури синтезист міг досягти, узявши саме музичні засоби впливу за основні, тобто сугестувати читачеві музичний настрій письменник міг, висловивши душу в моменти її перебування на грані свідомого з несвідомим (згадаймо Верленове в перекладі М. Ореста "Неточне з Точним заплелось" [3: 135]). Омюзичення літератури в період модернізму виявлялося "не тільки в особливому натиску, покладеному на звукову сторону, котра ніби мала наслідувати експресивні властивості музики за допомогою засобів, які надає мова", а й у прагненні "до такого формування мови, щоб діяла способами позарациональними, уможливаючи "позакодову комунікацію" (термін Я. Прокопа). Музичність стосувалася суті поетичного повідомлення і мала виражатися в самій структурі ліричного тексту. Одним із наслідків було переймання назв музичних форм як заголовків творів" [28: 549]. За приклад можуть слугувати музичні, зокрема й пісенні, назви прозових за формою, але ліричних за змістом, настроєм творів буковинської письменниці: "Impromptu phantasie", "Valse mélancholique", "Акорди", "В неділю рано зілля копала...". "Коли Кобилянська, – завважив М. Рудницький, – списувала примхливі, зовсім особисті вражіння жінки, [...] там вона залишила нам вражіння, подібне до музичних акордів – уява наша здоганяє наодинці образи, до яких не треба ні слів, ні занадто ясних думок" [24: 228–229]. І музичність П. Верлена, за спостереженням В. Божовича, "не зводиться до оркестровки вірша", а пов'язана передусім "зі здатністю відчувати і передавати найтонші порухи душі, її сокровенну мелодію" [1: 114].

Схоже, музичний ефект у творі красеного письменства близький, коли не тожний імпресіоністичному. Так, "імпресіонізм у літературі є поглибленням чи

особливою формою психологізму, що враховує знову відкриті підсвідомі, мінливі і важко вловимі настрої і почуття”, для фіксації котрих “живопис не настільки придатний, як словесне мистецтво і музика”, остання особливо, тому “література після орієнтації на живопис починає тяжіти до музики” [10: 148]. Д. Наливайко ж стверджував, що у своєму розвитку “живописність імпресіоністичної прози набуває іншого характеру, але не пориває співтворчості із живописом” [20: № 6: 14]. Ми дотримуємось попередньої думки, оскільки, на наш погляд, імпресіонізм у малярстві, а згодом у літературі, був за своєю суттю не чим іншим, як музикалізацією їх, упродовженням музичних принципів творення. Не випадково й спосіб синтезу красного письменства з музикою відповідає одній з двох, за Ю. Кузнецовим, найближчих до імпресіонізму моделей під умовною, бо не йдеться про ознаку певного жанру (на зразок прози М. Пруста, Дж. Джойса та ін.), назвою “потік свідомості”, котрий є “вербальною формою вираження емоцій”, відмінною від “структури раціонального мислення (умовиводу, доведення тощо), оскільки слова в цій системі пов’язуються не за законами логічного міркування, а як наслідок певних емоцій, що їх вони вербалізують” [17: 230–231]. Твори такого типу не можна зрозуміти, їх навіть не треба старатися зрозуміти, їх треба сприймати інтуїцією, шостим чуттям.

О. Потебня визначив слово як “орган думки” [22: 182]. Вербалізуючись, емоції осмислюються, усвідомлюються. Окрім того, “щоб вловити свої душевні порухи, [...] – зазначає психолінгвіст, – людина повинна кожен з них об’єктивізувати у слові і слово це пов’язати з іншими словами” [22: 156]. Але при тому і створюється бар’єр слів – емоції стримуються, гамуються. Через те, як визнав сам І. Франко, “її (поезії. – О. М.) ділання в кождім поодинокім моменті безмірно слабше від музики” [27: т. 31: 90]. Аби в процесі творення втриматися на грані свідомого з несвідомим і якомога адекватніше виразити стан, у котрому там перебуває душа, письменники пов’язували слова не за логікою, а за сиюхвилинними емоціями. Ця модель художньої форми практикувалась приблизно так, як у спогадах О. Кобилянської: “[...] застановлюватися над словом я не мала терпцю, бо все, що напливало на думку... незрозуміле, молоде до розсміху, рвалось якнайскоріше стати на папері, щоб не запізнитись” [14: т. 5: 220]. Результат, звичайно, залежав од літературного хисту митця, від дару, буковинській письменниці притаманного. О. Кобилянська, за спостереженням Д. Лукіяновича, “не розбирала чому, не силувалась казати я к, зате мала властивий плястичний вислів для кожного особистого чуття і зворушення” [18: 56].

У прозі О. Кобилянської “потік свідомості” (в оговореному трактуванні його) зауважив С. Єфремов і нищівно розкритикував у статті “В поисках новой красоты”. Не варто було раціоналістично підходити до творів письменниці, особливо ж до принципово музичних “Impromptu phantasie”, “Матері божої”, “Vals’у mélancolique”, “Акордів”, а в пізнішій статті “На мертвой точке” – до “Моїх лілей”. Такі твори не піддаються раціоналістичному аналізу. Однак поза критикою С. Єфремов мимоволі дав чітку характеристику критикованого явища – творчого мислення письменника-лірика: “[...] образи, котрі наповнюють його душу, швидкоплинні враження, неясні уявлення будуть слідувати без видимого зв’язку між собою, перемішуючись, як у

калейдоскопі; настрої, не стримувані дисциплінуючою силою розуму, будуть безперервно змінюватися, переходячи стрибками до найрізноманітніших змін; образи будуть групуватися в надзвичайно несподіваних поєднаннях [...] [9: 81].

Отже, способи досягнення письменником музичного й малярського ефектів, які сформулював І. Франко із переконанням в універсальних можливостях поезії, а відтак у її самодостатності, означимо суто літературними:

- “поет торкає різні наші змисли” [27: т. 31: 101];
- “поет уживає кольористичних ефектів зовсім не там, де вжив би їх маляр, а для характеристики психічного настрою людей” [27: т. 31: 101];
- лінії “поет малює [...] при помочі рухових образів” [27: т. 31: 109];
- музика “там, де свідоме граничить з несвідомим”, поезія – “де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією” [27: т. 31: 86].

Способи, якими письменники-синтезисти досягали суміжномистецьких ефектів, означимо комбінованими, а точніше синтетичними, літературно-музичними і літературно-малярськими, оскільки вони передбачають наслідування словом не так елементарних виражальних засобів музики й малярства – звука та кольору й ліній, як специфіки суміжних з літературою видів узагалі: моносенсорності їх, поверховості кольору і статичності образу в малярстві, безпосередності музики у передачі емоцій:

- зі всіх чуттів читача активізують те, до якого апелює музика чи малярство;
- колір подають не лише як внутрішню, а і як зовнішню ознаку предмета;
- дійсність зображають статично;
- задля досягнення музичного ефекту висловлюють душу в моменти її перебування на грані свідомого з несвідомим.

Отже, прикладне значення трактату “Із секретів поетичної творчості” для теорії синтезу красного письменства з музикою і малярством полягає у тому, що І. Франко застосував до аналізованих і порівнюваних мистецтв рецепторний критерій; представив літературу як мистецтво сугестії думок, почуттів, уявлень; найефективнішим способом сугестії визнав номінативне слововживання; порушив проблему адекватної авторовому задуму рецепції твору; а головне – з’ясував способи, котрими письменник може досягти музичного й малярського ефектів.

Трактат І. Франка “Із секретів поетичної творчості” не просто вписується у контекст теорії літературного синтезу мистецтв як перше наукове дослідження музичних і малярських можливостей мистецтва слова, а творить цей контекст, розставляючи дороговкази для дослідників наступних і даючи конструктивну основу навіть для протилежних висновків.

Література:

1. Божович В. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века. – Москва, 1987.
2. Ванслов В. Эстетика романтизма. – Москва, 1966.
3. Верлен П. Поетичне мистецтво // Всесвіт. – 1995. – № 2.

4. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. – Москва, 1982.
5. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К., 1981.
6. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999.
7. Денисюк І. Типологія новелістики О. Кобилянської // Творчість Ольги Кобилянської у контексті української та світової літератури (До 125-річчя з дня народження письменниці): Тези доп. і повідомлень республіканської наук. конференції (24–26 листопада 1988 року). – Чернівці, 1988. – Ч. 1.
8. Дмитриева Н. Изображение и слово. – Москва, 1962.
9. Єфремов С. В поисках новой красоты // Єфремов С. Літературно-критичні статті / Упоряд., передмова і прим. Е. Соловей. – К., 1993.
10. Импрессионисты, их современники, их соратники: Живопись. Графика. Литература. Музыка: Сб. статей. – Москва, 1976.
11. Ільницький М. Барви і тони поетичного слова. – К., 1967.
12. Калениченко Н. Українська література кінця XIX – початку XX ст. Напрями, течії. – К., 1983.
13. Кобилянська О. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887–1927) / Зладив Л. Когут. – Чернівці, 1928.
14. Кобилянська О. Твори: В 5 томах. – К., 1962.
15. Копач О. Мовостиль Ольги Кобилянської. – Торонто, 1972.
16. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. – К., 1965.
17. Кузнецов Ю. Импресионизм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. – К., 1995.
18. Лукіянович Д. Моя знайомість з Ольгою Кобилянською // ЛНВ – 1928. – Т. ХСV. – Кн. I.
19. Мацяк (Баса) О. “Синтез мистецтв” як літературознавчий термін: аргументація і дефініція // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Випуск XIII / Ред. кол. Я. Поліщук та ін. – Рівне, 2004.
20. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і Час. – 2003. – № 5.
21. Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. – Москва, 1972.
22. Потебня А. Мысль и язык // Потебня А. Слово и миф / Сост., подгот. текста и примеч. А. Топоркова; Предисл. А. Байбурина; Журн. “Вопр. философии” и др. – Москва, 1989.
23. Рисак О. Мелодії і барви слова (Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.). – Луцьк, 1996.
24. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936.
25. Рудницький М. Письменники зблизька. – Львів, 1964. – Кн. 3.
26. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К., 1997.
27. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
28. Głowiński M. Literatura a muzyka // Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1996.

Тереза Левчук (Луцьк)

Функціональність поетики Івана Франка

Вражаючі кількісні та якісні показники спадщини І. Франка, які засвідчують багатогранність й енциклопедизм його діяльності, неймовірну працездатність, стали підставою для хрестоматійних висловлювань на кшталт “академія наук в одній особі”, “титан праці”, “розум і серце нашого народу”, “велетень думки і праці” і однозначно закріпили за ним ім’я Каменяря. Як би не намагалися ми зруйнувати цей стереотип (сьогодні руйнування стереотипів вже теж стало стереотипом), він живучий, бо має ґрунтовні підстави.

За два роки до смерті І. Франко писав: “Та скрізь і завсігди у мене була одна провідна думка – *служити* інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям я, здається, не спроневірився досі ніколи і не спроневірюся, доки мого життя” [2: т. 3: 282]. Слово *служити* виділили не випадково, воно визначає життєве кредо І. Франка. Спорідненими є *робити, працювати, трудитися*, які письменник густо вживає у власній лектурі.

Була й друга, трагічна сторона цієї універсальності. “Мені закидували, що я розстрілюю свою діяльність, перескакую від одного заняття до іншого, – сказав І. Франко на 25-річчя власної діяльності. – [...] Може бути, що сей брак концентрації зашкодив мені як письменникові, але у нас довго ще будуть потрібні такі, як я, щоб розбуджувати інтерес до духовного життя і громадити матеріал, обтесаний бодай з грубого” [2: т. 31: 309]. Слушним є зауваження С. Єфремова, що різнобічність таланту була “ознакою великої драми, якої жертвами поробилось багато з наших письменників”. Можливо, така різносторонність й заважала повному вияву таланту в галузевій діяльності, однак у певні періоди потреба у таких людях є гостро необхідною. Завдяки всебічно освіченим діячам, зокрема М. Грушевському, М. Драгоманову, Б. Грінченку, у XIX ст. було зроблено прорив у придушеній несприятливими умовами українській культурі. Значення діяльності І. Франка не можливо переоцінити у плані намагання вийти за межі, які були перепорою для українства у прагненні стати частиною світової культури.

Своєю діяльністю І. Франко намагався заповнити значні прогалини на багатьох сферах українського письменства. Обравши для аналізу внесок митця у розвиток поетики української літератури, власне поезії, можемо уявити масштаби його особистого вкладу в розбудову національної літератури. Об’єкт вибрано не випадково, оскільки саме в поетичній творчості яскраво проявляється майстерність І. Франка. Маємо на увазі не майстерство, а саме майстерство – вироблювання, шліфування національного поетичного слова.

Каменяря був одержимий такою діяльністю. Заклики до праці постійно звучать у листах І. Франка до молодих поетів. У тривалому листуванні майстра та Уляни Кравченко переконливим аргументом у необхідності настирливої щоденної праці

стало посилення на факт з історії української літератури, яка після смерті Т. Шевченка “заснітилась” тому, що “кождий уважав, що поезії можна писати без студій”, без аналізу того, що вже написали інші. “Тепер нам, молодому поколінню, треба зачати з іншої бочки, треба настроїти ліру на новий лад, треба озирнутися по світі, о чім і як співають другі люди. Конечно я через те ще не раджу наслідувати чужих, я тільки раджу вчитися від них методи, форми, підглядати, відки вони черпають у своїм житті живущу воду поезії, і дошукуватись так само і в нашім житті подібних джерел” [2: т. 48: 369]. Керуючись такими настановами, І. Франко радить читати твори кращих письменників, вивчати мови, поетику, з’ясувати, що то є “ямби і хореї, і дактилі, і амфібрахи, і всі прочі того роду дивогляди”.

Закінчуючи цю думку І. Франко резюмує: “Ні, не думайте, що коли-небудь без великої праці і без широкого знання можна було написати що-небудь великого і вічно живучого!” [2: т. 48: 370].

І. Франко був професійним навчителем для багатьох молодих письменників. Окрім критичного розгляду їхніх творів, “практичних завдань”, він визначає основоположні засади творчості – вчитися у великих майстрів слова. Бо, крім природного чуття слова, фантазії, творчої уяви, письменник мусить багато знати, бути людиною високоосвіченою, а досягти цього можна лише важкою працею.

Аналізуючи розвиток таланту Лесі Українки, І. Франко також зазначає, що талант її “вироблявся звільна”, що вона доходила до опанування формою і змістом, мовою та ідеями шляхом “важкої, інтенсивної праці”. Той факт, що Леся Українка порівняно швидко досягла в поетичній творчості “повного майстерства”, І. Франко пояснює насамперед не вродженими здібностями, а працьовитістю авторки. “Нема сумніву, – каже І. Франко, – що се було здобутком дуже інтенсивної духовної праці над власною освітою, над опануванням мови і віршової техніки” [2: т. 31: 262].

Знаходимо в І. Франка й визнання “необробленого” таланту, коли не майстерність чи освіченість давали результати, а природна геніальність. Саме ця думка звучить у висловлюваннях І. Франка про стосунки П. Куліша і Т. Шевченка: „неосвіченому”, невченому поетові майже без труду і без зусилля, самі собою, давалися такі речі, такі образи й ідеї, яких учений Куліш, узброєний розумом, не міг опанувати” [2: т. 33: 234–235].

Одним із провідних образів Франкової лірики є робітник, каменяр. Художній образ, який певною мірою виражає світоглядні засади письменника, постає у злитті життєвих реалій та чуття. Підтвердження нашим міркуванням знаходимо в І. Франка. У статті про польський переклад поезії “Каменярі” письменник розкриває механізми творчого процесу, демонструє підтекст власного твору.

За свідченнями автора, в основу вірша покладено конкретні враження, від споглядання праці робітників, що розбивали каміння на дорозі, та оповідання про будівництво залізничного тунелю в Карпатах. Ці конкретні образи послужили імпульсом до створення алегоричного образу громади робітників. які спільною працею ламають скелю для вимощення дороги. Змалювати за допомогою конкретно-чуттєвого образу суспільно-психологічний факт – це й значить передати читачеві

“глибший ідейний підклад даного живого образу”, “виявити його глибше символічне значення”. Тут втілено загальну закономірність поезії – абстрактні за своєю суттю поняття, духовні, психологічні факти передавати зримими художніми образами. І. Франко підкреслює, що його вірші варто вважати “пластичною проекцією” того настрою, який у ту пору переживав не тільки він сам, “але, певно, й не один інший, хоч може, й не відчуваючи його так живо” (тут треба нагадати головний закон лірики – своє робити чужим, і навпаки).

Своєрідність художнього відображення стає особливо відчутною, якщо його порівняти з науковим викладом ідейної суті твору. Життєвий та “ідейний підклад” “Каменярів” Франко-критик передає так: “Вірш був впливом тодішнього мого положення й настрою. Засуджений у процесі 1877–8 р., я вийшов із тюрми з тим почуттям, що всяка урядова кар’єра, спеціально ж учительство, до якого я приготувався, ходячи на університет, для мене замкнена, а до того живо відчував ворожий настрій руської суспільності до тих ідей, задля яких мені довелося потерпіти більше як дев’ятимісячне тюремне заключення. [...] З другого боку, я не менше живо відчував той гарячий запал, з яким горнулася до нових ідей часть галицько-руської молодіжі, і се викликало в мене при всій невідрадної економічних відносин, той бадьорий, бойовий настрій, яким визначалося розпочате М. П а в л и к о м і мною видавництво зразу місячника “Громадський друг”, яке по двох місяцях, систематично конфісковане поліцією, перемінилося на неперіодичні збірки “Дзвін” і “Молот” [2: т. 39: 11].

Від поетичного тексту “Каменярів” цитована стаття відрізняється відсутністю прикрашальних засобів та віршового розміру. Але не це є визначальною відмінністю, І. Франко і в наукових працях часто вживає метафори. Відмінність двох текстів полягає у відсутності конкретно-чуттєвої картини у статті, де про переживання і почуття розказано загально. У поетичному ж тексті “Каменярів” порівняння, “чуття” оформлено у не випадковий образ робітників, образ, який стає для поезії І. Франка архетипним.

Вибір конкретно-чуттєвого образу для передавання думок та почуттів у кожного поета індивідуальний. Громадянська лірика українських поетів не може продемонструвати такого зримого, фактурного образу трударя як виразника глибоких особистих переживань і переконань, та й, зрештою, такої чистої води громадянської лірики. Цей ідейно-тематичний різновид (громадянська лірика) постійно змушує замислюватися над питанням про родову – почуттєву – природу лірики.

І. Франко відзначає, що в найкращих поезіях на суспільно-політичні теми “звичайно видно одне: силу, чуття, котрим автор обіймає якийсь ряд соціальних явищ і котре дозволяє йому сконцентрувати на них велику масу світла, зазначити різко їх контури, відрізнити ясно своїх від ворогів і не раз розвернути перед читачем ширші перспективи, ніж би се міг учинити холодний політик” [2: т. 31: 402].

Зі сказаного можна зробити висновки, що: 1) художнє слово має більший вплив, ніж політичні гасла, відповідно воно має виконувати функцію політика, бо робить це ефективніше; 2) ідейність поетичного твору – це органічна єдність глибокої

думки з не менш глибоким почуттям, причому почуття відіграє вирішальну роль, як і має бути у ліриці.

І. Франко не тільки повчав молодих, але й у власній художній творчості показував зразок надзвичайної працьовитості.

Про клопітку працю у процесі написання поетичних творів свідчать спогади сучасників та рідних. Дочка І. Франка Ганна згадує, що батько “невтомно працював над власними творами... любив ходити по хаті, komponуючи свої твори, мугикаючи собі тихенько, або підспівуючи, добираючи ритму чи риму до поезій...” [3: 89]. За спогадами В. Щурата, І. Франко за допомогою пісенних ритмічних схем і наспівуваних ним мелодій спочатку визначав відповідну до настрою ритмічну строфу і, ходячи по кімнаті чи йдучи вулицею, добирав мелодію до неї, а вже потім – слова. Початковий період творення поезій вирізнявся ритмічно-строфічним визначенням майбутніх “мелодій”. Це й зумовило появу значної кількості пісень у його поетичній спадщині. Роль пісенної мелодії у створюванні поезій дуже важлива. Примат мелодії над майбутньою поетичною формою свідчить не тільки про музичну обдарованість поета, але й про небайдужість до віршової форми.

Зразки народної творчості та твори світового письменства найчастіше ставали матеріалом обробки І. Франка, як у плані сюжетно-тематичному, так і в поетикальному. При цьому реалізувалася мета збагачення української скарбниці художнього слова.

Якщо говорити про перенесення в писемну літературу форм народної творчості, то тут не треба було ходити далеко. Українська література постала на основі фольклорній. Однак І. Франко з притаманною йому скрупульозністю обробляв і переносив поетикальні засоби народної творчості у писану поезію, наголошуючи при цьому на необхідності наукового аналізу народних пісень.

У безперечно пісенних за своїм характером поезіях циклу “Зів’яле листя” знаходимо велику кількість засобів використання народнопісенної образності та інтонацій.

Повтори народних пісень, які створювали розгін для фрази наступної, І. Франко використовував для підсилення концептуальної риси образу, а по тому переосмислював в алегорії, що значно переростають народнопісенні образи, наприклад, поглиблення паралелізму у вірші-пісні “Червона калино, чого в лузі гнешся?” Поет не копіює народнопісенні засоби, а підпорядковує власному стилю, загалом пристосовує до літературної творчості.

Яскравим прикладом є пристосування жанру веснянок до громадянської лірики. Простежуємо використання розвинених літературних форм для зображення нужденного життя селянина, політичних гасел. Дуже часто поезія І. Франка доповнює його наукову й публіцистичну спадщину.

Прикладна функція Франкової поезії виражається й у художньому літературознавстві. У розділі “Поет” циклу “Профілі і маски” (збірка “З вершин і низин”) є три мініатюри – “Пісня і праця”, “Чим пісня жива?”, “Співакові” – про призначення поезії.

Перший зі згаданих віршів закінчується словами, суголосними багатьом літературознавчим статтям І. Франка:

Пісня і праця – великі дві сили!
Їм я до скону бажаю *служить*;
Ними лиш зможу й для правнуків жить! (курсив наш. – Т. Л.) [2: т. 1: 75].

Подібні факти настільки чисельні, що можемо укласти цілу хрестоматію художнього літературознавства за поетичними творами І. Франка. Класичне визначення сонета в “Епілозі” до “Тюремних сонетів”:

П’ятистоповий ямб, мов з міді литий,
Два з чотирьох, два – з трьох рядків куплети,
Пов’язані в дзвінкі рифмові сплети, –
Лиш те ім’ям сонета слід хрестити [2: т. 1: 176].

У цитованому творі поет викладає й змістово-композиційні вимоги до канонізованої строфи – “конфлікт чуття” – у катренах та його вирішення у терцетах. У сонетарній формі І. Франко розповідає історію жанру – від майстерних форм Данте і Петрарки, Шекспіра та Спенсера, переосмислення змістових функцій канонізованої строфи німцями, які зробили з неї меча, і резюмує власним баченням ролі сонета в українській літературі:

Нам, хліборобам, що з мечем почати?
Приїдесь нову зробити перекову:
Патріотичний меч перекувати

На плуг – обліг будущини орати,
На серп, щоб жито жать, життя основу,
На вили – чистить стайню Авгійову [2: т. 2: 150].

В українській поезії дофранкового періоду сонет використовували М. Шашкевич, М. Устиянович, Ю. Федькович, але ніхто так широко. Прикметною рисою сонетів І. Франка є знову ж таки застосування цієї літературно-канонізованої форми для проголошення громадянських ідеалів або й для натуралістичних замальовок. Другий твір “Вольних сонетів” є діалогом-виправданням (І. Франко не раз виправдовувався і перед собою, й перед читачем, наприклад, за декадентство “Зів’ялого листя”) за зраду “*молоту каменярьському*” на користь “*тонкого різця Петрарки*”. На що пафосно та риторично відповідає: “*Ні, я не кинув каменярьський молот...*” [2: т. 2: 143].

Політичні настанови поета, висловлені у незвичній до цього формі, зведення канонічної строфи з класичних “вершин” на “низини” дійсності роблять сонети І. Франка якісно новим явищем української літератури. Оригінальним є й групування сонетів у тематичні цикли. Класичній поезії відома строго регламентована будова “вінка” сонетів. І. Франко не дотримується формального канону, натомість зв’язує твори ідейно та композиційно. Скажімо, у випадку своєрідного триптиху (“Розмови”, “Пісня арештантська”, “Хто її зложив”) він відливає у форму сонета народну пісню про засудженого до п’ятнадцяти років тюрми селянина, якого звільнили після десяти років за складену ним арештантську пісню.

Не тільки сонети І. Франко робив прикладними, тобто такими, які з'являються як відгомін певних суспільних потреб. У його жанровому арсеналі широко використано різні групи лірики: референсні (послання – “Товаришам з тюрми”, “Данилові Млаці”, присвята “Моєму читачеві”, “Ляхам”, “Зоні Юзичинській” та ін., епістола – “Лист до Стефанії”, “Лист із Бразилії”), некрологічні (епітафія – “Амвросію Яновському”, прощальне слово – “На смерть молодого поета”, “На смерть М. Павлика. Дня 26 січня 1915 р.”, поминальник – “В ХХІІІ-ті роковини смерті Тараса Шевченка”), прикладні жанри, що мають умовного адресата (вірш-заклик, повчання). У цій класифікації спираємося на думки Юрія Клим'юка [1].

Франкова поезія має й конкретних опонентів, наприклад, “Сідоглавому” (адресований лідерові народовців Ю. Романчуку), “Декадент” (відповідь В. Щуратові). Така поезія стає формою публічних дискусій, відповідно, знову активно функціонує.

Винахідливим і неповторним був І. Франко в індивідуальній поетиці. Він широко користувався можливостями легенди, притчі, пісні, думи, афоризму тощо. Наповнюючи власну поезію алюзіями та ремінісценціями народної творчості, творів давньої літератури, світової класики, плідно працюючи як перекладач, письменник розвивав поетикальну систему української літератури.

Доробок І. Франка в царині перекладу становить грандіозну антологію поезій різних епох і народів. Аби збагнути титанічну перекладацьку працю Каменяря, достатньо зазначити, що довідковий том до зібрання його творів у 50-ти томах фіксує понад 1260 перекладів лише поетичних творів, які збагатили духовну скарбницю України.

І. Франко глибоко усвідомлював складні суспільно-політичні обставини розвитку української літератури. Саме тому, поряд із оригінальною творчістю, він активно заохочував переклад як одну з активних форм творчої діяльності письменника. Переклади з чужих літератур дають змогу йти в ногу із загальносвітовим літературним процесом, вони засвідчують високий рівень розвитку національної літературної мови.

Упродовж усього свідомого життя І. Франко невтомно перекладав художні, наукові, публіцистичні твори з різних мов, глибоко розуміючи їх велике ідеологічне та естетичне значення у збагаченні культури рідного краю. Одну з найяскравіших праць з питань перекладу (“Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання”) І. Франко розпочинає словами: “Переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи то наукових для кожного народу являються важним культурним чинником, даючи можливість широким народним масам знайомитися з творами й працями людського духу, що в інших краях у різних часах причинялися до ширення просвіти та підймання загального рівня культури. Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства” [2: 39: 7].

Саме І. Франко найбільше прислужився збагаченню української літератури досконалими за формою та змістом зарубіжними творами, відтворивши їх високохудожньою літературною мовою з дотриманням вимог адекватного перекладу.

У перекладацькій і критичній діяльності І. Франко торкався всіх національних

літератур Європи, а також Сходу. На особливу увагу заслуговує своєрідна антологія перекладів з німецькомовних літератур – від старонімецької мови до перших років ХХ ст., – куди увійшли переклади І. Франка творів німецьких, швейцарських, австрійських письменників різних часів.

З-поміж німецьких поетів І. Франко перекладав твори Й.-В. Гете), а з 1875 року Г. Гайне.

Переклад “Німеччини. Зимової казки” конструктивно позначився на оригінальній творчості І. Франка, зокрема мотиви поеми увійшли в політичні сатири 80-х років: “Звірячий парламент”, “Уривок політичної байки”, “Воронізація”, “Меморандум будяків”. Чимало перегуків з поемою “Німеччина. Зимова казка” спостерігаємо й у поемі І. Франка “Ботокуди” (1880), а також у двох варіантах (прозовому і віршованому) твору “Рубач”.

Про творче сприйняття І. Франком поетичної спадщини Г. Гайне свідчать також окремі ремінісценції, типологічно суголосні з оригінальними творами українського поета. Так, одна зі строф з “Вандруючих шурів” у перекладі І. Франка (1878) перегукується зі строфою його ж “Гімну”:

Ні дзвони, ні попів молебні,
Ані декрети превелебні,
Ані гармати самі грубі
вам не допоможуть, діти любі Г. Гайне [2: т. 13: 500].

Ні попівській тортури,
Ні тюремні царські мури.
Ані війська муштровані,
Ні гармати лаштовані... [2: т. 1: 22]

У перекладі І. Франка спостерігаємо спробу наблизитися до гейнівських віршованих форм, щоправда великих ліро-епічних жанрів. Аналізуючи ритміку поеми “Німеччина. Зимова казка”, він зазначав: “Гейне писав сю поему не шкільним розміром, утвореним на подобу греко-римського, а тонічним музикальним. В його куплеті перша і третя стрічка складається з 4 арсизів (слогів, на котрих тон підноситься); між одним і другим арсисом буває один або два тезиси (слоги, на котрих тон понижується; друга і четверта стрічка має 3 арсиси з так само довільним числом тезисів...” [2: т. 13: 446].

У цитованому “Епілозі” з “Тюремних сонетів” згадано один із улюблених Франкових розмірів – п’ятистопний ямб. Вибудовування національної версифікації – окрема широка тема для розмови. Зауважимо, що І. Франко активно урізноманітнював український силабо-тонічний вірш, його індивідуальна метрика знову ж таки виконувала функцію розбудови національного віршування.

Поетика І. Франка насправді функціонує, вона *розробляє* форми національної літератури. У хорошому значенні слова, вона *прислужується*.

Новаторський внесок І. Франка в українську літературу, зокрема функціонуван-

ня в ній його здобутків у царині поетики можна підсумувати так: розширення меж жанру, вироблення версифікаційних форм, примноження способів моделювання художнього образу тощо.

Франкова поетична творчість (як і творчість загалом) дає всі підстави вважати його майстром слова. Досконало володіючи матеріалом, І. Франко був трудівником, експериментатором, винахідником. Залишаючись *semper tiro*, І. Франко для багатьох був *cher Maitre* (Леся Українка).

Поезія І. Франка виконувала функції заклику (“Сійте в головах думи вольнії”), питання (“Я декадент”), ствердження, інвективи, навіть інтимна лірика сповнена риторичними фігурами. Імперативність є головною ознакою його поезій. Аналізуючи поезію І. Франка, запалюєшся їхньою риторичністю, і за інерцією хочеться виголошувати гасла. Перефразовуючи письменника можемо сказати, що він був робітником на полі українського поступу, а поступ цей спрямований у широкий світ.

Література:

1. Клим'юк Ю. Особливості формування лірики І. Франка // Слово і час. – 2004. – № 8.
2. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
3. Франко Г. Спогади про батька // Дніпро. – 1956. – № 6.

Валерій Корнійчук (Львів)

Естетична природа лірики Івана Франка: парадигми і модуси художності

Естетична природа художнього твору розкривається у процесі його живого сприйняття не статично, не через окремі елементи, а в русі, в іманентній динаміці. “Якщо де-небудь, то саме тут, – писав Т. Адорно, – естетичне сприйняття нагадує сексуальне, і то навіть його кульмінацію. Те, як у сексуальному сприйнятті змінюється улюблений образ, те, як у ньому заціпеніння поєднується з якнайжвавішим, – усе це немов живий прообраз естетичного сприйняття” [1: 240]. Дослідження естетичної природи лірики потребує реконструкції авторського переживання під час творчого акту й аналізу креативно-рецептивної діяльності читача, його реакції на результат, дітище цього переживання з урахуванням, звичайно, індивідуальних асоціативних факторів. “Ціль поезії, – вважав І. Франко, – є – викликати в душі читателя живі образи тих людей чи речей, котрі нам малює поет, і ними будити ті самі чуття, які проймали душу самого поета в хвили, коли творив ті образи” [10: т. 28: 89–90]. Тому для розуміння естетичної природи ліричного тексту важливим є не стільки розчленування його на художні засоби, скільки цілісне емоційне сприйняття усіх параметрів процесуально, *in actu*, в діалектичній взаємодії.

Поезію І. Франка неможливо вмістити у прокрустове ложе будь-якого відомого

творчого методу, адже, як слушно стверджує Р. Голод, письменник володів унікальною “синтезуючою здатністю” органічно поєднувати ідейно-естетичні настанови різних літературних напрямів [див.: 4: 4–6], умів “з розрізнених явищ, які підпадають під наші змісли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір” [10: т. 35: 110]. Естетичну природу Франкової лірики доцільно розглядати не лише в межах її еволюції, світоглядних перемін, у фіксованій хронологічній послідовності окремих етапів творчості [див.: 6], а й крізь призму парадигм і модусів художності.

Термін “парадигма художності” (за аналогією з “парадигмою науковості” Т. Куна) вперше запропонував російський літературознавець В. Тюпа як альтернативу популярному в радянському літературознавстві “творчому методові”. На шляху еволюції художньої свідомості дослідник виділяє п’ять основних стадій: класицизм (рефлексивний традиціоналізм, за С. Аверинцевим), сентименталізм, романтизм, класичний реалізм і неklasична художність ХХ ст. В естетиці кожної епохи, на його думку, переважає певна парадигма художності, зокрема, семіотична (традиціоналістська), образотворча (романтична), пізнавальна (реалістична), активістська (притаманна літературі ХХ ст.) [7].

Три останні парадигми властиві поезії І. Франка. Усіх їх вирізняє специфічний “естетичний імператив”, своєрідна інтерпретація світу, особлива образність, визначена система художніх засобів. Важливо, що поетична практика письменника поєднувалася з теоретичним осмисленням різних творчих методів, тобто парадигм художності, адже проблемам романтизму, класичного (наукового) реалізму, модернізму присвячено чимало літературознавчих праць ученого [див.: 3].

Поняття модусу художності виникло під впливом модусів літературності Н. Фрая з його “Анатомії критики”. Модус, на відміну од парадигми, має трансісторичний характер і трактується як “ментальність естетичного дискурсу”, “естетична домінанта” творів, “спосіб бути художністю”, що передбачає певний тип поетики як організації естетичного цілого [див.: 8]. Розрізняють героїчну, сатиричну, трагічну, комічну, ідилічну, елегійну, драматичну, іронічну ментальності, а звідси – й відповідні модуси художності. Початковим виступає героїчний модус як спосіб самоактуалізації особи (“я-в-світі”), тобто як тип існування людини у світі (за Г. В. Ф. Гегелем). Концепція героїчного передбачає відповідний кодекс поведінки літературного персонажа, в основі якого лежить загострене почуття обов’язку й честі. В естетичне поле героїчного входять масштабність, гіперболізація події, вибух пристрастей, жага подвигу, культ волі й сили, емоційна напруга тощо. Відбувається протиборство реального й ідеального світів, дихотомія зовнішнього і внутрішнього конфліктів.

Героїчний модус художності притаманний усім парадигмам лірики І. Франка, однак у кожній із них має розпізнавчі риси. В романтичній парадигмі переважають батальні ситуації, в яких автор, виступаючи в ролі оповідача, підкреслено дистанціюється від їх учасників товщею століть (“Данина”, “Святослав”, “Хрест Чигиринський”, “Задунайська пісня”). В арабській думі “Пімста за вбитого” наратор

стає головним протагоністом, який бере активну участь у каральній акції проти “хижацької орди”. І лише в “Бунті Митуси” співця-бунтаря й поета об’єднує духовний простір, пов’язаний вірою у всемогутню силу слова. Прикметно, що молодий І. Франко захоплюється кривавими сценами, гуркотом бою, розливом крові. Героїзм його персонажів супроводжується військовою хитрістю, підступом, віроломством. Так, військо полянів “тихесенько з Києва ряд за рядом / Спішить, де хозари вколисані сном” (“Данина”). Гинуть у півночі Святослав і його хоробра дружина: “А скоро ніч темна на степ налягла, / Орда печенігів страшна надтягла” (“Святослав”). Нападають на сонних ворогів месники за вбитого товариша, який своєю чергою став жертвою підлої зради: “Ой ворог сон-зілля немало / Увечір хлистав / І спить непробудно в таборі... / Гей, тут його відділ наш смілий / У самую пору напав!” (“Пімста за вбитого”). Зраджує свого рятівника – старого Митусу – боярин Лан Данилович, заманюючи його в пастку (“Бунт Митуси”). Героїка в романтичній парадигмі виявляється у навальній, рішучій дії, в метафоричних описах жорстоких побоїщ, у поетизації насильства як розплати, вендети за загарбницькі амбіції, за національний гніт і приниження: “Страшний там був бренькіт мечів тих сталєних, / І годі спасатися хозарам від них” (“Данина”), “Кровава і була там і люта борба, / І падали трупи, в покіс мов трава; / І кровця лилася рікою-рікою...” (“Святослав”), “Кінчився при Чигрині / Бреньк сталі, ломіт спис. / При шибеницях військо / Шляхетське полягло, / Рікою трупів много / І крові поплило” (“Хрест Чигиринський”), “Смерть трупи валить... / Два племена впали в могили, / А лиш небагато втекло. Увесь степ / Їх крові потоки скрасили...” (“Пімста за вбитого”), “Злетять слави діти / Ворогів скупати в крові, / В пожежі загірті” (“Задунайська пісня”). В іншій етичній площині розгортається дискурс героїчного в поезії “Бунт Митуси”. Це – поєдинок “вербальний”, зіткнення протилежних позицій, двох поглядів на долю країни, двох історичних правд. Смерть співака, “свобідного чоловіка” обертається моральною поразкою всевладного князя й торжеством сили слова, невмирущості вільного мистецтва: “Моя дума буде ввік жива...”.

У реалістичній парадигмі героїчний модус художності актуалізується здебільшого в умовних, алегоричних формах, зберігаючи при цьому романтичний первень і наповнюючись новим, суспільно важливим, епохальним змістом. Поява Вічного революціонера (“Гімн”) збудує, ламає усталений світопорядок. “Дух, що тіло рве до бою”, піднімається з глибин, *de profundis*, долає на своєму шляху опір консервативного середовища, численні перепони, породжує силу й завзяття, наснажує на боротьбу за кращу долю. Цей містичний образ органічно вписується в колорит Франкових “низин” – курних мужицьких хат і ремісницьких варстатів. Незважаючи на численні поклики до “великого бою за добро, щастя й волю всіх”, героїчна дія тепер скерована переважно до “праці, поту й пут”, до проламування, побудови нових доріг, нового суспільства. Перевернути “сей лад” поет і його однодумці хочуть “не зброєю, не силою / Огню, заліза і війни, / А правдою, і працею, / Й наукою” (“На суді”). Тому, якщо в романтичній парадигмі нащадки Кралеви́ча Марка “в молитві набирали сили” (“Задунайська пісня”), то поезія “енергійної дикції” проголошує

вже інший, реалістичніший символ віри: “Лиш в праці мужа виробляєсь сила...” (“Вольні сонети”).

Героїчний модус художності часто поєднується з трагічним. Подвиг не одиниць, а маси, колективу, рокований на неминучу загибель. Героїв народжує не жадоба сліпої помсти, не прагнення слави, а усвідомлене почуття обов'язку: “Та слави людської зовсім ми не бажали, / Бо не герої ми і не богатири” (“Каменярі”). Висока жертвовність, беззастережний альтруїзм викликають трагічні передчуття, але без розпачливих, песимістичних настроїв: “І щастя всіх прийде по наших аж кістках” (“Каменярі”), “Серця свого кров'ю рад / Ваше горе змити” (“Vivere memento!”). У хронотопі героїчного важливу роль відіграє осмислений рух вперед, до поставленої мети. Власне, кінцева мета – реалізація усіх зусиль Франкових героїв, їхнє екзистенційне покликання: “... Ніде той не дійде, / Хто не має цілі”, “Може, іменно тобі ся вдасть до цілі доплести” (“Човен”), “Ми далі йшли, ніщо не спинювало нас” (“Каменярі”), “Тяжкою вийшла й довгою дорога до сонячних палат”, “Ідуть навстрічу сонцю золотому” (“Идилія”).

У реалістичній парадигмі змінюються й типи героїв. Це люди “робучі”, що усвідомлюють себе організованою громадою працівників. Такими є сіячі, які сіють “думи вольні”, “жадобу братолюбія”, “смівливість до великого бою” (“Гріє сонечко!..”), каменярі, які скромно заявляють про себе, що “не герої ми і не богатири” (“Каменярі”). Однак поет не цурається й мілітарної традиції, розуміючи, що “прийдесь стріляти й не одному / Життя покласти в боротьбі” (“Триць Турчин”). Цю трагічну перспективу він розгортає у вірші “Смертельно ранений”, де герой “дав знак / До лютого страшного бою” і впав у першому ряду повстанців, спливаючи кров'ю.

У модерністській парадигмі ще більше зростає роль особистості, яка прагне піднятися над буденністю, прозаїчністю, сірістю. Героїчний модус художності виявляється в неоромантичних спробах подолати відчуження, розрив між ідеалом і дійсністю, між вигаданим і реальним світом. “Старий романтизм, – писала Леся Українка, – намагався звільнити особистість, – але тільки виняткову, героїчну, – від натовпу”, а новоромантизм, на думку письменниці, “намагається звільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, надати їй можливість знаходити собі подібних або, якщо вона виняткова і при цьому активна, дати їй нагоду вивищувати до свого рівня інших, а не спадати до їхнього рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності чи моральної казарми” [9: 236–237]. Неоромантичні тенденції спостерігаються вже в поезії “Поєдинок” (1883), у якій динамічні картини бою змінюються фантазмагоричним діалогом двох непримирених антагоністів, двох Миронів, героя й антигероя, оповідача і його двійника, поета і його другого “я”. Імпресіоністичне “дике бойовище” у вірші “Суне, суне чорна хмара...” формує передчуття героїчного, а панорама грози збуджує бентежний, напружений настрій. На відміну од веснянки “Гримить!..”, де психологічний паралелізм виконує чіткі функції ототожнення явищ природи і людської спільноти, тут панує перцепція неспокою, тривоги, однак без видимої екстраполяції на життя суспільства.

Класичним зразком героїчного модусу художності в неоромантичній парадигмі І. Франка служить поезія “Конкістадори”, в якій автор віддає перевагу іншій, ніж у “Каменярах”, ментальності – “до відважних світ належить”. На порозі нового віку поет гостро відчуває наближення “слухного часу” – історичної перспективи свого народу. Тому його герої мають здобути “кращу вітчину” для свого ж таки покоління. Неоромантичним світосприйманням пронизані історіософські поезії циклу “На старі теми”. Уже перший епіграф з “Слова о полку Ігоревім” – “Не лѣпо ли ны бѣшеть, братіє?..” розкриває читачеві авторський задум: “начяти старыми словесы” розмову про давні, однак вічно живі, хвилюючі теми, актуальні й на порозі ХХ ст. Це теж слово про героїчний похід, але вже не озброєної княжої дружини, а гартованого вогнем слова, громадянський похід поезії “не в степи куманські безконечні”, а в потаємні глибини людської психіки, народного духу, зараженого “коромолою” міжусобних чвар і неприхованого егоцентризму, ворожнечі й розбрату, підступу і зради, зневіри і бездіяльності. І слідом за середньовічним автором “изрони злато слово” І. Франко, закликаючи в алегоричних імперативах свій народ до єдності й порозуміння: “Вирядім ми слово до походу...”, “потопчімо там полки погані...”, “вирвім з коренем ту коромолу”.

Другий вірш з “старих тем” розпочинається епіграфом із першого Давидового псалма “Блаженъ мужъ, иже не идетъ на советъ нечестивыхъ”. Поет переминяє слова пророка, викреслюючи з них лише заперечну частку, і з’являється “в сонмищах лукавих” образ контроверсійного героя, який, на думку Л. Голомб, виступає “своєрідним психологічним двійником Мойсея, тільки позбавленим його сумнівів та вагань” [5: 68]: “Блаженный муж, що йде на суд неправих / І там за правду голос свій підносить...” [10: т. 3: 148]. Це ще й один із тих “каменярів” (ремінісценції тут очевидні: “пам’ять їх загине у народі” – “слави нам не буде, ні пам’яті в людей” або ж “кого за теє лають, кленуть, і гонять, і поб’ють камінням” – “і нас, і намір наш, і діло те кленуть” та ін.), котрий змінив свій молот на слово, бо одних покликів до бою виявилось замало, щоб збудити в громади її “заціпліі сумління”, відкрити для неї “і правду, й щирість”.

Неоромантичний герой І. Франка – “блаженный муж”, “невідомий співак походу степового”, хлопський пророк, який “добровільно взяв на себе пута” будителя національної свідомості, щоб “в сонмищах лукавих”, “серед гвалту й гуку” виводити свій народ із вавилонського полону, з духовної неволі. І хай це високе та трагічне, багатьом тепер чуже й незрозуміле слово правди сприймається збайдужілим людом як “голос вопіючого в пустелі” (порівняймо контрарне з “Гімну” – “міліони радо йдуть, бо се голос духа чуть”), та все ж воно рано чи пізно оздоровить хворе суспільство, витравить з нього потворний ген рабства. Ця віра переростає у певність, коли автор “Semper tūo” звертається до образу пророка, вкладаючи в його уста Боже слово, що вестиме “вибраних борців” до великої мети, у “розвидняющий день”, який заяснів у поетовій творчості яскравим національно-визвольним змістом (“Було се три дні перед моім шлюбом...”).

Ця постать українського Єремії не менш трагічна, ніж попередні образи “виб-

раних борців”, що зреклися “життя і світу для високих дум”. На своє нещастя, пророк потрапляє в ірраціональний, не готовий до його сприйняття світ (“Де станеш ти, ніхто не схоче стати, / Що похвалиш, всім видасться лихим”). Він прагне перейти через межу байдужості, бо йому вже судилося відчувати на своїх устах “глаголів жар”, пізнати Божу істину, яку необхідно передати іншим. Абсурдність ситуації полягає в неминучому зіткненні високого космічного призначення з пасивністю, а то й ворожістю земного, реального світу. Але “абсурд протилежний надії” (А. Камю), і поки вона живе – Франко “яко син селянина, вигодуваний твердим мужицьким хлібом”, “панщиною всього життя” чесно сповнятиме свій обов’язок: “будувати і насаджувати” в людській пам’яті “світлу ціль” – образ національного відродження.

Драматичний модус художності виражає характер протистояння старого й нового, відтворює конфлікт особи й громади, розкриває внутрішні духовно-світоглядні суперечності героя. Якщо трагічне часто виходить за межі особистих колізій і закінчується катастрофою цілого світу, то драматичне зазвичай локалізується в конкретному хронотопі, в долі простої людини, яка перебуває не лише в центрі, а й на маргінесі далеко не героїчних подій. У зіткненні з реальністю, іноді досить жорсткому, гострому, герой долає опір середовища, свої сумніви, розчарування або ж залишається на роздоріжжі невирішених проблем, як власних, так і суспільних. Отож, “драматична дисгармонійність, – за словами В. Тюпи, – близька до трагічної, проте між ними існує принципова відмінність: драматичне “я” протиставляється у своїй самоцінності не світопорядку, а іншому “я” [2: 479].

У романтичній парадигмі Франкової лірики драматичне проявляється здебільшого у світі тривіальних, штучно змодельованих пристрастей. Прикметно, що тут переважають характерні для молодого поета книжні імпульси, вигадані життєві історії, запозичені сюжети. Типовим прикладом розгортання драматичного модусу може слугувати балада “Арф’ярка”, в якій напруженість сюжетної інтриги досягнуто мовою співу, натяку, жесту, зрозумілих, однак, учасникам ліричної ситуації – новоствореного любовного трикутника: “Ktera holka bledá, / Ta se zamuž ne vda; / A ktera jako růže, / Ta je dobra dla muže, / Bude hezká žena”. Мотив “украденого щастя”, на відміну од пізнішої класичної п’єси, не має соціальної основи, а отже, й суспільного резонансу. Драма, а радше мелодрама героїв замикається на їхніх особистих переживаннях, тому навіть трагічна розв’язка love story, як-от у поезії “Керманіч”, сприймається передусім в емоційній, навіть сентиментальній площині. Загалом ставлення романтичного героя до смерті байдуже (“Рибак серед моря”, “Русалка”), тому й сама смерть його розцінюється як необхідна даність, буденне явище, що не викликає катарсису.

Реалістична парадигма ставить свої вимоги до драматичного модусу художності. У ліриці “вершин і низин” визначальною є не зовнішня подієвість, а відтворення внутрішнього світу людини, його мікрокосму. Водночас переживання, настрої, інтенції героя подано на широкому суспільному тлі, що власне й драматизує їх, не виходячи, однак, за межі трагічного осмислення буття. Основною причиною, так би мовити, вісью драматичної ситуації є концепт горя – передусім народного, а потім уже суголосного йому власного.

Драматичний модус художності домінує в окремих “контрастових” поезіях циклу “Веснянки”, у “Скорбних піснях” та “Нічних думках”, частково в “Думах пролетарія” і “Тюремних сонетах”. Причому драматичне виражає себе в усіх художніх компонентах – в жанровій організації тексту, в сюжеті й композиції, у специфіці ліричного переживання, в мовленнєвому дискурсі, в ритмомелодиці тощо. Показово, що у творах, об’єктивних за способом зображення, немає кульмінаційних моментів, відсутня розв’язка, хіба що останній штрих може слугувати своєрідним пуантом художньої обсервації автора: “Дорогою тягнеться віз – / Секвестратор в село за податки”. У таких віршах поет, наче маляр пензлем, послідовно наносить епізод за епізодом на широке полотно селянського життя, створюючи сумні картини народного лиха: “Стогін іде по селищах убогих, / Діти гуртами на задавку мруть, / Сіна нема й стебельця в оборогах, / Гине худібка, по долах розлогих / Води ревуть”. Реалістичність цього весняного образка, вихопленого з природи, підтверджує ще й лист І. Франка до М. Драгоманова 24 квітня 1883 року: “У нас на селі біда і нужда крайня. Зима держить оце вже 7-й місяць, паші не стало, худоба з голоду гине, переднівок і у найзаможніших у вікна заглядає. Погано жити на нашій Красній Підгір’ї. А тут сльота-негода” [10: т. 48: 352]. Звідси й, очевидно, виникає намагання митця задокументувати мовою поезії побачені й пережиті ним сільські історії, що в “Галицьких образках” майже повсюдно закінчуються смертю персонажів, над якими “від коліски аж до домовини” висить “якась сіра хмара, якась фатальна безвихідь” [10: т. 28: 154]. Типові життєві драми підгірських селян породжують гнітюче усвідомлення “гинучого світу”, що складається з багатьох “маленьких трагедій” простої людини. Тому в таких творах відбувається неминуча трансформація драматичного в трагічне.

Характерною ознакою суб’єктивної лірики Франка-реаліста є мотив самотності як драматичний спосіб екзистенції героя, який, проте, переживає цю самотність у присутності іншого “я” [2: 480]. Alter ego поета співіснує то з образом “безсонного робітника” – смутку, то з роєм “скорбних мислей”, то з “чорною тканню” думок “невгомонних”, “огняних”. Ліричний герой залишається наодинці зі своїм пекучим болем, незмінним супутником його неймовірних страждань, викликаних особистою й народною неволею. Його буття стає ще більш нестерпним через вороже ставлення навколишнього світу, несправедливий засуд громади, боягузтво й зраду колишніх соратників: “Самотою ходжу я, мов блуд, / З горем в серці нестерпно важким... / Всі знайомі минають, ідуть – / Поділитися горем ні з ким”.

У модерній парадигмі основою драматичного конфлікту є дух незгоди, внутрішні розбіжності, зіткнення ідей, що часто призводить до війни з самим собою. Порушується цілісність природи ліричного героя, з’являються запитання, сумніви, переоцінка прожитого й пережитого. Подекуди ревізія минулого, світоглядна криза набувають небезпечного, загрозливого вигляду: “Пощо жить? Для кого жить?”; “Ну, скажи, не дурень ти? / Замість жить з людьми по-людськи / багатіти і цвісти, / тягнеш тачку до якоїсь / фантастичної мети”; “Невже ж уже минув я свій зеніт / і розпочав спадистий шлях до склону?” та ін. Проте такі песимістичні, іноді погано

приховані суїцидні настрої “днів журби” хвилеві, скороминуші. Драматичне сприйняття життя не переростає у трагічне. Настає якесь “світле одужання” (М. Зеров), і поет виходить переможцем із цього нелегкого духового двобою, долаючи і втому, й тугу, і вагання: “Я ще не старий! Ще сила / є в руках і у души! / Ще поборемося, доле! / Ну, попробуй, задуши!”.

Героїчний, трагічний, драматичний, сатиричний модуси художності – патетичні за серйозністю художнього відображення світу. Разом із елегійним модусом як усвідомленням безповоротності, неповернення назад, до колишнього стану буття, вони визначають естетичну природу лірики І. Франка. За винятком сатиричного, ці модуси у своїх видозмінах властиві кожній із трьох парадигм художності (романтичній, реалістичній, модерністській). Інші, непатетичні модуси (комічний, іронічний, ідилічний), перебувають на маргінесі естетичного відношення поета до дійсності.

Література:

1. Адорно Т. Теорія естетики. – К., 2002.
2. Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л. Чернец. – Москва, 1999.
3. Войтюк А. Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981; Комаринець Т. Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнарод. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. – К., 1990. – Кн. 1; Стебун І. Проблема “романтизм і реалізм” в естетичній концепції Івана Франка // Іван Франко і світова культура... – Кн. 1; Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч. – Львів, 2002; Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2005; та ін.
4. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2005.
5. Голомб Л. Особа і суспільство в українській ліриці кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1988.
6. Корнійчук В. Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998; Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
7. Тюпа В. Альтернативный реализм // Избавление от миражей: Социалистический реализм с разных точек зрения. – Москва, 1990.
8. Тюпа В. Прологомены к теории эстетического дискурса // Проблема художественного языка: Сб. тр. Самарской гуманитарной академии. – Самара, 1996. – Вып. 2.
9. Українка Леся. Новейшая общественная драма // Українка Леся. Зібр. творів: У 12 томах. – К., 1975–1979.
10. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Ірина Бетко (Київ)

Глибиннопсихологічні первні в художньо-символічній системі ліричної драми Івана Франка “Зів’яле листя”

Лірична драма Івана Франка “Зів’яле листя” (1896) стоїть біля витоків українського модернізму. Епохальність цього твору прочитується на різних символіко-понятійних рівнях: не лише художньо-естетичному, а й соціально-психологічному, культурософському, духовно-світоглядному тощо. Змальовуючи історію нещасливого кохання одного з сучасників, у власних переживаннях і сумнівах поет помітив і узагальнив настрої і філософію нового покоління, яке втрачало цілісність попереднього позитивістського світогляду. І. Франко, на усталену думку, прилучився своєю “драмою” до поширення в українській “молодій” поезії естетичного культу спіритуалізованого кохання, що ототожнюється зі способом нераціонального духовного пізнання. Естетизм, розгорнений за допомогою символістського містицизму й романтичного іdealізму, ставав прикметною ознакою новонароджуваного українського модернізму [1: 336–337, 338].

Одним із найбільших творчих і водночас новаторських досягнень І. Франка у його ліричній драмі слушно вважають її специфічний психологізм модерністської орієнтації. Т. Гундорова зазначає, що “вибудовуючи філософсько-психологічну концепцію усєї збірки “Зів’яле листя”, І. Франко подавав культурно-психологічну студію декадентського перелому. Водночас він заглиблювався в джерела нового світовідчуття, побачивши в декаденсі не стільки естетичну “моду”, скільки “ліричну драму”. Драматизм збірки вбирає сутнісне для нової свідомості прагнення до віднайдення гармонії зі світом, природою й ідеалом, бажання ліричного героя психологічно реалізувати себе як повну й автономну індивідуальність” [1: 337]. Водночас психологізм “Зів’ялого листя”, не обмежуючись суто соціальним аспектом художнього аналізу, має значно глибший вимір, що сягає рівня архетипів колективного несвідомого [7: 135–164; 9: 38–41, 112–113].

Промовистим свідченням глибиннопсихологічного характеру є передусім “Передмова”, яка відкриває ліричну драму. Спроба її юнгіанського прочитання виявляє архетипні мотиви бінарно-амбівалентної пари персони [7: 215–223; 9: 124–126] й тіні [8: 18–21; 9: 43–46]. У цьому тексті автор, котрий репрезентує психологічні парадигми зовнішньої соціально інтегрованої персони (ідеально-досконалої “маски”, або ж “личини” особистості), вдаючись до прийомів літературної містифікації та уїдливої іронії, не лише принципово, а й відчайдушно намагається за будь-яку ціну розототожнитися зі своїм alter ego – протагоністом ліричної драми. Останній виразно віддзеркалює невідгідні, недосконалі, непристосовані і так далі, – одним словом, – тіньові аспекти його власної натури, за якими він сам не визнає права до існування, негуючи їх аж до кульмінаційного ступеня ритуального самогубства,

що відтак набуває глибокого психосимволічного підтексту. Свої "тіньові" риси у конкретному випадку автор, однак, не витісняє до несвідомих сфер психіки, але за примхливою "логією" психологічної проекції [9: 132–135] наділяє ними свого бідолашного героя.

З погляду автора "Передмови", "декадентську" особистість протагоніста формують такі "тіньові" чинники: слабка воля й інтенсивна емоційність (глибоке чуття) у поєднанні з буйною фантазією. Це персонаж мало здатний до практичного життя [5: т. 2: 119], дезінтегрований майже на всіх можливих рівнях самореалізації. На громадсько-суспільній арені такі люди ніколи нічого путнього не зроблять, ні на що велике не зважуться, нічого в житті не досягнуть [5: т. 2: 119]. В інтимно-особистісній сфері протагоніст теж виявився безрадним: кохана жінка цілком слушно не відповідала на його почуття, а передусім він сам не зміг опанувати своїх власних болісних емоцій та внутрішніх поривань. Узагальнюючи безпорадність людей такого типу в стосунку навіть до самих себе, автор зазначає: "Самі їх пориви не видні для постороннього ока, хоч безмірно болючі для них самих. Оттим-то, вичерпавши сили в таких поривах, вони звичайно застрягають десь у якомсь темнім куті суспільного життя і токанять день поза день, заважаючи собі й другим" [5: т. 2: 119]. У духовно-світоглядному плані ліричний суб'єкт виявляє повну відсутність правильних орієнтирів: зовні декларує свої атеїстичні переконання, але в стані розпачу уявлюється його інфантильна віра в забобони; за хвилину щастя з коханою він готовий продати душу чортові, котрий, однак, глузливо відкидає цю пропозицію.

Окрім того, ліричний суб'єкт, загалом не сильний у прозі, не виявляв такого рівня літературного хисту, який відповідав би високим ідейно-естетичним запитам автора: "дневник, що його небіжчик нібито залишив по собі, писаний був безладно [...]. Багато там було недотепної мазанини, багато немудрого філософування та незрозумілих докорів" [5: т. 2: 119–120]. Цікаво, що цей фіктивний дневник, за аналогією з тим, хто нібито викликав його до життя, окреслюється як текст характерно тіньовий, що випадком впливає з небуття (тобто, у символічному сенсі, – зі сфери несвідомого). "Це пом'ятий та поплямлений зшиток, писаний прихапцем, ночами; читати його важко: се переважно ліричні оклики, зітхання, прокляття та бичування себе самого, а оповідання про факти дуже мало" [5: т. 2: 119]. На рівні змісту і форми цьому тіньовому тексту протиставляється, з одного боку, аналітичний критицизм "Передмови", а з другого – мистецька досконалість і лірична довершеність поезій трьох "жмутків".

Загалом протагоніст "Зів'ялого листя" як показова "тіньова" особистість є людиною "зайвою" і "слабою" – таким собі "страждаючим Вертером" доби модерну. Це тип життєвого невдахи, жертви обставин, єдиним "путнім" вчинком якого парадоксальним чином стало його самогубство. Не приймаючи до відома усю цю болісну правду про самого себе, автор "Передмови" несвідомо вдається до внутрішнього розколу свого "я" [9: 151–152]. При цьому в широкому цілісному контексті Франкової лірики "тіньова" постать ліричного суб'єкта "Зів'ялого листя" протиставляється традиційній "героїчній" персоні усіх тих поетичних творів, що репрезентують образ

незламного емоційно зрівноваженого й світоглядно стабільного борця за суспільні ідеали, позбавленого внутрішніх конфліктів першорядного письменника-народника, свідомого своєї високої місії, котрий як ватаг і провідник гуртує навколо себе громаду (пригадаймо такі поезії, як “Гімн” (“Вічний революціонер”), “Каменярі” та інші, а особливо написаний вже по ліричній драмі вірш “Декадент”).

Глибиннопсихологічна закономірність посідання особистістю тіні, яку автор “Передмови” відчайдушно намагався укрити від своїх читачів, а передусім від самого себе, виявилась у цьому випадку досить очевидною. Тим часом В. Щурат, даючи широковідому контрверсійну оцінку ліричній драмі І. Франка, а його самого безапеляційно називаючи “декадентом” [6], впадає в іншу психологічну крайність. Адже цілковите ототожнення багатой людської індивідуальності з її тінню так само помилкове, як і заперечення наявних між ними скомплікованих зв’язків. (Значно коректніше і психологічно вірогідніше дану проблему згодом окреслив М. Зеров, зазначивши, що образом героя “Зів’ялого листя” явив “Франко власне обличчя в дзеркалі тогочасної своєї лірики” [2: 484]). Натомість гостра емоційна реакція на статтю В. Щурата, зафіксована Франком у полемічному вірші “Декадент”, опосередковано свідчить, що значна частка болісної, аж не до прийняття, правди про сокровений світ його душі у словах опонента все-таки була. Показово, що коли “Передмову” витримано у тоні якогось неконтрольованого внутрішнього роздратування у стосунку до свого репресованого alter ego, то в “Декаденті” температура почуттів сягає критичної межі, а риторичне забарвлення тексту місцями набуває форм істеричної лайки (зокрема: Не паразит я, що дуріє з жиру, / Що в будні тільки й дума про процент, / А для пісень на “шрррум” настроїть ліру. / Який же я у біса декадент? [5: т. 2: 186]).

Справжній психологічний ефект, що справляють на рецепієнта свідчення подібного характеру, коли учасник полеміки, втрачаючи контроль над своїми негативними емоціями, не стільки говорить, скільки фактично “проговорюється”, звичайно буває протилежний очікуваному. Адже заперечення чогось чи когось, у цьому разі тіньового alter ego, парадоксально може обернутися його ствердженням. Відтак у глибинній психології сформувалося поняття конфронтації особистості з тінню, що становить перший серйозний крок на шляху її духовної інтеграції (індивідуації) й передбачає всебічну усвідомлену асиміляцію “невігідних” аспектів своєї натури [9: 44–45, 71–73]. Щось на зразок такої спроби робить автор “Передмови”, зазначаючи, що в безладному щоденнику його покійного друга “попадалися місця, повні сили і виразу безпосереднього чуття”, в котрих він “видобував із своєї душі правдиво поетичні тони”, спроможні робити “сильне враження”, побуджувати вдумуватись у його екзистенціальну ситуацію та “духовий настрій”, а також намагатися “передати ті місця віршованою мовою з метою пустити їх в світ”. При цьому автор – прагматик і скептик – ніби робить символічний приязний рух у керунку незаних йому психічних обшарів емоцій та несвідомих імпульсів, принципово визнаючи за ними право на існування. Проте з’ясовується, що весь цей “затроєний” песимізм (безнадійність, розпука, безрадість, умовно кажучи – “неовертер’янство”) – “се

горе таке, як віспа, котру лічиться вщиплюванням віспи", і займатися цими проблемами доводиться не з приємності, а з потреб, так би мовити, психотерапевтичних, у надії, що, можливо, "образ мук і горя хорої душі вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності" [5: т. 2: 120].

Загалом автор розглядуваного тексту до конфронтації з тінню ще психічно не був готовий. Значно більше терпимості до людських, а відтак і своїх власних вад він виявить лише в "Передмові" до наступної збірки ("Мій Ізмарагд", 1898). Поет вже не боїться відверто говорити про свої страждання, підносячи понад усе ідею взаємної толерантності в міжлюдських стосунках: "Значна часть поміщених тут віршів – то правдиві Schmerzenskinder [діти страждання (нім.). – І. Б.]. [...] Коли з них упаде в твою душу хоч крапля доброти, лагідності, толеранції не тільки для відмінних поглядів і вірувань, але навіть для людських блудів, і похибок, і прогріхів, то не даремна буде моя праця" [5: т. 2: 179, 180–181]. Натомість лише через 14 років після першої публікації "Зів'ялого листя" у "Передньому слові до другого видання" автор офіційно визнає те, що у психологічному (підсвідомому) плані було очевидне від початку: а саме, "що прозова передмова до першого видання [...] не більше як літературна фікція". На більшу відвертість він не спромігся, аргументуючи це тим, "що й без автобіографічного ключа" його поезії "мають самостійне літературне значення" [5: т. 2: 121]. Подібне настійне замовчування додатково засвідчує неслабнучу з роками актуальність і глибину індивідуального травматичного переживання на ґрунті нещасливого кохання. "Передмова", всупереч твердженню І. Франка, у світлі глибинної психології виявляється чимсь істотнішим, аніж звикла містифікація (інакше автор не мав би внутрішньої потреби залучати її до другого видання ліричної драми). Вона прочитується як вірогідний психосимволічний документ, який хоч і не містить "правдивого" оповідання про факти зовнішнього життя (подібно як дневник "небіжчика?!), проте має істотніші вказівки щодо інтимної біографії душі поета. У цьому плані "Передмова" відіграє роль якнайбільш адекватного впровадження до сокровеного внутрішнього світу митця, віддзеркаленого в тексті ліричної драми, художньо-символічну систему якої формують архетипальні мотиви тіні й аніми [7: 253–281; 8: 22–34; 9: 28–33].

Центральним об'єктом художнього зображення і психологічного аналізу ліричної драми є історія нещасливого кохання протагоніста. Її зовнішньо-подієва іронічна версія лаконічно представлена в "Передмові": "небіжчик влюбився був у якусь панночку, дістав від неї коша (видно, розумна панночка була, знала, який муж їй непотрібний), а потім мучився своєю любов'ю довгі літа, поки його улюблена не вийшла заміж. Тоді він покінчив з собою" [5: т. 2: 119]. З цієї простої фабули розбудовується складна лірико-драматична конструкція "трьох "дій" ("жмутків"), кожна з яких, інтонована тільки їй властивими настроями, барвами, мотивами, надавала цілісності поетичному матеріалу" [1: 338]. "Жмутки" не мають конкретніших підзаголовків, проте в кожному з них можна виділити домінуючу поетичну ідею та емоційну тональність.

"Перший жмуток" прочитується як "книга любові-смутку". Починається він

оптимістичним мажорно-весняним гімном (I: “По довгім, важкім отупінню”), що одночасно є заспівом до цілої ліричної драми. У контексті феноменів глибинної психології цей заспів інтерпретується як розгорнута метафора реляцій несвідомої і свідомої сфер психіки: несвідомість постає як невичерпне джерело вітальної енергії й поетичної творчості, з якого на поверхню свідомості, як “з-під попелу [...] огонь, проривається бурливая хвиля пісень та жаги і любові [...] іскра жива” [5: т. 2: 122]. Наступні поезії (II–IX і XI–XVIII) являють собою натхненно-розпачливі звернення до недосяжної коханої. Ці два монологічні каскади одночасно розділяє й поєднує десята мініатюра (X: “Безмежнеє поле в сніжному завою”), що становить першу у контексті ліричної драми спробу протагоніста естетично осмислити свій “нестерпний, лютий біль” за посередництвом стилізації народної пісні. У трьох останніх поезіях ліричний герой намагається змиритися з долею й поконати свій розпач новими надіями (XIX: “Я не жалуюсь на тебе, доле”), у понурій візії “бачить” свою кохану в образі повії (XX: “Привид”), а в меланхолійному мінорно-осінньому “Епілозі” (“Розвійтеся з вітром, листочки зів’яли”) лірично узагальнює наскрізну ідею “любові-смутку”.

“Другий жмуток”, у якому депресивний стан протагоніста поглиблюється, постає як “книга любові-страждання”. Чільні мотиви “Першого жмутку” дістають подальший всебічний розвиток – як ліричний, так і драматичний. Передусім у I, II, IV, VIII, IX, XII, XIV–XVIII поезіях триває напружена розмова з коханою, яка не дістає відповіді, – так само, як не відгукуються взаємністю і почуття ліричного суб’єкта. У двох перших поезіях чутно виразний відгомін глибиннопсихологічних мотивів заспіву. Вступна рефлексія (I: “В Перемишлі, де Сян пливе зелений”) знов активізує мотив реляцій несвідомості зі свідомістю, використовуючи при цьому новий арсенал показових архетипних образів і символів. Звертає увагу не лише “надсянська легенда” як промовиста алегорія “ліричної драми” протагоніста, але й символіка закутої льодовою корою ріки, що її “найглибший вир [...] неначе диявол” поглинає запряжену четвіркою карету, яка невідь звідки з’являється й невідомо куди зникає, якої ніколи ніхто не бачив і навіть не шукав, а ще – той сакральний час, коли трапилась ця загадкова моторошна подія на межі реальності і сну: недільний південь по Божій службі. Проте у символічному плані найістотніше те, що у розглядуваному вірші, порівняно із заспівом, місце несвідомої сфери в стосунку до свідомої змінюється діаметрально: несвідомість уже не еманує з себе енергію, але поглинає її зі свідомості, генеруючи депресивну ситуацію як домінуючий емоційний настрій “Другого жмутку”.

У наступному вірші (II: “Полудне”) зимовий пейзаж трансформується в літній, а узагальнено-абстрактна “хвиля пісень”, що пролунала в заспіві, конкретизується як народна пісня: “І стиха до строю сопілки / Поплив із народним до спілки / Мій спів” [5: т. 2: 140]. Відтак III–VII і XIII поезії, разом з десятою мініатюрою “Першого жмутку” й частково тринадцятим віршем “Третього жмутку” (XIII: “Матінко моя ріднесенька!”) становлять органічний внутрішній цикл народнопісенних стилізацій, цікавий оригінальною інтерпретацією архетипних образів і мотивів колективного

несвідомого, що постають у проекції на національно-фольклорний ґрунт. Проте цим не обмежується інтонаційне та настроєве багатство "Другого жмутку". У X, XI і XIV поезіях виразно звучать мотиви самоіронії, генетично започатковані в "Передмові". Натомість у двох завершальних віршах змальовано щораз глибше занурення протагоніста в депресію. Порівняно з кінцевими акордами "Першого жмутку", ліричний герой тепер постає настільки знесиленим внутрішньою боротьбою й знеохоченим до життя, що вже не має змоги далі миритися зі своєю долею, надіятись і мріяти про зміни на краще. По обнадійливій, але важкій весняній сівбі (XIX: "Я не жалуюсь на тебе, доле"), "надійшла осіння пора худого жнива" (XIX: "Як віл в ярмі, отак я день за днем"), а розвіяні з "вітром листочки зів'ялі" ("Епілог") покрив "білий килим забуття, одубіння, отупіння" (XX: "Сипле, сипле, сипле сніг"): так "любов-смуток" переродилась у "любов-страждання". Той переможний "огонь", що так яскраво спалахує у заспіві, безнадійно згасає саме наприкінці "Другого жмутку" (Повільним спалююсь огнем, / Та ярко бухнуть сили вже не маю; Молодий огонь в душі / Меркне, слабне, погасає [5: т. 2: 152, 153]), символізуючи катастрофічне падіння психічної енергії (лібідо [9: 99–100]) протагоніста. Отож, коло замикається: дія ліричної драми знову завмирає у "довгій, важкій отупінню".

"Третій жмуток" завершує ліричну драму як "книга любові-смерті". Депресія протагоніста сягає критичного стану, набуваючи форм манії самогубства. Відтак мотив смерті – символічної або реальної, котрий у перших двох жмутках з'являвся спорадично, – тепер звучить чи не в кожному вірші. У вступній мініатюрі (I: "Коли студінь потисне") традиційно відлунює тема поетичної творчості, набуваючи вкрай трагічного осмислення: "Чом же пісня та летється / Під вагою турбот і біди? / Чи те горе, як праса, / Щоб із серця пісень надушить? / Чи пісні ті, як дзвони, / Щоби горя завід заглушить?" [5: т. 2: 154]. За цим ідуть розпачливі "пісні" (II–IX поезії), у яких протагоніст оплакує безповоротну втрату коханої і своє життя, що без неї втратило сенс. У трьох наступних віршах (X–XII) розгортається курйозно-іронічний міні-сюжет, як ліричний герой безуспішно намагався продати душу чортові, "спіймавши" від нього "облизня". По цій ганебній невдачі перспектива самогубства остаточно опанувала його свідомість. Проте перш ніж поповнити цей "ритуал", він виголошує серію зворушливих прощальних монологів – до матері (XIII: "Матінко моя ріднесенька!"), до своєї пісні (XIV: "Пісне, моя ти підстрілена пташко" і XVI: "Даремно, пісне! Щез твій чар") та до коханої (XV: "І ти прощай! Твого ім'я"). Потім, вдаючись до спекулятивних маніпуляцій, шукає різнобічного світоглядно-філософського виправдання ідеї самогубства у буддизмі (XVII: "Поклін тобі, Буддо!"), атеїзмі й матеріалізмі (XVIII: "Душа безсмертна! Жить віковічно їй!") та християнському гностицизмі (XIX: "Самовбійство – се трусість"). Свою маніакальну ідею протагоніст втілює в останньому вірші ліричної драми (XX: "Отсей маленький інструмент").

У "Передньому слові до другого видання" І. Франко охарактеризував "Зів'яле листя" як твір, найсуб'єктивніший "із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивний у способі малювання

складного людського чуття” [5: т. 2: 120]. Справді, в цих “ліричних піснях” поет принципово, без жодних обмежень і видимих втручань з боку “автора”-перфекціоніста, дозволяє говорити своєму “тіньовому” alter ego, від імені якого написана переважна більшість віршів ліричної драми. Виняток становлять лише кілька зразків (чи теж вкраплень) рольової лірики – V, VI і X поезії “Другого жмутку” та X, XII, XV і XIX поезії “Третього жмутку”. Психологічний “драматизм” твору обумовлений тим, що протагоніст майже безперервно перебуває у стані напруженого внутрішнього звернення до когось чи до чогось. Основним адресатом, ліричним “ти”, є кохана, до якої він промовляє у сімнадцяти текстах першого, одинадцяти – другого і трьох – третього “жмутків”. Натомість у третій особі про кохану говорить в одному вірші першого, трьох – другого і семи – третього “жмутків”, причому в деяких текстах вона постає водночас і як друга, і як третя особа. Водночас протагоніст звертається і до інших осіб (матері, опонентів), до релігійно-міфологічного постаей (диявола, Будди), а також до узагальнено-поетичних образів-символів (долі, пісні тощо). У контексті ліричної драми означено-особові контексти переважають над неозначено-особовими. До цих останніх належить заспів, III, XIII, XIX і XX поезії “Другого жмутку”; у “Третьому жмутку” їх кількість зростає: I, II, IV–VII, IX, XVIII, XX.

Маючи змогу говорити, протагоніст розкриває внутрішній світ своєї душі, її сокровений “жіночий” образ, до кінця не усвідомлений ним самим, і який він ретельно приховував від оточення. Цей феномен у глибинній психології окреслюється як архетип аніми. Зовнішнім віддзеркаленням (проекцією) цього світу і цього образу стала кохана ліричного героя. Скомпліковані реляції з анімою – як тією зовнішньою, так і внутрішньою – ускладнювалися тим, що водночас тривав болісний процес конфронтації особистості протагоніста з тінню, не даючи ліричному суб’єктові необхідних духовних орієнтирів у несвідомій сфері й не забезпечуючи йому навіть мінімального психічного комфорту. Отже, спершу неспроможність налагодити гармонійне співіснування персони з тінню, а згодом тотальний розлад з анімою призвели до психічної дезінтеграції, і, врешті, до екзистенціальної катастрофи протагоніста як її ритуально-символічної конкретизації. Свідчення про цю катастрофу має “печать” глибокої, майже документальної автентичності індивідуального травматичного досвіду. Спрямовуючи до своїх уявних опонентів, котрі засудять його вчинок безсумнівно й безапеляційно, ряд саркастично гострих риторичних запитань (“Ах, панове! Про трусість / Мовчіть ви мені! / Чи ви нюхали порох / В життєвій війні? / Чи ви лоб свій розбили / О дійсності мур? / Чи вам звісно, як смачно / На гаках тортур?”), переконаний у своєму виборі (“Коли знаєш, що чиниш – / Блаженний еси”), протагоніст з почуттям величезного полегшення вкорочує собі життя, що так жорстоко з нього “запило”, втративши будь-яку вартість і ставши нестерпним: “В остей маленький інструмент / Кладу маленьку кулю / І замість любки на момент / Його до серця тулю. / Один кивок... легенький гук, / Неначе свічка здута, / І він з моїх упаде рук, / І з мене спадуть пута. / [...] / Ядро завмерло – геть марну, / Порожнюю лушпину! / Один кивок! За мить одну / Навіки я спочину” [5:

т. 2: 173–175]. Отож, протагоніста остаточно поглинає його неасимільована тінь, що постає як морок несвідомості й небуття – “темна ніч душі” [9: 115].

Поглиблення процесу дезінтеграції свідомості ліричного героя зумовлене поступовим наростанням елементів “аніматозної одержимості” його душі, неможливістю здійснити аналітичну диференціацію “зовнішніх” і “внутрішніх” мотивів. При цьому проявляється одна з кардинальних парадигм патріархальної культури – щодо засадничої безрадності “раціональної” маскулінної свідомості в ірраціональній сфері несвідомого: емоцій, почуттів та первісних інстинктів, – тобто в “світі аніми”. Ця парадигма відчитується чи не в кожній поезії ліричної драми, найчастіше виражаючись у формі розпачливої констатації фактів і окреслення обставин, на які нема впливу, як, наприклад, у вірші “Раз зійшлися ми случайно”: “Я питаю про щось таке, / Що й не варт було питать, / Говорив щось про ідеї – / Та зовсім не те, не тєє, / Що хотілося сказать. / [...] / Ти кивнула головою, / В сінях скрилася, як стій; / Я ж мов одурілий стою / І безсилий за тобою / Шлю в погоню погляд свій. / [...] / Чує серце, що програна / Ставка вже не верне знов... / Щось щемить в душі, мов рана: / Се блідая, горем п’яна / Безнадійная любов” [5: т. 2: 125]. Проте протагоніст все ж спромагається на аналітичні чи навіть самокритичні рефлексії: “Якби я не дурень, що лиш в думках кисне, / Що співа і плаче, як біль серце тисне, / Що будуче бачить людське і народне, / А в сучаснім блудить, як дитя голодне, / Що із неба ловить зорі золотії, / Але до дівчини приступить не вміє, – / Ідеали бачить геть десь за горами, / А живеє щастя з рук пустив без тями / І тепер, запізно, плаче і дуріє – / Фантастичні думи! Фантастичні мрії!” [5: т. 2: 150].

Тяжко переживаючи свою “ліричну драму”, протагоніст розпачливо шукає хоч якоїсь “раціональної” відповіді на численні “ірраціональні” питання: “Не знаю, що мене до тебе тягне, / Чим вчарувала ти мене; За що, красавице, я так тебе люблю, / [...] / За що я тужу так, і мучусь, і терплю?; Чом твої очі сяють тим чаром, / Що то запалює серце пожаром? / [...] / І чом твій усміх – для мене скрута, / Серце бентежить, як буря люта?; Чому ж без тебе серце рвесь, / Душа болить і плаче?” [5: т. 2: 122, 124, 141, 150]. Поступово він усвідомлює парадоксальну річ – кохана є іманентною частиною його душі, і тому її страждання йому болять як свої власні: “Коли на те личко чудове / Ляже хмарою жалісна туга, / [...] / Отоді моє серце стискає / Мов кліщами, холодна тривога; Часом причується, що та душа живая / Квилить, пручається, – тоді глибокий сум / Без твого відома лице твоє вкриває. / Тоді б я душу дав за тебе” [5: т. 2: 124]. Особливо ж ліричного суб’єкта до відчаю допроваджує свідомість власного безсилля щось змінити на краще в нещасливому житті коханої (“Розпука! Те, що я вважав”). Він волів би осліпнути, ніж дивитись на її муки, пониження чи смерть: “О, щоб були мої осліпли очі, / Було б в душі ясніш і спокійніш; Чи моїм очам / Хтось видер світло?; І як се я гляджу і не осліпну?” [5: т. 2: 136, 154, 155].

На важливих аспектах процесу психологічної проекції архетипних мотивів аніми наголошено у вірші “Я не тебе люблю, о ні”: “Я не тебе люблю, о ні, / Люблю я власну мрію, / Що там у серденьку на дні / Відмалечку лелію. / Все, що дало

мені життя, / В красу перетопляв я, / І всю красу, весь жар чуття / На неї перелляв я. / Вона мій спів, вона мій хліб! / Душа мая – аж дивно – / До неї, наче той поліп, / Приссалась невідривно. / Усіми нервами приліг / Мій дух до неї, мила, – / І тут вона – аж страх! аж страх! / Твій вид мені явила” [5: т. 2: 144–145]. Проте почуття містичної єдності з коханою може набувати obsesійних форм: “Ні, не тебе я так люблю, / Люблю я власну мрію! / За неї смерть собі зроблю, / Від неї одурію” [5: т. 2: 145]. В іншому випадку, прагнучи приспати “люту муку” нерозділеної любові, ліричний герой намагався “вбити” “чистий образ” коханої, кидаючи в нього “болото та каміння кременисте”. Та від цього тільки сам “чувсь брудний, недужий, а її образ [...] яснів з душі, / Мов сонце верх калюжі” [5: т. 2: 131]. Натомість її смерть (реальна чи символічна) означає його кінець: “Вона умерла! – Ні, се я умер” [5: т. 2: 155].

Проектуючи сокровенні риси “жіночого” образу своєї душі на постать реальної жінки, ліричний суб’єкт так само несвідомо вдається до протилежного – інтроєкції [9: 78], переконаний, що він так само є частиною душі своєї коханої – її сокровеним “чоловічим” образом, анімусом [7: 253–281; 8: 22–34; 9: 33–36], хоч вона й не відповідає на його почуття. Відтак причину всіх нещасть, що випали на долю коханої, протагоніст суб’єктивно вбачає в тому, що вона погордувала його любов’ю. Можна сказати, що силою поетичної сугестії він “накликає” на неї ці нещастя, емоційно запекло їх “візуалізуючи”, що простежується в XII, XVII, XVIII і XX поезіях “Першого жмутку”. Інтонаційна палітра цих віршів сягає від застережливого благання (“Не минай з погордою / І не смійсь, дитя! / Може, в тім осміянім / Суть твого життя. / Може, в тім зневаженім / Твого щастя карб, / Може, в тім погордженім / Є любові скарб. / Може, сміх твій нинішній, / Срібний та дзвінкий, / Стане в твоїй пам’яті / За докір гіркий” [5: т. 2: 130]) до символічно безжального вироку (“Ти плачеш. Ти, що відпихнула / Любов мою, як сиротину / Тепер надармо просиш, ловиш / Любові хоч би крапельину. / Твоєю дивною красою / Надармо всіх маниш ти к собі: / Се труп убитої любові / Не допуска любові к тобі. / І марно линуть, марно гинуть / Літа найкращі, молодії! / Ти пам’ятник живий, небого, / На гробі власної надії” [5: т. 2: 133–134]).

Протагоніст не визнає за своєю коханою жодного права на щастя з іншим. Він складає наступні промовисті декларації: “Як в дорозі здиблю горе, / Що тобі несе удар, / Сам його до себе справлю / І прийму його тягар. / А як щастя часом схоче / В мою хату загостить, / Я його до тебе справлю, / Най голубочком летить; Я не кляв тебе, о зоре, / Хоч як сильно жаль мій ріс / Насміх твій і власне горе / Я терпливо переніс” [5: т. 2: 130, 133]. Значно глибше драматизм його скомплікованих почуттів розкрито у вірші “Привід”, де ліричний суб’єкт здійснює символічну помсту коханій, у понурій фантазії нещадно виставляючи її на “торг ганьби: йшла переді мною / Висока постать, пряма та струнка. / Оглянулась, хитнула головою, / Моргнула на прохожого панка”. Втім, до символічного “пониження” коханої протагоніст удається не так з метою її “десакралізації”, як із розпачливого прагнення її “великодушного розгрішення” й наступного поєднання з нею: “Постій! Постій!

Я вмію се відчути. / Моя любов не згасла, ще горить, / Зуміє райський ключ зі дна добути, / Зуміє рай запертий отворить" [5: т. 2: 135, 136].

Спроба різнобічного осмислення "аніматозного" образу коханої викликає у душі протагоніста глибоко амбівалентні почуття: "Якби ти слово прорекла мені, / Я б був щасливий, наче цар могутий, / Та в серці щось порвалось би на дні, / З очей би сліз потік поллявся рвучий; Ой ти, дівчино, ясна зоре! / Ти мої радощі, ти моє горе!" [5: т. 2: 123, 141]. Це неймовірне переживання закоханим одночасно страху й захвату має нумінозну [9: 116] природу, про що свідчать, зокрема, наступні фрагменти "Пісні над піснями": "Хто вона, що виходить із пустині, немов стовпи диму, окурена миррою й ладаном, [...] як полки з прапорами – грізна?"; споглядати її досконалу красу – це як дивитися на [...] танець військовий [4: Пісн. 3: 6; 6: 10; 7: 1], – порівняймо: "серце тріпаєсь в грудях несамовито, / Коли проходиш ти повз мене гордовито" [5: т. 2: 124]. У психічно інтегрованої особистості нумінозне переживання, що передбачає небуденний досвід характерної єдності протиріч (*coincidentia oppositorum* [9: 46, 94]), викликає екстатичне почуття архетипної повноти буття. Натомість у дезінтегрованої свідомості протагоніста, ще не готовий до погодження суперечностей, сама їх наявність поглиблює внутрішній конфлікт, який стає щоразу нестерпнішим. Своєю чергою суперечлива натура аніми виявляє низку міфологічних мотивів. Вона пов'язана передусім зі стихією води (зокрема сліз і крові) та водних глибин, з символікою підводного "дна" тощо. Наступна мініатюра репрезентує характерний "міфо-психічний портрет" аніми: "Твої очі, як те море, / Супокійне, світляне: / Серця мого давнє горе, / Мов пилінка, в них тоне. / Твої очі, мов криниця, / Чиста на перловім дні, / А надія, мов зірниця, / З них проблискує мені" [5: т. 2: 126]. У психологічному сенсі стихія води накладається на символіку "темних вод душі", що апелює до сфери несвідомого. Так само, як з водою, аніма пов'язана з різноманітними проявами темряви, серед яких домінують ніч, сон і смерть.

Саме нічний пейзаж становить характерне символічне тло психологічної "сценерії" ліричної драми, асоціюючись зі сферою несвідомості – "темною" стороною душі. У нічному зимовому місті з'являється "привид" ліричної героїні в одній із її темних / низьких іпостасей ("Привид"). Вночі під вікном коханої протагоніст оплакує свою невідвзаємнену любов ("Як почувеш вночі край свого вікна"). "В алеї нічкою літною" він через горе не в стані милуватися красою навколишнього світу, усвідомлює глибину своєї втрати: "Душа моя похоронила / Всі радощі і всі страждання, / Весь спів, що вже не встане знов, / Своє найвище бажання, / Свою останню любов" [5: т. 2: 156–157]. Роз'ятрюючи рану свого серця в непогожу осінню ніч, ліричний суб'єкт приймає фатальне рішення продати душу чортові ("Надходить ніч. Боюсь я тої ночі!"). Так само уночі він пише свій "дневник" ("Передмова"). Своєю чергою, образ недосяжної коханої, як показовий феномен внутрішнього світу протагоніста, найчастіше виринає "у сні" ("Не раз у сні являється мені", "Чого являєшся мені"), або ж позбавляє сну. Нетривале "щастя" протагоніста, "наче сонний привид, / Явилось, всміхнулося і щезло" [5: т. 2: 135]. Краса коханої

нагадує йому квітку “сон царівни” [5: т. 2: 135], а сні, в яких з’являється її образ, виконують життєдайну психологічно компенсаторну функцію стосовно до безрадїсної реальності: “Являйся, зїронько, мені / Хоч в сні! / В житті мені весь вік тужити – / Не жити. / Так най те серце, що в турботі / [...] / Хоч в сні на вид твій оживає” [5: т. 2: 147–148]. З іншого боку, випадкові (переважно “односторонні”) контакти героїв у живій дійсності через їхню фрагментарність, хаотичність і “нереальність” виглядають як химерний “сон” (“Не знаю, що мене до тебе тягне”, “Раз зїшлися ми случайно”, “Не надїйся нічого”, “Я не надїюсь нічого”, “Як на вулиці зустрїнеш”, “Не минай з погордою”, “Неперехїдним муром помїж нами”, “Похорон панї А. Г.”, “Привид”, “Як не бачу тебе”, “Як почуєш вночі край свого вікна”, “Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!”), “Покоїк і кухня, два вікна в партері”, “Розпука! Те, що я вважав”, “Тричі мені являлася любов”; з цими поезіями також циклізуються два вірші з першої частини (I. Поклони) зїрки “Мій Измарагд” – VII: “Моїй не моїй” і VIII: “Спомин”).

Особливо виразно у численних контекстах можна простежити символїчні конотації образу аніми зі смертю. У певному сенсі лірична драма є парафразою одної з центральних сакральнo-поетичних ідей “Пїсні над пїснями”: “сильне кохання, як смерть” [4: Пїсн. 8: 6]. Безпосередній відгомін цієї ідеї наявний у вірші “Так, ти одна моя правдивая любов”: “Як смерть, що забива й від мук ослобоняє, – / Отак, красавице, і я тебе люблю” [5: т. 2: 126]. У символїчному контексті смерті образ аніми осмислюється від самого початку ліричної драми – вже у другому вірші “Першого жмутку”, де протагонїст вперше звертається до коханої, звїряючи їй свої небуденні почуття (II: “Не знаю, що мене до тебе тягне”): “В житті, мабуть, ніщо нас не сполучить, / Роздїльно нам прийдеться і вмирать. / [...] / Та прецінь аж у гроб мені – се знаю – / Лице твоє прийдеться донести” [5: т. 2: 123]. “Тїнь” смерті супроводжує образ аніми – цієї “зв’ялої квітки” [5: т. 2: 169] – в різноманїтних життєвих і емоційних ситуаціях: на похоронї панї А. Г., яка розлучила протагонїста з коханою (“Похорон панї А. Г.”), та її власному (“Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!”; “Байдужїсїнько мені тепер”) тощо. У кількох контекстах сама аніма постає як показова персонїфікація смерті. У сонеті “Не раз у сні являється мені” “образ [...] чудовий” коханої в сонних видїннях протагонїста “страшні / Полошить мари” й промовляє до нього страшні слова: “Цить! Засни! Я смерть твоя!” [5: т. 2: 131–132]. Натомість у вірші “Тричі мені являлася любов” аніма постає, зокрема, як істота не від світу цього, приречена на ранню смерть (“Явилась друга – гордая княгиня, / Бїда, мов місяць, тиха і сумна, / Таємна й недоступна, мов святиня. / Мене рукою зимною вона / Відсунула і шепнула таємно: / “Мені не жить, тож най умру одна!” / І щезла мовчки там, де вїчно темно”), – але також як жїнка-вампір (“Явилась третя – жєнщина чи звїр? / [...] / За саме серце вхопила мене, / Мов сфїнкс у душу кігтями вп’ялилась / І смокче кров, і геть спокїй жєне” [5: т. 2: 161–162]; порівняймо також у вірші “Я не тебе люблю, о ні”: “Кого зрадливий сфїнкс пїймав, / Не пустить аж до гробу” [5: т. 2: 145]).

Проте парадоксально “найчорніша (смертельна) темрява” аніми ховає в собі і “найясніше світло”. “Світло люблю я, купаюся в ньому” [5: т. 2: 142], – ствер-

джує лірична героїня вірша "Червона калина, чого в лузі гнешся?". Тим часом для ліричного суб'єкта його кохана є справжнім джерелом найчистішого "райського світла". Вона "уткана із обснов / Сріблястих [...] / Купав її в рожевих блисках май, / На пурпуровій хмарі вранці сіла / І бачила довкола рай і рай!" [5: т. 2: 161]. Відтак і риторика звернень протагоніста до коханої виглядає промовисто, вона насичена відповідними "світлими" епітетами і метафорами: "дівчино-зірничко", "світе ясний", "о зоре", "ясная зоре", "моя зоре", "зіронько", "мій світе", "моя зірко" тощо. Його бентежить "огонь її очей", її усміх, що "неначе сонце", а надто – її "ясні, розіскрені очі-красітки: Хто в них задивиться, й сонця не схоче" [5: т. 2: 141]. Ці очі ясніші, ніж "золоті зорі в небеснім морі", вони запалюють "серце пожаром" і є відблиском "іскор" серця коханої. Вона – "ідеал [...] ясний", її "чудовий" образ (вид) ясніє "мов сонце", він – "Неначе блискавка ярка, / Що зразу сліпить очі, / Що враз і тішить, і ляка, / Ніч робить з дня, день з ночі" [5: т. 2: 145]. Усі ці мікроконтексти перегукуються з наступним фрагментом "Пісні над піснями": "Хто це така, що вона виглядає немов та досвітня зоря, прекрасна, як місяць, як сонце – ясна" [4: Пісн. 6: 10]. З іншого боку, "світоносна" символіка аніми підсилена відповідно "теплою" колористичною гамою: "червона рожа", "червона калина", "червоні ягідки", "золота левкоя", "коралі уст", "золотая мушка, в бурштиновий хрусталь залита", "рожі на лиці", "на устах [...] малина" і т. п.

"Райське світло" аніми, втім, в її очах горить для іншого: "Та вже ж не для мене / В очах її світло те блима" [5: т. 2: 146]. І тому для протагоніста воно відсвічує "пекельним полум'ям", закономірно виявляючи свою амбівалентно-стихийну природу. Так, кохана – "зоря ясна", але "непривітна". Її сонячний усміх часом блідне: "усміх твій – наче під осінь / Всміхається сонце у млі" [5: т. 2: 146]. Вона запалює "найкращий", але також "грішний огонь, що враз і гріє й пожирає" [5: т. 2: 126], відблискуючи пекельно-демонічними іскрами: "дивні іскри починають грати / В її очах – такі яркі, страшні, / Жагою повні, що аж серце тисне" [5: т. 2: 162]. Промовисту аналогію свох страждань ліричний суб'єкт знаходить у міфологемі Іксіона [5: т. 2: 145], царя лапівів у Фессалії, який під час перебування на Олімпі насмілився домагатися кохання богині Гери, за що Зевс звелів прив'язати його до вогняного колеса, яке перебувало у вічному русі, та кинути у тартар, прирікаючи на вічні муки [3: 504]. І все ж за мінімальний знак прихильності коханої протагоніст готовий терпіти пекельні страждання: "За один її цілунок / Най горю сто тисяч літ! / За любов її і ласку / Дам я небо, рай, весь світ" [5: т. 2: 164]. Врешті, у саркастично-знущальному монолозі чорта прямим текстом стверджується, що місце обох – у пеклі: "І знайте ще одне. Ота, що так за нею / Ви побиваєтесь і мучитесь душею, / Є наша теж якраз. / Спішіться ж, паночку, до пекла як до балю! / Там власноручно сам віддам вам вашу кралю. Au revoir у нас!" [5: т. 2: 166].

Аспекти негативних проявів "пекельної" аніми, що загрожує духовному і фізичному життю протагоніста, пов'язані з почуттям її зверхності (пихи) й зневаги в стосунку до нього. Її "злий насміх, гордість, глум", її "серденько – колюче терня та слово остре, як бритва" [5: т. 2: 124, 141] тощо завдає йому нестерпного болю.

Характер специфічної “демонізуючої” образності контекстів цього семантичного кола виразно сигналізує наявність витісненого (отже, неусвідомленого) “страху жіночості” – і не стільки тієї, що “назовні”, скільки тієї, що “всередині”, в “темних” глибинах власної душі, яка в “раціональній” маскулінній свідомості асоціюється зі стихією первинного хаосу і є джерелом великого неспокою, який не можна витлумачити “логічно”. Своєю чергою неконтрольовані прояви цього “репресованого” страху ірраціональні, по суті, “вибухаючи”, звільнюють потужне поле негативних емоцій. Подібний афективний стан з великою художньою сугестією відображено у вірші “Я хтів життю кінець зробити”. За всі пониження, що їх дізнав від коханої, протагоніст хоче їй помститися, вдаючись до методів чорної магії: “Увесь свій жаль, увесь свій біль, / Хтів я в одну звернути ціль, / В один набій страшний, як грім, / Зібрать свою всю силу в нім / І вилить голосно, мов дзвін, / Останній спів, страшний проклін, / Такий проклін, щоб мерзла кров, / В ненависть зстилася любов, / Змінялась радість в темний сум, / І щоб краси не бачив ум, / І щоби уст цурався сміх, / І від повік би сон відбіг, / Тюрмою б весь зробився світ, / І в лоні мами гиб би плід – / І сей проклін, душе моя, / Хотів на тебе кинуть я”. Однак, дійшовши до краю розпачу, протагоніст пізнає феномен своєрідного “перевертання монади”, коли певна якість трансформується у свою протилежність: “Та в серці могому поет / Бунтуєсь, плаче, мов дитя, / Для нього ти краса життя, / Струя чуття, пісень пора – проклін у горлі завмира” [5: т. 2: 160–161]. Дещо подібний емоційний перехід, хоча й не так загострений, змальовано у вірші “Не надійся нічого”. Всупереч логічному змісту “тих слів страшних”, що як вирок злетіли з уст коханої, протагоніст несвідомо “проектує” на неї найкращу “приховану” сутність своєї аніми: “Ні, ні, не вірю! [...] О, не ошукаєш / Могого серця гордості лускою! / Я зрозумів тебе! Ти добра, щира! / Лиш бурі світу, розчаровань муки / Заволокли тебе отим туманом” [5: т. 2: 128]. Отож, “внутрішнє” виявляється важливішим від “зовнішнього”, а протагоніст бодай на мить підноситься над своїм стражданням.

З розглядуваним явищем у глибинній психології пов’язане поняття трансцендентної функції [9: 63–65], яке в найширшому розумінні передбачає гармонізування реляцій між свідомою й несвідомою сферами психіки, що, серед інших позитивних наслідків, звільнює колосальний потенціал творчої енергії особистості (як, зокрема, у заспіві). У межах ліричної драми “слідів” трансцендентної функції не так багато, й виявляється вони переважно в контексті апофеозу аніми, найяскравіший приклад якого становить мініатюра “Хоч ти не будеш цвіткою цвісти”: “Для мене ясна, чиста ти, / Не перестанеш бути мені святою, / Як цвіт, що стужі не зазнав ні спеки, / Як ідеал все ясний – бо далекий. / Я понесу тебе в душі на дні / Облиту чаром свіжості й любові, / Твою красу я переллю в пісні, / Огонь очей в дзвінкі хвилі мови, / Коралі уст у ритми голосні... / [...] / Цвістимеш ти, – покаль мій спів лунає” [5: т. 2: 152]. Сакральне звучання контекстів такого типу, з одного боку, живиться символікою та образністю “Пісні над піснями” (зокрема, мотиви розквітлої квіткі – рожі, лілеї [4: Пісн. 2: 1–2]), а з іншого – проявляє іконно-богородичні первні (“чистий образ”, “лице твоє пречисте”, “твої устоська – тиха молитва”, “таємна й недоступна, мов святиня” [5: т. 2: 131, 141, 161]).

"Тричі мені являлася любов" [5: т. 2: 161], – стверджує протагоніст у дев'ятму вірші "Третього жмутку", тоді як його аніма постає як істота з великою кількістю неповторних облич – від "найясніших" до "найтемніших". За більшістю з них, очевидно, стоїть кохана, яка, однак, не вичерпує собою всіх можливих "анімотозних" постатей. У контексті ліричної драми до їх кола долучають також образи матері, долі, землі та пісні. Архетипний образ матері виявляє амбівалентні властивості, оскільки разом із життям і своєю любов'ю вона дала синові "три недолі": вразливе серце поета, хлопський рід та горду душу, що привело його до трагічного фіналу ("Матінко моя ріднесенька!"). До цього семантичного поля тяжіє персоніфікований образ долі, який змальовано на тлі великої матері сирій землі ("Я не жалуюсь на тебе, доле"), до лона якої прагне повернутись ліричний суб'єкт ("Душа моя на волю рветься / В мами матері лоні вснути" [5: т. 2: 173]). Тим часом однозначно негативною іпостассю "злої матері" виступає "пані А. Г.", яка розлучила закоханих. Особливе місце посідає образ пісні, який виявляє зовсім іншу якість архетипу аніми – не персоніфікованої постагі, що тотально здоміновує особистість, а психологічної функції інтуїтивного характеру, котра сприяє процесам творчості й самопізнання.

Лірична драма "Зів'яле листя", як один із перших найпоказовіших творів українського модернізму потенційно розкриває широкі можливості різнорідних інтерпретаційних підходів. Спроба прочитання цього твору за посередництвом понятійного апарату глибинної психології виявляє низку показових аспектів сокровенного життя людської душі, що впливають з "індивідуального" травматичного досвіду особистості, проте мають незаперечне "колективне" значення. Багатовимірний психологізм "Зів'ялого листя" особливо актуалізується в добу постмодернізму, коли відбувається докорінне переоцінювання культурних цінностей, а "укрите" стає "явним".

Література:

1. Гундорова Т. Іван Франко (1856–1916) // Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн. / За ред. М. Яценка. – К., 1997. – Кн. 3.
2. Зеров М. Франко – поет // Зеров М. Твори: У 2 томах / Упоряд. Г. Кочур, Д. Павличко. – К., 1990. – Т. 2.
3. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 томах. – Москва, 1987.
4. Пісня над піснями // Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської та грецької наново перекладена. – Москва, 1988.
5. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
6. Щурат В. Літературні портрети. Д-р Іван Франко // Зоря. – 1896. – № 2.
7. Юнг К.-Г. Собрание сочинений: Психология бессознательного / Пер. с нем. В. Бакусев, А. Кричевский. Науч. ред. М. Ковалева. – Москва, 1996.
8. Юнг К.-Г. Аіоп: Исследование феноменологии самости / Пер. с англ., лат. М. Собуцкий, отв. ред. С. Удовик. – Москва–Киев, 1997.
9. Sharp D. Leksykon pojęć i idei C. G. Junga. Tłumaczenie i wstęp J. Prokopiuk. – Wrocław, 1997.

Лідія Голомб (Ужгород)

Поезія Івана Франка циклу “В плен-ері” (збірка “Із днів журби”) у світлі трактату “Із секретів поетичної творчості”

Незаперечним є тісний зв'язок художнього та науково-теоретичного мислення І. Франка. У студіях сучасних дослідників (І. Денисюк, Р. Гром'як, В. Корнійчук, Р. Піхманець та ін.) простежуються різні аспекти цього зв'язку, зокрема і своєрідна проєкція в художній творчості митця головних положень його естетичного трактату “Із секретів поетичної творчості” (1898). Так, Р. Гром'як відзначає “мало чи не буквальне переформування” окремих місць трактату і повісті “Перехресні стежки” [2: 46]. І. Денисюк на основі висновків І. Франка про взаємодію у творчому акті “верхньої” і “нижньої” свідомості (підсвідомості) з'ясовує психологічну природу символічного сну героя цієї повісті Євгенія Рафаловича, який у ліричній інтерпретації повторюється у циклі “В плен-ері” [4: 104–105]. За спостереженням Р. Піхманця, І. Франко у своїх поетичних та прозових творах “не просто висловив подібні до проголошених у трактаті думки, а й раз за разом занурювався у справдешні нетрі підспудного нуртування психіки” [7: 316]. Цілком переконливо звучить твердження вченого, що автор трактату, виявляючи розуміння того, що функціонування “нижньої свідомості” зумовлене не лише елементами особистісного досвіду, а й засвоєнням здобутків “многотисячлітньої культурної праці всего людського роду”, випередив наукові висновки К.-Г. Юнга про “колективно-безсвідоме” [7: 313].

З іншого боку, франкознавці зауважили особливе місце збірки “Із днів журби” у творчій еволюції І. Франка. Як зазначає З. Гузар, головною прикметою збірки є поглиблення філософських мотивів, які торкаються “основ людського буття, природи художньої творчості, психології і культури спомину” [3: 73]. Л. Куца вказує на звернення автора збірки до індивідуального в людині, що яскраво відбилосся на образі її ліричного героя, який постає і носієм свідомості, і предметом зображення [6: 405]. На думку В. Корнійчука, саме у збірці “Із днів журби” найпрозоріше розкрився душевний стан І. Франка, перед яким гостро постала проблема сумніву, зневіри, розчарування в давніх ідеалах: “У його творчості відбувається болісний процес переосмислення естетичних цінностей, свого минулого” [5: 296].

Праця над естетичним трактатом “Із секретів поетичної творчості” посилила увагу І. Франка до самоспостережень, що визначило особливості поетики збірки і, зокрема, її циклу “В плен-ері”, в якому з усією повнотою розкрилися психологічні засади творчої діяльності автора.

За кілька років до появи трактату з-під пера І. Франка вийшла поезія, яка напрочуд точно відтворює момент вибуху внаслідок взаємодіяння двох рівнів свідомості. Це поезія “По довгім, важкім отупінню...” (1891), що згодом стала прологом до збірки “Зів'яле листя”.

Поетичне прозріння випереджає тут висновки теоретика. Те “добро”, яке, за Франком, лежить у “глибокій криниці нашої душі... як золото в підземних жилах” [8: т. 31: 61], тобто на рівні нижньої свідомості, постає у вірші “іскрою живою” вогню, що, здавалось, був назавжди похований під теплою верствою попелу.

Та вітер повіяв і попіл розвіяв –
Тепер ти огонь той згаси! [8: т. 2: 122]

Настав момент прориву того “вогню” на верхній рівень свідомості. Митець зображує його як мить натхнення, коли “*бурливая хвиля пісень*” нестримно рветься на волю, до життя у слові, і творець, через душу якого проходить ця життєдайна хвиля, уже цілком свідомо радісно вітає її: “Ні, годі! Не буду гасити!” [8: т. 2: 122].

У трактаті І. Франко констатує: “Розуміється, що ті враження, засипані в нижній свідомості, найлегше виходять наверх тоді, коли верства верхньої свідомості шезне чи то хвилево, у сні, чи назавсім, в тяжкій хоробі” [8: т. 31: 62]. У вірші йдеться про “святе божевілля” творчості. Чим пояснити настання цієї миті? Поет говорить мовою художніх образів (“...*вітер повіяв і попіл розвіяв*...”), тоді як учений, керуючись тезою про еруптивність нижньої свідомості, наголошує на ролі несвідомих імпульсів у творчості митців, які “віднаходять і видобувають... ті скарби не зовсім активно, не зусиллям свобідної, автономної волі” [8: т. 31: 63].

Інваріант мотиву згаданого вірша розробляється в сонеті “Заким умре ще в серці творча сила...” (цикл “Спомини” збірки “Із днів журби”). Саме зусиллям волі, творчою потугою на рівні верхньої свідомості автор намагається затримати мить натхнення, оживити в слові “ті спомини, що скрила ворожа доля у душі на дні” [8: т. 3: 19]. “Дно душі” – це та ж нижня свідомість, яка у творчому пориві видає на-гора свої скарби:

Вони живі донині в тій могилі,
я чую їх, як рвуться, як печуть...
Спинити їх, здушить їх я не в силі [8: т. 3: 20].

Обидва згадані вірші можна вважати ключем до розкодування образів циклу “В плен-ері”.

Для відтворення складних станів душі ліричного суб’єкта як людини і митця автор обирає хронотоп пленеру – творення на тлі природи, вічності, космічних просторів буття. Усі ці абстрактні категорії втілилися в конкретно-поетичний образ матері-природи, який водночас є і символом, що виражає ідею вічних законів буття, гармонії й краси світу, невід’ємною часткою якого є людина.

У філософському вірші-пролозі “Мамо-природо!..” поет, відкидаючи “логіку кицьки”, згідно з якою у світі “*нема нічого, лиш атом, момент і рух молекулярний*” (постулати вульгарного матеріалізму), утверджує як найвищий тріумф людства відкриття людиною себе самої, власної душі, що становить самодостатню цінність. Епохальним відкриттям людства І. Франко вважає пізнання ним духовного життя

особистості, яке виявляється і “в снах пустих, в ілюзіях одвічних”, і в тому, що людина саме в духовному світі, “у власному нутрі” знаходить

гармонію, і вічність, і безмежність,
і всі рожеві блиски ідеалу [8: т. 3: 36].

За К.-Г. Юнгом, завдання наукової інтерпретації творів мистецтва полягає в тому, щоб витлумачити їх психологічно, побачити реальність “прадавнього переживання”, яке “не є чимось похідним, чимось вторинним, чимось симптоматичним” [10: 99]. Поетичні візії, згідно з концепціями К.-Г. Юнга, становлять “психічну реальність, яка має щонайменше ті ж вартості, що й реальність фізична” [10: 100].

Реальність психічного життя одиниці, як і здатність її до мистецької діяльності, до творення ідеалу, а отже, й цінність та фактичний пріоритет духовного начала в житті людства, є центральною ідеєю названого вірша І. Франка. В ньому автор переакцентує увагу з тези про детермінованість людини середовищем на саму людину як суб’єкт дійсності, постаючи поетом не старої, а нової школи національної літератури, провідним представником українського модернізму. Саме в людині, стверджує поет,

ми тисячі таких красот відкрили,
таких чудес і чарів,
що серце й ум в них тонуть, як у морі [8: т. 3: 36].

Визнаючи загадковість і непізнаваність процесу поетичної творчості та підкреслюючи чи не головну роль у ній несвідомого елементу, І. Франко посилається на думки М. Дессуара про те, “що кожний чоловік, окрім свого свідомого я, мусить мати в своїм нутрі ще якесь друге “я”, котре має свою окрему свідомість і пам’ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання, – одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну особу” [8: т. 31: 60]. Ці висновки по-своєму співвідносяться з думками К.-Г. Юнга про психологічний та візіонерський типи творчості. Перший “скрізь обертається в межах психологічно зрозумілого і вловимого”, водночас загадкою є те, “якою протилежністю до матеріалу психологічної творчості є таємниця походження матеріалу візіонерського” [10: 98]. Учений висловлює припущення, що за візіями поета можуть стояти такі особисті переживання, які він, імовірно, хоче приховати.

Два “я”, про які в трактаті веде мову І. Франко, виразно проступають у циклі “В плен-ері”: з одного боку – голос свідомого, аналізуючого, розумового “я”, а з іншого – поклики того “я”, що втілює світ підсвідомого, світ візії. З цією особливістю пов’язана складна діалектика руху чуття у циклі. Голоси двох “я” звучать поліфонічно, свідоме й підсвідоме функціонують паралельно, часом переплітаючись і доповнюючи одне одного. За незвичними асоціаціями, нібито випадковим “покомбінуванням” образів вгадуються різні рівні усвідомлення пережитого.

Якщо в “Зів’ялому листі” домінує яскраве палахкотіння того вогню, про який

згадано у пролозі “По довгім, важкім отупінню...”, тут часом простежується рух поетичної думки в зворотному напрямі. У вірші “По коверці пурпуровім...” болюча свідомість пережитого, персоніфікована в образі невідступної “*посидільниці-жури*”, несе в собі бажання спокою, забуття. Але ця “*стара погана відьма*” не відступає і в сні.

“Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами... – зазначає І. Франко, – не є пуста забавка. ... студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причинки до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості” [8: т. 31: 71]. Ці твердження автора трактату змушують уважніше придивитися до особливостей поетичної мови вірша “По коверці пурпуровім...”, який підтверджує єдність наукової та художньої думки І. Франка, не випадковість його уваги до поетики сну.

У вірші можна простежити взаємодію двох рівнів свідомості, а в цьому зв’язку і зіткнення двох “я” творчої особистості автора. Тиск верхньої свідомості виявляється настільки потужним, що диктує й природу образів у сонній візії поета. Це цілком точно фіксується в рядках:

А як свідомість болющу
сон, мов свічку, загасив
чар її і в сонне царство
тіні дійсності вносив [8: т. 3: 37].

Відтворений у вірші сон, якщо користуватися класифікацією І. Франка, є радше символічним, аніж аналітичним. Минуле втілене в образах молодих гарячих сліз, молодої туги, що “*все чогось іще шукала*” на зарослих стежках, і згаслої віри, яка акумулює ключову ідею сну:

Тільки віра молодая,
мов загашений огонь:
купка попелу лишилась,
обгорілий, чорний пень [8: т. 3: 39].

Підсвідоме індивідуальне “я” І. Франка озивається голосом безнадії, якнайповніше вираженої видом обгорілого чорного пня. Хоча, очевидно, деталь “*купка попелу*” поза творчою інтенцією автора натякає на можливість нового спалаху вогню. У реципієнта така асоціація може виникнути під впливом образності вірша “По довгім, важкім отупінню...”.

Верхній рівень свідомості, в якому панувала “*жура*”, зазнає кардинальної зміни: зійшло сонце і прогнало й цю незмінну супутницю, й сонні видіння. Ліричний герой кидає виклик долі, переконує себе, що для нього ще “*не згинув... життя зміст*”. Солярний культ, характерний для поетичної мови вірша, надає твору світлого колориту, інтонацій бажаного сприйняття радощів життя, але онірична картина, звісно, закріплює в ньому ноту трагічного й залишає тему туги, страждання відкритою.

У подальших віршах циклу можна простежити опозиції чорної хмари, дикого бойовища бурі, туманів – і сонця, енергії людської волі, співу коваля, руху по вис-

хідній із долин угору. Поет відтворює дисгармонію життя як у соціальному, так і в особистісному плані й прагне подолати її, наблизитися до ідеалу гармонії. Однак це виявляється неможливим, про що свідчить продовження мотиву туги в поезіях “Над великою рікою...” та “Ніч. Довкола тихо, мертво...”.

Застосовуючи прийом градації чуття, поет посилює струну трагічного. В обох віршах зникає мотив перемоги сонця, а світ зображеного звужено до того, що відбувається в глибинах підсвідомого. Замість форми сну, лихі привиди якого ліричний суб’єкт у вірші “По коверці пурпуровім...” намагався прогнати, в обох названих поезіях з’являються галюцинації. Застосування цього прийому увиразнює змальовані видіння, надає їм прикмет реального і неймовірно посилює трагічний настроєвий фон.

Поезія “Над великою рікою...”, власне, становить пластичну конкретизацію образів із сонної фантазії вірша “По коверці пурпуровім...”. У ній еруптивний вибух, пов’язаний зі здатністю підсвідомості “піднімати цілі комплекси давно похованих вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними, на денне світло верхньої свідомості” [8: т. 3: 64].

Поезія містить два контрастні, але внутрішньо глибоко пов’язані між собою видіння: руху весільної дараби, що символізує “*Радощі, Красу, Любов*”, і мертвого тіла коханої у хвилях ріки. Ефект “силоміць зчеплених” асоціацій відтіняє ідею трагізму буття, його контрасти й неминучу, фатальну єдність життя і смерті.

Об’єднуючою ланкою обох видінь-галюцинацій є архетипний образ води. Із величезної кількості символічних значень цього архетипу І. Франко обирає два: вода як символ шлюбу, кохання і вода як межа світів, метафора смерті. В образі ріки у вірші прочитується й символіка часоплину, його безперервності та незворотності.

Комплекси колишніх споминів і вражень “покомбіновані” у творі саме на рівні підсвідомих імпульсів, у синтезі елементів індивідуально пережитого досвіду, “забутих” подій, що “дрімали під верствою пізніших вражень” [8: т. 31: 62], та колективного підсвідомого, зумовленого прадавньою символікою води.

Ліричний герой вірша постає в ситуації, яку можна визначити як межову: він сидить на скалі, над бурхливою, бистрою рікою. Образ омріяного, але не здобутого щастя локалізується в картині плину весільної дараби. Цей образ, імовірно, зродився зі “згадки” про ті найдавніші язичницькі часи, коли шлюбні обряди справляли біля води.

Видіння дараби на гірській річці з’являється в творчості І. Франка неодноразово. Воно постає вже в ранньому вірші “Керманіч”:

Черемошем бистрим, шумливим
На доли дараба летить,
Керманіч на ній молоденький
В Черемоша води глядить [8: т. 3: 314].

Картину руху весільної дараби у вірші “Над великою рікою...” доповнює й розширює символічний сон Євгенія Рафаловича з повісті “Перехресні стежки”, що створювалася водночас із поезіями циклу “В плен-ері”.

За спостереженням І. Денисюка, який розглядає цей епізод повісті крізь призму положень трактату “Із секретів поетичної творчості”, у сні героя після пережитої ним “психологічної бурі”, викликаній зустріччю з Регіною в домі Стальського, “автоматично в роботу включається... нижня свідомість. У реаліях певної конкретики підсвідомість Євгена синтезує й символізує трагедію його душі” [4: 104–105].

Характерно, що І. Франко, аналізуючи в повісті душевний стан Євгенія, з психологічною проникливістю зауважує, що й після пробудження “важке пригноблення з його душі не уступало”: “Бо воно не було наслідком сну, але, навпаки, було джерелом, із якого виплила каламутна ріка його сонного приви́ду” [8: т. 20: 259]. Це пояснення цілком можна віднести й до “важкого пригноблення” в душі ліричного героя вірша “Над великою рікою...”. Власне, тим важким пригнобленням зумовлений і подальший розвиток теми вірша – перехід від візії весільної дараби до видіння смерті коханої. Логіка розгортання теми впливає з поліваріантності архетипу води, бо, як підкреслює С. Аверинцев, “уособлюючи початок усіх речей, вода символізує також їхній фінал, адже з нею пов’язаний (в есхатологічних міфах) мотив пото́пу” [1: 67].

Цікаво порівняти фінал сну Євгенія з кінцівкою вірша. Герой повісті, впізнавши у втопленій жінці свою кохану, “не надумуючись” кинувся у воду: “Він почував у своїй сонній свідомості певність, що вона вже нежива, що її ніякою жертвою не верне до життя, але проте він чув, що мусить кинутися в воду і витягти се тіло з тої водяної могили. Зашуміла хвиля, заклекотіла безодня, вода обхопила його зо всіх боків – і він прокинувся” [8: т. 20: 259]. Цей фрагмент містить точне психологічне пояснення також і стану ліричного героя вірша. Знаючи, що його щастя “Вбите! Втоплене!”, він усе ж кидається в каламутні хвилі, “щоб ловити щастя – трупа”. Тут суто ліричний спосіб вислову безнадії, загрози загибелі, відчуття якоїсь безодні, що охоплює людину при втраті дорогої істоти.

Трагічний колорит вірша дещо пом’якшується трактуванням образу часу. Весільна дараба як втілення нездійснених ілюзій, утрачених надій відпливає рікою часу, щезає “в синій млі”. “Прощавайте!” – журливо проводить свої молоді мрії ліричний герой вірша.

І це прощання з колишнім стає лейтмотивом ще одного вірша циклу – “Ніч. Довкола тихо, мертво...”, який чи не найбільше відповідає назві всієї збірки “Із днів журби”.

Пережита любовна трагедія обертається несподіваними художніми відкриттями, даючи неоціненний матеріал для самоаналізу автора як творчої особистості. Вірш переконливо підтверджує висновки Франка-вченого про психологічні засади творчості.

Із великою точністю поет відтворює момент настання творчого священнодіяння. Натхнення приходить уночі, й це закономірно. “Ніч, – зауважує О. Шейніна, – час напруженої праці підсвідомості, яка вершить строгий суд над діяннями дня” [9: 62]. Саме ніч створює умови для духовної концентрації, звільняє творчу думку від усього випадкового, несуттєвого:

У тиші при лампі звільна
розвиває крила дух,

отрясається з тих вражень,
що, мов курява, за дня
облягають серце й думку... [8: т. 3: 45]

Звільнена енергія підсвідомого немовби якимись чарами змінює стан душі творця, включає ту “несвідому пам’ять, або, краще, відомість і пригадування поза обсягом нашої свідомості”, яку Франко-теоретик уважав ознакою істинного таланту [8: т. 31: 61].

Цей стан відтворено засобами музики, що породжують відчуття гармонії і той особливий лад душі, який підносить її над світом буденного:

І стає щораз ясніше
в сконцентрованій душі,
щось, мов тихий дзвін, лунає
у нутрі серед тиші... [8: т. 3: 45]

Наступний етап творчого процесу поєднує музичні образи із зоровими, коли “в розколісаній уяві піднімаєсь ряд картин”. Це справді той момент, при якому творча фантазія митця сугестує читачеві “ілюзію, що витворений несвідомою діяльністю мозку світ образів є щось реальне, зверхне, лежить поза нашим “я” [8: т. 31: 73].

“Ряд картин”, що вимальовуються в творчій уяві автора, за якимись незбагненими творчими асоціаціями комбінується у візію, як у вірші “Над великою рікою...”, відображаючи дійсно незвичайний, скомплікований стан психіки поета:

гори в світлі золотому,
фйолетова тінь долин,
річка, наче срібна стрічка,
і скалистая стіна... [8: т. 3: 45]

До цих картин, які буквально переслідують уяву митця, долучається ще один місткий символічний образ, що дає суб’єктивне переломлення міфологеми долі з її безвідрадністю, невизначеністю, можливими небезпеками:

шлях, закурений, мов кладка,
що у безвість порина... [8: т. 3: 45]

У вірші завершено тему пам’яті. Рятівна сила часу загоює сердечні рани: “*Не воскресне те, що вклялось спочивать*”; “*Чар погас, хіба зітхання тихо груди підійма*”. Відбувається процес переміщення гострих відчуттів і вражень на нижній рівень свідомості, у той “величезний, невичерпаний магазин думок і почувань, багатий шпихлір, котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби...” [8: т. 31: 62]. У якусь мить творчого пориву поет іще жадає затримати чарівні видіння минулого, хоче “*оте лице кохане вічно в собі закріпить*”.

Та дарма! Воно пропало!
Глянь: побитий градом лан...
Повінь... Що ж то? Над своєю
Я уявою не пан? [8: т. 3: 47]

У цьому “над своєю я уявою не пан” ховається розуміння того, що творча свідомість митця поза еруптивною силою підсвідомості безплідна: штучно роздмухати вогонь, викликати його з-під верстви попелу, “оживить ті спомини” означало б тільки “холодне, розумове, свідоме складання, голу техніку”, а не натхненну творчість [8: т. 31: 64]. І образ повені, як і ріки в попередньому вірші, знаменує межу між минулим та сучасним і майбутнім.

У вірші наявна не лише фіксація етапів творчого процесу, а й аналітичний струмінь, спроба за допомогою образного слова пояснити те, що відбувається в душі:

Все те не очима бачу,
а в душі воно живе,
все на крилах із гармоній
світла й запаху пливе.
Чую, що се власний твір мій,
хоч створив його не я... [8: т. 3: 46]

За Франковим психологічним прозрінням, творча особистість – це “ніби разом хвиля і плавець”. У цьому дуальному образі наявна діалектична єдність стихійного та організованого, раціонального руху творчої свідомості.

Глибоким проникненням у таємниці підсвідомого (“власний твір... створив... не я”, творча особистість як “хвиля і плавець”) І. Франко немовби провіщає тезу К.-Г. Юнга, що митець “є в найглибшому сенсі інструментом свого твору”, оскільки поетична візія – це “справжнє прадавнє переживання”, вираз колективного підсвідомого, яке де б тільки “не пробивалося у переживання і не брало шлюб із сучасною свідомістю”, породжує акт творчості...” [10: 102].

Відтворюючи цей “шлюб”, тобто взаємодію свідомого й підсвідомого у творчій діяльності, І. Франко своїм мистецьким досвідом підтверджує й інше положення К.-Г. Юнга – про митця як людську індивідуальність і водночас Колективну Людину, “носія та образотворця несвідомо діяльної душі людства” [10: 104]. З’ясовуючи свою позицію, швейцарський учений так характеризує особу митця: “Кожна творча людина є подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона по-людськи особистий, а з іншого, – позбавлений особистісного творчий процес” (курсив наш. – Л. Г.) [10: 104]. На матеріалі особисто пережитого, інтимного І. Франко простежує загальнолюдські закони творчості.

У вірші “Школа поета (За Ібсенем)”, що є своєрідним епілогом циклу, український митець, узявши мотив із творчості норвезького майстра слова, тим самим наголосив на вселюдському, універсальному характері цих законів. Кожен поет на “залізному току” життя, відчуваючи його обпалюючий подих, “піднімається ...на віршовій стоні”:

Іронія на скрипці гра,
жура кістками стука,
поет танцює і рида –
і се зоветься штука [8: т. 3: 42].

Отже, Франків цикл “В плен-ері” – це твори не про галицькі пейзажі та соціальні проблеми села, хоч і ці реалії відображені в його окремих поетичних зарисовках, а зразки складної за змістом філософсько-психологічної лірики, що розкривають незглибимі загадки й таємниці творчої свідомості митця. Зіставлення їх із положеннями трактату “Із секретів поетичної творчості” подає предметні докази того, що наукові й художні прозріння І. Франка здійснювалися паралельно, на одному подихові, в тісній взаємодії, яка увиразнювала й конкретизувала ці прозріння.

Література:

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. – К., 2004.
2. Гром’як Р. Повість І. Франка “Перехресні стежки” у світлі його праці “Із секретів поетичної творчості” // Гром’як Р. Давнє і сучасне. Вибрані статті із літературознавства. – Тернопіль, 1997.
3. Гузар З. Універсум поета // Іван Франко в школі: Збірник науково-методичних праць. – Дрогобич, 2003.
4. Денисюк І. “Усе мистецьке є символом” (Розшифровані й нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”) // Денисюк І. Невичерпність атома. Серія “Франкознавчі студії”. – Львів, 2001. – Вип. 2.
5. Корнійчук В. Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998.
6. Куца Л. Поезія Івана Франка періоду “днів журби”: структура образу ліричного героя // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998.
7. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Шейнина Е. Енциклопедія символів. – Москва, 2003.
10. Юнг К.-Г. Психологія і поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.

Тетяна Бандура (Одеса)

Психологізм як стрижнева риса у відтворенні етноментальних рис українця (на матеріалі поезії збірки “Із днів журби”)

Зв’язок мистецтва з психологією є тією точкою перехрещення, де зустрічаються раціональний Франко-науковець й ірраціональний Франко-лірик. Можна навіть говорити про перевагу ліричної, емоційної сутності поета, особливо в період на-

писання “Зів’ялого листя” та “Із днів журби”, заперечуючи висловлювання про те, що І. Франко лише поет розуму. У статті “Франко незнаний” Є. Маланюк зазначив: “...коли Шевченко був у поезії явленням – майже демонічної – в своїм творчій діонісійстві – національної емоції (якої жар, до речі, так відчув і так подивляв Франко), то Іван Франко був явленням у ній національного інтелекту” [4: 90]. Проте, хто, як не І. Франко, найемоційніший в патріотичному циклі “Україна”, в збірках “Зів’яле листя” й “Із днів журби”? Естетична та інтелектуальна іпостасі самовираження, пізнавально-логічний та емоційно-оцінний компоненти духовного освоєння світу нероздільно зрошені у психологічній структурі письменника. Більшість дослідників відзначали пріоритет інтелектуального, раціонального начала над емоційно-почуттєвим як головну прикмету творчої індивідуальності митця. Але, насамперед, це митець поліфонічний, в цьому його величність й унікальність, і не можна оцінювати І. Франка так однобічно. Хто, як не І. Франко, говорив про “нижню свідомість” як про емоційну сторону індивідуума. Дослідженню психології творчої особистості він присвятив низку своїх статей, а естетично-художній спосіб розгляду творів української та світової літератур часто органічно доповнював психологічним. Літературна критика, на думку І. Франка, поперед усього естетична, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового досвіду, якими послуговується сучасна психологія (“Із секретів поетичної творчості”) [8: т. 31: 53].

І. Франко – один із перших у слов’янському літературознавстві, хто використовував способи аналітичної психології, аналізуючи поетико-художню творчість. “Те, що досі належало до сфери роману і поезії взагалі, людський індивідуум з його думками, почуттями та вчинками починає відходити на другий план, бо виявляється, що він на кожному кроці залежний від тисячі сторонніх впливів, від успадкування інстинктів своєї раси, від виховання, заняття, від впливу людей і природи” [8: т. 28: 182], – пише І. Франко у праці “Влада землі у сучасному романі”. Поети, в його розумінні, – це “копачі захованих скарбів”, що перебувають глибоко в “нижній свідомості” індивідуума, але індивідуума, який є членом певної спільноти, роду, етносу. Поет розуміє, що без психологічного підходу пізнати сутність особистоті, а також етносу, до якого належить ця особистість, неможливо; психологічним методом автор послугується при відтворенні етноментальних рис українця, національного характеру.

Франкові зауваження співзвучні з висновками засновника аналітичної психології К.-Г. Юнга, який довів недостатність пояснення специфіки поетичної творчості індивідуальним складом психіки митця чи впливом на нього навколишньої дійсності. Поняття “архетипів” як “першообразів”, тобто історично усталених образів, у яких сконцентровані особливості світобачення певного етносу, які запровадив К.-Г. Юнг, дало змогу науково обґрунтувати спостереження щодо наявності в національній літературі своєрідного регулятивного принципу, того спільного русла, по якому прямує образотворча активність митців, того “одноцільного характеру”, про який І. Франко писав: “Національна література – се ліс, в котрім є дуби, є й ліщина, але все разом має одноцільний характер – відразу видно, що се ліс, а не степ, що се витвір колективної праці духової, назрілих загальних змагань усієї спільноти, а

не одрізнені прояви поодиноких самотніх, хоч би й великих талантів” [8: т. 41: 19]. Архетипи забезпечують нерозривність історичного ланцюга культури людства, бо завдяки їм “загальнолюдське невідоме проривається до переживань й святкує свій шлюб із свідомістю часу” [9: 135]. Наповненість архетипів певною національною конкретизацією створює неповторне оформлення часопростору етнокультури.

І. Франко, безумовно, належить до тих митців, про яких Я. Ярема писав: “Творчі індивідуальності часто є безпосередніми, самозрозумілими маніфестаціями духовності народного колективу... Ріжні сторінки збірної духовності збираються тут немов в одному огнищі, осягають високий ступінь свого насичення і завдяки особливій силі вислову набираються яркої виразності” [10: 42]. Дивовижну пристрасть до характерологічних, світоглядних та образних суперечностей виявляє творча біографія письменника. І. Франко у своїй науковій спадщині цих “понадсвідомих” сутностей торкатися, певна річ, не міг. Зате художнє слово завдяки своїй здатності дошукуватися істини не шляхом опосередкованих логічних необхідностей, а спіраючись на цілісне бачення, має змогу проникати в найсокровенніші тайники людської душі і психіки. Тому в своїх поетичних і прозових творах письменник не просто висловив подібні до проголошених у трактаті думки, а й раз за разом занурювався у справжні нетрі підспудного нуртування психіки. Симпатії його стали на боці чуття та любові. Він заперечує позитивізм як “тиранію інтелекту”, як “розум владний без віри основ”, але – не саму потребу розвитку інтелекту. Адже причиною людських нещасть і трагедій є не розум як такий, а озброєна знаннями людина, її спосіб дій. Автор виступає проти перебільшення ролі розуму і заміщення ним інших душевних субстанцій, за піднесення інших основоположних психічних функцій, зокрема чуття, до рівня інтелекту. Так, І. Франко досліджує взаємодію свідомого та підсвідомого (задовго до сформування психоаналітичної школи) у праці “Із секретів поетичної творчості”: “Та так само й усяке порядне думання, всяка духовна праця була б майже зовсім неможливою, коли б всі наші досвіди і все знання рівночасно і рівномірно товпилося в нашій свідомості...”. Підсвідомість, за І. Франком, – “величезний, невичерпаний магазин думок і почувань,... котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби, про які їх щасливий владитель не раз і сам не знав нічогосінько” [8: т. 31: 62].

Збірка “Із днів журби” (1900) – це книжка психологізованого, інтроспективного філософізму, інтегрованого в структуру власне медитативної жанрово-стильової стихії. Ліричний герой у багатосуб’єктних вимірах авторського образу поезії І. Франка періоду “днів журби” – найадекватніше втілення інтимної реакції поета на відповідні життєві явища.

Збірка ще раз підкреслила той перелам у творчості І. Франка, початки якого критики пов’язують з появою “Зів’ялого листа” (1896). Сама назва – “Із днів журби” – свідчить про настроєво-стилеві орієнтації письменника. Тож не випадковим виявився відгук М. Мочульського на збірку: “Отся книжечка – це щоденник Франкової душі, в якому записані мистецькою рукою його переживання “в днях журби”, себто в роках від 1897 по 1900” [5: 243].

Розглядаючи обставини особистого життя письменника та їх значення для творчого процесу, М. Зеров виділив три важливі моменти з життя І. Франка у згаданому періоді: нещаслива історія з кафедрою у Львівському університеті, стосунки з галицькою інтелігенцією і розрив із польськими радикалами [3: т. 2: 475]. Важливий був ще один момент, на якому наголошував М. Мочульський – важкий фізичний стан поета. Він, безумовно, не міг не залишити свій відбиток у ліриці. Відтак, основною рисою лірики у такі періоди стає трагізм. Він формує ту особливість Франкового ліричного героя, яку можна означити як нетиповість. Вона так само не мусить залежати від такої ж проблематики, оскільки “давній Франко, зрештою, ніколи не вмер, ніколи не перестав твердити тих самих думок і поглядів, суспільна праця була йому все найвищим змаганням і задачею” [5: 62].

Ліричний герой віршів збірки “Із днів журби” характерною психологічною динамікою репрезентує ті порухи поетової душі, які раніше не могли відобразитися у ліриці. Це, зокрема, звернення до індивідуального в людині, що виявляється у відтворенні настроїв та детальному аналізі психічних станів, яке відзначав Франко-критик у своїх сучасників. Найяскравіше названі особливості відбилися на образі ліричного героя аналізованої збірки, оскільки він – і носій свідомості, і предмет зображення. У свідомості героя, найбільш адекватного авторові, концентрується весь “трагізм”.

Сумні мотиви інтимної лірики “Зів’ялого листя” дістають продовження в цій збірці. У ній так само головним емоційно-змістовим стрижнем є саме дослідження діалектики душі, що болить, страждає й долає силою творчості свої страждання. Інтимна поезія І. Франка періоду “днів журби” засвідчила, що герой – “небіжчик” із “Зів’ялого листя” – не пропав для поета. І. Франко в останній поезії збірки “Зів’яле листя” “Отсей маленький інструмент” підводить читача до самогубства героя, але, як слушно зауважила Т. Гундорова, “тілесної смерті у збірці не показано” [2: 13]. Бажаючи звільнитися від життя як джерела страждання, герой обирає варіант розчинення у вічності. А в поезії показано полеміку з самим собою, що, все ж дає право сподіватися на свідоме рішення героя жити і кохати, до якого підводить героя саме автор. Досить яскраво тут є відмінність поглядів автора й героя на проблему людського буття.

І. Франко показує закоханого героя, який страждає, оскільки не може забути коханої дівчини. Тим самим автор наштовхує на думку, що це той самий герой, що ледве не позбавив себе життя в “Зів’ялому листі”, але здоровий глузд його переміг, і ліричний герой пережив той страшний період життя, а зараз лише тупий застарілий біль тривожить час від часу його серце. Про це свідчать поезії, що відкривають збірку, в яких знову яскраво проступає мотив страждання, муки, болю за втраченим коханням. Не зникає в героєвій пам’яті образ коханої, ще тяжкий тягар спогадів (“В парку є одна стежина...”):

Я спішу на сю стежину
і розшукую твій слід,
і відсвіжую твій образ,
що в душі моїй поблід [8: т. 3: 11].

Аналізуючи проблематику цієї збірки, Є. Прісовський зазначає: “Франко знову ж постійно говорить не тільки про свої болі, але й, головне, і в цьому знову ж його людське й мужське благородство, – про болі найдорожчої йому людини – коханої, яка страждає ще тяжче від нього. І її муки є джерелом його власних мук” [6: 84]. Перевага емоційного над розумовим домінує в чоловічому естві українця в стані закоханості, що виділяє його серед чоловіків інших етносів.

Чи, може, ти, моя голубко,
моє кохання чарівне,
далеко десь з німим докором
в тій хвили згадуєш мене?
Чи, може, гнучи в собі горе,
ти тихо плачеш у тиші,
а се твої пекучі сльози
мені стукочуть до душі? [8: т. 3: 13]

Тяжке реальне життя не виправдовує поривів романтично настроєного ліричного героя. Так, він зізнається, що поборов свої “ілюзії”, всі грішні почуття, надії, що колись “вільніше ще дихнеться”. Здавалося б, настав кінець його романтичним поривам (а отже, і його автора). Дійсність українського життя, яка завжди давала І. Франкові імпульси до творчості, не виправдала надій: хоча “ненастанно стяг ... з вітром бився”, та внаслідок всюдисющих “браків” і “дір” поетів запал вилився не в полум’я, а розсипався роєм іскор. Внаслідок – мотив “безсилля”, коли

Чуття ще в серці полум’ям горять
і думи рвуться, як орел ширять,
та воля мов розбита, мов безрука [8: т. 3: 12].

Поетові настільки неприємний цей стан, що він вкладає естетизовані натуралістичні елементи в уста свого ліричного героя:

Зійшов я вниз, де гниль, погані лярви,
де душно, мрячно, пута, знай, дзвенять
і чахне дух серед зневіри й глуму [8: т. 3: 12].

Та цей стан душі поета дуже нетривкий, якийсь випадковий, недоречний, і автор перемагає його ненаситним бажанням творчості, праці. Лише людина, сповнена творчого натхнення, може сказати: “...жив, то все ж я не нажився”, бо в ньому нуртує жага праці. Свідчення цьому – вірш “І знов рефлексії...”, в якому пробуджується каменярьський дух поета, що заперечує вислів-вирок М. Зерова: “Така глибина Франкового самозаперечення, його “низини”, його падіння з “вершин” “каменярьського героїзму” [3: 484].

Ми, бра, плебеї, учтою життя
не мали ще коли пересититься,
гашиш та опій, сім’я забуття

протівне нам. Нам хочесь жити, биться
з протівником, нам любя праця, рух,
ми хочем справді плакати, веселиться,

любить, ненавидить. У нас ще дух
не розколовсь надвоє під корою,
традиції не в'яже нас ланцюг [8: т. 3: 14].

Поет відтворює прекрасні, гідні риси українського національного характеру: стійкість, рішучість, потяг до справедливості, бажання боротися зі злом в ім'я цієї справедливості, стремління до самостійного, незалежного існування в рівних правах з іншими націями. “Дух” індивідуалізму нуртує у Франковому “Гімні” і не покидає народ і його духовного керманіча протягом всього життя. Поет наголошує на значній ролі індивідуальної духовності особистості, яка є частиною великого етносу:

Ми можемо втомитись боротьбою,
зломиться, впасти, та не наша річ
розмикатись в борні з самим собою [8: т. 3: 14].

А далі своєрідна клятва перед народом:

Люде! Діти!
До мене! Я люблю вас, всіх люблю!
І все зроблю, що будете хотіти!
Чи крові треба – кров за вас проллю!
Чи діл – я сильний, віковічні скали
Розторощу, на землю повалю... [8: т. 3: 16].

Наприкінці твору своєрідний поетів маніфест звеличання праці:

Суспільна праця довга, утяжлива,
зате ж плідна, та головне – вона
одна лиш може заповнить без дива
життя людини, бо вона одна
всіх сил, всіх дум, чуття, стремлінь людини
жадає, їх вичерпує до дна.
Вона одна бере нам все щоднини
і все дає, бо в'яже нас тісніш
з людьми, як діти спільної родини [8: т. 3: 16].

Автор звеличує таку рису українського характеру, як потяг і любов до творчості, що є джерелом прекрасного. Працю як елемент творчості, у І. Франка, постійно супроводжує любов у широкому розумінні цього слова: любов до жінки, до людей, до вітчизни, до цілого світу (“О, бо і я зазнав раз щось такого...”).

Одно лише я чую справедливо:
тоді пізнав я, що в життю за смак,
і чим бува любов, святее диво [8: т. 3: 17].

Отже, невдоволеність собою, журба і рефлексії аж ніяк не є історико-літературною традицією. Оскільки, як зазначав П. Филипович, “в основі Франкової творчості, навіть у найсумніші часи, була воля до життя і відчуття свого соціального і національного призначення” [7: 62]. Підтвердженням цього є цикл “Спомини”. Ліричний герой намагається подолати вже відомий стан і настрої. Він надіється через спогади ще раз виявити свій дар – “пахучу ту фіалку милу”. Це означало б для героя (а отже, і поета) вирватися з невизначеного і гнітючого стану. Створюється особливий ритм “за” і “проти” суспільних орієнтацій, найпосплідовніший у циклі “Спомини”. Так, формується специфічна поетика психологічного аналізу, відчутні все глибше метаморфози авторової душі, душі людини, що критично оцінює кожен свій крок.

У першому вірші поет згадує “минуле життя”, те, що він “не був у нім щасливим”, що він хоч жив, та все ж не нажився, не було вдовolenня, утіхи, натомість “багато праці, і турбот, і скрут”. І. Франко як людина титанічної праці, проте, виявляє невдоволення собою, вважаючи, що зробив мало для людини, народу. Це невдоволення спостерігаємо у сповнених гострого самоосуду рядках (“Я згадую минуле життя...”):

Хоч не згасав ніколи вогник мій,
та полум'ям не бухав, більш димився,
а замість світла сипав іскор рій.
Хоч ненастанно стяг мій з вітром бився,
та не високо плив в руці слабій,
і хоч я жив, то все ж я не нажився [8: т. 3: 14].

Ліричний герой І. Франка – яскравий індивідуальний образ людини, якій притаманні глибокі переживання, внутрішня боротьба, багата поетична біографія. Одвічна паралель “особисте–громадянське” засвідчує, що ліричний герой поета перебуває у якомусь міжпросторі. Він, незважаючи на суб'єктивно-психологічні нотки, підноситься до рівня широкого узагальнення, набуває культурософського наповнення. І. Франко чи не найяскравіше засвідчив у своїй збірці той драматизм ситуації, в якій перебувало покоління 70-х років, що, знехтувавши правами власної особистості, було приречене заповнювати “браки” та “діри” культурно-історичного життя України.

Наступні поезії дуже схожі тематикою на “Галицькі образки”. Поет боїться страхіть людського життя: там конає самотній дідусь у хаті, бо всі на жнивях, там сваряться дві сусідки, там корчма – “зопсуття едем, добробуту руїна, гріб моралі”, нарешті, податкова екзекуція. Чаша поетового терпіння переповнена, він мусить утікати “в пустиню, в поле, в ліс”... Це негативні емоції, яких поет прагне позбутися, і тому знову втеча: “Найгірше я людей боявсь тоді і обминав їх, мов болючу рану” [8: т. 3: 25], “свій біль дрібний і сором свій великий ховав у серці і тікав у ліс” [8: т. 3: 26–27]. І далі образ того лісу, точніше, гаю: “Привіт тобі, мій друже вірний, гаю”. Та інтермеццо, як і в М. Коцюбинського, перериваються появою людини в

десятому вірші з прозаїчною назвою “Розмова в лісі”. Це справді діалог поета зі злісним, цілком побутовий, заземлений, про те, що цей селянин мусить відбирати верети в селянок, щоб не ходили в ліс жати трави для своїх корів, про старого графа, який десь на чужині гайнує свій маєток, і раптом у розмові з’являється елемент інтриги. Злісний повідомляє, що в маєтку оселилася якась дивна істота:

Якесь таке, ні птах, ні риба, ні жона,
ні панна, та й говорить не по-нашому,
мов та синиця цвенькає, пищить, вищить,
в долоні плеще, всюди скаче, бігає,
всьому дивується, раз плаче, раз смієсь.
Мале таке і угле – взяв би, бачиться,
в долоню й другою долонею прикрив,
а всюди того повно – двір, гумно і сад,
шпихлір, і коршму, й тік – все чисто навидить,
усякого зачепить, всім цікавиться –
ну, сказано, помана, ще й французькая! [8: т. 3: 29]

Вона мала б зацікавити нашого поета, та він гордо відмовляється від знайомства з нею. І ось в передостанньому вірші циклу він побачив її –

не в зеленім садку,
не в салонах шумних, не в ряснім цвітнику,
не в товаристві дам, і панів, і музик –
серед баб і сіпак я почув її крик [8: т. 3: 30].

І далі йде сцена з польовими, відібраними у жінок коровами, заплаканими жінками, яка закінчується щасливо для селянок (завдяки втручанням ексцентричної французьки – “я до графа напишу!” – корів відпущено), а для поета? Ми не знаємо. Хоча дослідниця Л. Бондар згадує про лист І. Франка до У. Кравченко, в якому автор вимальовує образ свого жіночого ідеалу. “Я знав одну таку жінчину... Я донині споминаю її як святу, хоч вона жиє тільки що далеко, в Парижі, чи десь там в Франції” [8: т. 48: 393]. Дослідниця ставить цей факт в основу виникнення образу французьки в поезії І. Франка: “...серце його “полонила на все” ота невідома французька прекрасна пані, яка, либонь, і зринула згадкою в листі до Уляни Кравченко. Це вона мала бути тією “святою жінчиною”, яка залишила такий глибокий слід у душі молодого І. Франка, який обізветься аж через п’ятнадцять років у збірці “Із днів журби” [1: 401].

Залишається загадкою, чому І. Франко обірвав цикл “Спомини”. Обірвав, по суті, на зав’язці, на найцікавішому місці. Не дійшовши не те що до розв’язки, навіть до кульмінації взаємин. “Я не скінчу тебе, моя убога пісне”, – вірик він у дванадцятому, завершальному, вірші “Споминів”. Образ душі, слабої, безкрилої, холодом прибитої, що, мов ластівка у річці, зиму спить, завершує цю незакінчену пісню таємничого Франкового кохання.

У циклі “В плен-ері” змінюється емоційна тональність висловлювань ліричного

героя. В інвокативній поезії “Мамо-природо...” поет звертається до природи, бо вона – господиня долі людської, життя людське в її руках. Вона “манила у безмежній пустині фантомами безсмертя і перспективами метафізичних радощів раю”, наражаючи цим на небезпеку людину –

чим величаться б могла віковично,
як архітвором, –
свиням під ноги [8: т. 3: 35].

Автор докоряє природі, що вона своєму найвищому сотворінню – людині – не хоче

створити рай такий, як слід:
не дерева, грушки, і ябка, й фіги,
а рай в його нутрі,
гармонію чуття і волі,
думок і діл, бажання і знання [8: т. 3: 35].

Персоніфікований образ матері-природи в устах поета набуває доленосного, вирішального для людства значення. Природа може все, їй вирішувати долю людини. Архетип природи в психології українця завжди був невіддільний від Батьківщини-матері. Природа як вища матерія, як сутність усього живого є домінантою існування, естетизацією буття. І. Франко показує безглуздість тих вершин цивілізації, які ставили в жертву найвище – життя. Єдине, варте уваги, стремління пізнати самого себе, розвиватися духовно, виховувати гуманізм в собі, знайти “гармонію, і вічність, і безмежність, і всі рожеві блиски ідеалу”.

Апофеоз душі – ідея цього філософського вірша. Багато відтінків має душа, та цінність її неоспорима. І одним із колоритних відтінків її є національна наповненість, що увиразнює душу, робить її неповторюваною, унікальною. Та незважаючи на різноманітність, всім душевним відтінкам “стрій один” – духовна досконалість.

Кожний тон і кожний відтінь –
се момент один, промінчик,
але в кожному моменті
сяє вічності брильянт [8: т. 3: 36].

Цікавим щодо вивчення душевного стану героя є вірш “По коверці пурпуровім ...”. Фактично спостерігається психічне відродження особистості, яка розгубилася в житті, побачила світ в темному світлі, втратила надію на радість. Та настає блаженний момент катарсису, який відновлює психічний, емоційний стан людини – і вона готова жити повноцінно. Образ жури супроводжується гостро експресивними епітетами: “невідступну, невмолиму”, “погана відьма”. Змістовні означення підводять до думки складності переборення цих душевних перешкод, що рутинною висять у психіці героя, але він – людина гостро активна, він знайшов

у собі сили перемогти цей ненависний йому песимізм. Так, відходить “посидільниця жура”, і поет виходить в плен-ер. Увага зосереджується на фіксації миттєвих порухів душі. Тонкі переходи настрою ліричного героя відбуваються паралельно зі змінами природи, динамічної, мінливої:

І нараз пропали чари,
сонце глипнуло в вікно!..

Заново переосмисливши власне життя, ліричний герой вигукує:

Я ще не старий! Не згинув
ще для мене житні зміст,
хоч журба, хоч горе тисне –
ні, ще я не песиміст! [8: т. 3: 38]

Вогонь як символ оновлення панує наприкінці поезії, несучи новий, радісний стан душі героя. Фіксація цього моменту психічного відродження є вагомим доказом близькості Франка-лірика до психологічного методу в літературі. Поява такого проникнення в глибини людської душі породжувала перегук поезії письменника з модерною літературою, яка стояла на порозі свого розвитку.

Подальші поезії циклу “В плен-ері” зображають різнопланові, але і консеквентні пейзажі, які передають настрої героя, його психічний стан, емоційний рівень. Вірш “Ходить вітер по житі” переносить читача на поле, де відбувається розмова між колосочками як символом життя, достатку і вітром як символом волі, незалежності, позитивного свавілля. Колосочки просять у вітру захисту, щоб принести людям достаток, а вітер їх запевняє в своєму покровительстві й допомозі. Та розуміє своє безсилля над зловісними “червами” – “коршма, лихва, податок” – ті принизливі життєві чинники, створила сама ж людиною, проти яких велична природа безпомічна. Автор захоплюється природою як вищою категорією, що несе людям радість, життя, проте людина часто сама винна у своєму нещасті, оскільки безглуздо знищує сама себе. Відчувається психічний стан роздвоєності ліричного героя як представника людства і того, що стоїть осторонь та спостерігає за недоліками людського середовища, вихідцем якого він є. Контroversійна суть такого душевного становища не принижує людської сутності героя, а рішуче налаштовує його на критичний підхід до цієї проблеми і боротьби з негідними фактами людського життя.

Позитивним фактом поетичного життя ліричного героя стала поява радикально нового мотиву – мотиву поета (“Школа поета”). Це твір, що розкриває тему через консеквентні символічні образи. Тяжка доля дресированого ведмеда, що має пристосуватися до нових, невластивих йому за своєю природою умов, порівнюється з такою ж тяжкою долею поета – світоча людського життя, часто несправедливого, нещасного, що потребує радикальних змін, і місія митця – сприяти цим змінам, людському прозрінню. Це протистояння тонкої, творчої натури жорстокому існуючому устою з його заскоружлими, негуманними нормами, що не дають поетові розправити крила правди. Життєва місія поета – “танцювати”, як той ведмідь на

розпеченій блясі, що є символом немилосердної, відповідальної долі митця, а саме бути провідником естетичних ідей в життя свого рідного народу.

Горить під ним залізний тік,
горять небесні стропи,
і піднімається бідак
на віршовій стопи.

Іронія на скрипці гра,
жура кістками стука,
поет танцює і рида –
і се зоветься штука [8: т. 3: 41].

І. Франко шукав шляхів до повної гармонії людини як суспільної одиниці, ґрунтом для чого, за його глибоким переконанням, є духовність. А духовність є гарантом гідного національного характеру, наділеного кращими етноментальними рисами. Поет виступив як вищий носій свідомості, поборник фундаментальних проблем, що мають людське – моральне, соціальне, політичне значення і стосуються всіх людей. Український поет глибоко відчув силу безмежного простору гуманістичної культури. Вона особливо чутливо реагує тоді, коли під впливом подій суспільного життя загострюються питання істини, справедливості, волі. І. Франко не лише подав зразковий діалог інтелігента, патріота-реаліста зі своєю епохою, а й активно провів цей діалог з нашим часом. Як феномен у світовій цивілізації, І. Франко почув великі питання мудреців минулого і сучасників та, перепускаючи їх через своє велике серце і великий розум, постійно шукав на них відповіді. “Історія... не дає нікому дарунків. Кожний крок у ній – то результат важкої праці, жертв і змагань. Навіть те, що посторонні можуть уважати застоєм або регресом, також результат боротьби і певного зрівноваження сил” [8: т. 28: 476]. Осмислення його концептуальних положень – це не лише данина історії та пам’яті геніальній людині. Їх усвідомлення мало б посилювати міцність того підмурівка, на якому кожне наступне покоління будує своє суспільне і політичне життя.

Поетичний Франків зір гострий, він спроможний розгледіти не лише привабливе, героїчне, славне, але zarazом і те, що гідне ганьби й осуду, ті деформації ідеального образу, що є наслідком як фатально неприхильної історичної долі, так і виявом не кращих рис етноменталітету, національної соціопсихологічної традиції, детермінованих метафізично жорстокою до України історією.

Література:

1. Бондар Л. Соціальна інвектива чи загадкова love story // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин / Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998.
2. Гундорова Т. Франко – не Каменярь. – Мельборн, 1996.
3. Зеров М. Твори: У 2-х томах. – К., 1990.
4. Маланюк Є. Франко незнаний // Маланюк Є. Книга спостережень. – Торонто, 1966.

5. Мочульський М. З останніх десятиліть життя Франка (1896–1916) // З сто літ. – К., 1928. – Т. 29.
6. Прісовський Є. Дороговказ на віки. Літературно-критичні статті. – Одеса, 2006.
7. Филипович П. Шляхи Франкової поезії // Літературно-критичні статті. – К., 1991.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К.-Г. Архетип и символ. – Москва, 1991.
10. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичному вияві. – Львів, 1938.

Мар'яна Гірняк (Львів)

Образ автора у збірці Івана Франка "Semper tiro"

Автор і його взаємини з текстом і читачем, можливість "проявлення" автора у власному творі, значення авторської інтенції при інтерпретації тексту – одні з найважливіших і найсуперечливіших проблем сучасного літературознавства, які потребують ґрунтовного вивчення. Те, що біографічний автор і автор текстуальний – не тотожні поняття, вже ні в кого не викликає сумнівів. По-своєму трактуючи ті чи інші нюанси авторської присутності в тексті, літературознавці сходяться на тому, що між твором і його автором існує "найпотаємніший зв'язок, але жоден із них не може вичерпно пояснити іншого" [28: 120]. "Письменникові відмовлено в автентичності" [1: 296], адже в тексті автор стає естетично перетвореним суб'єктом, а отже, кожна "біографічна" інтерпретація не враховує того, що митець, створюючи віртуальний світ, свідомо чи несвідомо приховує власну ідентичність. Амбівалентність художнього твору полягає саме в тому, що, з одного боку, текст живе власним життям, а з іншого, він так чи інакше є вираженням сутності митця. Як слушно зауважив М. Гайдеггер, "у митцеві – джерело творіння. У творінні – джерело митця. Немає одного без другого" [26: 264]. Доречно згадати теоретичні погляди самого І. Франка, який інколи надміру зосереджувався на біографічних деталях, розглядав персонажів художнього твору як втілення особи автора [див.: т. 26: 96–101; т. 27: 149–164; т. 37: 53–60], але водночас добре усвідомлював, що "все пережите автором, усе, чим тишилося і мучилося його серце... лишилося досі тайною, в яку ми не маємо ані змоги, ані права входити" [25: т. 37: 199]. Не відкидаючи можливості історичного та психологічного аспектів дослідження художнього твору, І. Франко говорить насамперед про "духову біографію" митця, про літературну (чи творчу) "фізіономію" автора, яка ніколи не буде тотожною "фізіономії" емпіричній. Про Франкове розрізнення автора біографічного і текстуального свідчить протест письменника проти біографічної "надінтерпретації" власних творів: "мушу сказати, що його (критика. – М. Г.) погляди на ті твори майже скрізь не трапляють у дійсні мої

інтенції” [25: т. 39: 43]. Твір справді є вираженням невідомої сутності митця, але вичерпним джерелом інформації про особистість письменника він не може бути, оскільки значення тексту завжди відрізнятиметься від первинного авторського задуму. Художній текст “проростає” з письменника, проте в результаті творчого процесу “мистець... уже є своїм твором, а не людиною” [25: т. 28: 133], тим паче, що приватне життя біографічного автора інколи ще важче збагнути, ніж його тексти.

Оскільки автор у своєму тексті зазнає численних трансформацій, щілина між автором і суб’єктом (чи суб’єктами) художнього твору існує й тоді, коли автор намагається “зачепитися” за свою реальну ідентичність. Навіть у такому разі читач матиме справу з “іншим” авторським “я”, з авторською маскою чи взагалі зі свідомістю, віддаленою від авторської. Тому про образ автора, який виникає в свідомості читача в процесі сприймання художнього твору і залишається в його пам’яті як певне враження, можна говорити на основі ключових образів і мотивів, численних “я” художнього твору, його жанрово-стильової та композиційної організації. Саме такий, витворений на основі прочитаного тексту, “профіль” митця поєднується у свідомості читача з наявними знаннями про біографічного автора як історичну особистість.

Дослідження образу автора в ліриці І. Франка пов’язане зі значними труднощами, зумовленими традицією “суспільного” прочитання творчої спадщини письменника. Звичайно, заперечувати існування “суспільної людини” в поезіях І. Франка не варто. Сподівання, що власна творчість “зарадить народному лихові” чи допоможе знайти кожній людині полегшення душевного болю, “конкістадорська” боротьба за “нову, крашу вітчину”, захист “культурності” та самостійності української мови і заклики до “огню в одежі слова” – усе це свідчить про правомірність тлумачення збірки “Semper tiro” у громадсько-політичному та біографічному контекстах. Однак ще М. Євшан звернув увагу на те, що ми любимо поета лише за одну, “симпатичну нам сторону його творчості”, а “цілий чоловік, цілий творець, його лабораторія духа – для нас закриті” [13: 136]. Необхідність відмежовуватися від “суспільно-виховної” інтерпретації Франкової поезії як єдино можливої очевидна вже тому, що, “беручи діяльність Франка в найширшому значінні того слова, ми бачимо в ній, властиво, двох людей: Франка – *суспільного діяча* і Франка – *поета, творця*” [13: 135]. Ці дві іпостасі І. Франка як емпіричної особи не могли не залишити сліду в його поезії, у якій із “суспільним робітником” співіснують глибокий лірик, співець ірраціонального, поет-культурософ і, зрештою, мистець, який прагне через віртуальний світ “штуки” ввійти в царство краси і насолоди.

Проте згадана подвійність І. Франка – це, як слушно зауважила Т. Гундорова, “не боротьба чоловіка суспільного і приватного, а паралельне існування в обох іпостасях” [10: 8]. Різні іпостасі автора з’являються не лише в “Semper tiro” з її “мудрою резолютивною зрівноваженістю” [15: 488], а й у так званій “каменярській” “тезі”, де, згідно з усталеною думкою, на перший план виходить праця на благо суспільства. Ще в збірці “З вершин і низин” можна знайти, крім революційного духу,

численні "профілі й маски", які не дають змоги однозначно тлумачити авторський образ. Амбівалентність образу автора ще більше виявляється у збірці "Semper tiro", у якій ліричний суб'єкт, шукаючи своє мистецьке "я" і переосмислюючи естетичні цінності, з одного боку, не бачить перспективи для поета-суспільника, а з іншого – не може категорично розпрощатися з народницькими поглядами на призначення художнього слова. Обов'язок бути мужем, що "диким словом збуджує громаду", розворушувати людей, проповідуючи навіть глухим "виряджати слово до походу", щоб "кувати будущину народу", поєднується із глибоким переконанням у неможливості стати "владником мільйонів", з бажанням знайти у мистецтві спокій, блаженство і тиху радість. Урешті-решт, сам І. Франко, захищаючи манеру письма молодих літераторів у дискусії з С. Єфремовим, не міг погодитися з декадентським "вироком" "Зів'ялому листю". Полемізуючи із західноєвропейськими та українськими (зокрема, молодомузівцями) модерністами, як у літературно-критичних статтях, так і в програмних поезіях ("О. Люнатикові" чи посвята Миколі Вороному в "Лісовій ідилії"), І. Франко публікує свій диптих "Із дневника" в альманасі "З-над хмар і з долин", який і став предметом полеміки І. Франка і М. Вороного. Прикметно, що і "Лісова ідилія", і згаданий диптих ("Опівніч. Глухо. Зимно..." і "Як голова болить!..") вміщені в одній і тій самій збірці "Semper tiro". Навіть в одному циклі "Із книги Кааф" митець постає і як пророк-поводир, що має "кождому в день скорбі пільгу" нести, показувати іншим "край обіцяний", і як творець, геній якого лежить у "сфері мрій, привиджень, ілюзій і оман". Літературознавці неодноразово наголошували на такій унікальній здатності І. Франка синтезувати "Каменяра" і "не-Каменяра", реаліста та модерніста, "позитивістські настанови" і відчуття самодостатності поезії, раціоналістичне сприймання реальності та ірраціональне намагання представити себе в різних "профілях і масках" [див.: 6: 157; 8: 143; 11; 20: 215; 24: 11]. Проблема синтезу різних іпостасей "творчої фізіономії" І. Франка стосується не лише його "подвійних" поглядів на мистецтво, а й світоглядної орієнтації ліричного суб'єкта, його розірваності між свідомим і підсвідомим, програмним і непередбачуваним, обов'язком і покликанням, Еросом і Танатосом, ідеалізмом та матеріалізмом, вірою і сумнівом, світлом і темрявою. Саме така розірваність дає змогу говорити про образ автора як образ "цілого чоловіка", якому ніщо людське не чуже, і збірка "Semper tiro" дуже добре презентує цю різновимірність ліричного суб'єкта.

"Semper tiro" з повним правом можна розглядати як твір, у якому духовний універсалізм зливається з інтелектуалізмом мислення, з голосом глибокої життєвої мудрості, але мудрості не лише "запозиченої, відсвічуваної... але й власної, виношеної під серцем, породженої життєвим досвідом" [15: 486]. Декларуючи споконвічні людські цінності – пісню, що облагороджує людські душі і "сльози на алмаз переміняє", слово, що вигоює рани серця; мужа, який "на згоду з підлістю не простягає руку", людську свободу та любов, – і, шукаючи відповіді на складні філософські запитання (як протистояти часові? [25: т. 3: 112], як цивілізації не знищити природу? [25: т. 3: 114], як насолодитися кожним моментом життя? [25: т. 3: 118], "хто ми і пощо ми?" [25: т. 3: 110], "як там у небі?" [25: т. 3: 144] тощо),

ліричний суб'єкт здебільшого не вдається до повчальних інтонацій. Він, якщо й повчас, то насамперед себе, заглиблюється в себе, зумовлюючи високу психічну напругу художнього тексту. Наслідком такого самозаглиблення є настрої повної самотності та “духового сирітства”, відчуття безнадійності і внутрішнього холоду, болісне очікування занепаду і смерті (“Моєму читачеві”, “Кожда кичера в млі...”, “Ти знов літаєш надо мною, галко...”, “Крик серед півночі в якімсь глухім околі...”, “Опівніч. Глухо. Зимно...”, “Як голова болить!..”). Однак “я” ліричного суб'єкта не замикається саме на собі. Воно розчиняється у макрокосмічному вимірі, пропускаючи проблеми світобудови через власну свідомість і змушуючи останню існувати в приватному, суспільному та метафізичному світі.

Різні типи свідомості ліричного суб'єкта, широка гама його самопроекцій у тексті “*Semper tigo*” спонукають погодитися з висновком Т. Гундорової та Г. Грабовича про “дуалістичну основу” Франкового світобачення, яку дослідники вбачають у “амплітуді коливань “вершин” і “низин” людського духу”, у психологічній настанові І. Франка “бачити різноманітні відблиски та віддзеркалення свого “я” – його нюанси й заперечення” [11: VIII], [7: 104]. Варто зауважити, що проблема ідентичності особи була предметом зацікавлення відомих філософів, які наголошували на тому, що в кожній людині, крім сталої в часі “ідентичності *idem*”, “внутрішнього”, “укоріненого” чи “глибинного” “я”, можна виокремити “ідентичність *ipse*” як щось мінливе і нестійке, змінювані “стани”, фрагментарне “зовнішнє”, “блукаюче” “я” [4: 80; 14: 80; 22: 9, 66; 27: 283]. Не викликає сумніву, що І. Франко теж шукав відповіді на питання, в чому полягає справжня тотожність, за якими критеріями можна визначати істинну ідентичність. Не випадково маски і двійники, різноманітні проекції та перевтілення перетворюються на одну з найважливіших структур Франкової творчості (згадати хоч би цикл “Профілі й маски” зі збірки “З вершин і низин”). У збірці “*Semper tigo*” ліричний суб'єкт часто вдається до діалогу з самим собою, з іншим своїм “я”. Так, у “Лісовій ідилії” ліс постає як “зразок ще первісного світа, де нікому природу маскувати”, тому розмову “я” і лісу можна розглядати як автокомунікацію ліричного суб'єкта, тим паче, що наприкінці діалогу з'ясовується спорідненість їх внутрішнього стану: “Ліс мовив: “Прийшов слабий до хорого лічиться” [25: т. 3: 116]. Саме в лісі ліричний суб'єкт вважає можливим оголити свою душу. Ліс стає подібний до “рідної матері, що вчитькує тривогу навісну”, тим унікальним природним місцем, де вдається вдихати повітря на повні груди і куди можна “лігати думками, коли було нестерпно між людьми” [25: т. 3: 110]. У такому разі поява подвійного “я” вказує на розірваність людини і світу, внутрішньої суті особи і її зовнішньої, суспільної ролі-маски.

Прикладом матеріалізації внутрішнього “я” можуть бути також “невроджені діти” (“Опівніч. Глухо. Зимно...”), які відображають глибинні психологічні комплекси ліричного суб'єкта-митця, або Господній голос, що дорікає за брак віри (“Було се три дні перед моїм шлюбом...”). Кара за сумнів у цій поезії дуже подібна до кари для Мойсея з однойменної поеми І. Франка: “А що сумнився ти в моєму слові, / Так знай: нікого не навернеш ти... / На вітер будеш мій глагол метати, / Про-

повідати будеш ти глухим..." [25: т. 3: 150]. Не вистачає лише покарання у вигляді смерті на порозі "обітованої землі". Власне, найцікавішим у контексті проблеми істинної ідентичності є мотив сумніву, наявний у "Мойсеї", "Івані Вишенському", "Похороні" та в інших творах письменника, тобто його можна вважати одним із найпевніших ключів до розкодування авторської свідомості. Сумнів, як і кожне "хитання" людської душі – зневіра, розчарування в давніх ідеалах, різноманітні психічні комплекси, – свідчення крихкості внутрішнього "я" особи, яка шукає абсолютної істини і водночас не може її збагнути. Особливо показовим є внутрішній конфлікт ліричного суб'єкта в "Страшному суді". Поема-діалог, що представляє філософсько-світоглядний диспут з Богом, виявляє двох двійників поета, які піднімають проблему релігії та атеїзму, смерті та безсмертя. Цей твір також продовжує Франкову традицію звернення до мотиву споглядання власної смерті, який присутній і в "Поєдинку", і навіть у "Каменярах". На значущості цього мотиву для І. Франка вже наголошувала Т. Гундорова, зазначаючи, що подібні "акти самопоховання" стають "постійним мотивом його символічної автобіографії" [10: 13]. Хоча в аналізованому творі немає вказівки на смерть ліричного суб'єкта, страшний суд – це те, що з'являється лише після смерті, тому безпосереднє спілкування з Богом постає як спроба "я" змодельовати ситуацію, яка настане після його переходу в інший світ. Полеміка, яку в "Страшному суді" ліричний суб'єкт веде з Богом, виникає вже в циклі "На старі теми" (в поезії "Вже ж твоя святая воля..."): "можеш навіть без розбору всіх людей пустити в рай..." [25: т. 3: 159], але якщо згадана поезія фіксує непримиренну позицію богоборця, то в "Страшному суді" цей богоборець усвідомлює, наскільки обмежені його знання, наскільки божественна сутність вища і глибша від його раціоналістичного скепсису. То приймаючи, то відкидаючи аргументи Бога, ліричний суб'єкт, зрештою, усвідомлює потребу проникнути в духовне і вічне, відкинувши "антропоморфічне шкаралупиння", тобто примітивне тлумачення раю та пекла як способів існування іншого світу. Прозрілий двійник І. Франка скидає з себе тілесну оболонку, уможливаючи народження душевного всесвіту. Розсіюючись у нирвані, він зливається з божественною сутністю і в такий спосіб не лише знаходить компроміс із Богом, а й переходить у вимір вічності. Ця інтерпретація добре узгоджується з міркуваннями М. Мочульського, що, за Франком, "життя у всесвіті – це вічний круговорот, ніщо у всесвіті не гине, тільки переходить з одної форми в іншу"; людина ж подібна до "мікроскопійної пилінки", яка "розприскується в "безодні Нірвани", щоб знову засяти в новій формі" [21: 61–62]. Ідея смерті як злиття з Абсолютом, розчинення окремого "я" в океані світової душі споріднює філософію І. Франка не лише з буддизмом та неоплатонізмом, на що вже звертали увагу дослідники [24: 124], а й із релігійною філософією ХХ ст., зокрема Т. де Шардена [див.: 23], який стверджував, що людина своєю діяльністю здійснює вищий синтез всього існуючого, створює нову сферу – сферу духу. Ключове поняття його концепції – точка Омега, у якій підсумовується і збирається у своїй довершеності та цілості велика кількість свідомості. Власне, таке наджиття знаменує стан єднання душ людей у космічному Христі. Цікаво, що ідея злиття з

божественною сутністю проходить через усю збірку “Semper tūo”. Мається на увазі не лише метафізичне обрамлення збірки: “Життя коротке, та безмежна штука...”, де власна уява, по суті, ототожнюється з божественною Музою, і “Страшний суд”, – а й поезія з циклу “На старі теми” “Говорить дурень в серці своїм...”, де ліричний суб’єкт не лише усвідомлює свою безсмертність і богоподібність, а й знаходить Бога у власному твориві: “Я часть його; де часть, там цілість. / Я твір його, і творця вмілість / Його творіння виявляє: / Його дух з мене промовляє, / Його мисль в моім слові чути; / Я єсьм, тому й він мусить бути” [25: т. 3: 162].

Безперечно, такі ліричні суб’єкти здаються впритул наближеними до свідомості І. Франка як емпіричного автора. Складається враження, ніби митець проєктує власне життя, власні проблеми і сумніви на художній текст. Не випадково дослідники стверджували, що твори І. Франка “відображають особистий настрій автора або характер його наукових занять та інтересів” [13: 149] або що “Франкова поезія – це чародійне дзеркало, в якому, хто хоче, може побачити вірний образ його душі в кожній добі його життя” [21: 33]. Однак зрозуміти внутрішню драму Іншого – надзвичайно складне завдання. Навіть звичайне дзеркало не дає абсолютно адекватного відображення людини, у ньому суб’єкт бачить насамперед “іншого” себе. Тим паче це стосується такого “чародійного дзеркала”, як література, у якій маємо справу із трансформованим відображенням митця, зі складною діалектикою “свого” і “чужого”, з переливанням авторського “я” в персонажеве “інше”. Навіть тоді, коли можемо віднайти реальні причини появи твору саме з такою – наприклад, “духовосирітською” – тональністю (нещаслива історія з кафедрою в університеті, взаємини з галицькою інтелігенцією, стосунки з дружиною, напади хвороби тощо), автобіографічне підґрунтя породжує насамперед художній образ. Окрім власного життєво-психологічного досвіду, поет вкладає в текст досвід цілого людства, тому визначити, де в тексті документальний первень, а де мистецька умовність, майже неможливо: усі суб’єкти свідомості в поезіях І. Франка – це і він сам, і хтось інший. Як зауважив Г.-Г. Гадамер, автобіографія письменника “має смисл лише тоді, коли вона обумовлює всіх нас, коли вона нас вимовляє” [12: 147], а отже, не варто надто серйозно сприймати самоінтерпретацію митця: автобіографічне наближення до тексту має право на існування, але воно нічим не краще, ніж автономне й абстрактне. Зрештою, на проблемі перетворення емпіричного “я” в ліричне (зокрема, в художніх текстах І. Франка) неодноразово наголошували літературознавці [див.: 10: 7; 16: 162]. Із власного життя поет творить символічну реальність, де ліричний герой є водночас суб’єктом свідомості і предметом зображення, “я-мислячим” і “я-помисленим”, тому “коли ми намагаємося образно уявити собі первинного автора, то самі створюємо його образ, тобто стаємо первинним автором цього образу” [2: 50, 353].

Для того, аби створити у своїй уяві образ автора художнього твору, читач повинен розкодувати велику кількість значень, які – свідомо чи несвідомо – заклав митець на різних текстуальних рівнях. Адже, хоча реципієнт і має право інтерпретувати текст з різних перспектив, ці інтерпретації все ж не можуть бути абсо-

лютно довірливі. Однією з найважливіших форм вираження авторської свідомості є суб'єкти художнього твору, причому важливими є не лише згадані вище ліричні герої, які намагаються осмислити екзистенційні чи власні психологічні проблеми, висловлюють свої сумніви, переживання або переконання, а й суб'єкти так званої рольової лірики. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує поезія "На ріці вавилонській..." із циклу "На старі теми". Ліричний суб'єкт у цьому творі репрезентує чужу свідомість – невольника віддаленої в часі епохи, яку, однак, можна спроектувати на Франкову сучасність. Але крізь висловлювання цього вавилонського раба з "похилою, повзкою, мов бур'ян" душею пробивається інший голос, який невербально, з допомогою однієї лише іронічної інтонації вступає в діалог з невольницькою свідомістю, піднімаючи проблему ментального рабства. Приховану чи очевидну поліфонію можна простежити в більшості поезій збірки "Semper tiro". Є підстави розглядати окремі з них як твори з жанровими ознаками вірша-діалогу ("Було се три дні перед моїм шлюбом...", "У сні зайшов я в дивную долину...", "Страшний суд", "Опівніч. Глухо. Зимно...", "Пролог" до "Лісової ідилії" тощо), протягом якого читач занурюється в амбівалентність представлених проблем і робить власні висновки з того чи іншого приводу. Потенційно діалог наявний і у віршах-закликах ("Чи не добре б нам, брати, зачати..."), віршованих проповідях ("Поете, тям...", "Гуманний будь...", "Як трапиться тобі в громадському ділі..."), літературних маніфестах і посланнях ("Посвята Миколі Вороному" з "Лісової ідилії"; "Антошкові П."), у філософських та історіософських медитаціях, віршах-роздумах, різноманітних психологічних студіях з елементами послання ("Життя коротке, та безмежна штука...", "Де не лилися ви в нашій бувальщині...", "Ти знов літаєш надо мною, галко...", "Дівчино, моя ти рибчино...", "Ользі С.", "Ти йдеш у вишукано-скромнім строї...", "Ф. Р.") тощо. Варто зауважити, що поезії І. Франка часто не вкладаються в межі вже відомих класичних жанрів. Медитація поєднується з посланням, з віршем-пейзажем ("Кожда кичера в млі...") або псалмом ("Блаженний муж, що йде на суд неправих..."), віршована проповідь – із закликом, гімн – з одою чи з молитвою ("Благословенна ти поміж жонами", безперечно, сприяє проведенню паралелей між "Сонетом" і молитвою до Богородиці). Напрошується висновок, що Франкові модифікації жанру – свідчення специфіки авторського мислення, авторського моделювання віртуального світу. Опускаючи, змінюючи або додаючи ті чи інші жанрові ознаки, письменник свідомо або несвідомо мобілізує чи затіює можливості відповідного жанру, натякаючи таким чином на свою інтерпретацію художнього твору. Яскравим прикладом може бути цикл "Нові співомовки", який Т. Гундорова безспідставно вважає продовженням Франкових спроб творити "реальну поезію" [11: 136]. Співомовки І. Франка, у яких тісно переплетені жанрові ознаки анекдоту, байки, гуморески і водночас "віршованого оповідання" [див.: 17: 189], творять ілюзію розгортання реальної події. Ліричний суб'єкт зрікається свого "я" і перетворюється на епічного наратора – відстороненого спостерігача ("Цехмістер Купер'ян", "Як там у небі?", "Трагедія артистки") або заангажованого в зображуваний світ оповідача ("Сучасна приказка", "Майстер Свирид"), який

зосереджує свою увагу на рисах характеру персонажів, їхніх вчинках, роздумах і проблемах, даючи водночас своєму реципієнтові змогу самому вивести “мораль” з розказаної історії.

Назва циклу “Нові співомовки” відразу створює очевидні перегуки зі “Співомовками” С. Руданського. Міжтекстуальний характер поезій, заанонсований також у заголовках циклів “На старі теми” та “Із книги Кааф”, свідчить, з одного боку, про рівень авторської поінформованості, а з іншого – про смисловий діалогізм Франкових текстів, їх “літературний” характер. Відверта вказівка на літературні джерела перетворює тексти І. Франка на своєрідний палімпсест, підтверджуючи слушність висновків видатних теоретиків ХХ ст. про те, що “кожен текст є інтертекстом”, “конденсатором культурної пам’яті”, “новою тканиною, складеною зі старих цитат” [19: 162; 30: 67], одне слово, відповіддю на те, що було і що буде сказане на ту саму тему. Вдаючись до символічної аналогії з пам’яткою давньоукраїнської релігійно-повчальної літератури (“Із книги Кааф”), І. Франко дозволяє відшукати зв’язки між згаданим циклом і морально-дидактичною лірикою збірки “Мій Ізмарagd”, що дає підстави робити висновок про автоінтертекстуальний характер Франкової творчості. Впроваджуючи різні “голоси” у свій текст, письменник чи не найчастіше вдається до біблійних алюзій, але ніколи сліпо не наслідує Святе Письмо. Не можна не погодитися з Я. Грицков’яном, що “Біблія для Франка постає джерелом творчих інспірацій, претекстом до переказування оцінок про сучасність, аби відтворити, на свій спосіб, внутрішні переживання людини” [9: 166]. Досить згадати образ Христа в поезії “Якби ти знав, як много важить слово...”, де поетичне слово набуває властивостей всесильного й одухотвореного Слова Божого, або реінтерпретацію апокрифічної історії в поезії “Як голова болить!..” (де прийом читання рукопису дає підстави говорити про те, що письменник свідомо “інтертекстуалізує” свій художній твір), щоб простежити, як у тексті І. Франка відбувається взаємодія культурософського й “авторського” часу, як автор проектує своє “я” на “я” біблійного “персонажа”. У циклі “На старі теми” ліричний суб’єкт не просто апелює до інших текстів, а вступає з ними в очевидну полеміку, намагаючись ввести щойно сказане в царину “вже-давно-колись-сказаного”, розпочати діалог з безмежною книгою світової культури – чи це Давидові псалми, чи пам’ятки староукраїнської літератури.

Епіграфи, які репрезентують “стару тему”, не лише забезпечують ліричному суб’єктові ґрунт для полеміки, а й задають усьому циклові піднесений “середньовічний” тон, виражений за допомогою відповідних ритмічних моделей. У збірці “Semper tūo” І. Франко демонструє справжню віртуозність у володінні різними строфіко-метричними конструкціями (їх скрупульозний аналіз можна знайти у праці В. Корнійчука [18: 442–465]). Класична строфіка, що засвідчує вправність поета у творчому ремеслі (“Життя коротке, та безмежна штука...”) або ж надає поезії велично-монументального характеру (“Сонет (Благословенна ти поміж жонами...”), коломийкова форма “Нових співомовок”, тип билинної вірша чи народнопісенна стихія в циклі “На старі теми”, астрофічний білий вірш, який добре узгоджується

зі стихійністю і нерегламентованістю внутрішнього життя суб'єкта ("Опівніч. Глухо. Зимно..." і "Як голова болить!.."), – усе це дає змогу говорити про органічну єдність рефлексій та емоцій автора збірки "Semper tiro", про його внутрішнє чуття художнього слова, про нероздільність форми і змісту цього поетичного твору. Незважаючи на те, що "зміст" "Semper tiro" дуже різноплановий, збірка не тільки не справляє враження хаотичності, а й навіть відчуття гармонії, внутрішньої повноти. Ідея "нової, кращої вітчизни", проблема соціального та ментального рабства, мотив людської невдячності та байдужості, тема чистого кохання, пристрастей та сексуальних насолод, протиприродного аскетизму і пропащої грішниці, самотніх дів і повій, літературні та політичні переконання, регенерація "старих тем" і проектування їх на сучасність, проблема заангажованого і незаангажованого мистецтва, справжнього митця і бездарності, ідея вічності буття – це ще не весь тематичний діапазон "Semper tiro", який, однак, свідчить про всеохопність поетичного універсуму І. Франка, про існування невидимого на перший погляд сюжету збірки – історії внутрішнього "я" ліричного суб'єкта.

Наявність згаданих тем у поетичній збірці, як і повторюваність певних образів, не просто створює відповідну атмосферу в художньому творі, а й відкриває перед читачем своєрідний світ авторської уяви. Поява тих чи інших домінант свідчить про мимовільний вихід на поверхню підсвідомості митця, про авторське світосприйняття і світорозуміння. Цей висновок стає особливо обґрунтованим, коли згадати образи "гнилого ставка в гушавині", "темної води" та "болотного дна" ("Опівніч. Глухо. Зимно...") і порівняти їх із галюцинаціями самого І. Франка, описаними в книзі М. Мочульського (Див.: 21]. Цікаво, що в збірці "Semper tiro" образи групуються довкола полярних точок опозиції "світло – темрява". З одного боку, текст перенасичений "скорбними словами", промовленими у "скорботну пору", сльозами і "духовим сирітством", "сумовитими піснями" і "жалощами", зовнішнім і внутрішнім холодом, болем і втомою, "сірою байдужістю", "осіннім листям" і "подихом хуртовини", одне слово, "чимось гірким", "сумним, як день, що йде понуро-сльотно". Ліричний герой постійно чує "крик серед півночі в якімсь глухим околі", відчуває, як "щось таємнее душу гнітить", як щось "над душею гука, мов та каня, що в млі поверх гір сумно скиглить і дощ наклика", як галка, з "болотяною" душею, "кряче горя пісню монотонну". З іншого боку, в збірці передбачене місце і для "широї душі", пишної природи і розкішних пахощів, "сонця благовісного", "безмірного блиску" світла у нірвані. Наскрізна опозиція темряви, туману, гнилизни і світла, прозорості служить хорошим індикатором внутрішнього стану ліричного суб'єкта. Питьма якнайкраще узгоджується з психічними розладами людини, з її глибокою внутрішньою драмою, з безоднею страждання, яка асоціюється з "темною ямою", глибокою пусткою, що утворилася на місці живого серця і світлої душі. "Дні скорбі", "бурі, зливи і громи" – це те, що трапляється "на шляху життєвому", а сонце і світло – це, зазвичай, царина сновидінь і творчості. Навіть "невиспівані співи" з чи не найпохмурішої поезії "Опівніч. Глухо. Зимно..." прагнуть вийти на світло, "ожити, заграати", "весняним чаром, співом соловейків" наповнити поетову "сумну

хатину”. Слово відіграє роль “теплого дощу на спраглий ниви й луки”, тим паче, що сам митець – ліричний герой збірки, – який у своїм творінні уподібнюється до Творця, усвідомлює, що, тільки зливаючись із божественною сутністю, він стане “ясним, чистим”, “почує в собі силу і безмірну духу владу”. Сон у збірці “*Semper tūo*” постає не як традиційний літературний прийом, а як символічна мова підсвідомості. Не випадково І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” наголошував на спорідненості “сонної” і “творчої фантазії” [25: т. 31: 73]. У першому вірші циклу “Із книги Кааф” ліричний суб’єкт уві сні моделює віртуальний світ, де “ясно, тихо, легко” і де, зрештою, важко вловити грань, що розмежовує сон і дійсність. Сновидіння завжди уможлиблює діалог між свідомістю та підсвідомістю людини, дає змогу суб’єктові відпочити від реального світу, вийти за межі законів розуму й організувати власне життя відповідно до своїх сокровенних мрій. Проте такі ірраціональні візії – часто плутані і безглузді – насправді виводять на поверхню приховані онтологічні глибини людської істоти. Саме тому сновидіння, галюцинації (своєрідні “сни наяву”) і художні твори (“сфера мрій, привиджень, ілюзій і оман”) дають підстави робити висновок про взаємопроникнення віртуального та реального світів. Рослина кааф – це конкретно-чуттєвий образ, що втілює ідею справжнього мистецтва, геній якого – у “міці сугестій, зближень”. Ліричний суб’єкт збірки не заперечує суспільної функції мистецтва: поет має бути для людей і “другом, і дзеркалом, й обною”. Але сам митець джерело творчого натхнення повинен шукати в самому собі. У процесі творчості він “мусить відмінити” свою суть – так, щоб пробудити творчу силу, яка існує в кожній людині, пробудити здатність абстрагуватися від “торжища цинізмів і наруг”, “злудного блиску” і увійти в безмежний світ кольорів, запахів і звуків, ілюзій та одкровенень, гармонії та вічності. Митець у збірці “*Semper tūo*” – постать багатомірна і складна: це людина, схильна до самопожертви, щоб тільки уможливити спасіння інших (“Поете, тям, на шляху життєвому...”, “Як голова болить!..”), вічний учень античних муз і уста, якими промовляє Бог (“Життя коротке, та безмежна штука...” і “Було се три дні перед моїм шлюбом...”), це пророк, який, подібно до Христа, відкритий для любові до ближнього, й істота, яка завдяки своєму творчому духові уподібнюється до Бога-Творця (“Якби ти знав, як много важить слово...” і “Говорить дурень в серці своїм...”), це і роздвоєне “я”, що страждає через “невиспівані співи” і “глибоку паузу” в душі, але водночас створює поезію-шедевр (“Опівніч. Глухо. Зимно...”). Утім, нерозкритою залишається найбільша тасмниця творчого процесу – як між собою пов’язані творче і звичайне, щоденне “я”; яке, як сказав би Г. Башляр, “онтологічне значення всіх витворених “я”, чи існує певне “трансцендентне “я”, яке зізнається до всіх інших множинних “я”?” [29: 194]. Інакше кажучи, реальне “я” біографічного автора залишається прихованим за численними “я” художнього твору. Автор міг, але не мусив висловити самого себе, тому авторська свідомість для читача – лише задана проблема, а не готовий результат.

Збірка І. Франка “*Semper tūo*” неприховано апелює до кожної читацької свідомості, відкриваючи шлях до оживання тексту в будь-якому просторі і часі. Орієнтація

на уявного реципієнта виявляється навіть на рівні структури художнього твору, у якому наявна ціла система звертань до уявного співрозмовника. Учасниками такого літературного діалогу можуть бути реальні постаті (М. Вороний) і "мешканці" самого лише фікційного світу ("дівчино, моя ти рибчино", "оце, куме, від ляхів п'ю не раз гіркую"), жива природа, що часто символізує внутрішній стан ліричного суб'єкта ("ти знов літаєш надо мною, галко") і абстрактні поняття ("о раю мій, моя ти муко, Пісне!"), Всевишній Творець ("на суд твій, боже, я стаю, земне створення") і Поет, якому ліричний суб'єкт дає ті чи інші настанови ("Поете, тям, на шляху життєвому..."). У збірці постійно фігурує Інший, на співучасть якого розраховує суб'єкт свідомості. Такого адресата ліричний герой здебільшого сприймає як рівноправного партнера, який теж повинен шукати відповіді на одвічні запитання. Крім того, сам діалог з віртуальним адресатом інколи можна розглядати як автокомунікацію, оскільки апелювання до поета в циклі "Із книги Кааф" чи в поезії "Життя коротке, та безмежна штука..." передбачають можливість звернення ліричного суб'єкта-митця до самого себе. Зрештою, емоційно-інтелектуальна співзвучність між ліричним "я" збірки та адресатом його слова не викликає сумнівів. Яскравим підтвердженням цього є присутність у тексті ще однієї дуже важливої моделі співрозмовника – спорідненої істоти ("ти чого, брате мій, зажурився?"), інтимно-близького "ти", що не лише спостерігає, а й співпереживає, а також "мого читача", який, очевидно, повинен бути не просто "моїм другом", не просто "іншою" свідомістю, а й тим "незримо присутнім третім, що стоїть над усіма учасниками діалогу", тією свідомістю, що "не зупиняється на найближчому розумінні, а пробивається все далі і далі... ad infinitum" [3: 421]. Безперервні пошуки адресата в збірці "Semper tiro" засвідчують, що І. Франко розраховував на таку нескінченність інтерпретацій, а отже, і на нескінченне творення авторського образу. Як казав феноменолог Ж. Пуле, авторське "я" "постає перед нами в нас" [31: 1324], тому жоден читач не може бути переконаний, що саме він адекватно розшифрував авторські інтенції і витворив у своїй свідомості автентичний авторський образ.

Література:

1. Барт Р. Литература и значение // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., ред. Г. Косикова. – Москва, 1989.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – Москва, 1979.
3. Бахтин М. Проблема текста у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002.
4. Бергсон А. Вступ до метафізики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002.
5. Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка. – Донецьк, 2002.
6. Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу І. Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
7. Грабович Г. Вождівство і роздвоєння: "валєнродизм" Франка // Грабович Г. Тексти і маски. – К., 2005.

8. Грабович Г. Франко і пророцтво // Грабович Г. Тексти і маски. – К., 2005.
9. Грицков'ян Я. Іван Франко і Біблія // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
10. Гундорова Т. Франко і Каменярь: гностична драма // Слово і час. – 2006. – № 8.
11. Гундорова Т. Франко – не Каменярь. – Мельборн, 1996.
12. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова // Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова: Есе. – Львів, 2002.
13. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
14. Зеньковский В. Единство личности и проблема перевоплощения // Человек. – 1993. – № 4.
15. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: У 2 томах. – К., 1990. – Т. 2.
16. Ільницький М. Риси автобіографізму і “рольової” лірики в “Зів'ялому листі” Івана Франка // Ільницький М. У фокусі віддзеркалень. – Львів, 2005.
17. Кирик Л. Жанр віршованого оповідання в творчості Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
18. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
19. Лотман Ю. Три функции текста // Лотман Ю. Семиосфера. – СПб., 2000.
20. Ляшкевич П. Від “Semper idem” до “Semper tiro” Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. конф.: У 2 ч. – Львів, 1999. – Ч. 1.
21. Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів, 2005.
22. Рікер П. Сам як інший. – К., 2002.
23. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – Москва, 1965.
24. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка. – Львів, 2005.
25. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
26. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., ред. Г. Косикова. – Москва, 1987.
27. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. сочинений: В 7 томах. – Москва, 1957. – Т. 6.
28. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2002.
29. Bachelard G. Poetyka marzenia. – Gdańsk, 1998.
30. Barthes R. Teoria tekstu // Teoria literatury i metodologia badań literackich / Red. D. Ulicka. – Warszawa, 1999.
31. Poulet G. Phenomenology of Reading // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V. B. Leitch. – New York; London, 2001.

Олена Сьомочкіна (Київ)

Орієнтальні строфи в поезії Івана Франка

Розмаїта строфіка І. Франка завжди була предметом пильної уваги віршознавців, зокрема й останнього часу, скажімо, докладно її розглянуто у монографіях Б. Бунчука, В. Корнійчука, В. Ніньовського та ін. Проте особливості орієнтальних строфічних утворень поета окремо не досліджувалися. І хоча сам І. Франко не

наголошує на відмінностях джерел своєї творчості: “В поетичній формі я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних, та котрі, проте, в’язались би в одну органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, не одною догмою релігійною чи естетичною, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту, через який пройшли, поки вилились в ту форму” [6: т. 2: 179], цікаво простежити рецепцію строф східного походження в його оригінальній поезії.

3-поміж таких форм можна назвати дві канонізовані форми персько-таджицького походження – рубаї та газель і одну індійського – шлоку або шльоку (сльоку).

Історія появи строфи рубаїв в українській поезії пов’язана з працею на ниві сходознавства А. Кримського, неодноразово заохочуваного до того І. Франком. В одному з листів останнього до А. Кримського читаємо: “Я дуже рад, що Ви такі охочі до роботи над перекладами орієнтальних поетів, про котрих я ще в гімназії не раз з тугою думав, читаючи вривки з них в німецьких перекладах” [6: т. 49: 267].

Власне рубаї (дослівно: “почетверений”) східної традиції – це канонічна чотирирядкова мініатюра, що має специфічне римування (звичайно – ААхА), іноді – редиф (повнозначне слово чи слова, які текстуально повторюються в 3-х чи й усіх 4-х віршорядках, тоді як основні слова римової пари чи тріади стоять всередині), метр (на Сході – хазадж, що в українській поезії цілком адекватно відтворюється 5–6-стопним ямбом), чітку структуру (зазвичай 1-й бейт містить виклад думки й зацікавлення нею читача, 3-й рядок підкріплює або несподівано скеровує образний рух в інше річище, а 4-й – виконує роль філософського підсумку, в якому повністю розкривається зміст і закріплюється художня ідея), а найважливіше – жорсткий змістовий канон, який, не обмежуючи тематику, потребує строгої логічності у висловлюванні, тобто думка має зродитися, розвинутися й повністю втілитися у філософському узагальненні на заданій чотирирядковій поетичній площі.

І. Франко не користується терміном “рубаї”, на відміну від дефініції “газель”, але використовує східний катрен і як власне строфу, і як жанр.

Так, строфою рубаї він послуговується в циклі “Веснянки” (у першій поезії – три катрени з семи; у чотирнадцятій – усі 5):

Думи, діти мої,	(А)
Думи, любі мої!	(А)
З усміхнутим лицем	(х)
В тій понурій тюрмі!	(А)

У сатиричній “Думі про Наума Безумовича”:

Була, кажуть, честь і слава,	(А)
Військова, козацька справа,	(А)
Що по світі гомоніла,	(х)
Гомоніла та й пропала.	(А)

Ох, панове депутати,	(А)
Сумно навіть пригадати,	(А)
Пан міністр грошей хоче	(х)
Ви вагаєтеся дати!	(А)

А також у поезії “Максим Цюнник”, у якій, як і в у XIV вірші з циклу “Веснянки” (2 і 4 катрени), І. Франко вдало вжив редиф:

Дев’ять ще годин кричав ти,	(А)
Як та штольня завалилась,	(х)
Де, нещасний, працював ти, –	(А)
Дев’ять ще годин конав ти.	(А)

Проте особливістю цієї строфи є те, що холостий рядок другий, а не третій, як у рубаї, однак не забуваймо зауваження Б. Бунчука, що “І. Франко, який з легкістю оволодівав будь-якою віршовою схемою, постійно демонстрував відхід від канону” [1: 289]. Такий прийом, до речі, значно пізніше у своїх рубаях застосують Д. Павличко та М. Мірошниченко.

Прикладом використання жанру рубаї може бути тридцять восьма поезія з циклу “Строфи”. Цікаво, що якщо Б. Бунчук, наголошуючи на загальній складності схеми римування вірша “Максим Цюнник” (подана ним схема виглядає так: АВАА, ВСВВ, СССd, ЕЕЕd [1: 177]), пропонує, посилаючись на А. Ткаченка, третю і четверту строфу вважати “катринами”, а перші дві ніяк не означає, то щодо строфи № 38 сумнівів у нього не виникає: “Цілком очевидно, що поет використав силабо-тонічний відповідник давньої східної форми – рубаї. Підтвердженням цього є і філософський зміст твору, і строфіко-римова будова: катрен з римою, що охоплює три рядки, а третій – холостий” [1: 218]. Натомість В. Корнійчук, який називає “Строфи” “поетичними афоризмами” [4: 246], означає їх як “гноми” (морально-філософські сентенції) [4: 243] і відзначає, що “римування цих гномічних утворень надзвичайно різноманітне: від окситонних та парокситонних комбінацій у перехресних та неспарованих римах до білих віршів і моноримів” [4: 246], термін “рубаї” не вживає. Аби переконатися, що тридцять восьму строфу таки можна вважати рубаї, проаналізуємо її.

Ти сто людей побив у бою	У́ У́ У́ У́ У́ У́ У́
І тим пишаєшся, герою?	У́ У́ У́ У́ У́ У́ У́
Ось сей лиш власну пристрасть поборов,	У́ У́ У́ У́ У́ У́ У́
І над тобою він горою.	У́ У́ У́ У́ У́ У́ У́

Ритмічна основа – улюблений Франків ямб. Згадаймо, що він зауважував у листі до А. Кримського, який стосувався наміру останнього перекласти “Шахнаме” Фірдоусі гекзаметром: “Якщо неможливо передати розмір першоджерела, то чи не краще було би вжити космополітичний розмір нового часу – *п’ятистопний ямб* (курсив наш. – О. С.), римований або неримований” [6: т. 49: 323]. Або думку Б. Бунчука з цього ж приводу: “Для І. Франка ямб – універсальний метр, “космополітизм” якого

дає можливість використовувати його у всіх родах, видах, тематичних напрямках” [1: 257]. Тож 1, 2 і 4-й віршорядки написані 4-стопним ямбом, 3-й – п’ятистопним. Б. Бунчук, зокрема, пояснює використання “п’ятистоповика” “схильністю поета до канонізованих форм: сонета, октави, терцини” [1: 259]. Зауважимо, що рубаї належать до найбільш консервативних канонізованих строфожанрів, хоча це, звісно, не завадило, наприклад, В. Простопчуку та М. Мірошніченку модернізувати їх у власній творчості. Римування класичне: ААхА. Закінчення 1, 2 і 4-го рядків гіперкаталектичні, 3-го – акаталектичне. 2, 3 і 4-й рядки мають пірихійчні іпостаси відповідно у 3, 4 і 1-й стопах. У 1, 2 і 4-му версах клавзули 2-складові, рими – хорейчні (жіночі, парокситонні), у 3-му – клавзула односкладова. Інтонаційна схема – 2+2, тобто спостерігаємо відносну самостійність бейтів (бейт – найменша строфічна одиниця в тюркомовній, перській та арабській поезіях із метафоричною назвою – з араб. букв. – “будинок”, що складається з двох “місра” (букв. “схили даху” або “стулки дверей” – піввірш), які образно передають будову бейта: у згаданих версифікаційних системах він записується одним рядком із пробілом поміж місра [7]; в українських, як і російських перекладах бейтові відповідає двовірш, тобто місра записується не половинками одного віршорядка (піввіршами), а двома версами, що варто запам’ятати, аби не виникли підозри в алогічності). Водночас принцип зчеплення рядків, як того вимагає рубаї, витримано: ми не можемо поміняти місцями ані віршорядки, ані бейти, не порушивши логічності викладу. Композиція теж типова для рубаї. 1-й і 2-й рядки – інтригуюча зав’язка, втілена у формі риторичного запитання; у ній за позірною патетикою виразно проступає іронія: урочисто-піднесена лексика (*побив, бою, пишається, герою*), покликана творити героїчний дискурс, стає засобом творення дещо гротескового образу – самозакоханого, егоїстично засліпленого “войовника”, спроможного самостверджуватися лише за рахунок інших. 3-й – кульмінаційний – рядок сподівано/несподівано (адже ми чекали розвитку інтриги, але не знали, яким саме він буде) скеровує хід думок у протилежному напрямі – утворюється антитеза, виражена смисловою бінарною опозицією (бо текстуально маємо протиставлення один (ти)/один (сей) багато/один (або типове/оригінальне чи людина-маса/особистість): перемога над собою (темними пристрастями власного ества задля замирення з собою, досягнення себе, витворення власного світу) вимагає незмірно більше сили духу і відповідно має більшу моральну вагу, ніж перемога над іншими. 4-й рядок, як і передбачає рубаї, містить розв’язку – підсумок, що маніфестує позицію автора, його власні моральні цінності, які, в цьому випадку, збігаються з цінностями загальнолюдськими.

Отож, повною мірою виражена дидактичність змісту, типова для східних рубаїв, ота, завважена В. Корнійчуком, гномічність, а все сказане вище дає підстави вважати строфу № 38 – рубаї.

Проте це не єдина канонізована строфа, яку вживав І. Франко. Є в його творчому доробку й газель. Більше того, якщо у запровадженні форми рубаїв в українську версифікаційну систему першість належить А. Кримському, то газель вперше з’явилася саме в поезії І. Франка [2: 110].

Газель (з араб. “оспівувати [жінку]”) – строфічна форма ліричної поезії, поширена в літературі народів Близького й Середнього Сходу та окремих літературах Індії і Пакистану, популярність якої, за словами Д. Шаталової, “можна порівняти з популярністю сонета у європейській поезії” [7]. Газель є водночас і формою, і жанром, причому в ній жорстко регламентовані обидва рівні. Складається з кількох бейтів: різні дослідники називають різну їх кількість, у середньому ж – від трьох до дванадцяти. Схема римування АА–БА–ВА–ГА–ГА–ДА..., тобто маємо суміжне (парне) римування в матла (з арабської “зачин” – перший бейт), з яким римується другий віршорядок кожного наступного бейта (перші рядки не римуються). Дуже часто в газелі вживається редиф, про який ми вже говорили, розглядаючи рубаї. В останньому бейті (макта – з арабської “перетинання, обтинання”) має бути тахаллус (арабською “прізвисько”, тобто ім’я чи псевдонім самого поета; паралельна назва цього явища, поширена в європейській поезії, – сфрагіда – з грецької “карб, печатка”). Кожен бейт газелі відносно автономний і містить у собі закінчену думку й цілком сформований образ, що супроводжується й синтаксичною завершеністю; в єдине ж ціле їх об’єднує спільний мотив. Основний зміст газелі – любов, туга, краса коханої, смуток, нарікання на долю, а часом – ніжна дружба й філософські медитації виразно суфійського характеру.

Прикладом Франкової газелі може бути поезія “Дармо”, що, власне, містить підзаголовок “Газеля”, видрукувана в додатках до другого тому п’ятдесятичника:

Дармо в’ядаючий цвіт похилився
І кличе: о весно, вернись!

Дармо голодна пташка пищить
Жалібно: о поро ясна, вернись!

Дармо безлистеє древо говорить:
О уквітчана прекрасна, вернись!

Дармо і старець схилений вдихає:
Молодосте, о хвиля **щасна**, вернись!

Ця газель складається з чотирьох бейтів із класичним римуванням. Окрім того, бачимо тут спробу використання редифа, у ролі якого виступає заклик “вернись!”: римуються лексеми *весно* – [*йасна*] – *прекрасна* – **щасна**, дарма що другий місра першого бейта містить приблизну щодо інших риму. Цікавий і образний паралелізм, на якому побудована вся поезія: весна природи / весна людського життя (молодість), варіюючи думку про неможливість повернення ані першої, ані другої для кожного конкретного суб’єкта чи об’єкта, а звідси – туга через неминуче, посилена градацією, створеною анафорами 1, 3, 5 і 7 місра, що зближує поезію зі східними зразками.

Друга поезія з цього ж тому (вперше була надрукована М. Возняком у п’ятому числі ж. “Світ” за 1925 рік) не має спеціального заголовку й означена лише як “газеля”. Крім того, вона містить канонічний зміст – страждання закоханого.

Чом так зір мій до тебе, о пані, летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Наче човник з-між хвиль до пристані летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Наче хмарка, що нічю дрімала в ярах, Проти сонця сквапливо взарані летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Мов таємною силою гнаний мотиль З п'їтьми в блиски зрадні полум'яні летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Мов із сівера к вічній весні журавель З журним криком понад океани летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Мов серна зі смертельним пострілом в грудях В німім болю до матері-лані летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′
Мов з тоскою болющою дух до знання, Чом так зір мій до тебе, о пані, летить?	У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′ У У ′

Обсяг газелі – шість бейтів. Римування класичне, касидного типу (касида – ода, панегірик, деякі науковці висловлюють думку, що газель – це ліричний зачин касиди, який став автономним [7]). Усі художні засоби вірша (порівняння, анафори, реди́ф, кільце, риторичні питання тощо) спрямовані на зрине проявлення, матеріалізацію, випадання в реальність і утвердження в ній субстанції ідеальної, суто екзистенційної – любові, символічно втілюваної поглядом (“*zīr miī*”), виопукнення всіх її (любові) граней з метою візуалізацій задля доведення істинності й реалізації в образі польоту – реального (хмарка, мотиль, журавель, сарна) й метафоричного (погляд, дух), втіленого в усіх відмінах органічного світу.

На ідеалізацію цього польоту “працюють” і стрімка трансформація чуттів: надія (1 і 2-й бейти), ірраціональний магнетизм (3-й), туга (4-й), приреченість і біль (5-й) і, зрештою, невідворотність, невтримність, всеохопна жага (6-й); і викінчений ритмічний рисунок: в усіх шести бейтах – 4-стопний анапест із акаталектичними закінченнями всіх стоп, 2-складовими клавзулами, хореїчними римами, послідовним реди́фом – жодних ритмічних відхилень.

Як бачимо, єдина деталь, відсутня в газелях І. Франка, – це тахаллус. В іншому ж в оригінальній поезії він був таким само вимогливим до себе, як і в перекладах. Так, скажімо, перекладаючи Гайне, поет наголошував: “...Я дбав про те, щоби передати якомога вірно не тільки думку, але також і форму, тон, розмір первотвору” [6: т. 13: 446].

Власне переклади немало прислужилися до появи в оригінальній Франковій поезії орієнтальних строф. Слушною видається з цього приводу думка Б. Бунчука, що “переспіви давньоіндійського епосу передували появі оригінального твору на основі форми “шльока” [1: 292]. Йдеться, зокрема, про поезію “Як промінясто гарний цвіт”, що увійшла до збірки “Мій Ізмарад” [6: т. 2: 196].

Шлока або шльока, сльока (ṣloka’s – у транскрипції Ф. Корша) – це “головна строфа” давньоіндійської “епічної та релігійно-дидактичної поезії” [3: 220], що “складається з двох 16-складових віршів, кожен з яких ділиться цезурою на два

8-складових піввірші” [5: 68]. Тобто в ідеалі шлока мала б записуватися дистихом, але, як і у випадку з бейтом, маємо, відповідно, чотирирядник. Отже, строфотворчим і жорстко регламентованим приписом у шлоці є лише кількість складів.

Особливості Франкових перекладів з давньоіндійської літератури докладно дослідив І. Папуша в монографії “Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка” (Тернопіль, 2000), ми ж розглянемо згадану оригінальну поезію І. Франка.

Як промінясто гарний цвіт,	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Барвистий, та без запаху,	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Так гарні та пусті слова	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Того, хто не сповняє їх.	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Як промінясто гарний цвіт,	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Барвистий, любо запашний,	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Так гарні та плідні слова	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
Того, хто чинить після них.	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

І. Папуша зауважує, що в перекладах І. Франко скористався “восьмистопним неримованим ямбом” – розміром, який “дуже часто вважався в ХІХ ст. аналогом санскритської шлоки” [5: 71]. Як бачимо, у поданому вірші поет так само обрав неримований ямб із численними пірихїчними відхиленнями, а дистихи трансформував на катрени. Щодо змісту, то вслід за В. Корнійчуком цю шлоку можна зарахувати до гномічних утворень [4: 243], оскільки в ній, окрім “ідеальної... симетрії” [4: 244], втіленої в образному паралелізмі, яскраво виражене філософсько-дидактичне начало.

Отже, новаторство І. Франка в галузі строфіки загалом і орієнтальних строфожанрів зокрема стало тим важливим досвідом, який сприяв успішній рецепції форм східного походження в Україні (зокрема в поезії М. Ореста та Д. Павличка), та активному утвердженню цих форм в українському версифікаційному репертуарі 60–80-х років ХХ ст. та новій хвилі зацікавлення ними на початку ХХІ ст.

Література:

1. Бунчук Б. Віршування Івана Франка: Монографія. – Чернівці, 2000.
2. Данилко А. Обогащение украинской поэзии строфическими формами поэзии Востока // Вопросы литературы народов СССР. – К.–Одеса, 1979. – Вып. 5.
3. Качуровський І. Строфіка. – Мюнхен, 1967.
4. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
5. Папуша І. Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка. – Тернопіль, 2000.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
7. Шагалова Д. Библиотека классической тюркской поэзии “Симург” // www.simurg.ru

Ярина Стецько (Львів)

Синтез французької поезії кінця XIX – початку XX сторіччя крізь естетичну призму Івана Франка

В українській філологічній науці Іван Франко став зачинателем порівняльного вивчення літератури в системі мистецтв. Проаналізувавши естетичний досвід світової та української поезії з іншими видами мистецтв у праці “Із секретів поетичної творчості” (1899), зокрема, в розділах “Поезія і музика”, “Поезія і малярство”, він підкреслював різницю впливу на людину музики і поезії: “Коли музика б’є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз самітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці” [2: т. 31: 86]. І. Франко говорив також про “символічну музику”, яка передусім пов’язана з передачею людських відчуттів та емоцій. У своєму первісному стані така музика була нерозривна з поезією (старі гімни, пісні і т. д.), вона, на думку вченого, ніколи повністю і не відокремиться від неї. Окрім слів, ця музика послуговується ще темпом і мелодією.

З метою глибшого проникнення у найпотаємніші закутки людської психіки європейські і головним чином французькі поети кінця XIX – початку XX ст. продемонстрували неперевершений хист у творенні зорових і слухових образів, довели необмежені можливості художнього слова та його здатність синтезувати в собі елементи споріднених мистецтв. Під впливом А. Рембо П. Верлен почав експериментувати з ритмом, метрами, римами, асонансами і алітераціями, досягнувши цим безперервної мелодійності поетичного твору. Різноманітні поєднання асонансів та алітерацій знаходимо ще в поезіях Ст. Малларме, який відіграв значну роль у зближенні поетичного мистецтва з іншими видами. Він великою мірою посприяв формуванню символізму у французькій поезії. Поет прагнув написати універсальний твір, щось на зразок *Summa poetica*. Аналогічні спроби в мистецтві пластичних форм проводив О. Роден. Загальна тенденція злиття поезії з музикою простежується в самих назвах поетичних творів того часу: “Гами” Стюарта Мерріля, “Осінні сонати” Каміля Моклера, “Північно-західна колискова у мінорі” Трістана Корб’єра, “Романси без слів”, “Осіння пісня”, “Мінорний пейзаж” П. Верлена, який прагнув до музикальності і співучості вірша, граючи “словами і складами, як музикант звуками” [4: 13]. Саме П. Верлен став першим, хто наділив поезію глибокою внутрішньою музикою. Окресливши можливості, якими оперують музичне та поетичне мистецтва, І. Франко дійшов висновку, що “для поезії не тільки доступні всі ті явища, які доступні й для музики, але й надто і ті, що недоступні для неї. [...]”

Поезія може в однім моменті давати тільки одне враження і з самої своєї природи не може чергування тих вражень робити скорішим, ніж на се дозволяють органи мови і організм бесіди; натомість музика може давати нам рівночасно необмежену кількість вражень і може міняти їх далеко швидше. Значить, враження, яке робить на нас музика, є не тільки безпосереднє (не в'язане конвенціональними звуками сеї або тої мови), але безмірно багатше, інтенсивніше і сильніше, ніж враження поезії" [2: т. 31: 90]

Великий вплив на поезію цього періоду справила новітня і незвична як на той час музика Р. Вагнера. Проте вплив його музики на творчість поетів-символістів починає слабшати вже на початку ХХ ст. Французькі митці звинуватили композитора в тому, що він не виражав внутрішнього світу, а прагнув створити ідеал. Мистецтво, насичене філософськими ідеями та символікою, відходило на задній план. А. Жід писав: "Зі ще більшим запалом я прагнув до того, що я називав "чистою" музикою, тобто до музики, що не претендує на якесь особливе значення" [див.: 1: 149]. Дещо пізніше молоде покоління поетів-символістів відкинуло притаманну класичному символізму абстрактність. Журнал "Mercure de France", ідеологом якого був Ремі де Гурман, пропагував поетичне мистецтво, що живе тільки почуттями, які воно викликає в читача. Відтепер мистецтво прагнуло зображати життя з максимальною правдивістю і повнотою.

Молоді поети-символісти відмовилися від класичних принципів віршування. Така відмова від естетики як системи правил вела художників до ідеї "дитячого" сприйняття світу. А. Ферньє вважав дитинство першоосновою своєї творчості. Подібний настрій простежувався і в творчості Ф. В'єле Гріфена, А. Жіда та К. Дебюссі, музика якого максимально наближувалася до імпресіоністичного живопису. К. Дебюссі як композитор застосовував принцип зорового, а не слухового сприйняття світу. Коментуючи свої музичні твори, він використовував термінологію живопису. Живописний принцип, до якого вдавався К. Дебюссі в музиці, відповідав принципів, що його застосовував П. Верлен у поезії. Передавалася не сама картина фотографічно, а легкі, майже невловимі враження від неї. У творчості поетів-символістів музика відіграла настільки вагомую роль, що іноді ефект екстраполяції музики в поетичний дискурс виявлявся недостатнім. Для повного сприйняття твору бракувало самої музики як окремого виду мистецтва. Так, п'єса М. Метерлінка "Пелеас і Мелісанда" ніколи не мала такого успіху, як опера, яку на її основі написав К. Дебюссі. Композитор вимагав від тексту незакінченості, щоб музика могла доповнити недоказане словом. Так відбувалося злиття музики з літературою. Спільна лінія наявна у творчості К. Дебюссі в музиці, у О. Родена – в скульптурі, у – Клоделя в літературі.

Фонетичні особливості французької мови дають змогу досягти поетичної неповторності завдяки самому лише музичному звучанню алітерацій та асонансів. Можливо, це звучання замінює і багато інших структурних елементів, іноді навіть сам образ. Проте часто відбувається і протилежне: музичними поетичними звуками французька поезія виражає важливі і глибокі думки, створює могутні образи. Іноді

все ж звуковий орнамент, інструментування поетичного дискурсу можуть суттєво ускладнити твір, переобтяживши його. У таких випадках, переконував І. Франко, звучання заслонює думку, а форма – природну логіку: “Музикальна вартість поодиноких слів, навіть у такій мелодійній мові, як французька, є зглядно дуже мала, і найбільші віртуози версифікації осягають тим способом дуже нетривкі ефекти – і то коштом далеко важнішої втрати в пластичності і змісті поезії” [2: т. 31: 95].

Поетичне мистецтво початку XX ст. максимально зближується не лише з музикою, а й з живописом. Перші кроки у цьому напрямі здійснив Г. Аполлінер у збірці “Alcools” і зокрема в поезіях “L’ermite”, “Le larron” “Merlin et la vieille femme”, “Le brasier”. Поезія, яка нагадує живопис (Ut pictura Poesis), що візуально змальовує речі, змушує працювати уяву, вловлювати найтонші відтінки переданих почуттів, існувала завжди. Проте така поезія розвивалася не завжди рівномірно. За допомогою граматичних, лексичних, синтаксичних засобів поетичне мовлення набувало можливості передавати рух, колір, об’єм та інші притаманні живописові та скульптурі елементи. Стосовно живопису і поезії І. Франко зауважив, що “і вихідна точка і мета обох цих форм артистичної творчості зовсім однакові”. Проте відмінність між ними полягає в тому, що живопис апелює лише до зору і лише через посередництво зорових вражень, тоді як поезія одночасно апелює як до органів зору, так і до органів слуху, а далі, за допомогою слів, і до всіх інших чуттів і “може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може” [2: т. 31: 104].

Аналіз поетичних творів відомого французького поета-експериментатора П. Реверді, духовно спорідненого з Браком, Пікассо, Матіссом, дає підстави твердити, що картинність та апелювання до зорових відчуттів виходять у його поетичній творчості на перший план. П. Реверді був також автором низки теоретичних праць, присвячених майстрам образотворчого мистецтва. Поетична творчість П. Реверді ґрунтується на експериментах, подібних до тих, що їх проводили художники-кубісти в живописі. Загальна статичність, відсутність руху, нехтування простором і тривалістю – риси, що характеризують ранній кубізм у живописі, відображені у збірці П. Реверді “Quelques poèmes” (1916).

У збірці “Ardoises du toit” (1918) поетичне мистецтво межує з пластичним. Важливе місце тут відведено просторові, вираження якого досягається шляхом нових словесних поєднань, пробілів у рядках. Чітка лаконічна мова творів зазначеної збірки виразно передає статику поетичних образів. Поет уникає будь-яких кліше: самі речі створюють свої власні образи, а образи переходять у відчуття. Назви віршів, що входять до збірки, найчастіше складаються з одного слова: (“Facade”, “Réclame”, “Matin”, “Feu”, “Auberge”, “Cadran”, “Route”, “Abome”, “Départ”).

Sur chaque ardoise
qui glissait du toit
avait on écrit
un poème

La gouttière est bordée de diamants
les oiseaux les boivent [5: 146].

Високим рівнем зорового, картинного зображення позначений вірш у прозі П. Реверді “Repasseuse”, назва якого перегукується із одноіменною картиною П. Пікассо. Однією з найхарактерніших ознак твору є статичність образу:

“Autrefois ses mains faisaient des taches roses sur le linge éclatant qu’elle repassait. Mais dans la boutique où le poêle est *trop rouge* son sang s’est peu à peu évaporé. Elle devient de plus en plus *blanche* et dans la vapeur qui monte on la distingue à peine au milieu des vagues luisantes des dentelles.

Ses cheveux *blonds* flottent dans l’air en boucles des rayons et le fer continue sa route en soulevant *du linge des nuages* – et autour de la table son âme qui résiste encore, son âme de repasseuse court et plie comme *le linge* en fredonnant une chanson – sans que personne y prenne garde” [5: 435].

Передусім єднає цей поетичний твір з живописом яскраво виражений кольоровий спектр. Колір тут насичений глибоким символічним і зображальним змістом. При цьому передається він не лише безпосередньо через лексеми зі значенням кольору (“roses”; “trop rouge”: “blanche”; “blonds”), а й через словосполучення та речення, які у взаємодії з загальним контекстом набувають семантики того чи іншого кольору або відтінку (“son sang s’est peu à peu évaporé.”; “en soulevant du linge des nuages”).

Цікавою у цьому творі є тенденція до спадання загального темпу і до поступового завмирання руху. Найдинамічнішими в тексті є перші два речення, з яких друге містить в собі вершину динамізму і, згодом, – початок його затихання. Цей висхідний і потім низхідний рух можна простежити і за розташуванням слів, що наділені кольоровою семантикою: еволюція кольору йде від рожевого (“rose”) до “надто червоного” (“trop rouge”), досягає яскраво червоного кольору крові (“du sang”) і після цього починає знову бліднути (“devient de plus en plus blanche”; “dans la vapeur qui monte on la distingue à peine au milieu des vagues luisantes des dentelles”). Так рух, темп і динаміка твору зростають і завмирають і “бліднуть” разом з кольорами. Останнє речення поезії сповнене значення світлих, затуманених відтінків, які передають семантику спокою, завмирання, статизму. Саме останнє речення відзначається найвищим рівнем зорової зображальності, але при цьому не можна говорити про відсутність у ньому динаміки, яка виражена вже не кольоровою, а просторовою (“Ses cheveux [...] flottent dans l’air en boucles des rayons”; “le fer continue sa route en soulevant du linge des nuages”) і звуковою (“en fredonnant une chanson”) семантикою. Ще одним вагомим виразником динамізму образу є семантика дієслова “résister” (“son âme qui résiste encore”). Отже, вірш П. Реверді наділений значною кількістю картинно-зображальних елементів, автор при цьому не обмежується намаганням словесно передати перелік візуальних образів, а наснажує твір елементами руху, простору, настрою, динаміки.

Нерідко поети, намагаючись перетворити поетичний твір на візуальне явище,

вдавалися до співпраці із художниками чи граверами. Про те, що контакт між поезією, живописом та пластичним мистецтвом був справді тісним, свідчить той факт, що багато митців образотворчого мистецтва органічно синтезували свою творчість із словесним мистецтвом. Розвиток сюрреалістичних поезій та живопису був навіть не паралельним, швидше спільним. Часто поет, художник, скульптор поєднувався в одній особі. Прикладом цьому – Жан Арп – живописець, скульптор і поет, що писав двома мовами (французькою і німецькою). Поезія Ж. Арпа, як і його скульптури, сповнена незвичайних образів, що надає їй певної екстравагантності. Поетичне мовлення Ж. Арпа і справді тяжіє до синтезу мистецтв в межах поетичного тексту. Воно не позбавлене ні музики, ні картинності, ні пластики.

Розмірковуючи над проблемою поєднання і співіснування в межах одного поетичного твору різних видів мистецтва, неможливо оминати увагою поетичний спадок Сальвадора Далі, також відомого більше як художника, ніж як поета. Попри широкий спектр своїх обдарувань С. Далі справді найповніше виявив себе як художник. Він залишався художником у всіх видах своєї творчої діяльності: у декорі, в теорії мистецтва, в кінематографі, в рекламі, в дизайні, в поезії тощо. Поезія С. Далі є невід’ємною складовою його живописної творчості. Вірші С. Далі – це відображення його ж власного параноїчно-критичного методу. У своїх поезіях автор виступає як художник, який для написання картини послуговується мовними засобами.

Ще один художник, який увійшов в історію поетичного мистецтва як автор довгих поетичних текстів, які складаються з одного речення, позбавленого будь-яких пунктуаційних знаків, зупинок чи цезур – П. Пікассо.

Французький поет-новатор, М. Жакоб виявив себе також як непересічний художник-аквареліст. Шарль Ле Кентрек, відомий французький поет і літературознавець, сприймає М. Жакоба як “святого з вітража. В одній руці він тримає перо, в іншій – пензель. Він пише і малює на радість янголам, що читають і розглядають все йому з-за плеча” [6: 57]. Французький дослідник літератури Г. Пікон порівнює поезію М. Жакоба з картинами художників-кубістів, оскільки предмети в ній подано під незвичними кутами, розміщено за незвичними законами [3: 1299].

Отже, синтез мистецтв, притаманний французькій поезії кінця XIX – початку XX ст., досягається як ритмічними, так і синтаксичними та семантичними засобами. Екстраполяція живопису і музики в поезію стає однією з головних стилістичних особливостей поетичних творів згаданого періоду. Сама ж поетична мова XX ст. стає “сміливішою, розкутішою”, вона, як зауважив І. Франко, здобуває можливість з більшою силою “апелювати до всіх змислів” [2: т. 31: 108] (зору, слуху, нюху, дотику), що особливо посилює синтез поезії з іншими видами мистецтва.

Література:

1. Література и музыка. – Ленинград, 1975.
2. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

3. Histoire des littératures 3. Sous la direction de Raymond Queneau. Encyclopédie de la pléiade. – Paris, 1958.
4. Mathieu P. Essais sur la métrique de Verlaine. – Цит. за: Bernard S. Mallatmé et la musique. – Paris, 1959.
5. Poètes Français XIX–XX siècles. Anthologie. – Moscou, 1982.
6. Robert Sabatier Histoire de la poésie française. XX siècle. – Paris, 1982.

Мар'яна Стринаглюк (Івано-Франківськ)

Агіографічний компонент сюжетотворення в поемах Івана Франка

Поемарій¹ Івана Франка важко інтерпретувати поза медієвістичним контекстом. Середньовічна етика, естетика і філософія за посередництва пам'яток давньої літератури мали значний вплив на формування його художньої самосвідомості. “У свій раціоналістичний вік, ставши, як сказав Є. Маланюк, виявом національного інтелекту, І. Франко ледве не самотній з-поміж українців, який так глибоко занурюється в історію та філософію християнства” [8: 116]. Оскільки жодним із домінуючих літературних жанрів епохи середньовіччя були життя (“життя”) святих, то вони привертали значну увагу письменника.

У поемарії І. Франка є кілька творів, побудованих на основі агіографічних текстів. Це, зокрема, поеми “Легенда про святого Маріна”, “Святий Валентій” та “Похорон”. Кожен із цих творів має непросту історію написання і займав увагу І. Франка тривалий час. Лише “Похорон” був надрукований за життя письменника і ввійшов до відомої збірки “Поеми” (1899), інші дві поеми були опубліковані після смерті І. Франка і знайшли шлях до читача завдяки старанням одного з основоположників українського франкознавства академіка М. Возняка: поему “Святий Валентій” він опублікував у 1926 році в часописі “Червоний шлях” (№ 9, с. 5–40), а “Легенду про святого Маріна” – аж у 1952 році в книзі “Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник третій. Обидві поеми (“Святий Валентій” та “Легенда про святого Маріна”) мали не лише важкий і довготривалий шлях до читача, але й непросту історію написання. Кілька років витратив І. Франко на довершення цих творів: починаючи, закидав процес написання, потім повертався знову, переробляв, дописував. Наприклад, “Легенду про святого Маріна” розпочав ще 1897 року, а завершив її лише в 1914 році. Мабуть, житійна тематика, якою письменник захопився під час роботи над п'ятитомником “Апокрифи і легенди з українських рукописів”, не давалася йому в руки, вислизала, а проте продовжувала тримати в творчому полоні. Про цей дивний “магнетизм” давніх

¹ Термін “поемарій” запозичуємо у відомого франкознавця Андрія Скоця. Див.: Скоць А. Поеми Івана Франка: Монографія. – Львів, 2002. – С. 15.

пам'яток, стародруків та рукописів І. Франко не раз писав у листах та наукових розвідках.

Як зізнавався сам письменник, легенду по святого Валентія він уперше почув з уст свого батька Я. Франка у знаменитій кузні в Нагуєвичах, куди сходилися люди з усіх довколишніх сіл, щоб не лише полагодити чи змайструвати необхідний господарський реманент, але й погомоніти, обмінятися новинами, отримати пораду. Батько письменника був вправним ковалем і неперевершеним бесідником-оповідачем. В один із вечорів товариство у кузні почуло як повчальний приклад історію про цілителя Валентія, який, маючи Божий дар, не схотів помагати людям, і був за це жорстоко покараний. Оповідка запам'яталася юному Франкові, а згодом, під час своїх університетських студій, він віднайшов її літературні переспіви у скарбниці світової літератури. У листі до М. Драгоманова від 14 лютого 1886 року І. Франко писав: “Є у мене готовий Entwurf (начерк. – примітка упорядників тому) поеми на релігійну тему. Основою взята легенда про лікаря Валентія [...], котрого всі люди любили і котрий, ставши християнином, почав просити Бога, щоб той спас його від людської любови [...]. Я поклав час діяння тої легенди в третій вік по Христі, в часи після Марка Аврелія [...]. Матеріал беру з Lecky “Sittengeschichte” і Hausrat “Kleine Schriften” [17: т. 49: 28].

Поему “Святий Валентій” І. Франко задумав як твір, який мав би піддати критиці філософію християнства, “ярко освітити антигуманні і антикультурні погляди християнської аскези” [17: т. 49: 28]. Про це І. Франко писав у тому ж таки листі до М. Драгоманова. Проте, завершивши роботу над поемою, письменник відчув, що своїми ідеями вона не зовсім суголосна первісному задумові. У поемі йдеться не стільки про “критику християнства”, як про внутрішні суперечності у перших християнських громадах та “ідеологічні” помилки окремих новонавернених. Образ центрального персонажа лікаря Валентія дійсно вийшов негативним і повчальним, проте образ іншого християнина – пресвітера громади грека Памфілія, який був духовним наставником та хрестителем Валентія, – цілком укладався в систему аксіологічних домінант християнства і промовляв “на користь віри”. Зауваживши цю суперечність між первісним задумом поеми та її кінцевим текстовим варіантом, І. Франко відклав публікацію твору. Поема “Святий Валентій” залишалась невідомою читачеві аж до 10-ї річниці смерті письменника, хоча написана була у грудні 1885 року. За життя письменника двічі були опубліковані прозові варіанти оповідки про св. Валентія: у 1894 році Франко оприлюднив почуту від батька легенду в журналі “Житє і слово” [Див.: 17: т. 2: 186], а в 1902 році використав її в оповіданні “У кузні” (зауважимо, що Яків Франко є оповідачем легенди в цьому прозовому творі).

Отже, в основі поеми “Святий Валентій” лежить фольклорний переспів давнього агіографічного тексту. З подібною творчою практикою зустрічаємося й при аналізі джерел ще однієї відомої поеми І. Франка – “Похорон”. Хоча сам автор в передмові до видання цієї поеми зазначає, що така “легенда [...] стрічається часто в життях святих” [17: т. 5: 54], проте визнає, що безпосередньо користав з її пізніших варіантів, зокрема іспанських “оповідань про грішне життя дон Хуана де Теноріо”.

М. Возняк, досліджуючи джерела Франкового “Похорону”, доходить висновку, що в основі твору лежить навіть не ця легенда, “а значно відмінна від неї легенда про дон Хуана де Марана”, а також “дещо з мотивів світової літератури”, серед яких і поема В. Шекспіра “Річард III”, і новела К.-Ф. Масра “Постріл з амвона”, і оповідання П. Меріме “Душі чистилища”. Сучасники І. Франка одразу ж після публікації поеми віднайшли в ній перегуки з польськими поемами Ж. Красінського “*Niebieska komedia*” та “*Niedokończony poemat*”, про що писала чернівецька газета “Буковина” у № 51 за 12 травня 1899 року у відгуку на видання збірки І. Франка “Поеми” (1899), зазначаючи, що знайшла “найбільше оригінального з п’ятьох “Поем” у “Похороні”, бо “зміст тут зовсім сучасний і близький нам” (зазначимо, що до цієї збірки, крім “Похорону”, увійшли ще такі поеми як “Істар”, “Сатні і Табубу”, “Бідний Генріх” та “Поема про білу сорочку”). М. Возняк досить критично сприйняв такі зауваги чернівецької періодики, і ця позиція авторитетного франконавця видається нам цілком слушною. По-перше, немає достовірних доказів, що Франкові були відомі названі літературні джерела, по-друге, більшу довіру викликає власне авторське зізнання: “На сій старій основі спробував я виткати нові взірці. Наш час [...] має значно відмінне поняття про великого грішника, ніж час Філіпа II і Торквемади. В тім однім пункті я дозволив собі троха змодернізувати *стару легенду* (курсив тут і далі наш. – М. С.), лишаючи зрештою її основу незміненою з усіма її алегоріями і символами” [17: т. 5: 54]. Отже, сам І. Франко у пошуках джерел поеми веде нас безпосередньо до давнього середньовічного твору (Торквемада (1420–1498) – відомий католицький інквізитор родом з іспанської Кастилії, звідки походив і прихильник інквізиції король Филип II (1527–1598) – один з останніх правителів середньовічної Європи).

Якщо у процесі створення поем “Святий Валентій” та “Похорон” І. Франко користувався фольклорними та книжними інваріантами старих церковних житій, то в основі ще однієї поеми, яка також “родом із середньовіччя”, лежить безпосередньо давній агіографічний твір – “Життє святої Марини-д’џвици, иже в мужеском образъ спасеся”, яке стало відомим Франкові із Сокольського рукопису XVIII ст. Текст цього житія він опублікував у п’ятому томі “Апокрифів і легенд з українських рукописів”, а 1910 року разом з двома іншими апокрифами видав окремою книжечкою під назвою “Три святі грішниці. Старохристиянські легенди. Переклад з передмовою Івана Франка”. У цій передмові зазначається, що легенда про Марину-монаха, “очевидно, західноєвропейського походження і вводить нас у атмосферу монастирського життя середніх віків”. Цікавим є коментар І. Франка до згаданого Сокольського рукопису, де зазначається, що “ся легенда, очевидно, переклад з польського; в православнім календарі пам’яти св. Марини монаха нема” [1: 293]. Проте у православній церкві 11/24 вересня поминається св. Феодора, життєпис якої дуже нагадує долю католицької св. Марини. Східна Церква знає також імена інших святих жінок, які спасалися в чоловічих монастирях під вигаданими іменами. У популярному православному багатотомнику “Життя святих св. Дмитрія Ростовського” оповідається про преподобних Анастасію Патриціанку, Пелагію,

Афанасію, Єфросинію, які, приховуючи свою стать у чоловічих обителях, стали святими і навіть творили чуда.

Порівнюючи ці агіографічні тексти з Франковою “Легендою про святого Маріна”, зазначимо, що письменник запозичив із давніх творів, так би мовити, “голий” сюжетно-образний кістяк, і, наростивши на ньому м’язи та все необхідне, реінкарнував цей скелет у новий цікавий художній твір, у якому виразно помітні риси власне Франкового художнього стилю та мислення. Схожий метод творчої трансформації давніх текстів І. Франко використав і в процесі створення аналізованих поем “Святий Валентій” та “Похорон”. Спробуємо роздивитися деталі цього складного творчого процесу, які можна зауважити насамперед в особливостях авторського сюжетотворення.

Сюжетні колізії поеми І. Франка “Святий Валентій” ґрунтуються на духовних пошуках і метаннях римлянина Валентія – здібного високосвіченого лікаря, який навернувся у християнство.

Центральна ідея твору тісно пов’язана з головним постулатом християнства – заповідями любові. У зав’язці поеми Валентій – язичник, який довідується про Благу Вістку. Заклики Христа до покаяння, покути і самозречення заповняють його свідомість так, що у нього виникає прагнення цілковито служити Богові. Його життєвим устремлінням стає пустеля, де на самоті, постячи й молячись, можна день і ніч славити Творця. Саме таким бачиться Валентієві ідеал християнського життя. Про такий вияв цього ідеалу як служіння людям він наче не здогадується. Хоча саме допомога ближньому була б для Валентія найприйнятнішим варіантом християнського служіння, зважаючи на його професію лікаря. Історія християнства знає чимало святих лікарів: від найвідомішого св. Пантелеймона-цілителя до найсучаснішого святого лікаря італійця Джузеппе Москатті (1880–1927), якого канонізував папа Іван-Павло II.

Проблеми в житті Валентія (і відповідно розвиток дії у поемі) починаються з моменту ранішньої з’яви невідомого старця: “Аж ось одного дня, коли Валентій, / уставши рано з ліжка пухового, [...] Епиктета читав, – / Явилась дивна постать перед ним. / Високий старець в драному хітоні...” [17: т. 4: 16–17]. Фантастичне видіння, яке Валентій сприйняв як одкровення небес, карколомно змінило русло його життя. Здібний і цілком успішний у своїй лікарській діяльності Валентій, який за своїми внутрішніми якостями і зовнішніми характеристиками повністю відповідав античному ідеалові гармонійно розвиненої особистості, раптом засумнівався в “основах буття”, яке до того було йому сродне: “...пукла милозвучна, / Жива струна гармонії чуття / І розуму, упала віра в себе, / І в труд свій, і в людей; на цілий світ / Він глянув враз мов іншими очима!” [17: т. 4: 21]. Ранішнє видіння (дивний старець) переслідує головного персонажа протягом усієї поеми і врешті зводить його в могилу. Турбота близьких (батька, нареченої Сільвії, лікаря Памфілія) лише відтягує неминучий кінець, однак ні на мить не полегшує страждань Валентія. “Страшна поява” слідує за ним невідступно і, навіть якщо не виявляє себе фізично (власне у видінні), то зостається перманентно присутньою в помислах лікаря, його снах, бажаннях, мріях.

Зазначимо, “що “видіння” і образ “того, що спить” відомі здавна. Особливого розвитку названий жанр набув у середньовіччі. Відомий медієвіст Жак Ле Гофф зазначає: “Середньовічних людей все життя турбували сни. Сни сповіщали, сни викривали, сни спонукали до дій – словом, вони складали *інтригу духовного життя* (курсив наш. – М. С.). Незліченні сни біблійних персонажів (у зображенні яких змагалися скульптура і живопис) продовжувались в кожному чоловікові і кожній жінці середньовічного християнського світу” [10: 319].

Мотиви снів і візії стали популярними у світовій романтичній літературі. Без них важко уявити європейський готичний роман. У новій українській літературі жанр видіння використовували Т. Шевченко, Панас Мирний, Леся Українка, В. Самійленко, В. Пачовський, О. Олесь та ін. Досить часто звертався до нього у своїй творчій практиці І. Франко. У формі своєрідної візії написані ним поезії “Каменярі”, “Святовечірня казка”, “Сон князя Святослава”, поема “Похорон”. Очевидно, що тут дався взнаки не лише вплив літературної традиції, а й певні автобіографічні чинники, особливості психіки І. Франка, його емоційна вразливість. Відомий епізод втечі хворого письменника з лікарні викликає виразні алюзії з подіями в поемі “Похорон”: після виснажливої ночі приятелі знайшли на цвинтарі зодягненого в саму сорочку Мирона, який, прийшовши до тями, визнав усі свої переживання галюцинаціями “місячної ночі”. З біографії І. Франка відомо, що подібні виснажливі сни, видіння (наприклад, переслідування І. Франка духом М. Драгоманова), марення і галюцинації були супутниками усього життя письменника, хоча й турбували його лише періодично. Цей особистий досвід переломлювався крізь призму мистецького світовідображення.

Якщо у поемі “Святий Валентій” топос візійності просякає увесь художній простір і слугує основним засобом нараційної напруги, виступає у творі стрижнем драматизму, то в поемі “Легенда про святого Маріна” сюжетний елемент видіння є периферійним, хоча й дуже важливим. У цьому творі фантастична поява виступає в образі померлого батька Маріна, грішна душа якого не має спочинку на тім світі і “приходить” до свого сина (чи то пак дочки) та настоятеля монастиря Агафангела, від імені якого у поемі ведеться художня оповідь. Уперше це об’явлення має Марін: він важко сприйняв смерть найближчої людини і “на гробі батьковім день вдень сидів, / Мов у тумані, навіть не молився / Німий, блідий, неначе остовпів [...] додолу, наче труп, хилився” [17: т. 5: 290]. Зі стану глибокої скорботи Маріна пробує вивести ігумен Агафангел, який ясно бачить у цій депресії “сатанові штуки”. Палкі і повні щирого співчуття слова настоятеля спонукають Маріна до відвертого зізнання: він не може спати, бо щоночі являється йому батько – “... німий, заклятий, / блідий-блідий, з хреста неначе знятий; / Вся стать його – то образ диких мук”. Це об’явлення спонукає Маріна до рішучого кроку, який, як і в житті святого Валентія з однойменної поеми, повністю міняє його долю. Марін вирішує прийняти чернечий постриг, щоб “молитвою і постом батьків гріх / і власні всі провини відкупити”. Вступ Маріна до монастиря є зав’язкою у композиційній структурі поеми і містить у собі головний ідейний конфуз: дівчина стає ченцем у чоловічому монастирі.

Подальший розвиток дії у “Легенді про святого Маріна” твориться на основі топосу перевдягання, саме цей сюжетний елемент є визначальним чинником наративної напруги в поемі. Це споріднює “Легенду про святого Маріна” з ще однією “середньовічною” поемою І. Франка – “Піснею про білу сорочку”, яка була написана під впливом народної хорватської пісні зі збірника XVII ст., що своєю чергою постала на основі старонімецької поеми “Die Schöne Juliane”. “Пісня про білу сорочку” розповідає зворушливу історію подружньої вірності дружини лицаря Олександра Юліани, яка врятувала чоловіка з турецької неволі, перебравшись ченцем, а символом цієї подружньої чистоти Юліани була сорочка лицаря Олександра, яка не бруднилася й не темніла у важких буднях полону.

Мотив перевдягання (зокрема, жінки в чоловічий одяг) медієвісти вважають характерною рисою середньовічної художньої свідомості. Цей мотив часто реалізувався в агіографічній літературі та інших книжних і фольклорних жанрах. Він вносив у твори яскраве емоційне забарвлення: факт забороненого в середньовіччі перевдягання “лоскотав нерви” тогочасному читачеві, викликав неабияку цікавість. Церква суворо обходила з тими, хто переступав суспільні закони щодо вбрання, вважаючи перевдягання однією з ознак відьомства. Історія середньовіччя знає тисячі випадків спалювання на вогнищах інквізиції жінок, спійманих на факті перевдягання в чоловічий одяг або носіння певних його елементів (наприклад, штанів). Подібні вчинки трактувалися як нечуване святотатство, адже за перевдяганням церковники вбачали протест людини проти волі Бога, який створив її відповідної статі. “Носити не той одяг, що подобало людині за її становищем, значило здійснити гріх гордині або ж падіння” [10: 334]. У такому контексті вчинок Юліани сприймається як геройський подвиг, здійснений во ім’я високої мети – порятунку коханого.

Подібна мотивація і вчинків головної героїні “Легенди про святого Маріна”. Вона теж ризикує заради високого ідеалу – спасіння власної душі, досягнення Царства Небесного. Задля цього вона приймає чернечий постриг і терпить жакливі життєві випробування: несправедливе звинувачення в гріху перелюбства, вигнання з обителі, холод, голод, зневагу. Ці труднощі вона приймає як засіб заслужити вічну винагороду. Покора і самопожертва Марини-монаха гідні подиву і захоплення, так само як і героїні поеми “Бідний Генріх” – безіменної дівичі, яка врятувала князя від прокази. Загалом ці три яскраві жіночі образи, створені Франком у його “середньовічних” поемах: Марини-монаха, Юліани та дівичі з “Бідного Генріха”, укладаються в один типологічний ряд “мужніх жінок”, відважних і жертвних, які сенсом свого життя обирають служіння.

В основі такого жертвовного життя-служіння лежить відомий середньовічний постулат васальності – вірності сеньйору. Християнство, прийшовши у середньовічну суспільну свідомість, доповнило цю ідею служіння: головним (навіть найголовнішим) сеньйором став Христос-Спаситель, а все людство – його васалами. (Зауважимо, що англійська мова зберігає це означення Христа до сьогодні, сучасною англійською “Господь” звучить як “Lord”). “Історія середніх віків” – се вічне хи-

тання між тими ідеалами васальської вірності й егоїстичними поривами”, – писав І. Франко у своєму відомому медієвістичному дослідженні [17: т. 12: 17].

У прототворах до поем – середньовічних оповідях про Валентія, Марину та дона Хуана – персонажі є ніби фігурами на шахівниці: невидима рука Всемогутнього Режисера переставляє їх у різні життєві ситуації, події, контакти, тобто відбувається напружена дія, але внутрішньо герої не еволюціонують, принаймні читач нічого не знає про їх внутрішні зміни. Для середньовічного художнього мислення така відсутність того, що ми сучасною мовою називаємо психологізмом, цілком закономірна. Як зазначає М. Ігнатенко, новочасний психологізм поступово народжувався із середньовічних етико-естетичних категорій серця, скрушності і смиренномудрія [6: 65].

У Франкових творах спостерігаємо не лише внутрішню еволюцію кожного з персонажів (зокрема, головних), а й усю напружену моральну-психологічну боротьбу, яка врешті-решт призводить до цих змін. С. Єфремов вказує, яке місце в поезії І. Франка займає “боротьба”, боротьба внутрішня, боротьба людини з самим собою, з власною натурою; він визнає, що ці моменти І. Франко ставить часом “на переді”, “на покуті” в своїх творах, – але, на його думку, стихія героїчного у І. Франка побиває ноту жалощів і внутрішнього роздвоєння – і тому нема рації внутрішню історію Франка-поета драматизувати як боротьбу двох, майже однакової сили, половин його душі [...] виявляти свої особисті почуття він соромиться, а, виявляючи їх, шукає виправдання в міркуваннях, що такі твори “можуть добру службу справити громаді, показуючи, як не повинно жити, та одвертаючи від того, чого треба стеретися” [5: 118]. Проблема конфлікту між особистим і громадським неабияк цікавила І. Франка, вона є центральною в багатьох його творах (“Мойсей”, “Іван Вишенський”, “Страшний суд”, “Смерть Каїна”, “Похорон”). Тема взаємозв’язків визначної особистості і маси активно розроблялась і в творчості таких західноєвропейських письменників як Дж. Байрон, П.-Б. Шеллі, А. да Вінчі, Г. Ібсен, Г. Гауптман та ін.

До розробки цієї проблеми в поемі “Похорон” І. Франко підходив поступово. Конфлікт вождя і народу був центральним у драмі “Славою і Хрудош” (1875), потім у драмах “Три князі на один престол”, “Югурта”, незакінченому творі “Сон князя Святослава”, в яких виразно звучить мотив пошани тих, хто особисті інтереси підпорядковує потребам рідного краю. У “Передньому слові” до збірки “Із літ моєї молодості” (1914), оглядаючи свій 40-літній шлях літературної, громадсько-політичної і наукової діяльності, І. Франко писав: “Скрізь і завсігди у мене була одна провідна думка – служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям я, здається, не споневірився досі ніколи і не споневірюся, доки мого життя” [17: т. 3: 282].

Головний герой “Похорону” Мирон постає перед нами як ватажок народного повстання, яке сам зніціював: “Се правда, я сей хлопський бунт підняв. [...] І вже близька була моя побіда...” [17: т. 5: 79]. Та за один крок до перемоги Мирон усвідомив, що це була б “побіда мас, бруталних сил, плебейства і нетями”, і що для

його народу, для майбутніх поколінь “краща від плебейської перемоги [...] геройська смерть” теперішніх повстанців, яка “життя розбудить у народі” і “будущі роди переродить, / Вщепить безсмертну силу – ідеал”. Розмірковуючи про перспективу, майбутнє свого народу, Мирон приймає непросте рішення спричинити поразку народного повстання. Його зрада не є результатом морального падіння, слабодухості чи запродавства. Його “відступство” (за І. Франком) є формою жертвеності, щирого служіння. Воно мотивується мотивами “не від світу цього”. Як Христос забажав віддати себе на криваві муки і хрест задля спасіння всього роду, так і Мирон вирішив пожертвувати своїм добрим ім’ям і розіп’ясти свій авторитет на хресті суспільного осуду.

Мирон усвідомлює себе заклятим ягням, він є водночас і жрецем, і жертвою. Все стається за його задумом: кривава поразка побратимів, зростання народного гніву і запал до нової боротьби, святкування у ворожому таборі, зневага зрадника як з одного, так із другого боку... Єдине, чого не враховує Мирон, – вразливості власної душі, яку зрадливий вчинок розполовинює, розколює на дві частини. Мирона мучать докори совісті, його пече відповідальність за смерті багатьох однодумців. Наприкінці поеми І. Франко виразно зображує це розполовинення – бачимо двох Миронів: одного – шанованого героя – у труні, другого – зрадника-вбивцю – біля неї, затаврованого всіма учасниками поховальної церемонії. Власне, драматизм поеми “Похорон” – у цьому роздвоєнні головного персонажа, розколі його єства, яке межує зі “студеним озером” шизофренії. Центральним об’єктом художнього зображення у поемі є “метання духу” особистості, яка здійснила Вчинок, непоцінований і незрозумілий сучасникам.

Звернімо увагу: поема побудована як полілог кількох основних персонажів (князь, граф, барон, генерал по черзі “беруть слово”, вводячи читача в курс подій), вони діляться враженнями про нещодавню битву і розповідають про свою в ній роль, але кожен заторкує особу зрадника – Мирона. Перед очима читача проходять Миронові рефлексії, переживання і внутрішня боротьба, яку спричиняє кожен з цих виступів. Образ Мирона в’яже усі монологи персонажів в один сюжетний вузол. Проте читач бачить з різних сторін не лише центральну подію поеми – битву повстанців з панами, але й внутрішню битву в душі Мирона, битву намірів, сумнівів, рішень і вчинків.

Аналізуючи “Легенду про святого Маріна”, звернемо увагу на образ ігумена Агафангела. Він є настоятелем чернечої обителі, де відбувається дія поеми “Легенда про святого Маріна”. Від імені Агафангела в поемі ведеться художня оповідь, і відповідно всі події несуть на собі печать його оцінних характеристик, його суб’єктивізму.

Відомо, що І. Франко відчував неабияку антипатію до переважної більшості церковних служителів, особливо “керівних чинів” – “ігуменів прісноликих, хрестами обвішаних деканів та златоглавих мітратів” (за церковною традицією, заслужених священиків нагороджують нагрудними хрестами, оздобленими коштовним камінням, або ж мітрами – головним убором, розшитим золотими та срібними

нитками). Однак у “Легенді про святого Маріна” І. Франко не виказує жодного скепсису стосовно персонажа-оповідача. Навпаки, у художній тканині тексту виразно відчитується авторська повага до ігумена Агафангела, визнання його авторитету, шанобливе ставлення до його статусу молільника-старця і керівника – лідера чернечої спільноти. Тут, очевидно, далося взнаки тривале перебування поета в силовому полі середньовічних текстів, сотні яких І. Франко переглядав, досліджував і опрацьовував, готуючи до друку п’ятитомник “Апокрифів і легенд з українських рукописів”, а також певною мірою автобіографічний фактор (у письменника було багато добрих друзів серед священників, він із шанобою ставився до митрополита Андрея Шептицького, з вдячністю згадував окремих своїх вчителів з Дрогобицької школи Отців Василіян). Авторитет митрополита в очах І. Франка був зумовлений насамперед тим, що, офіційно іменованій слугою Божим, митрополит був слугою народу, принаймні його конкретні справи свідчили саме про це. Богоугодне діло прославлення Бога митрополит здійснював через конкретні вчинки допомоги ближньому. Його любов до Бога була не “колінопреклонною і поклонобійною”, а діяльною, активною, скерованою на потреби людей. Виконання першої і найголовнішої Божої заповіді в житті митрополита реалізувалося через “Заповідь другу і подібну до першої: “Люби ближнього свого, як самого себе”.

Саме такий тип християнської любові був притаманний духовності І. Франка. Це потверджує чимало його художніх текстів, насамперед такі, як “Мойсей”, “Іван Вишенський”, “Каменярі”, але також і менш знані, як “Святий Валентій” чи “Похорон”. Трагедія головного персонажа поеми “Святий Валентій” полягає у несприйнятті ним християнського ідеалу служіння ближнім. Унаслідок свого навернення в християнство життєрадісний лікар-філантроп перероджується в байдужого до людських потреб егоїста, який нібито задивлений у Бога, а насправді сконцентрований на власній гордовитій поставі. Його проблема – вчасно не помічені і не відкинені підступи злого духа, який явився під виглядом “дивного старця в драному хітоні”.

У цьому контексті зрада Мирона з поеми “Похорон” більш моральна і похристиянська виправдана, ніж “посвята” Валентія: і Валентій, і Мирон прагнуть прислужитися високим ідеалам (Валентій – Богові, Мирон – рідному народові). У результаті обоє знищують себе. Проте смерть Валентія безвартісна, він просто довів себе до смерті важкими роздумами і бездіяльністю. Натомість Мирон, навіть втрапивши добре ім’я в обох таборах (“вмерши” як для своїх, так і для ворогів), зробив неоціненну послугу рідному народові. Його “смерть” в очах оточення була плідною як смерть усіх християнських святих. В Євангелії читаємо, що зернина, для того, щоб дати плід, мусить упасти в землю і зогнити. Мирон, власне, дав спаллювати своє добре ім’я, аби з його вчинку зродилася нова когорта борців за долю рідного народу.

Таку проєкцію в майбутнє спостерігаємо в усіх аналізованих поемах І. Франка. Жертовність головних персонажів завжди передбачає користь для нащадків, очищення лав. Наприкінці “Легенди про святого Маріна” раптово вмирають го-

ловні призвідці життєвої трагедії Марини: корчмар та його підступна і розпусна донька. Марина-монах теж відходить у вічність, проте залишає по собі дитину, яку виховувала в тяжких обставинах. У деяких житіях, що сюжетом перегукуються з долею Марини, розповідається, як цей хлопчик стає настоятелем монастиря, замінюючи старого Агафангела, йому пророкована світла доля духовного лідера братії і народу.

У дусі середньовічних аксіологічних домінант І. Франко зображує ігумена Агафангела мудрим і авторитетним наставником, турботливим батьком чернечої братії, який дбає про добро кожного ченця та приймає такі рішення, які йдуть на користь монашій спільноті. Не підлягають осуду навіть найрізкіші, найжорсткіші розпорядження настоятеля, наприклад, вигнання Маріна з новонародженою дитиною за межі монастиря, бо ігумен карає справедливо. Тут бачимо виразну алюзію з біблійними текстами, де Бог часто виступає справедливим суддею, “що за добро нагороджує, а за зло карає”. Авторитет Творця в середньовічній етичній свідомості – завжди сильний і незаперечний, більше того, вважається, що будь-яка земна влада походить від Бога, особливо влада церковної ієрархії. Так настоятеля у монастирі вшановують як намісника самого Христа, відповідно – він так само, як Христос, непомильний, всевідаючий, добрий і милосердний. І. Франко створює художній образ ігумена Агафангела в дусі цього середньовічного канону, зокрема зображаючи поведінку та вчинки персонажа, його зовнішність, риси характеру, а також даючи оцінки його діяльності іншими героями поеми. Проте у зображенні внутрішнього світу Агафангела, у мотивації його вчинків в поемі домінує психологізм кінця XIX ст. У цьому аспекті І. Франко значно модифікує класичний для давньої літератури образ настоятеля монастиря. “Франків” ігумен Агафангел мучиться й карається власними рішеннями, перебуває в полоні сумнівів і пошуків правильної позиції, переживає духовні злети і падіння. Власне, оповідь історії про Маріна – це скрушна сповідь постарілого Агафангела, його каяття перед Богом і братією за скалічену долю однієї з довірених йому людських душ – Маріна, в якому він, ігумен, по-перше, не розгледів дівчини, по-друге, безпідставно звинуватив у тяжкому гріху, по-третє, найжорстокіше покарав за несодіяне, покарав невинність. Якщо середньовічний прототип ігумена Агафангела радше переймався б спасінням душі Маріна, то власне Франковий персонаж – ігумен – більше переймається земними стражданнями і земною долею монаха-вигнанця. Після чергового сну-видіння він навіть приймає рішення відмінити свій колишній наказ, аби полегшити життя Маріна: дозволяє йому разом із дитиною жити в монастирі, харчуватися з монастирської кухні. Зображення подібних компромісів у художніх творах – це здобуток новітньої світової літератури, для давніх текстів такі сюжетні ходи не характерні.

Отже, три аналізовані поеми І. Франка становлять собою приклад творчого переосмислення середньовічних агіографічних текстів, їх книжних та фольклорних інваріантів. Ці художні твори “з’являються як рефлексії над осмисленням християнського спадку, як пересвідчення у його непроминально рятівній для людської душі силі” [8: 116].

Література:

1. Апокрифи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. – Львів, 1896–1910.
2. Грабович Г. Вождівство і роздвоєння: тема “валленродизму” в творах Франка (До століття “Ein Dichter des Verrates” і “Похорону”) // Сучасність. – 1997. – № 11.
3. Гундорова Т. Франко – не Каменяря. – Мельборн, 1996.
4. Життя святих св. Дмитрия Ростовского. Книга первая: месяц сентябрь. – СПб., 1997.
5. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. До джерел. Історично-літературні та критичні статті. – Краків–Львів, 1943.
6. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986.
7. Крися Б. Іван Франко і українська християнська традиція // Шевченко. Франко. Стефаник: Матеріали міжнар. наук. конференції. – Івано-Франківськ, 2001.
8. Крися Б. Інтерпретація української поезії XVII–XVIII ст. у науковій та художній спадщині Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму. – К., 1990.
9. Легкий М. Алегорії та символи “Похорону” // Вісн. Львів. ун. Сер. філологічна. Франкознавство. – Львів, 2003. – Вип. 32.
10. Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовікового Запада. – Москва, 1992.
11. Мельник Я. Церква і культ Івана Франка // Укр. літературознавство. – 1995. – Вип. 60.
12. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів, 1999.
13. Пахльовська О. Культура середньовіччя та раннього італійського Відродження в інтерпретації Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму. – К., 1990.
14. Святыє жени в пустынях Востока. – Москва, 1998.
15. Скоць А. Поєми Івана Франка: Монографія. – Львів, 2002.
16. Скоць А. Творчі засади Івана Франка у використанні стародавніх джерел. – Львів, 1964.
17. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Юрій Безхутрий (Харків)

Мала проза Івана Франка 1900-х років у контексті художньої парадигми перехідної культурної епохи: модель світу і модель людини

Сучасні гуманітарні науки, зокрема й літературознавство, майже одноставно визнають кінець XIX – початок XX ст. епохою переходу від однієї філософсько-естетичної парадигми до іншої. На зміну раціоналістично-життєподібній, позначеній впливом позитивізму літературі попередніх часів приходить література модерністська з її ірраціоналізмом, метафізичністю, культом підсвідомого, метафоричністю, символікою тощо [1; 3; 4; 5; 6; 8 та ін.]. Домінуючою тенденцією в мистецтві стає художнє осмислення екзистенції як сутності людини і світу, актуалізується проблема

взаємодії людини й вищих сил (Бога, Абсолюту, Долі і т. ін.). Помітно збагачується арсенал художніх засобів, оновлюється жанрова структура літературних творів. В українській літературі ці процеси пов'язують передусім з іменами М. Вороного, Г. Хоткевича, М. Яцкова, В. Стефаніка, О. Кобилянської, молодомузівців та деяких інших представників молодшого літературного покоління [1; 4; 5; 6, та ін.].

Проте зміна філософсько-естетичних засад творчості не була й не могла бути одномоментною. Цей процес тривав довший час, охопивши майже всю першу половину ХХ ст. З іншого боку, його початки в Європі фіксуються набагато раніше дев'ятисотих років. Але переломним моментом у формуванні нових філософсько-художніх принципів стала межа століть, що пов'язано з діяльністю не лише літературної молоді. Виразні ознаки трансформації знаходимо саме в цей період і у творчості митців широковідомих і визнаних, які нерідко найочевидніше втілювали у своїй художній практиці саме явище переходу, оскільки безпосередньо демонстрували зміни у власних принципах естетичного освоєння буття порівняно з попередньою епохою. Серед цих митців на перше місце варто поставити І. Франка.

Новаторство творчих пошуків І. Франка в царині художнього слова – факт незаперечний, це стосується майже всіх літературних родів і жанрів, в яких працював письменник. Проте з особливою яскравістю характерні для перехідної художньої парадигми риси у творчості І. Франка виявилися у жанрах малої прози. Вітчизняне літературознавство, насамперед завдяки глибоким дослідженням І. Денисюка [2], а також інших учених, багато зробило для вивчення специфіки новел та оповідань І. Франка і з'ясування новаторства його малої прози. Пишучи про про “науковий реалізм” І. Франка, І. Денисюк зокрема уточнював, що йдеться про “...реалізм нової формації, а в прозі – нової стильової стадії” [2: 132]. Останні зауваження надзвичайно важливі, оскільки фактично фіксують належність письменника до нової, порівняно з класичним реалізмом, художньої системи. У пізніших дослідженнях І. Денисюк, відзначає появу в новелах І. Франка елементів сюрреалізму, посилення розуміння мистецтва як гри [2: 118].

Спостереження І. Денисюка відкривають багатообіцяючу перспективу осмислення творчості І. Франка, зокрема його малої прози, в контексті тих змін, що свідчать про безпосередню участь письменника у формуванні філософсько-художніх принципів перехідної культурної епохи. Водночас мала проза І. Франка маніфестує одночасне “співіснування” у творах митця як модерних, новаторських рис, так і рис, притаманних попередньому етапові розвитку літератури. В І. Франка є чимало прозових творів початку дев'ятисотих років (серед них і новел та оповідань), де переважають традиційні побутові замальовки, елементи нарисистики, раціонально й життєподібно вибудовані сюжети тощо, особливо в автобіографічних творах. Водночас, в інших його текстах (“Син Остапа”, “Терен у нозі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Неначе сон”) виявилися беззаперечні тенденції, характерні для літератури ХХ ст.: умовність, символічність, наявність підтекстів, ті самі елементи “сюрреалізму і розуміння літератури як гри”. Проте, новели та оповідання не можуть бути беззастережно віднесені до “чистого модернізму”. Варто говорити про

певну амбівалентність Франкових підходів до творення художньої моделі світу, що притаманне митцям перехідних епох.

Новела “Терен у нозі” та оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош” належать до початку ХХ ст., в основу обох текстів покладено матеріал з гуцульського життя, в них наявні етнографічні деталі і, головне, в них художньо оприявлено Франкове розуміння взаємовідносин людини і світу.

Уже в сюжетній структурі творів відчутне ускладнене поєднання різних за своєю змістовою суттю принципів. І в новелі, і в оповіданні сюжет є дворівневим подією (дієгезисна), або “видима” частина і частина параболічна, нібито підтекстова, але “розшифрована” письменником. В оповіданні розповідь про те, як літній гуцул, Юра Шикманюк, вирішив убити свого кривдника, шинкаря Мошка, який обманом заволодів його землею і майном, і як через випадково спійману велику рибу Юра зрештою відмовляється від здійснення задуманого, становить дієгезисну сюжетну лінію. Діалог же двох ангелів, Білого й Чорного, чий рішення насправді й виконує Юра, – це параболічна, ірраціональна, частина сюжету. У “Терні у нозі” “видима” сюжетна канва – оповідь про передсмертні дні старого гуцула, Миколи Кучеранюка, замолоду найгіршого забіяки, чією жертвою у бійці став парубок-односелець. Микола оповідає давню пригоду: свого часу, одразу після смерті побитого ним парубка, він став свідком загибелі невідомого хлопця. Той потонув у нього на очах, зсунувшись з дараби, яку Микола з товаришем сплавляли вниз Черемошем. Відчуття провини за не врятовану ним людину переслідує героя все життя, і жодна спроба позбутися цього душевного тягара не має успіху. Метафізична сюжетна лінія пов’язана спочатку з певною неясністю для читача наріжного пункту оповіді: чи насправді відбулася подія з потонулим хлопцем, чи це лише плід фантазії гуцула, або ж наслідок втручання потойбічних сил, а потім – з притчею про тернову колючку в нозі, яку розповідає сусід і ровесник Миколи, Юра. Багато років тому колючка врятувала його від смерті, затримавши на стежці до Черемоша, і він не потрапив під вал повені, як інші діти. Цю подію оповідач сприймає як Божий промисел.

Отже, уже в сюжеті цих творів І. Франка є характерні для модерністських підходів міфологізація, символічність, умовність. Проте, на відміну від “розвиненого” модернізму, який фокусується на неявних, підтекстових значеннях сюжетних ходів, спонукаючи читача до самостійних пошуків сенсу зображеного, І. Франко не залишає реципієнта наодинці зі змальованими подіями, а в різні способи допомагає йому розібратися у значенні перипетій, розтлумачує підтекстові натяки.

У новелі “Терен у нозі” сусід головного героя, старий Юра, за допомогою власної історії про щасливий порятунок від смерті пояснює Миколі (а насправді, передусім, читачеві) сутність пережитих ним подій і відчуттів: “Отсе, як ти оповідав нам свій гріх, раптово набігла мені на тямку отся дитяча пригода з терном у нозі. Адже й ти так само безтямно летів на свою загибель. А Бог не хотів тобі дати загинути. [...] То він і тобі вбив такий терен у сумління, що ти мусив почувати його шпичання весь свій вік. [...] Се не був ніякий хлопчище, що втопився там коло

Ясенова і якого ніхто не бачив, ніхто не знав. Твоє власне сумління вичарувало тобі ту примару, щоб дати тобі спасенного штурканця. [...] Се ти не бачив, як там, на Черемоші, втопився якийсь бідний, невідомий хлопчище, – се ти бачив таку остро-рогу для своєї душі” [7: т. 21: 390]. Зрозумівши, нарешті, причину своїх душевних мук, просвітлений Микола помирає: “Його лице роз’яснилося і виглядало, як образ спокою і задоволення. Видно, й душа його перед смертю знайшла здавна пожаданий мир” [7: т. 21: 390]. Такий фінал “знімає” тасмничість сюжету і переводить закінчення новели у морально-філософський, навіть відверто дидактичний план.

Дуже близька ситуація і у фіналі оповідання про Юру Шикманюка. Білий і Чорний ангели, які з’являються у другій і третій частинах оповідання і діалогом між якими закінчується твір, – умовні, типово модерністські персонажі. Вони виконують роль своєрідних резонерів, символізуючи вічну боротьбу добра і зла. Проте сутність їхнього діалогу не вписується в систему притаманного модернізму песимістичного бачення перспектив такого двобою. Текст І. Франка свідчить про те, що письменник не приймає тези про абсолютну неможливість протистояти злу, яка набуває все більшого поширення в середовищі adeptів нової філософсько-естетичної системи. Хоча закінчення оповідання (в модерністській, “ангельській” лінії) дещо “відкритіше”, ніж у “Терні у нозі”, і не таке однозначне, відчувається прагнення письменника акцентувати увагу передусім на можливості й необхідності перемоги добра. Підбиття підсумків боротьби за людські душі (Юри Шикманюка і Мошки Галапаса) завершується ніби впевненістю кожного з ангелів у своїй перемозі, проте останнє слово залишається за Білим ангелом: “Що ж, роби, як знаєш і як мусиш! Поборемось!” [7: т. 21: 472]. Оце останнє слово оповідання – “поборемось” – визначає й стратегію автора, демонструючи його світорозуміння. Воно підкреслює оптимістичну віру в перемогу добра, яка притаманна радше просвітницькому або ж романтичному світовідчуттю. Про цю віру свідчить і “щаслива” розв’язка життєподібної дієгезисної частини сюжету оповідання: Юра відмовляється від жахливого рішення і рятує своє сумління від тавра вбивці, а Мошко повертає йому незаконно відібране майно.

Отже, поєднання на рівні сюжетної структури ознак, що належать до різних художніх систем, – об’єктивна властивість цих Франкових текстів. Причина такої амбівалентності полягає в оцінці І. Франком ролі і завдання літератури, зокрема у ставленні до такого поняття, як катарсис. Як відомо, відмова від катарсису стала однією з найхарактерніших рис модерністського бачення мистецтва. І. Франко, безумовно, розумів перспективність багатьох новітніх принципів художнього письма, можливість значного посилення емоційного впливу на читача за допомогою міфологізованих образів і сюжетних ходів, символіки чи умовності. Однак безкатарсисного мистецтва, ґрунтованого насамперед на прагненні шокувати читача, використовуючи для цього всі можливі естетичні і навіть позаестетичні засоби, письменник не приймав. На відміну від модерністів, І. Франко не відмовляється від катарсису в його Арістотелевому значенні – як очисної й просвітлюючої дії мистецтва на людську особистість. Якщо модерністи наполягали на виключній ролі художника,

його здатності, немов Бог, одним своїм словом переробити світ, то І. Франко сподівався на реальний вплив мистецтва на людину. Він уважав мистецтво, літературу зокрема, дієвою силою, здатною виконувати роль проводиря і вчителя суспільства. Саме тому у фіналах і новели, і оповідання присутні елементи моралізаторства, бажання пояснити “складні місця” і філософський зміст викладених подій. Такий підхід властивий швидше домодерністській літературі.

Проте це зовсім не означає, що І. Франко лише механічно поєднував у своїх творах риси різних художніх систем і не намагався внести в літературу нову філософсько-естетичну якість. Він, безперечно, мав художню свідомість людини перехідної епохи, притаманне такій людині світобачення і світорозуміння. І якщо деякі структурні, зокрема сюжетні, особливості новели “Терен у нозі” й оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош” амбівалентні за своїми принципами, то аналіз головних складових художнього світу цих творів, – концепції людини і концепції світу – свідчить про принципово новаторський характер Франкового художнього мислення.

В обох текстах І. Франка варто відзначити характерне для перехідної епохи усвідомлення “екзистенції” як сутності людини і світу. Герої обох творів письменника перебувають у стані духовної кризи, вони переживають внутрішню драму і поставлені в жорстку ситуацію вибору, наслідки якого можуть виявитися для них фатальними. Юра Шикманюк спершу вирішує відплатити своєму кривдникові смертю, розуміючи, що тим самим нівечить власне життя, прирікає свою душу на вічні муки. У “Терні у нозі” Микола Кучеранюк уже карається страшними муками сумління за бездумне нехтування чужим життям. Його вибір, можливо, ще складніший, ніж вибір Юри. Якщо останньому суспільство визначить кару, і герой, хоча й заспокоює себе думками про праведність свого вчинку, готовий прийняти її як невідворотність, то Микола мусить усвідомити свою гріховність. І поки герой не зробить цього, він, як Вічний жид, приречений на земне безсмертя, яке стає для нього справжнім пеклом. Домінуючою тезою Франкової концепції людини є теза про відповідальність людини за свої вчинки, необхідність приймати рішення і відповідати за кожную свою дію і кожне своє слово.

Художнє осмислення екзистенціальної сутності людини неможливе без глибокого проникнення в психологію героїв, їхній внутрішній світ. Тексти І. Франка становлять собою взірці психологізму, майстерного й переконливого занурення в душевні переживання персонажів. Головним героям обох творів властиві саме екзистенціальні переживання: відчуття тривоги, нудьги, самотності, закинутості в світі. “Йому не лишилося нічого на світі, і він не бачить перед собою ніякої мети життя” [7: т. 21: 425]; “...коли вмерла стара, все якось урвалося, мов з багата тріснув. Юра почував себе самотнім і безутішним у своїй малій хатині. Всюди йому чогось не ставало, з кожного кута зівала на нього пустка, кожда найменша річ у хаті й на обійсті “давала йому пуду!” [7: т. 21: 425]. Це – психічний стан Юри Шикманюка. А ось як змальовано стан Миколи напередодні вирішальної розповіді сусіда про “терен у нозі”: “...його неспокій збільшався раз у раз. Не їв майже нічого, лише десь-колись випивав склянку теплого молока. Його тіло вихуділо, його волосся

за тих кілька день побіліло, як сніг, а в очах тліли якісь несамовиті огники. Спати не міг ані вдень, ані вночі, а як інколи вночі сон його зломить, то зараз починає стогнати і хлипати і прокидається, весь облитий потом тривоги. Він не молився. Не розмовляв ні з ким, не цікавився нічим і обертався поміж своїми дітьми і внуками, як чужий” [7: т. 21: 377]. Історію життя самого Миколи теж подано на тлі постійної фіксації психологічної напруги персонажа. Адже кара, яка випала на його долю за гріхи молодості, – внутрішня, душевна (ні фізично, ні матеріально герой не страждає). Смерть хлопця у водах Черемоша, свідком якої став Микола, не просто переслідує його як кошмарне видиво, вона обумовлює його екзистенціальну людську сутність, формуючи психологічно нестабільну особистість: “Німий і непорушний, весь продроглий від холодної тривоги, стояв я на краю дараби і впирав очі в каламутну воду...” [7: т. 21: 380]; “Холодний піт покрив усе моє тіло, морозна пропасниця біла і телепала мене, я дзвонив зубами і не мав відваги нікому проходжому глянути просто в очі” [7: т. 21: 382]; “І мені все здавалося, що я один із таких [...], що не можуть жити без вічної передсмертної тривоги” [7: т. 21: 383]. Такі характеристики є визначальними в психологічному портреті героя.

Досліджуючи екзистенціальну сутність людини, І. Франко неминуче опиняється перед типовою для перехідних епох проблемою взаємодії людини й Абсолюту. Саме в аналізованих творах письменник наближається до її принципового розв’язання. В основі взаємодії людини й Абсолюту, переконує нас І. Франко, лежить знову відповідальність людини за свої вчинки. І Микола з “Терну у нозі”, і Юра Шикманюк та Мошко Галапас із оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош” кожен по-своєму і кожен за своє мають тримати відповідь перед Богом. Очевидно також, що ступінь відповідальності (оцінка вчиненого) вимірюється відповідністю чи невідповідністю скоєного моральним критеріям людського співжиття, так, як це розуміють більшість світових релігій. Письменник свідомо загострює ситуацію, влаштувавши своїм героям перевірку на дотримання однієї з десяти Господніх заповідей – “Не убий”. Таке загострення дає йому змогу з максимальною силою дослідити феномен “порушення закону” і катастрофічні наслідки привласнення людиною Божого права карати й милувати, визначати межі життя і смерті.

Саме через це провідним мотивом обох творів став мотив смерті. З особливою виразністю він представлений у новелі “Терен у нозі”. Уже перше речення новели задає відповідні мотивні координати: “Старий, хорий Микола Кучеранюк дожидав смерті” [7: т. 21: 375]. Але поки що йдеться про смерть природну, яка усвідомлюється як невідворотне й закономірне явище. Саме тому цю вістку “досить спокійно” сприйняли Миколини сини, та й сам він, передчуваючи неминуче, по-життєвому мудро розмірковує: “Я вму, хіба ж то яке диво? [...] Чи хочете, щоб я жив вічно?” [7: т. 21: 375], а на пропозицію покликати лікаря розважливо заявляє: “І що може лікар поради на смерть? Чи лікарі самі не вмирають?” [7: т. 21: 376]. Проте розмірений і тисячоліттями усталений плин людського існування раптом дає збій: Микола страждає і мучиться, але ніяк не може померти. Так мотив смерті набуває в новелі нових обертонів: смерть як полегшення, як звільнення від мук. Але чому Бог не дає

такого звільнення Миколі? І тут письменник переходить до головного морального імперативу, закладеного у творі: порушення заповіді “Не убий” – найтяжчий гріх. Микола мусить усвідомити це, перш ніж його душа відійде в інший світ. Убивство парубка-односельця в шинку, яке скоїв Микола, – ось наступна маніфестація мотиву смерті в новелі. Саме ця насильницька смерть-убивство стає тим рубежем, від якого починається Боже покарання. Воно поки що не усвідомлюється героєм до кінця, але невідворотність його очевидна: так виникає ще одне, третє за ліком, оприявлення мотиву смерті, уже в ірраціонально-метафоричній формі. Микола стає свідком загибелі хлопця, який тоне в Черемоші, зсунувшись з керованої Миколою дараби. Хлопець цей – явний посланець якихось потойбічних, можливо, навіть інфернальних сил. Його руки – неприродно білі, в момент загибелі “якийсь дивний, холодний і злорадний усміх заграє по лиці хлопця” [7: т. 21: 380], а всі спроби Миколі з’ясувати, чи не пропав десь у навколишніх селах і містечках подібний до баченого ним хлопчина, завершуються невдачею.

Від цього моменту починаються душевні страждання Миколі, особливо посилюючись тоді, коли герой знову чинить ганебні, гріховні речі. Не даремно ж втоплений хлопець сниться Миколі в ніч після того, як у сварці він б’є топірцем у голову свою жінку, а потім знову з’являється у сні після смерті дружини. Мотив смерті, постійно модифікуючись і повторюючись, стає лейтмотивом новели. Демонструє це й фінал твору, в якому зустрічаємося з випадковою смертю (діти, які купалися в річці, й не зауважили надходження повені) і з порятунком від смерті (Юра, який через шпичак у носі не встиг разом з однолітками стрибнути в річку). І лише коли Микола нарешті розуміє причину й джерело своїх страждань, мотив смерті з’являється в новелі востаннє. Це смерть-полегшення, коли відпущена і прощена Богом душа справді знаходить “пожаданий мир”.

Випробування смертю (наміром убивства) проходить і Юра з оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Мотив смерті тут також постає в кількох модифікаційних варіантах: спершу як відсунута в минуле природна смерть дружини героя, потім як очікувана смерть-убивство, коли Юра готується реалізувати свій намір, і нарешті, як реальна смерть ще одного Мошкового годованця, старого Олексі Пилип’юка. Усі ці танатологічні пуанти не просто рухають сюжет твору, вони зумовлюють втручання Вищої сили в перебіг подій. Боротьба добра і зла, полем якої стала Юрина душа, завершується своєрідним компромісом між символами цієї боротьби – Білим і Чорним ангелами, хоча надії на перемогу добра залишається більше. Щоправда, зображена ситуація перетворює головного героя оповідання на пасивного виконавця заздалегідь визначеної вищими силами ролі, створює ефект фаталістичної приреченості людини. Але з іншого боку, саме це дає змогу висловити припущення про пріоритет у взаємовідносинах людини й Абсолюту останнього.

Загалом художня концепція світобудови І. Франка містить визнання того, що, по-перше, через зміну людини існує можливість зміни світу на краще; по-друге, світ і життя в ньому – це арена безперервної боротьби добра зі злом, і перемога добра можлива в принципі; і, по-третє, саме Бог є натхненником цих змін і цієї

перемоги, отже, без Бога світ був би недосконалим, антилюдяним. Безперечно, елемент певного моралізаторства присутній у цій концепції. Але відстоювання високої моральності засобами художнього слова – важлива властивість творчості тодішньої світової мистецької еліти. Свої відповіді на болючі питання “що таке людина” і “в якому світі їй жити” І. Франко давав в умовах посилення філософських і релігійних пошуків у тогочасній світовій інтелектуальній думці.

Отже, творчість І. Франка, й зокрема його мала проза 1900-х років, перебувала в полі тяжіння закономірного процесу переходу від однієї художньої парадигми, яка визначала особливості літератури XIX ст., до іншої – нової, модерністської у своїй основі. І. Франко жив і працював на межі епох, в його текстах з усією наочністю відбилися характерні властивості перехідного періоду, коли у творчості митців поєднувалися ознаки різних філософсько-художніх систем. За масштабами своєї діяльності і за силою впливу на сучасників І. Франко сам був цілою перехідною епохою в нашій літературі. Його метою було вивести українську культуру на загальноєвропейські й загальносвітові обрії.

Література:

1. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Пост-модерна інтерпретація. – Львів, 1997.
2. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3-х томах, 4-х книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
3. Мережинская А. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-х –90-х годов XX века. – К., 2001.
4. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників XX ст.: Навч. посібник: У 2-х ч. – Луцьк, 1999. – Ч. 1: Українська література.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К., 1999.
6. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – 2-ге вид., доп. і перероб. – Івано-Франківськ, 2002.
7. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
8. Хализев В. Теория литературы. – Москва, 1999.

Рая Тхорук (Рівне)

Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читацького досвіду й творчості

Читацький досвід – це перш за все інтерпретація, що засвідчує точки зацікавлення, на які спрямовані зусилля зрозуміти, аксіологічно значущі поля. Про читацький досвід можна судити лише покладаючись та осмислюючи наявні інтер-

претації. Стосовно творчості І. Франка дослідник почасти перебуває у вирашному становищі, адже багатолікість таланту вченого, що виявив себе у царині літературознавства, театральної критики тощо, забезпечує різножанровими текстами, які дають змогу хоча б в основних рисах окреслити акценти “добротного” драматичного тексту, ідеального варіанту. Оскільки писання драм – теж своєрідна інтерпретація, можна долучити й цей матеріал. Однак він якісно іншого рівня. Адже йдеться про паралельність, змагальність, спробу “переграти” взірцеві моделі. Тому набуває значення “пам’ять жанру”, поборювання деяких структур, їх “слід” у художніх текстах, розмежування раціонально-критичного й літературного дискурсів. Аналізуючи творчість І. Франка, доречно поростежити, як прорахунки драматичних творів сучасників, декларовані приписи у критичних замітках та літературознавчих студіях визначають творчі інтенції письменника.

Усі Франкові тексти можна поділити на групи відповідно до жанрової системи тогочасної української драматургії: історизовані, міфологізовано-історичні драми – їх жанр автор визначає як “драма”, “драма-казка” (“Ахілл” (текст відсутній), уривок із віршованої драми з часів раннього християнства у Римі, “Jugurta”, “Три князі на один престол”, “Славою і Хрудош”, “Сон князя Святослава”, “Кам’яна душа”) (1); комедії та мелодрами на сучасні теми (“Послідній крейцар”, “Konkury pana Chwyndiuka”, уривок віршованої драми “Із дитиною малою...”, “Чи вдуріла?”, “Рябина”, “Учитель”, “Украдене щастя”, “Майстер Чирняк”, “Будка ч. 27”) (2) та твори із явним ухилом в абстрактне узагальнення та яскраву умовність (“Східне питання”, “Жаби”, “Суд святого Николая”) (3). Поза класифікацією залишилася переробка “Віят заламейський” (1896) та згадувані самим І. Франком в оглядах переклади опереток із Офенбаха, Раймунда та інших, зроблені для потреб трупи “Руська бесіда” і втрачені на сьогодні. По суті, наявні дві хронологічні точки активної драматичної творчості, що свідчить про спалах зацікавленості у цьому напрямі: 1873–1879 та 1893–1896. Кожен із цих періодів характеризується деякими тематично-жанровими домінантами, тобто можна ствердити, що погляди І. Франка на драму зазнавали змін. Подана класифікація демонструє відхід від історизованої драми, зорієнтованість письменника насамперед на інший за характером змістовий матеріал. Яскрава театральна умовність, якщо порівнювати “Східне питання” чи задум “Жаб” (сімдесяти-вісімдесяті) із “Рябиною” та “Судом святого Николая” (1893, 1895), поступається алегорії та символу; документальна історичність теж ніколи не була пріоритетом в інтенціях письменника. Відповідно до багатьох критичних заяв домінантою другого періоду стають сучасні теми, звернення до комедії, все ж своєрідність письменницької манери забезпечує авторський акцент у персонажній структурі на постаті протагоніста, який виявляє себе у просторі морально-соціального експерименту (героїчна іпостась).

Студії над античною літературою, що визначили формування поняття власне драматичного тексту, послужили і взірцевою моделлю щодо композиції, і точкою відштовхування. Дослідження драматургії І. Франка літературознавці здебільшого розпочинають від опису контексту творчості [4], [3], критики [4] або лектури [8].

М. Пархоменко слушно розпочинає із з'ясування особливостей університетських курсів, які І. Франко засвоїв. В обшир його зацікавлень потрапляє передусім антична література: "Аякс", "Електра", "Антігона" Софокла, "Менехми" Плавта, драми Еврипіда. Студент І. Франко відвідував семінари Огоновського, Черкавського, Венцлевського. "Читання та переклади творів старої літератури були ніби однією половиною певної цілості творчих змагань і планів письменника, другою половиною яких була творча розробка в драмі і поетичних жанрах мотивів та сюжетів, зачерпнутих у літературній старовині" [10: 15]. Розуміння, яким повинен бути герой драми, ймовірно, теж формується під впливом класичних текстів (і німецьких критиків, зокрема Лессінга): характер героя повинен визначати основну подію та перебіг сюжету. Окреслюючи жанрові особливості комедій І. Франка, Р. Кирчів писав: "Драматизм зображеного в комедіях Франка життя, логіка дії і характерів цілком природно зумовили майже трагічні фінали цих творів" (курсив наш. – Р. Т.) [4: 94]. "Сильно відчутний трагічний елемент" навіть у комедіях може свідчити про те, що розуміння драматичного формувалося під впливом давньогрецьких трагиків, і відповідно залишає відбиток на усій творчості, однак в час другого спалаху драматичної творчості потреба у викривальній сатиричності, у зображенні вад соціального порядку (ідеологічність) бере гору – і стає ще одним змістовим центром композиції. Тобто у Франкових текстах їх переважно три: герой – антигерой – якась громада. Протагоніст може виступати і як жертва, і як герой. В іпостасі жертви наголошуватимуться особисті чесноти (гідність), в героїчній – громадські, утвердження нових моральних основ. Гендерну рівнозначність постаті чоловіка й жінки наснажуватиме юнацьке захоплення І. Франка грецькими героїнями, зокрема образом Антігони, яке легко відчитується із рецензії на переклад П. Ніщинського (1883): "Велику правду сказала ти, чесна, нещаслива дівчино! Отсі неписані, божеські закони, в ім'я котрих ти потоптала царський указ, вони хоч і вічні, і тверді, та промовляють з повною силою тільки до чистих серцем" [9: т. 26: 314]. Чинити за законами справедливості і природи ("божеські закони") – ось припис для Анни, попаді Марусі, Святослава, Омеляна Ткача, Казиброда.

Порівняймо дві цитати, які, на нашу думку, містять пояснення, чому перший спалах драматургічної творчості відбувається під знаком Ф. Шиллера, ймовірно його "Розбійників". "...Той пишний розцвіт німецької літератури являється нам якоюсь тихою, прозрічастою струєю, котра пливе хоч і в однім напрямі, та все-таки осібно, не зміщуючися з розбурханим, каламутним потоком дійсного політичного життя Німеччини. [...] Без сумніву, Шіллер був з усіх тодішніх великих писателів німецьких найбільше чуткий на болі і потреби живих, сучасних людей... А прецінь, після двох перших знаменитих проб він відвертається від сучасного життя і починає велику вандрівку по перелогах минувшини всіх європейських народів" [9: т. 27: 119]. І: "У нас нема літератури"! ... Се щось таке, що твориться ні на землі, ні в воздуху, ні в воді, щось відірване від життя, від мислі, від сучасних інтересів, що постає і гине, не будячи в нікім цікавості, ні охоти, ні співуділу, а хіба рівнодушне здвигнення плечима" [9: т. 26: 155]. Ці висловлювання І. Франка розділяє

часова відстань майже в десятиріччя. Схожа риторика, лише співвіднесена то із німецькою, то із українською літературою. В обох випадках відхід “від сучасних інтересів” тлумачиться як перебування у паралельній реальності, як недолік, на тлі якого вивищується іншими підходами рання драматична творчість Ф. Шиллера. Особливо дражливою виявляється ідея звільнення народу, пригніченого чужою тиранією. Вона у молодого І. Франка ународнюється, вивіряється слов’янськими джерелами і відповідно під впливом В. Ганки й літописів наснажується мотивами братовбивчої війни.

Коли розглядається драма “Вільгельм Телль”, критик, як і в більшості літературознавчих розвідок, докладно зупиняється на фольклорних джерелах та міфологічних тлумаченнях. Намагаючись пояснити різницю між християнізованими і народними колядками, І. Франко нагадує про міркування Ф. Шиллера над своєю й Гетевою поезією, які він назвав наївною та сентиментальною (рефлексійною). Для українського письменника у цьому полягає різниця між двома родами літератури (поезії) [9: т. 28: 23]. Характер цієї аналогії більш значущий, аніж видається на перший погляд. По-перше, це побіжне зауваження, ото ж, йдеться про авторитети. По-друге, розмежування між наївною та сентиментальною творчістю, зберігаючи описану структуру, І. Франко повністю переносить на фольклорні царини, а не використовує їх, щоб розділити сфери писаної та усної літератури. По-третє, творчість Ф. Шиллера в аналогії заступає “народні” коляди. Назагал, і взірцевість фольклору, і бажане зближення із реаліями дійсності (тема, моделювання середовища) задає саме творчість німецького поета.

Передусім ідеться про “слід” неабиякого захоплення письменника у 70–80-ті роки Шиллеровими драмами, а саме ідеєю народного визволення. “Зерням” цього руху до сучасного стає характер зображення розбійничого і богемного оточення К. Моора в “Розбійниках”. Жваві, фактурні діалоги, орнаментовані піднесеними тирадами й солонуватими, а то й грайливо-приперченими дотепами залишають слід у ранніх драматичних пробах І. Франка. Досить подати кілька реплік селян із “Славоя та Хрудоша”: “А що ж нам неволя? Робити, правда, мусимо, як давніше, – але ж бо й печені потята нам з неба певно не злетять! А тії враги, – знай, же вони ще далеко менше нас здирають, як твої давні захвалювані князі і бояри!” [9: т. 23: 260]. Або із “Посліднього крейцара”: “Практичний чоловік наш Симон та й годі! Корабель тоне – шури втікають. А сей шур хитрий. Адвокат з нього буде прехороший” [9: т. 23: 60]. Урешті, найпомітніший “слід”, що тягнеться через “Три князі на один престол”, “Югурту” аж до “Сну князя Святослава” та “Кам’яної душі”, лишається у способах моделювання розбійничого середовища, його багатоголосі, у вишуканій шляхетності (а водночас і вражаючій жорстокості) ватажка, у демократизмі цієї групи. Нуртування різноспрямованих інтересів, таємні угоди, заздрість та вичікування, щирість та підступність показує таку масу важко керованою, а ватажка – політиком і трибуном. Тобто письменник зберігає і персонажну структуру й кілька сюжетних ситуацій, що стосуються розробки масової сцени. Щоразу І. Франко розігрує сцену вільного, як на віче, вибору своєї участі у справі. Зокрема,

якщо у “Кам’яній душі” опришки покинули Марусяка, повіривши у його зраду і через небезпеку появи мантадора, то у “Сні князя Святослава” вони відкрито стають на підтримку князя. Це “мінлива хвиля”, що може стати опорою, а відбігши, приректи на поразку.

Привертає увагу й характерологія героя: він маргіналізований суспільством, великим світом; опинившись у “новому” для себе соціальному середовищі, намагається його ушляхетнити, він потрібен не лише у цьому замкненому світі, а й у великому, тому ніби повертається туди. За Н. Фраєм, у цьому ряду стоятиме не лише Хрудош, Овлур, Святослав, а й Омелян Ткач, Михайло Гурман. Це постать, що прийнятна і для романсової, і для сатирично-комедійної структури.

Письменник ще в “Югурті” поруч із таким героєм ставить персонажа із “мінливим” політичним обличчям, творить ситуацію подвійної зради, неправедних шляхів праведного діла. Вони породження амбівалентності розбійничої теми (“Югурта”, “Славою і Хрудош”, “Сон князя Святослава”, “Кам’яна душа” та ін.). Ворог виявляється таємним другом, і навпаки. “Відкриття істини” часто лише момент впізнання особи (хоча б глядачем). Він не набуває глибини філософської проблеми пошуків сутності людської природи і межі можливого у людських вчинках заради якоїсь ідеї, як-от у поемі “Похорон”, лишаючись суто театральною умовністю, звичною у водевілях, менш поширеною у готичних “кривавих” мелодрамах.

У критиці І. Франка спостерігаємо аж надто виразно деклароване нехтування історичною драмою. Сама тема історії ніби береться за точку відштовхування. “Ще менший інтерес і успіх можуть мати тепер *історичні поеми* і драми, де, крім самої ненатуральності, яку в собі має стихотворна форма, – і рамки картини, конечно, мусять бути тісні. Тож і не дивно, що день в день бачимо щораз більший упадок драм і трагедій історичних на сценах, що аби й які, вони не здужають уже викликати в публіці живішого інтересу і уподобання. [...] Противно, я скріпився в тій гадці, що лиш сучасні сюжети можуть поставити його високо в ряді наших писателів, і що старинна, середньовічна мертвечина, історії про князів та панів не то його, а й писателів із сильним, об’єктивним талантом, спосібні звести на хибні дороги” [9: т. 26: 47]. Перетягуються на свій бік й авторитети: “... одним словом, Гамлет є чим собі хочете, але не історичною трагедією з датської минувшини. Всі оті книжкові та історичні ремінісценції для автора мов купа хворосту, з котрої тільки геній може зробити огнище, що горить і світить віки-віками” [9: т. 32: 164]. Звертає увагу термін, яким скористався І. Франко на позначення “історичності” матеріалу: ремінісценція, “здійснюване автором нагадування читачеві про більш ранні літературні факти”. “За своєю функцією, літературною суттю ремінісценція дуже подібна до стилізації та алюзії” [5: 576]. Підґрунтям стає не лише ідеологічна настанова говорити про нагальні потреби, а й слушне міркування про слабку зацікавленість пересічної публіки минувиною: “ми русини галицькі властиво не маємо своєї національної історії, не маємо минувшини, котра була б близька до свідомості народної і, виставлена на сцені, могла б підносити народного духа” [9: т. 28: 50].

У художній творчості І. Франка вирізняється група історизованих драм. Зміщен-

ня у бік міфологізованих текстів на історичній основі наявне від найраніших спроб. Має значення опосередкування через фольклор та давні, у трактуванні письменника, слов'янські епопеї. До гатунку епічних джерел потрапляють “Короледвірський рукопис” В. Ганки, “Слово о полку Ігоревім”, давньоруські літописи, історії античних авторів, епічні пісні та думи, що стосуються деяких історичних періодів, зокрема гайдуцького, опришківського руху. У Повному зібранні творів вміщені студії над кількома із цих творів, що стоять на межі між коментованим перекладом і переспівом (1873 рік). На нашу думку, із давніх текстів І. Франко взяв тему братовбивчої війни, яка послідовно розгортається у всіх історизованих драмах. Із її надр виступає тема зради. Причому найзначнішим виявляється “слід” Короледвірського літопису у тексті “Славоя і Хрудоша”: постать співака, завоювання чужинців, визволення королівни із лісового замку, близькі люди опиняються по різні воюючі сторони. З часом від такого опосередкування письменник відмовиться на користь фольклору.

Однак саме зіткнення двох релігій (поганства й християнства), двох потуг (звоювати половців, перечекати) моделюється за древніми взірцями. Цей простір набуває ознак сакральної гри, початку відліку морального закону. У драмах І. Франка символіка цього порядку ледь окреслена. У “Славої...” і Хрудош, перекинчик, і Яромир, який лишився на боці батька, – діти володаря Славоя; і Славої, і Цидибор, будучи ворогами, з однаковою щирістю опікуються Людишею. У “Сні князя Святослава” обидва князя, які можуть сісти на престолі, мають схожі імена, похідні від “слава”. За всієї відкритості ситуації вибору для низки персонажів, вона поширюється лише на персонажів, однак аксіологічно маркована для читача-глядача. “Світлі” й “темні” персони чітко позначені, як явною є відмінність розрізняваних додатків у іменах князів (Все-слав, Свято-слав). Як у давньому “Любушиному суді”, відчитування скрижалів закону передано жінці. В обличчі ангела, що кличе покинути замок напередодні перевороту, князь Святослав упізнає то покійну дружину, то померлу доньку. У першій редакції комедії “Рябина” громада замирилася із війтом передусім завдяки його дружині Матроні. У “Послідньому крейцері” повія Тетяна приводить поліцію до покою Євгенія Грушки і так рятує його від самогубства. У “Трьох князях на один престол” саме Мирославі випадає погоджувати властолюбну жорстокість брата Ростислава і поверженого коханого Ратибора. Закон справедливості, підказаний природою, символізується жіночим образом.

У багатьох рецензіях І. Франка є зауваження на кшталт: “не зовсім штука драматична... діалогізована історія” (про “Справу в селі Клекотині” Р. Моха) [9: т. 26: 368]; “його драми відзначаються надзвичайно простою будовою, часом вартою якого-небудь дитячого театру, і браком драматичної дії” (про твори О. Островського) [9: т. 28: 56]; “рихла і позбавлена дії побудова” (про “Глитай, або ж Павук” М. Кропивницького) [9: т. 28: 105]; “це хроніка в діалогах, майже без драматичної дії (за винятком різних убивств), і без сліду якої-небудь характеристики дійових осіб, а її основа, взята з давнього минулого, не будить ані психологічного, ані будь-якого іншого інтересу” (про драму “Ярополк” К. Устияновича) [9: т. 28: 106]; “грішить відсутністю дії і різними недоліками в композиції” (про “Сто тисяч”

І. Карпенка-Карого) [9: т. 28: 254]; “здається, ніби автор просто хотів продемонструвати перед глядачами якнайбільше народних пісень, а щоб їх сяк-так пов’язати, доробив кільканадцять більших чи менших діалогів” (про мелодраму “Пилип Музика” М. Янчука) [9: т. 28: 257]; Б. Грінченко “взявся писати історичні драми, [...] [вони] не відзначаються ні глибоким психологізмом, ні зразковою драматичною композицією. Те саме можна сказати і про драматичні твори М. Старицького, хоч цей письменник уже краще знайомий з театром і уміє користуватися сценічними ефектами” [9: т. 33: 13]; “слабка драматична будова” (про “Безталанну” І. Тобілевича); “композиція зовсім примітивна” (про “Розумний і дурень” І. Тобілевича), “більш епічний, ніж драматичний стиль” (характеристика комедії “Хазяїн”), “деякі хиби композиції” (про “Гандзю” І. Тобілевича) [9: т. 37: 376–378]. Ідеться саме про одне із трьох класицистичних правил – єдності дії. Надзвичайно популярна мелодрама тих часів не задовольняла письменника саме через слабку подієву композицію, перенесення ваги із конфлікту, а відповідно й характеру героя, на ефектну сцену. Майже вся українська класика потрапляє за межі можливого наближення до “ідеальної” драми. Лише у відгуках на драми Г. Ібсена та Г. Гауптмана критик не торкається питання неадаптованості й драматичній композиції, цілком віддаючись аналізу розгортання теми.

У відгуках на п’єси О. Островського зазначено, що створені драматичні картини “цінні для етнографа і історика культури”, але переважно відсутні “типи”, перед очима публіки лише “індивідуальні постаті, нерозривні зростаючі з обставинами часу і місця і без них не зрозумілі” [9: т. 32: 52–53]. Без сумніву, наповненість терміна “тип” та “індивідуальна постать” потребує тлумачення. Для Франка-критика поняття типу містить особливості психології характеру й якусь змістову тему, що твориться певною людською історією. Відтак відсутність яскраво індивідуального характеру (що виявляється через тему-сюжет або ж у ситуації-конфлікті) позбавляє твір героя, домінують картини-сцени – “рихлість матеріалу”, “етнографічна вірність” [9: т. 32: 52]. Звідси й на рівні вірця вимога сконцентрованості усіх інтриг, усіх подій-картин навколо характеру героя як центру. Ефектність окремих сцен – одна із ознак ярмаркової драми, мелодрами – здебільшого трактується за гандж композиції. Прийнятним заміном, тобто допустимою зміною домінанти, визнається підсилення характерності, психологічної зумовленості конфліктів та подій: “В останніх творах сеї епохи, приміром в “Антонії і Клеопатрі”, драматична композиція усувається на другий план, а психологічна студія творить головний зміст драми” (йдеться про твір В. Шекспіра) [9: т. 32: 201]. За таких вимог мелодрама й комедія так званого театру корифеїв сприйматимуться за недосконалі композиційно.

З цього погляду треба приглянутися ретельніше до внутрішньої логіки розгортання сюжету в таких драмах письменника, як “Учитель”, “Украдене щастя”, “Рябині”. В “Украденому щасті”, “Кам’яній душі”, “Сні князя Святослава” вона “підказана” джерельним текстом. Дві редакції комедії “Рябина” засвідчують відмову від деяких прийомів театральної умовності (історія із деревом під арештом, давньогрецький звичай “осміяння”) і пошук сцентрованої події, якою мало стати викрадення паперів у писаря, оборудка із Рахмілем. Однак автор, по суті, звів дві

самостійні сюжетні лінії у другій редакції, втрачаючи у цілісності драми. В “Учителіві” циклічною схемою протистояння сільської інтелігенції (Ткач, Хоростіль, жандарм) та символічної владної сили, що полягає у поступовому завойовуванні сільської громади, навіть вдаючись до хитрощів. Символічний підтекст “випикується” завдяки іменам “ткач”, “Вольф”, “сойка”, “товкач”, “загонистий”, завершальному благословенню брата на шлюб сестри. Увесь текст ніби зітканий із вчинків-жестів, що позначають дії правдивого інтелігента на селі, який працює задля виправлення “кривд” та відновлення справедливості. Лише кришталева чесність, наполегливість і завзяття щасливо і раптом винагороджуються. Ідеологічна складова, перетворена на міфологічний стрижень, на рівні підтексту забезпечує цілісність та логіку. Звісно, вона не залежить ні від оповідки-історії як певного “людського документу”, ні від характеру героя. Якщо розшуки М. Нечитайлока щодо джерел “Учителя” сприймати за вірогідні, а він вмістив розповідь народного учителя М. Воробця про його поневіряння [8: 140], можна говорити про експеримент письменника із “біографією”. Цікаво, що негативно відгукуючись про останні комедії І. Тобілевича “Суєту” та “Житейське море”, І. Франко називає їх лише автобіографічними, з прикрістю відзначає пересадність фарсу. Адже “людський документ” позначений одиничністю, а фольклорне у нашому випадку є книжним, адже опирається на ґрунтовні знання фольклористичної літератури, студії мандрівних сюжетів із десятками варіантів, отож, фольклорний текст – винятковість (незвичайність), що піднесена до стереотипу.

І. Франко завжди зауважує якісь тенденції, що свідчать про потребу й успіх звернення до власне фольклорного, джерельно-народного матеріалу чи то у змісті, чи то у формі. Саме фольклор (у мінімальному чи відчутному представленні) назавжди залишається знаком непроминулості драматичного твору. Глибина освоєння цих скарбів може бути різна, навіть досить поверхнева, але відчувається, що сама потреба у “місцевому колориті” для режисерів та директорів прочитується критиком за ознаку долання чужинецьких впливів: “Але штуки з життя місцевого руського народу становили завсіди головну притягаючу силу того театру, і для того старалися чужі комедії на драми перероблювати, переливати в нашу народну форму, – розуміється, завсіди не дуже удачно. Так поставали мелодрами з етнографічними руськими титулами, а чужим змістом, як “Українці”, “Бойки”, котрих головна вартість лежала в музиці і виставі типів, строїв і танців народних руських” [9: т. 26: 368]. Невибагливість і поверховість, що виявлялася у простому вплетенні якихось українських “слідів”, врешті мусила приводити до якісно іншого оброблення “народного”, переведення передусім у модус сучасного.

Упізнаване (тип, ритуал, звичай) та сучасне (колорит, події) постають (і, ймовірно, осмислюються) як дві складові успішної п’єси. Ще у 1887 році, розмірковуючи над тим, “як виникають народні пісні”, письменник писав, що народні пісні містять “первісні епічні мотиви”, які згодом будуть оброблюватися у писемній літературі, наче руда у метал. Прикметно, що майже усі приклади на підтвердження взято із царини драматургії: грецькі трагіки, драми В. Шекспіра, “Фауст” Й.-В. Гете. Згодом, готуючи до видання переклади Шекспірових творів, здійснені П. Кулішем, І. Франко у кожній із

передмов ретельно випише генезу тем, мотивів, образів, особливості обробки їх іншими авторами, щоразу поглиблюючи витoki до хронік та фольклорних варіантів.

У доробку І. Франка є драми, що запам'ятовуються передусім впізнаваними персонажними структурами (“Будка ч. 27”, уривок віршованої драми “Із дитиною малою”), та ті, у яких фольклорна основа (“Украдене щастя”, “Кам’яна душа”). У нагоді стала історична класифікація фольклорних текстів, яку запропонували М. Драгоманов та В. Антонович, і підтримав М. Грушевський. Так, завершуються пошуки компромісу між інтенцією до широкої узагальненості та ідеологічністю, між стереотипом і минушою сучасністю.

Літературознавці багато зробили для з’ясування джерел драматичних творів письменника [1], [2], [8]. Та все ж продуктивніший аналіз полеміки стосовно того, наскільки і як домислює письменник “підказаний” сюжет. І. Айзеншток, зокрема, переконує, що І. Франко в “Украденому щасті” дописує експозиційну частину драми, скориставшись збірником Я. Головацького та ін. [1: 14], а сцена на майдані під церквою цілком покладається на народну пісню про шандаря. Натомість, О. Борщоговський вважає, що “з поверненням Миколи Задорожного з міста починається друга сюжетна лінія (?) драми, яку не могла підказати народна “пісня про шандаря” [3: 30]. Дослідники ретельно відстежують інтерпретаційні акценти письменника, подані у статті “Жіноча неволя у руських піснях народних”. Однак, варто було б не обмежуватися вузьким тлумаченням мотивів та соціологічних особливостей лише цієї пісні. Анну варто трактувати як аналог епічної героїні, доля якої виписується, вибираючи кілька мотивів жіночих пісень, і яка складена ніби із кількох стереотипних позицій. Якщо згорнути усі мотиви-ситуації, прокоментовані у згаданій статті, то отримуємо показовий ряд: одурена дівчина, молода невістка поневіряється у чужій хаті, за нелюбом (мотив примх, лайки, побоїв), за п’яницею (привселюдне побиття, побиття коханим), невірність чоловіка (мотив порушеної присяги), вбивство (як один із варіантів, коли любко готовий вбити чоловіка, не зважаючи на діти). У студії відстежені й варіанти, наприклад, побиття нагачкою – і милим, й осоружним чоловіком. Детально проаналізовано не лише пісню про шандаря, а й про вдову та Якіма. Якщо перша інтерпретується з огляду на характерологію та причини кримінального злочину, то коментар до пісні про Якіма – це розгорнута белетристична оповідь, домислювання лакун баладного сюжету, додавання необхідних за логікою розгортання подій персонажів, дій, реплік. Це скелет драми про вбивство у засліпленні від любові. І все ж вибір І. Франка згодом випаде на історію про шандаря. Крім того, на протигагу образу Якіма Николайкова дружина “має долю”, складену із дрібніших ліричних “спалахів”, на ній не лежать такі гріхи, як пияцтво, насилля. Письменник творить трагедійну ситуацію, поставивши героїню між двох “присяг” (спостереження О. Борщевського), позначивши зав’язку, якою зовсім не цікавиться герой, по суті, із епічного цілого відділивши фрагмент, завершенням якого стане голосіння Анни над тілом коханця.

“Кам’яна душа” твориться за аналогією до інтерпретації балади про Якіма. Однак попадя Маруся не має настільки потужного мотивного забезпечення “долі-

історії”. Вона, як людина, яка рішуче розірвала із осоружним трибом життя, яка йде за покликом любові (шляхетний вчинок) і потрапляє до розбійників, за характером улюблений Франковий тип. Фольклорне джерело забезпечило подієву кульмінацію, але персонаж як стереотип лишився мало впізнаваним.

Питання публіки було чи не в центрі Франкових роздумів про тодішній стан українського, власне галицького театру. Принаймні, воно стає поштовхом до розмірковувань та змін у поезиці. Дещо патетично називаючи театральну сцену “школою життя”, письменник у статті “Наш театр” (1892) з боєм зауважував, що драматурги мало постачають текстів, які б ставили перед очі публіки героїв, що живуть у таких, як вони, обставинах. Зрозуміло, що театр мислиться школою політичної активності, і передусім критик акцентує на його пропагандистських можливостях. Тому І. Франко подає список нагальних соціальних питань, які могли б бути порушені у драмах сучасних авторів. Звертаючись у листах до редактора “Зорі” (“Наше літературне життя в 1892 році”), письменник, перелічуючи осередки культурного життя великої України, називає театр корифеїв [9: т. 29: 7–22]. Без сумніву, письменник роздумує про своєрідне керівництво засобами мистецтва і громадянську відповідальність драматургів. Чи це означає, що утилітарні завдання І. Франко ставить вище, ніж мистецькі? Варто наголосити: за всієї категоричності вимог критик не в змозі примусити, він може лише переконати. По-друге, одне із болючих питань, на яке І. Франко шукає відповіді, якою ж бути п’єсі, щоб її залюбки і не тільки задля розваги дивилися українські глядачі, тобто він лише шукає відповідь на питання, як зберегти українсько-руський театр, не надто потураючи смакам невибагливої публіки. По-третє, письменник намагається врахувати й використати моралізаторську налаштованість тодішньої автури, яка переважно складалася із духовенства та вихідців із цього кола, тобто вказуючи на невідповідність деяких жанрів (історичних трагедій, наприклад) та усталених конвенцій стосовно тем, декорацій, персонажів. По-четверте, розмірковуючи над браком відповідних текстів, критик звертає увагу на соціологічну зумовленість горизонту сподівань. Зокрема, у статті “Хуторна поезія П. А. Куліша” зазначав: “Наша література без панів повинна була від самого початку статись народною, простою, хлопською, тим самим популярною, а далі й радикальною, бо до простого чоловіка треба говорити попросту, одверто, *ad hominem*. Не шкода наша, що не маємо панів, а протівно, може, іменно се задаток швидкого і прямишого поступу і розвитку нашого народу” [9: т. 26: 177–178].

Аналізуючи написані на 1886 рік комедії Г. Цеглинського, І. Франко відзначає, що письменник звертається до побуту різних українських верств (духовенства, інтелігенції та селян) і досягає успіху тоді, коли наслідують заявлені зразки салонних драм (“Соколики”), а не коли пише про нагальні політичні й соціальні проблеми (“Лихий день”, “Аргонавти”). Все ж критик усвідомлює, що в комедії та народній драмі публіка передусім орієнтується на впізнавані типи, і “незнайомість із побутом шляхти ходячкової” [9: т. 27: 56] зумовлює прохолодність публіки. І. Франко описує випадок прикрої залежності автора від публіки, тобто намагається протиставити позицію критика, зрівноваживши так її і створивши ситуацію свободи автора й

вільного вибору. Із позиції критика, називаючи кращі драми, він (І. Франко) обстоює необхідність забезпечувати театральні трупі по-мистецьки довершеними й з огляду на традиції культури потрібними текстами. "...Критика повинна бути апостольством, а не звітом" (1887) [9: т. 27: 115]. Таке "апостольство" пропонується засновувати на знанні національної культури, що годі вимагати від переважної частини публіки, селянства зокрема. Поняття "народний театр" охоплює і культурологічне, й соціологічне значення.

Письменник не пропонує вивчати нинішню публіку, та ще й міську, яка переважно різнонаціональна, і тим більше орієнтуватися на касовий збір. Визначивши успішні жанрові форми старої драматичної літератури, зваживши на поширеність і закріпленість окремих гатунків народного театру, врахувавши посередницьку культурну роль фольклору, на той час непогано вивченого й опублікованого, І. Франко вважає, що варто культивувати містерію, серйозну релігійну драму та вертеп. Обидва ці жанри вирізняються виразною позицією взірцевого героя, чіткими аксіологічними акцентами, що відповідає творчим інтенціям письменника. Примітивізм та спрощеність у характерології навряд чи І. Франко схвалив би, як засвідчує його відгук на драму "Невмирака" Л. Лопатинського [9: т. 37: 289]. Що цієї мрії він не зрікався, свідчить і його "Суд святого Николая", який О. Борщаговський саме так інтерпретує: "Це своєрідна спроба відродження шкільного або вертепного театру, з їх найвнюю символікою і традиційними постатями святих (святого Николая), ангелів і чорта" [3: 13], та низка анонсів досліджень європейських авторів, друкованих у 1906 та 1907 роках і присвячених маріонетковому театрові (Г. Райха, Г. Рема, Р. Варсаже, Р. Пішеля, доктора К. Прюфера, доктора Г. Якоба та ін.), – І. Франко ніби підбирає бібліотечку необхідних майбутньому драматургові й режисерові матеріалів, про що, зокрема, писав у статті "Наш театр" [9: т. 28: 54].

Мистецтво І. Франко вважав дієвим, відтак заклик до сучасних тем означав ідеологічну виразність письменницького дискурсу. Інша річ, що тривалий час сучасність теми (ідеї) не суперечила, в розумінні І. Франка, архаїчності матеріалу. Тому він ніколи не погоджувався на документальний історизм драматичного твору. Класицистичне тлумачення – крізь призму матеріалу до ідеї, що втілена у характері, – лишалося пріоритетним, так само як класицистичний припис єдності дії. Дієвість спонукала й до ретельного розрахунку запитів публіки. Соціологічні, культурологічні, ідеологічні чинники не лише декларувалися, а й впливали на зміну поетики драматичних творів письменника.

Література:

1. Айзеншток І. Генезис "Украденого щастя" Івана Франка // Літературна критика. – 1940. – Кн. 6.
2. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – К., 1956.
3. Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка: критичний нарис. – К., 1946.
4. Кирчів Р. Комедії Івана Франка. – К., 1961.

5. Літературознавчий словник-довідник: Друге видання. – К., 2006.
6. Нечиталюк М. Джерела історичної драми Івана Франка “Сон князя Святослава” // Наукові записки Інституту суспільних наук АН УРСР. – К., 1954. – Т. III.
7. Нечиталюк М. З народних речаїв. – Львів, 1970.
8. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – К., 1956.
9. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
10. Шіллер Ф. Драматичні твори. – К., 1959. і

Лариса Мороз (Київ)

Віг античної класики до модернізму: з роздумів над поетикою Франкової драматургії

“Мистецтво має бути традиційним і водночас модерним” – ці слова великого М. Бойчука можна поставити епіграфом пропонованого дослідження.

До певних зіставлень із явищами різних історико-літературних періодів спонукує широчінь тематики п’єс І. Франка: історія стародавнього Риму та Київської Русі, середньовічний сюжет П. Кальдерона, сучасне драматургові життя галицького села й міста.

Однак у драматургії І. Франка можна побачити своєрідні відблиски мистецьких відкриттів різних літературних епох. О. Вітошинська відзначала, що “... його історичні драми запозичують теми і прийоми у греко-римській античності, у Шекспіра та у давній українській літературі” [12: 105]. Дослідниця мала на увазі не лише той факт, що у ранній драмі І. Франка “Три князі на один престол” (1874) згадано Есхілових героїв Етеокла й Полініка. Хоча й сам цей факт, безперечно, наводить на роздуми. Адже це слова звичайного дружинника Стригоня після звістки про те, що у той час, коли князя полонили й не відомо, чи він живий, воєначальники русичів Хрудош і Стаглав наміряються в поєдинку “рішити свій спір о владініє” [9: т. 23: 23]. Слова звучать такі: “...ходім поглянуть на сей сумний вид, на другого Етеокла і Полініка...” [9: т. 23: 23]. Це культурний код автора, спрямований на виклик у пам’яті філологічно освіченого глядача братовбивчих дій Етеокла-Гореслава і Полініка-Многогніва, котрі “Хотіли батьківський дім Силою списа дістать, ой!” [10: 155] – “...На роздор і згубу!” [10: 158].

Римський автор Гай Саллюстій Крисп, що писав праці “з трагічною напруженістю” [2: 454], серед інших подій порівняно недавнього часу повідомляв про війну з нумідійським царем Югуртою (111–106 рр. до н. е.). Дослідники відзначають песимізм історика, що розмірковував про трагедію морального виродження суспільства по падінні Картагени, вбачаючи його не лише в середовищі владної аристократії, а й у тодішній опозиції, не здатній будь-кому протистояти.

Не знайдено, на жаль, першої з трьох дій драми “Югурта”, яку 1875 року напи-

сав гімназист І. Франко. У тому, що збереглося, відсутні персонажі “Югуртинської війни” Саллюстій Метелл – полководець старої аристократії та Марій – воєначальник з “нових людей”. Очевидно, що Франкові придалися такі особливості оповідної манери Саллюстія, як “психологізм і драматизм” [2: 448]. Саллюстій у своїх книжках підкреслює, що тяжкі наслідки спричинює “...трагічна роздвоєність людської природи, в якій високий дух і грішне тіло є непримиренно ворожими одне одному” [2: 447].

І. Франко дає своєму персонажеві помучитися дещо іншою суперечністю.

Адгербал

...щоб моє серце іще більше
Кривавилось одвічним протиріччям
Прекрасної природи і людського серця?
О ти, свята природо, ти не маєш
Страшних тих злочинів в собі, що серце
Людське ховає в глибині своїй!.. [9: т. 23: 230]

Ніби сприймаючи Арістотелеву думку про пріоритет події над характером у класичній трагедії, І. Франко не намагається створити істотні відмінності між головними супротивниками – Югуртою та Адгербалом. Обидва вони висувають подібні, а то й однакові аргументи. Кожен гадає, що лише він заслуговує посісти престол нумідійського царя, суперника ж вважає зрадником, удаючись тим часом і до зради, і до підступу. Розглядаючи їхні міркування та дії, доходимо висновку, що сформулював дослідник драматургії Есхіла В. Ярхо: “...джерело суперечностей є у самій людині, в її поведінці, що поєднує в собі справедливість із гордощами” [11: 156]. Та, на відміну від Есхіла, з його розв’язанням конфлікту “в гармонійному примиренні сил, які спричинили його” (йдеться про трагедію “Семеро проти Фів”. – Л. М.) [10: 156], І. Франко веде конфлікт до його остаточного розв’язання. Лише у текстах їхнього почту (а короля, як відомо, грає саме почт) трапляються відмінності, які полягають передовсім у *формах* вияву справжніх настроїв, у засобах досягнення мети. Саму ж мету з’ясовано вже у першій сцені (тут не має значення та обставина, що згадана сцена є частиною другої дії, оскільки з неї стає зрозумілим те, що відбувалося до того). Тут виявляється, що має відбутися зібрання, на якому Адгербал зі своїм братом Гіємпсалом наміряються “скарби держави поділити всі...” (неясне, щоправда, закінчення цієї фрази – “...натроє”), а Югурта цієї ночі має вмерти. Усе мало відбутися тихо й потаємно, тому з подальших подій видається, що справедливості більше у вчинках Югурти, адже він ніби захищається. З’являються стародавні мотиви долі, покари за злі наміри:

Югурта

...дивним
Приреченням самої долі вийду цілим
З цієї небезпеки, ворог клятий мій
Впаде сам в пірву ту, що готував мені! [9: т. 23: 224]

По суті, про це саме, але надто відверто кажуть його прибічники, – що й впливає на емоційну характеристику.

Югурта

До честі, слави і добробуту!

Прибічники Югурти

До честі, слави і добробуту

По трупах ваших йдемо! Поступіться! [9: т. 23: 231]

Зазначених мотивів, проте, замало для сприймання твору як трагедії. Справу дещо поправляють міркування представників народу, міщан (сцена 3), які ніби виконують функції хору античної трагедії, із тією значною відмінністю, що античний хор зазвичай виявляв одностайність, коментуючи події, висловлювання і вчинки персонажів. А тут окремі промовці (“солісти”?) мають різні думки, до того ж кожен своїми аргументами підтримує супротивника, навіть заводить бійку.

Протистояння (точніше, протидія, адже відбувається кілька значних сутичок) триває, зі змінним успіхом та із загрозою затягнутися. І тоді обидва претенденти на владу у своєму регіоні ... звертаються по підтримку до метрополії – Риму. В обставинах та стилі їхніх розмов із римськими сенаторами значно чіткіше вимальовується відмінність їхніх позицій, а зрештою й характерів. Адгербал приходиться до Капітолійського замку в Римі, тоді як Югурта посилає туди своїх соратників, а сам згодом приймає сенаторів у своєму домі. Адгербал виголошує надрозлогу промову, суть якої зрозуміла вже з перших рядків.

Адгербал

Старійшини цих зборів і представники

Могуття Риму! Батько мій Міципса

На ложі смертному мені велів

Вважають державу нашу нумідійську

Власністю вашою... [9: т. 23: 238]

(Варто зауважити, що вже у першій сцені повідомляється те, що й далі буде нагадано: Югурту “до управління допустив” не хто інший, як Адгербалів батько. Тому і тексти “хору” починаються із розпачливих вигуків:

... справді, це часи жахливі,

Коли такі вже близькі рідні і з такого

Знатного роду один одного вбивають! [9: т. 23: 228]

Югурта лише вислуховує високих осіб Сенату, коментуючи їхні слова стримано, а часом і, як можна гадати, іронічно.

Л. Опіній

...нас же

Він посилає в доброті своїй великій

Сюди, щоб поділити цю державу
Між вами обома.
Югурта
О, доброта його велика! [9: т. 23: 243]

Свою справжню позицію він з'ясовує на самоті, звіряючись лише глядачеві (читачеві). Рішення могутнього Риму, від якого залежить доля Нумідії, йому (якщо то не була іронія) загалом до вподоби, але бачиться недостатнім.

Югурта
... тож далі спробую на цій основі
Могутності своєї збудувати споруду...
Що ж потім? Захопивши всю Нумідію,
Я виборю від Риму незалежність... [9: т. 23: 247]

Маємо підстави гадати, що саме подані фрагменти виявляють авторські позиції у визначенні позитивів та негативів, що є в основі мотивацій дійових осіб. Адже і у драмі “Славой і Хрудош”, над якою працював приблизно тоді ж (також є незавершеною чи, можливо, не збереглися четверта і п'ята дії), бачимо певну подібність у розподілові сил та мотивах супротивників. Тут з'являється й мотив зради, точніше, удавання зради, а саме – перехід героя на бік ворога з провокативною метою.

Хрудош
... Я утискаю народ сей, рвать буду,
Давить, гнести, кровавити, аж доки
Він не почувє в собі сам, аж доки
Він не повстане, гнівом не завре
І ворога на прах не розіб'є!.. [9: т. 23: 292]

Цей ризикований хід персонажа виявляє, що І. Франко вже у роки навчання замислювався над проблемою зради чи хитрощів задля патріотичних цілей, – проблемою, що й надалі хвилюватиме його. За всієї цікавості І. Франка до соціальної проблематики, у березні 1894 року він завершив вільну переробку драми П. Кальдерона де ля Барки “Саламейський алькальд”, яка зберігає визначальний мотив – той, яким у іспанській літературі XVII ст. сформовано мало не жанрово-проблемний різновид, що набув назви “драма честі”. Вагомість цього мотиву підкреслив дослідник В'єль-Кастель ще у праці 1841 року “Про призначення честі у драматичному творі”: “... у п'єсах іспанських драматургів честь у певному сенсі виконувала ту саму роль, що й фатум у грецьких трагиків...” [4: 649]. Зацитувавши цю працю ширше, патріарх іспаністики XX ст. Р. Менендес Пидаль конкретизує: “Подібно до того, як стогне Едіп, оскаржуючи свою злу долю, *фатум*, Алмейда (персонаж п'єси Лопе де Веги “За таємну образу”. – Л. М.) гірко нарікає на закон честі” [4: 649]. І тут-таки наполягає: “Абсолютно неприпустимим є міркування про драми честі на підставі нинішніх критеріїв” [4: 649], спеціально обґрунтовує “високо громадський, а не егоїстичний характер” честі [4: 650].

І. Франко не лише зберігає цю висоту, а й підсилює загальнолюдський характер мотиву – через зміну соціального статусу героя. П'єса Кальдерона, як відомо, є переробкою п'єси Лопе, котрий запозичив сюжетну основу з новели Мазуччо. У тій новелі за зневаження честі помщається дворянин. Драматурги зробили головним героєм алькальда, котрого підтримують селяни. І. Франко пішов іще далі: за зневагу до своєї доньки смертної кари офіцерові завдає селянин – “простий хлоп” – як висловлюється генерал Дон Лопе [9: т. 24: 180].

Проте це не звичайне (побутове) вбивство згарячу, а продумане рішення на законній підставі. Одначе вирок і його здійснення є не такою простою справою для Педро Креспо, йому треба підготувати до цього передовсім себе самого, а також злочинця й усе оточення. Саме з цими кульмінаційними моментами пов'язані в Кальдерона бароково-розлогі пишномовні монологи Педро Креспо й трохи раніший – його нещасливої доньки Ісавель. Монологи побудовані на контрастах. Так, розпач Ісавель та її ненависть до гвалтівника своєрідно забарвлена міркуваннями про те, що вбивчими є його домагання її тіла, а не душі (“... о, не то же ль, Что искать любви у мертвой?” [3: 656]). Сповнена любові до життя, вона просить батька вбити її і таким способом “воскресити” свою (хоча б свою!) честь. Гордий чоловік Педро Креспо бачить інший спосіб – шлюб доньки з капітаном, тож усю свою високу гідність кидає йому до ніг, принижено просить, готовий задля цього бути проданим у рабство, разом із сином.

У п'єсі І. Франка всі ці настрої також наявні (окрім прохання Ізабелли про смерть). Але стиль його героїв далекий від барокового, хоча вони також часто згадують Бога й не забувають про душу. Відповідні тексти персонажів динамічніші й, сказати б, реалістичніші (більш життєподібні; вочевидь, не випадково письменник не відтворює віршову мову іспанського драматурга).

Подекуди їхня мова колоритніша, порівняно з оригіналом (а власне – російським перекладом; утім, є підстави сподіватися, що переклад Ф. Кельїна близький до оригіналу). Окремі рядки змушують пригадати бурлескний досвід І. Котляревського.

Педро Креспо

О том, что сделать сам могу,

Еще не умолял я сроду.

Дон Лопе

Где узник? В том мой интерес.

И чтоб никто не прекословил! [3: 678]

Креспо. Спасибі вам, пане, але я не маю звичаю просити других о те, що сам можу зробити.

Дон Лопе. До сто громів! Що з вами балакати! Я мушу його мати, хоч би тут усі чорти дуба стали [9: т. 24: 181].

Згадка про І. Котляревського у цьому зв'язку логічніша для нас або ж для “пізнішого” І. Франка, адже невідомо, чи програма класичної гімназії передбачала ознайомлення з українською “Енеїдою”. Інша річ – комедії Аристофана чи Теренція.

Драму І. Франка “Сон князя Святослава” варто зіставляти з п'єсою П. Кальде-

рона “Життя є сон”, і не лише тому, що обидва драматурги використали, зі своїми нюансами, спільний сюжетний мотив: не впізнаний підданими володар викриває змову проти нього. До зіставлення вигіднішим є протилежне, по суті, навантаження такого символу, як сон. Спостерігаємо парадоксальне явище: письменники ХІХ і ХVІІ століть ніби помінялися епохами. Герой І. Франка, повіривши ангелові, що явився йому уві сні, вирушає туди, звідки йому загрожує небезпека, – і виявляє, що той сон був віщий. У П. Кальдерона героєві з певною метою підступно нав’язують уявлення про те, що він спить, – тут немає жодної містики. Не випадково дослідник І. Тертерян дискутував із іспанським літературознавцем Х. Касальдуеро: “... мистецтво Кальдерона закорінене у метафізиці, а мистецтво ХІХ ст. обмежується соціальним планом” [8: 174]. І. Тертерян обґрунтував своє спостереження: “... в Кальдерона ... нарікання героя мають обидва аспекти: і метафізичний, і соціальний” [8: 175]. Зазначене так само стосується й І. Франка.

Публікуючи 1949 року “Війта Заламейського”, М. Возняк процитував слова І. Франка, виголошені 2 січня 1895 року на загальних зборах української театральної групи “Руська бесіда”, що саме готувала вистави за його п’єсами “Війт Заламейський” та “Сон князя Святослава”: “На нашій сцені під оглядом артистичним борються тепер два напрями: українсько-російський і польсько-німецький” [1: 150].

У цьому контексті І. Франко бажав сказати своє слово як драматург.

Романтичний характер “Сну князя Святослава”, як і інших творів на теми з історії [5], не викликає сумнівів. Глибше осмислення мистецької природи цього твору – і не лише його сюжетних мотивів – видається перспективним в аспекті теорій закоріненості романтизму у бароко (від А.-В. Шлегеля, що “побачив у мистецтві П. Кальдерона прообраз романтичної драми” [8: 163], до розробок Д. Чижевського, Т. Комаринця та ін.).

У п’єсах І. Франка безумовно очевидні риси поетики “нової драми” кінця ХІХ – початку ХХ ст. [6], яка є виявом модерних тенденцій у літературі. У визначальних особливостях її поетики на ґрунті здобутків традиції, шліфованої століттями, спостерігається “проростання” й подальше “накопичення” інших тенденцій – тих, які сформують драматургію модернізму. Відоме зізнання І. Франка щодо впливу на нього драматургії Наддніпрянщини не вступає у суперечність із усвідомленням процесів оновлення традицій у його творах (тим більше, що й наддніпрянці працювали у тому ж напрямі – хіба що пізніше). Про “перехідний” характер багатьох Франкових п’єс, передусім трагедії “Украдене щастя”, уже зазначалось [7]. Можна говорити про неоднозначність проблем, що постають перед Омеляном Ткачем, як і неоднорівність персонажів драми “Учитель” (в авторському визначенні її як комедії видно не лише перегук із манерою А. Чехова). Наявні також іронія, гротеск, абсурдистська поетика у сатиричних комедіях “Рябина” і “Майстер Чирняк”. Старий підгір’янин, закувавши рябинове дерево, виговорює і йому й громаді усі кривди, завдані йому війтом на прізвище Рябина (“Рябина”, обидві редакції). Персонажі “Майстра Чирняка” висловлюються і у такому стилі – щодо чиновника: “...Осел, але впливовий чоловік. ...він начальник статистичного бюро... А що він дурень, то

се тим ліпше!” [9: т. 24: 203], або щодо газетяра: “Звісно, як той казав, газетярська жилка і язик острій та верткий, але все-таки чоловік розумний” [9: т. 24: 204].

Необхідно подати іще кілька фраз одного з персонажів “Майстра...”: “Ми, соціал-демократи, думаємо інакше. Що має гинути, най гине зараз! ...Робімо труднощі дрібному ремеслу, компрометуймо його, дискредитуймо!” [9: т. 24: 189]. І ще далі, він-таки, челядник (вочевидь чорнороб малописьменний): “...Мене тішить загальний поступ! ...капітал концентрується, продукція концентрується по фабриках, організується і росте – пролетаріат також організується, набирає свідомості (не з навчання, звернімо увагу, не з читання, а – з концентрації капіталу! – Л. М.), здобуває силу, а сила в руках пролетуріату – се початок нового ладу, нової епохи, початок загального людського щастя на землі” [9: т. 24: 190]. Яка нищівна авторська іронія, яке тотальне висміювання того “романтичного” засліпленого порожнього словесного бамкання, притаманного тим недолугим “політикам”! Це написано “не пізніше середини 1894 р.” (коментар М. Павлука у т. 24 на с. 433) – майже за десятиліття до серйозних роздумів І. Франка про поступ і про соціалістичні ідеї. Це демонічне руйництво, з якого нічого доброго не може постати, у жоден спосіб не корелюється із Франковим, чи то згори, закликком “...Лупайте сю скалу!...” Згодом і у творах В. Винниченка, й у колективній збірці “Вехи” про все це йтиметься від 1906 року і пізніше.

“Гул століть” у драматургії І. Франка не просто відлунює, а набуває нових обертонів, нової мистецької сили. Вбираючи надбання попередників, український письменник творить нову оригінальну мистецьку якість художнього слова.

Література

1. Возняк М. Франкова переробка драми Кальдерона // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1949. – Зб. 2.
2. Гаспаров М. Греческая и римская литература I в. до н. э. // История всемирной литературы: В 9 томах. – Москва, 1983. – Т. 1.
3. Кальдерон Педро. Пьесы. – Москва, 1961. – Т. I.
4. Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. – Москва, 1961.
5. Мороз З. Західноукраїнська історична драма другої половини XIX ст. // Мороз З. Від шкільної драми до комедії: Дослідження. П’єси. – К., 2004.
6. Мороз Л. Драматургія І. Франко и европейская драма второй половины XIX – начала XX вв. // Иван Франко и мировая культура. Тезисы докладов международного симпозиума (Львов, 11–15 сентября 1986 г.). – К., 1986.
7. Мороз Л. Драматургія Івана Франка // Дивослово. – 1996. – № 5–6.
8. Тертерян И. Барокко и романтизм: к изучению мотивной структуры // IBERICA: Кальдерон и мировая культура. – Ленинград, 1986.
9. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
10. Эсхил. Семь против Фив // Эсхил. Трагедии. – Москва–Ленинград, 1937.
11. Ярхо В. Драматургія Эсхила и некоторые особенности древнегреческой трагедии. – Москва, 1978.
12. Witochynska O. La dramaturgie d’Ivan Franko // Actes de la journée Ivan Franko (Sorbonne, le 12 nov. 1977). – Paris–Munich, 1977.

Лариса М. А. Залеська-Онишкевич (США)

Погляд на Івана Франка як теоретика і практика на основі драматичної поеми “Сон Святослава”

Серед низки п'єс, що їх написав І. Франко, зокрема тих менше знаних, віршована драма “Сон Святослава” надрукована 1895 року. Під назвою подано, що це “драма-казка в п'яти діях”, і у віршованій присвяті автор пише про свій “сон турботний, отупіння” – бо кругом нього була зрада і заздрість, і на грані “добра і зла / мене держала мрій принада”. Тоді з'ява сказала: “Вставай! / Спіши до цілі темним шляхом!”. Автор прийняв сей наказ і “віднайшов відвагу й силу”.

Щоб вести розмову про сей твір та деякі його специфічні аспекти, мусимо пригадати головні події і деякі мистецькі засоби п'єси. Тло XII ст. у Києві. У замку князя Святослава, ікона Матері Божої і лямпата. Се важлива деталь. Предслава, вихованка покійної дружини князя Святослава, тепер, немов жебращка, прийшла до князя ввечері не з проською (себто для себе), тільки з пересторогою (для добра князя). Князь у поспіху відклав розмову на ранок і це його перед сном дуже турбує. Він молиться до Бога і шкодує, що забув про цю жінку ще тоді, коли покарав і вигнав її чоловіка.

Вночі Святославові сниться сон. З'являється ангел із чотирма мінливими обличчями: 1) покійної дружини, 2) брата, 3) батька, 4) покійної трирічної доні. (У сім переліку, відійшовши від близьких осіб, – дуже цікава гендерна рівність!). Ангел каже Святославові встати, брати чорну зброю, коня і “їхати красти й розбивати”. А кінь уже буде знати, куди їхати. Се щойно кілька годин тому Святослав журився про стан держави, що багато розбійників по лісах, а тепер він мав би таке ж робити і йти проти своїх принципів, бо сказано йому іти “до цілі темним шляхом”?

Святослав трактує слово ангела як наказ від Бога і таки їде вночі до лісу. Там (перебраний і під іншим іменем) має зустріч із ватажком розбійників, до яких він пристає, і вони йдуть грабувати дім Гостомисла, Святославого вельможі та судді. Князь роздумує: “Боже! Що се зі мною діється?” – що він на такий крок іде. Та від сієї виправи і потім зустрічі з розбійниками і полоненим Святославові стає ясно, що його боярин готує зранку проти нього напад на Київ, щоб самому сісти на трон.

Вранці в замку Предслава шукає князя, щоби його врешті попередити про наступ, та не може його знайти, то ж припускає, що його вже вбили. Коли в замку з'являється боярин Гостомисл, Предслава зве його Каїном: “Іди! Пішли Христа шукати” [1: т. 24: 306].

Бій обох сторін. Святославові допомагають розбійники з лісу. Князь уже відкрив усім, хто він, і зізнається своєму противникові, що пішов вночі “по Божому наказу”. А Предславі князь обіцяє, що “Господь се відплатить тобі, / Дуже правдива!” [1: т. 24: 313]. Одне слово, порятунок Святослава стався завдяки сну, словам ангела і чорному коневі, який знав куди їхати. Правда, треба також пам'ятати про невдале намагання Предслави попередити князя, що його непокоїло і могло вплинути на сон.

У своїх статтях і дослідженнях І. Франко писав про те, як саме літературні критики можуть звернути увагу на спосіб, як мистецькі засоби пов'язані з діями героїв. Автор дав пояснення про свою повищу віршовану п'єсу, що се “драма-казка”. У його писаннях казка – се “розповідно-епічний жанр фольклору, в якому подаються вигадані, здебільшого фантастичні події”.

Якщо ми бажали б точніше віднести сю драму-казку до типу *розповіді* – то *це романс* (це не у східноєвропейському чи іспанському співочому жанрі). В І. Франка нема теоретичних тверджень про побудову казки-романсу, але автор використав майже всі можливі складники романсу в розповіднім виді та в аналогічній образності. Цей вид є поміж міфом та реалізмом. У романсі міф витіснений із божеського світу до людського виду і більш природно представляє ідеалізований світ, де все вкінці стає на своє місце, всі поводяться так, якими ідеально повинні б бути. Там є також градація усіх: від божественних сил (разом з дружніми духами-опікунами), до князів, дітей. У фабулі романсу, звичайно, герой вирушає в небезпечну дорогу, де його зустрічає якийсь конфлікт, небезпека і там часто є змагання аж до смерті. Вкінці герой повертається *переодягнений*, перемагає суперника, на світанку його вже розпізнають (*anagnoriss: αναγνωρισ*) і тоді життя продовжується нормально. Усі вірні йому особи, та й раніше покривджені, стають заслужено нагороджені (себто – вірність, любов, дружба перемагають). Так, наприкінці нашої драми-казки також віднаходять себе ватажок розбійників (той боярин, що його князь несправедливо вигнав) і його дружина, Предслава (дружина, звичайно, є нагородою у романсах). Тепер усе буде вже йти правильним і бажаним шляхом. Це своєрідна циклічність. І хоча всі події тут сталися немов одного дня, але насправді в трьох частинах: вечір – приїзд князя; ніч – виїзд переодягненого князя до лісу і різні пригоди; і повернення князя, який перемагає і виявляє хто він. Це також класичний поділ романсу на три дні, дії, події.

Цікаве тут використання переходу або змішання двох світів – ідеалізованого і світу з магічними силами. Типовим для романсів є місце/роль таких архетипних засобів, як кінь, ліс/дерева та княжий замок. Символ коня, зокрема, важливий, бо звичайно його бачать як символ підсвідомого чи й навіть “ініціатора божественних містерій”. У деяких країнах Азії коня пов'язують з *ангелами* – як засіб посередництва (інтервенції). Цей привид можна б пов'язати також з обличчям матері (чи ангела) і коня, що інтуїтивно має знати дорогу. Психолог К.-Г. Юнг припускав, що кінь може бути і символом матері, тієї магічної сторони нас усіх, яка має інтуїтивне розуміння, чи і бути символом джерела і природи підсвідомого, інстинкту, як і певної магії (зокрема чорний кінь уночі). Тут кінь представляє *добру пораду* і певну закрутку магії. Варто згадати, що серед *архетипів*, використаних у романсах, буває ще й символ тіла Матері Божої, у давніх церковних піснях символізованого обведеним городом (*hortus conclusus*), у цій драматичній поемі І. Франка, цю роллю може частково виконувати згадана ікона Матері Божої, правдоподібно обведена рамками.

У творі міфічна структура стає вірогідною (Святослав не є божеством, ні Месією – хоча Предислава раз його так порівняла!) через *витіснення* міфу, пе-

реходу від богів до людей, або через *перенесення*. Хоча в цій драматичній поемі нема божества, та є дуже сильне пов'язання з Божими силами: від ікони, до частої молитви, до згадки про виконання волі Господа, себто є невидима присутність або ангела, або добрих сил. Рівночасно, порівняння князя Святослава з Христом – це немов використання ролі Месії у романсі, – це також своєрідна і дислокація, і підготовлення до теми, ролі, і символіки сну у творі.

Уже дивлячись на назву твору, знаємо, що сон тут має важливу роллю. Арістотель ще 350 року до н. е. написав працю про “Предсказування через сні”, де він старався довести їхній логічний початок, і згадав, що у сні вірять, радше, менше освічені люди. Та, як знаємо, у літературних творах також високоосвічені письменники надалі використовують сні як літературний засіб.

Літературний теоретик Н. Фрай називає сон архетипним аспектом *dianoia*, себто *значення* всіх символів, думки, теми – отже, архетип сну – це символ, який є або може бути зрозумілий. Знаємо, як часто сон згадуваний у статтях психологів, чи в літературних творах! У Біблії згадано сон майже 10 разів. Були згадки про віщі сні (як єгипетського фараона про сім голодних років), чи сні з інструкціями – вказівками чи наказами від Бога, передавані *ангелами* (які всі були чоловічого роду!). Були сні домагання – коли Бог сказав Авраамові вбити власного сина, Ісаака; та, вже коли батько замахнувся зробити сей протиприродний крок – це *ангел* зупинив його руку. У класичній літературі також використовували сні, як і це робили різні письменники від В. Шекспіра до Ф. Достоєвського, Т. Шевченка, І. Франка, Ф. Кафки й Ю. Андруховича.

У своїх зацікавленнях тогочасними науковими дослідженнями, І. Франко звертає увагу і на теоретичні праці, пов'язані з літературою, і на психологію. У праці, написаній перед 1898 роком “Із секретів поетичної творчості”, він висловлює думки про поетичну фантазію, сонні привиди та галюцинації, що “...кожний чоловік у сні або в гарячці є до певної міри поет” [1: т. 31: 70] і порівнює як “багато подібного є між творчістю сонною і творчістю поетичної фантазії” [1: т. 31: 73]. Мозковий центр не дістає чогось нового, але творить із власного засобу. І. Франко цитує психолога Карла дю Преля (праця від 1880 року), що “сон є “пробою нашого мозку вияснити якість донесене йому враження” [1: т. 31: 73]. “Сонна фантазія є не тільки репродуктивна, але й творча: вона потрапить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали [...] послуговуючися збільшеною в сні легкістю в асоціювання ідей” [1: т. 31: 74]. Усе це тому, що тоді не діє *контроль* з боку свідомості та рефлексії.

Наскільки ці приклади снів були літературними засобами, а наскільки – аргументами для дії?

Ці роздумування І. Франка про використання снів, написані швидко після створення “Сну Святослава”, були вперше друковані 1898 року в Літературно-науковому віснику. Письменник уважно стежив за розвитком по цілій Європі усього найновішого з різних гуманітарних галузей, і з психології зокрема. У цій розвідці він сам писав, що “літературна критика мусить бути поперед усього естетична, значить

входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового досліджу, якими послугується сучасна психологія” [1: т. 31: 53]. І. Франко вважав, що треба знати про “здобутки сучасної психології, зокрема на полі естетики” [1: т. 31: 54].

Його власне ознайомлення охоплювало праці німецьких, англійських, французьких, італійських та інших дослідників, серед яких був М. Дессауер (Dessauer / Dessoir, 1867–1947). І. Франко звернувся до його праці, написаної всього рік раніше (1896) від Франкової “Das Doppel-ich”, щодо поетичної творчості. М. Дессуар ділив свідомість на *подвійну* на верхню і нижню (Ober und Unterbewusstsein) і доводив, що “кождий чоловік, окрім свого свідомого “я”, мусить мати в своїм нутрі ще якась друге “я”, котре має свою окрему свідомість і пам’ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання – одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну особу”, – пояснює І. Франко [1: т. 31: 60]. І вчений роздумує: “в нас не тільки якась несвідома інтелігенція, але також несвідома пам’ять, або краще, відомість і пригадування поза обсягом нашої свідомості” [1: т. 31: 61]. Виховання, сугестії проходять через верхню свідомість її, яка з часом “темніє”, але впливає на нашу діяльність – хоча скрито від нашої свідомості – і це є нижня свідомість. “Та буває й так, що поодинокі моменти з тої нижньої верстви раптом вискакують на ясне світло свідомості” [1: т. 31: 61]. І. Франко вірив в “еруптивність нижньої свідомості”, “в її здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, скомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості” [1: т. 31: 64]. Він уважав, що “є люди, котрі мають здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах... Се є й наші поети” [1: т. 31: 62–63].

Рівночасно І. Франко нарікав, що ніхто до того часу не писав про спеціальну *поетичну асоціацію* ідей, а він уважав це дуже важливим складником, потрібним для опису творчості поета. Сам він звичайну *асоціацію ідей* пояснював, що це духовна діяльність, перша стадія якої – це репродукції вражень (копії, ідеї), яка тоді творить/викликає інші ідеї, копії безконечно – немов у ланцюгу. Та поетична асоціація – це щось більше, і вона полягає на поетичній фантазії. А творча поетична фантазія своєю чергою дещо подібна до *сонної фантазії*, бо та “є не тільки репродуктивна, але й творча” [1: т. 31: 74]. Поетична фантазія пов’язана із нижньою підсвідомістю, висловленою конкретними образами. Далі І. Франко роздумує про символіку сонних привидів [1: т. 31: 75] і пов’язує її з поетичною фантазією.

Згадані теоретичні роздумування І. Франка було написано 1897 року (себто два роки після друку “Сну Святослава”). Деякі дослідники тлумачать повищі ідеї, як Франкові, коли той виразно казав, що він хоче “познайомити нашу освічену громаду” з тими теоріями. Думки І. Франка треба відділити від повищих теоретиків. І. Михайлин 1998 року цікаво зіставив важливі дати І. Франка і його однолітка, на два і півмісяці молодшого психолога, З. Фройда (який міг би народитися в Україні, бо батьки галичани: батько з Тисмениці, а мати з Бродів). І. Михайлин також звернув увагу на деяку подібність підходу І. Франка (насправді М. Дессуара і дю Преля та І. Франка) і З. Фройда щодо літератури.

У цей же час, що й І. Франко, З. Фройд не лише роздумував, а й досліджував “підсвідомість” (це те ж, що і “нижня свідомість” у термінології М. Дессуара і І. Франка), розвиваючи сферу психоаналізу. Перша публікація З. Фройда про придушену *підсвідомість* і значення снів з’явилася 1899 року. Та 1908 року в доповіді “Творчі письменники і сновидіння” З. Фройд висловився, що митці виражають своє особисте у сновидіннях, а для інших висловлюють це в літературному творі, над яким мають певний *контроль*. Це досить подібний хід до думок І. Франка. Для З. Фройда також “сновидіння – це сирий матеріал для поетичної продукції”. І Франко писав, що в асоціації ідей, поетична фантазія – це багатство та різноманітність репродукованих ідей духовної діяльності [1: т. 31: 65], а поетична фантазія досить подібна до сонних привидів чи й галюцинацій [1: т. 31: 71], на що звертав увагу дю Прель 1880 року. Щодо символіки сонних привидів – “та сама здатність до символізування є також одною з головних характерних прикмет поетичної фантазії” [1: т. 31: 75].

З. Фройд 1904 року опублікував основні принципи психоаналізу, придушеного підсвідомого і значення снів. Тоді аж 1934 року К.-Г. Юнг вияснивав свою теорію про “колективне *безсвідоме*”. Коли З. Фройд пояснював сні як вислів сповнення придушених бажань (не вірив, що сні є пророчі), К.-Г. Юнг бачив їх радше більше сповненими і символічними того *несвідомого*. Він уважав, що, наприклад, коли людина потребує порад, тоді у сні може з’явитися якась постать, яка даватиме їх, зокрема старший чоловік. (У “Сні Святослава” таких постатей кілька, і серед них батько Святослава). Пізніше сні можуть мати певний “після ефект” тому, що “сні часами виявляють значний вплив на свідоме ментальне життя”. Хоча К.-Г. Юнг спочатку співпрацював із З. Фройдом, вони розійшлися частинно саме через пояснення снів. Коли І. Франко говорив про *поетичну* асоціацію ідей у сні, З. Фройд писав головно про *вільну* асоціацію.

З огляду поетичної асоціації тут цікава тема перед-концепту архетипів у вживанні І. Франка. У своїх пошуках нових теоретичних підходів і пояснень значення символів в індивідуальній творчості І. Франко ще не дійшов до концепту групової підсвідомості, але був уже майже два кроки перед розумінням цієї теми. Коли І. Франко писав про похідні теми в різних літературах, він наголошував спільність розуміння таких самих символів по всіх кінцях України. Він насправді наближався до концепту архетипного угруповання, зокрема у фольклорі; Дж. Фрейзер (J.G. Frazer, *The Golden Bough*) від 1890–1915 року описував ритуали (*The Golden Bough*), а 1934 року К.-Г. Юнг уже визначив як “колективну підсвідомість”, зокрема в казках. Того ж року М. Бодкін (Maude Bodkin) розвинула і застосувала архетипний підхід до літератури, а Н. Фрай (Northrop Frye) дав ширші теоретичні пояснення і приклади з різних літератур 1957 року.

Чи І. Франко писав “Сон Святослава” з поетичним натхненням (вислід якого виявляється у багатьох архетипах), чи він уже тоді, два роки перед написанням своєї теоретичної розвідки, роздумував над теоретичним поясненням, що саме він написав? Чи його “здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах...”, як це роблять поети, – була

його свідомим використанням архетипів, яких він також підсвідомо відчував, використовуючи саме *поетичну асоціацію ідей* у “Сні Святослава”, а рік-два пізніше висловив і певне теоретичне пояснення? Цього ще не знаємо, але знаємо факт і це треба наголосити, наскільки його теоретичні роздумування і пояснення йшли з духом часу й були абсолютно крок у крок із найновішими тогочасними літературними та психологічними теоріями. Таким був І. Франко – і як теоретик, і як практик, і як унікальний митець слова.

Франко й інші дослідники, автори

1895 – “Сон Святослава”

1896 – Max Dessoir/Dessoir “Das Doppel-Ich”

1897– описи психологічної теорії підсвідомості та поетичної творчості

1898 – “Із секретів поетичної творчості” (ЛНВ).

1899 – Z.Freud – “Підсвідомість”

1900 – “Пояснення снів”

1904 – G.G. Jung “Колективна підсвідомість”

1915 – J.G. Frazer – Архетипи

1934 – Jung, M.Bodkin – архетипи

Література:

1. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Степан Хороб (Івано-Франківськ)

Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга

Дослідники драматургічної творчості І. Франка, вивчаючи особливості його художнього мислення (Я. Білоштан, Р. Гром’як, З. Мороз, Л. Мороз, М. Нечиталюк, М. Пархоменко, С. Хороб), звертали увагу на високу майстерність письменника у структуруванні загальної просторовочасової картини зображуваного у п’єсах об’язного світу з його ідейно-естетичними та національно-духовними цінностями. Водночас вони відзначали у цьому відтворенні певну еволюційність, що безпосередньо пов’язана з різнотипними формами виявлення авторської свідомості Франка-драматурга – від реалізму, натуралізму й до модернізму, зокрема, неоромантики, символізму та експресіонізму. Справді, хронотоп у перших драматичних творах І. Франка “Три князі на один престол” (1874), “Славою і Хрудош” (1875), “Жаби” (1878) і “Послідній крейцар” (1879) суттєво відрізняється своєю композиційною здатністю від хронотопу у пізніших драмах (“Украдене щастя” (1893), “Рябина” (1894), “Учитель” (1894), “Сон князя Святослава” (1894), “Кам’яна душа” (1895), “Майстер Чирняк” (1895), “Будка ч. 27” (1896), “Роздуми на склоні віку” (1901)).

Ця відмінність передусім простежується в модифікованій трансформації І. Франком простору і часу. П'єси, що з'явилися з-під пера драматурга у період існування в сценічній літературі (разом із іншими) модерністського типу художнього мислення, інтенсивніше відбивали процес поновлення функціональності хронотопу, що увиразнювався в ущільненні часу, в концентрації простору, в укрупненні сценічного місця, у згущенні напруги окремо взятої драматичної ситуації, в монтажності й зміщеності картин, драматичної дії тощо. Словом, усе те, що характеризує поетику не стільки класичної (традиційно нормативної), скільки модерної (новаторськи осучасненої) п'єси й водночас художнього мислення Франка-драматурга.

У цьому контексті інтерес викликають трансформації інваріантних моделей оніричного простору, які І. Франко застосовував у своїх драматичних творах. Онірична парадигма у драмі як роді літератури й виді мистецтва (на відміну від лірики й епосу) має свої особливості, зумовлені передусім дійовою візуальністю і драматизмом зображених подій, конфліктів, персонажів. Теоретики та історики драматургії виокремлюють кілька, принаймні три виразно окреслені типи моделей, джерела яких помітні ще в світовій міфології, а згодом вияскравлені як художньо продуктивні в працях засновника психоаналізу З. Фрейда і в дослідженнях архетипних концепцій творчості К.-Г. Юнга. Перша модель тісно пов'язана із безпосереднім описом оніричного фантазму, в основі якого лежать як слова письменника, так і слова дійової особи. Друга – відображає близькі до оніричного хронотопу (тут і візійні бачення, й уявлення-видіння, і хвороблива ейфорія, і катабазисна з'ява потойбічного світу померлих та їх змертвленого шляху) обставини й ситуації драматургічної дійсності, які перебувають на помежах її реального та ірреального, життя і смерті. Третя – наче проектує для людини завершення її земної дороги, а сон є своєрідним віщуванням-передбаченням цього або ж стає певним порогом перед вічністю небуття. Як підсумував З. Фрейд, “сон ніколи не присвячує себе дрібницям”. Суттєвим доповненням до цього буде те, що сновидіння, візії, уявлення-фантазії стали характерною прикметою модерністської драми, зокрема символістського, неоромантичного та експресіоністського стильового спрямування.

Названі інваріантні моделі оніричного простору наявні не в усіх драматичних творах І. Франка, однак там, де це спостерігається, їх сприймають як органічні в загальній структурі п'єси, такі, що сприяють вдосконаленню не лише майстерності драматурга в сюжетобудуванні та komponуванні всіх складових драми, а й художнього мислення загалом. В “Украденому щасті” письменник лише в першій дії вдається до оніричного фантазму, коли Анна оповідає про свій тривожний сон Миколі, а той, у руслі народних традицій та вірувань, намагається розшифрувати його значення. Проте в подальшому розгортанні драматичної дії та сюжетних перипетій, у загостренні сімейно-побутових та морально-духовних суперечностей аж до трагічного конфлікту цей сон стає не просто лихим передвісником нещастя у сім'ї Задорожних, а й супроводжує долю всіх трьох головних дійових осіб аж до фіналу твору.

Започаткований у першій дії, він немовби стає своєрідним конструктором усіх

наступних сцен, картин, епізодів, так чи інакше замикаючи в собі простір і час, відтворені в п'єсі. За всієї відчутної реальності створюється враження, що персонажі разом переживають жахливе сновидіння. Тому символіка цього вербального фантазму доволі прозора, хай і з певними художніми натяками та алюзіями, навіть з авторською конкретикою місця і часу дії у ремарках: “Діється коло 1870 року в підгірськім селі Незваничах. Дія перша. Нутро сільської хати. Піч. Надворі чути шум вітру, сніг б'є об вікна”. Згодом драматург наче мимохить іще більше уточнює просторову картину драми, точно вказуючи, що дія відбувається в Дрогобицькому або Самбірському повіті, однак й тоді вербальний текст укладає з опорою на цілковиті переживання людської свідомості, зокрема Анни та Миколи Задорожних. Хоч як були вони схвильовані від зустрічі з Михайлом Гурманом, який наприкінці першої дії, заблукавши, опинився в їхній оселі, все ж вони мусили дочекатися світанку, поки вщухне снігова заметіль, а перед тим побажати доброго сну й спокою своєму нежданому гостеві, який в цьому контексті замішує і передчуває щось тривожно інше, ледь не протилежне.

“Як правдоподібно й естетично доречно автор відділяє завісою глядачів від героїв, що послули, – зазначає Я. Білоштан. – А коли завіса піднялася, драматург, не обмежуючись ремарками (“Декорація та сама. День. У печі горить”...), дає зрозуміти глядачеві репліками дійових осіб, що друга дія почалася другого дня зранку. З реплік також стає відомо, що жандарм ще вдосвіта вийшов із хати. Як з'ясувалося у четвертій яві, він подався до в'їта організувати арешт Миколи” [1: 96]. Тож тривожний сон Анни, як мовиться, “в руку”. Якщо заглибитися, то її сновидіння має біблійну традицію: згідно з богословськими канонами, сон – це момент Божого наміру доступитися до душі людини і встановити там рівновагу між силами добра та зла, що вічно змагаються між собою у хвилини неспанья. Як видно із реплік “Украденого щастя”, довго не міг заснути Михайло Гурман, обдумуючи непросту ситуацію, що склалася в хаті людей, котрі, хай і мимохить, причетні до його складної долі. Вочевидь, він також вибирав між добрими та злими вчинками, між правдою і кривдою, добродійністю і гріхом, вирішивши силою відібрати своє “украдене щастя”. Тоді як Микола Задорожний саме після нічного сну прагне добром утримати свій сімейний затишок, своє родинне щастя. Конфлікт тут, як і трагедія, – незворотні. Така модель оніричного простору, використана І. Франком, набуває принципових структуроутворюючих рис у драмі “Украдене щастя”.

Інший тип моделі оніричного простору драматург трансформує у п'єсі “Сон князя Святослава”, де відіння, візії, алюзії стають важливим чинником загальної будови твору. Вже на самому його початку в ремарках автор свідомо споруджує сценічний простір так, щоб драматична дія здебільшого відбувалася у спальні головного героя, який є своєрідним центром цього простору. Такий принцип структурування простору вимагав від драматурга й відповідної конденсації (навіть окремих зміщень) часових вимірів драми. Бо якщо, за класичною психологією сновидінь, той, хто спить, завжди мусить знаходитися в центрі простору чи розмішувати себе у такому місці, то часові площини відтак відповідно регламентують себе. “Сон

князя Святослава” якнайточніше відображає це, починаючи з ремарок, що йдуть після опису дійових осіб: “Діється на початку XII віку в Києві й околиці. Дія перша. Спальня князя Святослава... Вечоріє... Дія друга. Ніч. Ліс, через котрий іде дорога. Дія третя. Спальня в замку Гостомисла... Вже північ близько... Дія четверта. Під кінець дії починає світати. Поляна серед густого лісу... Дія п’ята. Муром обведене подвір’я княжої палати. Світає, а в протягу дії робиться цілком день”.

Така концепція простору й часу в п’єсі “Сон князя Святослава” знайшла доволі вдалу художню форму. Створивши жанр драми-видіння, драми-казки, І. Франко свідомо обмежив її дію протягом однієї ночі і максимально згустив перебіг колізій та перипетій, надаючи ритмові подій надзвичайної інтенсивності й драматизму. Дію, що почалася у спальні князя Святослава, письменник переносить у ліс; потім переводить її опівночі до спальні, на цей раз уже боярина Гостомисла; після цього знову зміщує її до лісу, а на світанні зосереджує в Києві, насичуючи її завершення низкою подій, під час яких Святослав з Овлуром ліквідовують спробу заколотників. Такий оніричний простір позначився і на ритмотемпі п’єси: він виправданий напруженим конфліктом між князем і замовниками, зокрема Гостомислом та його дружиною Запавою, які замислили вранці підступно знищити Святослава, передавши владу Всеславу. З ідейно-естетичного боку “Сон князя Святослава” побудований так, щоб підкреслити віру у перемогу світлого начала над темними силами зла. Вплетений до сюжетної канви символічний віщий сон, пов’язаний із попередніми подіями та обіцянкою якоїсь події в майбутньому, передбачає утвердження життя над смертю. І. Франко з такою моделлю оніричного простору в драмі “Сон князя Святослава” структурував драматичну дію, що відбувалася в реальному та ірреальному часі, а якщо трактувати її з позицій біблійних сновидінь, то вона рухається і розвивається “у двох площинах: в езотеричній царині божественного, потойбічного, сновидного та на екзотеричному просторі земного, тлінного буття” [3: 83]. Неважко здогадатися, що на першій стоять Святослав, Овлур, а на другій – Гостомисл, Запава, інші чорні сили зради і підступу, що сіють смуту і кривавий роздор у Київській Русі. Отже, сон князя Святослава став психологічною зав’язкою у розвитку подальших подій твору та розгортання його драматичного конфлікту. Втаємничена постать князя, якого важко впізнати як Овлурові, так і розбійникам-заколотникам, приносить під час розв’язки світлим силам радість, коли Святослав зняв своє покривало. Це надало їм духу і віри у боротьбі із змовниками.

Проаналізувавши духовний сенс “видінь” і “снів” у давньоруській писемності та міфології, психолог Д. Нечаєнко дійшов висновку, що сон є виявом “гіпертрофованої, дуже сконцентрованої неявної самосвідомості героя-сновидця. Надзвичайна, етапна, поворотна подія в його духовному розвитку, коли після сновидіння (міфологічного аналогу смерті) персонаж начебто воскресає, оновлений, одухотворений і готовий до нової небаченої діяльності, боротьби, соціальної й моральної місії” [4: 97]. Нею пройнятий головний герой драми І. Франка “Сон князя Святослава”. Саме йому, київському владареві, уві сні з’являється ангел, який, збуджуючи й розтривожуючи самосвідомість князя, враз перевтілюється в особи рідних і до-

рогих Святославові людей. Водночас такий оніричний образ застерігає князя від нещастя, що нависло над ним унаслідок змови заколотників, і велить тому негайно залишити палац, інакше горе “на тебе впаде і на весь твій край”. Як засвідчують авторські ремарки в драмі “Сон князя Святослава”, після цього сповіщення-попередження сонному владареві вчуваються голоси близьких йому людей, рідного народу, які ледь не імперативно радять йому негайно брати зброю і жертвувати всім, навіть особистим життям, заради порятунку вітцівського краю від розору, пожеж та вбивств.

Інший, на перший погляд, незначний епізод, коли в реальних обставинах Святослав, стривожений несподіваною появою дружини вигнаного ним боярина, через візійне бачення уявляє свою дружину Предславу, також помітно розширює оніричний простір, суттєво додаючи нові, несподівано тонкі психологічні риси характеру героя – його щедрість душі, глибоку людяність. Катабазисна з’ява образу покійної дружини наче наближає і Святослава до алюзійного завершення свого земного шляху. Цю третю оніричну модель І. Франко лише окреслив, намітив її у структурі часопростору п’єси “Сон князя Святослава”, та вона проступає як цілковито органічна в художньому мисленні письменника-драматурга. Звертаючись до зображення “сну”, “сновидінь”, “візій”, “уявлень-видінь”, він прагнув оприлюднити передовсім ту сферу психіки особистості, яку нині називають “нічною свідомістю” чи “пониженням інтенсивності свідомості” (К.-Г. Юнг). Причому реалізував це з урахуванням як родової, так і жанрової належності твору: “Украдене щастя” – драма-трагедія, “Сон князя Святослава” – драма-казка, більше того, зі співвідношенням та поєднанням реальної конкретики й ірреальної дійсності, того, що усвідомлює і не усвідомлює людина тощо.

Загалом названі моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга, маючи в собі символічну функцію, помітно позначаються на компонуванні всього драматичного твору, як це спостерігаємо на прикладах аналізу його п’єс, в яких сновидіння конструюється авторською ідейно-естетичною свідомістю. Як зазначає сучасна дослідниця О. Шупта-В’язовська, “з цієї точки зору художній сон є однією з форм художньої ілюзії, достовірність, переконливість якої залежить від письменницької майстерності, асоціативності художнього мислення письменника. У контексті сну як прийому проявляються й специфічні його функції, досить різноманітні (зокрема й часопросторова організація твору. – С. Х.), хоча й формуються навколо ідеї концептуалізації художньої дійсності” [6: 163].

Отже, у процесі аналізу драматургічної творчості письменника, зокрема моделей оніричного простору “Украдене щастя” і “Сну князя Святослава”, виявляється як індивідуальний тип художнього мислення, що асоціюється із авторськими особливостями світорозуміння і світовідчуття, його трактуванням людського феномена або концепції людини в цілому (“художнє мислення [...] – це те, як епоха через свою людину дивиться на саму себе і всю іншу дійсність” [2: 17]), так і тип художнього мислення на рівні окремих творів – драм “Украдене щастя” і “Сон князя Святослава”, в яких на зрізі стилю, пафосу, внутрішньої і зовнішньої організації

драматургічного матеріалу увиразнюється ідейно-естетична своєрідність кожної п'єси. Сновидіння у них І. Франко трансформує у відповідні оніричні простори, що своєю чергою, конструюються через систему певних образів, специфічних за своїм спрямуванням (здебільшого символічних) і генезою (міфологічною чи біблійною). На прикладі лише кількох драматичних творів І. Франка можна бачити, що в усіх ланках цієї системи “встановлюється особливий тип зв'язку, що більше нагадує асоціативний, але не є ним вповні; як правило, це зв'язок недомовленості, обірваності, фрагментарності, мозаїки, що не передбачає подієвої цілісності і вивершеності” [6: 165].

Отже, у п'єсах І. Франка “Украдене щастя” і “Сон князя Святослава” моделі оніричного простору, що виявляються через зображення певних сновидінь, не мають композиції як такої. Вони тримаються на змісті і виражені через зміст, у своїй сукупності конструюючи очевидну комбінацію значень. Драматург, згідно з художньою концепцією кожного твору, обирає до його структури такі сновидінні образи, ситуації й перипетії, такі принципи їх сполучення, що розширювали й збагачували часопросторові виміри драми. Використані ним “сни”, “візії”, “провидіння”, “уявлення” мають подвійний смисл: з одного боку, вони сприймаються як суто художній прийом літературної (точніше – драматургічної) поетики, що має логічну конструкцію з увиразненням та збагаченням змісту п'єси та її образної системи, а з іншого – письменник ще більше заглиблюється у лабіринти “нічної свідомості”, представляючи сновидіння як художню реальність. Однак у цих двох аспектах є момент, що єднає їх, – такі оніричні моделі не просто зацікавлюють автора та реципієнта драматичних творів, а захоплюють їх, втягуючи в свою атмосферу, у свій психологічний вир, спонукаючи до пізнавальної інтенції людської особистості. У цьому й полягає своєрідність використаних моделей оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга.

Література:

1. Білоштан Я. Іван Франко і театр. – К., 1967.
2. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986.
3. Козир О. Біблійні сновидіння та їх перспективи у психоаналітичних ландшафтах українського авангарду // Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри української та світової літератури, присвячений пам'яті професора Віктора Тимченка / Спеціальний додаток до часопису “Слобожанщина” – Харків, 2002.
4. Нечаенко Д. Сон, заветных исполненный знаков // Нечаенко Д. Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. – Москва, 1991; Фрейд З. Толкование сновидений. – К., 1991.
5. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
6. Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення // Онірична парадигма світової літератури: Збірник наукових праць. – К., 2004. – Вип. 1; Фромм Э. Забытый сон. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Душа человека. – Москва, 1992.

Олена Козир (Харків)

Онейрологія Івана Франка: психоаналітична версія

Творчість І. Франка наскрізь пронизана ірраціональними моментами: видіннями, мареннями, снами, грою уяви. На це вказував у статті “Франко як містик” І. Качуровський, він писав: “...ми не без здивування констатуємо, що переконаний ніби-атеїст Франко має виразну предилекцію до фантастики, до чогось надприродного, ірреального, а, якщо ставити крапку над і, – до містичного” [8: 26]. Це пояснюється як впливом епохи модернізму, так і новими відкриттями в дослідженні психіки людини. Зокрема, у Відні – місті, яке було не чуже Франкові, тоді ж працював батько психоаналізу З. Фройд, учення якого набуло популярності на початку ХХ ст. Саме З. Фройд відкрив, що “за покровом свідомості прихований глибинний, “киплячий” пласт не усвідомлюваних особистістю могутніх прагнень, потягів, бажань” [21: 3]. Психоаналіз став не лише методом зцілення душі, а й одним із новітніх методів аналізу художнього тексту.

Зупинимось лише на окремому творі І. Франка (повість “Перехресні стежки”), відкриваючи психоаналітичний сенс сновидінь у ньому. Такий вектор студювання дасть змогу виявити нові грані цього програмного тексту, а також звернути увагу на деякі інші (далекі від психоаналізу) версії тлумачення символіки й алегоричних образів сновидінь у творчості письменника. Так, І. Качуровський захоплювався фантастичною ерудицією І. Франка, у підсвідомість якого увійшли “і мітологія давніх народів, і лицарські поеми європейського Середньовіччя, наскрізь просякнені християнською містикою, і наше старе письменство з його таємничими апокрифами, і рідний фольклор із живими легендами” [8: 27], тож інтерпретація творчості письменника має бути багатогранною.

У повісті І. Франка “Перехресні стежки” є два надзвичайно цікаві у психоаналітичному плані сновидіння. Вони належать головним героям твору, стежки яких перехрестилися. Це спочатку студент, а потім успішний адвокат Євгеній Рафалович, і дівчина-сирота, а потім дружина чоловіка-тирана, що десять років страждала в своєму заміжжі, Регіна Стальська. Для Євгенія Регіна була єдиним коханням його життя. Несподівано зустрівши її вдруге на своєму шляху вже як заміжню жінку, він піддається хвилинному поривам, бажаючи порятувати її від жорстокого чоловіка й збудувати своє родинне гніздо. Проте тоді Регіна відмовилася від цієї пропозиції, вважаючи її нездійсненною. Та й сам Євгеній згодом думав, що Регіна добре зробила, відмовляючи йому; адже він уже так зблизився з проблемами місцевих селян, що втеча з цією жінкою могла б видатися зрадою, а життя з нею могло б спричинити відрив його від суспільних справ, без яких він не уявляв свого існування.

Через внутрішні хитання Євгенія Рафаловича (з одного боку – кохання до Регіни, а з іншого – потреба захищати інтереси покривджених селян) його сон

сповнений промовистими символами й алегоріями, які можна пояснити не лише за допомогою різноманітних систем тлумачення сновидінь, які дійшли до нас з глибини віків, а й за допомогою психоаналітичного методу, який був запропонований наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. З. Фройдом і пізніше широко інтерпретований його послідовниками (К.-Г. Юнг, А. Адлер та ін.). Зазначимо, що психоаналіз з'явився саме тоді, коли вийшла друком повість І. Франка “Перехресні стежки”, вперше опублікована в журналі “Літературно-науковий вісник” у 1900 році.

Композиційно сон Євгенія Рафаловича розміщений перед поясненням ситуації зустрічі закоханих людей у будинку Стальського. Така перестановка подій у творі є не лише елементом інтриги. Перенесення сну Рафаловича наперед (інверсія) змушує читача заглибитись у внутрішній світ персонажа, пояснити його поведінку самостійно, і лише потім письменник додає до цього тлумачення свої, часом несподівані, ходи.

І. Франко докладно описує героя під час його ранкового сну: “Його (Євгенія) лице тоне в полусмерку. Десь-колись він порушиться, мов відганяючи від себе докучливу муху, потім перевернеться на другий бік, проговорить щось крізь сон, швидко і уривчасто, а потім вирветься з його грудей важке стогнання. Видко, що його мучать неспокійні сни...” [13: т. 20: 256]. Письменник був надзвичайно спостережливим щодо кожного руху героя, роздуми митця про появу сновидних образів співзвучні з висновками вчених-психоаналітиків та лікарів, які проводили електроенцефалографічні дослідження (Демент, Клейтман, Люміс, Азеринський): “Короткому ранковому сну, або І REM-сну, притаманне сильне зниження тону м’язів і поява на цьому тлі швидких рухів, у тому числі швидких рухів очей під закритими повіками, наявність бурхливих сновидь (сексуальних або жахів)..., посилення гормональної активності” [2: 131]. І. Франко писав, що неспокійні сни “налягають на стурбовану душу найрадіше ранком і в ярих фантастичних картинах, алегоричним стилем малюють їй її власну турботу” [13: т. 20: 256].

Перед тим, як подати деякі версії тлумачення “турбот душі” героїв повісті “Перехресні стежки”, треба пригадати зміст деяких літературознавчих понять, зокрема розмежування понять символу й алегорії. Символи – це образи, які втілюють певну ідею. Слово символ грецького походження, воно бере початок від дієслова, яке в перекладі означає “з’єднувати”. Символи, отже, “з’єднують дві половинки розколотого світу – видиму й невидиму. Вони розкривають сенс складних понять і явищ” [11: 3]. Серед сновидних образів Євгенія Рафаловича виділимо такі: пустеля (площа, лука, болото), стежка, рівчак, камінь (груда), ріка з каламутною водою (змія), дараба, весілля, труп. Деякі з цих образів у І. Франка мають лише одне тлумачення, а значить, вони більше наближені до алегорій (інакомовлень, у яких конкретний образ використовується для висловлення якогось одного поняття чи судження). Зближення алегорії й символу, на думку деяких дослідників (Лосєв О., Шестаков В.), відбулося в епоху романтизму, коли виник особливий вид алегорії “алегорія безконечного”, в основі якого містичні уявлення [9]. Частіше продукт фантазії – це символічний образ, тому символ у психології має величезне значен-

ня: сні настільки ж символічні, як і образи мистецтва, як вищі вияви релігійної мудрості.

Образ рівної широчезної площі, що виник у сновидінні Рафаловича (“Йому сниться широчезна площа – не то пасовисько, не то колюча стерня. Свіжої зелені, цвітів, дерев ані сліду. Довкола сіро, буро, непривітно, безлюдно” [13: т. 20: 256]), можна співвіднести з періодом життя Євгенія без певної мети після заміжжя Регіни: “Я опинився мов моряк серед моря без компаса. У мене не стало мети життя, не стало тієї остроги, що додає енергії” [13: т. 20: 274]. Окрім того, долина, за народними уявленнями, може бути й добрим символом: “Коли сніться долина, левада чи луги, то це, кажуть, гарний сон – якийсь буде прибуток. Долина – вдоволення, щастя” [6: 41], але частіше в інтерпретаціях сновидних образів вона означає “невигідне придбання” [11: 238]. Долина, вкрита колючою стернею, може бути інтерпретована так: “Колючки й шпичаки означають біль, тому що вони гострі, перешкоди й завади, тому що вони чіпкі, а також сум і турботи, тому що вони ранять і розривають тіло. Для багатьох вони означають любовні страждання, тому що закоханим властиво сумувати, і обрбзи від поганих людей, тому що з ран, завданих колючками, тече кров. Колючки означають образи, у яких винна жінка, шпичаки – чоловік” [3: 289].

Цією сумною пустелею герой сновидіння втомлено йшов “*безконечною стежкою*”, перескакував через рівчаки, спотикався об якісь камені (груди), застрягав у болоті (мокравинах). Вузька й засмічена дорога означає в тлумаченні снів міс Хассе “бідність і тяжке життя” [11: 238]. А камені, рівчаки й болото можуть бути витлумачені як перешкоди на шляху героя. Часто у текстах І. Франка камінь постає як алегоричний образ перешкод, які необхідно подолати: “Бачу камінь серед шляху і добираю способів, щоб його усунути, аби шлях був рівний і безпечний, а тоді поїдемо далі” [13: т. 20: 22]. Отже, долання перешкод – необхідна умова для подальшого просування героя до мети.

Образ ріки в сновидінні Рафаловича можна тлумачити як нове бурхливе життя, яке відкрилося йому: допомога селянам у розв’язанні їхніх майнових прав, пошуки шляхів звільнення селян від панської залежності. Образ ріки (води, хвиль, озера) в І. Франка трапляється досить часто саме в такому тлумаченні: “пірнув у каламутні хвилі буденщини” [13: т. 20: 24], “Йому (Рафаловичу) робилося страшно при думці, що його, може, где та сама доля: бовтнутися з головою в отсе каламутне озеро і потонути в ньому з душею і тілом” [13: т. 20: 191]. Каламутна вода в народних уявленнях завжди співвідносилася з “сумом, образою, плітками і поганим ходом справ” [11: 233], а також із “слабістю”, “хворобою”, “неприємністю”, “сваркою”, “дивом”, “смертю”, “ускладненнями в житті”, а впасти у воду в сні часом було застереженням від в’язниці чи іншої біди [6: 30]. Тому, очевидно, ріка в сновидінні асоціюється з величезною змією: “Он там, на заході, з-за високого кам’яного щовба впливає вона, а там, на сході, щезає за таким же щовбом, що заслонює перед очима дальші закрути величезної водяної зміюки” [13: т. 20: 257]. Порівняння бурхливої ріки зі змією бере початки із притаманної майже всім людям змієфобії. З. Фройд

стверджував, що “змієфобія – риса загальнолюдська” [9: 403]. У іншій своїй роботі відомий психоаналітик зазначав: “Страх фобії тварин (у даному випадку змії) являє собою афективну реакцію Я на небезпеку. Небезпека ж, яка тут сигналізується, – це кастрація... зміст страху є неусвідомленим і залишається тільки у викривленому вигляді” [15: 279].

К.-Г. Юнг теж надавав великого значення символіці води і змії, зокрема він писав: “Материнське значення води належить до найзрозуміліших міфологічних символічних тлумачень... З води виникає життя, з водою постійно пов’язані й два божества..., а саме: Христос і Мітра; останній... народився біля ріки; Христос удруге народився в річці Йордані; крім того, він народився з джерела, струмка вічної любові... Усе живе, і навіть сонце, виходить з води, а ввечері знову занурюється в воду. Народжена з джерел, рік і озер, людина після своєї смерті досягає вод Стіксу і вирушає у вічне плавання морем” [19: 222]. Змія ж в аналітичній психології К.-Г. Юнга має безліч інтерпретацій: “Ідея трансформації й відродження завдяки змії, – зазначає вчений, – добре доведений архетип... У офітів Христос був змією..., розвиток символізму змії ви знайдете в Кундалії йозі. Досвід пастухів із зміями в “Заратустрі” Ф. Ніцше міг бути фатальним знаком (і не єдиним у своєму роді – пор. пророцтво смерті канатоходця)” [20: 162–163]. У інших місцях зустрічаємо у К.-Г. Юнга такі інтерпретації цього символу: “Змії вказує на коловий рух, у який буде втягнуто суб’єкт; тобто в позасвідомому є щось таке, що сприймається як коловий рух, і воно тепер тисне на свідомість так сильно, що сам суб’єкт відчуває це” [20: 122–123]; “Меркурій являє сутність трансформуючої субстанції, яка повинна, з одного боку, бути звичайною, навіть викликати зневагу (це виражається в ряді атрибутів, які він поділяє з дияволом, таких, як змії, дракон, ворон, лев, василіск і орел), а з іншого – являти собою дещо значне, коли не сказати священне” [20: 155]; “Змії є Меркурієм, який як фундаментальна субстанція формує сам себе у воді й поглинає природу, з’єднуючись із нею” [20: 269]; окрім того, “Змії найспритніший з-поміж усіх земних тварин, під красою його шкіри криється отруйна личина, вона творить себе, як і *materia hypostatica*, шляхом ілюзії, коли занурюється у воду. Там вона збирає до купи чесноти землі, яка є її тілом. Оскільки вона дуже хоче пити, то п’є непомірно і п’яніє, викликаючи природу, з якою з’єднується, аби зникнути” [20: 269]; “...змії є вологим елементом... і ніщо з того, що існує, безсмертне чи смертне, істота чи неістота, не може існувати без цього. Це визначення змія узгоджується з алхімічним Меркурієм, який теж є видом води: “божественна вода”, волога і дух життя не тільки присутні в усіх речах, притаманні всьому існуючому як світова душа. ...всі речі є суб’єктом його (змія), ...він добрий і має в собі дещо таке, як і рід однорогого бика. Він включає в себе красу й зрілість усіх речей”, “Змії пронизує все, наче виходячи з Едема й поділяючись на чотири основних первні” [20: 439]. Усі ці трактування образу змія додають певні відтінки в тлумачення символу “змія-ріки” у сновидінні народного захисника. Дещо інші особливості символічного образу змія зустрічаються у видіннях Регіни.

Образ весілля в сновидінні Рафаловича – це прихована мрія героя, яку не вдало-

ся здійснитися. Весілля – один із традиційних сновидних образів. Його тлумачили різні дослідники, зокрема Д. Карнегі писав, що молодого чоловіка постійно хвилюють думки: “якою буде його дружина, чи буде вона його любити, які стосунки складуться у них після весілля і скільки в родині буде дітей. Але він розуміє, що в реальному житті все відбувається зовсім не так, як ми часом цього хочемо. Звідси і той страх, який він відчуває уві сні, коли бачить свою наречену” [7: 102]. За народними уявленнями, одруження уві сні для нежонатого чоловіка інтерпретувалося як “обман і сум” [11: 239], а бачити весілля уві сні означало “неприємність, сварку” [11: 261]. М. Дмитренко подає дещо інше тлумачення цього сновидного образу: “Весілля – похорон. Йти заміж – вмерти. Бачити весільний поїзд – запалиш любов’ю чиєсь жіноче серце або спокусиш чоловіка” [3: 25].

Відкинувши думку про одруження, Рафалович по-іншому вирішує питання свого душевного спокою. У сновидінні між ним і Регіною протікає бурхлива річка-змія. А, отже, коли для одруження є перешкоди, які важко подолати, треба викинути зі свого життя усе пов’язане із цією жінкою. Крім того, письменник неодноразово зауважував, що хоча Євгеній за десять років розлуки не помітив значних змін у зовнішності Регіни, її внутрішня зміна така величезна, що відчуває від неї, робить вимріяний Рафаловичем образ нареченої кращим за оригінал: “Регіна не дуже постаріла, навіть поповніла трохи, щоки цвіли невеличкими рум’янцями, уста були досить свіжі, на лиці, на чолі ані морщиночки, ані сліду борозни, проведеної внутрішнім горем. Виглядала, як багато інших жінок, а її спокій надавав їй навіть вираз якоїсь тупості і байдужості. Се страшенно болюче вразило Євгенія; се було так, немовби хтось із вітваря, виставленого в його душі, здирав найкращі окраси” [13: т. 20: 260]. Тому в підсвідомості сновидця виникає бажання позбутися проблем, пов’язаних у його житті з цією жінкою, саме від них він відмахувався, наче від надокучливих мух. Тому прихованим прагненням сновидця є смерть Регіни (за З. Фройдом, сновидіння – виконання прихованого бажання): “...Се не дерев’яна колода, се біле тіло жіноче... І Євгенію здається, що він пізнав сю втоплену нещасливу жінку. Він скрикнув страшенно і, не надумуючись, кинувся в воду. Він почував у своїй сонній свідомості певність, що вона вже нежива, що її ніякою жертвою не верне до життя, але проте він чув, що мусить кинутися в воду і витягти се тіло з тої водяної могили” [13: т. 20: 258–259]. У книзі “Тлумачення сновидінь” З. Фройд подав інтерпретацію подібного “пробудження завдяки сновидінню”. Він назвав таке сновиддя “сновидінням страху”, віднісши його до психології неврозів, а “невротичний страх”, на думку вченого, бере початки з сексуальних джерел [16].

Поринувши в каламутну воду свого підсвідомого в страшному сновидінні, Євгеній Рафалович прокинувся. І. Франко зауважив, що часто образи сновидінь мають якесь суто фізіологічне пояснення в реальному житті: “Він (Євгеній) був мокрий – від поту” [13: т. 20: 259]. Сон справив гнітюче враження на героя, спричинив потрясіння його психіки: “Його груди дихали важко; затуманена голова довго не могла прийти до повної свідомості. Та й навіть тоді, коли отряс із себе ваготу сонної змори, коли розтулив очі і прийнявся пізнавати докладно, де він і що

з ним, – навіть тоді важке пригноблення з його душі не уступало. Бо воно не було наслідком сну, але, навпаки, було джерелом, із якого виплила каламутна ріка його сонного привиду” [13: т. 20: 259]. Сон Євгенія відразу викликав у нього спогади про події вчорашнього дня, які, на думку З. Фройда, найбільше впливають на формування символіки сновидінь.

Саме у весільній сукні побачив Рафалович Регіну, яка таким способом вирішила “відсвяткувати” десятиріччя своїх тортур зі Стальським: “Ся Регіна – то не була його Регіна. То була якась виблідла, невдатна копія його ідеалу. У неї не було того чарівного блиску, що колись так раптово, безвідпорно заповонив його душу. Від неї – Євгеній чув се – не відходила та магічна сила, що тягла його і віддавала їй на власність...” [13: т. 20: 262]. Отже, колишньої Регіни не стало, ідеал зблід, а значить, загибель героїні в сновидінні Рафаловича є цілком закономірним явищем. Сама Регіна завважує: “Адже ж я небіжка для вас... нас ділить могила, а могила – то спокій” [13: т. 20: 275]. Таке сприйняття Регіни як покійниці й самобичування Євгенія, що він став причиною того, й викликали такий сновидний образ. З цього приводу З. Фройд зазначав: “У багатьох верствах нашого народу ще й досі ніхто не може вмерти, щоб йому не заподіяв ту смерть хто інший – найкраще лікар. А часто спостережувані невротичні реакції на смерть близької людини – це все-таки самозвинувачення в тому, що, власне, ти сам спричинив їй смерть” [16: 591].

Сон Рафаловича можна вважати віщим, адже він незадовго до справжньої трагедії передбачив загибель Регіни саме у бурхливій воді. Це можна пов’язати з тим фактом, що Євгеній знав уже від Стальського про смерть дружини Барана, яка загинула за зраду від рук чоловіка й була втоплена ним у Клекоті, а значить, у глибинах підсвідомого героя могла з’явитися подібна розв’язка конфлікту й стосовно Регіни. Адже десь у глибині душі Рафалович теж звинувачував Регіну в зраді: “Я осуджував вас у душі як злочинницю, що зруйнувала моє життя, змарнувала найкращий скарб мого чуття... Пані, звістку про ваше замужжя я тяжко відхорував... Кілька разів моя рука простягалася до револьвера, щоб одним вистрілом зробити кінець усьому тому...” [13: т. 20: 274]. Народження Євгенія Рафаловича в новій іпостасі не як слабкого й змороженого життям чоловіка, а як активного діяча селянського руху має зв’язок із символікою води. За З. Фройдом, “народження неодмінно виображується як щось, пов’язане з водою: людина або падає у воду, або виходить із неї, рятує когось із води або ж рятують її саму; це все символізує відносини матері і дитини” [18: 148]. Отже, після сну, в якому Євгеній виносить з води тіло вже неживої коханої, його внутрішній конфлікт притупляється, він стає впевненішим у правильності обраного шляху, стає іншим, підсвідомо принісши в жертву свою любов до Регіни.

Психічний стан Регіни викликаний її стражданнями, сексуальним незадоволенням і постійною самотністю. Жінка не лише подумки, а й у голос зверталася до свого коханого Євгенія, вела з ним уявний діалог, навіть тоді, коли його не було поруч. Вона розповідала вимріяному нею Рафаловичу про свої дитячі мрії, свої сни: “Як я була маленькою, то ми жили в дерев’яній домику під лісом. А навпроти наших

вікон була висока лиса гора...” [13: т. 20: 404]. “Мені не раз снилося, що я лечу знизу, ширяю понад яри й долини, як сірий яструб – просто вгору до того вершка. У мене в серці робилося так солодко і так страшно, що мені у сні дух захоплювало, коли я гляділа з гори в глибоченне провалля піді мною. Я скрикувала з радості й страху і прокидалась і жалувала, чому я не пташка і не можу летіти там угору і спочити на тім чудовім вершку” [13: т. 20: 404].

Подаючи психоаналітичне тлумачення сновидіння й дитячих мрій Регіни, зупинимося на основних їх образах. З. Фройд трактував краєвид (яри й долини) “як виображення жіночих геніталій”, а гори і скелі як “символи чоловічого члена” [18: 153]. Регіна побачила на вершині гори “щось мов срібну іскру, мов шматок сонця, що відірвався з неба і впав на вершок гори... Я чула про діаманти, що грають таким промінням; чула про гадюк, що носять діамантові корони, і в моїй дитячій душі защеміло щось тривожно, неспокійно. Може, там орел убив таку гадюку, а її корона лежить серед піску і блищить до сонця?” [13: т. 20: 404–405]. Символ змії (гадюки) належить до виразних “чоловічих статевих символів” [18: 151]. Особлива ніжність, яку Регіна відчуває до вбитої гадюки, пов’язана з її прихованим комплексом: “Тільки надлишок і нав’язливий характер ніжності вказує нам, що тут наявна не лише ця установка, а що ніжність знаходиться завжди насторожі, щоб утримати в пригніченому стані протилежне почуття” [18: 256]. За народними уявленнями, “звичайна гадюка – *Vipera berus*, *Coluber berus*, *prester*, *chersea*, *melanss*, *scytha*, *thuringicus*, *cocruleus*, *Vipera ceilonica*, *sguamosa*, *orientalis*, *Communis*, *limnea* та ін.) ...походить від диявола, “що видно по її зубах” [5: 378]. В одній із легенд, яка розповідає про походження гадюки, є інша версія: ця змія виникла від жінки, яка хотіла злякати Спасителя з апостолом Петром і за це була проклята. Про гадюк, які носять корони, Г. Булашев записав таку народну оповідь: “У свій вирій гадюки лізуть “під чесного хреста” (напередодні свята Здвиження) не поодинокі, а цілими величезними гуртами; перед веде найстарша гадюка, якій беззаперечно підкоряється решта. Ця гадюка – з великими золотими рогами, і в неї, як мовиться, царський чин. Є й у деяких інших гадюк золоті роги, тільки маленькі, й чин у них менше царського... Отож дехто навмисне йде в цей час рано вранці в ліс, аби роздобути собі гадючі золоті роги, бо у володаря їхнього буде багато грошей, і взагалі він стане щасливим” [5: 380]. Подібну легенду чула, очевидно, Регіна. У її уяві образ “колективного несвідомого” (К.-Г. Юнг) трансформувався: золота корона замінена діамантовою, виникла версія про вбивство гадюки орлом, але незмінний зв’язок між зміїною короною і щастям, яке залишається для героїні недосяжним.

Польоти уві сні – давно відомий сновидний мотив, який здобув широку інтерпретацію здобув ще у книзі Артемідора “Онейрокритика”. Давній філософ писав: “Літати уві сні, тримаючись прямо й невисоко над землею, до добра для сновидця; й чим далі він від землі, тим більше він підвищиться над пішими, тому що про вдалого завжди говорять: “високо піднісся”... Не торкатися землі ногами є знаком переселення: сон говорить, що сновидцю не ходити вже по рідній землі” [3: 254]. Регіна в своїх польотах лише порівнює себе з птахом, але не має крил, а в

“соннику” Артемідора “без крил літати високо над землею означає для сновидця страх і небезпеку” [3: 255]. Цікаво інтерпретує онейрокритик також образи, які можуть зустрітися сновидцеві в його польоті-подорожі: “...бачити рівнини, поля, міста, села, роботи людські, світлі ріки, ставки, спокійне море, гавані й кораблі з попутним вітром, – усе це обіцяє благополучну життєву дорогу; а бачити рівчаки, ущелини, скелі, диких звірів, бурхливі ріки, гори й прірви віщує в подорожі всілякі нещастя” [3: 256]. Артемідор також стверджував: “Завжди до добра, полетівши, прилетіти назад і прокинутися. Краще за все, коли летиш за своєю волею, і зупиняєшся за своєю волею; це обіцяє велике полегшення й допомогу в справах” [3: 256], але найлихшим і найзловісним вважалося “коли хочеш полетіти й не можеш чи коли летиш головою до землі й ногами до неба, тому що це віщує всілякі знегоди” [3: 257]. Мотив польоту в сновидінні до І. Франка використовували такі письменники, як М. Гоголь, Т. Шевченко.

Прагнення Регіни до польоту дістає інтерпретацію в психоаналітичній символіці як підсвідоме бажання статевого акту [2: 18]. Окрім того, політ може виступати символом поетичного натхнення. Крила є атрибутами ангелів. Вони “означають перехід героя у стан “натхнення”, “екстазу”, занурення в царину “духовного, позаземного, божественного” [4: 238]. Образи орла і яструба можуть також мати сексуальне забарвлення. Про це писав З. Фройд, аналізуючи власне сновидіння, що пригадалося з дитинства (7–8 років): “Страх за допомогою витіснення зводиться до невиразного, безперечно, сексуального почуття, яке знайшло своє вираження в зоровому змісті сновидіння” [18: 304]. Те, що мрії й сні маленької Регіни мають сексуальне тлумачення, може знайти підтвердження у багатьох роботах З. Фрейда, присвячених дитячій сексуальності: “Аналіз фобії п’ятирічного хлопчика” [14], “Три нариси з теорії сексуальності” [17], “Страх” [15] та ін.

Діамантову “іскру” на вершці гори сама Регіна тлумачить так: “Мені ясно тепер: се мрія могого щастя, мрія, яка хоч раз у житті прокидається в кожній людині і тягне, і манить її кудись високо, в ясні простори. Певно, більшість тих, що йдуть шукати чудового діаманту, або збиваються з дороги в темнім лісі, або знаходять скляні черепки” [13: т. 20: 405]. Своім діамантом називає Регіна любов Євгенія Рафаловича. Вона прозріває й бачить, що “була дурна, загукана, засліплена своїм вихованням” [13: т. 20: 405], не віддалася на волю своїм інстинктивним пориванням до щастя й любові, не послухала “голосу серця”, а скорилася перед погрозами своєї тітки, яка присилувала її вийти заміж за Валеріана Стальського, розбещеного й жорстокого чоловіка. Спрацював один із прихованих комплексів у підсвідомому Регіни, який вона сама пов’язує із своїм вихованням, згідно з приписами якого жінка – безвольна істота, яка має коритися своїм опікунам (тітка, чоловік) і не має права самостійно вирішувати свою долю. А значить, дитячі польоти уві сні – марна мрія, нездійсненне бажання, казка безтурботного дитинства, яка пригадалась в один із найтяжчих для героїні моментів уже в зрілому віці.

Сновидіння головних персонажів повісті І. Франка містять цікавий матеріал і для подальших гендерних студій. Аналізуючи сні героїв, ми доходимо висновку,

що І. Франко далеко неоднозначно інтерперетує в них чоловічий і жіночий первні. Регіна постає у своїх снах як істота піднесена, чиста, духовно багата. У Рафаловичеві, навпаки, переважають приземлені, корисливі інстинкти. Але, незважаючи на духовну висоту жінки, у І. Франка перевага віддається чоловікові, що, як зазначала С. Павличко, “виказує страх маскуліної культури перед “новими”, сильними жінками й усім комплексом проблем, які вони приносили” [10: 85].

З. Фройд писав, що “безпосередній страх перед сексуальною функцією часто зустрічається у жінок” [14: 244]. Дослідник відніс його до явищ істерії, як і захисний симптом відрази, що з’являється як реакція на пасивно пережитий сексуальний акт (саме так склалося заміжнє життя Регіни і в цьому полягали її муки, що певною мірою викликали згадку про дитячі сни). Симптоми героїні виникають із потягу, якому протидіє витіснення. Сексуальний потяг, незважаючи на витіснення, знаходить собі заміщення. Це заміщення й виявилось в постійних розмовах з уявним Рафаловичем, у згадках про мрії дитинства. Дії Регіни згодом набувають нав’язливого характеру, вони призводять її до божевільної агресії (вбивство чоловіка) і самовбивства. Згідно з вченням батька психоаналізу, “сексуальний розвиток дитинства задає напрям другому пробудженню сексуальності при настанні статевого дозрівання. Тому, з одного боку, знову прокидаються агресивні потяги раннього дитинства (вбита гадюка), а з іншого боку, більша чи менша частина лібідозних збуджень – у тяжких випадках вся їх сукупність – повинна піти запропонованими регресією шляхам і виявитися як агресивні й руйнівні наміри” [15: 270].

Сновидіння А. Адлер вважав не протилежністю, а іншим ступенем активного денного життя. Уві сні людина не відірвана від життя, навпаки, вона думає й чує. Дослідник вважав, що конкретної формули, що пояснювала б сновидіння, в дійсності не існує, є лише загальний постулат про цілісність психічного життя та про особливий афективний характер життя уві сні. Афективність і самообман, що супроводжує його, уподібнюють сновидіння темі, яка може мати безліч варіацій. Це виражається, зокрема, в неоднозначності порівнянь і метафор. “Людина, яка розуміє своє сновидіння і усвідомлює його негативний вплив, – зазначає А. Адлер, – здатна зупинити його. Бо сновидіння втрачає для неї свій сенс” [1: 120]. Звернемо також увагу на те, що сновидіння Регіни було повторюваним. Про такі сни А. Адлер говорив, що в них “набагато чіткіше висловлено стиль життя. Повторюване сновидіння дає нам цілком певну й безпомилкову вказівку на те, у чому полягає мета переваги індивіда” [1: 121]. На думку автора індивідуальної психології, “сновидіння – це місток, який пов’язує проблему, що постала перед сновидцем, з метою, якої він прагне досягти. У цьому сенсі сновидіння часто стає правдою, тому що під час сновидіння сновидець програє свою роль, і таким чином готується до того, щоб задумане стало правдою” [1: 114]. Цими словами послідовника З. Фрейда можна витлумачити й сновидіння Євгенія Рафаловича.

Сновидіння – це психічний феномен, його розшифровка й тлумачення вимагає заглиблення в позасвідоме людини, оскільки в її психіці “є таке, про що вона знає, сама того не знаючи” [16: 94]. Сновидіння утворюється за своїми законами, які

повністю з'ясувати людині досі не вдалося. З. Фройд вважав, що робота сновидінь зводиться “до згущення подій, їх зміщення у часі й у просторі, до переходу думок у зорові образи (перетворення прихованих думок у картини снів), появи інверсій, заміни головних думок другорядними, до проекції своєї вини на іншого” [2: 18]. Отже, символічні образи сновидінь, за І. Франком, – це алегоричне пояснення турбот людської душі. І. Франко, як і батько психоаналізу З. Фройд, дотримувався думки, що на сновидіння значною мірою впливають події попереднього дня.

У цій статті подано лише одну із версій аналізу повісті “Перехресні стежки”, розглянуто символи долини, каменя, ріки, змії, гори, весілля тощо.

Література:

1. Адлер А. Наука жить.– К., 1997.
2. Алейникова Т. Психоанализ.: Учеб. пособие. – Ростов на Дону, 2000.
3. Артемидор. Сонник. Онейрокритика. – СПб., 1999.
4. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – Москва, 2000.
5. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. – К., 1992.
6. Дмитренко М. Символіка сновидінь. Народний сонник. – К., 1995.
7. Карнеги Д. Толкование снов. – Москва, 1999.
8. Качуровський І. Франко як містик // Качуровський І. Променисті силвети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. – Мюнхен, 2002.
9. Лосев А., Шестаков В. Аллегория // Лосев А., Шестаков В. История эстетических категорий. – Москва, 1965.
10. Павличко С. Теорія літератури. – К., 2002.
11. Символы и их влияние на людей. – Москва, 2004.
12. Сонник Эзопа. – Москва, 2000.
13. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
14. Фрейд З. Анализ фобии пятилетнего мальчика // Фрейд З. Психология бессознательного. – Москва, 1990.
15. Фрейд З. Страх // Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. Страх. Тотем и табу (Психология первобытной культуры): Сборник. – Минск, 1999.
16. Фрейд З. Толкование сновидений. – К., 1991.
17. Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. Психология бессознательного. – Москва, 1990.
18. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. – К., 1998.
19. Юнг К.-Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. – СПб., 1994.
20. Юнг К.-Г. Психология и алхимия. – Москва–К., 1997.
21. Ярошевский М. Зигмунд Фрейд – выдающийся исследователь психической жизни человека // Фрейд З. Психология бессознательного. – Москва, 1990.

Володимир Погребенник (Київ)

“Поема про сотворення світу” Івана Франка та світоглядно-творча парадигма “матеріалізм contra ідеалізм”

Кінець тоталітарного тиску на філософію та літературознавство детермінував вихід у коло досліджуваних проблем явища духовності літератури взагалі й увагу до специфіки й еволюції філософських і релігійних поглядів І. Франка зокрема. Адже світоглядні засади творчості українського Вольтера, енциклопедично освіченої, “багатої й скомплікованої натури” (К. Біда) в радянський час баналізувалися; проблема стосунків І. Франка з релігією не могла бути об’єктивно висвітлена тодішнім франкознавством. Водночас у серйозних незаангажованих дослідженнях, створених у вільному світі, подекуди бракувало уваги до повноти фактів і всіх півтонів. Тому не може бути цілком прийнята періодизація діаспорного дослідника Д. Козія, згідно з якою світоглядна еволюція І. Франка мала три періоди: матеріалізму, позитивізму та фази відходу від останнього. На батьківщині генія лише у 90-ті роки, насамперед зусиллями львівських учених, відновилося наукове вивчення проблеми його світогляду (студія Я. Грицков’яна “Вірую в силу духа... (Ключ до духовності Івана Франка)” й ін.). На часі – системне й комплексне її розв’язання з урахуванням не тільки всього огрому фактів життєтворчості письменника, а й самої еволюції, динаміки стосунків І. Франка з релігією, характеру й виявів його духовності.

Як письменник-мислитель І. Франко ставився до християнських святощів, яким є ключ до його духовності, що дає змогу зрозуміти його світогляд у суперечливості й цілості явища? Першу відповідь дають початки творчої чинності І. Франка, коли він сприйняв ідеалістично-романтичні уявлення. Молодий поет виразно репрезентував їх першою збіркою “Баляди і розкази”, в якій привертають увагу “Коляда” і “Хрест чигиринський”. Вони засвідчують: письменник розпочав творити свої художні світи під емблемою хреста і високої духовності народних колядок. Наприклад, “Хрест чигиринський” дав афористичний вираз однієї з засад християнської науки (“Мир мирним! На враждущих / Сам Бог і хрест його”) [5: т. 1: 324] як вчення вищої мудрості й основи співжиття народів.

На суспільне й літературне поле І. Франко вступив в пору поширення не лише в Галичині соціалістичних і вільнодумних поглядів, задомінування позитивізму в науці. І письменник сприйняв ці віяння часу, набув завзяття драгоманівця-матеріаліста. Це відбилося на його працях кінця 70-их років, де наріжним каменем світогляду І. Франко поставив науку, “Хоч божим іменем і піп її клене” [5: т. 3: 338]. У посланні “Товаришам із тюрми” (1878) Мирон метою власною й однодумців визнав бій “Не за церков, попів, ані бога” [5: т. 3: 336]. Його кредо в той час – нове “царство боже” на землі (нові гасла виступають ще в оболонці “старих” риторичних форм), “Розум владний без віри основ” (курсив наш. – В. П.), людські

щастя і воля – виборені, а не вимолені в небес. Але навіть у цю пору критичність до церкви і кліру поєдналася в І. Франка з підкресленням важливої ролі в освіті народу у Галичині греко-католицького духовенства, підтриманням товариських стосунків із багатьма його репрезентантами. Паралельно як вислід сумнівів критично мислячої людини в ідеалах, новонабутих, головню, завдяки М. Драгоманову, в повісті “На дні” (1880) з’являється скептицизм щодо здатності соціалізму всіх ошчасливити. Симптоматично: страшно загинувши від руки напівзвіра-співв’язня, Темера, неначе сам Христос, поправ власною смертю остаточну смерть людського й божого ества в Бовдурі.

Того ж року І. Франко закономірно приходять до неприйняття таких “побожних пересудів”, які силкуються хоч би “брехні перевеслом” прив’язати до хреста того, хто колись мучився на ньому, а зараз “Ближчий, вищий нам стає, / І святим приміром своїм / Нас до вольності веде” [5: т. 1: 64]. Це прийняття Бога, своєрідне повернення на ще недавні круги своя, “вибухає” в “Сикстинській мадонні” (1881) натхненним гімном божественній природі Матері з немовлям. Натомість між 1882 і 1886 роками ідеалістичні вектори послабли. Внутрішня антиномійність, тенденція до переосмислення зродила вищої міри вільнодумності поеми “Рубач” та “Ех nihilo (Монолог атеїста)”. Згідно з М. Євшаном, така контрастність світопоглядних тез і антитез у поезії І. Франка відобразила страшний катаклізм його епохи.

У терцинах “Рубач” (умовно 1882) сильно й зі страхом зображене руйнування підвалин храму. Критичне вістря поеми спрямовано проти принесення брата, самого Розуму в офіру богам. Саме таке, тут пропонуване написання іменників “Розум” і “бог”, відбиває тодішню пріоритетність святощів у душі “другого “я” І. Франка. “Ех nihilo” (1885) у дусі “Так мовив Заратустра” взагалі констатує загибель Бога під “стрілами думок могучих, ясних”, “мечем знання і досвіду людського” [5: т. 4: 7]. Двадцятилітні студії наратора привели його до переконання в нужденності накинутих як догми “казок жидівських”, що їх видають за відкриття самого Бога. Слово, передоручене в творі “атеїстові”, – критичне щодо старозаповітних переказів про сотворення світу за тиждень, про невинність і нестертність першої пари людей, первородний гріх і покарання, розп’яття Бога-Сина. У своїй зятятості мовець не сприймає канонічну науку “наших вчителів премудрих” як буцімто безглузду і криваву казку, що не може слугувати наріжним каменем всесвітньої будови, зносить із п’єдесталу самого Бога. Звільнене місце віддається ученим-вільнодумцям Копернику, Кеплеру, Джордано Бруно та іншим. Урешті центральний персонаж доходить категоричного висновку: “Не бог людину, а людина Бога з нічого сотворила” – “на образ свій і на свою подобу” [5: т. 4: 12].

Проте герой поеми – не сам і не весь І. Франко. Монолог мовця – пам’ятник настроїв, часу й напряму думання молодої галицької радикальної інтелігенції, до певної міри один із “голосів” автора, презентація лиш одного з його множинних художніх світів. Того ж року критичні твердження монологу потрапляють під авторський перегляд, що переконує: поема явила проминальну думку, яка до того ж не охоплює світи І. Франка. Їх складали, крім рідного Підгір’я, Галичини, закордонної

“великої України”, вавилонська й індійська давнина, грецька і римська античність, культура народів Європи чи й мешканців австралійського материка.

Своєрідним зрізом світорозуміння І. Франка середини й другої половини 80-х є нові поеми, художньо вищі за “*Ex nihilo*”. Автор поставив у центр сюжетобудови “Панських жартів” (1887) величну постать старого греко-католицького священика – духовного призвідці, захисника пастви й учителя. Згідно з промовистим порівнянням І. Свенціцького, цим І. Франко схилив бунтівничу голову перед добрим пастирем свого народу. Мужній стоїцизм панотця потрактовано як вияв величної християнської покори перед насильством, підпорядковано ствердженню певності божого покарання зла. Енергетика добротворення перероджує навіть жорстокого пана Мигуцького, й це показує споріднену “суміжність” Франкового етизму з християнським. Філософсько-етична поема “Святий Валентій” (1885) – парадоксальний результат наміру розпочати белетристичною “ракетою” “теологічну війну”. Принаймні саме так І. Франко сповістив М. Драгоманова в листі від 14 лютого 1886 року [5: т. 49: 28]. Але висвітлення “антигуманності і антикультурності” християнської аскези, як її бачив автор, об’єктивно переросло в поемі у піднесення чистої й світлої науки Вчителя, ідею воцаріння любові “всеоб’ємлючої і вселюдської” після століть ненависті. Так неупинна робота аналітичної думки І. Франка вела до світопоглядових змін. Поет зглиблював світогляд, при тім іноді заперечуючи себе самого колишнього. Та навіть у періоди “бурі й натиску” він визнавав свободу сумління й потребу духовості, заперечував саму можливість насильницького їх одібрання, розумів важливість плекання віри наступними поколіннями.

На питання, чи був І. Франко віруючою людиною, цікаву відповідь дав у “Спогадах про Франка” (надруковані в часопису “Знак” за 1985 р., число 367) його молодий криворівнянський знайомий С. Вінценз, – видатний представник “гуцульської школи” в польській літературі, той крайнин, який у 30-х роках у власній садибі на Коломийщині встановив перший у світі пам’ятник І. Франкові та дібрав для напису на ньому його слова “Вірую в силу духа...”. Тож С. Вінценз посвідчив: українець, мовляв, не тільки приятелював зі священиками, а й ходив до криворівнянської церкви, до котрої ходили і Вінцензи. Через десятиліття мемуарист дійшов надзвичайно важливого висновку про поєднання І. Франком визнання Бога з власним автономним сумлінням.

Буваючи, поряд із Криворівнею, в рідних Нагуєвичях, І. Франко у свята й неділю залюбки ходив у церкву й читав там “Апостола”. О. Огоновський посвідчив: у Львові він співав на крилосі до служби Божої. Приймав святе причастя у Волоській церкві. Водночас І. Франко не без підстав вважав: вірне й безкорисливе служіння народові є різновидом служіння Богові. Така віра, походженням не з шаблону, а з глибини душі, позначилась на його творчості. Так, філософська поема “Смерть Каїна” (1889) глибокою внутрішньою сутністю обернулася ствердженням краху каїнізму як антигуманного й протибожого світовідчуття. Не випадково Ю. Бойко-Блохин потрактував її як поему подоланих вільнодумних сумнівів І. Франка. До речі, подібну містичну владу цього біблійного сюжету розкрила біографія лорда

Байрона. Та й І. Франко створив свій твір після перекладу його містерії “Каїн” саме як її продовження. Головна в поемі якраз та душевна зміна, що привела Каїна від богохульних речей до віри в Уседержителя та любові до людей. Водночас І. Франко написав “Легенду про Пилата”. Це триптих покари тому, хто “правду чисту в руки ката / Віддав” [5: т. 1: 169]. У центрі іншого сонетного “циклу в циклі”, “Криваві сни” (також 1889), – тяжко караний і розіп’ятий Христос. Зображений у колі героїв і мучеників людства за світло, поступ й волю поряд із жертвами інквізиції – тим же Бруно й Кампанеллою, він шепоче знаменне “Ессе homo!”. У малюванні І. Франка це – апофеоз земного в божественному.

Антитетичні до пориваючого ідеалізму цих творів вільнодумні світоглядні акценти озвучено в знижених “житіях святих” Доместіки та Селедія з циклу “Легенди”, але вони дещо приглушені езопівською алегоричністю. Загалом знову можемо ствердити мисленневу контрастність світопоглядних змін І. Франка в 80-ті роки, його постійне звертання до “вічних” питань у намаганні віднайти відповідь, яка примирила б розум і віру, задовольнила б на довше. Такого типу зрушення свідомості оформилося в передмові до збірки “Мій Измарагд” (1898), зокрема в тій частині передслів’я, що була вилучена радянською цензурою в п’ятдесятитомнику. І. Франко відкинув тут всевладність розуму, гостро скритикував соціалістичний догматизм, марксистське вчення, оперте на ненависті. У самих розділах збірки знайдемо відблиски вічних євангельських істин любові, братолюбія, без яких людина не може наблизитись до Бога. Надибуємо й апологію “праведного закону” “мудрості божої” (“Паренетікон”, “Строфи” й “Притчі”), відмову від блиску життя, критику людей, які чинять усупереч християнській етиці.

Усе це дало підстави К. Біді констатувати набуту Франком насамкінець віку “досконалу духовну рівновагу” [1: 8] і прибрання ним на себе функції пророка любові, справедливості та правди. Погодити кардинальну суперечність “розум – серце, душа, повнота чуття” допомагає та теза передмови до збірки, в якій підкреслено відмінність власної моральності від тої катехитичної догматичної моралі, що “в нас видається за самотню християнську”. Водночас І. Франко переконаний: ув основі своїй його “моральність далеко більше зближена до моральності всіх тих великих учителів людськості, “ищущих царствія божія и правди єго”, ніж колінопреклонна, поклонобийна та черствосердна моральність багатьох стовпів церкви, покликаних та непокликаних оборонців релігії” [5: т. 2: 180].

У ХХ ст. художня творчість І. Франка поступово вивільнюється від гострих сумнівів чи завзятого критичного вільнодумства, що засвідчило антипозитивістську зміну свідомості. Про неї свідчать збірки “З днів журби” та “Semper tūo”. Дванадцятий із творів циклу “На старі теми” культивує мотив божого сотворення світу. У вірші “Мамо-природо!” циклу “В плен-єрі” автор не сприймає кування душ “у матер’ялізму кайдани”. Цей серйозно-жартівливий діалог із природою-матінкою визнає людину вінцем Творця, що дійсно заслужив перепочинок опісля праведних трудів світобудови. Філософський плін думки зразу визнав за непевності безсмертя й метафізичні радощі раю. Однак урешті автор назвав “логікою кицьки” нігілістичне

заперечення всього поза атомами і “рухом молекулярним”. Велич І. Франка вповні розкрилася в багатстві думки, гармонійному її вислові (“в сфері духа / Є лиш різнородність!”, “в кожному моменті / Сяє вічності брильянт” [5: т. 3: 36–37]).

Синтезом чуття і віри позначена велична філософська поема “Іван Вишенський” (1900). Висновок із довершеного художньо-психологічного дослідження афонської аскетичної сторінки біографії героя, “мниха Іоанна”, – не на користь індивідуального спасіння в печерній глибині. Автор і центральний персонаж покликаються при цьому на найвищий авторитет: не відповідає така поведінка слову Христовому. Навпаки, служити Богові й люду треба у гуші рідного народу, в любові й спільній боротьбі з ним. Пристрасне моління Вишенського до Розіп’ятого сотворило в символічному фіналі поеми нове євангельське чудо. Іван, ступаючи по морю, як по суходолу, тихо шез у напрямку України. Такий вистражданий реалізований вибір робить героя ближчим і правдивішим. Врешті, наближає його, як і самого поета, до Христа – “Того, що в бурю йшов / По гривах хвиль розлогих...” ([5: т. 3: 173] дев’ятий вірш циклу “Із книги Кааф”).

1905-го року І. Франко не лише визнав існування “вищої, недоступної” “правди таємної” (оповідання “Під оборогом”). Діамантовий вінець і коштовна корона поетичної спадщини І. Франка, його велична поема “Мойсей” (1905) стала Новим Заповітом уселюдству й українцям, спраглим виходу з ганебного рабства духа. “Мойсей” – це, власне, художньо довершена інсталяція Божого заповіту задля науки кожному народові не дрімати в ході, а ставатися “сіллю землі”, “світилом у тьмі” для інших.

Поема стала прощанням І. Франка з поглядами в душі матеріалістичного детермінізму, висловлених у творі демоном Азazelем: у світі начебто все визначене наперед, місця для місійного призначення немає. На протигагу цим сумнівам Єгова розкриває споневіреному Мойсееві мудрість Провидіння, що керує долею народів. Тож поема зазвучала як визнання скеровуючої ролі “невідомого перста божого”. Як ствердив І. Франко в устами Мойсея, – “з Богом на прю виступать непорадно”,

Бо Єгови натягнений лук,
І тятива нап’ята,
І наложена стрілка на ній –
І то ви є стріла та [5: т. 5: 222].

Згідно з авторовими глибокодумними внесеннями, цінності духа примножуються рухом до окресленої високої мети. Саме він робить людину людиною, а націю нацією, надає сенсу життю і смерті. Непроминальними висновками І. Франка є піднесення життя як “найдорожчого клейноду”, яким треба гідно розпорядитися, примату духовних цінностей над матеріальними “скарбами землі”. Другий після Шевченкового заповіт, Франків “Мойсей” голосом із неопалимого куща хоривського кличе кожний і насамперед український народ стати “кормильцем духа”, цим злитися з Богом та досягнути вічності.

Остаточну риску під Франковим матеріалістичним позитивізмом підвела поема “Страшний суд” (1906). Критику людей, зосереджених на часовому й тілесному, в

ній підсилює певність автора: людина повинна наблизитися до духовного й вічного – до сутності буття. Сам І. Франко спромігся здійснити поклик Бога, переданий у поемі наказовим імперативом: “...якнайвище / Підіймись, напруж всі сили, / Безмір обіймай душею / і в найвищій тій екстазі / Злийся з сутністю моєю!” [5: т. 3: 181]. Ці слова показують, що автор і сам став одним із тих ватажків, які “...люд ведуть, мов стовп огнистий, / Що вів жидів з неволі фараона”. Саме в міжчасі 1905–1906 років, як свідчить В. Лукич у спогадах “Іван Франко”, цей авторитетний учитель із “нетаємним обридженням” зреагував на жорстку статтю Лукича-студента й цим розпочав вивільнення юнака з оков войовничого вільнодумства й антиклерикалізму. Тобто, пізніше дійшов висновку мемуарист, уже тоді І. Франко був визволений із пут “дикої ворожнечі” до релігії. У ньому тривав “процес духової реакції і реставрації: реакції проти атеїстичних блудів його молодих літ, реставрації – в напрямі навернення до віри батьків” [3: 105]. Спогади о. Й. Застирця переконають: “Останні літа Франка мали ціху релігійного роздумування” [3: 504]. А 1913-го року, за свідченням Р. Чубатого, насамкінець врочистої академії з нагоди сорокаліття творчої праці український Мойсей публічно та з притиском підкреслив: “я людина віруюча” [3: 535].

Останні оповідання І. Франко присвятив темам духового життя. У маюванні автора історія Миколи Кучеранюка (“Терен у нозі”) прочитується як божа осторога для сумління героя, як вияв вищого піклування про кожну людину. Інший твір, “Як Юра Шикманюк брів Черемош” (подібно до “Оповідання про чоловіка, що позичав Богу” зі збірки “Староруські оповідання”), має за головну ту думку, що Бог провадить людей до добра індивідуальними дорогами. Додаймо до цих творів позитивні “зустрічі” І. Франка зі святими Николаєм й Іваном (“Легенди”, декотрі з яких вмістив у шкільні читанки), відсвічувану в біблійному свічаді мудрість “Паренетікону” й “Притч” (виокремимо надруковану в збірці “Давне й нове” 1911 року “Притчу про сяння слова божого”, що підносить Христових спадкоємців в царстві духа), християнсько-дидактичний заряд “Староруських оповідань”, пафос Христової заповіді всіх людей “любити рівно” з драматичного “образка” для дітей “Суд Святого Николая” – і матимемо перевагу творів ідеалістичного-духовного світовідчування.

Виразнішою антитезою до ідеалізму серед творів ХХ ст. є хіба уривок “Честь творцеві тварі!” (1908). Написаний він у надрадіатичному курорті Ліпіку, де І. Франко лікувався від психічної хвороби. Цей фрагмент експресивно відтворив утворення землі в бурі міриадів атомів. Твір акцентував: при цьому, мовляв, “Ще не було його” [5: т. 3: 189]. Певно, “Творець тварі” мав, згідно з планом твору, взяти участь в акті творення на якійсь із пізніших стадій (так можна судити із заголовку твору). З біблійного погляду, надто пізно. Сучасна наука, до речі, все частіше задумується про той першопоштовх, який стиснув газові скупчення до стану планет, про геніального “Конструктора” галактики.

У тісному зв’язку з деякими окресленими вище мотивами художньої творчості І. Франка перебувають його наукові й науково-популярні студії. У них особливості його світогляду розкрились уже без опосередкування артистичними завданнями. Молодим вільнодумцем І. Франко не заперечував релігію, оперту, на його думку,

на догмах, із системи “позитивних” наук. Але лише доти, доки богослов’я, як він був певен, остаточно витіснять наука та “штуки красні”. Проте й тоді, вважає І. Франко, існуватиме потреба порівняльної історії віровчень, оповідань про їх початок у душі праць Тейлора чи Спенсера. Вірний постулату про ослаблення віри з розвитком науки, молодий філолог у рецензії на “Хуторну поезію” П. Куліша іронічно прокоментував його мудре провіщення про те, що Бог, мовляв, воскресне у сьайві науки. Тільки не геології, біології, психології, філософії й узагалі ніякої з наук, нам відомих, писав І. Франко. У цю ж пору, надіславши 1883 року у часопис “Зоря” статтю “Потопа світа” – витвір цікавої для автора біблійної критики, розповсюдженій тоді на Заході, він у листі до О. Партицького поділився наміром “розібрати систематично бодай п’ятикнижжє Мойсееве, коли не цілий Старий завіт” [5: т. 48: 356]. У кінці 1885 року у листі до М. Драгоманова І. Франко відзначив свій інтерес до “Біблії” Е. Рейса (зберігається в бібліотеці І. Франка) та його коментарів до П’ятикнижжя, виявив обізнаність із рядом інших критичних німецьких видань – Штрауса, Цігеля, Вельгавзена. Водночас І. Франко не вдовольнився аж надто “попівською” працею Вігуру про Книгу Книг.

На основі сказаного вище неважко дійти висновку: в світогляді І. Франка презентовані два протилежні світи, матеріалістичний та ідеалістичний. До обох він належав у різний час, зманіфестувавши цю належність у програмних виступах. Поскільки до синтезу ці два філософських напрями не надавалися, Франків світогляд не був однополюсним. Навпаки, він показовий самозапереченням як у художній творчості, так і в наукових працях. Скажімо, ствердивши в статті “Поza межами можливого” на противагу “хлопському розумові”, що “З нічого не може бути нічого... матерія не може постати з нематерії, а організм не може безпосередньо повстати з неорганічного тіла” [5: т. 46: 277], І. Франко приблизно тоді ж писав про обмеженість “людських змислів”, а відтак можливостей пізнати за їх допомогою абсолютну й повну правду, а також світ таким, який він є (“Із секретів поетичної творчості”). Всупереч матеріалістичному світоглядові він визнав здатність потреб душі зродити “великі історичні дії” (рецензія “Ukraina irredenta”). Підкресливши потребу піднести людину понад матеріалістичний утилітаризм у “сферу вищих, духових питань”, мислитель 1905-го таки року створив антиідеалістичну “Поему про сотворення світу” і високоідеалістичну поему “Мойсей”.

За таких промовистих контрастів І. Франко в науці стояв твердіше, ніж у літературній творчості, на матеріалістичних і навіть атеїстичних позиціях. Але якого типу атеїстичні погляди були притаманні Франкові? На нашу думку, вони далекі від ортодоксально-безбожницького атеїзму вульгарного більшовицького гатунку, що по смерті мислителя запанував у СРСР. В І. Франка знайдемо: натуралістично-релігійне в основі, пантеїстичне “виведення всього, що діється, з данностей природи” (І. Кант); вагомий первень філософського позитивізму з його опертям на наукове пізнання; риси екзистенційного “фінітизму”, що бере за наріжний камінь усіх побудов людину (І. Франко ж узяв ще й націю); такий компонент ніцшеанського біотичного антропотейзму, як протиставлення Бога і людини. Навіть Франків

“атеїзм” часу “Поєми про сотворення світу”, як видається, передбачав можливість визнання Бога в разі об’єктивного пізнання доказів його існування.

З іншого боку, дослідницький інтерес до давньої епохи в житті людства привів великого бойка до глибокого усвідомлення невідлучності, наприклад, на біблійному Сході, в середньовічній Європі двох ідей – людства і Бога. Дуже добрий джерелознавець, один із першорядних слов’янських філологів, ерудит-медієвіст і активний популяризатор набутих знань, І. Франко головну увагу віддав релігійній літературі – агіографіям, євангеліям, як-от Остромировому, апокрифам, повчальним збірникам, Богогласникам (збірники релігійних пісень). Вагомими, часто першовідкривачими, досі авторитетними є розвідки І. Франка про письменника-полеміста, що стимулювали написання поєми “Іван Вишенський”, а також докторська дисертація, присвячена християнському романові “Варлаам і Йоасаф”. У цій фундаментальній і новаторській праці оформилися деякі дослідницькі принципи Франка-ученого. Маємо на увазі спеціальне дослідження проблеми авторства пам’ятки; критичне осмислення попередньої традиції; широке контекстуальне й інтертекстуальне тло вивчення джерела (як орієнтально-юдаїстської амальгами, наприклад) у поєднанні з докладністю текстуального аналізу; потрактування теми як релігійно-літературної (переклад старовавилонської космогонічної епопеї “Енума еліш” в “Поємі про сотворення світу”). До того ж І. Франко виявив себе справжнім ученим-полігістом широкого профілю, а у “Поємі про сотворення світу” ще й природознавцем. Презентований погляд, що антитетичний по даному в брошурі о. д-ра М. Конрада “Д-ра Франка Поєма про Сотворення світу” (Львів, 1905), – критична щодо релігійного пояснення походження світу. І. Франко покликався в аргументації на останні археологічні відкриття на теренах Вавилонії, на авторитет Ч. Дарвіна.

Бібліофіл і палеограф, І. Франко був частим відвідувачем і читачем у монастирських бібліотеках, опрацьовував раритетні рукописи. На цій основі постали його солідні розвідки в трьох книгах про особливі різновиди релігійного письменства – апокрифи і легенди. Його в першу чергу цікавили старозаповітні апокрифи, неканонічні євангелії та діяння апостолів, “Палея” – апокрифічна біблійна історія сотворення світу – та вплив цих пам’яток на мистецтво. Симбіоз канонічно-релігійного, з одного боку, та апокрифічних і світських компонентів, із іншого, зафіксований у мистецтві завдяки їх взаємодії, дещо нагадує підходи Франка-письменника до художнього опрацювання біблійних тем, відповідно до того, як культ науки визначив характер ряду поетичних писань І. Франка ХІХ ст.

Отож, “ті самі керівні духово-релігійні мотиви просякають обидві галузі Франкової творчості (художньої і наукової. – В. П.); бо у великій місії, що йому призначено виконати, в його титанічних зусиллях провідника та пророка свого коханого народу він віднайшов суттєві вічні вартості, які віддзеркалюють ідею Бога” [1: 8]. На жаль, ці зусилля, а ще більше довголітнє цькування, у тім числі, на жаль, і галицькими клерикалами, надломли дужий дух І. Франка, спричинилися до тяжкої розумової хвороби. Виявами її були його манія переслідування покійним уже М. Драгомановим, “ідея фікс” про раптом одержану можливість спілкуватися, за

словами з 1908 року, через “пошту духів з віддаленими особами”. І. Франко змагався з недугою, в часи просвітлюючих розум полегшень переклав і опублікував із власними поясненнями “Вавилонські гімни й молитви” (1911). Цим “остаточно нищить сам себе – Франка матеріаліста, позитивіста, атеїста” [4: 167]. Полемізуючи з матеріалізмом, коментатор підніс величезний вплив Старого Заповіту на “сформування того релігійного культу, що на єврейській основі виріс у могутнє дерево християнства”, мав “значний вплив на сформування душі українського народу” [5: т. 8: 7].

Заглиблення у художні й наукові світи І. Франка надає можливість виявити саморух живої та змінної думки мислителя про причини світу, роль матеріального й ідеального в його постанні й функціонуванні. Вже доктором філософії Віденського університету написав він “біблійне оповідання про сотворення світу в світлі науки”. Опублікував його не лише в часописі, а й окремою відбиткою, наклад якої, згідно з передмовою до канадського видання “Поєми про сотворення світу” (далі – ПСС; 1918) О. Сушка, знищили галицькі клерикали. Уже по смерті І. Франка ПСС популяризували канадські видання 1918 і 1984 років, два вітчизняні початку ХХІ ст., нью-йоркське 1969 року із передмовою Л. Силенка. У ній “твір великого історіософа” проголошено епохальним, збагачуючим “самобутню духовну скарбницю українського народу” об’явом генія І. Франка, “його величавих знань, його многогранної духовності, його стимулюючої мислі”.

Промовистим бачиться той факт, що автор уперше помістив ПСС у часописі радикальної партії “Новий громадський голос”. У преамбулі – адресація І. Франка до простого народу з наміром подати йому “здобутки новочасної науки”. Усе це засвідчує популяризаторські наміри публікатора, його зусилля задовольнити потребу в такого типу виданнях, прямо чи заопосередкуванням інтелігенції розвиваючих народні знання та критичний розум. Тож ПСС “на ті часи не одинока на українській мові популярна критика біблійних оповідань, зокрема оповідання про створення світу” [5: т. 7: 166], намагання розкрити людське, а не божественне його походження та викласти “натуральні пояснення постання всього світу, землі й людей” (І. Франко). Про це говорять композиція, зокрема два обрамлюючих розділи, перший і восьмий. У науково-популярному стилі “метеликових” видань для народу кінця ХІХ – початку ХХ ст. ПСС розкрило позицію, обрану Франком. Він зайняв її по стороні позитивістської філософії, що протиставилась ідеалізму та вченим прохристиянського напрямку в дискусії з приводу оригінальної (походженням “згори”) чи компілятивної природи біблійного оповідання про сотворення світу.

Осереддям книжки є якраз докладні коментарі І. Франка. Він закликав виробляти власні переконання тільки за допомогою “фактів, досвідів, контролю”. Проте запитаємо, чи ж здатен розум пояснити вияви ірраціонального, містичного, трансцендентного, хоча б надприродний учинок Мирона з оповідання “Під оборогом” І. Франка? Як альтернативне біблійному наводиться давньовавилонське оповідання про сотворення світу. Тут І. Франко виступив у іпостасі перекладача – на цей раз вавилонської космогонічної епопеї “Енума еліш”. При читанні ПСС

виникає низка питань щодо слушності Франкових тверджень. Адже їх об’єктивно можна потлумачити такими, що підкопують вчення церкви. Не випадково коментар великого письменника до ПСС викликав заперечення у брошурі “Д-ра Франка Поема про Сотворення світу” М. Конрада (Львів, 1905). Пригляньмося ближче бодай до головніших аргументів дискутантів. Перед цим варто заакцентувати на визначальному пафосі виступу І. Франка, який небезпідставно ствердив: “не висав собі тут нічогісінького з пальця”. Ставши на позицію наукового об’єктивізму, він обороняв, власне, ідею пізнання істини задля власного звільнення. Його ж опонент М. Конрад виходив із заздалегідь зайнятої позиції: справжня наука “не противиться вірі в Божу повагу Св. Письма”.

Чи може перекреслити цю віру неточність біблійних обрахунків родів та тривалості життя їхніх патріархів (така перша незгода І. Франка)? Поскільки автентичний текст невідомий, а дати зазнали змін під пером переписувачів і різночитань у перекладачів, деякі з менш важливих родів могли не фігурувати в обрахунках. Отож, усе залежить від суб’єктивного погляду вчених-інтерпретаторів. Тому щодо цього питання може існувати стільки думок, скільки є голів. Критика ж невідповідності біблійної історії створення світу і людини всім “законам природного життя” (І. Франко) виглядає в ПСС сильним і категоричним закидом. Тим паче, що опертий він на непохитний у той час авторитет Ч. Дарвіна. Цього вченого, звернімо увагу, І. Франко і назвав не безбожником, а навпаки, “по-своєму глибоко релігійною людиною”. Окрім того, виступив проти примітивізації його погляду на походження людини від мавпи. Її будова тіла, за Ч. Дарвіном, як підкреслив український учений, указує лише на наявність спільних предків у далекій давнині. Та в зв’язку із закидом про невідповідність біблійної концепції світотворення законам природного життя виникає непросте питання: чи ж були й діяли ті закони до початку світу?

Підкреслена І. Франком неясність висловленої в святих книгах божої правди, якщо її не пояснювати вищою мудрістю, незбагненою для людського розуму, може бути вмотивована тим самим чинником людського посередництва. Як аргументував М. Конрад, ці правди “списали писателі своїм власним способом..., без єврейських самозвуків” (і це ускладнило правильне розуміння). При тім вони орієнтувалися на тогочасних людей і дотримувалися їхнього способу мислення. Тому через тисячі років деякі місця й сприймаються як “темні”. Полемічні закиди наукового критицизму супроти богословських пояснень старозаповітних суперечностей (доктора-теолога М. Конрада проти доктора філософії І. Франка) подекуди показують неможливість однозначного вирішення ряду питань. Скажімо, міри значущості тих чи інших подробиць біблійних оповідань, стосунку археологічних знахідок до подій, зображених у Св. Письмі. Адже такі вчені, як І. Франко та дослідники, названі О. Сушком у посиланнях, не визнавали наявності важливіших “слідів” гебрейського життя в пам’ятках інших народностей.

Однак багато інших, зокрема іновірців, навпаки, висловили подив із приводу тотожності свідчень Біблії, з одного боку, та асирійських, вавилонських та єгипетських джерел – з іншого (“раціоналісти” Шредер і Еберс, а також Деліч, Вігу-

ру, Годлевський тощо). Розкопки в Єгипті ще в кінці XIX ст. привели до знахідки руїн гебрейського міста Пісон, згаданого у Св. Письмі; єгиптологам відомі й інші тотожності. На думку Райта, висловлену в монографії “Імперія гіттітів”, вищезгадані джерела внеможливають усілякі сумніви в достовірності біблійної історії. А формування деяких архаїчних моральних біблійних приписів, пов’язаних із гебрейського побутово-обрядовою традицією (їх І. Франко не схвалює в ПСС), можна пояснити боротьбою між однобожжям та впливами на “богообраний” народ полідемонічних культів. “Зовсім негідні божого імені” (І. Франко) палкі прокляття беззаконь, імовірно, у Біблії “відповідають грубо змісловому характерові гебреїв, для котрих лагідніший спосіб говорення був би безуспішний” (М. Конрад). Людськими поганими норовами, певно, і викликані облагороджуючі їх десять заповідей, не такі вже й богомудрі, як на думку І. Франка.

Не все є досі відомим і проясненим у церковній традиції. Не випадково перші зафіксовані сумніви в авторстві Мойсея висловив Авраам Ібн Езра ще в XII ст. До того ж Мойсеєве авторство П’ятикнижжя, визнане ізраїльським народом та християнськими богословами, не входить до числа догм віри. Богослови, до речі, не мають однозначної відповіді на питання про джерела поінформованості Мойсея щодо сотворення світу – скоріше за все, вона криється в писемній і усній традиції. Проте відсутність єдиної версії сама по собі не здатна поставити під сумнів автентичність будь-якої старовинної пам’ятки.

Франкові серйозні заперечення Мойсеєвого авторства біблійних книг, традиційні для раціоналістичного пункту бачення від часів іще Т. Гоббса і Б. Спінози, засновані на бракові вказівки на пророкове авторство цих книг. У дійсності кілька вказівок усе-таки дає п’ята книга Второзаконня – те, що “вписав Мойсей усі слова закону цього в книгу і дав жерцям” і т. п. Аналогічно буцімто відсутні, за І. Франком, у царів Давида, Соломона і пророків згадки про Мойсеєві закони все ж можна розшукати в III книзі Царств у зв’язку з Давидом і Соломоном. Посилання ж на них подекуди трапляється у двох книгах Параліпоменон, як і у тих, названих І. Франком пророків Амоса, Єремії тощо. Можливо, про Мойсеєві книги в них не завжди говорить виразно, проте все-таки говорить. З іншого боку, коли б такої згадки про Мойсеєві закони й не було, чи це був би достатній аргумент “проти”? Не може в цій ролі виступати й згадування Мойсея в цих книгах у третій особі. Хоча цю форму не сприйняв іще Ібн Езра, але той, хто згаданий у цій особі, – не конче особа неприсутня чи стороння. Така “форма авторської ввічливості” (І. Качуровський) відома здавна, від Ксенофонта й Цезаря, як слушно зауважив І. Франко.

Що ж до біблійного сюжету про смерть і похорон пророка, то, безумовно, ніхто й не приписує його самому Мойсеєві. Адже богослови вважають його належним перу автора наступної книги Ісуса Навина. І. Франко наголосив і на тім, що Мойсеєва наука різниться від того, що пишуть пророки стосовно непотрібності живих жертв Богові. Річ тут, певне, в тому, що пророки дотримувалися Самуїлового пріоритету: послух Богові кращий за жертву, призначену замолити гріхи. Лінгвістичний аспект критики П’ятикнижжя пов’язаний із раціоналістичним твердженням про

те, що арамейська мова в часи Мойсея нібито ще не існувала, вона виробилася за часів вавилонського полону. Але, з іншого боку, брак писемних пам’яток іще не є остаточним доказом. Імовірно, що арамеїзми, домішані до книг Мойсеєвих, – не що інше, як архаїзми, збережені гебреями з семітського мовного першокореня.

Констатований і визнаний давно (принаймні від Г. Віттера) факт найменування Бога в П’ятикнижжі різними словами: “Ягве” й “Ельогім”. Згаданий Франком Ж. Астриук, близький до енциклопедистів, пояснив його тим, що Мойсей користувався двома творами з такими іменами. Це визнають і християнські вчені (не принижуючи значення пророка), й дослідники-раціоналісти, що вагаються лише щодо кількості таких “співавторів” (від двох до десяти) та часу завершення П’ятикнижжя і походження окремих частин. До речі, теорію амальгамності книг, комбінаторного використання “ягвістичних” і “ельогістичних” джерел при їх створенні багатьма людьми впродовж кількох поколінь не сприйняв навіть вільнодумець М. Берн. Адже ця так звана документальна гіпотеза зіткнулася з величезними труднощами виокремлення взаємопрониклих джерел і порядку їх розташування в часі, однозначної атрибуції місця виникнення так званого Ягвіста (частини П’ятикнижжя, в яких Бог називається Ягве) й Ельогіста (інші частини, де він названий Ельогім).

На думку одного з авторитетних раціоналістів Евальда, Мойсеєві книги в жодному разі не є механічним об’єднанням різних джерел. Заперечує таке припущення насамперед єдність і суцільність цілого. Що ж до вживання двох імен, то аналіз їх використання (окремого, бо разом “Ельогім Ягве” означає Господь Бог) виявляє певну ситуативність. Перше ім’я має загальне значення Сотворителя, друге – справжнього Бога гебреїв. Загалом, попри кількастолітню критику канонічного погляду на походження П’ятикнижжя, здебільшого ведену протестантськими богословами, до нашого часу нічого однозначно й переконливо не доведено.

Біблійна оповідь про сотворення світу – головний стрижень однойменної праці І. Франка. Згідно з церковним поглядом, догматичну частину сюжету становить тільки історія сотворення Богом світу з нічого. Буквальним чи метафоричним є сенс подальшого викладу, логічною, хронологічною чи якоюсь іншою виступає його послідовність – усе це площина для наукових досліджень. За витлумаченням автором ПСС біблійного оповідання (в неавторитетному, згідно з І. Франком, перекладі П. Куліша), Бог перед початком акту сотворення вже застав щось готове, ним не сотворене. Таким кодом первісного хаосу в “Енума еліш” виступає Тіямат. Однак Мойсей, уживаючи негебрейське слово “Тегом”, ніде не говорить, що світ не був сотворений. У відповідь на доречний закид І. Франка в довшій, аніж шість днів його створення, тягlostі існування світу, його опонент звернув увагу на те, що гебрейське “йом” (день) уживається в різних значеннях, у тім числі на окреслення неозначено довгих відрізків часу.

Буквальне розуміння біблійного опису черговості появи сонця після суші і рослин здатне спричинити критичні висловлювання щодо можливості буйної вегетації рослин без яскравого світла. Очевидно, рослини, хоча б губчасті й м’які, без зумовленого хлорофілом зеленого забарвлення, таки розвивалися. Особливо

тоді, коли атмосфера була достатньо теплою і вологою, як у вуглецевий період. Могла існувати й фауна: недаремно природознавець Геер писав про дрібних звірів тієї доби, як про нічних.

Із приводу того, що в біблійному оповіданні вживається форма “Ельогім” (наче було більше богів – “елів”), усе ж складно зробити висновок про якесь многобожжя в оповіданні про сотворення світу. Адже ця назва поєднується з однією імені Ягве, та й дієслова й прикметники при множинній формі “Елогім” стоять в однині. Проте ледь чутний відгомін у тій формі якоїсь неначе наради вищої сили, на думку богословів, становить собою найдавніший старозаповітний натяк на віру в святу Трійцю. Крім того, І. Франко також висловив переконання, що історія створення перших чоловіка і жінки є суперечливим результатом праці двох авторів. Але в оповіданні ніде не йдеться про одночасне створення Адама і Єви. Тому не з меншим правом можна стверджувати про розгортання розповіді одним автором, замість того, щоб припускати неузгодженість двох авторів.

І. Франко скептично поставився до згадки про розташування раю, якого люди так і не знайшли, керуючися біблійними вказівками. Дійсно, світ неабияк змінився, й справа знайдення пошукуваної місцевості вочевидь нелегка. Існують різні версії про місце Едему – Деліча, Ровлінсона й інших. М. Конрад вважав найправдоподібною “вірменську” версію.

Розгляд вавилонської клинописної поеми, важливіші місця якої переклав І. Франко в ПСС, виявляє деяку схожість фактів і словесних виразів між нею і біблійною історією сотворення світу. Причина такої близькості, скоріше за все, – спільні халдейські джерела, можливо з аккадських часів. Цікаво, що позірне багатобожжя “Енума еліш” при докладнішому розгляді обертається в однобожжя. Адже асирійські божества, як виявляється, – не що інше, як обожнені планетарні символи (Шамаш – Сонце, Наннар – Місяць, а Іштар – Венера). Про своєрідний “підклад однобожності” писав іще Ленорман на противагу тим твердженням, згідно з якими монотеїзм виробився гебреями вже у Палестині.

Доречно додати, що вищезгадану Франкову негативну оцінку перекладу П. Кулішем Св. Письма, оцінку не поодинокую, відкинув І. Пулюй. Того ж 1905 року у “Споминах про Куліша” він обстоював добру якість і відповідність гебрейському текстові цього перекладу. Долучившись до полеміки, І. Пулюй доволі категорично ствердив: гебрейський світогляд стосовно сотворення світу “стоїть незрівнянно вище від вавилонсько-асирійського світогляду, що др. Франко пхає його в переклад Біблії, покликуючись без всякої підстави на “новочасну науку” про наймолодшого бога Мардука... Коли вавилонсько-асирійський світогляд вчив, що світ був Мардуком *тільки упорядкований* (тут і далі курсив наш. – В. П.), то перва книга Мойсея вчить, що світ був з нічого сотворений. Не всесвітній будівничий, що “застав” готові матеріали для будови вселенної., а абсолютний Творець *сотворив цілу вселенну з нічого!* Ось що проповідує єврейська Біблія” [2: 116].

Критичне переосмислення біблійних святощів І. Франком, та ще й у виданні для народу, І. Пулюй розцінив як непошанівок почуття народу і скривдження авто-

ром “навіть друзів своїх”. На жаль, при тому в емоційному запалі він здійснив випад проти почуттів І. Франка (на підставі автобіографічної статті “Дещо про себе самого”) і цим приєднався до тих критиків письменника, які не бажали зрозуміти причини появи ПСС. А цю працю варто бачити саме виявом мислительного автономізму, що виходив (зосібна у І. Франка) зі свободи сумління та відповідав світоглядним настановам значної частини тогочасної української еліти. Яку ж мораль варто вивести з полемічного різноголосся навколо Франкового “Сотворення світу”? Коли найзагальнішу та ще й примиряючу опонентів, то хіба цю: кожен учений має право бути віруючим глибоко, “ортодоксально” чи й “по-своєму”, як сказав би І. Франко.

Насамкінець додамо: за посередництва Франка-перекладача українська література засвоїла екзотичний для себе вавилонський матеріал космогонічної поеми “Енума еліш”. 1911 року І. Франко долучив до нього окремим виданням “Вавилонські гімни й молитви” – світ архаїчних і поетичних гімнів, молитов і заклинань. Цим українська красна словесність збагатила власну скарбницю літературних форм і тем. Адекватне відтворення змісту, стилю й висловів стародавнього оригіналу вкупі з глибоким його розумінням говорять на користь цього перекладу.

Інтерпретатор не тільки познайомив українців із життям давнього і значною мірою загадкового для них народу, а й зумів передати його історичний і місцевий колорит. При цьому “Енума еліш” злегка “націоналізована” (вжито, наприклад, народний іменник “палати” на означення божих храмів-святинь, вигук “Ой лишенько!” тощо). Гнучким є дібраний розмір білого п’ятистопного ямба, в окремих місцях нерегулярного. Тож “Поема про сотворення світу”, гаслом якої є “*Ex nihilo nihilo fit*”, – не що інше, як вияв мислительного автономізму, що виходив у І. Франка зі свободи сумління та відповідав світоглядним тогочасним настановам української еліти

Загалом художні твори та наукові праці письменника-мислителя, присвячені релігійним святошам та їх опрацюванню в літературі, залишаються відповідно мистецькими артефактами й цікавими пам’ятками доби, виявом одного з переконуючих способів думання, пробудження свідомості в добу революційних зрушень, навіть гімном свободи людської мислі і “закликом до пильності” (В. Яременко) перед різного роду мислительними спекуляціями. Ці писання засвідчили: особистість високої освіченості, якою був І. Франко, визначалася століття тому не тільки належністю до політичних течій та партій, а й активною працею над формуванням естетичних смаків і світоглядних основ сучасників, у тім числі за допомогою пам’яток давньої культури інших народів, цілих світів, освоєних “веле-тенським, усеобіймаючим оком України”. Зокрема, наукові виступи І. Франка – вияв різнобічності знань періоду інтенсивного розвитку природознавства й археології та пошуку шляхів їх наукової популяризації, особистий документ інтенсивного шукання істинної відповіді на одвічні питання, що хвилювали душу людськості не тільки сторіччя тому, а й актуалізовані вже вкотре самим часом.

Література:

1. Біда К. Релігійні мотиви в наукових творах Івана Франка. – Мюнхен–Детройт, 1995.
2. Пулюй І. Нові і перемінні зьвізди. – Відень, 1906.
3. Спогади про Івана Франка / Упор., вступ. стаття і прим. М. Гнатюка. – Львів, 1997.
4. Суспільно-політичні погляди Івана Франка в світлі його творів та листування / За ред. К. Осипа й А. Березинського. – Харків, 1932.
5. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Володимир Працьовитий (Львів)

Національна основа драматургії Івана Франка

У сучасному літературознавстві, коли назріла нагальна потреба вибудовувати нові концепції для розкриття національної специфіки української драматургії, особливої актуальності набувають теоретичні міркування та практична діяльність І. Франка. І в теорії, і на практиці він послідовно дотримувався основоположного принципу: драматургія повинна опиратися на національний ґрунт. Письменник стверджував, що “література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу” [5: т. 31: 12], який вона відображає. І. Франко наголошував, що “розвиток драматичного мистецтва характеризує духовне життя і культурний рівень народу більше, ніж інші галузі письменства” [5: т. 41: 90]. Тому він виступав проти спекуляції національним питанням. “Все, що йде поза рами нації, – зазначав він, – се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді б прикрити свої намагання до панування однієї нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантомів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами прикрити своє відчуження від рідної нації” [5: т. 45: 284].

І. Франко був самостійним і незалежним митцем, він твердо відстоював свої принципи, хоча в умовах Австро-Угорської імперії зберігати незалежну позицію було непросто. Бо колективна душа народу “стає вільною тільки тоді, коли державні кордони відокремлять його від інших народів” [3: 565]. Але, незважаючи на обмежені можливості, він постійно акцентував увагу на національній самобутності української драматургії, яка “з природної необхідності глибоко народна, переважно сільська і в найкращих своїх творах дозволяє нам глибоко заглянути в душу тих верств народу, до яких тільки зрідка торкається перо драматичних письменників Західної Європи” [5: т. 9: 90].

Можна твердо сказати, що в драматургії І. Франка виразно виявився український націоналізм, який варто розглядати як форму історичної культури. За твердженням Е. Сміта, “націоналізм не так стиль і доктрина політики, як форма культури – ідеологія, мова, міфологія, символізм і свідомість, – що здобула глобальний резонанс, а нація – це тип ідентичності, чие значення і авторитет зумовлені цією

формою культури” [4: 99]. І. Франко вважав, що “тільки той писатель може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворущають її душою, та разом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі” [5: т. 6: 34]. Драматург глибоко закорінював свою творчість у національний ґрунт, приділяв особливу увагу цільним національним характерам, здатним відстоювати національно-політичні ідеали, але водночас він постійно виходив на загальнолюдські обшири і тому не бачив суперечності між націоналізмом та інтернаціоналізмом у літературі. Зважаючи на “інтернаціоналізацію літературних уподобань та інтересів”, митець наголошував, що в кожній поодинокій літературі “виступає чимраз рельєфніше її питомий національний характер, її оригінальні прикмети, основні особливості її народного гумору і народного пафосу, властивості її вислову, літературного стилю, поетичної техніки” [5: т. 6: 34].

І. Франко вмотивував нерозривний зв'язок літератури з життям свого народу. Адже “література і життя мусять стояти в якійсь тісній зв'язі. Се за всі віки виказує фізіологія і психологія, котрі кажуть, що кожний чоловік лиш то може робити, говорити, думати, що вперед у формі вражень дійшло до його свідомості, в відтак тоті елементи може комбінувати, складати, ділити і переформувувати; але щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити” [5: т. 7: 11].

Драматургія І. Франка розвивається у двох напрямках. Перший – це скрупульозна обсервація народного життя, нещадне викриття і висміювання вад національного характеру, який протягом століть був важливим чинником непорозуміння та катастроф української нації, а другий – це створення еталонного образу, який мав би стати зразком для націотворення. І. Франко вірив у національне воскресіння українців і тому докладав чимало зусиль, щоб засобами художнього впливу “збудити національний організм і вивести його на спасенну путь оновлення” [5: т. 2: 378]. Проте, як зазначав О. Борщаговський, “було б помилково думати, що драми Франка грубо тенденційні, що вони примітивно, однобічно змальовують усю барвисту суперечливу дійсність в ім'я тенденційності на шкоду реалізму і художній повноті” [1: 4].

Використовуючи досвід національної та світової класики, І. Франко в драматичних творах вибудував власний художній світ. Намагаючись якнайширше охопити навколишню українську дійсність, митець прагнув водночас прогресивними ідеями прислужитися своєму народові. Він наголошував, що нема нічого, гідного в його житті, “крім тієї сверблячки до писання, крім нахилу спостерігати людське життя в його найрізноманітніших проявах, крім тієї ніколи й нічим не заспокоюваної гарячки, яка змушує мене перейматися стражданнями й радощами, думками і мріями інших людей” [5: т. 5: 29].

Національна самобутність драматургії І. Франка виявилася передусім у тому, що вона глибоко закорінена в національний ґрунт. У п'єсах різних жанрів він порушував доленосні для українського народу проблеми. Атмосферу княжої доби

І. Франко відтворив в історичних драмах “Три князі на один престол” та “Славою і Хрудош”, наголосивши на суперечностях українського національного характеру, які були основною причиною розбрату і непорозуміння між українцями. Звичайно, ці драми не були доскональними. Можна робити закид молодому драматургові щодо композиції творів, дорікати за надуманий сюжет, художню недовершеність образів, довгі монологи тощо. Але тут значно важливіше інше. У цих історичних драмах І. Франко глибоко пізнав душу українського народу – показав її світлу і темну сторони. Життєві спостереження наштовхнули драматурга на іншу думку: суперечності княжої доби закладені не в часових параметрах того часу, вони є вічними супутниками української душі. На цих суперечностях українського національного характеру намагався наголосити І. Франко в драмах “Три князі на один престол” та “Славою і Хрудош”. З одного боку, піднесений патріотичний порив українців, з другого – приземленість, нерозривна прив’язаність до насущних турбот. З одного боку, лицарська честь, національна гідність, а з іншого – лицемірство, підступність, прислужництво. З одного боку, чуйність, вразливість, а з іншого – непримиренна нетерпимість до неординарної особистості. Наголосивши на цих суперечностях українського національного характеру, І. Франко не знав, як примирити дві сторони української душі. І тому він не робив жодних висновків, а по-мистецьки, наскільки це дозволяв жанр історичної драми, загострював увагу на важливих національно-політичних проблемах української суспільності.

У драмі-казці “Сон князя Святослава”, поєднавши казкові, романтичні елементи з реалістичною манерою відтворення княжих часів, І. Франко показав розбрат між князівськими родинами, розшарування української нації, які призвели до занепаду могутньої Київської Русі. Але не тільки минуле цікавило драматурга. Він як мислитель, пророк, письменник-патріот заглядав далеко в майбутнє свого народу, сподіваючись на порозуміння, злагоду та спільну працю на благо України. Тому І. Франко й вибудовував різноманітні художні проекти, зачіпаючи різні сфери суспільної діяльності. Для цієї мети він використовував жанр національно-політичної драми, який давав йому змогу порушувати актуальні проблеми суспільного буття української нації.

Надзвичайно важливою І. Франко вважав проблему вчительства. Він виходив з того, що культ освіти в Україні панував з давніх-давен. У драмі “Учитель” він відтворив складні процеси національного пробудження в українському селі. Змодельовавши еталонні образи-характери Омеляна, Юлії, Хоростіля, письменник показав, які величезні зусилля повинні докладати національно свідомі особистості для порятунку свого народу від темряви та безпросвітництва. Національно-політична спрямованість драми “Учитель”, самотність образів-характерів, їхня чітка індивідуалізація, гострий національно-політичний конфлікт, актуальність порушеної проблеми, патріотичний пафос, сатиричне викриття сільських порядків, які гальмували розвиток шкільної справи і позбавляли самовідданих учителів реалізувати свої можливості на ниві освіти, засвідчують, що І. Франко велику надію покладав на національну енергетику та дійову силу драматичного слова, за допомогою якого хотів привернути увагу до насущних проблем українського народу.

Національно-політичні проблеми української спільноти митець порушив у сатиричній драмі “Рябина”, зображуючи сільську громаду як активну дійову силу. Видаючи бажане за дійсне, І. Франко в такий спосіб сподівався пробудити потужну національну енергію, здатну очищати від скверни український національний організм, вселити в людей віру в їхні потенційні можливості при вирішенні важливих громадських справ.

Соціальний поступ у Галичині письменник змоделював у драмі “Майстер Чирняк”. І. Франко завжди цікавив поступ української суспільності. Він намагався вказати дорогу рідному народові, який блукав у темряві і не бачив просвітку. І це прагнення українців до поступу письменник утілює у драмі.

У драматургії І. Франка герої постійно перебувають у стані пошуків особистого щастя. І дорога до щастя в кожного персонажа своя, і увявлення про нього теж своє. Водночас драматург намагається поставити дійову особу в певну систему координат – випробувати героя в різноманітних конфліктних ситуаціях. Не тільки соціальні, моральні та духовні проблеми свого часу, а й життя людей, їхні почуття, здібності, культурні надбання та естетичні уподобання відтворив І. Франко в трагедії “Украдене щастя”. За глибиною відтворених національних проблем, проникненням у внутрішній світ дійових осіб “Украдене щастя” відповідає жанровим вимогам трагедії, оскільки тут є висока патетика, трагічний сюжет, трагічні образи-характери, трагічний конфлікт, вибудований на національній основі, й трагічна розв’язка, яка завершує твір на високому реєстрі. Зображуючи прагнення Анни, Миколи та Михайла до особистого щастя, драматург не відступив від національних ідеалів українського народу, які застерігали від руйнування сім’ї навіть під приводом великого кохання.

Проте не всі задуми І. Франко зумів належно реалізувати. Драматична поема “Кам’яна душа” може бути яскравим свідченням того, як особисті незгоди позначилися на естетичній вартості твору. Енергетична виснаженість перешкодила письменнику втриматися в жанрових межах драматичної поеми, яка не терпить приземленості та побутовізму. Захопившись натуралізмом, об’єктивістським зображенням героїв, він не зумів опоетизувати їхнє трагічне кохання. Дотримуючись думки, що основний естетичний принцип – це життя, І. Франко не хотів відступати від нього, і це позначилося на художній правді драматичної поеми. Для відтворення кохання між розбійником Марусяком та Марією йому забракло романтичної піднесеності. Через те він не міг досягнути цільності, гармонійності, органічності поєднання всіх елементів драматичної поеми, надати їй відповідної пластики і колоритності.

У центрі драматичних творів І. Франко поставив людину з її вічним прагненням до добра, щастя, справедливості та свободи. Він вірив у здатність кожної особистості очищатися, відроджуватися, вдосконалюватися та позбуватися вад. Тому він вибудував власний художній світ, в якому реалії життя завжди мали перспективу розвитку. До деякої міри він видавав бажане за дійсне, ідеалізував образи князя Всеволода (“Три князі на один престол”), князя Святослава (“Сон князя Святосла-

ва”), Омеляна (“Учитель”), Матрони (“Рябина”), але такий підхід до відтворення навколишньої дійсності впливав з його бажання створити еталонні образи-характери, які б послужили приводом для наслідування. Водночас І. Франко нещадно викривав вади українського національного характеру – незгідливість, розбрат, підступність, зазнайство, фарисейство, лицемірство, податливість та інертність, які підточували український національний організм, в образах Ростислава (“Три князі на один престол”), Запави і Гостомисла (“Сон князя Святослава”), вїта (“Учитель”), Рябини і Перуна (“Рябина”).

Стильова манера драматурга І. Франка містить у собі різні творчі методи відображення дійсності – романтизм, реалізм, натуралізм, імпресіонізм та експресіонізм, які митець намагався поєднувати в різних комбінаціях навіть в одному творі (“Кам’яна душа”, “Чи вдуріла?”). Він пробував змішувати елементи різних жанрів – драми, комедії, трагедії (“Послідній крейцер”), драми, трагедії, новели (“Будка ч. 27”), використовував водночас як прозовий, так і поетичний текст, але такі художні прийоми не завжди приносили йому успіх, оскільки порушували органічну цілість твору, руйнували його ритмомелодіку та композиційну архітектоніку. Важливо відзначити, що, використовуючи засоби імпресіонізму та експресіонізму для розкриття поглибленого психологізму, драматург не відступав від національної традиції. Дії його героїв Ксені (“Будка ч. 27”), Камілі (“Чи вдуріла?”) були зумовлені палкою пристрастю та високими морально-етичними ідеалами, притаманними природі українського національного типу.

Захоплюючись натуралізмом, І. Франко намагався достеменно показати правду життя, але художня правда від цього постраждала, як це сталося в одноактній драмі “Майстер Чирняк” та драматичній поемі “Кам’яна душа”. Ці п’єси не мають завершення, не мають переконливої перемоги одного персонажа над іншим, у них немає торжества закладеної ідеї, що є необхідним елементом драматичного твору. І треба відзначити, що в драматичних творах І. Франка натуралізм був інородним елементом і органічно не вписувався у творчу індивідуальність митця.

У драмах І. Франко використовує національний колорит, детально описує побут українців. Для індивідуалізації мовної партитури кожної дійової особи він добирає влучні вислови з народної лексики. Мова його драматичних творів жива, влучна та соковита. За її допомогою він відтворює атмосферу та дух часу в українському суспільстві. Використавши лексику з народного середовища, митець індивідуалізував образи-характери Анни, Миколи, Михайла (“Украдене щастя”), Матрони, Рябини, Перуна (“Рябина”), Омеляна, Юлії, Хоростія (“Учитель”), Завади, Зосі, Олени, Ксені (“Будка ч. 27”) тощо. Тобто І. Франко поєднував різноманітні засоби та художні прийоми, щоб виробити автентичний національно-органічний стиль.

Відтворюючи звичаї, традиції, спосіб мислення, морально-етичні пріоритети, генетичні задатки, світовідчуття та ментальні орієнтири дійових осіб, драматург намагався показати багатогранний український національний характер, його вади, достоїнства та суперечності.

Драматургія І. Франка, якій він приділив чимало уваги, – окрема сторінка у творчості митця. Саме тут, опираючись на національну основу, він постійно екс-

периментував з художнім словом, прагнув використати його як ефективний засіб вдосконалення українського суспільства. Йому дуже хотілося, щоб українська нація пробуджувалася, розвивалася, утверджувалася у світовому товаристві як культурна, високоінтелектуальна спільнота. І тому він мав велику надію на драматургічне слово, яким сподівався через театральну сцену достукатися до сердець українців, націлюючи їх на нові звершення в ім'я власного народу, в ім'я незалежної Української Держави.

Сьогодні творча спадщина І. Франка як теоретика і практика драми може послужити основою, на якій і варто вибудовувати українську національну культуру. Адже письменник переконливо показав, що драматургія не може існувати без національної основи, національного колориту, національних характерів, оскільки вона порівняно з іншими родами літератури має особливу функцію – через театральну сцену впливати на формування духовного світу свого народу.

Література:

1. Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка. – К., 1946.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995.
3. Рассел Б. Історія західної філософії. – К., 1995.
4. Сміт Е. Національна ідентичність. – К., 1994.
5. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Галина Хоменко (Харків)

Самовбивство як креативний код: Іван Франко та український модернізм 1920-х

Якщо скористатися лаканівським принципом органічної інтерпретації, вивчення модернізму як творіння “вільних розумом”, що ходять тільки “окільним шляхом” (Ф. Ніцше), іманентно передбачає зосередження передусім на точках, які еліміновані зі сфери прямого називання. В Україні таке *exhortatio indirecta* насамперед стосується європейських інтенцій, що вилилися в діалог доміантних мотивів, збережених на різних витках модерністських шукань, який не знайшов прямої фіксації. Одним із найвиразніших європейських “локусів” конверсації раннього українського модернізму та модернізму 1920-х є ідеологема креативного самовбивства, окресленню якого маємо завдячувати І. Франкові – у його текстах представники “переходової доби” знаходили уявлення про самовбивство, суголосьні “романтиці вітаїзму”.

Кінець XIX ст. надає виняткової епістемологічної напруги феномену самовбивства. За спостереженням М. Фуко, явище, яке досі фіксували на маргінесах життя як злочин, стає центром інтегрального пізнання, залишаючись таємницею:

це утвердження “індивідуального і приватного права померти”, “ця наполегливість у тім, щоб померти, – така дивна і, разом з тим, така регулярна, така постійна у своїх проявах, а, значить, так мало пояснювана індивідуальними особливостями й випадковими обставинами, – ця наполегливість була одним із перших потрясінь того суспільства, де політична влада тільки що взяла на себе обов’язок завідувати життям” [50: 242–243]. Мабуть, такий “суїцидальний дух” ХІХ ст. дасть змогу А. Камю визначити самогубство як “єдине справді серйозне філософське питання”, “засновкове питання” [23: 109], з якого виводяться всі інші. Саме в цей час з’являється яскраві суїцидологічні студії [18], досвід яких не втратив своєї актуальності і в постмодерністській суїцидології рубежу ХХ і ХХІ ст. [51].

Метафізика самовбивства у ХІХ ст. є закономірним наслідком смерті Бога, вакансію якого займає Людинобог. Його атрибуція охоплює “сваволю”, те єдине, чим він показує “свою непокірність і страшну свободу” [16: 577], що покликані звільнити людство від страху перед смертю, створити нову людину, “щасливу і горду”, якій “буде все одно жити чи не жити” [16: 575]. Вся Європа пов’язує цей свавільний креативний проект із Ф. Достоєвським, з його Кириловим, якого характеризують як “одного з найдивніших і найглибших літературних типів, які нам тільки відомі” [22: 245]. Просякнуту позитивізмом Європу вражала парадоксальна метафізика “ультра-індивідуалістського утвердження сваволі” [22: 248], де “добровільне самознищення, самопожертва особистості є водночас її звеличенням” [22: 245].

Саме вона формуватиме парадигму самовбивства як шляхетної креативної смерті, яку розробив Ф. Ніцше. Тут вона утримується типовим для філософії життя перетином позитивізму та антихристиянства. Її вершину становить імператив смерті “вільної, свідомої, без випадковостей, без несподіванок” [34: 611], дотримуючись якого людина виступає не тільки єдиним господарем власного життя, а й тим, хто надає йому усвідомленого творчого становлення: у Ф. Ніцше “вищий інтерес життя, життя, що підноситься, вимагає нещадного придушення й усунення життя, що вироджується” [34: 611]. При цьому телеологія вищого життя елімінує будь-які сподівання на трансцендентність. Ф. Ніцше нігілює християнську версію смерті взагалі і смертного часу зокрема як “жалюгідної і жакливої комедії” [34: 611], де “зловживають слабкістю помираючого для насильства над його совістю” [34: 611], а відтак для остаточних деформацій уявлень людини про істинну екзистенційну аксіологію. Вдаючись до фізіологічної призматики смерті, відомий мислитель розглядає “природну” смерть також як самовбивство, бо “ніколи не гинеш від когось іншого, а завжди від самого себе” [34: 611], так що виникає необхідність перетворення такої смерті “за ганебних обставин, невилітної смерті, смерті невчасної, смерті боягуза” [34: 611] у “смерть, вибрану добровільно, смерть учасну, світлу і радісну” [34: 611]. “Гордо померти, якщо вже більш немає змоги гордо жити” [34: 611] – цей афористичний імператив із “Gotzendommerung” (“Сутінків ідолів”) (1888) адресований людині, одержимій самотворчістю і творчістю життя.

Безтрансцендентне креативне самовбивство, обґрунтоване у Ф. Достоєвського негацією “найвищої ідеї” – “ідеї про безсмертя душі людської” [17: 231], співвід-

носиться з винятковим місцем людини у світі як розумного створіння, а відтак у своїй основі воно є “логічним самовбивством” [17: 229], самовбивством обдуманним, інтелектуальним, що протистоїть самовбивству афективному, “бездумному”, оголошеному “просто повним свинством” [17: 8]. У Ф. Ніцше, схильного до контрадикторних суперечностей, самовбивство є тією ситуацією, де мислення, що протиставляє себе життю, змінюється життєствердним мисленням: самовбивство є результатом “думки, яка доходила б до крайніх можливостей життя, думки, яка доводила б життя до краю можливостей останнього” [15: 211]. Довершена імагіонональна версія когнітивного самовбивства в Європі цього часу належить польському художнику І. Геждзієвські, автору полотна “Ostatnie chwile samobujcy” (1856).

І. Франко з його симпатією до “нової хвилі” в літературі та філософії [14] XIX ст. теж подає суїцид як складний світоглядний комплекс. Якщо скористатися метамовою сучасної суїцидології, можна констатувати, що жест самовбивці у кожному його тексті “надобумовлений” (В. Єфремов). Він, як те і співвідносилось з модерністським імперативом душі-лабіринта, пронизаною гострою чутливістю та ірраціональністю, детермінований множиною предиспозиційних чинників, констеляція яких і визначає суїцидогенний комплекс особистості. Доказом цього є його лірична драма “Зів’яле листя” (1896) – текст, який традиційно вважають одним із перших виявів модерністських шукань в Україні. Тут з-поміж суїцидних факторів – “знижена толерантність до емоційних навантажень” [19: 129], яку І. Франко визначає як “слабку волю” [49: т. 2: 119] та “своєрідність інтелекту, ...незрілість суджень” [49: т. 2: 119] і окреслює як “буйну фантазію”, а також співвідносить із тим, що його герой “мало спосібний до практичного життя” [49: т. 2: 119]; “емоційна мобільність, імпульсивність, що сусідить із напруженістю вимог (сильно вираженим бажанням досягнути своєї мети, високою інтенсивністю даної потреби)” [19: 130], які І. Франко визначає як великої “сили, спосібності”, “охоту до праці”, “пориви”, “не видні для постороннього ока, хоч безмірно болючі” [49: т. 2: 119] для самої особистості; “низька здатність до утворення компенсаторних механізмів, витіснення фруструючих факторів” [19: 130], що у І. Франка окреслюється як “отруєння” песимізмом, а радше безнадійністю, розпучкою та безрадісністю” [49: т. 2: 120]; “зниження або втрата цінностей життя” [19: 129], які у І. Франка співвідносяться з нещасливою любов’ю. Психологічна суїцидальна парадигма має в письменника амбівалентне психоаналітичне підґрунтя, яке увиразнюється в останній мотивації вибору самовбивці: хоча він і заперечує свій інфантизм, який корелює з вірою у вічність душі, однак за зразком інфантильно-нарцисистичних типів вибудовує суїцидальні фантазії навколо відновлення почуття власної гідності шляхом повернення до лона матері-землі (“Душа моя на волю рветься / В мамі матері лоні вснути” [49: т. 2: 173]), чим засвідчує власні юнгіанські інтенції. У цьому контексті винятковою є орієнтація письменника на “суїцидальний архетип” (С. Єфремов) – феномен Вертера: відомий персонаж, що з’явився з-під пера Гете в 1774 році, став зразком для наслідування і, як вказували вже сучасники, викликав справжню “епідемію” самовбивств, засвідчуючи, що “символічний сенс може бути рушієм

людських учинків” [37: 18]. Однак вертерівська конотація героя “Зів’ялого листа” покликана деструкувати уявлення про самовбивство як імітативний жест. Якщо історія Вертера і є для І. Франка парадигматичною, то тільки своєю ідеалізацією екзистенційно-особистісних шукань, сформульованих у заповіді Й.-В. Гете: “Sei ein Mann und folge mir nicht nach!” [49: т. 2: 120]. Хоча в передмові до книги її функція зводиться до нігіляції самовбивства (актуальність свого тексту як суїцидального ландшафту І. Франко визначав таким чином: “...Може, се горе (суїцид. – Г. Х.), як віспа, котру лічить ся впорскуванням віспи? Може, образ мук і горя хорої душі від-здоровить деяку хору душу в нашій суспільності?” [49: т. 2: 120]), однак експлікація цієї когнітивної точки в останніх віршах дає змогу констатувати її апологетичний сенс. І. Франко виправдовує самовбивство як індивідуально-особистісний вибір людини, яка мислить. Самовбивство у його тексті є закономірним результатом “посиленої роботи мозку” [29: 165]. Експлікуючи дискурс Й.-В. Гете, який надавав Вертерові христологічних конотацій (“У самому заголовку “Die Leiden des jungen Werter” можна почути відлуння літургійної формули, застосованої до страждань Ісуса Христа, *das Leiden unserer Herrn Jesu Christi*” [37: 17], – зауважує І. Паперно), І. Франко визначає метафізичний засновок суїцидального тексту свого героя у вченні Христа як *le Socrate de la Galilee*: Христос виправдовує самовбивство, якщо воно є акцією справді вільної людини, здатної до есенціального сприйняття світу:

Коли знаєш, що чиниш –
 Блаженний еси;
 А не знаєш, що чиниш –
 Проклятий еси.
 Коли знаєш, що чиниш –
 Закон твій – ти сам;
 А не знаєш, що чиниш –
 Закон є твій пан [49: т. 2: 173–174].

Розгляд самовбивства в ситуаційно-особистісному реєстрі увиразнюється стратегією культурної поліфонічності, якої дотримується носій суїцидального комплексу І. Франка. Самогубство, за І. Франком, це амальгама найрізноманітніших культурних парадигм, які підлягають суб’єктивній трансформації героя. Франків самовбивця – це Вертер–Христос–Сократ–Будда, які зазнали глибинної рецепції автономною особистістю кінця XIX ст., а відтак стали атомами її власної моделі самовбивства.

Універсалізм та суб’єктивізм як домінанти концепції світоглядного самовбивства подані Франком в аспекті історичного становлення. Так, історія Стародавнього Риму пропонувала І. Франкові інформацію про зарахування самовбивства до типу ганебних смертей, які є закономірним наслідком згання життя. Скориставшись хрестоматією “*Fragmenta historicorum veterum ignotorum ab Antonio Pompa Frisio collecta*” (“Уривки з творів давніх невідомих істориків, зібрані Антонієм Помпою Фрізом”), виданою в Амстердамі у 1620 році, він подає як автора негачії самовбивства короля Торквінья Гордовитого, “що люд примушував клоаки

будувати”, а коли “Многі таку вчували з того нечесть, / Що, праці відцуравшись, воліли / Повищенням себе вбивати”, король “задокументував уперве”, щоб самовбивць “поприбивати на хресті”, а відтак приректи на “...ганьбу, й гріх, і сором” [49: т. 7: 78].

Філософські акценти суїцидального жесту, які зробив І. Франко у досить прозорий спосіб, відокремлювали письменника від римської історичної дійсності, відомої передусім “контрольованими самовбивствами” або самовбивствами, регламентованими законодавством (цей феномен співвідноситься перш за все з “пом’яшеною стратою” (*libera facultas mortis*), коли правитель дозволяв засудженому (тільки сановникові або його родичеві) заподіяти собі смерть під наглядом офіційних осіб [48: 57–60]). Франкові гомогенна метафізика самовбивства, експлікована героїчним раціональним стоїцизмом Риму, у якому самовбивство визнається за природний жест шляхетної людини – адепта розуму і честі. Положення ментального самогубства І. Франка виявляють семантичну конгруентність із “блаженною” суїцидологією Луція Аннея Сенеки (4 р. до н. е. – 65 р. н. е.) [44]; [45]; [46].

Однак стоїцизм становить метафізичне підґрунтя світоглядної суїцидології І. Франка за умов втрати ексцентричності І. Франко згладжує ригоричність стоїцизму своїми до краю особистісними інтегральними інтенціями у сфері пізнання. З цієї причини насамперед антихристиянський раціоналізм суїцидології стоїків набуває в нього християнської призматики. І якщо в ціннісних орієнтаціях стоїків християнська ідеація добровільної смерті окреслюється лише як “сліпа наполегливість” і протистоїть “укоріненій у власному судженні” “розсудливості, серйозності і відсутності хизування” [1: 356] стоїків, І. Франко моделює шляхетну смерть, “переконливу і для інших” [1: 356], як жест, детермінований винятковим духовним змістом особистості, піддаючи інновації відомі в історії стоїчні сюжети.

Одним із доказів таких суїцидальних шукань І. Франка є його повість “Для домашнього огнища” (1892). Самовбивство двадцятивосьмирічної жінки Анелі Ангарович як вибір шанувальника справжнього життя не може не сприйматися у площині трансформації експлікованого Плінієм Молодшим факту про справді стоїчну смерть Аррії, дружини Цеціни Пепети, яка пронизує груди кинджалом і витягує його назад, демонструючи свій вчинок чоловікові як зразок зі словами: “Це не боляче” [39: III, 16].

Однак самовбивця в українського письменника має відчутно складнішу особистісну структуру. У повісті “Для домашнього огнища” І. Франко структурує семіосферу самовбивства за тими ж принципами “нової релігійності”, які кількома роками пізніше дістануть чітку маніфестацію в ліричній драмі “Зів’яле листя”. Правда, у прозі вона задана оновленням ангелологічної конвенціональності, яку найавторитетніші у світі культурологи вважають найдинамічнішою з усього імагіологічного фонду людства [8]. Текст містить множину культурологічних кодів, які іррадіують ангельський сенс: візьмімо ім’я героїні Анелі чи адресовані їй метафоричні звертання “ангеле” [49: т. 19: 27], “Сатано” [49: т. 19: 132]. Справжню сферичність новорелігійна ангельська стратегія І. Франка дістає в експлікації жесту самовбивці як жесту людини, якій “дали виховання релігійне”, яку “вчили

катехізису, молитов, релігійних практик” [49: т. 19: 116]. У тексті акцентовано, що релігійність героїні настільки глибока й герметична, що оточуючі сприймають її за “тісні середньовічні погляди” [49: т. 19: 116]. Якщо співвіднести цей акціональний ланцюг з характеристикою діяльності жінки, з якою, за законом каузальності, перебуває самовбивство – “Люцифер, зіпхнутий з вершка неба на дно пекла не падав глибше” [49: т. 19: 117], – то легко спостерегти тут чітку парадигматику грішного ангела. Саме її І. Франко піддає абсолютній інновації шляхом інтерпретації самовбивства “грішного ангела” як жесту відновлення втрачених святості й праведності. Він структурований не одним досить прозорим кодом-перехрестям люциферичної та христологічної стратегій. Тут людина, що зважилася на самовбивство, постає водночас як така, що зважилася на самопожертву. Зрозуміло, що самовбивця з його кларичною алюзією на Люцифера і Христа як тожсамості виглядав винятковою антитезою стосовно богословської і філософської традиції [9]; [24]. І. Франко таким способом фундував ту революційну модернізацію догматичних ідей, яка стане ідеальною основою для їх меніпєївської призматики в постмодернізмі [43]. Перспектива повернення грішному ангелові-самовбивці функції *αγγελος*, службового духа, що презентує силу Божества і Його волю, відкривала перспективу трансформації модерністських шукань у постмодерністські.

Христосівсько-ангелічна алюзія самовбивства у повісті “Для домашнього огнища” засвідчує актуальну для І. Франка, як і для будь-якого справжнього інтелектуала його часу, тенденцію до пізнання світу як цілісності, у якій ворогуючі антитези співіснують за законом *coincidentia oppositorum*. Трансцендентне повернення святості співвідносне в тексті І. Франка з очищенням самовбивці від будь-якої гріховності, що була тимчасова, випадкова, зі звільненням її від проміжних якостей і здобуттям істинного й остаточного. Модернізм взагалі є філософією цілісності як амбівалентності. Людина в модернізмі мислить себе цілісною істотою, що відстоює право на протилежності як корелята власного динамічного становлення. П. Верлен співвідносив цей феномен і з природою людини, і з сенсом католицької віри, що для нього, зрештою, було тожсамістю. “І у вірі, і в гріху ідея стає дією; я вірую і каюся в очікуванні на краще. Або так: я вірую – і в ту мить я добрий християнин; я вірую – себто знаю, що можу стати за мить поганим християнином” [10: 436], – зауважував він у своїх автобіографічних текстах. Самовбивство ж як жест абсолютно вільної людини стає вершинною точкою пізнання світу, що в трансцендентній основі є абсолютною свободою, яка перебуває поза межами дихотомічного поцінування. Смерть як апофеоз шукання істини подана І. Франком у філософській поемі “Смерть Каїна” (1888). Справді тожсамістю божественної іскри містиків є вона для Каїна, страдницьке життя якого супроводжувалося антиноміями любові та знання, істини й ілюзії, ненависті і співчуття: той факт, що онтологічна цілісність стає набутком особистості лиш у мить смерті, є фіксацією не лише трагізму й абсурдності життя [13], але й повноти і сферичності смерті. Тут смерть дає відповіді на “найфундаментальніші запитання” [36: 146], перед якими було безпорадним життя. Смерть дарує істину замість ілюзій життя.

У повісті “Для домашнього огнища” ейдотична функція смерті самовбивці співвідноситься з глибинним прозрінням у *principium individuationis*. Як і передбачалося авторитетною в модернізмі філософією, це відбувається винятково парадоксальним способом трансмутації любові: жінка, залучена в активний процес еротичного бізнесу, вдається до суїциду, пізнавши страждання об’єктів торгівлі. “Адже ж я відчуваю їх долю, їх упадок, їх сором” [49: т. 19: 139], – каже Анеля за мить до смерті. І. Франко так вибудовує відому шопенгауерівську антитезу: “Себелюбство – це *ερως*, співчуття – це *αγαπη*” [54: 489], яка у відомого творця філософського песимізму покликана зафіксувати становлення трансцендентальної свободи волі, вершинною точкою якої є пізнання сутності буття, а відтак – здобуття свободи у смерті. Логіка німецького мислителя винятково кларична: той, кому світ і він сам відкрився на рівні волі як речі в собі, легко руйнує індивідуалістичні межі і може в ясній свідомості і з твердим і глибоким переконанням ототожнювати себе з будь-яким створінням, оскільки сутність волі в кожній речі однакова. Це сутнісне бачення звільняє від уваги до власної особистості – “наше істинне Я міститься не тільки в нашій власній особистості, цьому приватному явищі, але у всьому, що живе” [54: 486], – що супроводжується відмовою від волі до життя, від збереження її оформленості в одиничному тілі.

Однак Франкове трансцендентальне шопенгауерівство є радше креативним, аніж імітативним жестом. Йдеться про те, що ідея самовбивства-самопожертви як знаку когнітивної діалектики є власною версією українського письменника. Великий німецький песиміст у своїй негації волі до життя як єдиному у світі явищу акті свободи волі вважав самовбивство найменш співвідносним із цією трансцендентальною переминою. У нього самовбивство як “фактичне знищення окремого проявлення волі” [54: 517] є не формою заперечення волі, а “навпаки – феноменом могутнього її утвердження” [54: 517]. Лише виняткова послідовність А. Шопенгауера стосовно глоризації пізнання (пригадаймо: “Сама воля нічим, окрім пізнання, не може бути скасована” [54: 520]) пом’якшувала його ригоризм стосовно негації креативних можливостей самовбивства на фоні голодної смерті аскета як апогею подолання волі до життя і увінчувалася визнанням “різних проміжних ступенів і сплетінь” вибору людини, які важко пояснити, бо “в людській душі є такі глибини, темні безодні та звивини, які у вищому ступені важко висвітлити й розплутати” [54: 522], що відкривало безперечну перспективу для осмислення цих незбагнених лабіринтів.

Суїцидальні інновації І. Франка окреслюються одразу у двох площинах: танатологічній та віталістичній. Замість концепції самовбивства як неістинної смерті, яка не дає ні порятунку, ні звільнення, а залишається лише оманом через демонстрацію своєї прив’язаності до життя, І. Франко наділяє свою самовбивцю головним атрибутом справді турботливої смерті – спокоєм: “Вистріл був влучний і в одній секунді зробив кінець її стражданню і покусам. Капітан довго вдивлявся в те лице, спокійне тепер, та пооране нестерпними слідами перебутої відучора внутрішньої боротьби” [49: т. 19: 141]. У контексті модерністської танатології така характеристика постає зовсім не банальною етимологічною грою, а справді концептуальним

вибором: за М. Бланшо, для Кирилова Ф. Достоевського істинна смерть – це “такий привілей”, який “значить більше, аніж безсмертя” [7: 205]. У парадигмі істинної смерті найголовнішою для нього є позиція осмисленої “здатності подарувати собі смерть, замість того, щоб приймати її, як кажуть, “за ідею”, себто, в суто ідеальному плані” [7: 204], що, однак, виявляється неможливим. Як доказ цьому постає безум, у стані якого Кирилов удається до останнього жесту: затуманена ж свідомість, а значить хвора воля, висвітлює сам суїцид як невірний акт. Не істинна смерть, а “безкінечна смертність” [7: 206] Кирилова вмотивовується сучасниками І. Франка його моноідеалізмом: цей “логічний самовбивця” у Ф. Достоевського є “лишень зятятим телеологом смерті, а не вольовою особистістю з багатограним, спонукаючим до вибору свідомим життям”; це “імпульсивна натура, в якій будь-яка думка негайно переходить у дію, бо між думкою та дією не стоїть довгий ланцюг думок, що борються одна з одною, вимагають вибору” [38: 183]. Головною рисою Кирилова є “страшне звуження свідомості” [4: 5].

І. Франко, навпаки, подає зразок тексту як ландшафту складного зовсім свідомого суїцидального вибору: “Не було ані найменшого сумніву, що Анеля аж до останньої хвилини заховала повну ясність ума і певність руки” [49: т. 19: 141]. Він є корелятом “сильної, могутньої волі” та “багатства свідомого життя” [38: 188], які не можуть не гарантувати істинну смерть. І саме таку справжність смерті письменник увиразнює її тотальними віталістичними інтенціями, її оберненістю у життя. Самогубство у нього постає вчинком, який водночас утверджує як життя, так і смерть, укотре засвідчивши телеологію цілісності українського письменника. І. Франко таким чином подає самогубство за законами екзистенціалізму, що співвідноситься з головним напрямом шукань українського модернізму [21]. Його філософія самовбивства є витонченим прогностичним варіантом щонайменше гайдеггерівської теорії життя як буття-до-смерті.

Дух гайдеггерівського екзистенціалізму відчутний у І. Франка там, де він вбачає істинність смерті в її особистісності. Сенс смерті його самовбивці корелює з гайдеггерівським судженням про те, що “смерть є завжди лише своя” [51: 265], а “заступання у смерть” як “найбільш своя крайня здатність бути, себто як можливість *власної екзистенції*” [51: 263], не є погодженням із необхідністю смерті, а “звільненням себе для неї” як “спосіб демонстрації здатності бути-цілим” [51: 264]. Жест самовбивці І. Франка є демонстрацією не лише її вільного вибору, а й звільнення від “загубленості у випадково нав’язаних можливостях” [51: 264], а відтак демонстрацією власної повноти і цілісності. Смерть як виняткова ситуація проявлення самовбивцею своєї власної винятковості підкреслюється її відірваністю від людей: Анеля у І. Франка, “заступаючи у смерть”, виявляє свою можливість відірватися від інших уже тим, що заподіює собі смерть на самоті. Експлікація концепта “власної смерті” могла б завершитися у І. Франка, як і в М. Гайдеггера, проголошенням рефлексій з приводу чужої смерті “ерзац-темою”, оскільки “ми не маємо в генуїнному сенсі досвіду вмирання інших і щонайбільше завжди тільки “співпереживаємо”; смерть як утрата зовсім не є для живих тим досвідом утрати

буття, що його “переживає” померлий. Однак фіксована у смерті цілісність закономірно екстраполювалася на феномен живі-померлий. Звідси теза у М. Гайдеггера: “Як безвідносна можливість смерть усамітнює лишень, щоб у якості необхідної зробити присутність подією, зрозумілою для буттєвої здатності інших” [51: 264]. В І. Франка ідея цілісності буттєвої присутності, що увиразнюється смертю, забезпечується етичним потрясінням живих та їх благоговінням перед самовбивцею. “Турботлива смерть” з її телеологією цілісності визволяє самовбивцю у І. Франка насамперед від типової для його часу рефлексії страху, яка виникає в живих. На відміну від Л. Андрєєва, самовбивця якого ніщешанець Сергій Петрович викликає “тяжке враження” через “трепанований порожній череп і плями на обличчі” [2: 57], І. Франко подає контраверсивну картину: “Нічого так дуже страшного не побачили. На софі в куті покою сиділа супокійно пані Анеля. Та не встала, коли до покою ввійшли гості. Її голова, злегка похилена набік, спочивала на подушці софи, оббитої репсовою матерією кольору бордо. Можна було б подумати, що дрімала, якби не широко отворені, скляної подобі очі і напівотворені уста, на котрих, бачилось, тільки що завмер окрик тривоги або розпуки” [49: т. 19: 141].

Вилучення із парадигми інтеріоризації самовбивства страху перед померлим в особливий спосіб (на думку П. Рикера, самовбивство – виняткова, “насилницька смерть”, смерть-убивство, “об’єктом якого є саме “я”, а тому страх перед нею є обов’язковим”, “страх не перед небуттям, а перед насильством” [42: 502–504]) передбачає множинну етичну реакцію.

Однак першим у досвіді рецепції самовбивства стає для живих (“близьких та інших”) (П. Рикер) не втрата і скорбота [42: 501], а захоплення. “Вона відважилася на се! Відважилась, на що я не відважився!” [49: т. 19: 141], – думає капітан Ангарович, що, безперечно, не лише увиразнює відомий гендерний казус І. Франка [20] з типовою для Європи ідеалізацією жінки шляхом визнання ієрархізованого, а не диференційованого статусу протилежних груп, а відтак зі “знецінюючою високою оцінкою” [27: 151] жінки, але й акцентує в аксіологічних шуканнях І. Франка екзистенціалістське уявлення про життя як усвідомлення буття-до-смерті, а тому ошляхетнює жест самовбивці.

Консеквентні метафізичні альянзи І. Франка закономірно передбачають занурення в метафізичну перспективу долі самовбивці. Як впливає із законів модернізму, її подано у сферично: шляхетна смерть варта лише шляхетної інтерпретації. Метафізична есхатологія самовбивства подана в останній лексії тексту: “На Анеліній могилі нема ні хреста, ні плити з написом, тільки високий кипарис, огорожений залізними штахетами, знімається вгору рівно, мов свічка, в своїй густій вічній зелені – вічний образ замкненої в собі енергії і незламної рішучості” [49: т. 19: 143]. Спроба І. Франка позбавити танатологічну символіку енігматичного сенсу сприймається в цім контексті як напівжест. Танатологічний пехус – відсутність хреста на могилі самовбивці та кипарис, що виростає над нею, – є щонайменше метафізичним сумнівом у християнському ригоризмі стосовно самовбивці, чия посмертна перспектива виявлена більш жахливою, аніж розбійників та злодіїв [25]. Як у західній, так і у

східній містиці кипарис, попри всю антиномічність, був символом воскресіння, відродження і життя після смерті [6: 115]; [47: 423–424].

Кипарисова деревина стійка і збережна
 І, здається, самому часові невідвладна.
 Хто Духом Божим до смерті підготовлений,
 Той до вічного життя мудро спрямований [6: 115],

– писав 1675 року Хохберг.

Кипарис як есхатологічний код елімінує самовбивцю зі світу гріха. *Ultimum* цієї енігматичної ситуації надає виняткової виразності суїцидології І. Франка, яку структурує не лише жест шляхетної особистості, котра утверджує парадоксальну цілісність свого особистісного метафізичного досвіду, а й консеквентно особистісна трансформація письменником досвіду самовбивства як гуманітаристичного набутку історії. Так текст ставав місцем трансформації ідеї смерті-необхідності у смерть-самотворчість, місцем, де сенс призначення людини вбачався як у тім, щоб дістати можливість тільки власної смерті, так і в тім, щоб не просто померти, а запропонувати життю його новий спосіб переживання.

Такий варіант креативного самовбивства був надзвичайно містким кодом парадоксального пізнання як пізнання європейського, тому, закономірно, він виявляється “окільним” посередником за умов моделювання самовбивства у “зрілому” модернізмі. Найпереконливіший доказ тому – роман “Честь” (1929) М. Могилянського. Хоча науковці [55] надзвичайно скрупульозно фіксують реальні факти, які зумовили суїцидальну логіку цього справді нового в Україні мислительного ландшафту, не можна не відзначити дії тих законів парадоксальної етики, з її імморальним жестом самовбивці, як модусу проявлення ригористичної особистісної моральності, що їх утверджував І. Франко, який, до речі, був об’єктом літературознавчого аналізу М. Могилянського (в 1919 році вийшла його книга “Іван Франко”). Набуток І. Франка в утвердженні ієрархічних норм існування як альтернативи демократичним дозволив М. Могилянському надати виразності діаді “самовбивство-честь”, подану досі лише в пуантний спосіб. Подібний розвиток традиції дуже промовистий: в парадоксальній етиці XIX і XX ст. честь належить до справді апоретологічних моральних категорій як з точки зору її генеалогії, так і з точки зору її сенсу [5]; [33]; [53]. Попри категоричну стратегію природності, яка стосується усіх позицій моралі, честь, як відомо, потрапляє до полідетермінованих феноменів; так само і концепція імперсональної честі як *contradictio in adjecto* супроводжується акцентом досить складної взаємодії суспільних та індивідуальних орієнтацій. Розв’язання цих апорій приводить до появи в 1920-ті роки формули “ризикованої конституції людини” [12: 162], висунутої філософською антропологією: фундироване ніцшеанським уявленням про людину як іманентно недосконалу істоту, це вчення зводило її сутність до “діяльності”, “праці в поті чола” [12: 162] з метою творчої інновації себе і світу. За таких обставин романтика честі людини діяльної, чи радше професійна честь стає засновковим пунктом парадоксальних моделей самовбивства в літературі “романтики вітаїзму”.

Діяльна людина, добровільна смерть якої вивершує парадигматику телеології справжнього життя, залишається у М. Могилянського неприхованим ніцшеанцем, а тому для її окреслення закономірним буде використання поняття Ф. Ніцше “активний тип”. Це репрезентант нової аристократії, особистість-пан, якій вдалося підкорити ресентимент, злорадство, заздрість, потяг до обвинувачення оточуючих, що властиве “реактивному типу” – рабу, і, на жаль, послідовно структурувало парадигму української національної психіки [11]. Самогубство у М. Могилянського відповідає принципу “аристократичного радикалізму”, що його відкриває в Ф. Ніцше відомий і в Європі, і в Росії початку ХХ століття данський вчений Г. Брандес. Саме тут укорінюється його “зневага до етики співчуття” [41: 138], яке фундирувало модерністські шукання І. Франка. Спрямованість М. Могилянського на цю позицію парадоксальної етики, мабуть, можна пояснити його російською школою: там критерієм аристократизму визнається відчуття власної провини. “Шляхетність, те, що я називаю істинним аристократизмом, вимагає від людини усвідомлення своєї провини. Глибина совісті, яка часто буває закрита і задавлена, завжди є усвідомленою провинною. Треба якомога більше провини брати на себе й якомога менше перекладати її на інших. Аристократ не той, хто гордо усвідомлює себе першим, привілейованим й охороняє це своє становище. Аристократ той, хто усвідомлює провину і гріховність свого першого, привілейованого становища. Відчуття ж постійної образи є якраз плебейське відчуття” [5: 303], – узагальнюючи досвід “нового середньовіччя”, писав М. Бердяєв. Провина як етична домінанта у виборі самовбивці з роману М. Могилянського надавала його жестові рідкісної для раннього українського модернізму призматики честі: апогеєм “логічного самовбивці” там залишався “трагічний протест проти абсурдного світу” [32: 30]. Він зазвичай належав демонічній особистості, яка, вважаючи себе “цяточкою... зла, що створила світ”, самовбивством “протистояла... вічному і безкрайому” [40: 270].

Самогубство як парадоксальний креативний жест у тексті М. Могилянського належить людині, яка редукована поза межі однобічної діяльності, що її Ф. Ніцше характеризував як “геміплегію добродетності” [33: 151]. Вибудовуючи своє життя за принципом синтезу злетів і падінь, висот та “проваль”, “ям”, герой М. Могилянського як зразковий ніцшеанець утверджував силу життя в його єдності і цілісності, у складному переплетінні добра і зла. Іманентні йому “коливання між протилежними інстинктами цінності” [33: 153] є експлікацією повноти життя як метафізичного феномену, тому саме він зі своєю внутрішньою багатогранністю постає апологетом справді творчого життя. У такий спосіб письменник апелював до екзистенціального першопочатку самовбивства як ідеального модусу утвердження волі до влади. Самовбивця в М. Могилянського дістає таку ж парадоксальну фаталістичну каузальність: він добровільною смертю тільки реалізує своє призначення, тільки експлікує ту креативну іманентність, яку одержав від волі до життя. Його самовбивство здійснене в межах ніцшеанської природної моралі згідно з нормами життя, що, перебуваючи в постійному становленні, віднаходить окремих індивідуальностей, на яких покладений обов’язок бути втіленням цієї волі до становлення.

Розгортаючи ніцшеанську стратегію “творчого першопочатку без транценденції”

[56: 243], М. Могілянський надає креативному жесту свого героя справді природної каузальної повноти, яку утверджують соціальне середовище та психолого-біологічна спадковість. Тільки висновок Ф. Ніцше про мораль як “систему оцінок, що має корені в життєвих умовах відомої істоти” [33: 106] в нього увиразнюється в антидіалектичному поєднанні волі й розуму: особиста досконалість Каліна – дзеркальна версія його батька, прихильника апокатастасису Орігена – ідеї, яка в аспекті парадоксальної етики виглядає стрижнем детермінованого процесу, незалежного від людської волі, а відтак “раціоналізацією таємниці останніх доль, таємниці есхатологічної” [3: 234]: у рецепції людини 1920-х ця ідея постає підґрунтям позиції про “сильну і божественну самість” як єдине підґрунтя для “великих жертв і великої любові” [33: 169], що є не чим іншим, як способом трансформації “морального Бога” в “Бога-іммораліста”, який сприймає світ “по той бік добра і зла”.

Проте й ця всеохопна детермінація самовбивства виняткової особистості виявляється для українського письменника сумнівною: історія брата Каліна як особистості посередньої надає метафізичній умотивованості “обранця волі до влади” сенсу ні для кого незбагненої перспективи, яка може бути розгорнута як завгодно.

Ніцшеанська логіка парадоксу самовбивства, проявлена в романі “Честь”, мала б зумовити висновок про кореляцію в тексті танатологічного жесту з імперативом збереження творчої індивідуальності та з прокламацією перспективності співіснування особистості і суспільства, вибудованого за принципом справді віталістичної ієрархії та імморальності, якби не та ж консеквентна апологія протиріччя, що її дотримується український письменник. Факт самовбивства як проявлення поліфонічності життя іманентно не передбачає однозначної рецепції. На відміну від І. Франка, М. Могілянський відмовляється не лише від моделювання “педагогічного самовбивства”, а й від однозначної власної інтерпретації жесту самовбивці. В епоху зрілого модернізму епічний монологізм XIX ст. сприймається як пейоративний хід, якому протиставляється романний поліфонізм. Мабуть, у 1920-х роках засновкові для модернізму судження Ф. Ніцше – “Я закон тільки для своїх, а не закон для всіх” [35: 283] та “Ви ще не шукали себе, а вже знайшли мене. Так чинять усі вірні, тому що так мало важить будь-яка віра. Тепер я наказую вам згубити мене і знайти себе, і тоді, як усі ви мене зречетесь, я знову прийду до вас” [35: 79] – виявилися актуальнішими, аніж для кінця XIX ст., бо М. Могілянський подає в своєму романі відверту транскрипцію цих положень, адаптуючи їх до сфери суїцидальної аксіології: “Могий вмістити да вмістить...” [31: 146] та “Іронічно-патетична серйозність зовсім не літературний засіб у автора, а від природи властивий йому засіб сприймання світу” [31: 115]. У такий спосіб висновування про самовбивство висувалося не в метафізично задану, а в феноменологічну-інтерпретаційну площину, а право на його поцінування відводилося тільки “найбільш мудрій людині”, себто людині, “найбільш багатій на протиріччя” [33: 107]. Іронічно-патетична інтегральність, обрана за принцип конструювання епістемологічної ієрархії, репрезентувала “Честь” як суїцидальний ландшафт у межах романного мислення, де двозначність, амбівалентність визнана за головну функцію, де іронія і патетика як

дискурсивні вектори викреслюються за принципом “неальтернізуючої диз’юнкції”, або “недиз’юнкції” [26: 147], з якою пов’язують не лише перспективу інфінітного прочитання, а й “трансформацію роздвоєності в ритмічну цілісність” [26: 148]. Зрештою, недиз’юнктивна романна логіка забезпечувалася в тексті М. Могілянського самою природою іронії, якій іманентно властива амбівалентність: її характеризують як “Божественний спалах, що відкрив світ у його моральній двозначності і людину в її повній некомпетентності вершити суд над іншими”, як “сп’яніння від відносності усього, властивого людині; дивне задоволення, яке витікає з упевненості, що упевненості не існує” [28: 38]. Визнані у світі сучасники М. Могілянського репрезентували тексти, вибудовані за принципом недиз’юнкції гумору та “чарів смерті”, як “документ, що відображає духовний склад європейця першої третини двадцятого століття” [30: 977]. Зазвичай їм це вдавалося шляхом експлуатації властивої для симфонії техніки контрапункту, де ідеї перепліталися на зразок музичних мотивів. Недиз’юнктивна функція роману про самовбивство М. Могілянського знаходить своє проявлення в “акордах відхилень” [26: 152]. Періодично повторювані авторські коментарі стосовно самовбивці як центру нарації, а також розлогий неприхований суїцидальний інтертекст, що мав би перенести самовбивство із площини сферичної у двовимірну, виконали протилежну функцію: завершальним акордом роману є визнання автором його виняткової енігматичності, яке й виносить самовбивство у світ метафізично таємничих феноменів. Зрештою, самою своєю сутністю недиз’юнктивність надавала жесту самовбивці сенсу “дифірамба гордому, сильному життю” [31: 146]. Справді, у Ю. Крістеві знаходимо такий пасаж: “Страх смерті, що приховався у надрах життя, страх порожнечі, що приховалася в самому серці повноти (сенсу), – ось що тяжіє над символічним мисленням, яке не знає диз’юнктивно-альтернізуючого заперечення. Ідеологема недиз’юнкції – це ідеологема продовженості, безперервності, присвоєння з допомогою пояснення, але зовсім не ідеологема розриву, розімкнення” [27: 108].

Діада “символічність-недиз’юнктивність” – ще одна переконлива точка інновації ідеологеми креативного самовбивства в І. Франка М. Могілянським. Вона, як і всі зафіксовані вище, покликана позначити зовсім не “незадоволення” попередником, а закономірну експлікацію тих креативних можливостей, які структурували його тексти на тему самовбивства: креативне самовбивство як іманентно парадоксальне явище забезпечувало парадокси “окільного” зв’язку двох етапів рецепції європейського мислення в Україні.

Література:

1. Аврелий М. Наедине с собой. Размышления // Римские стоики. Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. – Москва, 1995.
2. Андреев Л. Рассказ о Сергее Петровиче // Андреев П. Анатэма. Избранные произведения. – К., 1989.
3. Бердяев Н. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики // Бердяев Н. О назначении человека. – Москва, 1993.
4. Бердяев Н. О самоубийстве. – Москва, 1992.

5. Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного “человеческого” // Бердяев Н. О назначении человека. – Москва, 1993.
6. Бидерман Г. Энциклопедия символов. – Москва, 1996.
7. Бланшо М. Смерть как возможность // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 3.
8. Борхес Х. История ангелов // Борхес Х. Стихотворения. Новеллы. Эссе: Сборник. – Москва, 2003.
9. Булгаков С. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – Москва, 1944.
10. Верлен П. Поль Верлен // Верлен П. Исповедь: Автобиографическая проза, художественная проза. – СПб., 2006.
11. Віконська Д. Психіка ресентименту // Віконська Д. За силу й перемогу: Нарисів частина перша. – Львів [без року вид.].
12. Гелен А. О систематической антропологии // Проблема человека в Западной философии. – Москва, 1988.
13. Грабович Г. Франко і пророцтво // Грабович Г. Тексти і маски. – К., 2005.
14. Гундорова Т. Фрідріх Ніцше й український модернізм // Слово і час. – 1997. – № 4.
15. Делёз Ж. Ницше и философия. – Москва, 2003.
16. Достоевский Ф. Бесы: Роман в трех частях // Достоевский Ф. Собрание сочинений: В 15-ти томах. – Ленинград, 1990. – Т. 7.
17. Достоевский Ф. Дневник писателя. – СПб., 2005.
18. Дюркгейм Э. Самоубийство. Социологический этюд. – СПб., 1998.
19. Ефремов В. Основы суицидологии. – СПб., 2004.
20. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К., 1999.
21. Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника // Незнайомі: Антологія української “жіночої” прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. – Львів, 2005.
22. Иванов-Разумник Р. История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX в. – СПб., 1908. – Т. 2.
23. Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Изнанка и лицо: Сочинения. – Москва–Харьков, 1998.
24. Кентерберийский Ансельм. О падении диавола // Книга ангелов: Антология христианской ангелологии. – СПб., 2005.
25. Костомаров Н. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. – СПб., 1882. – т. 19. – Изд. 3-е.
26. Кристева Ю. Закрытый текст // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – Москва, 2004.
27. Кристева Ю. Смысл и мода // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – Москва, 2004.
28. Кундера М. Нарушенные завещания: Эссе. – СПб., 2004.
29. Лихачев А. Самоубийство в Западной Европе и в Европейской России. Опыт сравнительно-статистического исследования. – СПб., 1882.
30. Манн Т. Введение к “Волшебной горе”. Доклад для студентов Принстонского университета // Манн Т. Волшебная гора. Роман. – СПб., 2005.
31. Могилянський М. Честь. Роман патетично-іронічний // Вітчизна. – 1990. – № 1.
32. Нахлік Є. Літературно-художня психографія Олексія Плюща // Плющ О. Сповідь: Новелістика. Повість. Драматична фантазія. Поезія. Листи. – К., 1991.
33. Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей. – Москва, 1994.

34. Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом // Ницше Ф. Сочинения: В 2-х томах. – Москва, 1990. – Т. 2.
35. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Книжка для всіх і для кожного // Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. – К., 1993.
36. Павличко С. Філософські поеми Івана Франка “Смерть Каїна”, “Похорон”, “Мойсей” і європейський романтизм // Павличко С. Теорія літератури. – К., 2002.
37. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. – Москва, 1999.
38. Переверзевъ В. Творчество Достоевскаго (Критический очеркъ). – Москва, 1912.
39. Письма Плиния Младшего. – Москва, 1984.
40. Плющ О. Великий в малім та малий в великім: Повість у двох частинах з епілогом // Плющ О. Сповідь: Новелістика. Повість. Драматична фантазія. Поезія. Листи. – К., 1991.
41. “Речь не о книгах, а о жизни...”: Переписка Фридриха Ницше с Готфридом Келлером, Георгом Брандесом и Августом Стринбергом // Новый мир. – 1999. – № 4.
42. Рикер П. Память, история, забвение. – Москва, 2004.
43. Сарاماго Ж. Евангелие от Иисуса: Роман. – Москва, 2003.
44. Сенека Л. Нравственные письма к Луцилию. – Москва, 1977.
45. Сенека Л. О благодеянии // Римские стоики. Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. – Москва, 1995.
46. Сенека Л. О блаженной жизни // Римские стоики. Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. – Москва, 1995.
47. Символы. Знаки. Эмблемы: Практическая энциклопедия. – Москва, 2005.
48. Тираспольский Г. Беседы с палачом: Казни, пытки и суровые наказания в Древнем Риме. – Москва, 2003.
49. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
50. Фуко М. Воля к знанию. La volonté de savoir // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – Москва, 1996.
51. Хайдеггер М. Бытие и время. – Москва, 1997.
52. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. – Москва, 1999.
53. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости // Шопенгауэр А. Избранные произведения. – Москва, 1992.
54. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: В 2-х томах. – Минск, 1999. – Т. 2.
55. Шумило Н. “Життя людське – храм, а не морг!”: Про роман Михайла Могиляньського // Вітчизна. – 1990. – № 1.
56. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. – СПб., 2004.

Ірина Савенко (Луганськ)

Жанрові проблеми сучасної документальної франкіани

Остання третина ХХ – початок ХХІ ст. прикметні активною увагою до біографічного письма. Динаміка наукових пошуків і дискусій критиків та літературознавців свідчить про те, що увага до літератури, яка має документальну основу, дедалі

збільшується. Щоденники, мемуари, біографії, документальні романи й повісті зараз не менш популярні, ніж детективи та гостросюжетні белетристичні оповіді.

Популярність документальної літератури обумовлено специфічними змінами, які відбулися у свідомості людського індивіда на зламі тисячоліть, ускладненням рецепції навколишнього світу, тяжінням до об'єктивності, достовірності, до правдивої інформації, і тим, що дійсність насичена подіємим і драматичним матеріалом. Твори, в основі яких факти чи документи, на сучасному етапі відкриті для вільної рецепції свідомістю та трансформації документального матеріалу.

Документально-біографічні твори актуалізують увагу на раніше замовчуваних або ідеологічно-спотворених літературних явищах, переосмислюють роль відомих особистостей в історії людства, будують оригінальні наукові гіпотези, відкривають міцну завісу ідеологічних таємниць минулого тощо.

Сучасні біографічні твори по-новому переосмислюють вже відомі сторінки нашої історії. Пов'язано це із новим етапом розбудови держави, усвідомленням своєї неповторної національної самобутності, прагненням заповнити "білі плями" у своєму історичному минулому.

Спадщина І. Франка, спотворена в радянський час, поступово повертається до нас новими гранями української національної культури. За радянських часів біографія митця розглядалася завужено, однотипно – з позицій інтернаціональності, соціалістичності, пафосності тощо. Справжні факти з життєпису письменника залишалися недоторканим скарбом для біографічного письменства. Потреба об'єктивного наукового перегляду біографії і творчої спадщини І. Франка поставила перед літературознавцями кінця ХХ – початку ХХІ ст. важливе завдання: переосмислити документальні джерела й фактичні подробиці з життя й діяльності І. Франка.

Поступ художньої форми документально-біографічної прози межі століть пов'язаний із шуканнями новітнього часу, що отримав свою рефлексію в жанрово-стильових пошуках сучасних документалістів і біографів. Різноманітного втілення набули творчість і вивчення життєвого шляху І. Франка в новітніх жанрових інтерпретаціях документального письма. Біографія письменника, її наукове осягнення, постали однією із центральних і важливих проблем франкознавства. Справжньої біографії І. Франка немає досі, проте сучасні дослідники все частіше звертаються до проблем наукового вивчення життєпису митця. Питання створення повної наукової і ґрунтовної біографії І. Франка залишається актуальним і сьогодні. "Про відсутність критично осмисленої наукової біографії І. Франка йшлося, зокрема, на всіх ювілеях письменника, починаючи від прижиттєвих", – зазначає дослідниця біографії Каменяра Я. Мельник [12: 52].

На Міжнародній науковій франківській конференції 1996 року І. Денисюк зазначав: "Звільнившись від імперського ідеологічного пресу, франкознавство перестало бути колоніальним і повинно розвиватися в руслі концепції української національної культури..." [7: 12], "...у підрадянські часи франкознавство часто мало якоюсь мірою парадно-бравурний характер. Досить численні монографії, які, наприклад, з'явилися до Франкового сторіччя, були однотипні й через свою

надмірну соціологічність швидко застаріли” [7: 13]. У франкознавстві головними (і “дозволеними”) темами були революційність свідомості, інтернаціональні зв’язки письменника, науковця й громадського діяча. Це, зокрема, праці І. Баса, О. Дея, М. Возняка, Є. Кирилюка та ін.

На цих працях, попри наукову вартість, лежить печать політичної тоталітарної системи та ідеологічного пресу, які спотворили справжній образ І. Франка. Тому сьогодні, за словами М. Гнатюка, “ми повинні думати про те, щоб повернути постать нашого Каменяря не підсолодженою і не сфальшованою відповідно до марксистських догм” [1: 137]. Отже, однією з центральних проблем франкознавства є створення справді наукової і правдивої біографії І. Франка.

Сучасні дослідження в галузі біографічного франкознавства рясніють спробами дослідити раніше заборонені і малодосліджені теми: родовід, світогляд, дитячі роки, навчання у Львівському університеті, віденський період, кохання в житті письменника, останні роки життя митця тощо. Проте інтерес до певних життєвих колізій І. Франка досить нерівномірний, оскільки неможливо в одній розвідці чи монографії охопити все, що колись було занедбано, сфальшовано або забуто. Тому сучасні дослідники намагаються заповнити окремі лакуни в біографії митця.

Жанрово-стильове поле новітнього документального письма засвідчує, що єдиної домінуючої або переважаючої форми стилю документально-біографічної прози в новітній документалістиці немає. Вона перебуває в широкому полі різноманітних жанрових і стильових тенденцій. Неординарність мислення людини зламу віків, специфіка бачення документального матеріалу зумовлює появу вільних жанрових форм.

Для сучасного біографічного франкознавства жанрова проблема постає досить актуальною. Від вибору жанрової форми залежить подання матеріалу дослідником і специфіка сприйняття його читачем-реципієнтом.

Спостереження над жанровою формою документально-біографічної прози, яку обирають дослідники для втілення матеріалу з біографії І. Франка, засвідчили потужні рефлексивні авторські пошуки назв для втілення жанрово-стильових експериментів у своїх творах. Авторська номінація намагається подати провідні жанроутворюючі особливості твору й заповнити лакуни на терені жанрового розмаїття новотворів і стильових прийомів.

Жанрово-стильове поле сучасної біографічної прози про І. Франка представлено численними жанровими різновидами й модифікаціями, зокрема серія документальних досліджень біографії І. Франка Р. Горака та Я. Гнатіва. На час написання статті вийшло чотири книги (“Рід Якова”, “Цілком нормальна школа”, “Гімназія”, “Університет”); літературний детектив Р. Горака (документальна повість) “Розвіяні вітром”; науково-біографічні дослідження Я. Мельник “З останнього десятиліття Івана Франка” та “І остатня часть дороги”; повість-есе О. Коцюби “Тиха любов Франкова”.

У галузі біографічного франкознавства вже довгий час працює Р. Горак (науково-документальна праця про родовід І. Франка “Я є мужик, пролог, не епілог”, повість-есе “Тричі мені являлася любов”, роман-есе “Задля празника”, різноманітні історико-біографічні праці, есе, дослідження тощо).

У 2000 році Р. Горак разом із Я. Гнатівом видав першу книжку із документальної біографії І. Франка під назвою “Рід Якова”. Вона торкається одного із суперечливих і мало висвітлених питань біографічного франкознавства – походження родоvodu І. Франка. Досі вважалося, що митець у своєму корінні має польські, а то й німецькі витоки. На основі величезного джерельного матеріалу (історичні та генеалогічні джерела, метричні книги, родоводи селянських сімей, історія сіл тощо), до якого долучається глибокий аналіз історичних процесів досліджуваного періоду, всупереч різноманітним сфальсифікованим концепціям, доведено, що І. Франко мав українське коріння. “Переривши документи, автори доказали, що Іван Франко за походженням не німець і не поляк, а українець... Тож Франко був і залишається Франком...” [3: 3], – зазначають автори у передмові до свого видання.

Науковці видали 2001 року другу книгу “Цілком нормальна школа”, присвячену перебуванню І. Франка в Дрогобицькій нормальній школі отців Василіан. І досі між дослідниками ведуться суперечки про те, яке ж значення мало навчання у цій школі для формування світоглядних засад І. Франка. Автори другої частини документального життєпису письменника на основі маловідомого й малодослідженого документального матеріалу доводять, що Дрогобицька школа мала величезне значення для гартування характеру молодого І. Франка. Біографічну розповідь збагачено докладною історією Дрогобицької нормальної школи, розкладом занять, списками учнів, які навчалися разом з І. Франком в одному класі, та їх подальшою життєвою долею.

Книга третя документальної біографії – “Гімназія”, що з’явилася 2002 року, оповідає про навчання І. Франка у Дрогобицькій гімназії протягом 1867–1877 років. Як і попередня, вона збагачена історичним хронотопом: фактичні відомості з життєпису І. Франка доповнюються історією створення Дрогобицької гімназії, особливостями навчання в ній, характеристикою педагогічного та учнівського колективу цього навчального закладу. Період навчання у Дрогобицькій гімназії постає важливим для біографів І. Франка, оскільки саме тут треба шукати початки літературної діяльності письменника. Саме оточення гімназії, в якому знаходився молодий І. Франко, вчительський колектив та студентське товариство мали величезний вплив на формування літературного хисту митця.

2004 рік ознаменувався виходом четвертої книги – “Університет”. Наприкінці книги третьої “Гімназія” автори зазначали: “...Іван Франко повинен пройти Університет. І саме Львівський університет, який став найболючішою і найтрагічнішою сторінкою в його біографії...” [5: 355]. Отже, саме навчання у Львівському університеті, найбільшому (і, по суті, єдиному) навчальному закладу Східної Галичини, присвячена ця остання (за часом, але не за виходом у світ) частина документальної біографії письменника і громадського діяча. Художня тканина твору свідчить про те, яку величезну роботу провели дослідники, студіюючи архіви Львова. Знову ж, як і в попередніх частинах біографії, повну картину розуміння суперечливої постаті І. Франка суттєво доповнено історією Університету, описом його наукової бібліотеки, списками професорсько-викладацького складу та студентської молоді, що

навчалися разом із І. Франком і спілкувалися з ним. До цього долучено відомості про навчальний процес і проведення семінарських та лабораторних занять тощо. Університет став колицкою громадської діяльності І. Франка, тут він уперше спробував себе як редактор журналу “Друг”, познайомився із М. Драгомановим, “скуштував” першого арешту і суду за соціалістичні ідеї. У колі уваги дослідників цієї частини документальної біографії і перше кохання І. Франка – Ольга Рошкевич.

Р. Горак та Я. Гнатів провели кропітку й важливе документально-біографічне дослідження й започаткували створення величезної і ґрунтовної документальної біографії І. Франка. За жанрове визначення твору взято “документально достовірну біографію”, яке цілком виправдовує себе. Міцна фактична основа твору ґрунтується на ретельному вивченні документальних джерел. Документ – головний стильотворчий атрибут сучасної документалістики, який суттєво впливає на жанрову природу новітньої біографічної прози і стає своєрідною ознакою її стилю. Тому винятково важливого значення для визначення жанру сучасних художньо-документальних і документально-біографічних творів набуває документ, який органічно вплітається в художню тканину твору і виступає єднальним елементом між автором і фактичним матеріалом.

Жанровий розвиток сучасної документальної літератури, зумовлений потребами часу, засвідчує необхідність активного використання справжніх документів, тяжіє до наукового осмислення біографічного факту. Звертаючись у своїй праці до висвітлення документальної біографії І. Франка, науковці широко використовують фактичний матеріал, у якому документ стає основою для наукових розвідок і є органічним вкрапленням у тканину оповіді.

Жанрова система сучасної документально-біографічної літератури має свою специфіку у використанні документів, яка позначена детальним вивченням, осмисленням і збереженням автентики, також переосмисленням подій і поданням нового погляду на них. Такої концепції дотримувався Р. Горак, створюючи ще одну свою документальну працю, присвячену окремим сторінкам життєпису І. Франка. “Розвіяні вітром” Р. Горак за жанровим визначенням є літературним детективом-пошуком, який звертається до маловідомих сторінок життя І. Франка останніх років, що пов’язані з коханням до Целіни Зигмунтовської, сповнені драматизму і страждань. Події розгортаються на широкому історичному тлі: у повісті подано широку панораму галицького життя межі XIX і XX ст.

В основу літературного детективу Р. Горак покладено дійсні факти, які створюють реальний образ людини. Одна документальна подія накладається на іншу, створюючи цілісний портрет І. Франка, різні думки поєднуються авторським коментарем.

Ц. Зигмунтовська, на думку одних дослідників, явилася натхненням для І. Франка під час написання “Зів’ялого листа” та інших інтимних поезій, стала прообразом для головної героїні повісті “Маніпулянтка” і Регіною з “Перехресних стежок”. Інші вважають, що вона негарно повелася з І. Франком в останні дні його життя. Не приховуючи гіркої правди, Р. Горак пише: “...Вона хотіла, щоб було якнайкраще, а

вийшло інакше. Може він її неправильно зрозумів, може вона дещо не дооцінила... Принаймні так собі тлумачила все те, що сталося... Не чулася винною ні в чому. Чи міг би в неї хтось кинути каменем? Була у Франка служницею! Була тоді, коли відвернулись від нього всі інші” [2: 50–51].

У документальній основі твору лежить пошук подробиць і побудова гіпотез, які заповнюють “білі плями”. Такий хід біографічної роботи зумовлює витворення нового погляду на традиційні факти, пов’язані з біографією письменника цього періоду. Дослідник знаходить маловідомі фактичні дані й доповнює їх логічним авторським коментарем.

Хронотоп, на якому розгортаються події твору, характеризується одночасним побутуванням декількох часо-просторових планів: історичний (Галичина межі століть, оточення І. Франка, подане у вигляді літературних замальовок осіб, які мали стосунки з І. Франком), біографічний (події з життя самого І. Франка), авторський (дослідник, який веде пошук). Останній викликає появу ретроспекції, яка зумовлює нерівномірність описів різних часових відрізків, що вмотивовано особливостями саме авторського хронотопу, відбором документів і вибором тих часових відрізків, які стають об’єктами детального опису автора. Так, розділ перший “Візит Старшої Дами” оповідає коротку історію життєвих подій з біографії Ц. Журовської після смерті І. Франка. Наступні розділи ведуть пошук біографічних подробиць за допомогою літературних замальовок біографічних портретів постатей (І. Труш, У. Кравченко, А. Кримський, В. Щурат, М. Струтинська, М. Мочульський, Й. Райхерт, Катря Гриневичева та ін.), причетних до тих подій. Окремий розділ (“Тепер її біографія відома...”) присвячено біографії Целіни, де детальніше розглянуто її стосунки з І. Франком і відношення до нього.

Літературний детектив Р. Горака ґрунтується на використанні нових версій добре відомих історичних фактів, характеризується своєрідністю авторської позиції у ставленні до біографічного героя, особливим відношенням до вимислу і домислу, вирізняється наголошенням на певних аспектах життєвого шляху видатної особистості, зосередженням на її складному внутрішньому світі.

Останнє десятиліття Франкового життя було з певних причин “недоторканою” темою за часів радянського франкознавства через його надзвичайну суперечливість і складність. Саме це спонукало Я. Мельник звернути увагу на вивчення цього періоду біографії І. Франка.

Джерельною базою монографії “З останнього десятиліття Івана Франка” стали маловідомі сторінки життя І. Франка. Як зазначено в анотації, у монографії “зроблено спробу висвітлити постать І. Франка останніх років життя, біографічну зумовленість його творчої спадщини, залежність її від життєвої основи, від особливостей психофізичної структури особистості автора” [11: 2]. Це одна з перших сучасних спроб всебічної характеристики І. Франка з урахуванням психології творчого процесу і біографічної зумовленості основ творчості.

Через багаторічну фальсифікацію біографії “великого Каменяря” підготувати таку документально-біографічну розвідку було досить складно. Тому дослідниця

звертається до окремих, проте найвагоміших, документальних сторінок особисто-творчої біографії митця останніх років життя й актуалізує найважливіші моменти в зрушеннях особистісного і творчого характеру. “Це спроба змалювати духовний портрет І. Франка у “найстрашніший” за його означенням рік у його житті – 1908, у дні відзначення 40-річчя творчої праці митця і в період Першої світової війни, намагання заповнити деякі й досі існуючі прогалини у вивченні життєвого і творчого шляху Івана Франка – перепони на шляху створення наукової біографії письменника” [11: 5], – зазначає дослідниця.

Відповідно до такого задуму книжка має два розділи з підрозділами: перший – “Шлях до склону” (акцент зроблено на біографічних подіях) і другий – “Мав утруднену всяку духовну працю” (увага спрямована на аналіз величезного обсягу різнохарактерної роботи, яку здійснив І. Франко у цей період). Така побудова відповідає меті, яку ставить перед собою дослідниця: простежити органічний взаємозв’язок між біографічними подіями останніх років життя І. Франка та особливостями творчого доробку цих років.

Особливу увагу приділено внутрішньому духовному світові творчої лабораторії І. Франка, дослідження якого було недосяжним і забороненим для науковців за радянських часів. Тому підрозділи мають назви-цитати з творчого доробку І. Франка: частина перша: “...Рік, найстрашніший у моїм житті”, “В сорокалітнє великого подвигу”, “Весно, ти мучиш мене”; частина друга: “Не перестаю працювати”, “Дух Міцкевича вказав мені”, “Пісне, моя ти підстрілена пташко” тощо. Розділ І частини першої “...Рік, найстрашніший у моїм житті” дає нам, зокрема, уявлення про те, яким важким став 1908 рік для І. Франка. Розділ відкривається цитатою з листа 1909 року І. Франка до Н. Кибальчич: “Пройшов рік, найстрашніший у моїм житті, проведений серед таких терпінь і прикростей і повний таких дивних пригод, яких, може, не суджено було нікому на світі зазнати” [11: 8].

Дослідження має міцну документальну основу. До уваги взято твори самого І. Франка, які містять автобіографічні елементи (передусім епістолярій, автобіографічні повісті й оповідання та інші автобіографічні матеріали, зокрема, “Історія моєї хвороби”). Крім того, докладно проаналізовано мемуари сучасників І. Франка про нього, його родини, друзів, найближчого оточення. До цього долучено матеріали преси, відгуки на твори, різноманітні документи, архівні матеріали тощо, які суттєво поповнюють документально-біографічну та хронікальну джерельну базу фактичних відомостей про митця.

У документальну оповідь внесено як цитати з творів і текстів самого І. Франка, так і мемуари осіб з його найближчого оточення, сучасних дослідників біографії письменника, нащадків І. Франка тощо.

До дослідження залучено величезний ілюстративний матеріал. Монографія налічує 51 ілюстрацію (фотографії І. Франка, його родини, найближчих друзів, титульних сторінок збірок творів тощо).

Дослідниця проводить пошук і заповнює “білі плями” у цьому суперечливому періоді життя І. Франка. Такі уточнення численні по всьому загалу документаль-

но-біографічного матеріалу. Наприклад, розділ “...Пробуваючи в приюті”, який оповідає про перебування І. Франка в стрілецькій установі “Приют для хорих і виздоровців УСС у Львові”. На думку дослідниці, потребує уточнення дата, коли покинув І. Франко цей притулок. Вона пише: “І знову натрапляємо на розбіжності в датах, і не лише в мемуарних свідченнях, що, зрештою, є природним, але, здавалось би, у цілком авторитетних документальних джерелах” [11: 108]. У “Картці до замельдування головних локаторів і віднаймаючих ч. дому 4, вулиця Понінського” значиться дата – 1 квітня 1916 року, а в “Листку на теплоту” – 15 березня 1916 року. Пошук справжньої дати будувється на публікації газети “Діло” (яка сповістила, що І. Франка вже 2 квітня 1916 року не було в притулку), спогадах В. Франка та сестри-жалібниці притулку С. Монджейовської-Гончар [11].

Пошук супроводиться оцінками, розмірковуваннями, коментарями. Коментар вносить супровідні помітки, питальні речення, відповідні розмовні конструкції тощо. Він допомагає авторові звернути увагу читача на важливі нові факти, гіпотези, вивести їх на перший план, поставити віднайдений новий факт у логічний зв'язок з іншими фактами, показати його суперечливість тощо. Завдяки тому, що коментар має гнучку, але міцну структуру, в ході коментування факти пов'язуються з більш загальними, вже відомими процесами. Гіпотези науково обґрунтовано і підтверджено ретельним аналізом усіх можливих віднайдених джерел. Так, епізод відмови І. Франка від церковної сповіді Я. Мельник коментує так: “Згідно з багатьма мемуарними джерелами І. Франко відмовився сповідатись перед кількома священиками – перед монахом-василіянином Т. Галущинським, священиком греко-католицького обряду Свято-Успенської церкви о. В. Гургулою, а також перед військовим православним священиком” [11: 117]. Аналіз спогадів і свідчень та іншого документального матеріалу привів дослідницю до такого висновку: “Характерно, що для деяких сучасників І. Франка було абсолютно ясно, що розмову про сповідь І. Франка слід перевести з ідеологічної площини в царину психології” [11: 120]. Вразливості поета в найостанніші його дні, на думку Я. Мельник, не спромоглися врахувати вище означені священики, які могли б сповідати І. Франка.

Друге біографічне дослідження Я. Мельник “І остатня часть дороги...: Іван Франко в 1911–1916 роках” [10] докладніше звертається до постаті І. Франка в час Першої світової війни, який вважається найбільше спотвореним і сфальсифікованим у біографії митця. Джерельною базою слугували всі можливо віднайдени документи. Книгу доповнено ґрунтовними примітками й коментарями до певних документів і низкою творів І. Франка, написаних протягом 1914–1916 років. Дослідження складається з п'яти розділів, що являють собою певні етапи біографії митця. Докладний аналіз отримують складні реалії життя хворого письменника, обрамлені суворими історичними подіями війни, поетичний доробок поета цих років, ставлення критики до його праці в цей період тощо. Особливу увагу дослідниця приділяє психології письменника: змальовано душевні муки й трагедію усвідомлення І. Франком своєї невиліковної недуги, яка заважала працювати й жити. Останній розділ (“Відійшов від нас велетень праці і терпіння”) присвячено смерті І. Франка, похорону, відгукам у пресі на цю подію.

Наукове вивчення документальних фактів, яке застосовує у своєму дослідженні Я. Мельник, – це шлях до пізнання справжньої особистості І. Франка. Активне використання достовірної інформації, яка міститься в документі, – необхідність і вимога сучасної дійсності. Для науково-біографічного дослідження Я. Мельник документ є тією науковою базою, на якій авторка здійснює свій пошук, виводить гіпотези, робить висновки. Документ стає основою для побудови сюжетно-композиційної схеми твору, спрямовує шляхи трансформації фактичного матеріалу біографом, зумовлює серйозне відношення до витворення концепції біографічної особистості.

Проте документальна література має у своїй стильовій палітрі й інший напрям досліджень. Серед жанрових різновидів сучасного документального письма вирізняється низка творів, які позначені використанням публіцистичних та есеїстичних структурних складових у своїй системі й характеризуються певною часткою домислу, що супроводжує фактичний матеріал. На відміну від історико-біографічних творів, художньо-документальні не містять в собі елементів вимислу, а домисел (у разі необхідності) полягає на науково вивірених гіпотезах. Художність не лежить на поверхні, а виявляється в майстерності дослідника зібрати в органічне ціле усі елементи жанрової форми, що служить концептуальному й науковому осмисленню біографічної постаті. Такі жанрові утворення розширюють стильове навантаження і поетику документальної літератури.

Прикладом такого відгалуження в сучасній документалістиці може слугувати повість О. Коцюби “Тиха любов Франкова” [8].

Тема І. Франко і кохання до здобуття Україною незалежності вважалася “табуованою”: велич і революційність великого Каменяра не підлягала сумнівам. Одним із перших торкнувся цієї проблеми Р. Горак (повість-есе “Тричі мені являлася любов”). Цю тему продовжує О. Коцюба у повісті “Тиха любов Франкова”, яка відкриває невідому сторінку інтимних стосунків вже відомого письменника і громадського діяча І. Франка і першої жінки-поетеси Галичини Уляни Кравченко (Юлії Шнайдер).

Твір має три розділи, які пов’язані спільними героями: Юлія і Франко. Перший розділ побудовано на спогадах Ю. Шнайдер, відтворено її почуття до І. Франка, переживання, сподівання і думки. Другий розділ присвячений переживанням І. Франка, що пов’язані з його тодішнім скрутним становищем (після публікації у віденському тижневику “Цайт” статті про А. Міцкевича “Поет зради”), розлукою з Юлією, думками про її нещасливе одруження. Третій розділ (найкоротший з трьох) переносить нас на декілька десятиліть по смерті І. Франка. Ю. Шнайдер, вже літня жінка, разом зі своїми дочками відвідує могилу поета у Львові на Личаківському кладовищі.

Оповідь розкриває перед читачем складний світ переживань. Сам автор надає своєму творові визначення “повість”. Проте, виходячи з аналізу художньої тканини твору, можемо визначити “Тиху любов Франкову” як повість-есе, оскільки автор намагається відобразити швидше не події, а відчуття, викликані цією подією. Тканина оповіді складається з частих абзаців, “цитування думок”, що спричиняє

ретроспективні “стрибки” в хронології часо-простору. Така жанрова форма зумовлена проблематикою твору й тим, що наприкінці ХХ ст. документальним письмом активно почали використовуватися елементи есеїстики й публіцистики.

Посилення авторської суб’єктивності викликає до появи певну частку домислу. Межа між правдою і домислом в повісті надзвичайно тонка. Причому домисел суворо обґрунтований науково потрактованими документами і збагачений знанням глибин психології людини і творчої особистості І. Франка-поета. Так автор вирішує проблему осягнення тих подробиць, які назавжди втрачені в документальному вигляді, але закладені в людському розумінні.

Документальна біографія Р. Горака і Я. Гнатіва, літературний детектив Р. Горака, науково-біографічні дослідження Я. Мельник, повість-есе О. Коцюби про І. Франка тяжіють до ґрунтового аналізу біографічного матеріалу, аналізу психологічних основ творчої особистості. Обов’язкова документальна основа твору полягає у врахуванні найменших подробиць і вибудовуванні гіпотез, які заповнюють “білі плями” в біографії або переглядають вже відомі факти. Якщо документів бракує, дослідник звертається до вироблення гіпотез, які, проте, передбачають ретельне вивчення широкого загалу фактичних подробиць. Для цих творів характерні такі ознаки: синкретизм наукового дослідження та публіцистики, історичної науки й біографістики; міцна документальна основа; новий погляд на традиційні факти; особливий хронотоп; компонування матеріалу.

Різноманітність сучасних форм життєпису І. Франка, за допомогою яких автори втілюють різноманітний фактичний матеріал, свідчить про активні пошуки шляхів подання біографії.

Література:

1. Гнатюк М. У колі близьких і друзів: Іван Франко у спогадах сучасників // Дзвін. – 1995. – № 8.
2. Горак Р. Розвіяні вітром...: Літературний детектив. – Львів, 1999.
3. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Книга перша. Рід Якова. – Львів, 2000.
4. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Книга друга. Цілком нормальна школа. – Львів, 2001.
5. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Книга третя. Гімназія. – Львів, 2002.
6. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Книга четверта. Університет. – Львів, 2004.
7. Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998.
8. Коцюба О. Тиха любов Франкова: Повість // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6.
9. Мельник Я. Іван Франко в 1908–1916 рр. (проблема наукової біографії). Автореферат дис... к. ф. н. – Львів, 1993.
10. Мельник Я. І остання часть дороги...: Іван Франко в 1911–1916 роках. – Львів, 1995.
11. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів, 1999.
12. Мельник Я. Проблеми створення наукової біографії Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

Марія Зубрицька (Львів)

Поетика погляду в збірці Івана Франка “Зів’яле листя”: рецепційно-естетична інтерпретація

Дискусія про наочність чи візуальність мистецтв, і, зокрема, мистецтва поетичного слова, була однією із важливих проблем естетичної думки ХХ ст. Тут важко знайти інтерпретаційну гармонію в судженнях та твердженнях найвідоміших філософів, культурологів і літературознавців. Аналіз художнього топосу бачення чи візуального поля літератури через поняття “зображення” і “погляд”, у ХХ ст. здобув особливу популярність у філософів, культурологів і літературознавців. Найяскравішим свідченням поглибленого зацікавлення “мовою очей” є екзистенціалістська концепція Ж.-П. Сартра та феноменологічна інтерпретація М. Мерло-Понті, подана в його дослідженні “Око і дух”. Іншим прикладом уже психоаналітичного розуміння візуалізації почуттів є теорія “погляду” Ж. Лакана, яка пропонує розмежовувати два поняття: “споглядання” і “погляд” [7: 74–75]. Споглядання пасивне з пункту бачення того, до кого воно спрямоване. Погляд, на думку французького психоаналітика, за своєю природою є активний. Ми відчуваємо його на собі, він проникає в нашу сутність, завдяки йому проектується наша зовнішня сила. Тому той / та, на кого спрямований наш погляд, реальний чи уявний, вступає з нами в особливу форму комунікування і перетворюється у своєрідний “відбиток” чи “слід” цього погляду. Погляд та його “духа печать” перебувають в обопільній залежності. Роль “відбитка” чи “сліду” погляду є чимось значно більшим, ніж пасивним об’єктом споглядання, оскільки в ній насправді поєднано дві ролі – ліричного об’єкта, який оживає для реципієнта у світлі споглядання і погляду, та ліричного суб’єкта, який скеровує “погляд” читачької аудиторії. Поетична збірка І. Франка “Зів’яле листя” є власне зразком такої поетики та філософії погляду, які з ефектом засліпливого саява мають здатність змінювати внутрішній і зовнішній світ як ліричних героїв, так і тих реципієнтів, що відчитують химерний візерунок почуттів любові, вступають у художню “гру очей” зі своїм баченням і пропонують власну інтерпретацію поетичної візії любові. Захопливе візуальне комунікування, яке виповнює увесь текстуальний простір “Зів’ялого листя”, у контексті як української, так і світової лірики, є яскравим зразком нового художньо-естетичного синтезу слова та зорових

ефектів, які, переплітаючись, утворюють нову культуру вербальних і невербальних засобів вираження найглибших людських почуттів і відчуттів.

Загальноживана ідіома “очі – дзеркало душі”, за своїм походженням, належить до архетипних, оскільки є витвором колективного підсвідомого. Передусім, архаїчні уявлення про магію очей, вдивляння і погляду знаходимо в давніх ритуально-магічних практиках, коли вважалося, що за допомогою енергії погляду можна досягти метемпсихозу – обміну душами ще за життя. Поетична збірка І. Франка – це своєрідна зорова стихія, оскільки більшість текстів постає перед читачами у зримих образах. Йдеться не стільки про “обличчя” ліричних персонажів чи “пейзажі”, як про саму архітектонічну побудову поезій:

Припадком лиш не раз тебе видаю,
На мене ж, певно, й не зирнула ти;
Та прецінь аж у гріб мені – се знаю –
Лице твоє прийдеться донести [б: т. 2: 123].

Або ще одна спроба поетичної візуалізації, яку можна було б назвати “поетичною замальовкою” чи “поетичною світлиною” зі складним переходом від зовнішнього інтер’єру кімнати до складних почуттів ліричного героя, які створюють настрій, атмосферу простору “між”, коли зовнішній погляд розгортається до внутрішньої перспективи:

Покоїк і кухня, два вікна в партері,
На вікнах з квітками вазонки,
В покою два ліжка, підхилені двері,
Над вікнами білі заслонки.

На стінах годинник, п’ять-шість фотографій,
Простенька комода під муром,
Насеред покою стіл круглий, накритий
І лампа на нім з абажуром.

На кріслі при ньому сидить моє щастя,
Само, у тужливій задумі:
Когось дожидає, чийсь хід, мабуть, ловить
У вуличнім гаморі й шумі.

Когось дожидає... Та вже ж не для мене
В очах її світло те блима!
Я, сумерком вкритий, на вулиці стою,
У рай той закрався очима [б: т. 2: 157].

Саме ця збірка поета, як жодна інша, дає змогу естетично сприймати не лише артикуляцію пережитих почуттів, а й своєрідну їх візуалізацію. Тут можемо повністю погодитися з тезою Т. Адорно, що образ – це “доповнювальна видимість”, привид того, чого не існує, або що втрачає свої чіткі контури [1: 518]. Ця теза

Т. Адорно дає змогу глибше зрозуміти поетику погляду, яка в "Зів'ялому листі" є однією і домінуючих стратегій художньої організації почуттів і відчуттів ліричного героя. Збірка "Зів'яле листа" є чи не найвиразнішою в українській літературі ілюстрацією внутрішньої естетичної трансформації реального образу в уявний, художньо-естетичний, що перебуває в тісному зв'язку з душею, духовністю, культурою тощо. Реальний образ чи тілесність у поетичних текстах І. Франка перестають бути собою, перевтілюючись в абстрактну категорію чи ідею краси та її варіацій. Тілесність реальних об'єктів захоплення сягає найвищого рівня поетичної одухотвореності, і цей процес візуальної трансформації найпереконливіше ілюструє текст "Тричі мені являлася любов..." З перспективи рецепційного навантаження, неповторність поетичного погляду, яка, поза всіляким сумнівом, є у фокусі образної системи "Зів'ялого листа", дає змогу для розгортання суб'єктивних фантазій та уявлень читачів:

Півсонні вії, мов боїться втрати,
І око в око зазира мені.
І дивні іскри починають грати

В її очах – такі яркі, страшні,
Жагою повні, що аж серце стине.
І разом щось таке в них там на дні

Ворушиться солодке, мелодійне,
Що забуваю рани, біль і страх,
В марі тій бачу рай, добро єдине [6: т. 2: 162].

Любов – це феномен, що передусім виявляється у світлі унікального бачення та неповторному візуальному сприйнятті внутрішнього і зовнішнього світу. Це, зокрема, широко розплющені очі, "очі душі", що здатні бачити те, чого не зауважують у звичайних ситуаціях і обставинах. У дослідженні "Дороги любові" Ц. Тодоров подав цитату одного з листів Ж.-Ж. Руссо: "Любов – лише омана... Поки ми кохаємо, доти нічого не бачимо таким, яким воно є" [9: 160]. Те, що бачать / відчувають "очі душі" поета чи ліричного героя, не завжди адекватно словесно описано. Тут так чи інакше поет чи письменник зазнає труднощів при спробі описати невидиме в полі чи просторі зримості. Описувати чи артикулювати невидимість – це організувати за допомогою мовних засобів простір бачення, простір візуалізації почуттів. Парадоксальність модальності видимості у збірці І. Франка полягає в тому, що вона, з погляду читача, просвітлює, а з погляду ліричного героя, затьмарює увесь текстуальний простір "Зів'ялого листа":

Не чує? Щезла з ним у п'яній ночі,
Лиш вид її прошиб мене, як ніж.
О, щоб були мої осліпли очі,
Було б в душі ясніш і спокійніш [6: т. 2: 136].

Теоретичне осмислення артикуляції візуального аспекту людських почуттів у світі художньої літератури у ХХ ст. однаково не давало спокою представникам різних методологічних напрямів: від феноменологів до постмодерністів. Так чи інакше усі методологічні інтерпретації поетики погляду зводилися до одного теоретичного підґрунтя – до проблеми перекладності / неперекладності “мови очей” художніми засобами. І. Франко використовує розмаїття художніх засобів для поетичної організації візуального поля “гри очей”. Тексти “Зів’ялого листя” часто побудовані на тематизації елементів візуальної мови або на прямому включенні візуальних деталей у поетичний текст. Окремі фрагменти ліричної драми містять у собі художні засоби стереоскопічності бачення. Один із улюблених композиційних засобів І. Франка – концентрація уваги навколо візуальної деталі і зосередженість на акті споглядання чи візуалізації об’єкта захоплення та почуттів, що народжуються в просторі між ліричним об’єктом і ліричним суб’єктом. Ці засоби залежно від контексту виконують різні функції емоційної драматизації почуттів ліричного героя. Такі художні засоби є виразно модерністичними, оскільки зближують поезію зі живописом і навіть елементами кінонарративу, в якому читачі самі повинні знайти “перцептивний метод”. У збірці І. Франка візуальні знаки присутності жінки є передусім репрезентантами уяви і фантазій поета, тому в цій поетично-символічній візії уявний образ жінки витісняє реальний. Цікаво, що, на відміну від традиційної інтерпретації погляду як вираження сили влади чи соціокультурного привілею, в “Зів’ялому листі” маємо радикальну зміну ролей. Візуально-антропологічна концепція погляду і споглядання в їх традиційній парадигмі стверджує, що погляд – категорія статусна та ієрархічна, а тому часто є маркером влади чи соціальних привілеїв. Якщо у традиційних уявленнях погляд засвідчував про гендерну асиметрію, де жінка назагал була об’єктом візуального пригноблення чоловіком – як світова, так і українська література є чудовим прикладом цього, – то в збірці І. Франка власне Він, ліричний герой, стає жертвою візуального полону Їі очей. І якщо традиційна візуальна антропологія розрізняє, – щоправда, радше як виняток, – візуальний опір чи “погляд-віддачу” на спробу візуального поневолення, то ліричний герой “Зів’ялого листя” добровільно обирає статус візуальної залежності:

Хотів я вирватись з ярма
Твого чару – та дарма! [6: т. 2: 160]

Варто зауважити, що у поетичних текстах Івана Франка є традиційна інтерпретація погляду як ієрархічної категорії. Так, зокрема, у притчі “Про красу” натрапляємо на яскраву ілюстрацію соціальної ієрархії погляду і споглядання:

Усміхнулась Аглая. “Се ж почесть мені,
Що на мні зупинив свої очі ясні

Той мудрець, що пишаєсь ним Греція вся,
Що умом обняв землю, зглибив небеса” [6: т. 2: 212].

Приклад відведення погляду як особливої форми заперечення і незгоди наводив Р. Барт: “Я відведу погляд; віднині це буде єдиною формою мого заперечення” [2: 462]. Для ліричного героя “Зів’ялого листа” така реакція загрожує втратою і задоволення, і насолоди. Щоправда він відчайдушно намагається чинити опір магичній силі жіночого погляду:

Неначе блискавка ярка,
Що зразу сліпить очі,
Що враз і тішить, і ляка,
Ніч робить з дня, день з ночі, —
Отак для мене був твій вид
І розкішню й ударом;
Я чув: тут смерть моя сидить,
Краси вповита чаром.
Я чув, і з жаху весь тремтів,
І розкішню впивався;
Від тебе геть тікати хотів [6: т. 2: 145].

Перед читачем очевидна ілюстрація, коли “я” закоханого задля власного порятунку розчиняється у магії погляду “ти” коханої. Любов – це система рівнянь між “ти” і “світ”, сфера поступових заміщень, метафоричних розширень, яка починається з вузького “ти”, що поступово витісняє увесь світ. Саме у такому контексті можемо повноцінно осягнути розпачливе зізнання ліричного героя:

Весь світ не годен заповнить
Мені твоєї страти [6: т. 2: 151].

У праці “Буття і ніщо”, зокрема у підрозділі “Погляд”, Ж.-П. Сартр з феноменологічної перспективи описав цей складний процес трансформації та метаморфози світу через перехресну гру очей “я” і “ти”: “Передусім *погляд іншого* як необхідна умова моєї об’єктивності – це руйнування будь-якої об’єктивності для мене. Погляд іншого мене досягає через світ, і це – не лише трансформація мене самого, а й тотальна метаморфоза *світу*” [5: 388]. Тут важливо наголосити на такому характерному для модерністичної літератури прийомі як художня демонізація “фатальної жінки”, яка мимоволі змінює долю письменника, що безпосередньо чи опосередковано проектується на зламані долі героїв художніх текстів. На таку рису “Зів’ялого листа” вперше вказав С. Гординський [4: 151–156], провівши паралель між ліричною драмою І. Франка та “Квітами зла” Ш. Бодлера. Поетизація візуальних знаків присутності жінки у “Зів’ялому листі” та її погляду найвиразніше вказують на діалогічність прагнення. Ця інтенційність прагнення, зокрема прагнення Іншого / Іншої коливається в полі бінарної опозиції почуттів та відчуттів ліричного героя: від гармонії до дисгармонії, від сакралізації до профанізації об’єкта захоплення: погляд коханої може за мить опустити ліричного героя на землю, і так само легко підняти на недосяжну висоту, або ж просто пройти поруч, не подаючи жодного знаку:

В житті мене ти й знати не знаєш,
 Ідеш по вулиці — минаєш,
 Вклонюся — навіть не зирнеш
 І головою не кивнеш,
 Хоч знаєш, знаєш, добре знаєш,
 Як я люблю тебе без тями... [б: т. 2: 147]

Іноді ця інтенційність прагнення набуває форм неприхованої агресії, як єдино можливої реакції на страждання ліричного героя, який усвідомлює, що не може оволодіти свободою свого об'єкта захоплення. Інакше кажучи, за Ж.-П. Сартром, задоволення від споглядання завжди тісно переплетена зі стражданням зустрічі і неминучістю жертвності, яка ніколи не суперечить принципів задоволення:

Чого являєшся мені
 У сні?
 Чого звертаєш ти до мене
 Чудові очі ті ясні,
 Сумні,
 Немов криниці дно студене?

 О ні!
 Являйся, зіронько, мені!
 Хоч в сні! [б: т. 2: 147–148]

Насправді, в контексті “Чого являєшся мені у сні...” можемо говорити про особливий різновид “емоційно-напруженого зору”, в якому в нерозривній сув’язі переплетені прагнення володіти та естетизація відчуття втрати як краси. Звідси зрозуміло, чому лірична драма “Зів’яле листя” побудована на ефекті продовженого погляду як художнього засобу втримування образу – це основний оптичний принцип кіно та інших візуальних мистецтв. Інший художній ефект підтримування погляду – це актуалізація спогадів, які можна розглядати як своєрідне продовження життя через “життя тіні”. Відбувається трансформація дійсності в уявну дійсність, яка набуває в “Зів’ялому листі” циклічної форми повторень і є цікавим симбіозом “реальне-нереальне”. Співвідношення світу художньої дійсності і авторської свідомості є чудовою ілюстрацією складного і загадкових взаємостосунків між світом пізнання та трансцендентним світом, які важко підлягають теоретичному осмисленню та критичному аналізу. Можна використати термін Л. Токера “інволюція” [див.: 10], який він запровадив для опису процесу розмивання меж між “внутрішнім” і “зовнішнім”, між дієгетичним художнім світом і екстрадієгетичною свідомістю імпліцитного автора. У ситуаціях специфічного невербального освідчення в коханні, в європейських літературах, і зокрема, в літературі українській активно використовують парадигму відображення почуттів у зовнішності, зокрема, в очах коханої / коханого. Задивляння в очі чи вдивляння в обличчя об’єкта захоплення дає змогу побачити-відчути його / її емоційний стан і відповісти на нього. Отож, коли ліричний герой вдивляється в образ коханої, він насправді друга, бачить її почуття.

Як і в українській фольклорній, так і в літературній традиціях "бачення коханої / коханого" доволі часто є абсолютною комунікаційною моделлю. І народні пісні, й українські письменники відводять поглядам закоханих надзвичайно важливу роль у художній організації тексту та його образної системи. Цей художній принцип зосередження на магічній грі закоханих очей можна було б назвати феноменом "бачення почуттів". У "Зів'ялому листі" І. Франка "бачення почуттів" набуває особливої гостроти та виразності, оскільки перед читачами розгортається картина любовного афекту, який руйнує будь-які раціональні моделі поведінки як ліричного героя, так і імпліцитного та експліцитного автора драми:

І сей проклін, душе моя,
Хотів на тебе кинуть я
За насміх твій, за весь твій чар,
За той болючий, клятий дар –
З тернових колючок букет.
Та в серці мійому поет
Бунтуєсь, плаче, мов дитя,
Для нього ти краса життя,
Струя чуття, пісень пора –
Проклін у горлі завмира [6: т. 2: 161].

Констатація того, що любов – це почуття безсмертності, яке зливає воєдино двох, відчуття абсолютного призначення одне для одного, – те, над чим не має влади навіть смерть. Нерозривність і невирішувальність стають найвиразнішими атрибутами нерозділеного почуття чи нездійсненої любові, любові, що не відбулася у світі реальному, однак залишила в заручниках світ уяви ліричного героя. Як порив шаленого чуття, що очевидно є руйнівним, про що засвідчує поетика: якщо живі реальні постаті не витримували деструкційної енергії почуттів, не витримували вогню пристрасних почуттів, то вони вдавалися до ескапізму. Один з найбільших парадоксів, який часто знаходимо у світовій інтимній ліриці, ґрунтується на тому, що у силовому полі деструкційної енергетики пристрастей найлегше любити "тінь" чи "ідеал все ясний – бо далекий", оскільки реальний об'єкт захоплення ніколи не дає себе любити так, як хоче хтось інший, він хоче сам любити, бути собою, реалізувати себе у вимірі абсолютної свободи почуттів. Тому в поетичних візіях любові часто трапляється мотив так званої химерної любові, коли привид чи видіння однієї любові навідується до іншої – цей феномен найкраще описав Р. Барт [3: 217–218]. У "Зів'ялому листі" І. Франка один персонаж із невизначними рисами обличчя, однак із магічною енергетикою притягання і зачарованим колом гри очей, із майже хворобливою настирливістю виринає у просторі поетичної уяви ліричного героя. Ця повторювальність, як засіб організації художнього тексту, притаманна передусім модерністичним текстам, і одна з її функцій полягає у можливості текстуального творення феноменологічного простору для нового переживання / проживання життєвих історій і ситуацій із високою емоційною напруженістю. Такий художній засіб повторювальності є власне природним феноменом людської психіки, яка

будь-що прагне затримати чи навіть втримати всі ті моменти, які фізично є неповторювальними і незворотними:

Так най те серце, що в турботі,
 Неначе перла у болоті,
 Марніє, в'яне, засиха, –
 Хоч в сні на вид твій оживає,
 Хоч в жалощах живіше грає,
 По-людськи вільно віддиха,
 І того дива золотого
 Зазнає, щастя молодого,
 Бажаного, страшного того
 Гріха! [6: т. 2: 148]

Серед комунікативних аспектів почуття любові поза всілякою конкуренцією є безсловесне, чи невербальне спілкування, оскільки семантика любові закорінена у власну глибинну парадигму кодування інтимності. Як слушно зауважує Н. Люман: “Комунікативні аспекти любові дають змогу виразити те, що невимовне, а те, що підлягає словесному вираженню, зміцнювати чи послаблювати, відкликати, перекреслювати, а також допомагають усувати непорозуміння і коригувати облудливість завдяки зміні рівня комунікування. Словесне комунікування на цьому передмовному чи позамовному рівні може провадити до висловлювань, однак може й стикатися з блокуванням” [8: 32]. Погляд як комунікат відіграє домінуючу роль у художній організації поетичного світу “Зів’ялого листя”, що чудово ілюструє текст “Як не бачу тебе”, який можна метафорично порівняти з тією краплиною, що дає змогу через поетику погляду осягнути безмежний океан почуття любові в усій його парадоксальності і суперечності:

Щоб побачить тебе,
 Мов несуть мене ангельські руки;
 Як побачу тебе,
 Геть мов гонять пекельнії муки.

Ні без тебе нема,
 Ні близ тебе спокою, мій світе!
 І земля не прийма,
 Ох, і небо навіки закрите [6: т. 2: 151].

Модерністичні пошуки європейської літератури як на зламі XIX–XX ст., так і впродовж всього XX сторіччя призвели до надзвичайно цікавого симбіозу вербальних і невербальних засобів творення художніх образів. Звісно, що “Зів’яле листя” І. Франка органічно вписується в експериментальні пошуки вираження панорами людських почуттів і відчуттів. Лірична драма поета з перших рядків і до останніх дарує всім категоріям читачів змогу розгорнути власне бачення.

Література:

1. Адорно Т. Теорія естетики. – К., 2002.
2. Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва, 1994.
3. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Пер. с франц. В. Лапицкого. – Москва, 1999.
4. Гординський С. Франкові “квіти зла” // Київ (Філадельфія). – 1956. – № 4.
5. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – К., 2001.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976.
7. Lacan J. Of the gaze as object petit a ... // The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. – Norton, 1998.
8. Luman N. Semantyka miłości. O kodowaniu intymności. – Warszawa, 2003.
9. Todorov T. Drogi miłości // Ogród niedoskonały. – Warszawa, 2003.
10. Toker L. The Mystery of Literary Structures. – Cornell University Press, 1989.

Михайло Наєнко (Київ)

“Зів’яле листя” як “Украдене щастя”

Назва цієї розвідки підказує, що йтиметься про дві Франкові драми – “ліричну” і “трагічну”. За жанром вони ніби абсолютно різні (поезія і драматургія), але нас цікавить у них те, що їх єднає: це твори одного пафосу (обкраденість людської душі) і єдиного стильового напрямку – ранньої хвилі українського модернізму.

У радянському літературознавстві ці твори зближували за ідеологічним критерієм: мовляв, “Зів’яле листя” – це “прищеплення” ідеалу революційно-демократичного суспільного обов’язку і злободенний функціонально-суспільний заряд, спрямований проти розкладницько-песимістичної моди декадентства, а “Украдене щастя” – драма з селянського життя, “де через долі персонажів, кинутих у суспільну машину капіталістичної деморалізації, проступає особистісний світ кожного з них” [2: 448, 449, 472, 473]. Усе тут ніби правда (якщо стати на вульгарний шлях розуміння літератури) і водночас – неправда. Бо твори ці насамперед мистецькі свідки нового європейського руху, який зміщував поетичну увагу з соціально-народницьких ідей на власне людину, на її душу й свідомість, що стало однією з найголовніших рис народжуваного тоді *модернізму*. Це був, сказати б, суто людський чинник нового мистецького напрямку. Аби проникнути в його серцевину, письменники стали зосереджуватися на особистісному, підкреслено інтимному бутті людини. З легкої руки С. Павличко український *модернізм* майже ототожнено з фемінізмом і зародження його віднесено до другої половини 90-х років XIX ст., коли з’явилися феміністичні мотиви у творах О. Кобилянської й Лесі Українки, а остання (в статті “Малорусские писатели на Буковине”) навіть ужила (“досить впевнено”) саме слово “модернізм” [4: 50, 77 та ін.]. У книзі “Невідомий

Іван Франко” (2006), що нещодавно вийшла друком, Т. Гундорова “приєднала” до О. Кобилянської та Лесі Українки ще й І. Франка, вказавши, що саме 1896 року у цих трьох авторів з’явилися знакові видання, якими й почався український модернізм. Тим часом 1896 року І. Франко лише видав збірку “Зів’яле листя”, про яку говорить Т. Гундорова, а перші “три жмутки” її (дев’ять віршів) з’явилися ще в 1891 році, і саме тоді зародився український літературний модернізм. Публікували ті жмутки спочатку без імені автора в журналі “Зоря”; уже перший катрен добірки свідчив, що йтиметься про якусь дуже болочу людську драму, а порівняти її можна лише... з язиками вогню, який виривається з-під попелу. Що ж це за драма і чому її можна характеризувати як “украдене щастя”, що стане згодом головним мотивом і однойменної драми письменника?

Авторською передмовою до збірки І. Франко цілком відмежовувався від свого ліричного героя, говорячи, що створення його (героя) навів йому “Щоденник” одного небіжчика-самогубця, котрий пішов із життя через нещасливе кохання, глибокий песимізм, безнадійність, розпуку і т. ін. А зважився поет публікувати весь цей песимізм тому, що він, можливо, схожий на ту віспу, яку лікують... прищепленням самої віспи. (“Може, образ мук і горя хорої душі вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності?”). У 1910 році, пускаючи в світ нове видання “Зів’ялого листя”, І. Франко зняв запитання в кінці процитованого вище речення зізнанням, що цей щоденник, як і вся колишня передмова, був... фікцією. Натякнув поет і на якийсь “автобіографічний ключ”, без якого вірші “Зів’ялого листя” мають “самостійне літературне значення”. Про “Щоденник” самогубця в передмові до нового видання вже не йшлося, хоча подібний “Щоденник” насправді існував і порівняно недавно його детально проаналізували дослідники І. Денисюк та В. Корнійчук. Висновок учених, проте, не категоричний щодо якогось єдиного джерела збірки “Зів’яле листя”. “...Ще не всі таємниці завуальованої історії “ліричної драми” розкриті, – читаємо в дослідженні. – Вони чекають на своїх детективів” [див.: 3].

Поки ті детективи з’являться, я прошу звернути увагу на один із віршів І. Франка з “третього жмутку” “Зів’ялого листя” (“Тричі мені являлася любов...”, 1896) та на лист поета до А. Кримського від 26 серпня 1898 року. З них довідуємося, що І. Франко в різні періоди свого життя був глибоко закоханим у трьох жінок – Ольгу Рошкевич та Йосифу Дзвонковську (в парубоцькі роки) і “маніпулянтку” Целіну Зигмунтовську (будучи вже одруженим із Ольгою Хоружинською). “З теперішньою моєю жінкою я одружився без любові, а з доктрини, що треба оженитися з українкою (а не з галичанкою. – М. Н.), і то більш освіченою, курсисткою. Певна річ, мій вибір був не архіблискучий, і мавши іншу жінку, я міг би розвинутися краще і доклати більшого, ну та дарма, судженої конем не об’їдеш”, – писав І. Франко [див.: 1: 5–151]. Найдовше його “мучила”, як він казав, любов до Целіни. Ось, виявляється, де першопоштовх до написання “Зів’ялого листя”; не в “Щоденнику” самогубця, який читали безліч читачів, але ніхто з них так і не спромігся написати своє “Зів’яле листя”, а в контрасті між любов’ю й нелюбов’ю! Той контраст породив незнаний досі в українській інтимній ліриці *ірреалізм*, що виявлявся в майже божевільному

стані ліричного героя. В його душі це “щось темне і студене”, “віра в чорта, віра в чудеса” і т. ін. Визнаймо, що в такого нібито *реаліста*, як І. Франко, з’ява якихось чудес і чортів – цілковитий нонсенс. Але дивуватися нічого: адже які психічні стреси переживав закоханий-незакоханий поет! Побоюючись підозр, що його ліричного героя якісь “мудрі” голови почнуть ототожнювати з самим автором, він тому-то й не ставив свого імені під журнальною публікацією скороченого варіанту “Зів’ялого листя” в 1891 році; з тих же міркувань він пов’язує інтимні мотиви повнішого видання збірки в 1896 році зі “Щоденником” згаданого самогубця, а через чотирнадцять літ (тобто 1910 року) все це поет заперечить і назве фікцією.

Це, так би мовити, особистісний дискурс “Зів’ялого листя”. Окрім того, І. Франко не міг не відчувати, що на нього тиснуть могутні вітри європейського *модернізму*. Що тут поробиш? Переборюючи власні психічні перенавантаження (нестерпна любов до Целіни і нелюбов до дружини – в одній особі!), митець звільнявся від них єдиною своєю зброєю: поетичним віршуванням. Але віршуванням не в дусі ранішого *натурізму* (який характерний переважно для його творів “бориславського циклу”) і був своєрідним *передмодернізмом*), а вже *модернізму*... зі своїм обличчям, де можливі (як образні засоби) і видіння, і віра в душу, чорта, чудеса та інші надприродні явища. Дослівно в десятому вірші “третього жмутку” збірки це звучить так:

І бачиться, що з мріями отими
 Й душа моя летить із тіла геть;
 І щось, немов крилаті серафими,
 Несе її – і чую я їх лет.

 І чую, як при тих словах із мене
 Обпало щось, мов листя, мов краса.
 А щось влилося темне і студене, –
 Се віра в чорта, віра в чудеса.

Будь-яка віра – це завжди таємниця. Коли вона вихлюпується в поетичні строфи, з’являються справжні літературні шедеври. І. Франко знайшов для них суто музичну композицію; “три жмутки” ліричної драми – це три частини “старої”, класичної форми музичної симфонії. Кожна з них символізує в І. Франка певний етап розвитку головного людського почуття – любові: у першій – зародження його (“Не знаю, що мене до тебе тягне...” та ін.), у другій – визрівання (“Полудне. Широке поле безлюдне...” та ін.), у третій – рефлексивне, осінньо-зимове згасання (“Коли студінь потисне...” та ін.). Любов, відтак, постає як розвинутий життєвий культ, як абсолют, що підноситься над розумом; вони забезпечують життя безсмертя і відкидають будь-які постулати іншого, зокрема – позитивістського уявлення про світ людський.

У симфонічному творі, як відомо, по-своєму важлива кожна музична частина, однак естетичне багатство її – в поліфонії, у тих мелодійних партіях, які складають “тіло” самого музичного матеріалу. Автономне існування тих партій у музиці неможливе. В літературі – інакше: Франкові “три жмутки” – це цикли окремих творів, які є водночас і складовими “ліричної драми”, і самостійними поетичними шедеврами...

Причину любові як культу І. Франко пробував розкрити в багатьох своїх творах; щемно і трагічно прозвучить, зокрема, її трактування у драмі “Украдене щастя” (поставлена театром “Руська бесіда” 1893, опублікована – 1895 року).

У статті І. Франка “З остатніх десятиліть ХІХ віку” (1901) натрапляємо на таку думку: “Цензура не допускала на українську сцену драм, узятих із життя інтелігенції, на тій підставі, що української інтелігенції нема й не сміє бути, – і українська драма мусила зробитися хлопською, сільською, мусила малювати українське село”. Цю думку письменника не варто розуміти надто буквально: тема, “локальність” героїв для мистецтва принципового значення не мають. Що нам до того, що Едіп – цар (у трагедії Софокла), що Лір – король (у трагедії Шекспіра), що Лимерівна справді сільська дівка-молодиця (у драмі Панаса Мирного)? У мистецтві не це головне, а те, що залишається після читання (чи сценічного втілення) твору у вигляді художнього вогню!.. Якщо йти за поданим вище міркуванням І. Франка, то й його “Украдене щастя” можна було б зарахувати до “сільських” чи “хлопських” драм (дія ж то відбувається в селі і фактично в середовищі “сільських” персонажів). Однак тема там далеко не “сільська”. Щоб зрозуміти її, пропоную два діалоги.

Перший:

Жандарм (*радісно*). Що, значить, ти не забула мене? Любиш мене ще, Анно?

Анна (*з переляком відтисає його від себе*). Мовчи, мовчи! Що ти говориш? Не смій до мене так говорити. Я шлюбна жінка, я чоловіка маю.

.....
Жандарм. ...Анно, дивися мені в очі... Анно, любиш мене?

Анна (*тремтить*). Михайле, пусти мене!

Жандарм. Ні, не пущу! Скажи зараз, любиш мене?

Анна (*відвернувшись*). Ні, ні, не люблю! Ти страшний! Не люблю!

Жандарм (*грізно*). Гляди мені в очі, чуєш?

Анна *дивиться йому в очі*.

Скажи тепер, любиш мене?

Анна. Михайле! Братчику мій, не муч мене! Коли отак впираєш у мене свої очі, то мені так важко, так страшно! Сама не своя стою!

Жандарм. Дурниці! Говори, любиш мене?

Анна (*ледве чутно*). Люблю.

Жандарм. Ще раз скажи! Голосніше!

Анна. Люблю!

Жандарм. Пам’ятай же. І будеш моєю? Стій просто, не трясись! Знай, що від мене не втечеш...

Другий діалог:

Микола. Я знаю, ти ще дівкою любила його... і тепер любиш.

Анна. ...Ну, і що ж з того?

Микола. ...Та нічого. Хіба я тобі що-небудь кажу? (*Хвилю мовчить, а відтак починає плакати і клонить голову до стола*).

Анна. Так чого ж плачеш? Чого ж рвеш моє серце?

Микола. Бо... бо... моє рветься. (*Встає і наближається швидко до неї*). Анно! Невже ж ти мене так... так ані крихітки не любиш?

Анна. Ні.

Микола. І ніколи не любила?

Анна. Ні.

Микола. І не можеш присилувати себе, щоб хоч жити зі мною по-давньому?

Анна. (*Звішує голову*). Пропало вже.

Микола (*відвертається*). Га, видно, божа воля така... Неволя в криміналі против того видається мені раєм! (*Ридає*)...

Тема, як бачимо, знову та ж, що і в “Зів’ялому листі”: любов-нелюбов! Тут, щоправда, можна дещо поширити “причину” любові-нелюбові: Анніні брати насильно віддали її заміж за бідака Миколу, а перше кохання Анни – Михайла Гурмана спровадили до війська в Боснію і т. ін. Але це – проза життя. Поезія ж у тому, що невмирущими залишаються почуття любові-нелюбові, і вони, виявляється, здатні зробити з людини і жорстокого лицеміра-месника (як Михайло Гурман, який при найменшій же нагоді готовий запроторити свого суперника Миколу до криміналу), і нещирого, дволикого Януса (як Анна, для якої зрада, хоч і нелюбого, але ж – чоловіка, ніякий не гріх), і зрештою – вбивцю (як Микола Задорожний, котрий, не витримавши наруги над собою, таки вгородив у Михайлові груди сокиру по самий обух; остання крапля тут була в словах Михайла, який назвав Миколу... віхтем).

Велика любов, кажуть, породжує й велике страждання. Тонке відтворення його – поезія. Але – не вся. Продовження її – в рецепції, у сприйманні читачем-глядачем, який, незважаючи на... грішність усіх трьох героїв драми, ставиться до них, сказати б, позитивно і глибоко співчуває їм. Чому? Бо в кожного з них – украдено щастя і всі вони змушені, як і в “Зів’ялому листі”, нести “проклятий сей життя тягар”. До цієї амбівалентності буття І. Франко додав ще й фрейдівський “Едіпів комплекс” (“Божа воля така”, – як каже Микола), чим поетична візія драми ще раз спрямовується в *модерністське* безмежжя. Як би при цьому драматург не намагався приглушити його життєвою прозою: на лемент Анни, що з загибеллю Михайла зникає і її життєвий сенс, Микола в фіналі знайшовся на дуже доречне, нібито, запитання: “Анно, спокійся, хіба ти не маєш для кого жити?”. На нього, звичайно, можна запропонувати відповідь, але вона породить інше (“А що то за життя буде з нелюбом?”), а далі – рух у безкінечність... Хотів сказати “в безодню” і мав би більшу рацію, бо йдеться, по суті, про поезію апокаліптичної деморалізації особистості, поміченої саме *модерністами*. Одна з причин тієї деморалізації – украдене (без лапок) щастя людське. Про нього йдеться і в “Зів’ялому листі”, і в однойменній драмі І. Франка. Писалися вони, до речі, не тільки в один час (у хронологічному розумінні – перша половина 90-х років XIX ст.), а й однією рукою – рукою Франка-модерніста. Чи усвідомлював тоді письменник, що він став уже на шлях нового стильового напрямку? Рационально, мабуть, ні (про що свідчать його тогочасні літературно-критичні праці, витримані переважно в дусі поступово старіючої історико-культурної традиції), але інтуїтивно – так. Бо жив і творив у європейському літературному контексті, який на той час перебував цілком у *модерністських* пошуках і втягував у свій фарватер усі тогочасні мистецькі сили. А відбувалося це не в другій половині 90-х років XIX ст. (як твердять згадувані на початку феміністки), а в першій, і тільки – завдяки І. Франкові.

Література:

1. Горак Р. Тричі мені являлася любов. – К., 1983.
2. Дей О., Гундорова Т. Іван Франко // Історія української літератури: У 2 томах. – К., 1987. – Т. 1.
3. Денисюк І., Корнійчук В. Невідомі матеріали до історії ліричної драми І. Франка “Зів’яле листя” // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1990. – Т. 221: Праці філологічної секції.
4. Павличко С. Теорія літератури. – К., 2002.

Лариса Бонгар (Львів)

Дві Франкові терцини: образ душі

Ми зазвичай без вагань приймаємо містку Маланюкову формулу – “Іван Франко як явище інтелекту”; потрапивши в могутнє сугестивне поле “імператора залізних строф”, протиставляємо Шевченкову “поезію серця” Франковій “поезії думки”. Однак, як застерігав М. Рильський, “ця схема, як усяка схема, являє собою прокрустове ложе, на яке не так просто вкласти живий поетичний організм” [10: 23]. І, як не дивно, підняти “живий поетичний організм” із цього прокрустового ложа спроможна методика статистичного аналізу. Словопокажчик поетичної мови І. Франка, який уклали І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга [9] засвідчує, що “розум”, співцем якого був І. Франко, в його поезії трапляється 137 разів. Це порівняно багато, якщо взяти до уваги, що є й такі слова, які вжито лише десятки разів, а деякі навіть менше десяти. Так, випадків “боротьби” – усього 83 (і що тепер з єфремовською дефініцією “співець боротьби і контрастів”?), натомість “волі” – 230, а “духа” – 528! З контрастами теж не все так просто: незворушно об’єктивна статистика змушує нас міняти усталені уявлення про такі антонімічні пари, як “осінь – весна”, “вогонь – вода”: І. Франко, виявляється, поет зовсім не осінній, а весняний, поет у єдинку “весна – осінь” явно перемагає “весна” з рахунком 132 / 27, у протистоянні “води” з “вогнем” він узагалі розгромний – 570 / 34 (і який він революціонер після того, як загасив бунтівний “огень” опортуністичною “водою”? – порівняймо: назва монографії Є. Кирилюка – “Вічний революціонер”). Корекції зазнає і Вознякове визначення – “Велетені думки і праці” (ми так часто цитуємо: “в праці сконать”, тоді як Франкова опозиція “нісня – праця” виявляє явну перевагу “нісні” над “працею”, а не навпаки, як у відомому вірші, а саме: “нісню” поет прославляє 413 разів, “працю” вшановує 232 рази, – отже, “нісня” суттєво-таки домінує над “працею”). Натомість в опозиціях “любов – ненависть”, “біль – радість” панує відносна рівновага: “ненависть” вжито 691 раз, “любов” – відповідно – 584 (отже, ненависті більше, чого й можна було очікувати); “біль” – 348 раз, “радість” – 202, але ж

маємо ще “радий” – 109 разів і “рад” – 251. З боєм асоціюється “безодня” (102 рази), з радістю – найуживаніший у Франковій поезії прикметник “бистрий” (127 разів), відтак І. Франко постає перед нами швидше як поет радості, а не болю, як вважає А. Содомора [11: 283–323]. Правда, дослідник додає до “болю” ще й “муку”, “тугу”, “розпуку” і ще інші синоніми, і все ж у, так би мовити, “чистому” вигляді значно більше радості. Зате несподівано мало “України” – усього 37 випадків слововживання (тоді, як “народу” маємо 727), що компенсується (знову ж несподівано!) “державою”: таких випадків – 231, значить, цілком умотивованим є сполучення “Франко-державник”. В опозиції (якщо це можна назвати опозицією) “батько – мати” обидва її компоненти майже рівноправні: звісно, перевага на боці матері (згадується 556 разів, а батько – 423), але не настільки, щоб бути підставою для твердження, що в усій українській літературі абсолютно панує жіноче начало.

Тепер переходимо до найголовнішого. До яких слів І. Франко звертається в поезії найчастіше? Поза всякою конкуренцією – слово “Бог” (2121 випадок слововживання). Більше немає жодного слова, яке б зустрічалося понад дві тисячі разів. Є три іменники, які трапляються на стежках Франкової поезії понад тисячу разів. Це “серце” (1473 рази), “душа” (1096) і “земля” (1030). Отже, “душа” – на третьому місці, лише після “Бога” і тільки після “серця”. Тисяча дев’яносто шість образів душі в поезії І. Франка. Один із них – у двох завершальних терцинах завершального вірша циклу “Спомини” зі збірки “Із днів журби”. Ось вони:

Мов дерево серед степу безлисте
в осінній бурі б’ється і скрипить,
і скрип той чує поле болотисте, –

отак душа моя тепер терпить,
слаба, безкрила, холодом пририта,
мов ластівка у ріці зиму спить [13: т. 3: 32].

Терцина – найулюбленіша Франкова канонічна форма (після сонетів, звісно). Пильний дослідник проблеми “Франко і Данте” О. Домбровський відшукав у Франковій поетичній спадщині тринадцять “терцинних” творів. Це дві незакінчені поеми “Наймит” (1878) та “Історія товпки солі” (1879), далі – вірші: “Рубач” (1884), “Женщина” (1884), “Поєдинок” (1893), “Тричі мені являлася любов...” (1896), “Притча про піст” (1898), “І знов рефлексії! Та цур же їм!...” (1900), “В село ходив. Душа щемить і досі...” (1900), “Ось панський двір! На згір’ї край села...” (1900), “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” (1900), поема “Похорон” (1899) і, нарешті, пролог до “Мойсея” (1905). “Терцина – незамкнута строфічна форма, – зазначає той же О. Домбровський. – Вона не становить структурної цілісності, в’яжеться римами з попередньою і наступною терцинами, тому тільки низка терцин, кількість яких зовсім довільна, завдяки заключному додатковому віршу, утворює структурну цілість” [5: 83]. Що стосується цих двох Франкових терцин, то це так і не так. З одного боку, вони складають замкнуту структурну цілість, стосовно попередніх

чотирьох строф цілком автономну, а то й суверенну, що нагадує нам вишукані японські поетичні мініатюри (порівняймо: “Як поїзд могутній / пустелю чи степ – / так інколи біль / моє серце / пронизує” [12: 124]). З іншого боку, кожна з цих двох строф може претендувати на незалежність (цим разом одна від одної), якщо ми їх злегка трансформуємо, усунувши два “мов” і одне “однак”. Після цієї невеликої операції одержимо:

...дерево серед степу безлисте
в осінній бурі б'ється і скрипить
і скрип той чує поле болотисте [13: т. 3: 32].

І чим не “хокку?” Тим часом одне. А ось і друге:

...душа моя тепер терпить,
слаба, безкрила, холодом пририта...
ластівка у річці зиму спить [13: т. 3: 32].

Справді так, коли без “мов”. Однак це “мов” активно присутнє в художньому мікросвіті цих двох терцин (“существует – и ни в зуб ногой”, – сказав би В. Маяковський), більше того, саме порівняння царює в поетичному універсумі І. Франка. О. Домбровський пояснює це впливами Данте, хоча, якщо розглядати це явище в діахронічному зрізі, то дійдемо до традиції Гомера, якого так пильно вивчав у гімназії юний І. Франко. Дійсно, саме художній системі “Іліади” та “Одіссеї” притаманні найрозлогіші поетичні порівняння, коли те, з чим порівнюють, віддаляючись від того, що порівнюють, набуває якщо не суверенного, то, принаймні, автономного статусу, починає жити самостійним життям (це ми виразно бачимо у Франковому зіставленні душі з деревом, про що мова далі). Порівняння – улюблений художній прийом наших реалістів, зокрема І. Нечуя-Левицького з його рясними каскадами “мов”, “начє”, “ніби”. Але ж і поетиці двадцятого століття цей троп зовсім не чужий. Про його художню природу в вірші “Поетичне мистецтво” розмірковує М. Рильський:

Коли зринає порівняння,
Як в морі синьому дельфін:
Адже не знає він питання,
Чом саме тут зринає він! [10: 255]

М. Рильський акцентує на підсвідомій, сюрреалістичній природі порівняння-дельфіна: “Адже не знає він питання, / Чом саме тут зринає він!”. Сюрреалістичністю позначені, як не парадоксально, порівняння в І. Франка. Чи не вперше про Франків “сюрреалізм” почав писати М. Ільницький, який зазначив, що деякі його мистецькі досягнення “мовби попереджували пояснення поетики авангардистських течій аж до сюрреалізму” [7: 26]. Детальніше цю тезу розвиває Р. Голод у ґрунтовній монографії “Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття” (параграф “Елементи сюрреалізму в естетичній концепції Івана Франка”)

[3: 259–278]. У збірці “Із днів журби” В. Корнійчук віднайшов “сюрреалістичні картини трансформованого у фантазмагоричні образи минулого: по тернистих стежках, де зацвіли, наче рожі, “молоді, гарячі сльози”, блукає, “мов жебрачка в лахманах”, молода палка туга” [8: 124]. У цій же збірці, у вірші “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...”, у двох його завершальних терцинах, вимальовується так само фантазмагоричний, до того ж роздвоєний образ душі-дерева, душі-ластівки. Схематично це можна зобразити так:

дерево ← душа → ластівка.

Порівняння душі з деревом не є чимось абсолютно несподіваним, воно закорінене в архетипній традиції (язичницькі вірування друїдів, греків, українців). Усе це походить від тих часів, коли ще не запанував цілковитий антропоцентризм, коли дерева мислилися якщо не вищими, то рівноправними з людьми істотами (саме так – істотами, порівняймо в І. Драча – “мої братове дерева”), звідси бере витоки філософія пантеїзму і широке побутування у фольклорі різних народів розмаїтих варіантів чудесних метаморфоз, коли людина перетворюється на квітку чи дерево (античні міфи, Овідій, Т. Шевченко). Так дерево одержує душу. Упродовж XIX–XX ст. (В. Пшавела, В. Вітмен, М. Заболоцький, Б.-І. Антонич) антропоморфізм – основа світобачення і світовідчуття. Не чужий він і Франкові. Його сюрреалістична візія душі-дерева, яке “в осінній бурі б’ється і скрипить”, переростає в ще більш сюрреалістичний образ душі-ластівки, що “у річці зиму спить”. При першочитанні образ дивує своєю алогічністю – як це ластівка “у річці зиму спить”, коли ми з дитинства знаємо, що вона першою з усіх наших пташок відлітає до вирію, у теплі краї. Однак і тут, як і у випадку з душею-деревом, І. Франко – швидше всього, що несвідомо, – звертається знову ж до первісних народних уявлень, за якими “ластівки не відлітають на теплі води, у вирій, а зчеплюються лапками одна за одну, утворюючи довгу вервечку, і, за якусь провину, замерзають на цілу зиму у воді. А напровесні, коли скресне крига і зігріється вода, вони оживають і літають потім аж до Здвиження” [1: 355]. Про це ж пише й А. Гура: “...ластівки ховаються в річках, озерах і ставках, в їхньому намулуватому дні, зчіплюються лапками або крильми в ланцюжки і сплять під водою до весни” [4: 628]. Цікаво, що тут ластівки саме сплять, а не замерзають, як переказує Г. Булашев (зовсім, як у І. Франка!), але що важливо, – цим їх покарано за якусь провину. Птахи, у першу чергу ластівка, завжди асоціювалися з душею: “Як і інші птахи, ластівку можуть сприймати як образ душі” [4: 629]. Там, де душа, там невідлучно й смерть: “Разом з увленнями про пташиний вигляд душі тісно пов’язані прикмети, за якими птахи своєю появою провіщають смерть... ластівка, що залетіла у вікно, є впродовж року провісницею смерті в хаті... хвороби... або якогось лиха загалом” [4: 629]. І нарешті – амбівалентна природа ластівки, поєднання в ній небесного і хтонічного начал: навесні і влітку під час польоту ластівка торкається крилом небесної бані, а восени і взимку спить, зарившись у річковий мул.

Франкова душа у двох його терцинах так само амбівалентно поєднує в собі земне і небесне. І не тільки асоціацією з ластівкою, а й порівнянням з деревом: верхівка його крони сягає неба в той час, коли ластівка десь там, у річці, зарита в мул, символізує хтонічне начало. Замерзла душа-ластівка натякає на якусь невідому провину душі і провіщає для неї нещастя, хворобу, смерть. Так завдяки порівнянню проектується трагічний образ душі, приреченої на фатальний кінець. Зринуло порівняння-дельфін саме там, де потрібно, і висвітлило бездонну глибину трагедії душі.

Проте цього досягнуто не тільки завдяки порівнянню. Тут маємо ще й той випадок, “коли епітет б’є стрілою у саму щонайглибшу суть”, за тим же М. Рильським, – суто в дусі неокласиків, які великого значення надавали епітетові, при цьому вважаючи, що кожне слово може мати одне, притаманне саме йому, художнє означення і не може мати ніякого іншого, крім цього. В І. Франка в цих двох терцинах є два такі епітети: “*дерево безлисте*” і “*поле болотисте*”. Як перший, так і другий “б’ють у саму щонайглибшу суть”. “Найглибша суть” першого епітета полягає в тому, що передає відразу весь драматизм становища цього дерева (до речі, важливість цього образу підкреслено ще й тим, що це перший образ у цьому тексті: спочатку було дерево, далі приходять душа, а вже наприкінці з’являється ластівка; до того ж йому – дереву – відведено найбільше терцинного простору – аж три рядки, тоді як душі – два, а ластівці всього один): “*безлисте*” – це не просто голе, та й усе, “*безлисте*” – себто раніше було на ньому листя, і, можливо, багато листя, отже, виникає в уяві ще й інший, попередній образ дерева, яке пишалось своєю розкішною зеленою кроною, а тепер воно *безлисте*, тобто листя це зів’яло, упало додолу, втрачено, без сумніву, не відразу і, напевно, не без боротьби – так можна відчитати цей “самотній” епітет. Другий – “*поле болотисте*” так само, як і попередній, сигналізує про втрату: “*болотисте*”, тобто на ньому раніше буяло збіжжя, його зібрано, тепер на ньому немає нічого, окрім болота, – ну, і звісно ж, негативне емоційне наповнення цього образу – болото, бруд, грязюка – весь цей ряд втілюється в одному слові – “*болотисте*”, посилюючи так драматизм ситуації.

Маємо тут ще одне означення – “*в осінній бурі*”, яке в буквальному розумінні цього слова епітетом не є, однак у сукупності зі “справжніми” епітетами створює відчутне силове поле самотності і болю, апофеозом якого стає “душа слаба, безкрила, холодом пририта”. Тут І. Франко відступає від принципу: “один предмет – одне означення” – і йде шляхом нагромадження, градації епітетів, у річищі традиції І. Вишенського (пригадаймо його знищувальні ряди палких інвектив) чи й Т. Шевченка (порівняймо хоч би “натхне, накличе, нажене не ветхое розтленне слово, а слово нове” і т. д.). “*Душа слаба*”, як і в попередніх прикладах, так само проектується в минуле і в свою протилежність – перед цим були сила і здоров’я, а тепер їх нема – отже, “*душа слаба*”. Це ж (і ще виразніше) з безкрилістю: “*душа безкрила*”, тобто та, що мала крила і їх утратила. Однак констатацією стану душі справа не обмежується: безкрила й слаба душа – це наслідок, а треба знайти причину цієї слабкої безкрилості та безкрилої слабкості. Її розкриває третій метафоричний епітет: окрім того, що душа слаба й безкрила, вона ще й “*холодом пририта*”. Отже, “прибив” її, порушив її гармонію, зовнішній чинник, посланець з іншого світу – холод.

Це спонукає до роздумів про параметри хронотопу в мінідрамі, що складається з двох терцин і в якій головною дійовою особою є “душа слаба, безкрила, холодом пририта”. Ерго, *холод*. Усі шість рядків пройняті цим осінньо-зимовим *холодом*. У перших трьох рядках постає осінній пейзажний малюнок: безлисте дерево, яке під час осінньої бурі б’ється і скрипить на фоні степу і болотистого поля. У наступних двох рядках безкрила і слаба душа потерпає від холоду – осіннього, а може, вже й зимового, позаяк в останньому рядку “*ластівка у річці зиму спить*”. “*Осінь – зима*” – така доволі простора часова амплітуда в цих шести рядках. Що стосується простору, то він так само доволі масштабно наповнений: *степ – поле – річка* – і формує дві самодостатні пейзажні картини, тобто самотнього дерева серед степу і річкового засніженого берега з ластів’ячим гніздом у ньому. Однак найімовірніше це не живописні малюнки, а чорно-біла графіка, позаяк будь-який натяк на колір тут відсутній (відсутність кольору при бажанні можна було б потрактувати ще й як колір сірий). І це можна сприймати ще й як кадри чорно-білого кіно чи й своєрідний відеоряд, позбавлений будь-яких кольорових спецефектів. Асоціація з чорно-білою фотографією (дуже спокуслива, як і в випадку з графікою!) відпадає через виразний динамізм пейзажних імпресій, насиченість дією, рухом, що передається доволі інтенсивною насиченістю дієслівних конструкцій: *дерево б’ється і скрипить, поле чує скрип дерева, душа терпить, ластівка спить*. Поетичне слово тут переростає межі, йому відведені, і переходить у суміжну домену образотворчого мистецтва, музики і навіть невідомого ще Франкові кіно. Тому можна вмотивовано твердити про синтез мистецтв у Франковій ліриці і про суголосність його творчості сучасним йому новітнім літературним напрямкам. Франко-теоретик (трактат “Із секретів поетичної творчості”) успішно втілює свої теоретичні постулати на практиці (звичайно ж, цілком несвідомо, чи підсвідомо, користуючись термінологією З. Фрейда). Два образи з двох терцин апелюють до “зміслу дотику” – це вже згаданий “*холод*”, що прибавив поетову душу, і ще до сфери дотику можна зарахувати дерево, яке *б’ється* (до речі, цікавий момент невизначеності: не сказано, з ким же б’ється, як того вимагає це дієслово; б’ється – і все, головне, що б’ється) в степу (хоча цей “змісл” неоднозначний, про що мова згодом). Два “змісли” – *слухові*: те ж дерево не просто *б’ється*, воно ж іще й *скрипить*, і далі: “*скрип той чує поле болотисте*”. Отже, два (чи навіть три?) слухові образи. Але все ж відчутно переважають зорові: *степ, поле, дерево, річка, ластівка*. Це все іменники, за кожним із них – конкретна зорова асоціація, їх усіх можна уявити (“побачити”). Проте не бракує і таких, що передають абстрактні поняття, які важко чи взагалі конкретно уявити собі неможливо: *буря, скрип, душа, холод, зима*. І тут виявляється дивовижна річ (“якась недовідома / там гармонія встає”): представники конкретного (читай – матеріального) світу і абстрактного (ідеального) урівноважені однаковою кількістю одиниць (по п’ять з того й другого боку)! Значить, скільки б І. Франко не декларував навіть в останній період творчості свій матеріалізм, однак (знову ж на підсвідомому рівні) ідеальне, закладене десь глибоко в його світоглядній основі, само пробивало собі дорогу, спливало de profundis, підіймалося exscelsior,

і саме в цьому полягає весь чар Франкової лірики у її вершинному злеті. Хоча не весь. Його половина криється ще й у глибинному (підсвідомому!) потягові до музичності, що знаходить свій вияв у численних вишуканих інверсіях (“*дерево безлисте*”, “*скрип той*”, “*поле болотисте*”, “*душа моя*”, “*душа слаба... безкрила*” – спробуймо відновити “правильний” порядок слів – і куди зникає поезія?) та в бездоганному (і в той же час такому природному, на відміну від декого з надто галасливих, але позбавлених ідеального Франкового поетичного слуху сучасників) звукописі. Прикладом цього є граціозні звукові перегуки: *безлисте – безкрила, б’ється – пририта, скрипить – скрип, тепер – терпить* – і просто повтори: *мов дерево в степу... мов ластівка у річці...*

Таку ж блискучу вправність виявляє І. Франко у майстерному володінні римами, хоча в перших рядках вірша “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...”, у розпачі приречено констатує, що йому ніяк не вдається перелити власні почуття в “рим блискітливую емаль”. Може, й правда: рими в нього не “*блискітливі*”, так зате напевно точні. У “Поетичному мистецтві” М. Рильський проголошує: “Рими мусять бути вірні, як друзі в подвизі святім”. Франкові рими ніколи не зраджують, а, знаємо: у терцинах їхня роль надзвичайно відповідальна – це ж завдяки їм відбувається непомітний перехід від однієї строфи до іншої – коли перший і третій рядки римуються в межах однієї терцини, то другий – з першим і третім наступної, так твориться цей гармонійний ланцюг рим, в основі якого та ж тріада. У нашому шестирядковому фрагменті вмістилася лишень одна така тріада: *скрипить – терпить – спить*. Упадає в вічі не тільки її звукова довершеність, але й смислова наповненість, маємо плавне перетікання від якоїсь нібито дії (*скрипить*) через пасивне страждання (*терпить*) і до повного забуття, апатії (*спить*). Промовиста й перша пара рим: *безлисте – болотисте*; так само наявний не тільки формальний звуковий перегук, але й глибокий змістовий підтекст прихованих негативних емоцій, завуальованої безнадійності і туги. Однак найцікавіше тут те, що передостанній рядок залишається неримованим, тоді як терцини мають починатися й закінчуватися двома парними римованими рядками, для чого завжди додають ще один рядок (щоб загалом їх була парна кількість), на який падає звичайно найбільше ідейно-естетичне навантаження. І. Франко не додав цього очікуваного рядка, він обірвав терцину, на що неодноразово звертали увагу дослідники. “Терцина 1900 року “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” постає без замикаючого останнього рядка”, – зазначає Б. Бунчук [2: 236]. В. Корнійчук у властивій йому лірично-метафоричній манері пише про це так: “Обірвалася на останній нозі терцина, загубивши притаманний їй заключний рядок. Душа “слаба, безкрила, холодом пририта”, не знайшовши “римів блискітливую емаль”, навіює синдром самотності, перевтілюючись в оксиморонно-тривожний, фантастичний образ ластівки, яка “у річці зиму спить” [8: 259]. Однак першим на це явище звернув увагу О. Домбровський: “Цикл (“Спомини”. – Л. Б.) закінчується терцинною поезією “Я не скінчу тебе, убога пісне”, в якій І. Франко заявляє, що цей цикл незакінчений і не може бути закінчений. І ця думка про незакінченість циклу прекрасно підкреслена відсутністю заключного вірша (рядка. – Л. Б.), який

повинен завершити структурну цілість поеми” (вірша. – Л. Б.) [5: 90]. До цього можна додати, що слово, яке залишилося без належної йому рими – “*прибита*” (душа) – привертає до себе увагу, акцентує на болісному стані поетової душі (“слаба, безкрила, холодом прибита”). Це промовиста пауза, мовчання (сценічне?), яке без слів передає всю глибину філософії “болю існування” (В. Корнійчук).

Франкові вдалося на скупому просторі двох терцин створити неповторний “пейзаж душі”, поламавши в нашій свідомості ще один “франківський стереотип”: ми ж бо звикли, що Франкова афористика (“ізмарагди”) – це щось виняткового риторичне, хоч і відточене за формою. А в цих шести рядках він, сам того не усвідомлюючи, довів, що йому до снаги як розкриття “езотеричного й містичного осягнення таїни матері-природи” (М. Жулинський), так і потаємних порухів зболеної людської душі. Бо ж, як зазначає той же проникливий дослідник: “Очевидно, що творча діяльність Франка в багатьох своїх мистецьких виявах була також і своєрідною формою психотерапії – пізнання, плекання і зцілювання душі. Тому ці емоційно болісні сигнали, які долинали з глибин душі митця, були сигналами болю – свідченнями страждань душі, духовних конфліктів, генезу і природу яких надзвичайно важко зрозуміти і пояснити” [6: 41]. Важко, проте необхідно. Бо “якщо ми прагнемо “увійти в таємницю духу” його (Франкової. – Л. Б.) доби, то маємо відтворити за його текстами (додаймо, усіма, не минаючи “ніже тії титли, ніже тії коми”) життєпис письменника (тобто символічну автобіографію. – Л. Б.), пізнати таємницю його трагічного роздвоєння, пройти разом із ним шлях до його душі, який він так болісно й уперто торував” [6: 50]. Дві завершальні терцини вірша “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” – це два кроки на шляху до світу Франкової душі.

Література:

1. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К., 1992.
2. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. – Чернівці, 2000.
3. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2005.
4. Гура А. Символика животних в славянської народної поезії. – Москва, 1997.
5. Домбровський О. Терцинні поеми Івана Франка // Іван Франко. Статті і матеріали. – 1960. – Зб. 8.
6. Жулинський М. Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ // Слово і час. – 2007. – № 1.
7. Ільницький М. Західноукраїнська поезія 20–30-х років у зоні авангардизму // Українське літературознавство. – Львів, 1993. – Вип. 57.
8. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
9. Лексика поетичних творів Івана Франка. Методичні вказівки з розвитку лексики / Уклали І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга. – Львів, 1990.
10. Рильський М. Поетичне мистецтво // Рильський М. Збір. творів: У 20 томах. – К., 1984. – Т. 4.

11. Содомора А. Іван Франко – поет болю і спротиву: діалог з античністю // Содомора А. Студії одного вірша. – Львів, 2006.
12. Такубоку І. Лірика. – К., 1984.
13. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Андрій Скоць (Львів)

Поетика пісні в художньому світі Івана Франка

У творчому житті І. Франка народна поезія займає одне з провідних місць. Вона – об'єкт дослідження його ґрунтовних наукових праць, зокрема таких, як “Студії над українськими народними піснями”, “Жіноча неволя в руських піснях народних” та ін. Як твори народної лірики, він їх порівнює “з найдосконалішими того роду творами всіх часів і народів” [1: т. 26: 212]. Народна пісня надихала Музу письменника, була провідною зорею художніх пошуків, цілющим, життєдайним джерелом, генофондом багатьох його художніх творів.

Знаменно те, що І. Франко входить у літературу сонетом “Народна пісня”. Перший друкований твір, написаний 1873 року й опублікований у журналі “Друг” (1874. – № 3) під псевдонімом Джеджалик. Сімнадцятирічний юнак свою поетичну долю схиляє до народної пісні, братається з нею, бо вона “Криниця... з живою, чистою водою”, що “з джерел таємних ллєсь сльозою, Щоб серце наше чистим жаром запалити” [1: т. 1: 114].

Знаменно й те, що сонет “Народна пісня” живе у творчості І. Франка протягом сорока років (1874–1914). У переробленому вигляді він надрукував його у другому виданні збірки “З вершин і низин” (1893). Сонет мав також третю редакцію в збірці І. Франка “Із літ моєї молодості” (1914).

Починаючи з “юних днів, днів весни”, на далеку мандрівку життя І. Франко візьме пісню із собою. Пісню-поезією вимірює свій земний вік. “Кожна пісня моя – Віку мого день” [1: т. 1: 75]. Навіть лексему “пісня” облюбувач і виніс у жанрові заголовки як термінологічну парадигму, стереотип, канон багатьох своїх віршотворів, а якщо твір не має назви, то слово “пісня” помістив у першому заголовковому рядку як зачин, вступний акорд. Окрім щойно згадуваної “Народної пісні”, читаємо заголовки його поетичних творів – “Весняні пісні...”, “Скорбні пісні” (цілий цикл у збірці “З вершин і низин”), “Пісня геніїв ночі”, “Пісня і праця”, “Чим пісня жива?”, сюди зачислимо ліричне послання “Співакові”, “Пісня будучини”, “Пісня арештантська”, “Пісне, моя ти підстрілена пташко...”, “Стара пісня”, “Пісні тихії, сумні...”, “Сучасна пісня”, “Пісня руських хлопів-радикалів”, “Моя пісня”, “Задунайська пісня” та ін.

Отже, заголовкова лексема “пісня” стає своєрідним “горизонтним” виміром поетичного тексту, точніше “зенітним”, бо заголовок – вершинний компонент художнього твору, його своєрідна візитна картка.

Звичайно, не всі ці так звані “Пісні” виконані в пісенному ключі. І. Франко моделює жанр літературної пісні і часто поняття “пісня” вживає як номінацію, радше синонім до слова “поезія”, поетизує пісню. Багаторазове її використання в заголовках творів само говорить за себе. Взагалі пісня в поетичній мові І. Франка, крім усього, – опорна лексема, ключове, домінантне слово. Тема “пісні” – одна з основних тем його поетичних творів. Згадаймо знамениті рядки з “Прологу” до поеми “Мойсей”, які художньо документують його творчий задум і утверджують потужну силу пісні:

О, якби пісню вдать палку, вітхненну,
Що міліони порива з собою,
Окрилює, веде на путь спасенну! [1: т .5: 214]

Тема “Поетика пісні в художньому світі Івана Франка” охоплює широкий поетичний простір. Зупинюся на одному вірші “Пісня і праця” – зроблю його “анатомію”. Хай нікого не дивує, що я вжив медичний термін “анатомія” (слово грецького походження – означає “розтин” – наука про форму та будову живого організму загалом та його складових частин у їх взаємозв’язку і функціональній дії). Отже, буду “розтинати” поезію І. Франка “Пісня і праця” на частини, аналізувати за поетичними строфами – катренами (їх дев’ять), а в їх межах навіть в окремих випадках за віршованими рядками, поетичними тропами, стилістичними фігурами, щоб показати їхню (строф, рядків, тропів, фігур) ідейно-художню функціональність, співвідношення до цілості як співмірної художньо-композиційної системи.

Отож, моноаналіз, мікроаналіз – “анатомія”.

Поезію “Пісня і праця” І. Франко написав 14 липня 1883 року. Вона вперше була надрукована в журналі “Зоря” (1883, № 15). Згодом І. Франко вніс її в перше (1887) і друге (1893) видання збірки “З вершин і низин”. Як твір програмний, поезія “Пісня і праця” в другому виданні збірки “З вершин і низин” відкриває цикл “Поет”, служить його зачином.

Спочатку зверну увагу на заголовок, розкрию поетику назви твору – “Пісня і праця”. Єднальним сполучником “і” І. Франко об’єднав два поняття, поставивши їх одноплосинно в сурядному зв’язку як рівноправні, рівноцінні, рівносильні художні величини, естетичні категорії. Два номінали. Лексична діада з однаково закінченими двоскладами звучить ритмічно, евфонічно і гранично чітко, виразно визначає тему твору.

Читаючи вірш, враховуючи композиційне розміщення лексем “пісня” і “праця”, підрахую, скільки разів і в яких художніх вимірах, параметрах письменник ужив їх. Адже вони логічно наголошені, опорні, ключові слова, становлять ідейне ядро твору, його серцевину, визначають “рух” теми. Арабськими цифрами позначаю поетичну строфу: 1. Пісня. 2. Пісня. 3. Пісня, Праця (в різних віршових рядках). 4. Праця, Пісня (знову в різних рядках). 5. Пісня. 6. Праця. 7. Праця. 8. Праця, Пісня (в різних рядках). 9. Пісня і Праця (як лексична пара). Як бачимо, в тексті твору, за винятком останньої поетичної строфи, вони вжиті розрізнено. В остан-

ньому катрені відповідно до заголовка І. Франко їх спарував, об'єднав, подав як коду, завершальний акорд.

Отже, слово “пісня” вжито сім разів, а “праця” – шість разів. Майже порівну. У всякому разі художньо-силове поле цих понять у творі однакове, рівномірне. Маємо лексичну симетричність, гармонійну злагодженість ключових слів. Маємо пісню і працю як “великі дві силі”. Маємо два могутні духовні екзистенціали, перед якими поет схиляє свою голову, б'є їм чолом, співає їм хвалу. Твір І. Франка піднесений у ранг пісні. Це пісня про пісню як поезію (пісня постає символом поезії), це пісня про поезію як працю.

Оскільки в заголовку І. Франко поставив Пісню на перше місце, твір, зрозуміло, починається з пісні. Для поета вона сердечна дружина, серця відрода в дні горя і сліз. До того ж ліричний герой (І. Франко) лексему “пісня” вживає у звертальній формі, як апострофу, бесідує з піснею. Поетична мова вже в першому акорді (“пісне моя”) інтимізується, стає урочистою, маєстатичною. Цей високий стиль, ця урочистість, маєстатичність триває протягом усього твору, є її життєдайною силою. Вона нас хвилює, приваблює, чарує.

Цитую два наступні рядки першого катрена: “З хати вітця, як єдинеє віно, К тобі любов у життя я приніс” [1: т. 1: 74]. З вітцівської хати, вітцівської оселі, батьківського дому, світлиці, рідного порога як “єдинеє віно” – любов до пісні ліричний герой проніс у далеку мандрівку життя. Джерельні витoki поезії-пісні могутні, бо рідні, кровні, скріплені родинними вузами, родинною спадковістю. Вони вічні, надчасові.

Як тут не згадати Франкової віршованої присвяти “Панських жартів” (1883) його батькові Якову. У ній постає ліричний образ пісні як синівської даровизни батькові:

Тож най ся пісня невесела
З твоїм ім'ям у світ іде,
В курні хати, в убогі села,
Де горе дармо віхи жде.

Най там і сіє, і скріпляє
Той вольний дух, що не тремтить,
Що всіх любовою обіймає
І над всі скарби правду чить [1: т. 2: 468].

Якщо в ліричному творі є поетичний образ батька (вітця), то за законом художньої сугестії, за природним способом асоціації (уподібнення) ідей цілком природно з'являється образ матері як паратекстові структури. Батько – Мати також образи вічні, надчасові в літературі й мистецтві.

У художній простір Франкової поезії “Пісня і праця” мати входить у другій строфі (катрені) спочатку в іпостасі маминої пісні. Вітцівська хата, а в ній материнська пісня. Божа благодать! Знову ж таки великі і вічні істини, духовні екзистенціали. Цупка, тривка, міцна пам'ять ліричного героя за законом художньої

ретроспекції малює образ сина – малого хлопчини, зачарованого, зачудованого маминими піснями. “Пісні ті стали красою єдиною Бідного мого, тяжкого життя” [1: т. 1: 74]. Материнська пісня як крашанка бідняцького життя сина, Материнська пісня як одвічна пам’ять синівського серця.

Третя і четверта строфи – це поетичний діалог – розмова сина з матір’ю. Синівське право з матір’ю побути на самоті. Могутня сила апострофи – звертання-розмови з матір’ю з того світу, як із живою. Бо матір невмируща і не вмируща сила її пісні:

Мамо, голубко! Зарана в могилі
Праця й недуга зложили тебе,
Пісня ж твоя в невмирущій силі
В мойому серці ясніє, живе [1: т. 1: 74].

Материнська пісня всесильна, бо вона пісня Матері.

І. Франко – вимогливий до себе поет – шукає слова і вдало його знаходить. Він вживає синекдоху – вид метонімії, в якій наявна кількісна зміна понять, використовує однину (“пісня”) в значенні множини (“пісні”).

П’ята строфа розкриває дійову силу материнської пісні. Шостий катрен – знову розмова-діалог. Тепер матері з сином, а раніше (перед тим) була розмова сина з матір’ю:

“Синку, кріпися! – мені ти сказала, –
Адже не паном родився ти, чей!
Праця, що в гріб мене вчасно вложила,
Та лиш тебе доведе до людей” [1: т. 1: 74].

Діалог своєрідний. Це, по суті, імітація діалогу. Мовні партії матері передані устами сина. Чуємо голос матері з того світу. Голос як материнська наука, як материнський заповіт. До того ж пестливе “Синку, кріпися!” дуже личило люблячій матері, як і пестливе “Мамо, матусю, голубко!” (у діалозі сина з матір’ю) дуже пасувало люблячому синові. У мові матері І. Франко вжив оксиморон – стилістичний засіб поєднання контрастних понять, які себе нібито логічно виключають. Праця, яка передчасно звела матір у могилу, сина доведе до людей (негатив виступає в парі з позитивом). Дві праці – праця підневільна, панщизняна і праця творча, праця, яка приносить смерть, і праця, яка служить життю, людям.

Сьома і восьма строфи містять велику поетизацію праці, стверджують її хосенність:

Правда, матусю! спасибі за раду!
Я її правди не раз досвідив.
Праця дала до життя мні принаду,
Ціль дала, щоб в манівцях не збудим.

Праця ввела мене в тайники темні,

Відки пісень б’є чарівна нора,
Нею дива прояснилися земні,
Загадка нужди людської стара [1: т. 1: 75].

Отже, праця для ліричного героя – принада до життя, ціль життя, вона відкрила йому “тайники темні” з цілющими джерелами пісень (тут “пісня” вже виступає в множині).

На цьому місці хочеться сказати: три роки раніше від написання поезії “Пісня і праця” 1880 року в геніальній веснянці “Земле, моя всеплодющая мати” І. Франко дав триєдину, скріплену натуралістичним штрихом власної кончини класичну форму свого титанізму праці – “Дай працювать, працювать, працювати, В праці сконать!” [1: т. 1: 28].

І остання, дев’ята строфа поезії “Пісня і праця” – це тематичний пік, завершальний акорд, кода, поетичний пуант, що вміщає високу ідею поетизації, ідею безсмертя пісні-поезії і праці. Це й естетична декларація поета, його моральний кодекс, заповіт, програма і навіть утвердження свого посмертного буття. Франкове святая-святих. Ця строфа – зразок “густого” поетичного письма. Тут словам тісно, а думкам просторо. Строфа стала хрестоматійною, афористичною:

Пісня і праця – великі дві сили!
 Їм я до скону бажаю служити;
 Череп розбитий – як ляжу в могилі,
 Нами лиш зможу й для правнуків жить [1: т. 1: 75].

Знову не обійшлося без художнього натуралізму (“до скону бажаю служити”, “череп розбитий...”).

Як могутні чинники духу, як великі, потужні дві сили, Пісні і Праця зробили І. Франка титанічним і вічним.

За своїм антологічним і аксіологічним вимірами невелика за обсягом Франкова “Пісня і праця” – твір великого змісту і високого стилю.

Наостанку на адресу І. Франка – автора “Пісні і праці” – ще три слова: талановито, блискуче, геніально.

Література:

1. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Орися Легка (Львів)

Астральні образи в поезії Івана Франка

У той самий спосіб, у який існую я як людина, –
 у вигляді сутності, не вигадки, – так і Бог
 через дарування став природою, що поєдналася зо мною.

Христос Яннарас

Про функціонування астральних образів у поезії І. Франка говорилось мало. Спорадичні наближення дослідників до цієї теми були надто частковими. Між тим, необхідність поетичного осмислення чи то болючих філософсько-психологічних

проблем, чи звичайних буттєвих реалій через своєрідну систему “небесних” образів є в І. Франка явною духовною потребою людини. Його вміння активізувати різні часто неочікувані грані семантики слова спричинило до творення цікавих образних конструкцій з домінуванням астрального. Сугестивність авторського мислення потребувала свого вираження в царині соціальних обставин, поволі переміщуючись у сферу вмотивування ірраціонально-фізіологічними імпульсами, і навпаки. І. Франко творив власний дуже непростий мікрокосм душі. Скервуючи погляд у небо, перебуваючи у містичному полоні нічних зір, він потужною поетичною експресією вмів “руйнувати” об’єктивний світ, “розчиняти” його в суб’єктивності естетичного переживання. На якийсь “мент” поет зустрічався з недосяжністю вічності:

Коли в тій бурі звіялись атомів міради,
І покотилися в безмірі ясні кулі,
І потяглися хвостами зір плеяди,
І молочні дороги в тих світів намулі... [12: т. 3: 189]

Одночасно ліричний герой І. Франка тягнувся до землі, до людей, вболівав за їхню долю і кликав у товариші сонце або місяць:

Вже сонечко знов по лугах
Почало весняную роботу;
І знов по широких полях
Полились ріки людського поту [12: т. 1: 27].

Через невибагливу антитезу автор веснянки висловив щире співчуття важкій праці простолюдина. На думку С. Єфремова, “...поезії Франка й постачають найкоштовнішого матеріалу на його характеристику, бо в них він виявляє себе цілком, з усіма своїми вартостями й вадами, даючи відповідь на всі ті запитання щодо власної особи, які можуть цікавити читача” [3: 163].

Спробуємо заглянути за лаштунки астрального образного світу поезії І. Франка, заторкнуті метафорично-символічні струни сонячних і місячних “мільярдів бомбликів” цього світу. При цьому осмислюватимемо дороги і нетрі Франкового поетичного життя не спонтанно: через хронологію текстів, образів до пізнання “хронології душі”. Небезпідставно В. Корнійчук [4: 18–19] виокремлює п’ять сфер естетичної свідомості у поетичній творчості І. Франка, обмежених певними часовими вимірами: лірика “молодечого романтизму” (1873–1876); поезія пророцтва і бунту (1876–1889); поезія “болю існування” (1890–1900); трансцендентність художнього слова (1901–1906); поезія років недуги (1907–1916). Кожен із періодів – це відповідні до світовідчуття автора теми, мотиви, образи.

1880 рік... Линуть у світ сповнені народного мелосу “Веснянки”. У них – вінчання з радісною і розбурханою природою, що має присмак гіркоти від соціальних потрясінь. Поет за ґратами. Неволя мучить, підточує фізичні сили, у серце “ввірветься думка сумовита, тривоги хмаркою повита”. А за тюремним віконцем порядкує весна, даруючи візію до болю рідного і дорогого – того, що по той бік

тюремних ґрат. І тягнеться автор до неба – одного з улюблених образів, олюднюючи його ознаки:

Лице небесне прояснилось
І блиском розкоші займилось
Надії рум'янцем паліє –
Мені в тюрмі аж серце мліє [12: т. 1: 30].

До слова, причетність до космогонії надавала ще прадавній істоті впевненості у діях, розкривала її людську сутність. “Для архаїчної людини всі рівні буття наділені свого роду “шпаринами” і взаємопроникні настільки, що переживання, яких вона зазнає, спостерігаючи за зоряним небом, співвідносні за своєю інтенсивністю з гранично особистим, “інтимним” досвідом сучасної людини” [2: 400].

Віднайдений образ неба вочевидь задовольняв автора своєю місткістю, певною універсальністю (“О небо, кришталеве море, / Що защеміло в серці твоїм...”; “Нараз в безмежному просторі, / Мов парус на далекому морі, / Маленька хмарка виринає...”). Така філософська сугестія зберігає видиму форму конкретного образу, будучи насправді метафорою з символічним змістом. Небо співчуває людському “непроглядному” горю, це й смуток самого ліричного героя. Далі мінорність поетичної рефлексії дещо світлішає: сонячний промінець візіює нетривку надію:

Та промінь сонця гнеть зцілує
З лица небес хмаринку тую... [12: т. 1: 30]

Вісником нетривкості радісної хвилини стають “дві-три краплиночки золотисті”, що “зависли на рісницях”. Кінцівка поезії відтворює несподівану зміну думки на різкодраматичну інтонацію, викликану соціальним змістом тої проблеми, що її постійно тримає в собі свідомість в’язня.

В “Осінніх думках” І. Франко запропонує читачеві свою поетичну космогонію, свій мінімізований міфосвіт, унікально органічний і природно рефлексивний. Тут можна віднайти схожість зі схильним до творчої саморефлексії Б.-І. Антоничем. Предметом такої рефлексії стають моменти коловороту природи, непомітні для людського ока, затаєні у власній незбагненності. Героєві І. Франка хочеться стати частинкою цієї таїни (“...і самому розплистись в ній хочесь...”). Знову поетичні рядки обернені до глибин буття, у довершений небесний світ:

Тихенько зорі моргають іскристі...
Зірниці промінь, мов дитя, хлюпочесь
В хрустальних водах... [12: т. 1: 38]

Франкові астральні образи живі, захоплені у якійсь миттєвості власного світу. І ось ці “зорі золотаві” “мигтять” вже в людському серці. Різким контрастом до них “щука лютая дримає, / І задрість острі щипці виставляє” [12: т. 1: 38]. Дві сутності – оманливо-романтична й реалістично-болюча. Сумна Франкова поетична діалектика.

“Образ неба у поетичному космосі Франка забарвлений у світлі і радісні тони” [4: 310]. Ідеться про поетичні тексти, творені у часовий проміжок від 1873 по 1889 роки, тобто про лірику “молодечого романтизму”, “пророцтва і бунту”. Зустрічаємо спокійні ясні барви в образних сполуках, як-от: “...тихо ясним небом / сонце радісно пливе” [12: т. 1: 109]; “...понад всім тим сонним тихим раєм / Склепиться чистий, тьмавий звід небес...” [12: т. 1: 199]; “...неба звід з пустинею зливався, / Обоє пурпуром ярким обліти / Під захід сонця...” [12: т. 1: 273]; “...Глибоке, темне небо / Горить над ними тисячами звзд” [12: т. 2: 262]. Зазвичай завдяки таким словесним “космічним” конструкціям поет прагне вибудовувати в свідомості читача асоціацію соціального, громадянсько-патріотичного плану. І найчастіше такі асоціації контрастні, антитезові до власне образів природи, що їх супроводжують.

Воістину, у стані пориву, натхнення поет вільний від вигаданих законів світу. Т. Возняк зазначає: “У момент творення поет викинутий поза світ, і поза мораль. Крига суцього огорне його потім – зразу ж після того, як він буде покинутий своїм великим Співрозмовником” [1: 48]. Перебуваючи у полоні власних астральних світів І. Франко як справжній Майстер “малював” вічноплинний недосяжний світ зір. Його космос завжди у русі, міниться, заворює, заземлює, але неодмінно співзвучний внутрішньому настрою, душевним переживанням, які в поета не застигли, а завжди переходять з одного в інше.

У художньо-естетичному світі Франка-поета і у звичайному житті Франка-людини сенсозначущими є його ж слова: “Хто любить місяць, я без сонця в’яну...” [12: т. 1: 163]. Автор вибрав саме це астральне світило, відчував особливу комфортність від його присутності і в часі реальності, і у світі уявлень, візій, марень.

Семантика образу сонця як наскрізної метафори, алегорії Франкової творчості постає у порівняно невеликій за обсягом, але глибоко-інтенсивній за змістом “Ідилії” (“...поезія – се концентрація” [12: т. 31: 411], – повторював сам поет). На перший погляд, то звичайна мила історія про двох наївних діток, котрі йдуть, зачаровані розповідями бабуні, шукати “тих стовпів залізних, що підперли небо...” [12: т. 1: 69]. Дівчинка, а в слід за нею й хлопчик, прагнуть зустрічі з донькою Сонця, котра роздаровує “золоті яблучка” щастя. Здавалось би, з’являється простий елемент казковості у тексті, втілений через доступну метафору, що оприявнює щире бажання дитини віднайти свою казку:

...А як настане вечір
І сонечко прийде додому на ніч,
Застукає до брами – то ми тихо-
Тихесенько прокрадемося за ним... [12: т. 1: 69]

Але виявляється, що це не зовсім казка, а “глибока притча з непроясненим сенсом”, у якій “...за всією пластичною конкретикою ховається ...символічний підтекст. ...”, “...висловлена універсальна архетипна парадигма людського буття-у-світі (глибинна смислообразна структура життєтворчості)” [10: 213–214]. Перед нами міфічна реальність з усіма її особливостями фіксації земного буття, зі своєрідністю зв’язків між складниками міфопоетичної моделі.

Образ сонця щораз ближче до фіналу поезії визріває у глобальний символ, суть якого до кінця збагнути неможливо. І. Франко звертається до читача, використовуючи іномовлення, своєрідну алегорію, в якій наявна конкретна символіка і логічний акт перетлумачення. Буденні події життя дітей стають співмірними із космогонічно-трансцендентною (“сонячні палати”, “золоті яблучка”) формою буття. І, навпаки, як носії універсальних буттєвих істин герої суб’єктивізують ці істини, переживають їх як особисту долю, емоційні враження, стремління. Образ Сонця тут – наче первень Всесвіту, символ вічної Мрії, невпинного прагнення до Щастя. Тому й ідуть вони, дві маленькі долі, з відкритим серцем до своєї мрії:

...побравшись за руки, тихо
І радісно, без огляду й тривоги,
Ідуть навстрічу сонцю золотому [12: т. 1: 71].

Поет спонукає читачку увагу до сприйняття образів крізь символічний код смислів.

У невеликій сатиричній поемі “Ботокуди” (під “ботокудами” І. Франко висміює значну частину галицько-руської інтелігенції – див. [12: т. 1: 105]), а саме в розділі, присвяченому боротьбі “ботокудів” за календар, автор застосовує цікаву параболу. І кличе у свій поетичний світ здорову народну дотепність:

Уявіть собі: весь світ –
Величезний книш плескатий,
Зверху сонце – як цибуля,
Місяць – як чеснок лукавий.
Звізди – мак, котрим весь книш
Поприсипуваний згуста... [12: т. 1: 120–121]

Якщо у попередній аналізованій поезії постає завуальованість притчі, нерозгаданість міфу, то у цьому випадку параболічні висловлювання тяжіють до символу. Через насмішкувато-іронічну інтонацію поет намагається донести до читача конкретну мораль. Цій меті слугують й астральні образи, що є “приземлені”, спрощені до побутово-дотикових. Тлумачення реалізується у процесі розповіді. Відповідними є образи “сонця”, “місяця”, “звезд”. Функцію імітації рухів у природі в такт людській поведінці, функцію оголення малопривабливої “фізіології” суспільності виконує ще одна метафора у поемі: “Понад сонним краєм сонце / Пробігає неохітно / Радо б перескочить, щоб там / Ніч стояла безрозсвітно” [12: т. 1: 125]. Іронічний підтекст легко розкодовується у загальному контексті. Має рацію В. Корнійчук, коли говорить про “дві іманентні системи художніх образів”, котрі втілюють “дві основні категорії буття: боротьбу як ненастанний бунт проти дійсності і любов як перманентне прагнення до гармонії, життєвої насолоди...” [4: 288]. Перша домінує у творчості молодого І. Франка, друга – в поезії зрілого автора. А от у поемі “Смерть Каїна” низка художніх образів з астральною домінантою “сонце” поєднують у собі ці дві основні категорії буття. Словесні образи побудовано за антонімічним принци-

пом. Шлях Каїна складний: він не просто людиноненависник, вбивця, він простує життям у муках сумління. Вічна подвійна боротьба за пізнання абсолютної істини вивершує трагізм Франкового Каїна. Його дорога до ясного “города божого”, до раю, де еднаються світло й темрява – це змодельований автором міфічний світ, у якому особливо акцентується на тісних зв’язках між макро- та мікрокосмом, між природою та людиною. Простір і час героя легенди втілено у відповідні образи, які розповідають про його життя, стають застереженням, сумнівом, передбаченням, надією:

Сонце вже
Підхопилось високо, зазирнуло
Промінням скісним у нутро печери... [12: т. 1: 271]

Лексеми “зазирнуло”, “нутро печери” налаштовують на насторожений лад сприйняття. І справді, за крок – смерть жертвовної жінки, на лиці котрої, зауважмо, “та сама любов, що й за життя [...] світилась”. Каїном опановує повне отупіння й безсилля.

А далі: “сонця віз огнистий / Хилився вже додолу” [12: т. 1: 273], “неба звід з пустинею зливався, / обоє пурпуром ярким облити” і “похиле сонце золотом ярким / Обсипало горішній край стіни” [12: т. 1: 273], – із сукупності цих метафоричних конструкцій визріває “вид”, картина, “мов грім небесний і мов трус землі”. Від споглядання її тремтить Каїн, піниться ненавистю, проклинає свій “рай”. “Гніздо утраченого щастя”, що є “джерелом безбережного горя, що так пристало до людського роду” [12: т. 1: 273]. Вступає в дію звичний для І. Франка момент соціальний, за словами П. Филиповича, “проблема щастя (чи зла. – О. Л.) людського колективу; пізнання, наука – для нього, головним чином – засіб” [11: 99].

Коли настає мить “безмірного суму”, духовного знесилля, а згодом – момент наближення до смерті, тоді й природа забарвлюється відповідними тонами: з’являється “криваве світло вечора”, сонце принишкло, “потало” і “немов собака, спущена з припону, / Наскочила на землю п’ятьма чорна” [12: т. 1: 274].

Ще жеврітиме ошукана надія у Франкового Каїна, він ітиме дорогою життя до людей, спраглий свого ілюзорного раю. Поет констатує: “Вечір був бурливий і сонце вже за хмари закотилось” [12: т. 1: 277]. Каїн молився, простягнувши руки до неба, з надією на відпущення свого гріха і позбавлення від муки. “Та з неба відповіді не було. / Лиш сонце сипало промінням ясним” [12: т. 1: 278], у своїй величі і водночас безсиллі нездатне розтопити холодну кригу неба. Це світило й надалі полонить Франкову уяву і як співучасник долі героя, і як безсторонній спостерігач:

І сонце холодно світило з неба,
Немов з наругою згори гляділо
На сю безплodну муку... [12: т. 1: 280]

Вміле поєднання місткої метафори з не менш глибоким порівнянням зродило образну конструкцію вагомого смислового наповнення: “Вже серед неба / сонце

ясніло мляво, холодно всміхалося, / мов зраджена, ошукана надія” [12: т. 1: 284]. В іншій редакції поеми “Кайн” І. Франко подає інакший варіант образу сонця:

Та райський вид вже більше не являвся,
Пречудно сонце зранку виридало,
Та вечором безславно і без блиску
Тонуло в млі, мов човен у лимані [12: т. 1: 398].

Зазвичай І. Франко так будував поетичний текст, щоб читач зникав сприймати ці образи крізь символічний, алегоричний чи філософсько-психологічний код смислів. Це стосується й іншого астрального образу – місяця (частотність вживання якого, щоправда, значно нижча).

Уперше персоніфікований мікрообраз місяця з’являється у циклі “Нічні думи” в поезії “Місяцю-князю...”. Місяць – безпосередній учасник, “свідок ліричної ситуації” (В. Корнійчук), саме від нього – “князя” – очікує поради ліричний герой, шукає “зілля райського” на “горі безсонне” “бідної людськості”. Таке звернення до місячної природної стихії – традиційна фігура в народнопоетичній творчості:

Місяцю-князю,
Ти, чарівниченько!
Смуток на твоєму
Ясному личеньку... [12: т. 1: 50]

В іншому ліричному роздумі “Світ дрімає” пластика місяця теж представлена у традиційному фольклорному руслі, налаштовує на позитивне сприйняття:

Світ дрімає. *Блідолиций*
Місяць задрімав над ним, –
Знаць, замкнули в небі двері
І послулося святим [12: т. 1: 47].

Улюблена барва, яку І. Франко припасував до образу місяця – блідий, блідолиций, білий.

У “Вольних сонетах” (поезія “Народна пісня”) І. Франко веде мову про “тиху криницю” – символ творчого духу народу, його живої мови. Живить цей дух, брунькує українську пісню й рідна природа. Знову постають привабливі метафоричні сполуки з образом місяця, сонця: “В ній (у криниці. – *О. Л.*), мов в свічаді, личко місяця блищить, І промінь сонця миєсь в її срібній хвилі” [12: т. 1: 143].

Трохи інакше семантичне наповнення несе образ місяця у наступних рядках (уривки з поеми “Нове життя”):

А понад всім тим сонним, тихим раєм
Склепиться чистий, тьмавий звід небес.
Кровавий місяць вирина за гаєм,
На хвильку поза срібну хмарку щез
І знов явився... [12: т. 1: 199]

Світ природи існує за своїми непорушними законами. Тому всі явища й процеси, якими людська уява заповнила цей світ, адекватні собі: процитовані рядки можуть бути витлумачені лише в контексті усїєї поезії. А суть – у чарах літньої ночі Підгір'я, у красивому поєднанні непорушних законів природи і елементів людського буття. Усе взаємозумовлене, доречне. Із цього контексту випадає лише “кровавий місяць”. Чому така барва у погідну ніч? Підступно, похапцем місяць з'явився і зник. Цей образ насторожує читача. Річ у тім, що ніч закономірно змінюється днем – сповненим важкою працею й потом. А нічне світосприйняття інше, у снах людина щаслива. Тому й “кровить” місяць – пильний наглядач над людською душею. Очевидним є негативний заряд, що його закладає автор у цей образ.

“Моргають” серед ночі “золоті зорі в небеснім морі”, виплітаючи другий жмуток поетового “Зів'ялого листа”. Парадоксально, але у своїх “найсуб'єктивніших” (слово І. Франка) поезіях автор звів до мінімуму астральні образи. Світосприйняття поета гранично загострює відчуття непоправної сердечної драми, а відтак самотності у нетрях Всесвіту. Безсилля ліричного героя викликає насмішку, знущальну іронію з боку зір: “І сміються вічні зорі, / Іронічно миготять; / “Ми і ти!” – неправда? – доказ, / Що є в світі стійкість, лад!” [12: т. 2: 148]. “Не Всесвіт крутиться навколо героя, – зазначає Б. Тихолоз, – а сам герой втягнутий у гру космічних сил, коловорот земного існування й страждання” [9: 41]. “Смійтесь з мене, вічні зорі!” – скрикує ліричний герой; емоційно невірноважені почуття породжують цілком автологічний образ: “Я нещасний, я черв'як! В мене серце, нерви хорі...” [12: т. 2: 146].

У третьому жмутку, “найфілософічнішому і найтрагічнішому водночас” (Б. Тихолоз), психологічно виснажений ліричний герой скаже: “Я не романтик”, “привиди давньої віри” не страшать його, він обирає єдину реальність – “мільярди бомблів”:

В тім вирі хвилі– сонце, планети є,
В них мільярди бомблів дрібних кишать,
А в кожному бомблі щось там мріє,
Мініться, пініться, поки не присне [12: т. 2: 172].

Помітною є непогамованість думки, яка не може примиритися ні з неминучою кінцевістю людини, ні з тією невідомістю, яка оповиває перехід з буття в небуття. Як оманлива птаха, прилітає візія минулого – жіночий усміх, “наче під осінь всімахається сонце у млі” [12: т. 2: 146]. Змодельовано просту, але психологічно містку метафору. А Л. Сенік зауважує, що “все це з первісного світу живої і мертвої природи, тут завжди живої і трепетної від душевної динаміки ліричного “я” [7: 105].

Створено поетичну легенду “осені душі” ліричного героя, сумна історія його “сердечного болю”. Франкове світовідчуження органічно перетворювало зародки космічних (астральних) настроїв чи то в суспільно-філософські, чи в психологічно-особистісні. У “Моєму Ізмарагді” втомлений герой немовби сам вчиться мудрості віків:

Пурпуром сонечко сходить,
Пурпуром криється в морі;

Так будь і ти все спокійний –
І в щасті і в горі [12: т. 2: 199].

Простими художніми засобами утверджується ностальгійний спокій, що відживляє душу митця, вивершується афористичність моральних сентенцій. Мальовниче Підгір'я манило поета, де б він не був; в уяві визрівали красномовні образи: “Сховалось сонце за Ділом могучим. / Пожар вечірній запалав на небі / І згас” [12: т. 1: 251]; “Встає променисте сонце / З рожевої постелі мли, / І найперше на нашім Підгір'ї / Золоті його очі уткли” [12: т. 1: 314–315]; “О, як я ждав на сонця круг огнистий, / Що двократ мильший ще по млі такій” [12: т. 2: 387]; “Крізь листя сонечко меркоче, мов золоті шнури в густині...” [12: т. 2: 324]. Безпосередність і щирість відчуттів, реалістичність і простота образів – результат відповідного стану поета, коли хочеться відкрити душу чарам природи.

Інший “лазуровий неба звід”, по-іншому “сонечко гріє” у збірці “Із днів журби”. Здається, що ліричний герой – “небіжчик” із “Зів'ялого листя” – повертається до життя. Кожен образ тут – семантично глибокий з характерною психологічною динамікою. У відгуку на збірку М. Мочульський писав: “Отся книжечка – це щоденник Франкової душі, в якому записані мистецькою рукою його переживання “в днях журби”, себто в роках від 1897 по 1900” [5: 243]. Тут поет – аналітик психічних станів, переживань та емоцій. Астральні образи є вагомими компонентами у їх відтворенні, вони залучаються в контекст оригінальних порівнянь, метафор. “Олов'яні сірі хмари / небозвід весь залягли”, – важкі “олов'яні” думи напосідають і роз'ятрюють “втомлене серце”, що “б'ється, мов у клітці рись” [12: т. 3: 7]. Рана не гоїться, “хоч сонечко гріє і зірка рум'яна цілує, яріє” [12: т. 3: 10].

Лише на мить відходить “жура”, коли поет опиняється у “плен-ері”, де й фіксуються миттєві порухи серця, інтенсивність яких визначається вишуканим описом природи. Через мінливі настрої в астральному царстві вимальовується “пейзаж душі” (Л. Бондар):

*По коверці пурпуровім
Із таємних сходу брам
Виїжджа на небо сонце,
Наче входить цар у храм.
І в моє вікно зирнуло...
І нараз пропали чари,
Сонце глипнуло в вікно [12: т. 3: 37].*

Поет не втратив сенсу життя, незважаючи на підступи долі. Перцепція нового дня “обрамлює внутрішній, затаєний, сюрреалістичний світ” (В. Корнійчук).

Франкове сонце “воскресає” і в поемі “Іван Вишенський”. Тут смислові акценти астральних образів із суто особистісних, емоційно-психологічних виростають до буттєво-філософських. Авторські думки про вічне і тлінне, про проблему екзистенційного вибору, про обов'язок і віру сприймаються як суто духовна, гранична лірико-філософська колізія. У них також бринить і передчуття власної долі. Астральне буття відчиняє двері у вічність:

Небо синє, що крізь отвір
Загляда в мою печеру, –
Се надія, що полине
У той шлях душа моя [12: т. 3: 59].

Згодом зродяться поетичні рядки, обернені до глибин буття, замислені над його тайнами, зосереджені над небесною незбагненністю: “Чи ви бачили, як не раз під час бурі / Нависнуть чорні хмари понурі? Блискавки мигтять, мов гадюки кроваві, Сонце тоне в клетоті й темряві?” (збірка “Давне й нове” [12: т. 3: 238]). Кольорова гама темніє, вражає читацьку уяву підступністю й понурістю. “Дуже часто поет послуговується грою кольорів, щоб характеризувати зміну людського чуття”, – писав І. Франко [12: т. 31: 100].

Болючі пошуки гармонії душі відгукнулися миттєвою рефлексією динамічних роздумів над гармонійністю природи у “Лісовій ідилії” (збірка “Semper tiro”):

Таємна дрож проходить по природі,
Дожджанка воскреслих, світлих днів;
Поглиблюєсь лазур у небозводі,
Круг сонячний тепліше заяснів [12: т. 3: 116].

Усвідомлення власної недосконалості і гріховності світу змушувала поета звертати погляд до Бога, що “світ створив, і сонце, й зорі / Зависив землю у просторі, Накрив її *небес покровом*” [12: т. 3: 161]. Під тим “покровом ночі спить весь світ, а в морі неба вічним, лазуровим / Тонуть і блідніють зорі” (збірка “Із літ моєї молодості” [12: т. 3: 297]). Поетова реальність – то сфера внутрішнього переживання ідеї Бога (“Єсть Бог, я чую се, я знаю, / Його у власнім серці маю”), яка, на думку К.-Г. Юнга, “наділена колосальною психічною інтенсивністю” [13: 187]. Ідея Бога як архетип незаперечно існує в підсвідомості кожної людини. Медитативно звучать слова: “І в даль безконечну душа поринає...”, які локалізуються у наступному звороті: “...уже й над нами відчинились неба брами”. І, як апогей настрою, “*виринає світла око*”. Тут образ Бога ототожнено з образом сонця – “*нової зорі*”, з якою ліричний герой інтимно зближений. Цей образ “*виростає в символ духовного натхнення, творчої наснаги*” [8: 107].

Тільки на мить “*грає скісний промінь сонця на розбурханих вирах*” [12: т. 3: 312] (зауважмо, що знову буття людини символічно включене у безмежність космосу). Цей “*промінь сонця*” автор порівнює з “*кривавим тигра оком, у яким і злість, і страх*”. Даний образ сугестивно асоціюється з долею людини на незвіданих стежках життя. Негативний, на перший погляд, його заряд нівелюється в процесі прочитання поетичного тексту. А понад усім поетичним небосхилом, як своєрідний мегаобраз, що визначає часові та просторові виміри, як животворне джерело людського буття встає “*святеє сонце*” [12: т. 3: 327]. Пригадаймо: у Шевченка “*святеє сонечко*” (канонізований, за А. Скоцем, образ). Для І. Франка він є незмінним символом життя душі і серця.

Зрідка у поетичних астральних світах І. Франка періоду початку 1900-х років з'являється й образ місяця. Ще 1880 року в поезії “В самоті, гризоті...” втілено мотиви розчарування, розпачу від утраченого кохання. Від них віє неймовірною “могильністью”, холодом. Реалістичні моменти поглинаються “психічною реальністю” художнього переживання:

І не раз ми ся снить,
Що горов надо мнов
Сяє місяць блідий...
А довкола хрести,
Другий ліс кам'яний [12: т. 2: 296].

Драма самозаглиблення провокує переміщення психологічних вмотивувань у сферу ірраціонально-містичних імпульсів, потребує не стільки раціонально-логічного розуміння, скільки емоційно-підсвідомого. Суттєвим моментом буття, а не просто художнім засобом, стає образ-символ місяця в одній із поезій 1885 року – “Підгір'я взимі”:

Лиш місяць блідий крізь туман прозира,
Мов лампа посмертна зіходить,
І вовк зголоднілий в яру завива,
Мов п'яная плачка заводить [12: т. 2: 386].

Застосований прийом двох порівнянь в одній контекстуальній площині, об'єднаних стилістичною фігурою паралелізму, наснажує поетичну уяву містично-хворобливою візією. Фіксується психологічний стан на межі життя і смерті. За І. Франком, “поет навмисно завдає труднощів нашій уяві, щоб розбурхати її, викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах” [12: т. 31: 67]. Очевидно, такі образи й метафори впливають із неусвідомлюваного, потребують відповідної символізації, яка, своєю чергою, передбачає “не усунення первісного змісту, навпаки – аплікацію, нашарування на нього символічних інваріантів” [6: 549].

Образ місяця у зрілого І. Франка майже завжди є елементом поетичної картини, що насторожує, навіює містичні передчуття, дихає зловісними здогадками. Лише в час свого “болю існування” І. Франко, як не парадоксально, трохи відсвітив “блідого”, “блідолицого” партнера переживань на загалом похмурому тлі:

Смеркало. Пінивсь чорторий
На озері і дихав млою,
Бір почорнів. У небесах
Плив місяць смугов світляною [12: т. 3: 318–319].

Ліричний герой одночасно і зближений до нічного світила, й віддалений від нього. Похмура поетична ніч у нього – це й ніч його неспокійного життя. Смеркало у природі – смеркає й у душі ліричного героя. Тому й дистанціюється душа з неодмінним атрибутом нічного дійства – місяцем.

Ми спробували осягнути астральний світ поезії І. Франка, привідкрити віконце у його “небозвід”, припідняти покривало його нічних візій. Злагожденість і хаос, передбачуваність і містичність – вічна таємниця Франкового астрального міфу. Стверджував і сам, що не є астроном із покликання (“Думок – байдуже! / Помислів – обійдуся. / Заглядають у людські душі – / Я не астроном” [12: т. 3: 271]). Всупереч власним словам, він став великим майстром-астрономом у вивченні людської душі.

Ішов важкою дорогою життя, пізнавав, тягнувся до світу, мучився, провалювався у підземелля фантазій, візій, галюцинацій, але завжди був осяяний сонцем. У час заходу своєї зорі сказав:

Інша слава сонцю, інша місяцю;
Інша звіздам, що на небі сяють [12: т. 3: 192].

Для себе обрав “ясне сонце”. Це його образ і праобраз. Незатишно і боязко було поетові вночі, хоч і кликав нічний світ поетову уяву до себе, вабив таємницею, зачаровував містерією зір. Проте тікав: “З рамен тіні, з рамен ночі, Із солодких сну обнятій / Вирвись, серце” [12: т. 3: 296]. Тікав, щоб знову зустріти свій схід сонця.

Література:

1. Возняк Т. Що є мораль? // Сучасність. – 1994. – № 5.
2. Элиаде М. Трактат по истории религии. – СПб., 2000. – Т. 2.
3. Єфремов С. Іван Франко: Критико-біографічний нарис. – К., 1926.
4. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
5. Мочульський М. З останніх десятиліть життя Франка (1896–1916) // За сто літ. – К., 1928.
6. Поліщук Я. Проблема синтезу в системі образотворення Лесі Українки // Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнар. асоціації україністів. – К., 2000. – Кн. 1.
7. Сенік Л. До проблеми інтерпретації особи автора // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. – Львів, 2003. – Вип. 32.
8. Скоць А. Астральні світи Тараса Шевченка // Літературознавчі та історичні студії. – Львів, 2002.
9. Тихолоз Б. Ерос versus Танатос (Філософський код “Зів’ялого листа”). – Львів, 2004.
10. Тихолоз Б. “Excelsior” Івана Франка як цикл філософських алегорій // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 35.
11. Филипович П. Генеза Франкової легенди “Смерть Каїна” // Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991.
12. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
13. Юнг К.-Г. Архетип и символ. – Москва, 1991.

Микола Ткачук (Тернопіль)

Метафізична лірика Івана Франка

По-своєму цікаво І. Франко оновлював метамовну структуру поезій, змінював їх риторичний код, звертаючись до середньовічної старохристиянської літератури, до філософсько-дидактичної жанрової групи творів, зокрема проповіді, притчі, повчання, параболи, апокрифів, в основі яких лежить напучення, приклад для наслідування. Поет продовжив тяглу лінію розвитку метафізичної поезії, яку культивували українські поети XVI–XVIII ст. Засадами текстів метафізичної поезії є, говорячи словами В. Руднева, “прислухування до голосу (буття, Бога, предметів самих по собі) та ігнорування матеріального аспекту тексту як чогось другорядного щодо смислу” [7: 75]. Для поетів-метафізиків, як визначив Т. Еліот, важливими були тонке сприймання, чуттєвість й увага до досвіду як особлива здібність поета в моделюванні світу і людини, синтез чуттєвого, емоційного й інтелектуального начал [11: 44]. Це особливо яскраво засвідчує метафізична лірика І. Франка в збірках “З вершин і низин” (у сонетах “Легенда про Пілата”), “Мій Ізмарагд”, “Semper tūo”, “Давне і нове”, яка охоплює широке коло етичних проблем, що висвітлюють питання добра і зла, віри і безвір’я, моральних засад особи, але найголовніша серед них – це етика активної людини, митця-гуманіста. У передмові до збірки “Мій Ізмарагд” поет виклав свої інтенції: у поетичній формі “подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних, та котрі, проте, в’язались би в одну органічну цілість... спільним діапазоном морального чуття і темпераменту, через який пройшли, поки вилились в ту форму” [9: т. 2: 179]. Інтертекстуальність, асоціативне мислення поета редукують картини міфу й історії, трагічні дати й постаті, що відповідно зумовлює складну суб’єктну форму вираження, породжує стилістичну ампліфікацію, емоційну експресію, що нагадує прийоми українських поетів-метафористів М. Смотрицького, Л. Барановича, І. Величковського.

У цьому форматі й розгортається метафізичний дискурс лірики І. Франка. Він рефлексує над справжніми цінностями життя. Із давніх повчань автор виносить на суд читачеві ті “ізмарагди”, які своїм гуманістичним пафосом живуть вічно, наголошуючи, що не варто забувати справжні цінності життя, ті, без яких неможлива мораль і духовна сила людини, ті, які сама людина створює як міцну основу земного буття. Своїм пафосом поезії І. Франка перегукуються з ліричними текстами українських поетів-метафористів доби Відродження, які вважали, що ідеальний читач має орієнтуватися в культурному надбанні людства, розуміти численні алюзії та міфологічні образи давньої культури, орієнтуватись у славетних іменах діячів античної цивілізації.

У метафізичній поезії І. Франка оприявлені вічні образи, древні згустки мудрості, афоризми, сентенції, притчі, які неодмінно поєднуються з прагненням митця

розв'язати важливі морально-етичні проблеми, що хвилювали людей минулих епох, але не втратили своєї актуальності й досі. Такими, зокрема, є цикли збірки "Мій Ізмарагд" – "Паренетікон", "Притчі", "Легенди", які виконані у річищі метафізичної лірики і засвідчують органічність входження культур інших народів, давньоруських письменств у художній світ поезії І. Франка, у плідному поєднанні праці поета і вченого. Поет зумів синтезувати в поетичній формі раціональне, логічне з суб'єктивним началом, з діапазоном "морального чуття" і темпераменту, які, на його погляд, становлять сутність "правдивої поезії" [9: т. 2: 180], завжди внутрішньоморальної, духовної, витворюючи свою цілісність, нову естетичну реальність. Для втілення своїх інтенцій поет використовує різні жанрові форми: афористичний вірш, що наближається до рубаї, повчання, притчу, вірш-параболу, вірш-візію, легенду, епічну картинку, медитацію, віршове оповідання і новелу. Жанрова матриця цих поетичних "паренетіконів" позначена сміливим переосмисленням моральних істин "із чужих квітників", тобто надбань світової культури, переосмислених і пропущених "крізь призму серця і чуття" (І. Франко), осяяна біблійними й авторськими афоризмами, загальнолюдськими й абсолютними формулюваннями, які апологічні напучення розгортають у колі практичної, розумної норми, у сфері образів і понять, почерпнутих з природи і побуту, висвітлюючи переконливо духовні істини.

Загалом у жанровій структурі цих творів варіюється притча про співвіднесення земного і небесного, про те, що долішнє, низинне у своїх сутностях, стихіях, реаліях і предметах свідчить по-своєму про "горнє" (Г. Сковорода), вершинне, духовне, оскільки через матеріальні образи, аналогії, порівняння, паралелізми просвічуються й прозирають духовні смисли. Онтологія людини і світу зберегла в собі ознаки втіленої в них божественної ідеї й несла в своєму післягріховному спотворенні знаки дисгармонії і згубного хаосу, водночас зберігаючи світло і передчуття, надії і бажання на відновлення та преображення людини. Звідси "ізмарагдовий", себто повчально-етичний пафос авторських інтонацій, широкий діапазон морально-філософського й гуманістичного універсуму Франкових текстів.

Поетика метафізичної лірики поета характеризується книжністю, стилізацією, трансформацією світових сюжетів і мотивів, проте алюзії не вип'ячують ліричного "Я", хоча воно виразно проступає в інтенціях автора, його смаках, модальних оцінках і етично-дидактичних уроках, що він репрезентує читачеві. Суб'єктивна природа лірики як її найважливіша форма онтології не губиться в книжному характері тексту-свідомості попередніх моралістів, адже переживання ліричного героя постають у всій своїй почуттєвій неповторності, хоча "одежа слова" інтертекстуальна, що поглиблює семіосферу текстів франкових "ізмарагдів".

Поет умів у відомих метафізичних сюжетах й образах помітити своє, небачене попередниками, щось унікальне, що відлунується в душі модерної людини. У цьому аспекті характерним є цикл "Паренетікон", який складається із 24 віршів, інтертекстуальна природа яких є метатекстуальною, оскільки в них інтерпретовано, трансформовано та переосмислено східні та давньоруські сюжети, мотиви й образи. Генезу та джерела Франкових моральних повчань висвітлювали О. Мо-

роз [6], О. Вертій [3], І. Бетко [1]. Вони зауважили органічність існування у просторі текстів “паренетіконів” І. Франка християнських та буддійських архетипів, концептів, наповнених загальнолюдським змістом, а також сюжетів, мотивів, які допомагають виснувати неповторний художній світ українського поета, освітити його духовність. Сучасні філософи відзначають, що “духовність та душевність – глибинні стратегії людського буття, які зумовлюють його трансцендуючий та комунікативний характер і в своїй єдності складають основу особистості. Пояснення природи людського буття через категорії “дух” та “духовність” означає, що людина не може тільки пізнавати та відображувати навколишній світ, а й творити його” [10: 255]. Духовність – широке поняття, яке протиставляють матеріальному в різних контекстах. Значного поширення набув конфесійно-іраціональний аспект цього концепту, що ґрунтується на вірі в надприродну першооснову Світу і його Творця. Проте семантичне поле “духовності” обмежити тільки теологічними межами не можна, бо цим збіднюється її громадсько-загальнокультурне смислове наповнення. Для І. Франка поняття духовності не лімітується нормативно-канонічним наставленням, є багатогранним і гнучким. У його концепції духовність – вищий вияв буття і найяскравіший вияв людської сутності, просвітлююче начало, інтегративно-синтетичне утворення. Говорячи словами згаданих філософів, “духовність постає як інтегральна категорія, що виражає теоретико-пізнавальну, художньо-творчу та морально-аксіологічну активність людини” [10: 255]. Отож, дискурс духовного в І. Франка продовжує традицію “філософії серця” українських романтиків, коли людські ідеали – розум, воля, душевність, співчуття, милосердя, великодушність, висока моральність, сам дух в ієрархії світогляду митця займають вищу позицію за прагматизм, нігілізм, натуралістичне трактування буття.

Поетичний дискурс циклу побудовано на використанні гномічно-афористичних стилістичних елементів, індексів та риторичних структур інтертексту, на їхній трансформації до нових авторських повчальних формул, утворюючи метафоричні, алегоричні тексти, в яких порушено проблему добра і зла, християнських чеснот, викрито лицемірство і святенництво, нещирість і дволикість, пиху і фарисейство; вони пропагують гуманістичні вартості життя, братерства, свободи, гідності людини. Композиція деяких із цих творів (“Коли обід хтось славний зготував”, “Не слід деякого любити без розбору”, “Як у хвилі сумніву і муки”) є тричленною: у цій тріаді першою подано тезу, твердження якоїсь, здавалося б, усталеної сентенції; другою – антитезу, заперечення попередньої думки; третьою – висновок-синтез, який в І. Франка є несподіваним, парадоксальним. Вірш “Не такого посту хоче Бог від нас” інтертекстуально пов’язаний з Біблією, зокрема про нелицемірний піст йдеться в Ісаї 58: 43–48, “Не слід усякого любити без розбору” – Матвія 5: 43–48, а поезія “Гнів – се огонь. Чим більше дров кладеш...” – Приповідки 27: 4, рефлексія “Немає друга понад мудрість” – Приповідки 1: 20; 3: 13, мініатюра “Як сержки золотії” – Приповідки 11: 22. Відштовхуючись від згустків біблійної мудрості, алегорій і афоризмів, митець екстраполює їх на сучасність, художньо майстерно вибудовує свої коваріанти повчального вірша, випробовує традиційні

словесні формули, вдаючись до порівнянь, паралелізму, антитез, образів, почерпнутих з реальних картин буття народу, емпатичної виразності. У диптиху “Багач” інша структура: ліричний наратив побудовано на антиномії: тут показано, як багач ніби й добре робить, але його “добро” обернулося для бідняка горем і злом. Інші поезії структуровано завдяки прийому нанизання аргументів, тез, щоб зробити переконливий висновок (“Гнів – се огонь...”). Послугується поет засобами бінарного розгортання образів, гетеронімії, паралелізму думок, автологічною і метафоричною поетикою. У багатьох метафізичних мініатюрах, віршах-емфазах, “віршах-силогізмах” [4: 197] діалектичне “думка-почуття” виражено крізь призму “почуття”, його спалаху, що хоч обернені до реалій життя, але не перекреслюють їхньої семантичної наповненості і зображувальних ресурсів, підсилюючи видиме і чуттєве творіння в різноманітті своїх виявів, індексів духовних можливостей і змагань людини.

Для І. Франка як поета-метафізика притаманний синтез думки й почуттів, емоцій і досвіду, що й визначає поетичну палітру його текстів. У такий спосіб у художніх візіях митця розгортається всесвітній текст притчі смислів природного світу, людської діяльності, людських стосунків, серед яких він виділяє символічні фрагменти цього світу: ширу молитву вбогої людини, її любов і ненависть, друзів і ворогів, пророцтва зерна, скисання і схід тіста, працю сіяча, сільського коваля, каменяря, наймита, стосунки між батьком і дітьми, господарем і наймитом, пастухом і стадом, проте ці картини наповнюються своєрідною екстатичністю, підтверджують дію споконвічного закону боротьби зла і добра: “Хоч від хліба здержусь, / А лютую, серджусь, / То яка ж моя віра? / Чим я ліпший за звіра? // Звір же хліба не їсть, / А жре м’ясо, рве кість, – / Я ж про вдачу лукаву / Братню рву добру славу” [9: т. 2: 194]; “Не може при добрі той жить, / Хто хоче злу й добру служити. // Бо хтівши догодить обом, / Він швидко стане зла рабом” [9: т. 2: 204]. Художній простір цих поезій не обмежується побутовою семантикою, набуває символічного, притчового й універсального виміру: посіяне зерно стає символом Божого і поетового слова, щоденний хліб – духовним хлібом, поле – душею людини. У цьому просторі духовність людини сполучає в смислову єдність мрію про гуманістичний світ, відданість високим ідеалам і загальнолюдським цінностям, готовність до діяльного добротворення.

Християнський та індійський світи, древня історія, доба Середньовіччя і Відродження, міфологія під пером І. Франка інтегруються крізь проекцію українського світу, сьогодення, свідомості, мовлення ліричних суб’єктів. Подробиці життя вриваються в характеристики подій і персонажів, як і прозаїчні наративні інтонації (“Здоров, Степан! Що ти робиш...”). Абстрактні поняття і конкретність поетичної уяви тісно співіснують у творах автора “паренетіконів”: він “опредмечує” їх, абстрактні поняття (віра, наука, освіта, мудрість, праведність, любов та ін.) персоніфікуються і підносяться до глибоких художніх узагальнень конкретні явища та предмети. Ліричний наратив багатьох поезій має “двоголосу” природу, що зумовлюється діалогічністю мислення в межах єдиної особистої свідомості,

що передбачає комунікативну позицію внутрішнього мовлення, з характерними для нього кількома адресатами. Ліричний герой І. Франка немовби розмовляє наодинці з собою чи з уявним співбесідником, словесну “партію” якого й сам веде, – і така діалогічність виявляє характерну рису поліфонічного стилю поета, в якому поєднуються прямі запитання і відповіді, ствердження й заперечення, аргументи й контраргументи, що й відбивають живий рух думки – переживання ліричного суб’єкта. Невипадково С. Єфремов, М. Євшан, М. Зеров, Є. Маланюк, О. Білецький називали І. Франка “поетом думки”. Конкретизуючи своє твердження, О. Білецький відзначив, що поет “здебільшого йде від ідеї, шукаючи для неї образного втілення. Знаходячи його, ідея загорається вогняним почуттям і набирає емоційної сили” [2: т. 2: 469], що, на наш погляд, зближує І. Франка з українськими поетами-метафористами доби Ренесансу, а також європейськими митцями-метафізиками: іспанським Луїсом де Гонгорою-і-Арготе, німецьким Андреасом Грифіусом, голландським Йостом ван ден Вонделою, англійським Джоном Донном. Як і ці лірики, І. Франко домагався цілісності сприймання, що становить основний момент творчого процесу, зокрема досвіду, перетвореного в поезію. Ліричний суб’єкт І. Франка представляє свої оцінки, почуття, картину світу й людини. Відштовхуючись від метафізичних релігійно-філософських концептів і сюжетів, біблійних сентенцій, афоризмів та образів Сходу й Заходу, митець пропонував свої етико-духовні приписи для сучасної людини: за якими законами жити, які вчинки благородні, що означає творити добро і любити ближнього, що таке гуманізм й антилюдяність. Загалом Франкові поради співзвучні з християнською мораллю та проголошувались у річищі української духовної традиції, основою яких була віра, любов і надія.

Новою семантикою й структурою відзначається жанр віршованого послання у творчості І. Франка, який продовжує тяглу лінію його розвитку в українській літературі. Повчання виникли у старосєврейській словесності як повчальні історії, прийшли до нас з християнством; відомим з часів Київської Русі було “Повчання Володимира Мономаха” в “Повісті минулих літ”. Інтенсивно цей жанр функціонує і в XIV–XVIII ст., окреслюючись у двох жанрових різновидах – релігійне та світське повчання. Збагатили українську релігійно-філософську поезію повчання К. Саковича, К. Транквіліона-Ставровецького, Климентія Зіновієва та ін. Водночас важливим джерелом Франкових повчань є гномічна поезія, відома з античності (Гесіод, Солон, Архілох, Феогнід), поширена також в індійській, перській та арабській ліриці, а також в європейській літературі, зокрема в німецькій – А. Сілезіус, Ф. Логгау, Й.-В. Готьє, твори яких добре знав український поет. Характерною жанровою прикметою повчання є стислість, афористичність думки, моральні перестороги. Сентенції, афоризми, повчальні історії, сюжетні мотиви давніх оповідань вриваються в семіотичний простір Франкових повчань, оприявнюють емоційно-духовну наповненість і наснаженість текстів, маркують їхню образну палітру, вибудовують концептуальну картину світу автора. Новаторство поета в цьому жанрі полягає у трансформуванні й реінтерпретації мотивів давнього сюжету, в екстраполяції його на сучасність, у такий спосіб наповнюючи його новим змістом і освітлювальним

виразним авторським (суб'єктивним) началом. Ліричне висловлювання нагадує рефлексію, яка передбачає свого наратора. Простір семіосфери жанру повчання, хоча й зберігає генеологічну пам'ять про давню систему кодування, семантично відрізняється від прототексту, має своє семіотичне "Я", реалізується як новий текст. Поет, розширюючи інтертекстуальне поле своїх поезій, у своєрідному діалозі спілкується зі своїми попередниками у світовій та українській культурах, майстерно послуговується прихованим "чужим словом", ремінісценціями, алюзіями, крилатими виразами, цими згустками людської мудрості. Образна система світової поезії органічно входить в український поетичний простір, звучить в унісон з авторським розумінням духовності. Під пером І. Франка трансформація і реконструкція образної системи старохристиянської культури інтелектуалізувала українську поезію, проклала нові шляхи для її поступу, вдосконалила її зображально-виражальні можливості. Водночас це засвідчує модерністську дискурсивну практику поета.

У віршованому повчанні "Коли обід хтось славний зготував" митець, утілюючи метафізичні уявлення про Бога, по-своєму реінтерпретує біблійну сентенцію про марність намагань бути праведним без глибокої віри в Отця Небесного. В основі ліричного нарративу покладено першу християнську заповідь: "Люби Господа Бога всім серцем твоїм, і всією душею твоєю, і всім розумом твоїм". Любов до Бога керує вчинками і почуттями людини. З цією метою ліричний оповідач змальовує модель поведінки марнославної та егоїстичної людини, розгортаючи ситуацію і наочно повчаючи своїх адресатів: "Жиє для себе – хоч би був не знать / Як чесний, не приблизиться на п'ядь / до Бога без любови" [9: т. 2: 189]. Для переконливого втілення метафізичної умовивідної картини світу та дидактичної ідеї поет використовує антитезне розгортання ліричного сюжету, ілюструючи її прикладом про "славний обід", що стає непожитним без солі, тобто механічне перекручення і розуміння віри без найголовнішого – любові до Бога – не принесе душі щастя. Остання строфа є квінтесенцією повчання: "Вся чеснота, весь труд його (християнина. – М. Т.) марний, / Молитва, піст і жертви всі й тривога, – / Все те, мов пил, розвіє суд страшний! / Одна любов з них зробить скарб цінний / Перед престолом Бога" [9: т. 2: 189]. Тільки у ствердженні самовідданої любові до Бога, оживленою вчинками, помислами людина виконує Божі заповіді й досягає гармонії. Така любов є найвищою духовною цінністю.

Водночас концепт любові охоплює широкий семантичний спектр поняття, зокрема любов-віру, любов-приятельство, любов-співчуття, любов до ближнього. При цьому метафізична ситуація наповнюється особистісними акцентами і є навіть звичайною порівняно зі своїм високим, духовним предметом: порушуються питання віри і любові, шлях до яких відкривається кожному, хто живе праведно, цінує християнські моральні засади: "Хоча б ти і муки тяжкі потерпів, / А брата свого не любиш, / То все ж ти на вічне життя не доспів, / Лиш дармо дочасне загубиш" [9: т. 2: 205]. Моральною серцевиною духовності є совість, а голос совісті орієнтує людину жити праведно. У такий спосіб моделюються метафізичні, надчуттєві принципи і начала буття, що відбиваються крізь призму світорозуміння ліричних героїв і нараторів.

Діалогічне художнє узагальнення висновує таке моделювання світу і почуттів ліричного суб'єкта, що передбачає реципієнта, котрий співвідносить себе з самим собою і вслід за автором піднімається до вершин загальнолюдського. Конвенціональні елементи жанру повчання наповнюються новим смислом: “Не такого посту хоче Бог від нас, / Щоб сушив ти тіло й дух приспав ураз. // Бо який пожиток тілом голод знати, / А без добрих вчинків духом умирати?” [9: т. 2: 190]. У семантиці тексту метафори, образи й конвенції “приспаного духу”, “без добрих вчинків духом умирати”, “пожиток”, “у нас голодний під порогом дохне”, “умирають бідні, зойкають недужі”, “блуд і здирство” наповнюються і конкретними реаліями, і набувають символічного виміру, охоплені неперервністю ліричного вираження. В імагінативному світі цих текстів українського поета спостерігається органічний синтез національної поетичної стихії з біблійним та старохристиянським поетичним мисленням. Тому вірші повчань поета семантично багатовимірні, охоплюють значний смисловий простір текстів культури людства. Так, етична категорія любові виражає широке коло життєдіяння особи, передбачає духовне самовдосконалення (“Себе самого наперед”), зокрема і поняття особистого щастя.

У семіотичному просторі метафізичної лірики І. Франка, зокрема повчань, не випадково з'являється дещо неоромантичний образ поета, пророка, месії, який спілкується з Богом (“Серцем молився Мойсей”). У цього праведника-бунтівника від споглядання зла на землі “заціпили уста”, він не промовляє жодного слова, але Бог чує, як у нього “серце кричить” [9: т. 2: 192]. Ще староукраїнські поети розмірковували над тим, що “переступити “гріх слова” і вкусити “хліба слова” означало велику відповідальність, бо автори цього часу добре засвоїли євангельську науку: “Спочатку було Слово. І Слово було в Бога, і Слово було Бог” [5: 82]. І. Франко відчував тісний зв'язок Творця і Поета, що перегукується з концепцією українських поетів-метафізиків XVII–XVIII ст., зокрема з поглядом про Бога як майстра слова, світобудови та світовідчуття людини, уявлення про художню творчість як про спосіб осягнення світу в його різноманітті, де, окрім добра, панує і зло, від споглядання якого ціпеніють уста так, “що й слова вони не говорять, / Але я чую аж тут, / як твоє серце кричить” [9: т. 2: 197]. Метафора “серце кричить” символізує істинність поетичного слова, яке уподібнюється до громового слова Творця. Має слухність Е. Соловей, зазначаючи, що у філософській поезії І. Франка “Бог зберігає значення морального імперативу”, а “доля”, що об'єднувала у романтиків усе зовнішнє, протидіює прагненням особистості, у Франка майже втрачає свій фатальний сенс. Наявність високого позитивного потенціалу в контексті його філософської лірики звільняє від безвиході навіть найскорботніші роздуми” [8: 102]. У цьому аспекті утвердження християнських чеснот – віри, надії, любові, мудрості, праведності, терпеливості, милосердя, доброзичливості – засвідчує гуманістичне спрямування Франкової етики.

У метафізичних поезіях ліричний суб'єкт повчань І. Франка міркує над моральним вдосконаленням особистості, у свідомості якої часто несподівано переплітаються добро і зло. Повчання “Хоч хто і сто літ проживає”, реінтерпретуючи

староіндійську й християнську метафору про праведне життя людини, має двочленну структуру – ствердження від протилежного. У кожному катрені перші два рядки зображують різноманітні аспекти гріховних вчинків людини, наступні – прагнення її жити праведно. При цьому кожна строфа починається анафоричним рядком “Хоч хто і сто літ проживе...”, у семіотичному просторі якої важливу естетичну функцію відіграють біблійні символи й конвенції, а також опозиційні пари-індекси поведінки і рис людського характеру: жити “безчесно, непоздержливо” – жити “у чесноті, в думках святих”, жити “без розуму блукаючи” – “в розумі, думках святих”, “ліниво, без енергії” – “в праці, в чесному змаганні”, “про почин і кінець не дба” – “і тямить почин і кінець”, “премудрості не знаючи” – “пізнавши праведний закон” [9: т. 2: 193–194], через які висвітлено основні засади християнської моралі.

За своєю естетичною природою метафізична лірика І. Франка є філософською поезією, яка характеризується, як помітила Е. Соловей, своєрідною суб’єктною організацією, що “тяжіє до форм позаособових та узагальнено-особових”, і в якій хронотоп “схильний до максимального розширення: до вічного часу та універсального простору” [8: 19–20]. Сигніфікатом їх філософичності є тематика цих повчань, в яких порушено одвічні універсальні закони буття і небуття, життя і смерті, свободи і необхідності, віри і безвір’я, існування й розвитку, Всесвіту й людини. У цій парадигмі художнє “осмислення життя і смерті як кінцевої сутності явищ, як граничного узагальнення їхньої різноманітності виступає у І. Франка могутньою духовною потребою людини” [8: 101]. І. Франко моделює образ гармонійної людини як “одноцільної людської одиниці”, неповторної індивідуальності, яку визначають активна життєва позиція, кордоцентризм, свободолюбство, духовність, творчість.

Інтертекстуальна природа метафізичних “паренетіконів” та “ізмарагдів” І. Франка не тільки збагачує інтелектуальними вимірами його вірші, але й характеризує світо- і самовідчуття автора. Унаслідок цього виникає складна парадигма об’єкт-суб’єктних відношень, зокрема у процесі міжтекстової взаємодії відбуваються складні діалоги-суперечки, діалоги-згоди і незгоди, що вибудовують Франкову концепцію світу та людини.

Отже, метафізична лірика І. Франка охоплює своєю семіосферою раціональні, надпочуттєві, ірраціональні й суб’єктивні сфери буття, загалом онтологію людини, складний розвиток духовних пошуків особи, наповненими суперечностями, запереченням і утвердженням космічної та земної картини світу. Предметом її оспівування стають не тільки метафізичні візії, пов’язані з біблійними містерійними історіями, а й раціональні начала життя, пропущені, говорячи словами поета, “крізь призму серця й почуття”. Поет у своїх естетичних шуканнях, плекаючи метафізичну лірику, спирався на традицію європейських та українських поетів-метафізиків доби бароко. Головним завданням поезії ці митці слова вважали “трансформувати думку в почуття і почуття в думку, тоді як функція інших поетів полягала в тому, щоб фіксувати і робити стійкими емоції як вони існують” [11: 45]. Від ліриків доби бароко І. Франко навчився органічно поєднувати інтелектуальне з чуттєвим, емоційним началом, утворюючи цілісність образу і його сприйняття, вважав книжність,

ученість, знання запорукою духовного піднесення людини, а поетичне слово вслід за М. Смотрицьким розглядав “збудником високих почувань”.

Література:

1. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX ст. – Zielona Guga; Kijuw, 1999.
2. Білецький О. Поезія Івана Франка // Білецький О. Збір. творів: У 5 томах. – К., 1965. – Т. 2.
3. Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. – Тернопіль, 1998.
4. Корнійчук В. Жанрова структура “Мого Ізмарагду” Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. – Львів, 1999. – Ч. 1.
5. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть. – Львів, 1997.
6. Мороз О. До генези й джерел “Мого Ізмарагду” І. Франка // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1948. – Зб. 1.
7. Руднев В. Словарь культуры XX века. – Москва, 1997.
8. Соловей Е. Українська філософська лірика. – К., 1999.
9. Франко І. Мій Ізмарагд // Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
10. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії. Проблема людини та її меж. – К., 2000.
11. Элиот Т. Поэты-метафизики // Литературное обозрение. – 1997. – № 5.

Наталя Тихолоз (Львів)

“Той ліс – зразок ще первісного світа...” (Ліс у життєтворчості Івана Франка)

Серед численних природних ландшафтів (водойма, болото, поле, пустеля, гора, печера тощо) ліс – чи не найзагадковіший топос. Будучи цілком реальним локусом, він водночас є таємничим, навіть містичним простором, де співіснують і взаємодіють боги і смертні, люди і демони, справжні та фантастичні рослини й тварини. Словом, ліс – це ідеальне місце зустрічі реального та ірреального, перехрестя фантазії і дійсності. Закономірно, що дивовижний світ лісу істотну роль відігравав і в життєтворчості багатьох митців та мислителів, поміж ними – й славетного автора “Лісової ідилії” та “Лісів і пасовиськ”.

Сказати, що ліс у житті І. Франка посідав одне з найважливіших місць – це не сказати нічого. “Співець боротьби і контрастів” (С. Єфремов), мабуть, не меншою мірою був *співцем лісу*. Ба більше: він жив лісом і – принаймні чималу частину свого життя – жив у лісі. Уже образ Франкової малої батьківщини немислимий без лісу:

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 серцю він на сон дзвонив,
і сум по травах розносив луною.

Він тяг мене в свою таємну тінь,
І свіжий подих віщував розраду,
І листя, знай мені шептало: “Скинь

із серця всі згадки про зваду й зраду!
Природі-мамі до грудей прилинь
і тут знайдеш нову, святу принаду” [18: т. 3: 21].

Тут, під могутніми Радичевим та Панцизняним лісами у Нагуєвицькій Слободі, народився і зростав “малий Мирон”, щоб зрештою вирости на великого І. Франка. Він дихав свіжим подихом лісу, зазірав у таємничі хащі, блудив його манівцями. Ще хлопчиною Івась часто бігав у ліс по черешні, суниці, малину, гриби, з цікавістю спостерігав за комахами і птахами, плазунами й звірами. Однокласник письменника І. Яцуляк згадував: “Ходили по малину та по гриби в Дуброву – так зветься ліс, в котрім були дуже грубі дуби. В цих дубах були дупла і діри, в котрих водилися шпаки, то Франко лазив і вибирав молоді птахи, але не казав їх мучити. Казав, що то гріх, і ми пускали їх назад в гніздо. Грибів Франко завжди найбільше набирав, бо він завжди пильно дивився в землю” [21: 42–43].

У гімназійні роки І. Франко з учителями Е. Турчинським та І. Верхратським радо їздив на екскурсії в ліс, зокрема Урицький та Нагуєвицький, де ловив хрущів та лиликів, збирав гадюк та вужів для зоологічної колекції професора Верхратського. Про ці та інші свої лісові мандрівки І. Франко докладно оповів у статті **“Причинки до фавни східної Галичини”** [17]. Як характеризував себе сам письменник, він був чоловіком, котрий “замолоду вибирав пташачі гнізда, ловив мотилів, збирав комах” і мав велике “замилування до риболовства” [18: т. 20: 62]. А син Петро свідчив, що батько любив роздивлятися комашок, “збираючи їх у пляшечки та заливаючи спиртом” [19: 454].

У юнацькі роки, у час першого кохання, ліс для поета був місцем любовних зустрічей з Ольгою Рошкевич. Саме тут, у лісі, як твердить Михайлина Рошкевич, він призначав побачення своїй коханій: “Деся так навесні того року, коли Франко вийшов на волю після першого засудження, каже сестра до мене, що писав Франко, що він приїде до Долини, а звідти прийде верхами навпростець до лісу (близенько села) і щоб ми вийшли в ліс, там будемо бачитися з ним, і він поверне назад верхами” [11: 111].

З лісом пов’язані і найбільші пристрасті І. Франка – грибництво і риболовля. “...В ловлі риб видить він велику приємність, бо хоч би ціле рано ловив і нічого не зловив, то він пополудні знову вибирався на риби. Також по дощі раненько зри-

вався і ішов в ліс на гриби, котрі також дуже любить збирати і – їсти”, – записав у щоденнику О. Маковей [7: 57]. А син Тарас згадував: “У ліс ходив Іван Якович босоніж, з кошелем в руці, рідко з ціпком” [19: 463]. Франкове захоплення рибальством навіть стало предметом окремої монографії [9]. Прикметно, що грибами поет не переставав цікавитись навіть тоді, коли був тяжко хворий і не міг уже з такою легкістю прогулюватися лісом та збирати його дари. В архіві письменника збереглася невеличка замальовка 1915 року “**Із спостережень над природою**”, що є промовистим свідченням того, як І. Франко ретельно відстежував появу різних видів грибів на львівських базарах [23: 189–190].

У ліс він ходив сам. У лісі прогулювався з друзями. До лісу при нагоді водив своїх дітей. Не випадково І. Франка вважають засновником туризму в Галичині. Щоліта родина Франків виїжджала у котресь із гірських сіл. Географія Франкових лісових проходів широка – Сокільники, Жупане, Климець, Любша, Нагуєвичі, Жаб’є, Лисиничі, Дидьова, Криворівня, Східниця, Урич, Устеріки, Вижниця, Бубнище тощо.

Ліс для І. Франка – це не тільки рекреаційний простір, місце відпочинку дорослих та дітей, а й дорогоцінна школа життя. Педагогічні погляди митця немислимі без великого виховного й пізнавального значення природи у формуванні здорового, “правдиво поступового і сильного покоління” [18: т. 48: 116]. Так, на думку письменника, для дітей до семи років немає кращого виховання, ніж виховання на лоні природи: “Природа, чи то правдива, чи в образі, єсть єдиною на той час багатою і великою книгою, до котрої мати або отець в потребі можуть лиш гдещо об’ясняючого додати” [16: 283]. Тож у творчому доробку І. Франка як дитячого письменника надibuємо чимало текстів про ліс та його мешканців (збірка “**Коли ще звірі говорили**”, поема-казка “**Лис Микита**”, новела “**Мавка**”, оповідання “**Під оборогом**”, казка “**Без праці**” та ін.). Як організатор та учасник українсько-руської студентської мандрівки влітку 1884 року, І. Франко відзначав, що такі подорожі знайомлять молодіж “із досить значною частиною нашого краю, його мальовничими місцевостями та його населенням” [18: т. 3: 251].

Неодноразово ліс був свідком Франкової творчості, повірником його потаємних думок. Тут, у затишній тиші лісу, він любив працювати. Секретар поета А. Дутчак свідчив: “Перебуваючи на селі, в горах, сидів Франко майже цілий день серед скель і лісів, де й працював, – себто писав і читав. [...] Тут часто згадував він про своїх героїв з повістей із гуцульського життя та любив про них оповідати” [3: 121]. За легендою, під дупластим дубом, що височіє край Панцизняного лісу вздовж нагуєвицької дороги, І. Франко написав своє оповідання “Оловець”.

Нерідко митець подумки тікав до лісу, ховаючись від міського гамору та безстанних родинних клопотів. Гай був для нього найвірнішим товаришем, повірником його “найкращих дум” [18: т. 3: 26]. Кожен спомин про ліс грів поетове серце, лікував душу. Цілюща силу лісу натхненно опоетизована в поемі “Лісова ідилія”: “В той ліс як часто я літав думками, / Коли було нестерпно між людьми! / Тут дикими втішався я квітками, / Тут віддихав я чистими грудьми, / Тут доторкався

тремтячими руками / Великих тайн: хто ми і пощо ми? / Тут силогізмів сіть думок не ловить, / Природа серцю щирю правду мовить [18: т. 3: 110].

Ліс не тільки відіграв архіважливу роль у житті І. Франка, а й посідав помітне місце і в його художній творчості. Показова навіть проста лексикографічна статистика: тільки в поетичних творах автора "Мойсея" слово "ліс" уживається 414 разів (порівняймо з лексемами "любов" – 584, "мама" – 439, "пісня" – 413). Досить висока сумарна частотність й інших лексем цього-таки семантичного гнізда: "лісок" (11), "лісочок" (1), "ляс" (3), "бір" (28), "гай" (118), "гайок" (3), "гайочок" (1) [5: 116, 18, 47, 48]. А серед прозових текстів письменника, мабуть, легше назвати ті, у яких немає лісу, аніж перелічити ті, у котрих він є.

Франкові ліси-бори надзвичайно розмаїті. Вони апелюють до усіх людських відчуттів (у питоמו франківській термінології – змислів), бо ж різняться своїм кольором і формою, звуком і запахом, дотиковими відчуттями й температурним режимом.

У художній творчості письменника натрапляємо як на могутні, "густі, темні, вічно тужливі" [18: т. 15: 91], понурі, "сумрачні, гомінкі" [18: т. 15: 94] *величезні* бори, так і на *маленькі* ліси та гайки, як ось "невеличкий, чотириугольний, самий дубовий ліс, Тептюж" у повісті "**Boa constrictor**" [18: т. 14: 380] чи "невеликий, но дикий і таємничий" смерековий лісок у повісті "**Петрії і Довбушки**" [18: т. 14: 148].

За складом дерев Франків ліс "темний" [18: т. 16: 26] або "чорний *смерековий*" [18: т. 16: 155; т. 18: 155; т. 21: 450], "повитий прозорою синявою млюю" [18: т. 15: 215]; високий *сосновий*, від якого віє "свіжим запахущим вітерцем" [18: т. 16: 316]; "густий *яловий*", що "синівся вкруг гори" [18: т. 14: 8]; "могутній *дубовий*" [18: т. 18: 308]; *мішаний*, у якому "самі берези, липи, клени та ясени" [18: т. 16: 256] або ж "густа зелень буків та ліщини" [18: т. 22: 98]. Окрім традиційних для західноукраїнського ландшафту хвойних та листяних лісів, у прозі письменника трапляються ще й трав'янисті "ліси", як-от "*будяковий*" ліс [18: т. 16: 404] та "ліс високого гінкого *бадилля*", а також екзотичні тропічні "*пальмовий*" та "*бамбуковий*" [18: т. 14: 371] ліси (зокрема на картині, у творі "**Boa constrictor**").

Палітра лісових барв строката: від ясних до похмурих тонів. Щоправда, домінантними є найчастіше вербалізовані "зелені", "сині", "чорні" чи неозначено "темні" *колористичні характеристики* лісу. Очевидно, таке забарвлення найперше пов'язано з особистим досвідом письменника, з тими рідними лісами малої батьківщини та тими лісовими маршрутами, якими любив прогулюватися І. Франко. А найчастіше ці мандрівки пролягали крізь гірські ліси, які відзначаються своєю особливою суворістю та похмурістю: ліси гостроверхих Карпат та задимленої Чорногори. Відтак і в творчості письменника ліс стає невіддільним атрибутом гірського краєвиду. Невипадково безлісі гори в оповіданні "**Ярмарок у Смержу**" асоціюються з сиротами: гори, "мов сироти, позбавлені лісів" [18: т. 19: 342].

Не менш багата за колористичну й *звукова* гама лісу, яка вражає "цілою шкалою тонів, шумів і шелестів" [18: т. 31: 78]. Відтак прадавні вічнозелені дуброви у творчості І. Франко "розкішно шепчуть" [18: т. 4: 171], "празнично" [18: т. 18:

119] чи “тужливо” [18: т. 1: 280] шумлять, “гудуть” [18: т. 3: 163], “стогнуть, і плачуть, і ревуть” [18: т. 1: 280]. При цьому емоційна тональність лісової акустики змінюється залежно від пір року. Похмуро-мінорні звуки характеризують осінньо-зимовий праліс, що стогне важким, могучим, протяжно довгим тоном. Цей стогін борів автор порівнює з заплаканою над сином матір’ю [18: т. 1: 37] або “тисячею ранених на побоевищу” [18: т. 15: 92]. Весняно-літній ліс елегійно-спокійний, тихий та безвітряний; у ньому чутно “якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріраних на сонячній спеці дерев” [18: т. 15: 92].

Гучність та тембр голосів лісу модифікується від найнижчих до найвищих регістрів: від *pianissimo* до *forte fortissimo*. Праліс вабить своєю таємничою “величезною” [18: т. 16: 215], “поважною” [18: т. 19: 343] і “врочистою” [18: т. 18: 303] тишею. А проте ця тиша далеко не німа і тим паче не мертва, а навпаки, “голосна, жива і вічно рухлива, мов хвилювання океану” [18: т. 18: 243]. Вона таїть у собі весь діапазон натуральних, органічних акустичних тонів *флори і фауни*. Тут і ледве чутний хрускіт чи скрип гілки у гущавині, і “тріск лому” [18: т. 14: 98], і тихий шепіт та шурхотіння дерев, які колишують “мільйонами своїх листочків” [18: т. 16: 216], і “шум та гомін листя” [18: т. 15: 94], і стогін вітру, що гойдає “верхами ялиць, скриплячи де-не-де проразливо сухими гіллями” [18: т. 14: 104], і “голосний шум” чорногірських смerek, котрі, “неначе величезні птахи, напруго шелестіли всім пір’ям, зриваючися до лету...” [18: т. 21: 440].

Франкові діброви багаті на усілякого роду комах, птахів, звірів, плазунів та ін. Тож відносно тиху мову лісової флористики яскраво доповнюють, підсилюють та увиразнюють значно гучніші звуки фауни. У диких пралісах грали “тисячі сверщків” [18: т. 22: 61], бриніли “рої комариків і золотокрилих мушок” [18: т. 18: 303], “дзвеніло співом пташенят” [18: т. 18: 277], кричала “сердита сойка”, стукали об якусь спорохнявілу гілляку жовна та “пишний зелений дятел” [18: т. 22: 97], “плачливо” стогнала сова [18: т. 2: 259], жалібно скиглило нічне птаство [18: т. 16: 296]. Тут стрекотіли вивірки [18: т. 16: 216], “вили вовки, гавкали уриваним голосом лиси, бегетіли олені, ричали тури” та ведмеді [18: т. 16: 105], сичали на розпечених скелях гадюки [18: т. 21: 445]. А іноді навіть долинав “ріг скотаря” чи “металевий дзвоник на шії у корови, що десь у лісі на плаю пасеться” [18: т. 18: 155].

Утім, найголосніші звуки, котрі порушують спокій предвічного бору, зовсім не пов’язані з первозданною живою природою. Це – звуки *людської цивілізації*, найчастіше загрозові, руйнівні та нищівні. Вони і є тією останньою, “лебединою” піснею, яку тужливо співає праліс перед своєю загибеллю. Тут полюють мисливці, невгамовно працюють рубачі, вуглярі, навіть телеграфісти і залізничники. У діброві чуються “крики та гойкання робітників, цюкання топорів та хрускіт валених дерев” [18: т. 15: 219], “гомін стрілецьких труб, крики та верески нагінки”, залпи рушниць [18: т. 20: 325], цвірінкання телеграфу та гул поїзда [18: т. 3: 117], а під нею зловісно гудуть тартаки. Ліс моторошно стогне-голосить над своїми порубаними синами: “Зойкнув праліс величезною луною, і зі страшенним лускотом повалилося дерево, мов ударом грому звалене на землю, трошчачи в упадку свої й чужі гілляки. Закричали сови і круки, що гніздилися в його розсохатій

короні, зафуркотіли [...] кажани, що жили в його розщілинах, і довго ще праліс не міг утишитися по страті одного зі своїх синів" [18: т. 16: 217]. Технократична акустика гвалтовно руйнує "живу й вічно рухливу тишу" дібров. Франкові праліси волають про допомогу, актуалізуючи так гострі проблеми екософії та біоетики.

Візуальну та акустичну образність лісу (так звані "вищі відчуття") поглиблюють *олфакторні* (нюхово-запахові) та *дотикові* враження ("нижчі відчуття"). У трактаті "**Із секретів поетичної творчості**" Франко відзначав, що "на означення різних запахових вражень має мова дуже мало слів. "Пахне" – на приємні враження, "смердить" – на неприємні..." [18: т. 31: 79]. А поза тим його художня творчість не така уже й бідна на нюхові [Див.: 14] і тактильні відчуття. Тут цілий бенкет запахів. Франків ліс розвіває "пахощі без краю" [18: т. 3: 108], манить у свою "пахучу безвість" [18: т. 15: 92], п'янить ароматом "розігрітого чябрику" [18: т. 18: 303] та запаху щого зілля, що "медом дише" [18: т. 3: 110]. А свіже лісове повітря пахне так, що аж "захоплює дух, немовбито ширших грудей треба було, щоб дихати ним свobodно" [18: т. 16: 14]. Олфакторна атмосфера гаїв подібна до аромосфери Едему: тут запахи, "наче в раю" [18: т. 3: 26] і "цвіти пахнуть – просто рай!" [18: т. 4: 132]. Ліс "пахощами дише, свіжий, сочний" [18: т. 3: 110], "чудовим смоляним запахом" [18: т. 18: 268], "пахучими вітками" [18: т. 3: 111], "насиченою теплою парою, розігрітою в лісі живицею та пахощами цвітів і скошеної десь на лісовій поляні трави" [18: т. 18: 156]. Благосним нюховим відчуттям нерідко протистоять і неприємні, як-от "запах гнилої", сирості [18: т. 16: 445], "гнилого листя" [18: т. 4: 28] чи технократичний запах "огняного духу" залізниці [18: т. 3: 117].

Ліс обвіває "легким літнім вітерцем" [18: т. 15: 93–94] та "теплим паром" [18: т. 2: 389]. Проте найприкметніша дотиково-температурна ознака Франкових дібров – прохолода. Тож з пралісу тягне "освіжаючим" [18: т. 3: 21], "вогим" [18: т. 16: 296], "проймаючим" [18: т. 21: 209] і навіть "ледовим" [18: т. 22: 47] подихом. Іноді тактильні відчуття є першими, які допомагають персонажеві прийти до пам'яті, опритомніти. Це виразно засвідчує епізод з новели "**Різуни**": "Проймаючий холод – се було перше почуття, коли я знов отямилась. Я глипнула довкола, – скрізь темно. Мацнула рукою – підо мною якась ріщя, листя, трава. Мацнула даліше – рапава кора якогось грубого дерева. Аж тепер я пригадала собі, що я в лісі" [18: т. 21: 209]. Тут дотикові враження доповнюються зоровими, малюючи глибшу й переконливішу картину переполоху, що його пережила Маня.

Загалом у творчості І. Франка лісообраз рідко подано крізь призму якогось одного "змислу". Здебільшого він виводиться у цілому ансамблі відчуттів та асоціацій, komponуючи багатовимірне, синтетичне зображення. Так, гармонійно поєднуючи візуально-температурні ("холодна темрява" лісу [18: т. 16: 215]), дотиково-нюхові ("свіжий запахуючий вітерець" [18: т. 16: 316]), візуально-олфакторні ("...темний запахуючий ліс" [18: т. 16: 94]), візуально-акустичні ("...поважна тишина величезного гірського лісу" [18: т. 19: 343]), акустично-візуально-нюхові ("Шумлять дуброви, наче рай, / Понад річки березники / І зелень, запах і цвітки" [18: т. 4: 357]) враження, автор витворює стереоскопічну картину лісового ландшафту.

Художня семантика лісообразу у творчості письменника суперечлива, амбівалентна, бо ж поєднує у собі як позитивні, так я і негативні конотації.

Ліс – *простір щасливого безтурботного дитинства, свободи*. Для Гави (з однойменного оповідання) бір асоціюється з привільним життям, “повним забав, свіжого повітря і руху” [18: т. 18: 8]. Для Владка і Начка, як і для інших львівських вуличників (з оповідання “**Яндруси**” та роману “**Лель і Полель**”), волецький лісок під Львовом – це простір волі, радості та душевної гармонії, “хвилевого, але чистого щастя, яким надихає людську душу гарна природа” [18: т. 17: 222]. Тут малі шибеники щасливі: збирають гриби, палять вогнище, печуть картоплю й кукурудзу. Діброва діє на цих бахурів, “аспірантів до криміналу”, “ублагородняюче”. Ліс як простір свободи протиставляється місту Львову як простору неволі (криміналу, поліції): “...чим ближче до Львова, тим більше змагалось в них почуття якогось неспокою, якоїсь тривоги...” [18: т. 17: 224]. “В дерев’янім домику під лісом” [18: т. 20: 404] благополучно минуло і дитинство Регіни (з роману “**Перехресні стежки**”), яка з приємністю і легким сумом розповідає Євгенові Рафаловичу про свою дитячу мандрівку темним лісом до вершка гори.

Ліс як *локус відпочинку (чи перепочинку) та романтичних прогулянок* – улюблене місце для багатьох Франкових героїв. Так, Тоньо (з незакінченого роману “**Не спитавши броду**”) “від весни до пізньої осені [...] найлюбіше бродив по лісах та полях, збирав рослини та комахи, ловив мотилі та мухи, далі від своїх товаришів, селянських дітей, навчився ловити руками рибу і раки, шукати і розпізнавати гриби” [18: т. 18: 329]. У лісі прогулюється Іван Лінюх з панночкою Ніною (з казки “**Без праці**”). Тут зупиняються подорожні (в оповіданні “**Ярмарок у Смержу**”), щоб перепочити та попоїсти, коли йдуть на ярмарок. За містом, у лісі, спочивав душею, “напоював зір і серце красотою природи” [18: т. 17: 266] і тюремний ключник Споріш (з оповідання “**Панталаха**”). Блаженний простір дібров, і справді, чи не найкраще місце для відчуття гармонії з природою, *усамітнення*, “оживущої святої самоти” [18: т. 1: 188].

Водночас ліс – *простір кривавих полювань та змагань людей та звірів*, а значить – *локус небезпеки та злочину*. Неспроста Півень (з поеми-казки “**Лис Микита**”) наказує своїм дітям: “В ліс мені не вибігати, / Бо там ворог наш зубатий, / він життя вас збавить всіх” [18: т. 4: 75]. Обережний у поведженні з лісовим обширом навіть хитромудрий Лис Микита: “Всяка погань лісом лазить, / Ну ж но хто на нас наважить!” [18: т. 4: 85]. У густих хащах дібров від кігтів ведмеда ледве не втрагала життя Мирослава (з повісті “**Захар Беркут**”). Ліс стає німим свідком і причиною загибелі Івана (з оповідання “**Вугляр**”) та Миколи (з оповідання “**Сам собі винен**”), що працював при спуску зрубаних дерев. Тут вештаються усілякі розбійники, волоцюги й убивці. Так, у казці “**Без праці**” на лісовій дорозі на карету пана нападають грабіжники. У лісі “якісь драбуги” замордували матір Шимонової (з роману “**Для домашнього огнища**”), тому навіть “найменша подоба лісу вночі наповнює її непоборимим перестрахом” [18: т. 19: 88]. У сибірській діброві вбивають Никанора Ферапонтовича (з новели “**Сойчине крило**”). Загалом ліс – *місце*

прихистку маргіналів і паріїв, криївка для асоціальних елементів. Сюди втікає від людського осуду покритка Матрона-комірниця з однойменної поезії: “Я в ліс втікла – дурна була, / я всього світу ся встидала. / З дитинов день і ніч цілу / в хащах укрита я сиділа” [18: т. 2: 326]. Тут-таки, у “деберці” сидить і перелякана Напуда після дітовбивства під дубом (з новели “**Микитичів дуб**”). У лісі хоче заховатися від свого нечистого сумління й Анеля Ангарович (з роману “**Для домашнього огнища**”), яка наполегливо підмовляє чоловіка купити собі “фільварочок десь у горах серед лісів” [18: т. 19: 50]. Для неї ліс – це свого роду гарантія непорушності сімейного щастя. Одначе лісова ідилія, про яку так мріє Анеля, залишається для неї нездійсненною, ефемерною вигадкою, мрією.

Далеко не ідилічним постає у Франковій науковій та художній візії й архаїчний, доісторичний праліс. Це перший *дім первісної людини*, її схованка від небезпек зовнішнього світу, і водночас необхідна умова її життєдіяльності та подальшого поступу. “Той давній чоловік був зовсім дикий, жив у лісах та вертепах, пізніше по печерах та яскинях [...] Він живився лісовими плодами та м’ясом звірів, яких йому вдалось убити...”, – писав І. Франко у філософському трактаті “**Що таке поступ?**” [18: т. 45: 301]. Міркування про спосіб життя лісових людей віднаходимо не лише в наукових розвідках (“**Мислі о еволюції в історії людськості**”, “**Що таке поступ?**”), а й у художній творчості письменника. Зокрема, в науково-пізнавальній казці “**Як звірі правувалися з людьми**” він розказував дітям, що первісні люди “жили плодами диких дерев, ягодами та корінцями рослин, одягалися в листя та кору дерев і мусили ховатися перед звірами...” [18: т. 20: 151]. Однак життя цих давніх людей, про яких І. Франко оповідав у казці, було зовсім не казкове. Це – “ненастанна війна з природою: з водами, снігами, диким звіром і дикою недоступною околицею” [18: т. 16: 26]. У віковичному лісі на його мешканців зусібіч чатували небезпеки: “Той ліс – зразок ще первісного світа, / Де нікому природу маскувать; / Морозом бита, ярим сонцем гріта, / Вона лиш те живить, що має міць тривать. / У всю красу, у весь свій страх одіта – / Однак їй кормить і руйнувать; / Життя і смерть тут ходять без розлуки, / Крик розкоші й важкі конання муки. / На пнях гнилих зелена брость пишаєсь, / Серед кісток вовчиця кормить плід; / У тіні дуба рій комашок граєсь, / І того ж дуба підгриза їх рід; / Ось гадина на сонці вигриваєсь, / Метелик треплесь, медом дише цвіт, / А по верхів’ях тиха дума ходить, / Одно тут лоно і вбиває й родить” [18: т. 3: 110].

У цих афористичних рядках з поеми “**Лісова ідилія**” сконцентрована ціла лісова *натурфілософія* з відчутним “присмаком” дарвінізму. Адже життя серед лісів підпорядковане жорстоким законам *природного добору та боротьби за виживання*. Водночас саме ця страшна і безжальна боротьба за існування [див.: 15: 105–143], яка повсякчас випробовувала людину, змушуючи її гартувати тіло і дух, розвивати розум та кмітливість, як вважав письменник, і “вироблювала силу, смілість і промисловість народу, була підставою й пружиною його сильного свобідного громадського ладу” [18: т. 16: 26].

Давній *прудідовський* ліс густий та непрохідний, багатий на дичину і ягоди. Для тухольців (з повісті “**Захар Беркут**”) він – *основа добробуту, джерело достатку*

громади. Адже в лісах полювали. Тут, “над шумним гірським потоком, на зеленій поляні серед лісу стояли шатра ловців, курилися раз у раз величезні огнища, де висіли на гаках кітли, оберталися рожни, де варилось і пеклось м’ясиво вбитої дичини...” [18: т. 16: 12]. Віковічні бори забезпечували селян медом, фруктами, лікувальними травами, грибами та звіриною. У пралісах збирали хмиз, рубали дрова, випасали худобу; з деревини будували хати, виготовляли різноманітні предмети домашнього вжитку: хатнє начиння (ложки, миски, макітри, корита), меблі (столи, стільці, лави, скрині), сільськогосподарський реманент (ручки для різноманітних знарядь праці –вил, граблів, сокир) та ін. Тож праліси були запорукою розвитку давніх домашніх промислів, джерелом заробітку. Так, в оповіданні “Вугляр” ліс – незамінний постачальник колод, з яких випалюють вугілля; а у творі “Домашній промисл” – матеріал для виробництва ложок та кропил.

Тому гніву селян не було меж, коли громадські ліси намагалися загарбати пани. Відтак ліс стає предметом спору, затятої суперечки, справжнім каменем спотикання у стосунках громади та великого землевласника (“Казка про Добробит”, “Теній”, “Панські жарти”, “Розмова в лісі”). Саме за ліс тухольці воюють із Тугаром Вовком та монголами (“Захар Беркут”), через нього селяни наймають адвокатів та судяться з панами (“Ліси і пасовиська”, “Перехресні стежки”, “По-людськи”): “За той ліс громада з паном / Правувалась літ вже п’ять. / Але де-то було хлопц / Найти право в ті часи!” [18: т. 1: 253]. Проблема власності лісів особливо актуалізувалася після 1848 року, часу скасування кріпацтва на західноукраїнських землях, коли ліси і пасовиська, що раніше перебували у спільному володінні громад, експропріювали великі землевласники. Відтоді для селян ліс – *заказаний простір*: “Заборонено хлопам / у ліс – ні кроком, ані оком не входить” [18: т. 3: 27]. Це спричинило занепад, зубожіння селянських господарств, узагалі поставило під загрозу життя селян і, як наслідок, провокувало їх на правопорушення. Відтак через недотримання заборони ходити в панський ліс виникла низка злочинів: селяни крадькома збирають хмиз, рубають дрова, косять траву, випасають худобу, за що їх жорстоко карають управителі та лісничі. Нерідко панські охоронці, оберігаючи ліс від так званих злочинців, самі ставали переступниками, катами невинних жертв. Зокрема, трагічну історію безглуздої дитячої смерті у лісі від “стрільби” “пана стражника” І. Франко змальовує в поезії “Жолудь збирати в ліс побігли діти...”.

Із втратою лісів селяни не просто втратили свій добробут (якого в “Казці про Добробит” так майстерно змалював І. Франко в образі персоніфікованої істоти, що є алегоричним уособленням заможності галицького селянина), а опинилися за межею бідності, ба більше – були поставлені перед насущною проблемою виживання. Тому частим гостем галицьких сіл став голод.

Отож, у творчому доробку І. Франка ліс постає не лише природним явищем, а й соціально-економічним. Адже ліс – це величезне багатство. Він гарантує достаток і добробут кожному, хто його має, а того, хто його втратив, прирікає на зубожіння. Так, “...дві тисячі моргів старого соснового лісу” [18: т. 19: 150] для Олімпії Торської та її сина Адася (з роману “Основи суспільності”) – це *капітал*, цілий *маєток*, осно-

ва заможності та запорука безтурботного життя. Олімпія Торська розглядає ліс як *товар, предмет торгу*, продаж якого забезпечить вихід зі скрутного матеріального становища: “Я вже що інше думала – продати ліс, хоча він також немала примана і окраса нашої маєтності. Та тепер продавати його – то значить кинути його зовсім у болото, позбутися його заповідармо. [...] Може, взимі шанси поправляться, тоді, очевидно, я ліс продам і буду в стані очиститися від усіх зобов’язань...” [18: т. 19: 183–184]. Добрим гешефтом вважає купівлю лісу жид Вагман (з роману “**Перехресні стежки**”), який настійливо підмовляє Євгена Рафаловича придбати маєток пана Брикальського, мотивуючи вигідність такого “інтересу” тим, що “у тім маєтку є триста моргів мішаного лісу зі старими гарними дубами” [18: т. 20: 225], котрі невдовзі будуть цінним матеріалом для кораблебудівної промисловості.

Жадоба збагачення, корислива діяльність людини перетворює ліс на *промисловий ресурс*. При цьому споживацьке ставлення до віковичних борів призводить не лише до руйнування природного довкілля, а й до деморалізації суспільства. Відтак як реакція на вирубування лісів у творчості І. Франка накреслюється *екологічна* проблема.

Прикметно, що проблему битви природи з засиллям технократичної культури та людської захланності письменник порушує ще на початку 80-х, тобто задовго до публікації новели О. Кобилянської “Битва” (1896), яку вважають першим твором екологічної тематики в українській літературі. Так, “безсмертний і живущий” [18: т. 16: 35] прадідівський ліс Захара Беркута з однойменної повісті (1883) ще в експозиції протиставляється сучасним лісам. Древні ліси, наче “сніг на сонці, стопилися, зрідли, змаліли, декуди пощезали, лишаючи по собі лисі облази; інде із них остоялися лише пообсмалювані пеньки, а з-між них де-де несміло виростає нужденна смережина або ще нужденніший яловець” [18: т. 16: 9]. Тишу прадавнього лісу порушували вівчарська трембіта, рик дикого тура чи оленя, виття вовків у гушавині; натомість сучасний ліс плаче й волає про допомогу, його шум моторошний, а загроза загибелі невідворотна, бо ж у лісових “...ярах і дебрях галукають рубачі, трачі й гонтарі, ненастанно, мов невмирущий черв, підгризаючи та підтинаючи красу тухольських гір – столітні ялиці та смереки, і або спускаючи їх, потятих на великі ботюки, долі потоками до нових парових тартаків, або таки на місці ріжучи на дошки та на гонти” [18: т. 16: 9].

В оповіданні “**Сам собі винен**” неподалік лісу містяться фабричні парові тартаки, які, “мов великі невтомні черв’яки”, щодень “гризуть кості лісових велетнів” [18: т. 15: 216]. А в романі “**Основи суспільності**” ворогом лісу є “сперта на чотирьох стовпах, як баба Яга на костилях”, сільська кузня (топос, у творчості І. Франка загалом наділений позитивними конотаціями): “Тут виковувано сокири і топори, що, виострені на точилі, блискали смертельною погрозою до того лісу, що ген там далеко на узгір’ї дрімав, мов темна хмара, тужливо шумлячи, немов сумуючи задалегідь над своєю загибеллю, котрої насіння виковувала оця невеличка сільська кузня. Відси йшли в світ пили, свердли та долота, зладжені і виострені на те, щоб різати, лупати, вертіти та довбати зрубані трупи лісових велетнів, немов розжовувати їх залізними зубами людям на пожиток” [18: т. 19: 192].

Вендепунктом антиномії природи і цивілізації, натури й культури (чи, радше, антикультури) у творчості І. Франка стає *нафтовий бізнес*. Бориславський цикл письменника – це ціла художня екософія ранньоіндустріальної доби. Борислав “пожирає молоде покоління, ліси, час, здоров’я і моральність цілих громад, цілих мас” [18: т. 14: 276]. Він висмоктує з природи усі її соки, а з людини – все органічне, природне. Краєвид Борислава безлісий, сірий, нужденно-убогий та мертвотний, немов царство маркітної Задухи. “А ще гори, *обрубані з лісу* [курсив наш. – Н. Т.], покриті голими стирчачими пеньками або зовсім вигорілими шутроватими та каменястими галявами, доповнювали враження того сумного краєвиду” [18: т. 14: 407–408]. Натура й культура співіснують як виразна опозиція, а не гармонійна пара. У першій редакції оповідання “**Ріпник**” у фіналі твору весняна природа, зокрема і сосновий ліс, несуть героєві затишок та душевний спокій, немов протиставляються сірому, задушному й деморалізуючому бориславському життю.

Ліс у творчості І. Франка – це не лише реалія, багатогранне явище природи та соціально-економічна категорія. Окрім автологічних, він має також і чимало металогічних значень. Відтак у Франковому лісообразі прочитуються глибокі художньо-символічні, психологічно-оніричні, казково-фантастичні, ритуально-міфологічні сенси.

Так, ліс – це символ *раю* (*едемського саду*), блаженного настрою, внутрішньої гармонії. Це свого роду ідилічний простір, милий серцю *locus amoenus* (лат. улюблене місце, місце благоденства), що приносить задоволення, дарує відчуття *щастя*. Саме таким видається ліс Хомі-Массіно з новели “**Сойчине крило**”. Тут, у лісі, герой пережив романтичну любовну історію. Віковичний бір подарував йому кохання, став свідком його глибокої пристрасті до доньки лісничого Мані. Для Массіно ліс асоціюється з *образом коханої*: “Тямиш той ліс із його полянами і гущавинами, з його стежками й лініями, з його зрубам та хащами, де стояли високі квітки з тужливо похиленими головками, де до сонця грали тисячі сверщків, а в повітрі бриніли мільйони мушок, а в затишках гніздилися рої співучих пташок, а по полянах паслися ясноокі серни, а скрізь розлита була велична гармонія, і життя йшло рівним могутнім ритмом, що передавався душам людським? Тямиш той ліс, мій рідний ліс, якого нема другого на світі? Се не був ліс, се я була” [18: т. 22: 60–61]. Водночас і для Томасо, і для його коханої Мані-Сойки ліс стає *втраченим раєм*, милим спогадом про щастя, асоціацією затишку, загубленої любові, непорочності і чистоти, символом туги, примарних мрій, ілюзорних надій, нереалізованої юності.

Схожими є конотації лісообразу також в оповіданні “**Вівчар**”. Тут, у невгамовній уяві головного героя, ліс постає як елегійний, оповитий поетичним чаром, “чудовий, тихий, ясний образ” [18: т. 21: 69], що символізує ностальгійний спомин про щасливе патріархальне життя, котре протиставляється глибокій підземній пекельній штольні.

Відтак ліс у творчості І. Франка стає тим образом, за допомогою якого виявляється *душа героя*, розкриваються глибини його підсвідомості. Дуже часто лісові гаї й діброви стають предметом *сновидінь* чи напівсонних станів персонажа. Так,

у сонній візії Германа Гольдкремера (з роману **“Boa constrictor”**) зелені діброви, загалом чудова, весела, запашна природа, – це ефемерна країна Щастя (варіант того-таки втраченого едемського саду), якою намагається оволодіти нафтовий магнат. У своєму п’яному сновидінні Герман себе відчуває велетом, а Щастя сприймає як персоналізовану вічно молоду богиню з тихим розкішним голосом та усміхом. Тож цілий епізод сну – це сцена любовних взаємин між велетом (Германом) та богинею Щастя, яка зображається в образі безсмертної любки. Герой силується спіймати Щастя, підкорити його собі, проте воно невпинно вислизає від нього, меркне, блідне й зрештою зовсім розчиняється у холодному повітрі. У сновидінні бориславського підприємця діброва невідповідно символізує щастя. Адже у свідомості Германа, історії його життя, ліс був тісно пов’язаний з дитинством. Цікаво, що, за сонником Міс Хассе, бачити у сні ліс – це на щастя [13]. Водночас у сонній візії Франкового персонажа діброва не статична. Ліс постійно зазнає змін: модифікується від зеленого, розкішного, гомінкого та запахушого (що символізує успіх, славу [12], щастя [13]), до темного та густого (символ невдачі) [13], на зміну котрому врешті з’являються “лиш одинокі групи стрімких пальм” [18: т. 14: 430] (символ суспільної ізоляції). Тож онірична діброва для Германа Гольдкремера – це образ-пересторога, попередження про необхідність змін у системі життєвих пріоритетів, сигнал свідомості, що апелює до глибинного морального перевороту.

Ліс як *дзеркало несвідомого* (зокрема сонних чи напівсонних станів свідомості) постає й у прозовій версії твору **“Рубач”**, загальне тло якого метафорично-фантастичне, подекуди навіть демонічне, оповите ореолом таємничості. Мотив рубання дерев цілком закономірний у цьому тексті І. Франка. Адже, як зауважує М.-Л. фон Франц, рубання дерев – це “очищення місця, де “світло” свідомості могло б проникнути в колективне несвідоме і заволодіти його часткою. Ліс – це сфера простору з обмеженою видимістю, де легко загубити дорогу, де ймовірна зустріч з хижими звірами і непередбаченими небезпеками, а тому, як і море, ліс – це символ несвідомого. На світанку людства люди жили в джунглях і густих лісах, і викорчовування лісу (утворення всередині нього галявин) було одним зі щаблів в розвитку культури. Несвідоме – це дика природа, що поглинає будь-який намір людини, і цим вона схожа на ліс, у стосунку до якого первісна людина повинна була неупинно зберігати пильність” [21: 130].

Сюжетна модель **“Рубача”** архітекстуально перегукується зі структурними елементами фольклорної чарівної казки. Так, головний герой під час “далекої і важкої мандрівки зайшов [...] в величезний, густий ліс – і заблукав” [18: т. 16: 215]. Ліс, як відомо, – один із головних просторових атрибутів казки, її топосів. “Герой казки, – стверджує В. Пропп, – чи то царевич, чи вигнана пасербиця, чи солдат-утікач, незмінно опиняється у лісі. Саме тут починаються його пригоди. [...] Ліс у казці загалом відіграє роль затримуючої перешкоди. Ліс, у який потрапляє герой, непроникний. Це свого роду тенета, які ловлять заброд” [10: 57]. Саме таким непрохідним, темним та дрімучим і постає образ лісу в казці **“Рубач”**. Головний персонаж, потрапивши в ліс, блудить і не може звідти вийти. Відтак, як

завжди буває у таких випадках у казках, з'являється чарівний помічник із чарівним предметом – Рубач із сокирою в руках, – який і виводить персонажа з лісу. Казкова функція лісу як “затримуючої перешкоди” до певної міри розкриває символічний підтекст Франкового твору: *per aspera ad astra* (через терни – до зірок). Шлях крізь ліс – це шлях у майбутнє. Адже, як зауважує В. Пропп, “[...] ліс оточує інше царство, [...] дорога в інший світ веде через ліс” [10: 58]. Недаремно саме в лісі у давнину відбувався обряд ініціації, “утаємничення”, під час якого “юнак перетворювався на свого помічника” [10: 185]. Своєрідне “утаємничення” відбувається й у Франковому тексті: головний герой, пройшовши з Рубачем тернистий шлях, переймає у нього сокиру і сам стає Рубачем. Отож казка, як і годиться, закінчується оптимістично: герой переборює злих духів, темних демонів, які заволоділи його душею, і відроджується до життя, до праці. Прикметно, що І. Франко, використавши основні морфологічні елементи народної казки, створив власну, оригінальну літературну філософську казку. Образ лісу у фольклорній казці означається лише кількома постійними епітетами (“густий”, “темний”, “дрімучий”) і “ніколи ближче не описується” [10: 57]. Натомість праліс у творі І. Франка змальований досить детально й, до того ж, яскраво психологізований, тісно переплетений із почуттями та переживаннями протагоніста.

Ліс як символ душі, зокрема несвідомого її шару, міцно пов'язаний із архетипним для людської психіки мотивом *блукання*. Неспроста цей мотив часто виринає у сновидіннях як знак нещастя та біди [8: 15]. Неодноразово представлений він і у фольклорі та художній літературі як топос духовної дезорієнтації, життєвої кризи, безвиході. Так, загубленими в лісі відчувають себе герої в народних чарівних казках на шляху до ініціації; у глибокій лісовій гушавині, пройшовши половину життя, опиняється художній “двійник” Данте в “Божественній комедії”; не знаходячи собі місця після смерті коханої Марічки, бродить по дібровах Іванко у повісті “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського та інші – приклади можна було б називати до безконечності.

Широке автоінтертекстуальне поле функціонування мотиву блукання лісом і в творчості І. Франка. Так, прадавній бір – одна із затримуючих перешкод на дорозі Каїна до раю (у поемі “Смерть Каїна”): “В півсумерку бродив він день за днем; / Відвічний ліс шумів над ним тужливо, / Або стогнав, і плакав, і ревів, / Вітрами битий. Лиш чуттям одним / Кермуєчись, блудив по ньому Каїн...” [18: т. 1: 280].

Ліричний герой “Зів’ялого листя” без коханої почувається у всесвіті, “мов в лісі без дороги” [18: т. 2: 131]. Виснажується в лісових блуканнях і персонаж одного з віршів збірки “Із днів журби” – поетичне alter ego самого автора в стані глибокої екзистенційно-психологічної кризи: “В глибокім, темнім пралісі / мандрівець блудить змучений; / тривога, голод, близька ніч, / мов звіра дикого стрільці, / його женуть все дальш і дальш” [18: т. 3: 18].

У прозі І. Франка віднаходимо більш розгорнуті варіації мотиву блукання. Так, утікаючи від своїх переслідувачів, патер Гаудентій із твору “Місія” вперше опи- няється в “такім великім лісі і то ще серед таких незвичайних обставин” [18: т. 16:

295]. У нічному лісі перелякана, розбурхана уява персонажа малює всілякі жахіття-маровища: “Чорні пні дерев росли-вистрілювали в якихось безмірно високих колосів, темних, невдержимих, що головами сягали аж до неба, а своїми чорними сутанами закривали місяць і зорі. Ось вони ушикувались в ряд, в півколесо і тихо, мов хмара, пливають на схід, на північ. Їх стопи підривають ґрунт, мов повинь; їх руки сіють якесь сім’я, що обезвладнює всякий опір, а їх голови – ні, у них нема голів, тільки капелюхи на плечах, – у них у всіх одна голова, колосальна, висока, сіяюча якимсь неземним блиском...” [18: т. 16: 296]. Загубленість у лісі Гаудентія – символ особистісної нереалізованості, втрати орієнтирів, невимовного страху перед життєвими випробуваннями.

У романі “**Перехресні стежки**” заблуканий у лісових хащах “хлоп” уособлює соціальну, національно-духовну розгубленість галицького селянства, загалом безвихідне становище українського народу. Стан душі Юри Шикманюка (з оповідання “**Як Юра Шикманюк брів Черемош**”), котрий іде в село з твердим наміром убити жида Мошка, також порівнюється з лісом: “І нараз стало Юрі якое дивно, якое боязно, і сумно, і жалко на душі. Боязно, немовби він отсе з живого світу, з-поміж людських веселих осель входив у величезний, темний, непрозорий ліс, де повно гнилих вивертів, де холодно і воґко, де нема інших стежок, крім тих, що протоптали хижі, дикі звірі, де не чути пташиного співу, лиш сичання гадюк, де замісто зелені й цвітів скрізь видно лише плісень та огидливі гриби, а замісто веселого стрекоту свершків чути глухе стогнання лісових велетнів та якоесь іще важче, жалібніше не то стогнання, не то крик нещасних заблуканих людей. І сумно йому на душі, немовби й сам він у тім безмежнім лісі мусив блукати та пропадати до суду-віку” [18: т. 21: 445]. Тут символічна проекція психологічного стану Юри Шикманюка – узагальнений образ самотньої, розгубленої людини на дорогах буття.

Отже, крізь призму міфопоетичного за походженням мотиву лісових блукань із творів І. Франка постає багатомірний образ-символ життєвої дезорієнтації: індивідуальної (патер Гаудентій з “Місії”), соціальної (селянин з “Перехресних стежок”) чи загальнолюдської (Юра з твору “Як Юра Шикманюк брів Черемош”).

Цікаво, що у творчості письменника мотив блукання лісом має не лише негативні конотації. Так, для малого Мирона з новели “**Під оборогом**” “нема більшого щастя, як самотою блукати по лісі...” [18: т. 22: 35]. (До речі, Мироном часто називала мати і самого Івана Франка, котрий, за свідченням сучасників, цілими днями “по лісах як несамовитий волочить так, що люди в ліс бояться зайти” [4: 40].) Малий Мирон – невіддільна частинка лісу, “лісова душа” [18: т. 22: 36]. Хлопчик чує, як говорить ліс, як він плаче і стогне; Мирон милується його мешканцями, “слухає шуму дубів, тремтить разом із осиковим листочком на тонкій гілляці, відчуває розкіш кожної квітки, кожної травки” [18: т. 22: 35]. Ліс – “се його церква” [18: т. 22: 35]. Він розуміє його гомін і спілкується з ним, “вважаючи ліс Радичів якоюсь живою істотою” [18: т. 22: 40]. Світосприйняття малого Мирона типово міфологічне. Його ніжна, надзвичайно чутлива душа ненастанно перебуває у відносинах “містичної партиципації” (термін Л. Леві-Брюля) з природою – співпричет-

ності усього всьому. Ліс стає для героя простором самопізнання. У лісі його “[...] дитяча душа дізнає одного з тих потрясінь, які в первісному людстві мусили бути дуже часті і дуже сильні і вилилися в почуття релігійного жаху перед невідомим у природі, яке дитиняча людська уява перетворила в невідоме за природою і над природою” [18: т. 22: 40].

Подібно відчували ауру лісу й наші пращури. Для них, як і для малого Мирона, ліс також був *церквою (храмом)*, а точніше *капищем, святилищем, континою*, тобто *місцем сакральним, священним, культовим*, котре було тісно пов’язане з *язичницькими обрядами та ритуалами*. Так, у повісті “**Захар Беркут**” на “вимощеній кам’яними плитами” лісовій “Ясній поляні”, оточеній “стрімкою скалою м’якого карпатського лупаку” та “величезними смереками”, [18: т. 16: 121] ніколи не згасав вічний вогонь – свідок прадавньої віри тухольців. Тут молились боги світла, достатку, “найвищому творцеві життя” [18: т. 16: 122] – Дажбогові-Сонцю; приносили жертви, а біля вівтарів Лади (богині вірного подружжя, шлюбу, кохання, радості та весни) й Діда (анімістичного покровителя роду, духа предків, прародителя) “частенько курився пахучий ялівець і тріпоталися різані їм у жертву голуби” [18: т. 16: 122]. “Ясна поляна” – це ще й місце поховальних звичаїв. На ній знаходить свій останній спочинок і сивий мудрець, патріарх тухольської громади – Захар Беркут.

Українці з давніх-давен шанували не лише діброви, а й окремі дерева (як уособлення, знак лісу), зокрема культові, що були об’єктом поклоніння, міфологічним аналогом храму (до речі, у часи політеїзму існував звичай поблизу священних дерев або на їхньому місці будувати храми [1: 133]). Особливе місце в міфології багатьох народів відводили Дереву Життя, Світовому Дереву. У Київській Русі ще до прийняття християнства було чимало священних гаїв, у яких переважно росли древні дуби. В епоху навернення в християнство народ швидше згоджувався на винищення ідолів, аніж на вирубування священних дубів [2: 288]. Адже дуб – дерево Перуна, бога блискавки і грому. Найчастіше саме з дубом пов’язані перекази про світове дерево. “Наслідуючи богів, які вершили долю людства під світовим деревом, слов’яни творили суд і правду під старими дубами і щиро вірили, що присуди, прийняті під їх вітами, навіювались богами” [2: 289], – твердить О. Афанасьєв. Це дерево символізувало велич, силу і чоловічий первень. Його цінували за міцність та довговічність. Тому саме з ним порівнюється Захар Беркут: “Мов стародавній дуб-велетен, стояв Захар Беркут серед молодого покоління...” [18: т. 16: 41]. На корі культового дерева нерідко виکارбовували хрест. Такий дуб уважали освяченим і особливо чудодійним [1: 135–136]. Так, у романі “**Лель і Полель**” саме в лісі, під старим дубом із “великим вирізаним на корі хрестом” [18: т. 17: 329] та коріннями, зверненими на схід, закопано скарб діда Семка. Під дубовим пнем посеред лісової галявини зарив скарб і старий розбійник, дід Гарасим з новели “**В тюремнім шпиталі**”.

За міфологічними віруваннями слов’ян, скарб, як і його місцезнаходження, – це сфера володінь диявольської сили. Відтак лісовий дуб – топос амбівалентний: не лише сакральний, а й магічний, зачарований, заклятий. Це свого роду нечисте

місце, тобто таке, “де колись хтось чоловіка забив, або мати дитину стратила, або де закопано такого трупа, що вмер без сповіди, повішеника, потопленика тощо” [б: 212–213]. Таким нечистим, проклятим місцем є й Микитичів дуб (в однойменній новелі Франка) – свідок страшного дітовбивчого злочину Напуди. Тут дуб стає ще й символом смерті. До речі, це дерево тісно пов’язане як з похоронними обрядами українців, так і з потойбічним світом загалом [див.: 1: 133–134]. На це вказує навіть фразеологія: “дати дуба”, “дубом одубитися” у значенні “вмерти”.

Загалом ліс (і дуб як його символічний репрезентант) – це локус помежів’я між світом живих і світом мертвих (чи ненароджених), між реальним і фантастичним, між сучасним і майбутнім. Тож він стає топосом *чарівних містифікацій, магії та пророцтва*. Так, у Франковій новелі “**Хмельницький і ворожбит**” у великому лісі на невеличкій поляні під віковичним дубом стоїть “малесенька хатка, покрита зеленим дерном замість стріхи і майже вся вросла в землю” [18: т. 21. с. 142], у якій живе вішун. Великий ліс, маленька хатка, дід-ворожбит та його нічний гість – Богдан Хмельницький, котрому він заповідає гетьманство, – це все витворює таємничу міфологічно-казкову атмосферу чаклунства, яка з наступним розгортанням сюжету дедалі більше увиразнюється, конкретизуючись у чарівній метаморфозі (символічному перетворенні риби на гадюку).

Міфологічний мотив метаморфози характеризує також твір І. Франка “**Без праці**”. Тут ліс – *простір здійснення мрій, чарівних дарувань, магичних перевтілень*. Для героя цієї казки – селянина Івана Лінюха – найбільшим бажанням було “хоч рік, хоч місяць, хоч тиждень жити спокійно, щасливо, без тої проклятої праці” [18: т. 18: 243]. І ось саме в лісі чудесним способом у якомусь напівсонному мареві його мрія здійснюється – Іван визволяє зі смерекового полону бескидського діда, який довгих чотирнадцять років був обернений на муху. Перевтілення мухи на діда прогнозує наступну метаморфозу: старець виявляється чарівником і допомагає Іванові позбутися праці, відтак як реалізація мрії головного персонажа відбувається його перевтілення з селянина на пана.

Ліс був для І. Франка більше, ніж ландшафтом, але й більше, ніж міфом; він був також поезією і філософією самого життя. Це був простір дитинства, простір мрії, простір творчості, простір роздумів, відпочинку та любовних зустрічей. Зрештою – простір свободи. Саме тут, наодинці з природою, втомлений геній почувався собою – отже, вільним і по-справжньому щасливим.

Література:

1. Агапкина Т. А. Дерево // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва, 2002.
2. Афанасьев А. Мифы, поверья и суеверия славян. – Москва; СПб., 2002. – Т. 2.
3. Дугчак А. Из споминів про Івана Франка // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. – Львів, 2003. – Вип. 3.
4. Кобилецький І. Дещо про Франка // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. стаття і прим. М. Гнатюка. – Львів, 1997.
5. Лексика поетичних творів Івана Франка: Методичні вказівки з розвитку лексики / Упоряд. І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга. – Львів, 1990.

6. Людові вірування на Підгір'ю / Зібрав др. Іван Франко // Етнографічний збірник. – Львів, 1898. – Т. 5 / Вид. під ред. д-ра Івана Франка.
7. Маковей О. Дневник [Записи про Івана Франка] // Semper magister et semper tiro: Іван Франко та Осип Маковей / Упоряд., передм., комент. та поясн. слів Н. Тихолоз. – Львів, 2007.
8. Полная энциклопедия толкования снов, составленная чернокнижниками и прорицателями России. – [Б. м.], 1991.
9. Присяжний Т., Присяжний П., Бандура В. Нетрадиційний погляд на життя і творчість Каменяря (Франко – рибалка і художник слова). – Тернопіль, 2006.
10. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1986.
11. Рошкевич (Іванець) М. Спогади про Івана Франка // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. стаття і прим. М. Гнатюка. – Львів, 1997.
12. Сонник Миллера // Сонник TNR Vision 2.4.79 / Все сонники под ред. А. Григоренко. – <http://tnr.kulichki.com/>
13. Сонник мисс Хассе // Сонник TNR Vision 2.4.79 / Все сонники под ред. А. Григоренко. – <http://tnr.kulichki.com/>
14. Тихолоз Б. “Симфонія різнородних запахів” (поетична аромологія Івана Франка) // Франкознавчі студії. – Дрогобич, 2007. – Вип. 4.
15. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів, 2005.
16. Франко І. Жінчина-мати // Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів, 2005.
17. Франко І. Причинки до фавни східної Галичини / Публ. М. Мороза // Українське літературознавство. – Львів, 1992. – Вип. 56.
18. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
19. Франко П. Спогади про батька // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. стаття і прим. М. Гнатюка. – Львів, 1997.
20. Франко Т. Мої спогади про батька // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. стаття і прим. М. Гнатюка. – Львів, 1997.
21. Франц М.-Л. фон. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке. – СПб., 1998.
22. Яцуляк І. Спомини з дитинних літ Франка // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. стаття і прим. М. Гнатюка. – Львів, 1997.
23. Франко І. Із спостережень над природою // Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 3. – № 232.

Тетяна Біленко (Дрогобич)

Слово Біблії в ремінісценціях Івана Франка

Іван Франко – глибокий ерудит, науковець і водночас українець, який шанує питомі корені національної культури. Він свідчив: “Скрізь і завсідги у мене була одна провідна думка – служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям я, здається, не споневірився досі ніколи і не споневірюся, доки мого життя. Може, власне тому,

що я непохитно стояв на тих основах і йшов за тими провідними зорями, я не міг удержатися на все ані при галицько-руських русофілах, ані при галицько-руських народовцях, ані при галицько-руських радикалах, ані при польських демократах та поступовцях, ані при німецьких поміркованих соціалістах, ані при соціальних демократах польських, німецьких та руських, і завше виходив із їх рядів, коли побачив у них недобір чи то сумління, чи то знання, чи то почуття обов'язку" [З: т. 3: 282].

Творча спадщина І. Франка свідчить про його прагнення і готовність подати на суд громадськості власне бачення трансформації християнських засад у повсякденних реаліях. Він всебічно осмислює слово Біблії, використовуючи пряме цитування, аналогію, символ, згадку, образ, перефразування, переосмислення у назвах, іменах персонажів, у викладі цілих біблійних сюжетів чи окремих уривків тощо.

Не викладав І. Франко Христову науку для неофітів, не прагнув створити власну теологічно-філософську школу (чи філософсько-теологічну, тут це рівнозначно), не поспішав за модою прилучитися чи до Савла, чи до Павла, не ставив собі за мету ширити християнську науку в напруженому агоні з тими сучасниками, котрі цю науку зневажали. У ретельних світоглядних пошуках він часто мав різновекторні орієнтири, але то були саме пошуки, а не корисливі домагання, він не лукавив ні в житті, ні у творчості. Його ремінісценції – таке глибинне переосмислення біблійного слова в контексті культури, яке виходить із творчої душі митця переробленим, суб'єктивно пережитим, відлитим у нову форму. Саме так постає нова реальність мовленнєвого спілкування, в якій сакральне і земне часто не лише взаємодіють, а й зумовлюють одне одного.

Одержані нами у спадщину цінності культури мають заряд творчої енергії. Культура акумулює енергію попередників, актуалізована творчість людини здатна "запалювати" свідомість, концентруючи інтелектуальну та емоційну енергію, створювати індивідуальні силові поля часопростору. Таким потужним індивідуальним силовим полем є спадщина І. Франка. Серед його світоглядних засад є така:

Покинь одного для родини,
Покинь родину для громади,
Покинь громаду для краю,
Покинь життя і все для правди [З: т. 2: 411].

Сучасні покоління "видобувають" із далеких культурних глибин реліктові шари, бо потребують тих давніх скарбів і живляться ними: так Антей ставав нездоланим, коли припадав до матері-Землі. Культурний хронотоп має магнетичну силу притягання, особливо коли йдеться про сакральне. Біблія як видатна пам'ятка світової культури поєднала філософське осмислення і художнє втілення. Зафіксовані в книгах Біблійні тексти давно вийшли за межі пергаментних сувоїв, а їхні слова заповнили життєвий простір, перебравши на себе унікальні функції: у буденному світі відтворювати і задовольняти потреби сакрального і профанного.

Біблійні ремінісценції в І. Франка широко представлені в розмаїтих творах: у глибоко аргументованих аналітичних працях (приміром, про Апокрифи), в епізо-

дичних рефлексіях з приводу якоїсь публікації (скажімо, про Дрогобицьку мінею), у докладних дослідженнях проблеми (зокрема полемічної літератури як вияву не лише теоретичних змагань, а й реального життя), у переосмисленні приповісток та легенд, у філософських художніх творах (як “Мойсей”), в іншомовних перекладах поезій біблійної тематики, у вкрапленнях до інтимної лірики, нарешті, у гумористичних образках (“Свята Доместіка”). Біблійні мотиви в його подачі постають не переспівами, а глибоко креативними зверненнями, в яких маніфестується осягнення давніх реалій крізь призму сучасності. А вона строката.

Всякий легенди співа: атеїсти про муки месії,
Амораліст про чернечу мораль, радикал про покірність,
Про самозречення й про занехаяння дійсного світу [З: т. 3: 341].

Поет ревно пропагує активність і щире єднання:

Мовою душ говоріть до душі, піднімайте уяву
На висоту, де горить віковична ідей оріфлама! [З: т. 3: 341]

У передмові до другого видання поеми “Мойсей” І. Франко пояснює читачам, як вона постала: “Моя поема основана майже вся на біблійних темах... Основною темою поеми я зробив смерть Мойсея як пророка, не признаного своїм народом. Ся тема в такій формі не біблійна, а моя власна, хоч і основана на біблійнім оповіданні” [З: т. 5: 201]. Письменник використав критичний французький переклад Біблії, який зробив Е. Райс, і наголосив: Мойсей умер “у неласці ізраїльського бога”, який перед смертю докорив йому тим, що він не вшанував його відповідно перед синами Ізраїлю. “В моїй поемі се діло поставлено зовсім інакше: смерть Мойсея на вершині гори в обличчі бога мотивована тим, що його відіпхнув його власний народ, зневірений його 40-літнім проводом і сумним станом обіцяного краю, який треба було тяжкими зусиллями здобувати на численних дрібних канаанських племенах” [З: т. 5: 202–203]. Далі І. Франко пояснює, що вважав за потрібне увиразнити образ противника Єгови, демона Азазеля, який показує Мойсеєві Палестину після багатолітнього блукання пустелею. Разючий контраст між очікуваним та побаченим, тобто пророцтвом і реальністю, може захитати найміцнішу віру, пише І. Франко, при цьому зазначаючи, що роль Азазеля в поемі полягає не лише в поетичному об’єктивуванні “власної психологічної реакції, яка мусила відбутися в душі пророка після того, як його відіпхнув його народ. Крайній вислів тої психологічної реакції, що з душі пророка виривається словами “Одурив нас Єгова!”, не був зовсім тріумфом демона-спокусника, який у тій хвилі зо сміхом відступає від Мойсея, але був тільки зазначенням межі людської віри та людської сили, до якої дійшовши, Мойсей почуває слова самого бога” [З: т. 5: 207]. Але вся оповідь спрямована на те, щоб власний – український – народ активізувати до самозреченої потуги у боротьбі за вільну і щасливу долю. **Уповання** на Бога – це для І. Франка той рубіж, із якого **починається актуалізація креативної потенції** масової сили, що постає внаслідок об’єднання зусиль кожної особистості для спільного блага: уповаючи на Бога, треба

докладати максимум зусиль у щоденних справах, крокуючи до перемоги у висотах духу. Того самого, що тіло рве до бою... І. Франко пророкує, що не дарма

...в слові твоєму іскряться
І сила й м'якість, дотеп і потуга
І все, чим може вгору дух піднятися... [З: т. 5: 212]

Визначення “біблійне слово” потребує тлумачення, адже підходів до його вживання може бути принаймні три. Якщо мати на оці *сакральне*, то взяте з Біблії слово вирізняється своїм змістом, категорично протилежним до світського. Останнє позначене не лише буденністю, а ще й приземленістю, позбавлене піднесеності, наповнене просторічними смислами. Те саме слово залежно від контексту може свідчити про потяг до духовної сутності, до високого, небесного, сакрального або констатувати нище, бруталне. Усі реалії земного світу накладають відбиток на переклад чи тлумачення (розуміння) біблійного слова. У Посланні апостола Якова проникливо написано про недоречну хвалькуватість язика, якого ніхто з людей не може вгамувати, – “він зло безупинне, він повний отрути смертельної! Ним ми благословляємо Бога й Отця, і ним проклинаєм людей, що створені на Божу подобу. Із тих самих уст виходить благословення й прокляття. Не повинно, брати мої, щоб так це було! Хіба з одного отвору виходить вода солоні і гірка?” [Як.: 3: 8–11]. Отже, йдеться про земні справи, про людську нетерпеливість, бундючність, невихованість і недоброчливість.

Біблійна символіка, тематика і проблематика постійно присутні у роздумах, розмислах, поезіях І. Франка. Він ставиться до Біблії як до видатної пам'ятки культури, де зосереджено невичерпну мудрість народів світу і яку можна по-науковому аналізувати. Його вабить “сучасна наукова критика письма святого і понять релігійних усіх народів”, адже не тільки поганські віри відводили від пізнання правди, бо були перехідними, часом хибними кроками “духу людського в змаганні до порозуміння природи”: християнська віра “робила то само і то ще в далеко більшій мірі, ніж напр., віра грецька. Бо коли грецький політеїзм прямо виродив з себе грецьку філософію з Демокрітом і Епікуром, то християнство, скоро прийшло до сили, першим ділом убило тоту філософію і посадило світ на тисячу літ в темноті” [З: т. 26: 206–207]. Багато сюжетних ліній та життєвих колізій він узяв із Біблії, підносячи поодинокі факти до осмислення у вселюдському масштабі. Він не визначав для себе роль видатного вождя, але відчував свій обов'язок інтелектуала говорити перед сучасниками про наболіле щиро, не ховатися у вежі зі слонові кістки як поет-небожитель.

...Скорбна доля наша,
Людей, що прокладають новий шлях
Будущини, відвічні скали ломлять,
Обалюють відвічні запори.
Вони звичайно, як Самсон той, гинуть

В момент побіди і не бачать навіть
Побіди тої [З: т. 4: 13].

Важлива ще така заувага: “біблійне слово” не обмежується вербальною явленістю сукупності голосних і приголосних звуків, це може бути символічний образ, відтворення притчевої ситуації чи фіксація духовних пошуків, навіяних біблійними мотивами. З Євангелій відомо, що Іван Предтеча провіщав прихід Ісуса Христа, посилаючись на пророка Ісаю. “Голос того, хто кличе: В пустині готуйте дорогу для Господа, рівняйте стежки йому!” [Мт. : 3: 3]. А в І. Франка читаємо звернення до тих, кому “призначено скалу сесю розбити”: “Рівняйте правді путі” й не думайте про винагороду чи вдячність сучасників або нащадків, бо “щастя всіх прийде по наших аж кістках”.

Креативність Франкового освоєння біблійного слова виявляється не в лінійній послідовності-повторі, не у переспіві, а часто у протиставленні осмислення поетом біблійного джерела. Зважуюсь на висновок, що для І. Франка Ісус Христос – еталон вищої правди, Істина всього буття, *концентрація уявлень людства про омріяне благо*. Його Христос – не якась позасвітова субстанція, а вищий прояв злету людського духу, тієї сутності, якою, за Біблією, Бог наділив людину, надавши їй своєї подоби. У чому вона, подоба? Не в антропоморфній соматичності, а саме в душі, у силі людської творчої сили, у здатності свідомо обирати свій шлях, відповідати за свої вчинки, *мати право прагнути* усвідомлення вибору власних вчинків і *реалізувати це прагнення* [див.: 2]. І. Франко гнівно відкидає спотворення численними святенниками Христової науки, яка для нього є, повторюю, *виявом висот людського духу*. Тому він не пильнує за буквою Біблії, зате ретельно і шанобливо дбає про збереження того високого духу. Добре знані від євангеліста Матвія слова з проповіді на горі про свиней, перед якими не можна розсипати перли, бо тварини можуть завдати кривди: “Не давайте святого псам, і не розсипайте перел своїх перед свиньми, щоб вони не потоптали їх ногами своїми, і, обернувшись, щоб не розшмагували й вас” [Мт. : 7: 6]. Тобто не з усіма треба розмовляти, необхідно передбачати наслідки тої розмови: якщо є підозра ворожого налаштування слухачів, їхнього неприйняття твоєї правди, ліпше не заводити розмову, бо чатує велика небезпека.

В І. Франка прямо протилежна засада: він наполягає, що треба активно втручатися у життя, не миритися з насильством, кривдою, аморальністю, не сприяти пануванню здириництва, сваволі, брехні власною байдужістю та невтручанням.

Не мовчи, коли, гордо пишаючись,
Велегласно брехня гомонить,
Коли горем чужим утішаючись,
Зависть, наче оса та бринить,
І сичить клевета, мов гадюка в корчи, –
Не мовчи! [З: т. 3: 393]

І. Франко закликає до активної дії, а не до втечі, хоч би якою великою була загроза лиха чи репресій. Треба, щоб “слямазарність, бездарність стара” жахалася розумних слів, які викривають її та провіщають їй знищення; якщо нема кому слу-

хати – отже, ні до кого говорити, – не будь пасивним, не опускай рук, не втрачай надії, борись:

Хоч би ушам глухим, до німої гори, –
Говори! [З: т. 3: 393]

Не маючи ніякого стосунку до теорії “чистого мистецтва”, І. Франко не приховував своєї соціальної заангажованості. “Критика, де розбирається наука “для самої науки”, рівно як і критика, де штука і її ідеали суть самі для себе найвищою ціллю, тепер уже цілком уступила критиці соціальній, де життя і його відносини, а не що іншого, становлять найвищу ціль штуки і науки” [З: т. 26: 26].

Активне вживання біблійної лексики, християнської символіки та образів у творах І. Франка не може бути свідченням його духовного занурення в релігію як екзистенцію; це радше свідчення широти його культурних обріїв і глибини психологічних осягнень творчого процесу митця.

Особливу увагу привертає Псалом 136 (137), творче переосмислення якого показує глибоке проникнення у перипетії історії українського народу і відчуття органічної єдності автора з народною долею. Не зайве зауважити, що цей псалом (у біблійному варіанті) дуже шанований серед українців. Як пише М. Антонович, варіанти псалмоспіву “у різних літургійних півчих книгах української Церкви свідчать, що цей псалом став народним”, його мелодія “є поширеною й улюбленою завдяки наступним моментам: строфіка форми з приспівом **Аллілуя** та соціально-політичне становище українського народу, який у своїй історії неодноразово потрапляв під чужоземний гніт, і тому його становище було наближеним до ситуації євреїв у вавилонському полоні” [1: 57].

Біблійний текст передає душевне сум’яття євреїв на землі поневолювача та їхній спротив вимогам співати “Сіонських пісень” для розваги вавилонян. “Як же зможемо ми заспівати Господню пісню в землі чужинця?” У цій відмові явлена воля зберегти **святе** від наруги, бо Господньою піснею розважати гнобителів – то є блюзнірство, від якого вірні захищаються всіма можливими засобами: арфи свої повісили на вербах (там арфи не грають), самі для себе визначають покарання, яке повинно настати в разі скорення під ворожим тиском. “Якщо я забуду за тебе, о Єрусалиме, хай забуде за мене правиця моя!” – тобто хай вона всохне, перестане служити мені. “Нехай мій язик до мого піднебіння прилипне, якщо я не буду тебе пам’ятати”, якщо не визнаватиму Єрусалима найвищою радістю, – ці слова свідчать про самоприречення, про готовність прийняти страшне покарання за відступництво. І водночас упевненість, що покарані вони не будуть, бо збережуть **своє святе**, хоча би в пам’яті. І разом з тим плекається надія на те, що прийде відплата поневолювачам: “Вавилонська дочко... блажен, хто заплатить тобі за твій чин, що ти нам заподіяла”. Отже, у псалмі описано стан смутку і туги за рідною землею, жаль за зруйнованим храмом і сподівання, що чужинці заплатять за кривду, зазнають того самого лиха. Поведінка захоплених у полон така: вони фізично підкорилися, виконують роботу, до якої їх змушують, але ревно **березуть святе** у своїй душі.

ВІ. Франка ідеться про інше. Тут мова про людину (чи покоління?), у якої нема *споминів про святе* в минулому, вона давно відірвана від нього і добре знає, що “вже честі нема” ні Сіону, ні Табору, вони вже не в пошані:

На Таборі – пустель! На Сіоні – тюрма! [3: т. 3: 157]

Але найстрашніше – то усвідомлення зруйнованого, розірваного зв’язку з минулим, поява відчуття руйнації в душі –

Лиш одну хіба пісню я вмію стару:
Я рабом уродивсь та рабом і умру!

Я на світ народився під свист багатів
Із невольника батька в землі ворогів [3: т. 3: 158].

Народжений у неволі звикає до принизливих реалій як до норми, шанобливо схиляється перед катами, засвоює науку лизати руку, “яка його б’є”, і хоч іноді спроможеться “гримнути слово”, то це всього лиш

бляшаний грім, що нікого не вб’є [3: т. 3: 158].

І хоч часом в душі підіймається бунт,
Щоб із пут отрястись, стати твердо на ґрунт, –

Ах, то й се не той гнів, що шаблюку стиска,
Се лиш злоба низька і сердитість рабська [3: т. 3: 158–159].

Така самооцінка містить два важливі моменти: по-перше, вона фіксує усвідомлення того ганебного стану, в якому животіє ця істота; вона вже знає, що *кров її – раб*, і що *мозок – теж раб*. Поєднання фізичної сили з ницістю душі спричиняє таке злиденне животіння, коли – за відсутності пут на руках чи ногах – невольницький страх, яким просякнуті нерви, позбавляє можливості свобідно спілкуватися з іншими, змушує гасити в зародку вільне слово, почуватися невольником, котрий завжди підкоряється чужому тискові, *обираючи рабський стан*. По-друге, те усвідомлення віщує появу невдовзі піднесення активності, спрямованої на руйнацію рабської екзистенції, на вивільнення духу, на утвердження його революційної креативності. Усвідомлення – то вже важливий крок.

Зіставлення двох фіналів – біблійного псалма і Франкового твору – показує прогнозування різної подальшої перспективи. І. Франко пише не про загрозу бажаного фізичного знищення нащадків поневолювачів, він знає страшніше нещастя: *народити раба!* Саме така доля несе найбільше нещастя народові. Письменник адресує вавилонським дівчатам пораду не співчувати рабові, щоби їм не зазнати найтяжчої долі і найжахливішого прокляття – *полюбити раба*. Чому це найжахливіше? Тому, що любов часто спонукає прийняти наявний стан справ без змін,

не завжди штовхає на боротьбу проти жорстоких обставин, соціально-об'єктивне стикається з інтимно-суб'єктивним і долає його, екзистенційність зазнає нездоланного тиску. Волання помсти у псалмі свідчить про пекучий біль недавньої трагедії – втрати батьківщини, руйнування Єрусалимського храму. В І. Франка нема такого бажання: він говорить про рабську душу, а вона попри свою рабську сутність підноситься до високогуманного прагнення врятувати вавилонських жінок і дівчат від можливої небезпеки.

Чи не добачимо тут перегуку з Першим посланням апостола Павла до коринтян і відповідною поезією І. Франка?

У Павла читаємо: “Любов довготерпить, любов милосердує, не заздрить, не величається, не надимається, не поводитья нечемно, не шукає тільки свого, не рветься до гніву, не думає лихого, не радіє з неправди, але тішиться правдою, усе зносить, вірить у все, сподівається всього, усе терпить” [1 Кор.: 13: 5–7].

А І. Франко про любов пише так:

Любов-бо довготерпелива,
Ласкава, й смирна, й знає честь,
Независна, не пакіслива, –
Любов за нас пішла на хрест.
Негорда, честі не бажає,
Терпить, відплати не шукає [3: т. 3: 290].

Тож коли обставини складаються несприятливо, вибір може бути суб'єктивною правдою, яка розходиться з істинною оцінкою, бо розум велить вчинити по-своєму, а почуття з ним не погоджуються...

Отже, ми бачимо І. Франка активним учасником непростих процесів українського (не лише галицького) життя другої половини ХІХ – початку ХХ ст., соціально заангажованого геніального поета і прозаїка, громадського діяча; він широко використовував біблійні образи, сюжети, лексику, не виокремлюючи спеціально біблійну вербальну оснащеність, а послуговуючись нею органічно, без спеціального пієтету. Явленість сакрального і земного в його творчості завжди відзначається коректністю і повагою.

Література:

1. Антонович М. *Musica Sacra*: Збірник статей з історії української церковної музики. – Львів, 1997.
2. Біленко Т. Поняття любові в християнстві та неоплатонізмі // Проблеми гуманітарних наук: Наукові записки ДДПУ. – Дрогобич, 2000. – Вип. 5.
3. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Вікторія Захарчук (Львів)

Печать Каїна: мотив переґринації та символіка тексту (на матеріалі поем Івана Франка “Смерть Каїна”, Семюеля Кольріджа “Поема про старого мореплавця” та “Поневіряння Каїна”)

Поема І. Франка “Смерть Каїна” неодноразово була об’єктом літературних інтерпретацій у дослідженнях таких відомих літературознавців, як І. Бетко, О. Дзера, М. Зубрицька, М. Ільницький, Я. Мізінська, С. Павличко, Т. Потніцева, А. Скоць, П. Филипович та ін. Інтерпретація Франкової поеми “Смерть Каїна”, у більшості випадків, відбувалася в контексті зіставлення її з містерією Дж. Байрона “Каїн”, – це закономірно, адже І. Франко переклав Байронову містерію. Але зрадимо усталеній традиції і розглянемо у цій статті Франкову поему в світлі порівняння з “Поемою про Старого Мореплавця” та “Поневіряння Каїна” С. Кольріджа, аргументуючи такий вибір схожістю сюжетотворного та сенсотворного конструкту зазначених текстів – мотиву переґринації як символу духовного очищення та звільнення від екзистенційного вакууму, або, як його визначила Мауд Бодкін, “архетипу відродження”. Але зауважимо, що це дослідження потребує значно глибшого і детальнішого аналізу, тому розглянемо лише особливість розгортання мотиву переґринації та символіку, що його супроводжує. Важливо зауважити, що саме С. Кольрідж, як відомо, першим в англійській літературі (а І. Франко – в українській) розпочав реабілітацію Каїна, і саме С. Кольрідж, на думку більшості літературознавців, вплинув на П.-Б. Шеллі та Дж. Байрона. Отож, 1798 року з’явилася незавершена поема С. Кольріджа “Поневіряння Каїна”, в якій автор зміщує традиційні акценти інтерпретації образу братовбивці – його герой приречений на вічне вигнання, пошук істини та знання про потойбічний світ, він страждає, відтак заслуговує на співчуття і милосердя. Але С. Кольрідж полишив роботу над цим текстом і натомість написав віршовану оповідь про мореплавця, що нудить світом, наче той Каїн-братовбивця, спокутуючи свою провину. Літературознавці не схильні пов’язувати написання “Поєми про Старого Мореплавця” із поемою “Поневіряння Каїна”, але все ж певний зв’язок між цими текстами можемо припустити. Додамо, що ідейно-символічний зміст зазначених вище поетичних творів дуже близький до поеми І. Франка “Смерть Каїна”, до того ж цілком очевидно, що наш поет був обізнаний із творчістю С. Кольріджа. Також варто зважити на певне суголосся окремих фрагментів поем “Поневіряння Каїна” та “Смерть Каїна”, адже в цих текстах, окрім мотиву мандрів, доволі співзвучні й образи одвічного лісу та пустелі. Так, дорога Кольріджевого Каїна, оповита вітром, пролягає через сосновий темний ліс, що був ледь освітлений сонячним сяйвом: “Their road was through a forest of fir-trees; at its entrance the trees stood at distances from each other <...>But soon the path winded and became narrow; the sun at high noon sometimes speckled, but never illumined it, and now it was dark as

a cavern” [16: 145]. У Франковому тексті братовбивця також “в півмерку бродив” та “відвічний ліс шумів над ним тужливо, / Або стогнав, і плакав, і ревів, вітрами битий, / Його зустріли низькі та розлогі / Повзучі корчі косодеревини / Та ялівців колючих” [12: 280]. Зазначимо, що косодеревина і ялівець належать до класу соснових і розповсюджені також у Малій Азії. Але чому ж І. Франко обирає у змалюванні лісу саме ці дерева? А ще цікаво було б порівняти опис пустелі у вказаних текстах. Отож, С. Кольрідж пише про пустку та відлуння криків грифа (в І. Франка це орел), чи хижака, серед випеченого піску: “The scene around was desolate; as far as the eye could reach it was desolate: the bare rocks faced each other, and left a long and wide interval of thin white sand <...> but the huge serpent often hissed there beneath the talons of the vulture, and screamed, his wings imprisoned within the coils of the serpent” [16: 147]. Звісно, ця картина набула певних змін в інтерпретації І. Франка:

Усюди сум однакий, самота
Однака і однаке горе люте!
Минувся ліс. Хрустить пісок пустині
Поступом важким. Там шакал виє
В розсіліні, орел у небі крикне... [12: 272]

Отже, як бачимо, певна співзвучність в окреслених фрагментах все ж простежується, тому вірогідність впливу Кольріджевої поеми “Поневіряння Каїна” на текст І. Франка “Смерть Каїна” відкидати не варто.

Зазначені тексти, як вище було сказано, схожі за використанням мотиву блукання. Зауважмо, матрицею літературного мотиву мандрів, за словами С. Бабича, став генезійський топос *peregrinatio vitae* (життя як мандри), що “визначив екзистенційний модус людини-мандрівника, яка піддавалася внутрішньому перетворенню” [2: 174]. Ідею подорожі дослідник пов’язує з ритуалом переходу героя з одного світу в інший, єднанням з Абсолютом, зціленням героя, наділеного особливим призначенням – пошуком й пізнанням нових цінностей (також архетип мандрів репрезентований мотивом вигнання з раю Адама і Єви, поневірянням Каїна-братовбивці та Агасфера, блуканням Мойсея на шляху до Землі Обіцяної, дорогою Христа на Голгофу тощо).

Саме мотивом блукання починає свою поему І. Франко. Покараний за убивство брата, Каїн поневіряється світом, спокутуючи свій гріх:

Убивши брата, Каїн много літ
Блукав по світі [12: 270].

А також:
Від смерті брата стільки літ, стільки літ,
Блукав він без мети, ганявсь, мов звір
Сполоханий, щоб сам перед собою
Схватись... [12: 275]

Старий мореплавець С. Кольріджа несе свою покуту, нудить світом і оповідає про убивство птаха перехожому, щоб полегшити свій тягар (ремнісценція сповіді),

а в поемі “Поневіряння Каїна” братовбивця блукає у безлюдному лісі з маленьким хлопчиком Єнохом: “A little further, O my father, yet a little further, and we shall come into the open moonlight’ Their road was through a forest of its entrance the trees stood at distances from each other, and the path was broad, and the moonlight and the moonlight shadows reposed upon it, and appeared quietly to inhabit that solitude” [16: 145].

Окрім мотиву мандрів, на особливу увагу заслуговує християнська символіка цих текстів, адже особливості біблійних символів – їхня діалогічність, – як стверджує Р. Мних, зумовлені тим, що символ “передбачає звернення до живого Бога християнської релігії і обумовлює спілкування з Ним” [17: 83]. А це вже діалог, промовляння до Бога, подолання смерті словом, що є лейтмотивом зазначених текстів. Зауважмо, що смерть у досліджуваних текстах постає центральним містичним символом – шлях до гармонії та покаяння лежить саме через дотикання до смерті. Отже, убивство Авеля, смерть сестри (дружини) – це дотик до смерті Франкового Каїна. Завмирання душі, безсилля та відчай – стан, що приходить услід за виснажливим та довготривалим болем:

..Вид смерті разом
Немов підтяв його всю волю й силу.
Ні болю він не чув, ні жалю в серці,
А лиш безсилля, повне отупіння [12: 272].

Візія смерті, що передує зішестю благодаті та відродженню, постає перед Старим Мореплавцем і в поемі С. Кольріджа:

Біда (подумав я і зблід)
Невже це йде Вона?
І цей павучий блиск вітрил
Лиш марево? Мана?
І сонце крізь її скелет
Дивилось, мов з-за ґрат.
І вся команда – Жінка та?
А з нею Смерть? І їх чота?
Смерть їй панібрат? [6: 124]¹

Отож, у зазначених текстах І. Франка і С. Кольріджа акцентується антиномічна пара смерть / життя. І саме через подолання смерті словом (про-мовлянням, молитвою) відбувається відродження, трансгресія у вищий світ, адже лише після того, як Каїн зміг молитися, він бачить з вершини гори простори раю:

Він намагавсь молитись, але з уст
Його гордії, богохульні речі
Лились. Затвердле довгим болем серце
Лиш шарпалось, коритись не могло.

А далі втихомиривсь і сказав:
“Нехай і так! Проклятий я, се знаю!

¹ Тут і далі “Поему про Старого Мореплавця” цитуємо у перекладі А. Онишка.

Кров брата на моїх руках. Я стратив
Дідичтво раю. Хай і так! Не місце
Мені в йому. Та за весь біль безмірний,
За всі ті муки без кінця, що зніс я
Й зносити буду, доки тільки буду. –
Одного лиш бажаю я, о Боже!
Дозволь лиш раз іще, лиш на хвилину,
Хоч здалека заглянути у рай! [12: 278]

Старий Мореплавець у поемі С. Кольріджа благає Пустельника вислухати його сповідь:

“О зглянься, отче, розгріши!” [6: 129]

І тільки завдяки про-мовлянню мореплавець звільняється від тягаря своєї по-кути, немов народжується знову:

В пекельній маячні
Усе, як є, розповідав
І легшало мені.
Ось відтоді катує біль
Мене в непевний час.
Я мушу все розповісти,
Щоб в грудях біль погас [6: 129].

Після смерті брата Авеля та сестри, Франків Каїн змушений блукати в пустелі:

Пустиня-мачуха його кормила
Корінням, медом диких пчіл, поїла
Солоною та затхлою водою [12: 276].

Тут символ пустелі є певним топосом чистилища (в пустелю тікає Каїн, випробування спокусами Христа також відбуваються у пустелі). На особливу увагу в тексті заслуговує образ води та меду, де мед втілює ідею неможливості оволодіння вищим знанням без страждання, а також це символ духовного розвитку [5: 276], вода ж означає життя, “усезагальне зачаття і породження”, водночас водна безодня – це символ “небезпеки або метафора смерті” [1: 66]. У цьому випадку йдеться про солону воду (мертву). Так, у поемі С. Кольріджа Старий Мореплавець вбиває Альбатроса, птаха, який за повір’ям охороняє мореплавців, і його корабель потрапляє у мертві води:

Вода, а зсохлися борти,
Вода, а чути хруст,
Вода, вода, куди не глянь
А не зволожиш уст.

Сумна, прогнила глибина!
А по слизькій воді

Повзли до брига слизняки –
Огідні і бліді! [6: 123]

За твердженням І. Зварича, “в свідомості людей при реалізації архетипу в космогонічну систему (впорядкування хаосу, викликаного страхом перед смертю), породжується уявлення про вхід у космічні води (вмирання) як обов’язкова умова набуття інших (вищих) якостей і властивостей при відродженні” [4: 132]. Отже, щоб досягнути втраченої гармонії, треба пройти випробування смертю як обов’язкової умови духовного очищення і доступу до священного. Символ води також тісно пов’язаний з ритуалом омовіння, з ініціацією взагалі, що повертає людину до первинної чистоти, “омовіння є мовби друге народження, новий вихід із материнської утробы” [1: 66]. Так, Каїн “омив криваві руки в річці – / Так, як тоді, по смерті брата!” [12: 272]. Цей мотив життєдайної сили водної стихії постає в рядках “Поєми про Старого Мореплавця”:

Приснилося мені, що хтось
По вінця, досхочу
Бочки порожні наливав.
Проснувся від дощу.

Уста вологі, спраглий жар
У горлі пропадав,
Намок мій одяг, воду в сні
Я шкірою вбирив [6: 126].

Вдруге ритуал омовіння в тексті І. Франка відбувається під стінами втраченого раю. Із зішестям Божого одкровення Каїн проходить ритуал очищення водою:

Він кидавсь, і кричав, і криком своїм
Глушив могуче вітру завивання.
А рано вставши, був немов розбитий,
Ще більш нещасним чув себе, ніж досі.
Холодний ранок був, все небо скрізь
Засунулося хмарами й лило
Дощу потоки [12: 277. Тут і далі курсив наш. – В. З.].

Символ “*могучого*” вітру (бурі) є вісником божественного одкровення, подув вітру (подих) пов’язані з принципом життя, життєдайним духом, еманациєю [8: 241]. Так, під час грози і бурі отримує одкровення Іоан Богослов, з бурі Бог говорить до Йова, у поемі С. Кольріджа “Поневіряння Каїна” братовбивця звертається до Творця, що промовляє до нього у вигляді вітру: “...the Mighty One who is against me speaketh in the wind of the cedar grove” [16: 146]. Отож, видінню раю передусім символіка духовного очищення, відродження.

Символікою життя і смерті в поемі “Смерть Каїна” І. Франка означений мотив сходження Каїна на гору:

В півмерку бродив він день за днем;
Відвічний ліс шумів над ним тужливо,
Або стогнав, і плакав, і ревів,
Вітрами битий [12: 280].

Дорога братовбивці на верхів'я гори символізує наближення до неба, єднання з Абсолютом.

Звернімо увагу, що на цьому шляху Каїна супроводжує проймаючий вітер:

*Повітря ллєсь у знемоцїлу грудь,
Мов олово холодне, огнянїї
Колеса крутяться перед очима,
І вітер чимраз дужчий, холоднїший
Проймає* [12: 280].

У контексті окреслених вище значень цей пронизуючий вітер символізує наповнення життям, животворящою силою. Так, у Біблії сказано: “І дихання життя вдихнув у нїздрї її, – і стала людина живою душею” [Бут. : 2: 7]. Життєдайною силою наділений подих Бога від якого оживають тіла мертвих: “Так говорить Господь Бог: Прилинь, духу, з чотирьох вітрів, і дихни на цих забитих, – і нехай оживуть!” [Єзек.: 37: 9]. У поемі “Поневіряння Каїна” С. Кольрїджа братовбивця зітхає, що він страждає і приречений жити, мов без подиху, отже, наче мертвий, жалїбно лементуючи в темряві і пустцї: “O that a man might live without the breath of his nostrils. So I might abide in darkness, and blackness, and an empty space” [16: 146]. “Життя-по-Смертї”, або відродження, приходить до Старого Мореплавця у вигляді легкого подиху вітру, що надає наснаги і звільняє його від тягаря покути й страху:

Та ось повїяв вітерець
І остудив чоло,
Хоч не черкнулося його
Води легке крило.

Торкнувся зачіски й щоки
Він подихом весни,
Мїй страх розвіювався з ним,
Немов непевні сні [6: 128].

Особливої уваги заслуговує візія раю у поемі “Смерть Каїна” І. Франка. Із вершини гори Каїн оглядає простори “городу божого”:

Всю душу він зосередив в очах
І очі ті послав у даль безмірну,
Туди, де в пурпуровому проміннї
Купавсь величний, ясний “город божий” [12: 282].

За твердженням Н. Фрая, одного з adeptів архетипної моделі аналізу літературних текстів, місто “апокаліптично ідентифікується з одним будинком або святинєю”, міста і

городи – це “форми людського всесвіту” [11: 154]. У поемі І. Франка окреслено рай земний і рай небесний, як альтернативу небесному раю Каїн віднаходить рай на землі:

Пишний край! В глибині його
 Велике озеро, мов лазурове
 Хрустальне дзеркало, що вдалі десь
Зливаєсь з небом. Береги, в розкішну,
 Багату зелень прибрані, далеко
 Повскакували в воду рукавами,
 Полощуться та приглядаються
 Собі у тихім дзеркалі глибокім.
 А ближче сугорби, покриті лісом,
 Немов вінком могучим відділили
Той тихий кут від решти світу [12: 290].

Отже, в координатах добра і зла, життя і смерті, двох світових дерев – життя і знання, – які охороняють Сфінкс та Химера, розгортається художній адекват всесвіту. Образи Сфінкса та Химери П. Филипович інтерпретує як символи спокуси та вказує на вплив Данте і Г. Флобера (у Флоберовому творі “Спокуси святого Антонія” ці дві міфічні істоти є споконвічними ворогами – аналогія до життя і знання, – які Бог розділив нарізно) [10: 102]. Але Франків Каїн відкриває універсальну модель світу, – це звільнення від покути, яке він отримує:

... чуття, великая любов –
 Ось джерело життя! [12: 287]

Візія небесної благодаті (раю) у “Поемі про Старого Мореплавця” С. Кольріджа означена появою Діви Марії. Мореплавець віднаходить гармонійну модель світобудови і полегшує свою покуту за убивство Альбатроса:

Блаженство і краса життя!
 Його, як диво з див,
 Спізнав я серцем і тоді
 Життя благословив.
 Небесну милість я спізнав,
 Усе благословив [6: 126].

Та все ж зауважмо, що відродження братовбивці в поемі І. Франка залишається в тенетах парадоксальності світобудови. Намагаючись відкрити людям істину та гармонію земного світу, Каїн помирає від руки свого нащадка:

І Лемех ані слова
 Не мовив більш, на лук нову стрілу
 Уклав і вистрілив [12: 292].

На особливу увагу тут заслуговує мотив польоту стріли, яка “попала прямо в серце” [12: 292], що є символом сходження до небес, а також означає неминучість

подій, які не можна відвернути [7]. Також наконечник стріли може символізувати смерть, так, наприклад, загибель Коцея Безсмертного в народних казках захована на кінчику стріли чи голки. Отож, тут відбувається контамінація двох символів – життя (божа благодать, небеса) та смерті. У цьому полягає вся парадоксальність Франкової поеми – він звільняє від страждань свого Каїна, але не відвертає свого прокляття:

А хто Каїнів убійця,
То на тім сам Бог помститься
Сімдесят сім раз [12: 293].

Отже, можемо зробити висновок, що сюжет поеми “Смерть Каїна” І. Франка та “Поєми про Старого Мореплавця” С. Кольриджа розгортається за однаковою схемою:

смерть → peregrinacii → відродження.

Варто лише зауважити, що у Кольриджевому тексті остання складова є циклічною, адже потреба сповіді Мореплавця виникає кожного разу, коли він зустрічає подорожнього. Також, окрім вже зазначених схожих мотивів, у цих текстах збігається мотив пошуку істини. Так, Кольриджів Каїн страждає, намагаючись дізнатись у привида Авеля таїну потойбічного світу: “Who is the God of the dead? where doth he make his dwelling?” [16: 150]. Однак цілковитого звільнення Каїну не дає ані І. Франко, ані С. Кольридж, хоча й залишають Богові його світлий п’єдестал.

Література:

1. Аверінцев С. Софія-Логос. Словник. – К., 2004.
2. Бабич С. Міфологема мандрів у “Апології peregrinacii до країв східних” Мелетія Смотрицького // Медієвістика. – Одеса, 2002. – Вип. 3.
3. Елестратова А. Поэмы и лирика Кольриджа // Кольридж С. Стихи. – Москва, 1974.
4. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. – Чернівці, 2002.
5. Керлот Х. Словарь символов. – Москва, 1994.
6. Колридж С.-Т. Поєма про Старого Мореплавця / Переклав А. Онишко // Всесвіт. – 1983. – № 6.
7. Купер Дж. Энциклопедия символов. – Москва, 1995.
8. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 томах. – Москва, 1987. – Т. 1.
9. Потничева Т. Романтический миф о Каине (Мистерия Байрона “Каин”) // Біблія і культура: Зб. наук. статей. – Чернівці, 2000. – Вип. 1.
10. Филипович П. Генеза Франкової легенди “Смерть Каїна” // Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991.
11. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2001.
12. Франко І. Смерть Каїна // Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976. – Т. 1.

13. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. – К., 1996.
14. Bodkin M. Studium o “Sędziwym Marynarzu” i archetypie odrodzenia się // Sztuka interpretacji. – Wrocław. – 1971. – Т. 1.
15. Coleridge S. The Rime of the Ancient Mariner // Кольридж С. Избранное. – Москва, 1981.
16. Coleridge S. The Wanderings of Cain // Кольридж С. Избранное. – Москва, 1981
17. Mních R. Kategoria symbolu i symbolika biblijna w poezji XX wieku. – Lublin, 2002.

Наталія Левченко (Харків)

Авторська інтерпретація образу Каїна у поемі Івана Франка “Смерть Каїна”

У світовій художній літературі часто трапляються художні образи, існування яких не обмежується простором якоїсь однієї національної літератури. Це переважно образи великого ідейного навантаження, глибокого синтетичного, узагальнюючого плану. Вони живуть у різних літературах світу протягом століть. До них належить і біблійний образ Каїна, який неодноразово привертав увагу письменників силою бунтарського характеру.

Біблійна легенда про братовбивство розповідає, як Каїн, перший син Адама і Єви, приніс жертву Богу – дари землі. Молодший його брат Авель пожертвував Богу первородних від свого стада. Бог прийняв жертву Авеля, а Каїнову ні, за що Каїн розгнівався. “І сказав Господь Каїнові: “Чого ти розгнівався, і чого похилилось обличчя твоє? Отож, коли ти добре роби́тимеш, то підіймеш обличчя своє, а коли недобре, то в дверях гріх підстерігає. І до тебе його пожадання, а ти мусиш над ним панувати” [Бут.: 4: 6–7]. Однак у Каїна не вистачило сили духу опанувати свій гнів і перемогти гріх заздрості. Слабкість перед одним гріхом тягне за собою залежність від іншого тяжчого гріха – Каїн вбив Авеля, за що був покараний вічним вигнанням і безсмертям.

Легенда про Каїна і Авеля з огляду на гострі драматичні колізії давала письменникам широкий простір для уяви і роздумів, для порушення багатьох етично-філософських проблем, які ледве окреслювались у біблійному варіанті чи були зовсім там відсутні. Біблійна історія братовбивства “як один із найдраматичніших світових сюжетів розроблялася багатьма митцями, починаючи з XVI ст. (“Братовбивство Каїна” Л. Гудермана, “Смерть Авеля” С. Гесснера та ін.), знаходила відображення у творах живопису і скульптури (“Каїн і Авель” А. фон Гільденбрандта)” [5: 164–165]. Зрозуміло, що кожна епоха, зважаючи на особливості світогляду митців, подавала власне тлумачення біблійної легенди братовбивства. “Інтерпретатори вводили ті чи інші додаткові мотиви, висували на перший план чи відводили другорядне місце тим чи іншим рисам характеру Каїна і Авеля” [6: 191].

Дискурс тлумачення образу Каїна визначали дві протилежні тенденції. Одні

письменники, не відступаючи від канону, змальовували Каїна як великого грішника, ворога всього людства, що, убивши брата, вчинив перше велике зло на землі – через нього прийшла до людей смерть. Так, дуже яскраво виявлялася релігійна ідеологія в середньовічних містеріях і мораліте, де Каїна зображали жорстоким, брутальним, заздрісним на протигагу доброму і богобоязливому Авелю. Серед пізніших варіантів інтерпретацій образу Каїна варто пригадати такі твори як "Каїн-братовбивця" М. Йогансена, "Братовбивство Каїна" Л. Гудермана, "Каїн" Х. Вайзе, "Праведник Авель" Й. Мойнлінга, "Вбитий Авель" Ф. Мюллера, "Смерть Авеля" С. Гесснера та ін.

Таке потрактування образу Каїна зруйнував своєю славнозвісною містерією "Каїн" англійський поет Дж. Байрон. Фактично він започаткував другу тенденцію тлумачення образу Каїна, згідно з якою "затаврований Божим прокляттям Каїн показаний в реабілітованому освітленні. Такого роду інтерпретатори біблійної легенди відійшли від загальної схеми першоджерела. Для них Каїн не злочинець, а великий народолобець. Мотив братовбивства обминався або говорилося про нього між іншим. Натомість нового звучання, інколи навіть досить сильного, набирив мотив богоборства. Каїн замальовувався як бунтар, що першим із земних в ім'я щастя людей підніс голос протесту проти Бога, піддав сумнівам його ласку. У такій інтерпретації бунтар Каїн у світовій літературі має свого побратима Прометея" [9: 96].

В українській літературі одним із творців образу Каїна був І. Франко. Джерелами його поеми "Смерть Каїна" є біблійна легенда, містерія Дж. Байрона "Каїн", "Фауст" Й.-В. Гете, апокрифічна легенда про Лемеха. У листі до М. Драгоманова від 20 березня 1889 року І. Франко писав: "Цікавий я дуже, що ви скажете про Каїна. Він сидів мені в мозку ще від часу, коли я перекладавав Байронового "Каїна", і тільки торік я осилив якось сю жидівську легенду, домішавши до неї шматок з легенди про Фауста, котрий з вершин Кавказу оглядав рай" [10: т. 49: 203–204].

Усі ці елементи засобами композиції, сюжету, системою образів поет органічно з'єднав у струнку поетичну цілісність, вклавши в інтерпретацію образу Каїна власну світоглядну позицію.

Розширення джерел поеми дало можливість письменникові ускладнити композицію. Вона складається із двох ліній розвитку дії: зовнішньої – мандрів Каїна по пустелі у пошуках раю, де важливу роль відіграють пейзажі; стрижневої – внутрішніх монологів Каїна, які є рушійною і монтуючою силою поеми, бо герой самотній фактично до останніх картин зустрічі із нащадками.

Дуже часто І. Франко застосовує зрощення монологу героя з авторською характеристикою, що давало можливість поетові глибше передати душевний стан героя, а також ліризувати поему.

На відміну від біблійної історії про братовбивство, яка обривається прокляттям Каїна Богом та після якої подано родовід Каїна, І. Франко на маргінальні кола сюжету виносить акт братовбивства, обираючи за основу своєї поеми останній період життя великого грішника і його смерть.

Отож, можна зробити припущення, що І. Франко перекодує біблійну легенду, звужуючи мотив братовбивства до номінативного топосу "Каїн" із денотативним

макрокомпонентом “грішник-страждалець”, самостійно творить її продовження на зразок апокрифічних творів, з якими він як дослідник давньої літератури був широко обізнаний.

Однак варто зазначити, що поштовхом до побудови саме такої ідеї твору стала біблійна суть Каїнового гріхопадіння. Бог попереджає Каїна: “...коли ти добре роби-тимеш, то підіймеш обличчя своє, а коли недобре, то в дверях гріх підстерігає” [Бут.: 4: 7], тобто основа гріха – зло. Його першопрчиною є заздрість, породжена Божим ви-знанням цінності жертви Авеля. У поемі митця мотив убивства через заздрість виконує роль імпліцитного смислового компонента. Видимими підвалинами гріха Франкового Каїна є зло екстрапольоване в почуття ненависті до всього, що його оточує:

І був весь світ ненависний йому,
 Ненависна земля, і море, й ранній
 Пожар небес, і тихозора ніч.
 Ненависні були йому всі люди:
 Бо в кожному лиці людському бачив
 Криваве, синє Авеля лице –
 То в предсмертних судоргах, то знов
 З застиглим виразом страшного болю,
 Докору й передсмертної тривоги.
 Ненависна була йому і та,
 Котру колись любив він більш вітця,
 І матері, і більш всього на світі, –
 Його сестра і жінка враз, нелюба
 За те, що їй ім'я було – людина,
 Що Авеліві були в неї очі,
 І голос Авелів і серце щире, –
 За те, що так його любила вірно,
 Що, хоч сама невинна й чиста серцем,
 Не вагувалася для нього все
 Покинути, з проклятим поділити
 Його прокляту долю [10: т. 1: 270].

Проблема Франкового Каїна в тому, що він не вмів любити, каятись і прощати, йому не під силу виконати Божий наказ опанувати гріх, і від цього він страждає все більше і більше.

Людиною, в якій вистачало любові і всепрощення на двох, була його сестра-дружина, вона

Теплом, що жеврілось в її
 Жіночій серці, силувалась гріти
 Убійці душу [10: т. 1: 271],

аби ж тільки Каїнові вистачило душевного простору прийняти її, зрозуміти, що саме через неї Бог дає йому останній шанс усвідомити свою провину і відживити свою людську половину, понищену вбивством брата, але

...він, мов безумний,
Гнав геть її від себе... [10: т. 1: 271].

З огляду на те, що "художній світ Івана Франка маніхейськи розділений на добро і зло, світло і темряву, верхи і низини, Божественне і диявольське" [4: 215], дихотомічні ознаки подибуємо і в структурі образу Каїна. У ньому не просто поєдналося, а синтезувалося, настільки органічно зрослося тваринне і людське, зле і добре, гріховне і благочинне, що до певного часу, навіть він сам у собі не міг побачити зерна добра і любові.

Болісне прозріння поступово почало опановувати Каїна після того, як він втратив ту, що невидимими зв'язками все ж з'єднувала його із людьми і Богом, була символом прощення, після смерті дружини. Вигляд мертвого тіла, яке він бачив уже вдруге у своєму житті глибоко вразив Каїна:

Лице
Недавно ще поморщене грижею
І втомою, тепер мов проясніло,
Відмолоділо. Та сама любов,
Що за життя, й тепер на нім світилась, –
Та шезла туга і тривожні думи,
Немов все те, к чому душа її
Неслась і рвалась за життя, було
Осягнене тепер [10: т. 1: 272].

Проте до любові – основи життя людини – було ще дуже далеко. Він продовжував ненавидіти, клясти, але мимоволі прагнув ще хоч єдиний раз побачити втрачений рай. Отож, початок до вибавлення від гріха вже покладено – в душі Каїна відбувається глибока психологічна боротьба:

Мов слабкий в гарячці
Якусь безумну почуває розкіш
У власних ранах ритись, так і Каїн
Не міг від того виду відірватись,
Що все нутро його бентежив, в серці
Клубами піднімав кипучу злість,
Розпуку й жаль [10: т. 1: 274].

Гностичний дуалізм, яким наділяє свого персонажа автор, навіл розчахнув Каїнову душу. Одна її половина гнівно заперечує рай, а інша

Без пам'яті, мов нетля в жар,
Летить туди, до брам хрустальних раю [10: т. 1: 274].

Психологічна боротьба поглиблюється нездійсненністю бажань Каїна побачити рай, що призводить до його раптового протверезіння:

Нехай і так! Проклятий я, се знаю!
Кров брата на моїх руках. Я страгив

Дідицтво раю. Хай так! Не місце
 Мені в йому. Та за весь біль безмірний,
 За всі ті муки без кінця, що зніс я,
 Й зносить буду, доки тільки буду, –
 Одного лиш бажаю я, о боже!
 Дозволь лиш раз іще, лиш на хвилину,
 Хоч здалека заглянуть в рай!
 Хоч оком скинути на се дідицтво,
 Котре на віки вічні я утратив!
 Лиш раз поглянути! Лиш миг потіхи!
 А там нехай ідуть всі муки й кари,
 Які судилися мені [10: т. 1: 278].

Що ми бачимо у драматично сповненому психологічному монолозі героя? Каїн відчуває потребу самоочищення і поступово перероджується. У поданому уривку вже не відчуваємо духу всеохоплюючої ненависті і проклять, натомість з'являється мотив покори й усвідомлення справедливості покарання за гріх, що дає розуміння необхідності подолати величезні труднощі, щоб досягнути мету.

Повне прозріння Каїна настає після досягнення картин поцінування людьми райських дерев знання і життя. Він бачить, що в раю люди рвуться до дерева знання, під яким сидить звір і намагаються покуштувати плодів, що попелом розсипаються в устах, а дерево життя минають, бо їх відводить другий звір. Лише дехто дістається до плодів дерева життя і, вкусивши їх, просвітлюється, але інші їх за це вбивають.

Попередники І. Франка, інтерпретуючи образ Каїна, залишали відкритою проблему конфлікту між життям і знанням. Каїн І. Франка шляхом болісних переживань і роздумів вирішує цю проблему хоча б для самого себе. “У побаченій Каїном жадобі людей зірвати плід з дерева знання іронічно відбилися раціоналістичні захоплення позитивістського віку. Франко оскаржує відірваність знання від життя, неспівмірність раціональних ідей із сердечним, чуттєвим світосприйняттям і мораллю” [3: 325].

Картини раю глибоко вразили Каїна, залучили його до філософських роздумів про сенс людського життя, заснованого на екстраполярних поняттях: життя і смерть, добро і зло, життя і знання. “Загадковість знання та ілюзорність життя є джерелами дуалізму людських поривань”, – зазначає Т. Гундорова [4: 333].

Занурившись у генеалогію дуади, з'ясуємо, що вона на відміну від Монади, яка була цілісною й містила в собі всі поняття, розділивши світ навпіл, стала причиною виникнення первинного зла у Всесвіті, і разом з тим – причиною виникнення добра. Бог-Отець і Бог-Мати були однорідними частинами, що походять із цілого, але стали уособленням добра і зла внаслідок протиставлення одне одному через відділення дня від ночі на другий день творення світу. У світі існує два початки, що протидіють одне одному: світло й темрява, чоловік і жінка, небо й земля та ін. Стародавня мудрість Китаю назвала принцип протидії Інь і Янь і заснувала на основі дуади техніку розуміння – головний аспект системи – доповнення, що виявляється

через позитивні та негативні взаємодії, завдяки чому народжується сила. Обидва складники Дуади можна інтерпретувати як правильне й хибне, добре й зле, вона нероздільна і не має вирішення. Повчальну демонстрацію нескорочуваності Дуади подибуємо в Гегелівській логіці. Діалектика, яка закликає забути в акті синтезу про дуаду, звершає перехід від дуади до тріади, залишаючи недоторканою доповненість. Розділивши себе на дві половини й усвідомивши свої дії, Бог породив третю величину – Бога-Сина, котра знову з'єднала все творіння в Цілісність. Число три – символ достатності. У нумерології, в теогонії воно означає ключове слово створення. Самодостатня Триєдність Бога стала ніби мостом між двома полярними поняттями Монади, на які вона була розділена Дуадою [див.: 11: 166–169].

Отож, уникнути антиномічності світовідчуття Каїна, розчахнутості його душі допоможе прагнення пошуків і осягнення тріади. Каїнові, що споглядав посеред раю два дерева – знання і життя, відкривається, що сенс життя криється в третьому, невидимому – в любові. "Ця мудрість, – зазначає Т. Гундорова, – замикає трикутник знання-життя-любов і поміщає його в людське серце" [4: 333].

Кульмінація поеми – Каїн осягає триєдину істину і через те відчуває довіру до Бога – міститься в монолозі героя:

Чуття, любов! Невже се так, о Боже?
Невже в тих двох словах лежить
Вся розгадка того, чого не дасть
Ні дерево знання, ні загадковий
Той звір не скаже? Бідні, бідні Люди!
Чого до того дерева претесь?
Чого від того звіра ви ждете?
Погляньте в власне серце, а воно вам
Розкаже більш, ніж всі звірі можуть!
Чуття, любов! Так ми ж їх маєм в собі!
Могучий зарід їх у кожному серці
Живе, лиш виплекать, зростить його –
І розів'єсь! Значить, і джерело
Життя ми маєм в собі, і не треба
Нам в рай тиснутись, щоб його дістати!
О Боже мій! Невже се може бути?
Невже ж ти тільки жартував, як батько
З дітьми жартує, в той час, як із раю
Нас виганяв, а сам у серце нам
Вложив той рай і дав нам на дорогу? [10: т. 1: 288]

Психологічну боротьбу персонажа, його болісні шукання автор розкриває у його монологах, які підсилюють драматизм подій. Яскравою динамічністю монолог набуває в сцені, де герой хоче збагнути, зрозуміти сенс буття й місце в ньому життя та знання. Каїн зробив висновок, що знання не вороже життю, воно повинне забезпечувати потреби життя. Франків протагоніст долає болочу традиційну суперечність між життям і знанням, від якої страждав Каїн Дж. Байрона. Нама-

гаючись вирішити цю проблему, І. Франко підійшов до не менш болючої теми – божевільного самознищення людей, які роблять знання самоціллю, виводячи їх з-під влади етичних критеріїв: “Франко ж, як ніхто інший у його час, побачив і заставував найсмертельнішу небезпеку людства – безвір’я” [8: 18]. Франків герой нарешті знайшов відповідь на питання: у чому щастя?

Шляхом болісних душевних страждань Каїнові таки відкривається істина, до цього відома лише Спасителю:

Значить – знання, то не бажання смерті,
 Не враг життя! Воно веде к життю!
 Вбезпечує життя! От в чім вся річ!..
 ...Так, значить, знання
 Не винно тут! Воно ні зле, ні добре.
 Воно стається добрим або злим
 Тоді, коли на зле чи добре вжите [10: т. 1: 286].

Отож, знання як абсолютна категорія є нейтральним. Позитивної чи негативної енергії воно набуває внаслідок діяльності людини. Не безсмертя приносить людям щастя (Каїн був проклятий Богом на безсмертя, а мріяв про спокій, якого за життя знати не міг), а вибір людини на добро чи на зло вживати знання. “Кульмінацією роздумів і душевних терзань Каїна є відкриття, що не фізичне безсмертя людей може їх зробити щасливими, а глибоке усвідомлення потреби служіння високим ідеалам любові до людей” [7: 49].

Головна причина драматичних емоційно-психологічних і моральних переживань Каїна полягає в усвідомленні свого абсолютного роз’єднання з людством. Думку, що людина не може бути щасливою, коли є ізольованою від інших людей, у творі Дж. Байрона висловлювала дружина Каїна Ада, й її устами промовляла суто жіноча любов до дітей, до родини. Франкова ж любов – це любов до людства, котру дружина Каїна пов’язує з навколишнім світом, з життям узагалі. Дружина Каїна – “це, по суті, ще не зовсім згасле сумління Каїна, джерело його поступово зростаючої любові до людей” [2: 10]. Цей образ, як відомо, перша “невдала” спроба покарання вічним життям. Герой І. Франка осмислює своє безсмертне існування і переходить від абсолютного неприйняття Божої волі до усвідомленого підкорення цій волі. У мотиві безсмертя провідним є аксіологічний момент, тобто те, як людина використовує дане їй безсмертя. Каїн отримав всі “радоці” безсмертя: безцільні мандри по пустелі, повну ізольованість від суспільства, страждання і напружені думки про сенс життя, бажання тільки одного – смерті, спокою. Усе це в літературознавстві формулюється як “агасферівський комплекс”, “морально-психологічний стан безсмертного індивідууму, при якому володар вічного життя проходить через безкінечно повторювану кількість однотипних ситуацій і станів, внаслідок чого вони повністю втрачають свою поведінкову та емоційно-психологічну новизну” [1: 82]. Як результат, вічне життя, яке отримати набагато легше, ніж позбутися його, сприймається як мученицьке покарання. Шлях мучеництва, який пройшов

Каїн, став для нього актом катарсису, внаслідок якого він утратив безсмертя, але здобув спокій душі.

О. Маковей зазначав, що І. Франко "мало що не зробив із Каїна Христа" [10: т. 1: 482]. Т. Гундорова зауважує, що й сам автор зізнавався, "що в першій редакції його Каїн загалом був подібний до Христа, коли проповідував милосердя та вселюдську любов" [4: 80]. Справді, Каїн в інтерпретації І. Франка набуває окремих месіанських ознак. З богоборця герой поеми перетворився на палкого прихильника творця. Він пройшов складний шлях від егоїзму до альтруїзму. Осяяний великою істиною, він знаходить душевний спокій, до нього повертається здатність любити. Він іде до людей. Своїм відкриттям персонаж бажає поділитися з людьми, для яких ця істина закрита, і вони не знають, чого шукають. Каїн бажає вказати їм шлях звільнення, радості, раювання.

Пригорну їх до серця і навчу
Любить себе взаємно, занехати
Роздорів, сварів, здирства і убійства.
Я, перший вбійця, викуплю свій гріх
Тим, що відверну всіх людей від вбійства.
О люди, діти, внуки, сиротята!
Покиньте плакати по страті раю!
Я вам його несу! Несу ту мудрість,
Котра поможе вам його здобути,
У власних серцях рай новий створити! [10: т. 1: 289]

Однак образи сліпого Лемеха і нерозумних дітей, які направляють його руку на вбивство Каїна, символізують у поемі сліпоту і закритість так само, як і в часи Христа, незрілого людства для сприйняття Божих істин. Для них Каїн ніякий не месія, а грішник, який спровокував їх порушити табу на вбивство і тим накликав на них прокляття Бога.

Так ланцюг спілкування Бога з людиною було перервано, але не для Каїна. Каїн перейняв від своєї дружини Ади не лише почуття любові до людей, а й посмертний спокій на обличчі, який свідчив про його переродження, про відчуття виконаного обов'язку, хоча й не до кінця, але то вже не з його вини. Як бачимо, Франкова інтерпретація біблійного героя-грішника зводиться до перевтілення його у праведника, якому на силі досягнути до певного часу закрити від людства істину життя. Офіційна Церква осудила поему за антиортодоксальне тлумачення образу грішника-вбивці. Та й сам І. Франко в одному із листів зазначав, що побоюється можливості горіти після смерті в пеклі, адже Бог не простить йому Каїна.

Чи можна знайти виправдання такому переродженню Каїна? Мабуть, так. Сама Біблія подає схожий приклад: Мойсей-убивця через деякий час стає Мойсеєм-пророком.

Отож, основне ідейне навантаження образу Каїна у творчості І. Франка полягає у відкритті значення любові до людей у земному житті та чуттєвому керуванні багажем знань і використанні його на благо людства, що абсолютно суперечить біблійній інтерпретації цього героя.

І. Франко залишив можливість кожному читачеві особисто осмислювати смерть Каїна: з одного боку, герой розкрив істину, сенс людського буття, з іншого – йому не вдалося донести її людям, його відкриття не принесло користі нікому, крім нього самого. Убивши Каїна, люди прирекли себе на страждання і самостійні пошуки правди (переважає мотив покарання), однак Каїн шляхом втрати безсмертя отримав те, чого жадав, – спокій (тут уже переважає мотив всепрощення). Як бачимо, авторська трансформація відомого образу і відомої міфологічної ситуації дає широкий простір для уяви і роздумів.

Література:

1. Антофійчук В., Нямцу А. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. – Чернівці, 1997.
2. Бережна Н. Біблійні мотиви і образи в поемі І. Франка “Смерть Каїна” // Вісник Запорізького державного університету: Філологічні науки. – 2001. – № 2.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
4. Гундорова Т. Франко не каменярь. Франко і каменярь. – К., 2006.
5. Історія української літератури ХІХ ст. (70–90-ті роки): У 2-х кн. / За ред. О. Д. Гнідан. – К., 2003. – Кн. 2.
6. Каспрук А. Українська поема кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1973.
7. Каспрук А. Філософські поеми Івана Франка. – К., 1965.
8. Рудницький М. Іван Франко // Спогади про Івана Франка. – Львів, 1977.
9. Скоць А. Франкова версія образу Каїна в поемі “Смерть Каїна” // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1960. – Вип. 8.
10. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
11. Енциклопедія символів, знаків, емблем. – Москва, 1999.

Ольга Яблонська (Луцьк)

“Великі роковини” Івана Франка: інтертекстуальність як засіб вираження національної ідеї

Розмежованих кордонами імперій українців об’єднав ювілейний 1898 рік. По обидва боки Збруча з гордістю святкували століття національної літератури, започаткованої “Енеїдою” І. Котляревського. Тоді І. Франко писав: “На Україні, як і в Галичині, той факт дає привід до гарних, хоч і скромних, ювілейних святкувань. У Полтаві, місті, де жив і помер Котляревський, цими днями було закладено наріжний камінь його пам’ятника, що має бути поставлений на кошти, зібрані з усієї Малоросії – російської і галицької. У Львові русинські товариства, за почином Наукового товариства імені Шевченка, готують поважну маніфестацію, що у поєднанні із з’їздом українсько-руських письменників має сприяти тіснішій організації літера-

турного і просвітнього руху. І на літературному полі цей ювілейний рік відзначався вже кількома важливими виданнями. Наукове товариство імені Шевченка у Львові почало видавати “Літературно-науковий вісник”. Часопис цей здобув одразу таку популярність, що став першим поважним суто літературно-науковим часописом на українській Русі, який зумів і фінансово втриматись на власних ногах. До цього часу не міг жодний часопис подібного типу похвалитися таким успіхом. [...] На російській Україні відзначився цей ювілейний рік нещодавно виданим номером вельми поважного місячника “Киевская старина”, присвяченим майже винятково висвітленню письменницької діяльності батька нової української літератури – Івана Котляревського. Про перше критичне видання всіх його творів і подальший ряд праць, присвячених дослідженню його життя і творчості, оповіщено як на Україні, так і в Галичині” [12: т. 41: 74–75]. Треба пригадати також підготоване тоді видання М. Пачовського “Сотні роковини народного письменства Русі-України. Памяти Івана Котляревского” [7], в якому акцентовано: “як би не Котляревский та его писаня, то й письменство наше було би не пішло єдино розумною дорогою, – або вийшло би було значно пізнійше на сю дорогу, коли би був хтось інший найшовся, хто би був его повернув так, як се зробив Котляревский. Для того память про Котляревского буде у нас вічна, а кождий Русин повинен з вдячністю згадувати его імя” [7: 63]. Живе народне слово, народна думка і національна самосвідомість вирізнив О. Колесса як провідні категорії української літератури в роботі “Століте обновленої українсько-руської літератури. (1798–1898)” [4: 27].

“Певна річ, – пише І. Франко, – столітні роковини нової української літератури будуть відсвятковані в усіх галицьких містах, де є українська інтелігенція, ба і в багатьох селах, де національна свідомість достатньо вже розвинулася, відзначатимуться вечірками, вічами, доповідями, концертами і театральними виставами” [12: т. 41: 75]. Таким прологом, говореним “перед ювілейною виставою „Наталки Полтавки” в пам’ять столітніх відродин української народності” є “Великі роковини” І. Франка.

М. Возняк нагадує: “В 1898 р., коли галицька Україна святкувала величаво століте відродження української літератури, відсвяткувала вона й двацятьпятиліте літературної праці Франка” [2: 23]. Пригадаємо, що того ж року І. Франко опублікував у віденській газеті “Zeit” статтю про А. Міцкевича “Поет зради”, що викликало негативний резонанс серед польської громадськості.

“Головно заходом молодіжи, серед якої все мав і має Франко багато прихильників, – пише літературознавець, – приготовано в 1898 р. в його честь у Львові вечерниці з нагоди двацятьпятилітньої літературної діяльності Франка. Тоді й видано спис його творів до того часу, а спис самих заголовків того (ще не всього), що написав Франко, обіймає 128 сторін книжечки більшого формату, ніж видання тов. “Просвіти” [2: 24]. Ювіляр промовив тоді сповідь: “Яко син селянина, вигодуваний твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов’язку віддати працю свого життя тому простому народові” [12: т. 31: 309].

І. Франко висловив сподівання: “ювілейний рік істотно сприятиме поживленню національного і поступового руху, що великою мірою є наслідком якраз нової

українсько-руської літератури, а масовий рух в свою чергу позитивно впливатиме на дальший розвиток літератури” [12: т. 41: 75].

Ідея державотворення є наскрізною у діалозі історичних епох, репрезентованих у “Великих роковинах” І. Франка не тільки соціальними типами (як-от: образ козака), а й І. Котляревським, Т. Шевченком. Не випадково І. Франко монолог Козака-невмираки починає цитуванням “Енеїди” І. Котляревського, наповнюючи паралель “Троя – Україна” не тільки історичним контекстом, а й осягненням етнопсихологічних причин недержавності України. Принцип багатоголосся (термін М. Бахтіна) динамічно виражає відношення до текстів класичної традиції, передусім І. Котляревського, Т. Шевченка. Тобто йдеться про взаємозв’язок усіх змістів, про діалогічні відносини між текстами усередині тексту, що відкриває внутрішню конфліктність тексту. Загальновідомо, що інтертекст – це місце перетинання різних текстових площин. Р. Барт писав: “...множинність Тексту зумовлюється не двозначністю складників його змісту, а так би мовити, просторовою багатолінійністю означників, з яких він зітканий (етимологічно “текст” означає “тканина”)” [1: 382]. Кожен текст є інтертекстом на різних рівнях у більш-менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури. І. Франко свідомо послуговується історичним екскурсом, який ще з часів романтизму був дієвим засобом нагадати недержавним українцям славні лицарські часи козацької України.

Засіб інтертекстуальності у творі І. Франка відображає безперервний процес взаємодії українських текстів, об’єднаних ідеєю державності, її відродження. Залучення в текст інших текстів чи їхніх фрагментів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій контрастують за стилем із приймаючим текстом, в І. Франка вони, зазвичай, виділяються на ритміко-інтонаційному рівні.

Акт співвіднесення текстових елементів – це метакомунікація, у процесі якої створюються метатексти. У творі І. Франка таким первинним текстом (прототекстом) є “Енеїда” І. Котляревського, поезія “трьох літ” Т. Шевченка, новий текст (інтекст) – “Великі роковини” І. Франка. Спосіб примикання метатексту до прототексту – полемічний; рівень примикання – явний (на початку твору) і ледь прихований (йдеться про твори Т. Шевченка).

За теорією Ж. Женнета [10], власне інтертекстуальність – це “співприсутність” в одному тексті інших текстів (цитати, алюзії). Паратекстуальність – це відношення тексту до своєї частини (тут треба вказати на специфіку назви твору І. Франка). Метатекстуальність пояснює співвідношення з передтекстами певного тексту, це посилення-коментар на свій передтекст (в І. Франка історіософічний коментар до “Енеїди”). В основі гіпертекстуальності є пародійне перекодування джерел: у творі І. Франка Еней – “козак моторний” у *своій зрадї* (курсив наш. – О. Я.), він “вирвався з пожежі рідних хат; Не заперечу, вдався він проворний! Нехай тут гине, пропадає брат, Нехай тут матір шарпа ворон чорний, Нехай борців шматує й ріже кат, – не рад, що врятував свої пенати, Тікає іншої шукати хати! П’ятами накивав від тебе, Нене! Лишив тебе у ранах, у крові! Із грудей вирвав серце насталене, А вткнув яєсь собаче – і живи! І крикнув грімко: “Хлопці, гей до мене! Не буде тут

роси вже, ні трави! Пропала Мати, ми ще цієї ночі Кидаймо трупа! Гей же, в світ за очі! Там жде нас краща доля, там печені Самі нам голубці влетять у рот! Хто хоче розкошів, жий в Карфагені! Хто хоче вивищитися над народ, і слави, й блиску, й злата повні жмені, – За мною в Рим! Там храм наш, там кивот! Що нам ті згарища! Забудьмо Трою! Власть, Рим і розкіш, Карфаген горою!” [13: 39–40]. Архітекстуальність позначає жанрові зв’язки текстів (йдеться про ліро-епічну поему, власне про вагомість епічного начала).

Хоча “Великі роковини” І. Франка цілком витримані в народницькому каноні, все ж треба вказати на відкритість цитування, використання “чужого тексту” у цьому творі. Використання поетики одного твору в структурі іншого – це передусім творчий акт, унаслідок якого народжуються нові якості. Авторське “Я” має при цьому вирішальне значення, спрямовуючи читача до розуміння певних інтертекстуальних інтерпретацій.

Ідея національного відродження, що так голосно прозвучала в “Енеїді” І. Котляревського, обумовила й Франкове звернення до цього твору. За словами І. Франка, “Писання Котляревського задля їх глибокої національності, простоти і при тім загальнолюдської доступності й зрозумілості не могли лишатися без впливу на відродження” [9: 274]. “Котляревський має винятковий вплив на своїх сучасників і на українську суспільність уже півтора століття не завдяки самому талантові й майстерності, – наголошував Є. Сверстюк. – І в “Енеїді”, і особливо “Наталці Полтавці” та “Москалеві-чарівнику”, він утвердив високе почуття гідності, людської і національної гідності, без чого не можна було б і думати про відродження культури пригнобленого й колонізованого краю.

Це розвинене почуття стало хребтом нової української літератури, що в більш чи менш гострій одвертій формі завжди послідовно обстоювала добру славу і честь українського імени” [9: 274].

“Великі роковини” (1898) І. Франка, як і “На столітній ювілей української літератури” (1898) Лесі Українки уславлюють Т. Шевченка як поборника правди зневаженої нації. У “пролозі, говореному перед ювілейною виставою “Наталки Полтавки” в пам’ять столітніх відродин української народності” є перегуки з Шевченковими творами (“І мертвим, і живим...”, “Ой чого ти почорніло, зеленее поле...”, “Розрита могила”, “До Основ’яненка”), окремими образами. Так, за Франковим рядком “... Тікає іншої шукати хати” [13: 39] вчувається “Нема на світі України, Немає другого Дніпра...” [14: т. 1: 250] (“І мертвим, і живим...”); у ремарці “Великого прологу” вказано: “...видно попалені села, поле вкрите трупом”, що асоціативно пов’язується з такими творами Т. Шевченка, як “І виріс я на чужині...”, “Ой чого ти почорніло...”; у творенні образу зруйнованої України (“Щоб той страшенний образ, наче шпін, Не вбився в серці і не пік віднині Страшніше пекла! [13: 40]) проступають особливості Шевченкової поетики (“Неначе цвяшок, в серце вбитий, Оцю Марину я ношу” [14: т. 2: 95] (поема “Марина”), образи з поезії “Якби ви знали, паничі...”).

Доцільно звернутися тут до твору Лесі Українки “Коли втомлюся я життям щоденним...” (1890). Ця поезія за особливістю композиції (зіставлення безрадіс-

ного минулого й вільного майбутнього, яке сприймається як реалії сучасного дня) типологічно споріднена з “Великими роковинами” І. Франка. Можна простежити суголосність окремих думок, аналогічних навіть у способі оформлення.

У Лесі Українки:

...Та й справді, світ сей був тоді темниця:
 ...Тоді війною звали братовбійство
 Во ім'я правди, волі, віри, честі,
 А кроволиття звалося героїзмом;
 Убожеством там звали смерть голодну,
 Багатством – нагробовані маєтки,
 Простотою – темноту безпросвітну,
 Ученістю – непевнеє блукання,
 Бездушну помсту звано правосуддям,
 А сваволлю деспотичну – правом.
 Всім гордим-пишним честь була і слава,
 Зневаженим-ображеним погорда [11: 57–58].

У творі І. Франка викривальна характеристика поспільства особливо гірко звучить у таких рядках:

...Що в інших ганьби знак –
 Це ми приймаємо, як хліб насущний!
 У інших ренегат – у нас добряк;
 У інших підлий – в нас старшим послушний;
 У інших скажуть просто, ясно так:
 Безхарактерний, – в нас лиш: простодушний.
 Не стало стиду в нас! Ми в супокою
 Упідлимось, ще й горді підлотою [13: 39].

(Це ті риси безхребетного українця, які дали підставу сказати П. Кулішеві “Народе без пуття, без честі, без поваги”, а Франкові – “Я не кохам Русі”).

Полемічна гострота й відвертість “Великих роковин” І. Франка співзвучні Шевченковому посланню “І мертвим, і живим...”, “Псальтирній псальмі” та “До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів” П. Куліша, прологу до поеми “Мойсей” І. Франка, поетичному твору Лесі Українки “Товаришці на спомин” (1896). Варто зіставити такий фрагмент твору Лесі Українки:

Ми паралітики з блискучими очима,
 Великі духом, силою малі,
 Орлині крила чуєм за плечима,
 Самі ж кайданами прикуті до землі.

Ми навіть власної не маєм хати,
 Усе одкрите в нас тюремним ключарам:
 Не нам, обідраним невільникам, казати
 Речення гордес: “Мій дом – мій храм!”

Народ наш, мов дитя сліпее зроду,
Ніколи світа-сонця не видав,
За ворогів іде в вогонь і в воду,
Катам своїх поводитирів оддав [11: 131].

Згадаємо початок прологу до поеми “Мойсей”:

Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздорожку,
Людським презирством, ніби струпом, вкритий! [12: 5: 212]

Сатирично-викривальні тенденції “Великих роковин” І. Франка, поетичних творів Лесі Українки “Пророчий сон патріота”, “Slavus – sclavus” суголосні роздумам Т. Шевченка періоду “трьох літ” (“І мертвим, і живим...”, “Кавказ”, “Єретик”, “Великий льох” та ін.).

Зневірений козак І. Франка, згадавши трагічні поразки в історії України, в молитовному звертанні до Бога просить знищити навіть пам’ять про національний сором українців:

О, Боже! Чи ж кінець моєї думки?
Україна вмерла – дай мені спочить!
Дай ті катовані віддавна руки
Хоч у могилі без кайдан зложить!

Змажи нас з пам’яті людей, щоб внуки
Не знали, як ми мусили скінчить.
Ти сам, святий, забудь про нас в сій хвилі,
З землею наші порівняй могили! [13: 41]

(Як відзначав С. Петлюра, поезія І. Франка “цінна ще й тому, що в ній надзвичайно правдиво і глибоко відбивається психологія діяльного українця, що зрозумів те лихе становище, в якому опинився рідний народ, що щільно підійшов до хиб свого національного характеру, до червоточин національної волі” [8: 90]).

Асоціативно тут проступають Шевченкові роздуми в “Епілозі” поеми “Гайдамаки”:

Погуляли гайдамаки,
Добре погуляли:
Трохи не рік шляхетською
Кров’ю напували
Україну, та й замовкли –
Ножі пощербили.
Нема Гонти, нема йому
Хреста, ні могили.
Буйні вітри розмахали
Попіл гайдамаки,
І нікому помолитись,
Нікому заплакати [14: 1: 110].

Зрештою, образ могили знайшов історіософічне осмислення в поезії багатьох українських романтиків, згадаємо А. Метлинського (Амвросія Могили), М. Костомарова, Т. Шевченка та ін. Історіософічність “Розритої могили” Т. Шевченка (як писав П. Куліш, “Шевченко перше всіх запитав наші німі могили, що вони таке, і одному тільки йому дали вони ясну, як боже слово одповідь” [6: т. 2: 259]), яка поширювалася в рукописних списках серед кирило-мефодіївців, суголосна “Книгам буття українського народу” М. Костомарова: “100. Лежить в могилі Україна, але не вмерла” [5: 29]; “108. Бо голос України не затих. І встане Україна з своєї могили, і знову озветься до всіх братів своїх слов’ян, і почують крик її, і встане Слов’янщина...” [5: 30].

Ідея державотворення стала філософією чину І. Франка. Життєтворчість письменника-мислителя, свідомого громадянина є постійним пошуком відповідей на причини недержавності нації. Апогеєм таких пошуків є пролог до поеми “Мойсей” (1905). “І звідси, з прологу до поеми, – писав С. Гординський, – його голос сягає вершин, незаних від часів Шевченка. Він показує візію замученого народу, паралітика на роздоріжжі, що проте призначений повстати силою свого Духа і стати господарем української землі від Карпат по Кавказ і зайняти належне місце в колі вільних народів” [3: 136]. У цитованій праці М. Возняк наголошує: “Незвичайно могутий вступ (пролог) до поеми, де між іншим ось з якими віщими словами звертаєть ся до України:

Та прийде час, і ти огнистим видом
Засьєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, впережеш ся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш як хозяїн домовитий
По своїй хаті і по своїм полі....

(До речі, київський цензор, відомий реакціонер С. Щоголев заборонив книжку М. Возняка “Життя і значення Івана Франка” (Львів, 1913) саме тому, що в ній зацитовано рядки з прологу до поеми “Мойсей”. “Цензор вважав, що можна дати дозвіл на ввезення частини тиражу цього видання (поєми І. Франка “Мойсей”. – О. Я.) лише в тому разі, коли буде вилучено пролог” [12: т. 5: 370]).

А станеть ся се тоді, коли кожний Українець буде готовий згинутися або в гору піднести свободи стяг, воли всі Українці виповнять високо-патріотичні ради, вложені Франком в уста козака-невмираки в “Великих роковинах”. Ось які умови здійснення наших мрій мусять стояти перед очима кожного члена українського народу:

Тільки ти придатний будь
На святе, велике діло!
Загартуй думки і груди!
До високого літання
Ненастанно пробуй крил,
А Богдан прийде як сума
Ваших змагань, ваших сил.
До великого моменту

Будь готовим кождий з вас, –
Кождий може стать Богданом,
Як настане слухний час.
Мовиш: нині інші війни.
Ну, то иншу зброю куй,
Ум остри, насталою волю,
Лиш воюй, а не тоскуй!
Лиш бори ся, не мири ся,
Радше впадь, а сил не трать,
Гордо стій і не кори ся,
Хоч пропадь, але не зрадь!
Кождий думай, що на тобі
Міліонів стан стоїть,
Що за долю міліонів
Мушиш дати ти одвіт.
Кождий думай: тут, в тім місці,
Де стою я у огни,
Важить ся тепер вся доля
Величезної війни.
Як подам ся, не достою,
Захитаю ся мов тїнь, –
Пропаде кровава праця
Многих, многих поколінь.
У таких думках держи ся
І дітей своїх ховай!
Коб лиш чистая пшениця, –
І дітей своїх ховай!
Коб лиш чистая пшениця, –
Буде паска й коровай.
Чи побіди довго ждати?
Ждати – довго! То й не жди-ж!
Нині вчи ся побіждати,
Завтра певно побідиш.
Таж не даром цвіт розцвив ся!
Чейже буде з цвіту плід.
Таж не даром пробудив ся
Український жвавий рід.
Таж не даром іскри грають
У очах тих молодих!
Чей нові мечі засяють
У правицях у твердих.
Довго нас недоля жерла.
Доси нас наруга жре:
Та ми крикнім: Ще не вмерла,
Ще не вмерла і не вмере!” [2: 33–35].

Франкові заклики – це розвиток Шевченкових молитовних звертань (“Робочим головам, рукам На сій окраденій землі Свою ти силу ниспошли” [14: т. 2: 273]; “Роботящим умам, Роботящим рукам Перелоги орать, Думать, сіять, не ждять І

посіяне жать Роботящим рукамі” [14: т. 2: 277]), це продовження елегійно-медитативного й водночас пафосного “Заспіву” (1862) П. Куліша (“Ой ударю ж зразу У струни живії: Прокиньтесь, вставайте, Старії й малії! Віщуванням новим Серце моє б’ється, – Через край із серця Рідне слово лється...” [6: т. 1: 32]), це продовження закличних форм “Досвітніх огнів” (1892) Лесі Українки:

Вставай, хто живий, в кого думка повсталала!
 Година для праці настала!
 Не бійся досвітньої мли, –
 Досвітній вогонь запали,
 Коли ще зоря не заграла [11: 69].

Оптимістичні слова козака:

Боже, наше рідне слово!
 Наша пісня ще живе!
 І про нас ще пам’ятає
 Покоління те нове!
 Ще співає про козацтво,
 Про його кривавий бій!
 Ах, значить, ще не в могилі
 Той народ коханий мій! [13: 42],

а також фінальні “Ще не вмерла, Ще не вмерла і не вмер!” реконструюють Шевченкове послання “До Основ’яненка” та “Гімн” П. Чубинського.

Вертикальний контекст ідеї державотворення, яка постає у своєрідному таємничо-містифікованому зверненні до образу України, уможлиблює об’єднати, окрім згаданих “Великого льоху” Т. Шевченка, “Великих роковин” І. Франка, “Милість Божія” невідомого автора (елементи видіння, містичність), містерію “Іконостас України”, твори В. Вовк, поезії Є. Маланюка (“Уривок з поеми”, “Молитва”, “Campus martius”) та ін.

Вагомість ідеї національного відродження і поступу у творчості І. Франка беззаперечна. “Після Шевченка долю поета-проводиря національного ідеалу українського народу перейняв Іван Франко і це високе покликання гідно і з честю виконав, – писав С. Петлюра. – ...Франко виявив історичну чуйність в розумінні національного ідеалу, ввів у нього нові моменти й риси, що обумовлені сучасним йому станом у розвитку українського народу, і тим самим сприяв дальшій кристалізації його.

Якщо у Шевченка була глибока віра в незужитковані сили рідного народу, в те, що історія його, хоч наче й перервана, все ж іще не закінчена і скаже своє слово; якщо Шевченко був сильний, як поетичний висловник рідного народу, саме цією захоплюючою вірою, то у Франковій поезії ми бачимо перехід від віри в певність, у переконаність у тому, в що вірило попереднє покоління” [8: 102].

У світлі поетики відкритого тексту У. Еко, відповідно до якої твір розглядають як педагогічне послання [1: 417], звучить висновок С. Петлюри: “Франко – поет

національного сорому, та не того, що спалахне востаннє й згасне в чаді дальшого занепаду, а того, що революціонує свідомість, змушує глибоко зглянути у власну душу і розгоряється в полум'я відродження" [8: 108].

Отже, "чужий текст" ("текст у тексті" (Ю. Лотман)) у "Великих роковинах" І. Франка не тільки творить пародійність, іронічність, театралізованість, а й актуалізує проблематику твору.

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
2. Возняк М. Життє і значіннє Івана Франка. – У Львові: З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка, 1913.
3. Гординський С. Мойсей – сумління свого народу // Гординський С. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів, 2004.
4. Колесса О. Столітє обновленої українсько-руської літератури. (1798–1898). – Львів: З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка під зарядом К. Беднарського, 1898.
5. Костомаров М. Закон Божий (Книга буття українського народу). – К., 1991.
6. Куліш П. Твори: В 2 томах. – К., 1989.
7. Пачовський М. Сотні роковини народного письменства Руси-України. Памяти Івана Котляревського. – У Львові: З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка під зарядом К. Беднарського, 1898.
8. Петлюра С. Іван Франко – поет національної чести // Петлюра С. Статті / Упоряд. та авт. передм. О. Климчук. – К., 1993.
9. Сверстюк Є. Іван Котляревський сміється // Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – К., 1999.
10. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – Москва, 1996.
11. Українка Леся. Поезії // Українка Леся. Зібр. творів: У 12 томах. – К., 1975.
12. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
13. Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібр. творів: У 50 томах. Упоряд. З. Франко, М. Василенко. – Львів, 2001.
14. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 томах. – К., 1989–1991.

Юрій Клим'юк (Чернівці)

Філософська основа конфлікту поеми Івана Франка "Мойсей"

З часу появи поеми І. Франка "Мойсей" (1905) минуло вже понад сто років. Її вважають вершинною у творчості митця. Значення цього твору для українського народу не менше, ніж знаменитого "Заповіту" Т. Шевченка. Поряд із цілком

резонним визначенням поеми як філософської (А. Каспрук, С. Павличко та ін.) незаперечним є факт належності її до жанру поеми-притчі. Г. Грабович відзначає співзвучність великих поем І. Франка “з романтичною й алегоричною поетикою” [5: 143]. Вже вступ до поеми І. Франка “Мойсей” надає їй інакомовної форми, а, отже, можливостей для проектування висловлених у ній думок на історію, сучасне й майбутнє українського народу. Як бачимо, притчевість поеми походить від задуму І. Франка: на історичному факті з життя єврейського народу порушити актуальні для свого часу суспільні проблеми. Визначальним у цьому плані для поеми є конфлікт як засіб вираження її художніх прийомів і змісту.

Вважається, що “художній конфлікт, як створений письменником енергоносієм художнього світу, має в собі зародок цілісності твору, авторського світобачення, естетичну мотивацію всіх компонентів твору” [7: 382]. Отож, конфлікт є явищем багатограним, він пронизує всю художню структуру твору, через компоненти структури забезпечує єдність змісту і форми. Ми не ставимо собі за мету дати вичерпну характеристику конфлікту поеми І. Франка “Мойсей”, лише робимо спробу визначити його головні моменти і зрозуміти філософську основу.

Знавці теорії художнього конфлікту (А. Погрібний, О. Панков та ін.) звертають увагу на його зв’язок із колізією. Зокрема, О. Панков пише: “Конфлікт, колізія – це нерв художнього твору, зосередження всіх зовнішніх і внутрішніх дій, скоєних персонажами” [11: 7]. У поемі І. Франка “Мойсей” кожна колізія – це новий поворот у філософському викладі теми. На нашу думку, специфіку конфлікту в ній визначають два чинники: перший пов’язаний з філософськими системами ідеалізму та позитивізму, другий – з належністю твору до неоромантизму.

Р. Голод зазначає, що “...назвати Франка свідомим адептом суб’єктивного чи об’єктивного ідеалізму важко. Радше варто визнати підсвідоме сприйняття і засвоєння окремих концептуальних засад ідеалізму – напрям, який у часи Франкової юності зберігав за інерцією вплив на інтелектуальне життя в Європі загалом й особливо в Галичині” [4: 9]. Все-таки І. Франко звертався до принципів ідеалізму впродовж усього свого життя. Ідеалізм знаходив художнє вираження в романтичному стилі завдяки специфічним естетичним особливостям: домінування ідеї у поетичному висловлюванні, протиставлення мрії і дійсності і т. ін. В І. Франка він помітний у ранніх поетичних творах, які можна віднести до пізньоромантичних (збірка “Баляди и розказы”), романтичних (скажімо, цикл “Excelsior!” збірки “З вершин і низин”), а також у текстах пізнішого часу (неоромантичний цикл “Майові елегії” та ін.).

На думку Р. Голода, звернення І. Франка до позитивізму відбулося під впливом певних чинників: знайомством письменника з працями європейських позитивістів та особистим впливом М. Драгоманова [4: 50]. Варто зауважити, що позитивізм – надзвичайно широке і різноманітне явище в європейській філософській думці. Р. Голод звертає увагу на те, що “в основу філософської доктрини, яку М. Драгоманов вважав за необхідне популяризувати в Україні, покладено раціоналізм О. Конта; вчення про всезагальний детермінізм І. Тена; натурфілософію Г. Спенсера; еволю-

ційну теорію Ч. Дарвіна" [4: 50]. Французький філософ-позитивіст О. Конт писав, що головною роллю розуму є "систематизація людського життя і служіння серцю" [8: 64]. У зв'язку з цим було розроблено теорію прогресу, визначальним для якої мав стати суспільний порядок. На його думку, саме "прогрес становить нерозривний ланцюг порядку" [8: 122]. О. Конт зосереджувався на моральних основах такого суспільства: воно мало керуватися "любов'ю як принципом, порядком як основою і прогресом як метою" [9: 143]. І. Франко належав до переконаних борців за прогрес, вірив у можливість його досягнення внаслідок поставленої мети. Основним для себе і своїх сподвижників він зробив віру в поступ власного народу, здобуття ним волі і державного статусу.

Головним принципом позитивізму є раціоналізм. О. Конт зазначав, що його філософський дух визначають "реальність і корисність", і цей дух може бути "узга-льненим і систематизованим" з погляду здорового глузду [8: 88]. При цьому позитивізм не виходив за межі суб'єктивного ідеалізму. Самі філософи-позитивісти, у тому числі й О. Конт, вважали, що позитивізм не можна змішувати з атеїзмом і матеріалізмом [8: 80]. У багатьох випадках І. Франко теж керувався принципом здорового глузду. Йому в суспільній боротьбі навіть доводилося відстоювати свої раціоналістичні погляди: "Ми, радикали, заявляємо явно і одверто: так, ми раціоналісти, ми хочемо у всіх справах, отже і в справах релігії, поступати розумно, як личить розумним і просвіченим людям" [12: т. 45: 271]. Принцип раціоналізму найповніше своє вираження знайшов у його реалістичних, а також натуралістичних творах. Досить часто І. Франко у романтичних і неоромантичних творах звертався до прийому протиставлення ідеалізму та раціоналізму, антитетичність, що виникала при цьому, посилювала конфлікт, надавала динамізму і драматизму оповіді. Згадаймо сюжетні перипетії "Зів'ялого листя" І. Франка, конфлікт між ліричним героєм і чортом. Треба сказати, що хід подій у таких випадках був спрямований на утвердження ідей гуманізму.

Неоромантична поема І. Франка "Мойсей" складається з двадцяти розділів, тісно пов'язаних між собою змістом. Поет, насамперед, філософськи осмислив головні догмати Біблії, причому і Старого, й Нового Заповітів. В основі конфлікту його поеми "Мойсей" закладено протиставлення ідеалізму і раціоналізму, яке знайшло вираження в колізіях твору.

У перших розділах поеми створено колізію, завдяки якій дія набуває драматичного змісту. Народ, що зневірився в досягненні своєї мети після сорокарічних блукань по пустелі, збунтував проти Мойсея як провідника. Конфлікт, що при цьому виникає, має індивідуалізований характер: з одного боку, Мойсей, як провідник Божої волі, стикається із лжепророками Авіроном і Датаном, які претендують на роль вождів:

Серед них Авірон і Датан
Верховодять сьогодні;
На пророцькі слова їх одвіт:
"Наші кози голодні!"

І на поклик його у похід:
 “Наші коні не куті”.
 На обіцянки слави й побід:
 “Там войовники люті”.

На принади нової землі:
 “Нам і тут непогано”.
 І на згадку про божий наказ:
 “Замовчи ти, помано!” [12: т. 5: 217].

Здоровий глузд підказує не йти більше в обітовану землю, а пошукати щастя в іншому краї.

В.-Ф. Гегель зазначав, що “колізія є такою зміною гармонійного стану, який у свою чергу повинен бути зміненим” [3: 213]. Переходячи від колізії до колізії, І. Франко посилює конфлікт твору. Нова колізія виникає тоді, коли Мойсей, незважаючи на заборону, знову звертається до пророкування. Він розповідає євреям “Казку про терен” у момент, коли вони уже готові поклонятися не Єгові, а іншим богам – Астарті й Ваалу. Пророк намагається нагадати євреям про їхню вибраність Богом і зобов’язання перед Ним та долю, що чекає на них у разі виконання чи не виконання Божої волі.

У передмові до поеми “Мойсей” І. Франко пише, що притча про терен “міститься в одній із старозавітних книг, та я переробив її досить свobodно і додав до неї виклад (розділ IV), на мою думку, гідний Мойсея і відповідний до хвилі, в якій він оповідає дітям Ізраїлю сю притчу” [12: т. 5: 210]. Уточнимо тільки, що саму притчу в поемі І. Франка подано в п’ятому розділі, а пояснення до неї – у шостому.

Біблійна “Притча про вибір царя” є твором, що виражає гнів і обурення наймолодшого сина царя міста Сихема Єруббаала Йотама віроломним і насильницьким захопленням влади незаконним сином царя і наложниці – Авімелехом, який заради трону вбив 70 законних синів свого батька. Уцілілий Йотам звернувся до сихемців з притчею, у якій ідеться про те, як колись дерева вирішили поміж собою обрати царя. Оливка, фіга, виноград відмовилися від трону. Тоді дерева звернулися до тернини: “Іди ти, та й над нами царюй!” А тернина сказала деревам: “Якщо справді мене за царя над собою помазують, – підійдіть, поховайтесь в тіні моїй! А як ні, – то ось вийде огонь із тернини та кедри ливанські поїсть!” [Суд.: 9: 8–15]. Йотам так доводить: як не можна сховатися в тіні тернини, так не можна було допустити Авімелеха до царської влади. “*Огонь з тернини*” – це Божий гнів, що може впасти на голови сихемців. Як бачимо, головна ідея повчального твору зводиться до думки про неминучість покарання Богом тих, хто чинить несправедливість, порушує священні принципи і закони.

У поемі “Мойсей” І. Франко досить вільно поводить з біблійною “Притчею про вибір царя”. У казці його Мойсея діють зовсім інші рослини: кедр ливанський, пальма, рожа, дуб, береза. Ніхто з них не захотів відмовитися від власного добра і стати царем, лише терен, на диво всім, погодився.

На сторінках Святого Письма царя пов'язано з поняттям невидимого Царя царюючих, тобто Бога. Його представниками на землі є всі монархи. Єврейський народ, якого не задовольнив невидимий правитель, забажав для себе видимого царя. Богу це не сподобалося, але євреї отримали монархічну форму правління. Царя євреї могли отримувати за велінням Бога, за правом успадкування трону. Царя посвячували в присутності всього народу [1: 284]. Біблійна "Притча про вибір царя" засвідчує повне нехтування Авімелехом і сихемцями усталеними законами. Такі вчинки обов'язково мають бути покарані Богом.

У своїй поемі І. Франко повністю змінює філософський зміст біблійного твору. У його "Казці про терен" подано насамперед два погляди на владу: перший – як панування над іншими, а другий – як служіння більшості, тобто всьому народові, і таким керівником постає непомітний між іншими деревами терен. У зв'язку з цим М. Комариця пише: "...у цій алегорії міститься сенс справжнього царювання, що є начебто зворотньою стороною служіння – жити не для себе, а для інших" [6: 386]. Треба зауважити, що філософську ідею такого розуміння влади І. Франко почерпнув із Нового Заповіту. Під час Тайної вечері Господь повчає своїх апостолів: "Царі народів панують над ними, а ті, що ними володіють, добродійцями зветься. Але не так ви: хто найбільший між вами, нехай буде, як менший, а начальник – як службовець. Бо хто більший: чи той, хто сидить при столі, чи хто прислуговує? Чи не той, хто сидить при столі? А Я серед вас, як службовець" [Лк.: 22: 25–27]. Алегоричний образ терну у поемі І. Франка виступає не просто захисником дерев, але й, незважаючи на своє низьке походження порівняно з іншими, виявляє здатність до самопожертви:

І служитиму зайцю гніздом,
Пристановищем птаху,
Щоб росли ви все краще, а я,
Буду гинуть на шляху [12: т. 5: 225].

Інтрига, закладена в оповідну частину притчі, досягає своєї мети. Зневірені у можливості здобуття землі обітованої сорокарічним блуканням по пустелі, євреї все ж задумуються над почутим.

У поясненні до притчі І. Франко звертається до біблійної ідеї вибраності Богом єврейського народу. Вона неодноразово засвідчена у Старому Заповіті. Божу волю люди пізнають через одкровення, яке передається особливим і незвичайним способом: через самого Бога або через ангелів. Люди переважно є грішними, вони слабкі духом і тілом, тому не можуть приймати Боже одкровення. Господь вибирає особливих людей, праведних, лише вони здатні стати посередниками між Богом і людьми. Такими були Адам, Ной, Мойсей. Бог звертається до Мойсея: "А тепер іди ж, і Я пошлю тебе до фараона, і виведи з Єгипту народ Мій, синів Ізраїлевих!" [Вих.: 3: 10]. П'ятикнижжя Мойсея – це угода між Богом і людьми. Зобов'язання виконувати Заповіді Божі мало привести євреїв до панівного становища у світі: "І станеться, якщо дійсно будеш ти слухатися голосу Господа, Бога свого, щоб додер-

жувати виконання всіх Його заповідей, що я наказую тобі сьогодні, то поставить тебе Господь, Бог твій, найвищим над усі народи землі” [Втор.: 28: 1]. Окрім того, вони мали бути наділені великими матеріальними благами: “І зробить Господь, Бог твій, що будеш ти мати надмір у кожному чині своєї руки, у плоді утроби своєї, і в плоді худоби своєї, і в плоді своєї землі на добре, бо Господь знову буде радіти тобою на добро, як радів був твоїми батьками...” [Втор.: 30: 9]. Ідея боговибраності єврейського народу трансформується в Біблії в ідею його месіанської ролі. Вчення Ісуса Христа (Месії) переводить поняття Божої благодаті в зовсім іншу площину – в духовну. Суть її у звільненні не тільки євреїв, а й усього людства від гріха. Наслідком такого звільнення будуть святість і вічне життя. Ісус Христос, що зійшов заради цього на землю, проповідував серед євреїв і передав своє вчення апостолам, які понесли його по світу. У цьому і полягає суть месіанської ролі єврейського народу.

Ключовим моментом у понятті месіанства є вчення про Святу Трійцю. Ісус Христос після воскресіння, посилаючи апостолів проповідувати, наказав їм: “Тож ідіть, і навчіть всі народи, хрестячи їх в Ім’я Отця, і Сина, і Святого Духа...” [Мт.: 28: 19]. У цьому наказі закладено зобов’язання охрещеного вірити у Святу Трійцю. Ісус Христос і віра – тотожні поняття. Святий апостол Іван пише: “Бо троє свідкують на небі: Отець, Слово й Святий Дух, і ці Троє – Одно” [1 Ів.: 5: 7]. Ісус Христос – це “Слово”, що веде людину, народ, людство до спасіння.

Філософську основу поеми І. Франка “Мойсей” складає ідея месіанства. Мойсей у поясненні своєї притчі розкриває єврейській громаді її суть: дерева – це народи землі, а терен (цар) – це вибраний Богом єврейський народ. Пророк намагається пояснити, чому саме Бог з-поміж інших народів вибирає найнещасніший.

Притча про терен і колізія, що при цьому виникає, є гнівним застереженням єврейській громаді перед неправильними кроками. Конфлікт між Мойсеєм і народом надзвичайно загострюється. Чесні наміри пророка наштовхуються на стіну нерозуміння і навіть ворожого ставлення до нього.

Як пише Г. Грабович, “центральний концепційний момент поеми полягає в тому, що навіть коли суспільство прагне поставити пророка поза законом, трактувати його як злочинця, воно не може не почути його голосу – якщо тільки його справді надихає Бог і якщо його пророцтво стосується життєвих інтересів спільноти (що безпосередньо впливає з першого)” [5: 149]. Усе це супроводжується важкими переживаннями самого пророка.

Наступну колізію визначає словесна сутічка Мойсея з Авіроном і Датаном. Втрата Мойсеєм авторитету в громаді супроводжується глузливіми ставленнями до нього Авірона й войовничим – Датана, відбувається фактичне усунення його від керівництва. Зміна кінцевої мети втечі євреїв з Єгипту веде до найбільшого гріха – віровідступництва. Наступна колізія – це не лише протиставлення двох стратегічних ліній історичної ходи Ізраїля в майбутнє, але й настанова на те, щоб не зійти на манівці, щоб прагнення тимчасових вигод не затьмило майбутньої перспективи. Відхід Мойсея з табору ізраїльтян, його роздуми про власний народ пройняті глибокими патріотичними почуттями:

О Ізраїлю! Якби ти знав,
Чого в серці тім повно!
Якби ти знав, як люблю я тебе!
Як люблю невимовно!

Ти мій рід, ти дитина моя,
Ти вся честь моя й слава,
В тобі дух мій, майбуттє моє,
І краса, і держава.

Я ж весь вік свій, весь труд тобі дав
У незламнім завзятті, –
Підеш ти у мандрівку століть
З мого духу печаттю [12: т. 5: 237].

І. Франко змінює характер поетичного висловлювання. Якщо до цього воно мало відкрити, публічну форму, то тепер більшу увагу звернено на внутрішній світ головного героя. У колізійному плані найяскравішу форму вираження це знаходить у спілкуванні Мойсея з Азazelем – “темним демоном пустині”, який спочатку видає себе за самого Бога, а потім за матір пророка.

Азazelь показує Мойсеєві Палестину, малу за площею землю, заселену різними племенами:

Ось тобі й Палестина уся,
Край овець і ячменю,
Від Кадеса до Кармеля всю
Мов загулиш у жменю,

Ні шляхів тут широких нема,
Ні до моря проходу!
Де ж тут жить, розвивається, рости
І множитися народу? [12: т. 5: 255]

Найтрагічнішим моментом поеми є змалювання майбутнього єврейського народу. Азazelь вказує на ті загрози, що чатуватимуть на “гебрєйське царство”: воно виникне, але скільки зусиль і крові буде втрачено заради цього, а значення його в долі землі буде аж ніяким. Це царство не встигне розквітнути, як розпадеться на частини і на нього зазіхатимуть вороги – Дамаск, Вавилон. Храм Єгови буде спалений. Через якийсь час євреї відновлять храм і царство, але його ненавидітимуть інші народи. З’явиться нова сила, автор явно натякає на стародавній Рим, під ударом якого впала юдейська держава:

Чуєш стук? Се залізна стопа
Тих страшних легіонів,
Що толочить юдейські поля,
Робить пустку з загонів [12: т. 5: 257].

Знову, востаннє, буде спалено храм Єгови. Неволья пожене євреїв зі своєї вітчизни, і назавжди “загасне Ізраїля зіезда”.

Фактично І. Франко оцінює історію євреїв з висоти початку ХХ ст. Те, про що мріяв Мойсей для свого народу, і те, що його насправді чекало, розкриває весь трагізм життя і трудів пророка. Якщо Мойсей прагне виправдати довіру Єгови, то народ, засліплений боротьбою за дрібні вигоди, чинить гріх і тому зазнає все нових і нових покарань. Далекий від здійснення мрії Мойсея у поемі І. Франка протиставлено прагматичний підхід до життя, що виражений у судженнях Азазеля. Він намагається доконати Мойсея логікою фактів. Як пророк, Мойсей розуміє можливість подій, змальованих Азазелем, а тому, вкрай засмучений, впадає в розпач:

І поник головою Мойсей.
 “Горе моїй недолі!
 Чи ж довіку не вирвуться вже
 Люду мому з неволі?”

І упав він лицем до землі:
 “Одурив нас Єгова!”
 І почувся тут демонський сміх,
 Як луна його слова [12: т. 5: 258].

Психологічне напруження, у якому перебуває Мойсей, досягає апогею. Вигук відчаю і злорадство демона замикаються в самому пророці. У конфлікті поеми намічається поворот оповіді до розв’язки. Виникає нова колізія: Мойсей тривожно очікує появу Єгови. Настає момент істини. Те, заради чого й написано поему. Її філософський сенс зосереджено в словах Єгови. Напружене очікування його появи передано через відчуття самого Мойсея. Грізні передвісники появи Єгови (грим, чорна хмара, блискавки, вітри, дощ із градом, холоднеча) змінюються втихомиреністю природи, лише чутно дзюрчання стікаючої води, запах теребінту і мигдалю. Мойсей не бачить Бога, лише чує Його голос.

Філософська проблема духовності людини і загалом народу є центральною в поемі І. Франка “Мойсей”. Ця висока ідея, знову ж таки, почерпнута з Біблії, з Нового Заповіту. Сенс земного шляху християнина пов’язаний з пізнанням духовної суті Бога. У Новому Заповіті матеріальному протиставлено духовне, пов’язане з вірою в Ісуса Христа: “Тож немає тепер жадного осуду тим, хто ходить у Христі Ісусі не за тілом, а за духом, бо закон духа життя в Христі Ісусі визволив мене від закону гріха й смерті” [Рим.: 8: 1–2]. Виділення пріоритету духовного над тілесним є головним для християнства: “А людина тілесна не приймає речей, що від Божого Духа, бо їй це глупота, і вона зрозуміти їх не може, бо вони розуміються тільки духовно. Духовна ж людина судить усе, а її судити не може ніхто” [1 Кор.: 2: 14–15]. Пізнати суть цієї високої істини – значить піднятися над буденністю, перейти з рангу обивателя в ранг одухотворених особистостей.

І. Франко також матеріальному протиставляє духовне:

Та зарік я положу твердий
На всі ваші здобутки,
Мов гадюку на скарбі, дам вам
З них турботи і смутки.

Хто здобуде всі скарби землі
І над все їх полюбить,
То і сам стане їхнім рабом,
Скарби духу загубить [12: т. 5: 261].

Золото – це символ могутності й багатства. Людей захоплює “золотий океан”, для них головним є “хліб золотий”. В устах Єгови ці вислови передають ідею ненаситності і їх матеріальних прагнень. У той час, коли люди своїм життям і діяльністю повинні наблизитися до Бога, бо він для себе вибирає лише “духа кормильців”. За допомогою цього епітета І. Франко передає постійне прагнення кожного до приношення духовних здобутків. Ставлення Єгови до єврейського та інших народів має одну мету: вони повинні подолати буденні потреби заради вищих цілей, що знаходить вираження у складній метафоричній формі:

Хто вас хлібом накормить, той враз
З хлібом піде до гною;
Та хто духа накормить у вас,
Той зіллється зо мною [12: т. 5: 261].

Заради цієї мети виправдовуються всі злигодні, які довелося витерпіти Мойсеєві. Єгова знав наперед, що хоче, а Мойсей був людям лише “проводир незрячий”. Мойсей вірив у Єгову, але не мав розуміння кінцевої мети своїх діянь. Він і сам спокусився обітованою землею, прагнучи добра і щастя своєму народові. Єгова відкриває йому вище призначення:

Ось де ваш обітований край,
Безграничний, блистячий,
І до нього ти людям моїм
Був проводир незрячий.

Ось де вам вітчизна осяйна,
З всіх найкраща частина!
Лиш дрібненький задаток її
Вам отся Палестина [12: т. 5: 261–262].

Висловлювання визначає високу духовну мету, поставлену Єговою перед народом Ізраїля.

І. Франко повертається до ідеї “вибраності євреїв”, їхнього панування над світом. У поемі вона набуває іншого від звичного розуміння значення, бо це панування матиме не політичну форму, а перейде в месіанську роль і визначатиме першість євреїв у духовному житті народів світу. І. Франко не зводить розуміння духовності

лише до віри в Бога, а має на увазі примноження духовних скарбів як визначений Богом шлях до досконалості та єдності з ним.

Біблійна історія засвідчує, що Мойсей лише побачив обітовану землю з вершини гори Нево Пісгі, але не ввійшов до неї, помер, визначивши перед цим свого наступника – Ісуса (Єгошу), сина Навиного [Втор.: 34: 1–12]. Наступна колізія – покарання пророка смертю в поемі І. Франка “Мойсей” перед входом народу в Палестину лише через сумніви в тому, що повелів Єгова, твориться в душі філософії позитивізму. С. Павличко відзначала: “За сумніви Мойсей покараний смертю, але не це найстрашніше; за сумніви він покараний тим, що не дійде до мети” [10: 217]. Така смерть веде до думки про неминучість здійснення волі Єгови. І. Франко у поемі не змальовує смерть Мойсея. Євреї здогадуються про неї, не побачивши його в молитві на скелі. Не лише відчуття втрати, але й жах перед тим, що сталося, охоплює євреїв:

Ні, нема! І було те “нема”,
Мов жах смерті холодний,
Чули всі: щезло те, без чого
Жить ніхто з них не годний [12: т. 5: 262–263].

Колізія зі смертю Мойсея веде до розв’язки твору. Виникає нова колізія, що підтверджує правильність пройденого Мойсеєм шляху. Обставини, що склалися, пробуджують велику енергію в народі. “Безіменний страх” і “невідомий перст божий” – це ті сили, що піднімають євреїв на боротьбу за здобуття Палестини. Заклик Єгошуї “До походу! До бою!” зривається, “мов орел Над німою юрбою”, через мить його “Гірл сто тисяч повторить”. Розмах енергійного сплеску народу, який розправившись із лжепророками, Авіроном і Датаном, веде до здобуття Палестини. Перед його наступом ніщо не може встояти:

Через гори полинуть, як птах,
Йордан в бризки розкроплять,
Єрихонські мури, мов лід,
Звуком трубним розтоплять [12: т. 5: 264].

У цих рядках поеми передано по-філософськи осмислену біблійну історію переходу євреями Йордану і взяття міста Єрихон. Події пов’язані з чудами, що відбулися за велінням Єгови. Йордан, як і колись Червоне море, розступився перед євреями [Нав.: 3: 7–17]. Мур, що захищав Єрихон, впав лише від того, що євреї впродовж семи днів обходили його, трубячи в сурми [Нав.: 6: 1–24]. У поемі І. Франка заряд енергії, що вибухнув у народі після смерті Мойсея, спрямовує його в майбутнє, завдання якого залишається “Простувати в ході духові шлях” [12: т. 5: 264], що визначає незмінність цінностей, освячених самим Єговою і вірних для всіх часів і народів.

Як бачимо, в основі конфлікту поеми І. Франка “Мойсей” лежить філософське протиставлення ідеалізму та раціоналізму. Джерелом першого є Біблія з її провідними догматами Божого провидіння, що визначає історичний поступ народу, в цьому разі ізраїльського, та долю окремої людини (Мойсея, Авірона й Датана,

Єгошуї), влади як служіння одного більшості, вибраності Богом єврейського народу, що трансформується в ідею месіанської ролі, переваги духовних цінностей над матеріальними.

Джерелом раціоналізму є філософія позитивізму. В поемі І. Франка раціоналізм виражає ідею виправдання матеріальних прагнень людини, що походить з її щоденних потреб і забезпечення кращої долі в майбутньому.

Складний за своєю структурою конфлікт поеми має різні рівні реалізації. Перший – суспільний – це конфлікт між Мойсеєм та ізраїльським народом. Саме у ньому закладена боротьба між буденними потребами людей і їх вищим призначенням, тобто виявлення способів досягнення кінцевої мети. Другий рівень – це конфлікт між Мойсеєм і його власним сумлінням, що проявляється в глибоких патріотичних почуттях і сумнівах у правильності обраного шляху, що знайшло вираження в протистоянні між ним та Азазелем. Душа Мойсея в сум'ятті знаходить силу в боротьбі з ним завдяки молитві до Бога. Третій рівень – духовний, це конфлікт між Мойсеєм і Єговою, у якому пророк виступає сліпим виконавцем волі вищої сили світу. Ним стверджується головна мета історичного поступу людини і народу – пізнання духовних основ існування та розвитку всього суцього.

Неоромантичній поемі І. Франка "Мойсей" відповідає конфлікт, який вписується в контекст ХХ ст. новими ідеями, художньо проголошеними через опис подій минулого. Щоб краще зрозуміти їх, треба орієнтуватися в історії єврейського народу і духовних основах християнства. Але цього замало. І. Франко не зосереджує свою увагу на приході євреїв у землю Палестини, а показує духовне значення цієї події для народів світу, у тому числі й українського.

Завдяки притчевості поеми, майстерно розробленому конфлікту виникає аналогія між єгипетською неволею єврейського народу й неволею українського народу, що входив тоді до складу двох імперій – Російської та Австро-Угорської. Головне значення поеми як твору світової літератури не у відтворенні біблійної історії виходу народу Ізраїля з єгипетської неволі і здобуття ним обітованої землі, а в проголошенні ідеї волі українського народу та визначення шляхів її досягнення.

Література:

1. Библиейская энциклопедия: В 2 кн. / Трудь и издание Архимандрита Никифора. – Москва, 1891. – Кн. 2.
2. Біблія, або Книга Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Из мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена. – Москва, 1988.
3. Гегель В.-Ф. Эстетика: В 4 т. – Москва, 1968. – Т. 1.
4. Голод Р. Иван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Івано-Франківськ, 2005.
5. Грабович Г. Франко і пророцтво // Грабович Г. Тексти і маски. – К., 2005.
6. Комариця М. Тернова символіка у творчості І. Франка: джерела та літературний контекст // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998.

7. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
8. Огюст Контъ / Перевод И. Шапиро, под. ред. Э. Радлова // Родоначальники позитивизма. – СПб., 1912. – Вып. 4.
9. Огюст Контъ / Перевод И. Шапиро, под. ред. Э. Радлова // Родоначальники позитивизма. – СПб., 1917. – Вып. 5.
10. Павличко С. Д. Філософські поеми Івана Франка “Смерть Каїна”, “Похорон”, “Мойсей” і європейський романтизм // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 1.
11. Панков А. Вечное и злободневное. Современная проза: конфликты, темы, характеры. – Москва, 1981.
12. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Степан Ярема (Львів)

Психологічна грама провідника народу в поемі Івана Франка “Мойсей” (гортаючи сторінки праці Якіма Яреми “Мойсей” – поема Івана Франка”)

У своїх спогадах про І. Франка Я. Ярема, тоді молодий учитель української гімназії в Тернополі, пише: “Вже в 1912 р. намічалось святкування 40-ліття творчості письменника [І. Франка. – С. Я.] на 1913 р. і мені бажалось ушанувати чимось цю знаменну дату. Я готував тоді свою статтю про поему “Мойсей”. У 1912 р. вона вийшла друком у Тернополі у формі брошури, один екземпляр якої я, переборюючи великий страх у серці, вислав ювілярові з урочистою й щирою присвятою”. Ще цього самого року І. Франко у передмові до другого видання “Мойсея” висловив Я. Яремі, а водночас А. Крушельницькому, подяку за те, що “совісно зайнялися розбором і поясненням поеми”.

Тут мовиться про критичну студію “Мойсей” – поема Івана Франка” з такою присвятою: “На пошану сорокалітньої праці Духа-Творця новочасної України”.

У своїй праці Я. Ярема зосередився на психологічному аналізі основної сюжетної лінії в поемі – розгортання зовнішнього, з народом, та внутрішнього, з самим собою, конфліктів героя. Саме про це йтиметься нижче.

Nemo propheta in patria sua¹. Ялова, червона, поросла рідкими кущами осоту та будяків долина біля підніжжя іржавих скель Моавських гір. На ній розкидані дрантиві намети, де животіють збідовані гебреї. Важко здогадатися, що це той народ, який перед сорока роками порвав кайдани рабства і, попри спротив могутнього фараона, рушив окрилений Мойсеєм в обітовану землю будувати свою державу. Думали вони тоді, що під Божою опікою буде це легкий похід до нового заможного життя. Проте не так сталося.

¹ Повний текст цього уривка латинського перекладу (Вульгати) Євангелія від Марка [6: 4] в українському перекладі І. Огієнка звучить так: “Пророка нема без пошани, хіба тільки в вітчизні своїй, домі своїм”.

Багаторічне блукання по пустелі й горах, голод, холод, пошесті погасили їхніх ентузіазм, породили в їхніх душах зневіру й озлоблення. Вони отаборилися біля самої межі Палестини, не маючи ні сил, ані охоти долати гори – останню перешкоду на шляху до мети. М'ясо стад стало для них найвищою ласкою, а на палкі заклики до походу в них була лиш одна відповідь: "Наші кози голодні". Та ще тужать вони за своїм невільницьким життям, коли були ситі та певні у завтрішньому дні.

Новоявлені лжепророки Датан і Авирон, граючи на нищих інстинктах юрби, закликають гебреїв податися в багаті східні краї на ласку новим панам і поклонитись їхнім богам, а Мойсея каменувати як ошуканця та зрадника народу, якого на угоду фараонові хотів знищити.

Самотній живе у своєму наметі Мойсей, Божий післанець та батько народу. Під вагою років, трудів і важких дум його велична постать похилилася, волосся посивіло, а чоло поорали зморшки. Сповнений палким бажанням вивести улюблений народ на світлу дорогу, він, незважаючи на погрози, ще раз виходить на вічевий майдан. Не підлаштовуючись під юрбу, картає її за лінивість, безглузду впертість, непокірність та апатію. То гнівно погрожуючи карою Єгови, то знов ласкаво умовляючи, намагається спонукати її до чину. Та надаремно. Підбурена юрба проганяє Мойсея з табору.

Так трагічно закінчується протистояння пророка і його народу.

Дальша дія розгортається вже у протиборстві роздвоєної Мойсевої душі – ясної її частини, власне його самого, з темною, яку уособлює Азазель, темний демон заперечення.

"І ворушиться в серці грижа". Вигнаний з табору Мойсей, піднімаючись у п'ятні без стежки на вершини гір, гарячково роздумує над закидами, які йому зробив його власний народ. Сумніви закрадаються в його душу.

Чи добре він справляв заповіді Єгови, щоб з рабів зробити народ на Божу подобу?

Чи справді він це робив з Божого веління та безкорисної любові до народу, а не з прагнення вивищитися над ним і стати паном душ, і не з гордині та сорому, що його брати невольники?

...може хоривський огонь
Не горів на Хориві,
Лиш у серці завзятім твоїм
У шаленім пориві? [2: т. 5: 245]

І врешті, чи добре він зробив, виводячи гебреїв з насиджених від поколінь місць і рабства, до якого вони вже звикли.

Проте ці сумніви не зламали Мойсея, але все ж таки розхитали його переконання в корисності своєї праці для народу та в етичній чистоті його намірів і божественної їх спонуки. У сум'ятті він звертається до Єгови, благаючи:

Обізвися до мене ще раз,
Як колись на Хориві! [2: т. 5: 242]

...Скажи:
 Я чинив твою волю,
 Чи був іграшка власних скорбот,
 І засліплення, й болю? [2: т. 5: 247]

Проте Єгова мовчав і, коли настала ніч, Мойсей знесилений упав на землю.

“У серці важка боротьба”. Починається другий етап внутрішнього конфлікту Мойсея, значно глибший, загальніший і тому грізніший, ніж перший.

Сниться Мойсеєві його мати, яка пестливими словами заколисує його біль, бідкається над його змарнованим життям, покладеним на жертвник народу. Ці уболівання поступово переростають у філософічні міркування, що заперечують ціложиттєву діяльність пророка. Адже, – говорить вона, – світом правлять споконвічні закони, які визначають всі події, що відбуваються. Супроти цих законів безсильний навіть сам Єгова. Діяння всупереч їм – це шаленство, приречене на невдачу, і ніхто не збагне, до чого воно може привести. Якщо кам’яну брилу зрушити з гори, вона покотиться вниз, розбиваючись на друзки, і ніхто не може покерувати їх летом, бо ними керують незалежні від чиєїсь волі закони. Саме так Мойсей зрушив гебреїв і підуть вони тепер манівцями, немов той сліпий гігант Оріон, якого веде до сонця збиточний хлопчик, повертаючи то в той, то в інший бік.

А ти молишся! Бідне дитя!
 Де твій розум, де сила!
 Ти ж хапашся піну благать,
 Щоб ріку зупинила! [2: т. 5: 253] –

завершує своє нашіптування Азазель, бо це він під личиною матері повчав Мойсея.

Мойсей знаходить у собі ще стільки сили, щоб відкинути такі міркування, в яких нема ні любові, ні моралі, ані заохочення до праці, а людина стає безвільним об’єктом, байдужим до всього. Однак його райдужні мрії значно зблякли. Азазелеві вдається посяяти неспокій в душі пророка, хоч його серце ще горить любов’ю до народу і бажанням поліпшити його долю.

Через безодню розпачу до прозріння. Щоб остаточно зламати Мойсея, Азазель відкриває йому майбуття Ізраїлю. Тут поет уперше виходить поза межі реально можливого, використовуючи свого роду *deus ex machina*.

Перед очима Мойсея з’являється Палестина, бідний, невеликий край, вже заселений різними племенами. Одна за одною перед Мойсеєм пропливають картини майбутнього гебреїв: пожежі, руїни, потоки крові і гори вбитих, вавилонський полон і врешті римські легіони, що спустошують край і розпорошують гебреїв по цілому світу. Ось який цей рай, до якого Єгова посилає його народ. І

Упав він лицем до землі:
 “Одурив нас Єгова!” [2: т. 5: 258] –

крик відчаю виривається з його грудей.

Стало темно, повіяв ураганний вітер, задрижали освітлені блискавками руді скелі під ударами громів, а з неба полилися дощові потоки.

Поволі все стихає. Повіяло леготом, запахли квіти. Так після розпачу й у серці Мойсея починає відроджуватися віра і надія, перемагає те живлюще божеське в людині (Гетеве "das Göttliche"), що в найтяжчі хвилини життя підносить її, загоєє рани. У Мойсея визріває думка, що дотепер він неправильно розумів щастя свого народу лише як матеріальний добробут, бо не в золоті і завоюваннях його призначення. Насправді обітований край – це символ духового царства. Серцем Мойсей чує голос Єгови:

І будете ви свідки мені
З краю світу до краю,
Що лиш духу кормильців з усіх
Я собі обираю.

4. Хто вас хлібом накормить, той враз
З хлібом піде до гною;
Та хто духа накормить у вас,
Той зіллється зо мною [2: т. 5: 261].

Завоювати царство духа – ось що народ вивидить і до чого він повинен стреміти.

Ці слова – це заповіт І. Франка українському народові, квінтесенція досвіду його життя.

І. Франко та його Мойсей. Ізраїль у поемі "Мойсей" – це український народ, дарма, що замаскований чужими побутовими і географічними реаліями. Сама поема – це інтимна сповідь І. Франка про свої переживання й роздуми над долею народу та його майбутністю. Водночас – це виклад світогляду поета, що кристалізувався протягом десятиліть під час його всебічної, воістину титанічної праці на письменницькій, політичній і науковій ниві. Вона органічно впливає з усієї попередньої його творчості і є її високомистецьким узагальненням та вивершенням.

П'ять років раніше у статті "Поза межами можливого" автор, критикуючи марксизм за односторонність і фаталізм, пише: "...не самі тільки потреби жолудка [...] гонять чоловіка до витворювання економічних дібр, а цілий комплекс його фізичних і духових потреб. Продукція, невпинна і чимраз інтенсивніша культурна праця – це вплив потреб і ідеалів суспільності" [2: т. 45: 283].

Як же співзвучна нещадна критика хиб характеру гебреїв з десять років раніше написаним нищівним осудом своїх земляків у гіркій сповіді поета "Дещо про себе самого" як "раси обважнілої, незграбної, сентиментальної, позбавленої гарту й сили волі, малоздатної до політичного життя на власному смітнику і такої плідної на перевертнів найрізномоднішого сорту" [2: т. 31: 31].

Та найбільше це стосується другого етапу внутрішнього конфлікту – протистояння Мойсея скептицизмові та фаталізмові. І знову у вищезитованій статті читаємо: "Як син селянина-русина, вигодований чорним селянським хлібом, працею твердих

селянських рук, почуваю обов'язок [...] відробити ті шеляги, які видали селяни на те, щоб я міг видряпатися на вершину, де видно світло, де пахне волею, де ясніють вселюдські ідеали” [2: т. 31: 31].

Коли дух поета-мислителя рвався у простори вічних загальнолюдських проблем, то цілим серцем він прикипів до свого народу, який у політичному і культурному розвитку відстав від сусідів. Треба було надолужувати те, що інші народи вже пройшли, і тепер могли собі дозволити і модний песимізм, і зневіру.

Й І. Франко стає в першому ряді борців за загальнолюдські права для свого народу, за підняття його культурного й економічного рівня, за сучасне українське письменство, мистецтво та науку. Довелося самому пробивати дорогу, долаючи опір чужої влади і відсталих, консервативних і збайдужілих земляків, терплячи цькування та нестатки. Довелося витратити час на дрібниці, щоб “відповісти потребам хвилі і заспокоїти злобу дня” [2: т. 31: 308], коли його ум злітав на вершини людської думки.

Цілком природно, що за таких обставин І. Франко переживав “дні журби”, коли його охоплювала зневіра у своїй діяльності, яка видавалася його скептичному розумові марною, не вартою таких зусиль і самовідречення, і приносила йому лише прикрощі.

Однак це були лише хвилини слабкості, бо І. Франко твердо вірив, що український “народ, хоч гноблений, затемнюваний і деморалізований довгі віки, [...] хоч і сьогодні бідний, недолугий і безпорадний, а все-таки поволі підноситься, відчуває в щораз ширших масах жадобу світла, правди та справедливості і до них шукає шляхів. Отже, варто працювати для цього народу і ніяка праця не піде на марне” [2: т. 31: 31].

Саме у такому вирішенні конфлікту Я. Ярема вбачає основну ідею поеми “Мойсей”.

Поема “Мойсей” і сучасність. Поема “Мойсей” відіграла неоціненну роль у національному усвідомленні українців, і то не тільки Галичини, та в патріотичному вихованні молоді. На запрошення громадських організацій І. Франко, хоч уже важко хворий, виїздив у галицькі міста, де його з захопленням вітали. Тут він читав свого “Мойсея” в переповнених залах перед благовійними слухачами, серед яких було багато учнівської молоді. У 1909 році А. Крушельницький опублікував докладний розбір поеми [див.: 1], що значно посприяло її вивченню в старших класах українських гімназій. Особливу увагу їй приділяли в західних областях у міжвоєнний час, коли учні вивчали напам'ять, часто з власної ініціативи, окремі частини поеми (передусім десяту пісню) або й цілу поему. Без перебільшення можна стверджувати, що “Мойсей” І. Франка був потужним каталізатором постановня Західноукраїнської народної республіки, а згодом – героїчної боротьби за волю України.

За радянських часів поему не можна було навіть згадувати. У спогадах М. Коцюбинського про те, як І. Франко писав “Мойсея”, це слово зазвичай заміняли три крапки. У 1970-х роках під час моїх оглядин нової експозиції музею І. Франка, коли я наважився підняти заслону над цим словом у цитаті з М. Коцюбинського, чергова підняла страшний крик і взялася викликати міліцію.

Сьогодні Франкова поема є чи не найзлюбоденнішим високомистецьким твором української літератури.

Чи не відображає юрба виснажених, озлоблених і знеохочених до дальшого походу гебреїв, багатьох сучасних українців? І в цих, і в тих переважають споживацькі прагнення, вони з тугою згадують сите, на їхній погляд, рабство, якого не осмислювали.

Чи немає в нас подібних Авіронові і Датанові політиків, які закликають іти з поклоном на схід у нову неволю. Навіть деякі інтелігенти сумніваються, чи варто було виходити з Союзу, де, на їхню думку, матеріальна стабільність була забезпечена.

Які ж українські партії ставлять на чолі своєї програми духові цінності: розвиток української культури, науки, виховання свідомої молоді і розуміють, що без цього неможливий економічний прогрес?

Є й такі, які вважають, що, маючи російські культурні багатства, немає сенсу створювати свої.

І це на 15-му році незалежності!

Незважаючи на те, ми мусимо повірити словам І. Франка, зверненим до українського народу про його майбутнє:

І прийде час, і ти з огненным видом
Засяєш у народів вольних колі.
Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,

Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі [2: т. 5: 214].

Література:

1. Крушельницький А. Іван Франко (поезія). – Коломия, 1909.
2. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Микола Легкий (Львів)

Неосягнені горизонти Франкової прози (актуальні проблеми наукових досліджень)

Рідше, ніж поезія, частіше, ніж драматургія ставала предметом наукових студій проза Івана Франка, – можна констатувати у час 150-літнього ювілею письменника. Чому саме так, – однозначно відповісти важко. Та можна ствердити, що й прозовим текстам І. Франка пощастило (особливо за останні роки) на розмаїття дослідницьких підходів, методів, способів інтерпретацій. Одні твори розглядали частіше й ретельніше (цикл “Борислав”, “На дні”, “Борислав сміється”, тепер уже

й “Перехресні стежки”), інші – рідше й побіжніше (“Хмельницький і ворожбит”, “Син Остапа”, “Вільгельм Телль”, “Неначе сон” тощо).

Так, лише на початку ХХІ ст. з’явилася низка монографій, які під певним кутом зору досліджують прозу І. Франка. Наприклад, Н. Тодчук, студіює поетику одного твору у праці “Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: простір і час” [6]. Книжка привертає увагу поліметодологічним підходом дослідниці до вивчення проблем взаємодії простору й часу в межах однієї художньої системи, спробою окреслити місце Франкового твору у прозі письменника зокрема й у контексті європейської літератури загалом. Незвичне потрактування жанрової природи Франкового твору (соціально-психологічний роман), зарахування його до явищ баладної прози викликають, щоправда, певні дискусії.

У монографії “Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка” [10] А. Швець замислюється над основними художньо-композиційними модифікаціями кримінального сюжету, способами його розбудови у прозі письменника. Дослідниця простежує еволюцію поглядів І. Франка на проблеми Добра і Зла у світі, злочину й покарання переступника, а також типологізує Франкових персонажів-злочинців, виявляє засоби їх характеротворення.

Якщо названі дослідження стосуються лише Франкової прози, то праця Р. Чопика “Ессе Ното: добра звістка від Івана Франка” [9] охоплює усю творчість нашого письменника (прозову, зокрема), прочитує її як єдиний текст, вистежує алгоритм творчого духу автора, що матеріалізується в різних за формою і змістом творах.

У монографії Н. Тихолоз “Казкотворчість Івана Франка: генологічні аспекти” [5] розглянуто і прозові, й поетичні, й драматичні тексти. Авторка з’ясовує місце казки в генологічній свідомості письменника, виявляє його погляди на жанрову природу казки, типологізує жанрові модифікації казки у творчості І. Франка, здійснює цікаві інтерпретації творів письменника, які так чи так позначені рисами казки.

Дослідження Р. Голода “Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття” [1] з’ясовує стосунок І. Франка до “давніх” і “нових” стильових напрямів та течій: романтизму; реалізму, натуралізму й імпресіонізму (останній він зараховує до реалістичного типу творчості); модерністських – експресіонізму та сюрреалізму. Автор пов’язує особливості творчого методу письменника із тенденціями у європейському (і не тільки) літературному процесі. У книзі співвіднесено погляди на те чи те стильове явище Франка-теоретика і його творчу практику.

Я. Мельник у монографії “Іван Франко й *biblia arosyryha*” [3] розглядає й прозові твори письменника, зокрема порушує проблеми співвіднесеності Франкових текстів (насамперед новели-притчі “Терен у носі” та оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош”) із апокрифічними “Діяннями”, “мандрами”, “чудесами”, “мученнями”, дошукується джерел їхніх сюжетів, пов’язує символіку цих гуцульських “образків” із христофанією та ангелофанією.

Оглянути усі праці франкознавців-прозознавців у цій статті годі; втім, це й не є її головним завданням. Назву лише імена авторів тих монографій, статей та розвідок, які з’явилися принаймні за два останні десятиліття й які не втратили своєї

актуальності. А це З. Гузар і Т. Гундорова, І. Денисюк і Л. Бондар, Л. Каневська й Т. Пастух і, врешті, автор цих рядків.

Досліджуючи наративну, жанрову, часо-просторову, загалом стильову природу Франкової прози (та й не лише її), літературознавці та чи інак опираються на конкретний образ (систему образів) – своєрідний носій семантики тексту. Реципієнт, сприймаючи й під певним кутом зору аналізуючи текст, актуалізує цей образ, розкодує його сенс, з'ясовує його валентність, його типологію й аналогію, його синтагматику, парадигматику й прагматику. Хай там як, та в царині франкознавства надзвичайно рідко робили спроби оцінити Франкову прозу як своєрідну *імагіональну мегасистему*, у межах якої функціонує значна кількість *транстекстових образних макросистем*, що, своєю чергою, складаються із мікрообразів (сем). “Поетична, так само, як і сонна, фантазія не любить абстрактів і загальників і залюбки транспонує їх на мову конкретних образів”, – вважав І. Франко [7: т. 31: 75]. Як часто той чи той образ вживається у прозовій творчості? У яких значеннях? Чи можна вивести тут певні закономірності? У дослідженні усїєї системи чи її підсистем доцільно, як нам здається, використовувати саме *імагологічний* метод, інтегральний за своєю суттю, тобто такий, що дасть дослідникові змогу крізь призму групи образів чи й однотипної образної системи споглядати й наративні, й генологічні, й часово-просторові, й номенологічні, й інтертекстуальні, й психоаналітичні, міфопоетикальні й, звісно, структуральні обрії тексту. “Всяка ідея (читай: образ. – М. Л.), що повстає в нашій душі, – писав І. Франко, – може викликати за собою іншу ідею, і то або подібну чим-небудь до неї, або таку, яку ми привикли зв'язувати з нею чи то задля місцевої суміжності, чи задля часової близькості або періодичності” [7: т. 31: 66].

Такий підхід у франкознавчій царині новий, належно ще не розроблений, однак перспективний. Адже дасть змогу вникнути у психологію (творчу й позатворчу) митця, реконструювати його світогляд, його уподобання, інтереси, нахили; збагнути еволюцію в семантиці образу чи й усїєї системи; розкодувати складну символіку образів тощо, словом, відкрити нові, неосягнені досі горизонти Франкової прози.

Спробуємо проілюструвати використання такого підходу на прикладі аналізу однієї з підсистем – “смерті”.

Навіть при найменш прискіпливому погляді на Франкові твори, зокрема прозові, впадає у вічі те, що переважна їх більшість має для персонажів летальний кінець. “Вугляр”, “На дні”, “Сам собі винен”, “Лель і Полель”, “Для домашнього огнища”, “Перехресні стежки”, “Терен у нозі” – ось далеко не повний перелік творів, у яких письменник демонструє фізичну смерть своїх героїв. Але вже він засвідчує про високу, сказати б, густоту смерті (конкурувати з І. Франком у межах нашої літератури міг би, мабуть, хіба що В. Стефанік), що дає підстави говорити про Франкову прозу як про своєрідний мартиролог її персонажів, про величезний інтерес письменника до проблеми смерті особистості; інтерес, здається, значно більший, аніж до еросу чи народження людини. Смерть можна віднести до константних образів, а проблему смерті – до дуже вагомих і скомплікованих у його творчості.

І. Франко демонструє різні види смерті, подає різні її причини й різноманітні передсмертні стани людини, нерідко дає читачеві змогу побачити реакції оточення на смерть персонажа. Смерть у його творах є своєрідним макрообразом, що створюється шляхом нагромадження багатьох конкретних мікрообразів. Фізіологічний (клінічний), психологічний, філософський, соціальний аспекти дослідження феномену смерті, безперечно, характерні й для творчості І. Франка. Саме дослідження, бо, будучи митцем – автором творів високого художнього гатунку, І. Франко водночас залишався й дослідником-аналітиком, навіть тоді, коли остаточно відійшов від позитивізму середини ХІХ ст. Кожен летальний фінал у Франкових творах – не лише констатація факту. Письменник немовби розтягує момент смерті, “не забуваючи” про жодну деталь. Франкові персонажі заживають здебільшого раптової, несподіваної смерті (нешасний випадок, рука злочинця, природний катаклізм тощо). Тому можемо небагато довідатися про стан смертника, його відчуття і т. ін., хоч самі картини смерті виписані в І. Франка зримо і пластично. Автор ретельно фіксує й стани та рефлексії тих персонажів, які вирішили добровільно піти з життя (Начка Калиновича з роману “Лель і Полель”).

Увага до внутрішнього світу особистості, глибокий зондаж у глибини її психічної діяльності, зокрема у передсмертні хвилини, прагнення якомога точніше передати агонію психіки закономірно призвели до використання техніки потоку свідомості (“Перехресні стежки”, “Із записок недужого”, інші твори).

Натуралістична деталізація описуваного, зокрема тривіалізація смерті, природно означала і зображення тіла мертвої (загиблої) людини – у творах І. Франко дуже часто вдається до описів некропортретів.

Розмаїття некропортретів дає підстави ствердити, що мортальна поетика в І. Франка тісно пов’язана з поетикою жаху: звернемо увагу на частотність уживання прикметників *страшний*, *страшний-страшний*, *страшніший* тощо. Некропортрет, по-друге, поєднано зі смертними деформаціями тіла. При описах, по-третє, домінують темні, понурі барви (*чорний*, як головня; *синій*, як боз; *чорна* застигла кров; *чорне*, як земля; *посиніле* личко тощо). Моторошша підсилюється макабричними картинами смерті, як от у романі “Перехресні стежки”: “...лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхиляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик” [7: т. 20: 433]. Описи смерті в І. Франка, як бачимо, далекі від естетизації. Однак вони природно вписувалися в естетичну концепцію письменника. “Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного, – писав І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості”. – Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім лежить секрет артистичної краси” [7: т. 31: 118].

Уява, ферментована розмаїтими збудниками, часто виводила алегоричні та символічні образи смерті. В оповіданні “На роботі” ріпник Гринь, втративши при-

томність, оглядає моторошне царство Задухи – алегоризованої смерті, – про яке, одужавши, розповідає своїм слухачам.

Полісемантичний символ удава І. Франко виводить у повісті “*Voа constrictor*”, одне зі значень якого можна виразити лексемою *смерть*. Чорний демон, що супроводжує Юру через Черемош і сприяє йому в його планах убити Мошка, також символізує смерть (бачимо, як тісно наприкінці творчого шляху смерть у І. Франка переплелася з демонізмом).

Антиномія життя і смерті пов’язана в письменника з іншою – добра і зла. Крізь призму глобальних етичних категорій, як нам здається, можна говорити про еволюцію в поглядах І. Франка на проблему смерті. “Злі боки життя”, вади і хиби суспільного устрою, про які писав молодий письменник, призводять до високої густоти смерті, надають їй ознак агресора та руйнатора. “Не в людях зло, а в путях тих”, – така світоглядна теза І. Франка, висловлена на початку творчого шляху, часто коригуватиметься упродовж його творчості. Дещо пізніше письменник значною мірою унезалежнить особистість від умов її середовища, надасть їй більш самоцінного й самодостатнього характеру – разом з тим прийде до висновку про іманентність добрих і злих (убивчих, агресивних) потягів та інстинктів глибинам її психіки. Саме це мав на увазі С. Єфремов, коли писав: “Людина, на погляд нашого письменника, носить у собі дві протилежні основи, що не можуть органічно примиритися і одна одну виключають. З одного боку, у кожного в серці заложено “зерно людської природи”, розуміючи під цим зародки кращих почувань людських, з другого – у серці кожного живе поруч і свій звір” [2: 163].

Так випрозорюється своєрідна художня танатософія І. Франка, у системі якої смерть потрактовано: 1) як ілюстрація негативних рис суспільного (економічного, політичного тощо) устрою; 2) як констатація зла, пов’язана з непоправною втратою особистості для певного соціуму; 3) як засіб для переродження іншої особистості (“Хай гине людина, хай живе людяність”, кажучи словами філософа Стебельського з оповідання “На дні”); 4) як благо для людини, як свобода, як звільнення від життєвих страждань; 5) як натяк на непроминальність людської особистості; 6) отже, як необхідність, як іманентна до життя категорія. Хай там що, та у Франкових творах завжди йдеться про високу ціну людського життя, відверто чи підтекстом прочитується співчуття автора до загиблої людини, а смерть особистості сприймається у нього як трагедія.

Не випадково так детально зупиняємося на одній – мортальній – імагологічній підсистемі Франкової прози. Вивчення усіх особливостей її функціонування не є зараз самоціллю, хоч вона потребує ще ретельних і ґрунтовних студій. Важливо інше: бачимо, що імагологічний підхід до транстекстових систем інтегрує й актуалізує і наратологічний, і психоаналітичний, і структурний, і семіотичний, і герменевтичний та інші дослідницькі інструментарії.

І таких підсистем можна виокремити чимало. Назву лише кілька.

Нематеріальні образи. “Бог”. Для І. Франка ідея Бога ніколи не була чужою. Хто він у його розумінні? Голос сумління, непомильна Істина, що карає за гріхи

й милує за розкаяння; це джерело й засіб для спасіння душі. Він – той, від чиєї волі залежать діяння трансцендентних добрих і злих сил. В оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош” Білий демон, полемізуючи з Чорним, зазначає: “Господь різними дорогами тягне людей до добра. Одних страхом, других жадобою зиску, інших особистою амбіцією, ще інших подразненим самолюб’ям; лише невелика часть робить добро з чистої, високої любові до добра. Божа річ цінити, яке добро вартніше” [7: т. 21: 472]. І. Франко – мислитель і митець – один із перших на духовному просторі України порушив проблему теодицеї й антроподицеї (хай і на сторінках художніх творів), заговорив про потребу богошукання й богопізнання, про можливість злиття духовної субстанції людини із Абсолютом шляхом морального вдосконалення й катарсису. У новелі-притчі “Терен у нозі” старий гуцул Юра філософує, підводячи підсумки життя Миколи Кучеранюка: “Се ти не бачив, як там, на Черемоші, втопився якийсь бідний, невідомий хлопчище, – се ти бачив таку остерогу для своєї душі. Дякуй Богу, Миколо, що зі своєї ласки послав тобі сей знак; що розкрив тобі очі, аби ти бачив його і прийняв у свою душу. [...] Ти можеш уважатися щасливим, що ти провидів і прочув у саму пору” [7: т. 21: 390]. Розгляд цих проблем у франкознавстві ще не розпочато.

“*Душа*”. Дуже часто літературознавці оперують цитатою з праці І. Франка “Старе й нове в сучасній українській літературі”, яка характеризує творчість письменників молодшої генерації: “Вони, так сказати, відразу засідають в душі своїх героїв, і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лише тоді й оскільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати. [...] Вони далеко об’єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями щезають зовсім, а властиво переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. [...] Се поети душі, психологи і лірики” [7: т. 35: 108–109]. Але як розумів І. Франко поняття “душа”? У трактаті “Із секретів поетичної творчості” віднаходимо відповідь на це питання. “Але наш організм не є самим тільки рецептивним апаратом: обік змислів, що приносять нам враження зверхнього світу, у нас є органи власної внутрішньої діяльності, не зовсім залежні від смислових імпульсів, хоча нерозривно зв’язані з самою природою нашого організму. Всі об’яви функції тих внутрішніх органів називаємо збірною назвою “душа” [7: т. 31: 77–78]. Учений розрізняє кілька головних виявів душевного життя людини: пам’ять, свідомість, чуття (“тобто можливість реагування на зверхні або внутрішні імпульси”), фантазія і воля. “Коли вдумаємося в кожду з тих функцій душі, – пише далі І. Франко, – то переконаємося, що всі вони оперують матеріалом, якого їм достарчають наші змисли. [...] Не всі змисли однаково важні для розвою нашої душі, і вже елементарна психологія розцінює вищі і нижчі змисли, тобто такі, що мають свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак і запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зверхній і внутрішній)” [7: т. 31: 78]. До речі, І. Франко перекладав на українську мову (щоправда, перекладу не завершив) працю відомого психолога Ф. Шульце “Як виробилося поняття душі?”¹.

¹ Рукопис зберігається в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 3. – № 452.

Ніхто досі не приглядався, як функціонує ця семантична одиниця у Франковій прозі. А вона там, до речі, також одна з найбільш частотних. Наприклад, у романі “Перехресні стежки” читаємо: “Мов розбурхане море довго ще гойдається і хвилює навіть тоді, коли вже давно втишилася буря, так і його (Рафаловичева. – М. Л.) душа не зараз прийшла до рівноваги. Очі бігали по літерах, минали коми і точки, але душа не приймала в себе нічого з тих літер. Мов той скупар, що любить розкладати перед собою свої скарби і любоватися ними, так і вона шугнула в гушавину мрій, розвернула перед собою образ тої драми, яку пережив Євгеній перед десятьма роками” [7: т. 20: 229].

“Дух”. “Любов”. “Життя”. “Доля”. Ці знакові для творчості І. Франка імагологічні макросистеми також чекають на своїх дослідників.

Речі та явища неживої й живої природи, зокрема фауністичні й флористичні образи. Синиця, сойка, риба головатиця, клень, щука, гадюка, слимак, беркут, вовк, – словом, на сторінках Франкової прози віднаходимо своєрідний бестіарій, а функціонування у ній цієї макросистеми потребує ретельних студій. Те саме стосується й флористичних образів різного гатунку: від найбільш поширених і характерних для наших теренів до екзотичних геліотропа та кипариса. Нерідко у свідомості реципієнта такі образи зазнають трансформацій чи справжніх метаморфоз. Ось, наприклад, у афективному видінні Регіни з “Перехресних стежок”: “...і града фіалків, левкої, астрів. А то не астри, не левкої, не фіалки, а якісь дивні рослини з дитячими личками... дівчатка з блакитними очима, хлопчики...” [7: т. 20: 434]. Недослідженими залишаються такі образи неживої природи, як камінь, вода, діамант тощо. Так, дуже вагому функціональну роль виконує діамантова корона у “Перехресних стежках” або коштовний камінь у повісті “Для домашнього огнища”, що його бачить у сні Антон Ангарович.

Характерне й те, що у прозі І. Франка відшукуємо багато образів-гідронімів. Загалом дуже поширеним є образ ріки, що має ознаки реального (Опір, Стрий, Черемош) чи символічного часопростору. Скажімо, Черемош – життєвий рубікон для Юри Шикманюка (“Як Юра Шикманюк брів Черемош”). У романі “Перехресні стежки” образ-гідронім уплетений у мотив утопленого кохання.

До речі, такі назви Франкових текстів, як “Захар Беркут”, “Слимак”, “*Voas constrictor*” та інші виводять дослідників на вивчення номенологічних проблем. Вивчення ж поетики заголовка, епіграфа та присвяти – тобто поетики заголовкового комплексу – провадили у франкознавстві вкрай рідко. А тим часом заголовок (як і епіграф та присвята) є тим вагомим компонентом художнього тексту, який суттєво впливає на формування його композиційної та архітектонічної структури, на жанрову природу, який може формувати часо-просторові координати тексту, випрозорювати його інтертекстуальні зв’язки, припідносити завісу над складними процесами психології творчості митця, врешті, тим знаком, який починає й завершує процес сприйняття художнього твору. Спроба систематизації, класифікації й кваліфікації заголовків, епіграфів та присвят, вивчення їх функціональних особливостей у поезії І. Франка вже є [див.: 8]. У прозі – немає.

Утім, бракує їй спеціальної праці, яка б ретельно дослідила символіку імені у прозі письменника. Погляньмо, якими промовистими є такі імена й прізвища, як Регіна Твардовська (Кисілевська), Рафалович, Стальський, Гольдкремер, Слимак, Беркут, Чимчикевич, Шлендріян, Анеля Ангарович, Ольга Невірська, Темницький, Нестор Деревацький, Олімпія Торська, Гадина... Перелік може бути дуже довгим. Звернімо увагу й на те, як часто трапляються імена Іван та Мирон, які так чи так співвідносяться з постаттю самого І. Франка. Отож проблема художнього автобіографізму письменника впливає на поверхню сучасного франкознавства.

Ніхто належно не дослідив географію Франкового художнього прозового тексту. А вона охоплює широчезні простори – від Венеції до Порт-Артура. Варто також тут згадати й про символіку топонімів. Чимало топосів, де відбуваються події того чи того твору, не конкретизовані (наприклад, місто у “Перехресних стежках” тощо). Очевидно, мусили б бути дослідження, які вивчали б локальний колорит Франкового художнього світу.

Ті чи ті образи можуть функціонувати як реальні, тобто помічені наратором чи персонажем ув’язаній реальності, і як сновидні, чи, ширше, візійні, актуалізовані у сновидінні, візії, галюцинації тощо. Немає й поважного дослідження, яке б інтегрувало ці особливості поетики Франкової творчості.

Пов’язана з усім цим колористика, безперечно, мусить бути предметом окремої студії (мабуть, і не однієї).

А міфопоетика? Нині належно ще не окреслено міфопоетичну модель світу у прозі письменника, не вказано на особливості міфологічного часопростору, не здійснено по-ліннєвськи ретельної класифікації й систематизації міфологічного бестіарію, а також різноманітних божеств та духів. Такі дослідження були б надзвичайно цікавими і мали б вагому наукову цінність. Ніхто не брався досліджувати, яке місце посідає міфологізм у художньому мисленні І. Франка.

Франкова проза, як бачимо, диспонує надзвичайно довгим преліком образних систем, що свідчить про тонку спостережливість, колосальний багаж знань про природу світу і сутність людини.

“Що таке чоловік для чоловіка? І кат, і Бог! З ним живеш – мучишся, а без нього ще гірше! Жорстока, безвихідна загадка!” – медував один із його персонажів. Майстер художнього слова, тонкий знавець людської психіки і психології й при цьому витончений аналітик, котрий умів зануритися у найглибші схрони людського “я”, митець, який умів добачити і запропонувати читачеві “скомплікований паралелограм сил” міжособистісних, межисоціальних та міжнаціональних стосунків, – усе це також риси універсального творчого таланту І. Франка. Таланту, котрий умів поєднати влучні спостереження за довколишньою дійсністю з умовністю й фантастикою, творчо опрацювати книжні й сновізійні сюжети, елементи з реального й трансцендентного буття. Таланту деміурга, який із атомів видимого й пересічним оком невидимого всесвіту творив багатий і ошатний художній світ. Словом, грані психологізму художньої прози І. Франка також потребують ґрунтовного вивчення.

Потребує спеціальних студій поетика Франкового опису. Дослідження майстерності Франка-портретиста, пейзажиста тощо вимагає сьогодні неупереджених підходів. Як, скажімо, співвідносяться у художньому творі зовнішність персонажа з перебігом його душевних і психічних процесів? У чому полягає специфіка *літературного* портрета? Які його функції у творі? На ці та на інші питання літературознавство чіткої відповіді ще не дало. Літературний портрет у всій сукупності його описових і демонстраційних засобів зображення постає у рецепції читача внаслідок інтерпретації тексту як *метапортрет*. Адже саме в уяві читача зовнішність персонажа і пов'язані з нею внутрішні характеристики постають у всій цілісності й повноті. Читач доповнює те, що приховав або недомовив автор. Метапортрет виникає у процесі перетворення художнього образу в метахудожній, що формується у свідомості реципієнта.

Портрет, отже, є поліфункціональним сегментом художнього тексту. У прозі І. Франка віднаходимо значне розмаїття портретів, написаних за допомогою індуктивних та дедуктивних підходів. Художній портрет – вагомий аспект людинознавчих студій письменника.

Символіка людського тіла – теж один із малодосліджених сегментів поетики прози І. Франка. Маю тут на увазі ті випадки, коли людське тіло або його частини виконують у прозових творах письменника символічну функцію; коли тілесні образи набувають у канві художніх текстів глибинного сенсу, полісемії й множинності інтерпретацій, коли передбачають можливість підтекстового прочитання. Адже тіло – це водночас “наше знаряддя, наша лабораторія й наш виріб для досягнення нашої істинної статури, яка є божественною”, – вважає сучасна дослідниця [4: 83]. Зрештою, не можна залишити поза увагою питання антиномічності душевного й тілесного у природі особистості, таку характерну для творчості І. Франка.

Образ (система образів) нерідко може виконувати стилетвірну й жанротворчу функції, впливати на стильову й жанрову природу твору. Добре, що давно втрапив свою актуальність однозначний підхід до вивчення Франкової прози як суто реалістичної. Вона ж у цьому аспекті значно багатша й складніша. Є вже у франкознавстві серйозні дослідження питань натуралізму й новітніх течій модернізму у ній. З'ясовано, що філософським “підкладом” Франкового натуралізму був позитивізм. Заперечень це не викликає, однак зазначити варто про таке: сучасна польська літературознавча та психологічна наука предтечею З. Фрейда вважає... Юліана Охоровича [11: 243]. Саме того Охоровича, лекції якого слухав студент Львівського університету Іван Франко. “В 1875 р., – згадував він, – записався дійсним слухачем на філософський факультет Львівського університету. Тут я вивчав [...] психологію і антропологію у д-ра Охоровича” [7: т. 29: 77], на психологічний семінар якого “предложив декілька розвідок і виголосив пару рефератів” [7: т. 37: 189]. Постає запитання: Франків позитивізм – спенсерівсько-контівського типу? Не беруся зараз його вирішувати, однак сумнінних студій воно все ж потребує.

Поза зоною уваги франкознавців і надалі залишаються ознаки готичного стилю в прозі письменника, що їх можна поставити у контекст преромантичних чи пренату-

ралістичних (а, можливо, й у інші парадигми). Винятком можуть бути хіба що праці І. Денисюка. У польському ж, наприклад, літературознавстві дослідники цього напрямку можуть похвалитися чималими здобутками. Та що готичного – й досі достеменно не з'ясовано ознаки “ідеального реалізму” (термін самого І. Франка) у його прозі.

Давно чекає на дослідників жанрова природа таких творів, як “Для домашнього огнища” (тут досі панує плутанина), “Основи суспільності”, “Сойчине крило”, “Терен у нозі”, “Син Остапа”, “Неначе сон”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Вочевидь, на часі виведення певних загальних закономірностей і тенденцій генологічної свідомості письменника, з'ясувати які неможливо без занурення у творчу психологію митця.

Отже, актуальними проблемами франкознавства нині є:

1. Імагологічний підхід до художнього світу І. Франка.
2. Проблеми художньої автобіографії І. Франка.
3. Міфопоетика творчості І. Франка.
4. Художня номенологія І. Франка.
5. Наратологічні аспекти досліджень Франкової прози.
6. Генологічні проблеми художньої творчості І. Франка.
7. Інтертекстуальні зв'язки Франкової творчості.
8. Онірична поетика творчості І. Франка.
9. Риторика й стилістика Франкової прози.
10. Проблеми психології творчості та художнього психологізму в рецепції І. Франка.
11. Франко і його читач.

Безперечно, значна кількість нерозв'язаних актуальних проблем не вимірюється вказаними одинадцятьма пунктами. Їх, вочевидь, більше. Сьогодні звертаємо увагу на найбільш сьогоденні (передусім поетикальні) питання.

Література:

1. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ, 2005.
2. Єфремов С. Співець боротьби і контрастів: Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка. – К., 1913.
3. Мельник Я. Іван Франко й *biblia arosyrypha*. – Львів, 2006.
4. Сузнель А. де. Символіка людського тіла. – К., 2003.
5. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка: генологічні аспекти. – Львів, 2005.
6. Тодчук Н. Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: простір і час. – Львів, 2002.
7. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
8. Челецька М. Поетика заголовкового комплексу в ліриці Івана Франка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 2006.
9. Чопик Р. Ессе Ното: добра звістка від Івана Франка. – Львів, 2002.
10. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. – Львів, 2003.
11. Tomkowski J. *Muj pozytywizm*. – Warszawa, 2001.

Любомир Сенюк (Львів)

Проблема “свого” і “чужого” у прозі Івана Франка

Екзистенціальна сутність людини в прозі І. Франка виявляє психологічні, соціальні, національні, морально-етичні особливості, зумовлені конкретно-історичними обставинами. Вона аж ніяк не націлює на прямолінійне, часто спрощене трактування, що, наприклад, мало місце в минулому, коли інтерпретація художнього тексту була залежна від офіційних ідеологем, обов'язкових у літературознавстві в часи більшовицького тоталітаризму. Наприклад, протистояння героїв зазвичай розглядали у світлі класового підходу до стосунків між героями. Усе інше – психологія, конфлікт, внутрішня еволюція героя, сюжетобудування і т. ін. мусили мати “класове насвітлення”. Так звана “класовість” не могла стати універсальною для розуміння художнього твору та його художніх якостей. Бо навряд чи можна пояснити, наприклад, стосунки героїв у новелі “Сойчине крило” “класовістю” – безглуздя очевидне. При “класовості” просто випадають з поля зору “загадкові” порухи людської душі, пояснити які годі, керуючись лише матеріалістичною, марксо-ленінською методологією. А про таку “єресь”, як національний характер чи трансцендентна сутність людини, годі й було мовити. І тільки в умовах незалежності І. Денисюк міг написати правду, а саме: “Марксистська теорія класової боротьби вимірена проти відродження й консолідації націй, і це добре усвідомлював Франко...” [2: 249].

Тому, очевидно, набуває актуальності, з одного боку, “розімкнення” погляду на літературу з лише одною методологічною засадою, а з іншого – урахування досвіду екзистенціального підходу до системи стосунків різних представників суспільства в художній візії І. Франка. Тим більше сьогодні немає жодних перепон в осмисленні різних методологій дослідження. Ця обставина, певна річ, має принципове значення – адже свобода вибору методології керується насамперед потребами аналізу художніх творів, літературного процесу та конкретними завданнями досліджень.

Отож, насамперед про дві величини – “свій” і “чужий”, які вступають у найрозмаїтіші взаємодії: чи то драматичного протистояння, чи переходу одного явища (сутності) в інше, чи контактів, не позначених, як це не парадоксально, конфліктністю, і т. д. Як правило, ці величини несуть у собі протистояння, оскільки “свій” є органічним складником середовища, елемент якого сприймається як його природна частка, а “чужий” не вписується в це середовище в силу багатьох причин. “Чужий” несе в собі інакшість стосовно НЕ його середовища. І водночас він є “свій” у своєму середовищі. Зате “свій” власну природу ідентичності не може не виявити, перебуваючи в різних життєвих ситуаціях. Наприклад, Василь Півторак у “Наверненому грішнику”, як і його протилежність за характером та способом поведінки – син Іван, інший, хоч і “свій” і не “чужий” у своєму ж середовищі. Відчуження між ними є на тій грані, яка постала з волі справді “чужого” – корчмаря,

підступного і хитрого Шмуля. Не розв'язаний трагічний фінал – корчмар забирає господарство спитого, слабовільного Півторака, який, як “навернений грішник, загублений баран” [9: т. 14: 309] помирає. Цим завершується повне розорення “свого”, в середовище якого увійшов чужий”. Таке “насильне завершення” історії Півторака, очевидно, має ще інший, відмінний від “прямого тексту”, сенс, що його можна б сформулювати як питання, що стосується “позалітературної” історії (чи політики): як змушені організуватися півтораки (узагальнення саме цього демографічного пласту населення), щоб вижити з приходом “чужого” в їхнє середовище? Це питання, звісно, вимагало відповіді, що ґрунтувалась би на історичному досвіді населення. На час відображення конкретних стосунків такого досвіду ще не було, але письменник поставив дуже суворий наголос на трагедії, свідками та й учасниками якої було населення Підгір'я з появою експлуатації нафтових родовищ. За драматичними ситуаціями постає капіталізація старих стосунків між людьми, яка й руйнує сімейні традиційні зв'язки, моральні засади, отже, й душі людей.

Варто підкреслити важливу обставину, на яку звертає увагу І. Франко, коли говорить про фактичний матеріал для своїх творів, зокрема, на тему розорення нафтовими промисловцями селянства та міщан, власників невеликих земельних нафтоносних ділянок. “Час моєї нормальної й гімназійної науки в Дрогобичі, – зауважував І. Франко, – зійшовся з першим розмахом продукції нафти й земного воску в близькому Бориславі. Ще дитиною в батьківському домі чув я оповідання про багато дивних та страшних історій за Борислав і тамтешні копальні нафти [...]. Про великих підприємців, що тоді появилися, Ліденбавма, Гартенберга, Крайсберга й інших, оповідано різні історії. Усе це займало мою увагу [...]” [7: т. 49: 346]. Ведучи ж розмову про свій задум створити низку “нарисів, новел і романів під спільним заголовком “Борислав”, І. Франко відзначив: шу в цьому задумі, і зокрема в повісті “*Voia constrictor*”, “було новим для української літератури, – це був саме факт, що герой оповідання був жид і що цей жид був змальований “цілком як людина”, без сліду звичайної в дотеперішній українській (а також і польській) літературі карикатуризації (або ідеалізації, що також є карикатуризацією в протилежному напрямку)” [8: 346].

Цей важливий естетичний постулат письменник послідовно підносив до творчого принципу, відступ від якого був би рівнозначним спотворенню життєвої правди. Супроводжуючи невеликою заміткою “Від перекладача” свій переклад з німецької мови щойно цитованої статті “Мої знайомі жида”, що була опублікована в газеті “Діло” (1936), М. Возняк наводить уривок з листа письменника до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 року, в якому наголошено на реальних спостереженнях прозаїка, а саме: “Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують *дійсних людей*, котрих я колись знав, *дійсні факти*, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як то кажуть, *переміряв власними ногами* [курсив наш. – Л. С.]” [7: т. 49: 251–252].

Реальний ґрунт, як і реальні переживання людини, становлять особливу цінність для літератури – це творча засада, що її дотримується І. Франко послідовно в усьому. Так, у цьому ж таки 1890 році 29 листопада пише А. Кримському, що, на

його думку, насамперед з перської літератури доцільно видати в перекладі Фірдоусі, в поемі якого “велика сила такого *чисто людського елемента*, котрий ніколи не устаріє [курсив наш. – Л. С.]” [7: т. 49: 263].

Усі ці інтелектуальні “вкраплення” лише підтверджують естетичну цінність концепції І. Франка стосовно відображення реальних стосунків у контексті соціальних і психологічних колізій, побудованих на драматичних зіткненнях інтересів і психологічних “установок”, за якими проглядаються як менталітет різних соціальних і національних представників, так і вибір у ситуаціях, що характеризуються як межові, критичні. А все це, відповідно, вимагає від персонажів, внутрішньої напруги, а від автора – скрупульозного заглиблення в соціальний і психологічний світ учасників протистоянь і конфліктів. Так “двоєдина дія” – автора і його героїв – набуває масштабного виміру, що його покликаний сприйняти реципієнт. Ця орієнтація як естетичний постулат письменника не перечить тяжінню його до модернізму, що сприяв оновленню словесного живопису, переходу літератури до суб’єктивних переживань у ліриці і “суб’єктивізації” життєвих історій у прозі; показова з цього погляду новела “Сойчине крило”.

У зв’язку з обмеженим обсягом статті зосередимо увагу лише, очевидно, на ключових питаннях оголошеної проблеми.

1. *Соціальні та національні стосунки.* Цей аспект чи не найбільше zdeформований в залежному від ідеологем тоталітаризму літературознавстві. “Чужий” як виразник інших принципів співжиття, коли інші, нетрадиційні норми вступають у гру. Так, наприклад, весь бориславський цикл з’являється перед читачем з дуже гострою проблемою виживання нерідко патріархального, “традиційного” селянина, що стає робітником, з одного боку, а з іншого – підприємцем, його сім’я, в період бідності (як передісторія), як і більшість селян, був “свій”; тут ще немає тієї полярності, яка різко розділила людей після того, коли, наприклад, Герман Гольдкремер став мільйонером-хизаком. Виписаний панорамний Борислав з його масштабними контрастами та драматичними протистояннями знаходить, до речі, оцінку найактуальнішого дослідника спадщини письменника – І. Денисюка, а саме: І. Франко “свідомо запрограмує свою творчість як відкриту універсальну систему, передбачаючи постійне заповнення визначених контурів широкої панорами окремими малюнками чи шкiцями-етюдами дійсності, оформленими в різних жанрах і жанрових модифікаціях” [2: 221], чим нагадує панораму О. де Бальзака в його універсальному задумі “Людської комедії” чи “Ругон-Маккарів” Е. Золя [6: 248]. І ще напрашується висновок: “чужий” володіє капіталом, і тут “чужий” є не лише символом особливої загрози для “свого”, а й національною ознакою, в якій концентрується зло. Поетика такого задуму, отже, посилює неприйняття “чужого”, оскільки він несе загрозу національному буттю “свого”. Однак, окрім того, безбуржуазність “свого” тут не викликає найменшого сумніву, чого, до речі, вельми не хотіли бачити підневільні літературознавці та історики разом з політологами. Тим часом І. Франко, досліджуючи реальний стан майнових відносин у Галичині, зосереджує увагу на найвизначнішому аспекті, саме на земельній власності, яка “під

впливом західноєвропейського розвою”, “щораз швидше починає впливати на вир спекуляції, починає, з одного боку, дробитися на неможливі округлини, а з другого боку – *консолідуватися в величезні латифундії*, починає щораз швидше *перемінювати властителів*, робиться щораз менше джерелом добробуту *місцевих жильців*, а щораз більше *предметом визиску та спекуляції для чужинців* [курсив наш. – Л. С.]” [7: т. 44: кн. 1: 546–547]. Іншими словами, зміна земельних власників, як правило, відбувається на користь чужинців. Застереження і тривоги І. Франка з приводу негативних суспільних, а відтак і моральних негативних процесів скеровуються на необхідність збереження власниками землі українців, які разом з поляками мають на меті “*недопущення чужоплемінних до посідання ріллі в наших краях або допущення їх тільки в виїмкових випадках*” [курсив наш. – Л. С.] [7: т. 44: кн. 1: 573]. Отож, “чужий” постає руйнівником сформованих відносин, призводить до пролетаризації “свого”, а це, своєю чергою, тягне за собою моральні втрати. У цьому конкретному випадку “чужий” має не лише антиукраїнський (антиселянський) та антипольський характер – він є носієм інтересів, неприйнятних “своїм” (як в українському, так і в польському середовищі). Навпаки, коли йдеться про збереження землі “півтораками”, маємо виразно не лише соціальний, а й національний аспект драми.

У художній тканині творів ця соціально-національна “архітектоніка” виявляється в контрастах побуту, поведінки героїв, в розмаїтості мислення, за яким неважко простежити й типово національні риси героїв, їх соціальний і духовний “статус” у момент “часу історії”. Показові, наприклад, епізоди з повісті “*Воа constrictor*”, коли Герман Гольдкремер ще в часи баришівництва зазнав переслідувань від одноплеменців за переваги в конкуренції – від їхніх рук загинув жажливою смертю його напарник Вольф. В одноплемінне середовище проникає всюдисуща пані конкуренція, яка ділить це середовище на “своїх” і “чужих”. Ганяючись за Вольфом і Германом, “покривджені”, як бандити, намагаються зловити Германа. У конфліктній сцені зустрічі з овечим ватагом – бацом, який сховав Германа, протистояння справді вибудоване на ґрунті різної моралі – переслідувачів і ватага, в якого слово на захист Германа дорожче від усього. Причому діалог, що розгортається між цими сторонами, по суті, двох світів, вказує на національний характер. “Пане бац, – ричав один жид здалека, – ми знайшли слід.

- Ну, то добре.
- Видно, що він утікав униз яром, а догори не вертав.
- То може бути.
- В такому разі мусив бігти попри вас.
- Може, й біг, я не перечу.
- А ви не бачили?
- Не бачив.
- І не чули?
- Не чув.
- А може ви сховали його?
- А може, й сховав.

– Як? Кажете...

– Нічого не кажу, – сердито буркнув бац. – Адже самі бачите, що в колибі, крім мене, нема нікого. Хіба я його за пазуху сховав?" [7: т. 22: 161].

На цей раз сцена завершується тим, що бац, схопивши дубельтівку, стріляє вдогін нападаючим. Знаючи правду про переслідувачів, він зайняв позицію "чужого", бо на його боці бачив справедливість, однак не без власної вигоди (винагороду за врятування) супроводжує його в гори. В суперечці з "чужими", ватаг витримує свій норів, ніби дражнячи противників, які не мають відваги таки зайти в колибу, хоч майже від признання ватага переконані, що саме він сховав Германа.

2. *Діалектика змін сутності величин: одне в одному.* Чи не найкращою ілюстрацією цієї тези є оповідання "Як Юра Шикманюк брів Черемош". Окрім явно апокрифічної "генетики" двох демонів, поява яких "різко переводить реалістично-побутову історію в ірреальні виміри, надає творові параболічного характеру, глибинного філософського звучання" [4: 214], зосередження в одній точці феноменів добра – зла відповідає не лише новій поетиці, пов'язаній із модернізмом початку ХХ ст., а й з філософією екзистенціалізму, за якою людина змушена робити вибір. У художньому творі це не лише внутрішня боротьба між добром і злом, коли герой зобов'язаний, в силу життєвої ситуації, робити вибір, але й прояв трансцендентної сутності людини з її містичним прагненням справедливості, для якої в суспільних відносинах начебто немає місця. Відсутність "наддуховного" в середовищі, побудованому за принципами несправедливості, переноситься на "носія вічного" – душу героя, де однозначно панує світло – синонім (символ) добра. Але до цього світла має ще дійти Юра Шикманюк, хоча сам він не усвідомлює, що світло – в ньому... Така інтерпретація людини-"шукача" виявляє "прихований" зміст образу, який відкривається читачеві, може, й несподівано, але в міру освоєння ним нових вимірів духовності людини. Як підкреслює Я. Мельник, терплять фіаско чорний демон і Юра, який не використовує свого права на помсту, оскільки наступає вагома причина "у раптовому духовному переродженні Мошка" [4: 215], щоправда, під страхом смерті і повертає майно покривдженому – отже, й не відбувається проголошеної чорним демоном "загибелі душ". Тобто діалектика перетворення з одного явища ("чужого") в інше ("своє") впирається в мораль, у психологію і ніяк не в "класовість". Проте варто уточнити: "переродження" лише в цей момент, бо природа "чужого" не здатна змінитися повністю. Яким буде в майбутньому Мошко – це проблема поза межами художнього твору, і впирається вона в соціальну природу "чужого", зрештою, і в його психологію, оскільки обман, нажива, махінації і є ознакою душі, справді "загиблої". Християнство відкриває для цієї душі покаяння. Юдей, вірний своїй вірі, сповідує інше "правило гри", хоча відступає від нього під тиском страху. Очевидно, тут, на жаль, годі говорити про примирення духовних антиподів, так само як немає примирення між чорним і білим демонами – кожний робить свою справу. Годі робити песимістичний висновок – це діалектика життя, яка увірвалася в літературу саме для "висновків" реципієнта, саме для боротьби добра зі злом.

3. *Регіна – комплекс перетворень, змін.* У цьому випадку образ Регіни можна вважати своєрідним символом, що узагальнює психологічне явище відштовхування,

неприйняття “чужого” (скажімо, виявленого в образі Стальського) і навпаки – сприйняття “свого” в образі Рафаловича. Роман “Перехресні стежки” розглядають в аспекті світоглядно-антропологічним [див.: 1]. Це слушний аспект дослідження, хоча, певна річ, художня література є якраз антропоцентричною, і так само не обійтися без її світоглядного феномена. “Перехресні стежки” привертають увагу дослідників незаперечною новизною і новаторством – “з доцентровим психологічним романом випробування”, “з основним любовним конфліктом”, однак “збільшення [...] питомої ваги соціальних, культурологічних і політичних проблем надало цьому романові подекуди історіософського звучання” [5: 118; курсив наш. – Л. С.]. У цитаті автор ужив слово “подекуди”, очевидно, в значенні “спорадично”, тобто не як *цілісна* (лише часткова?) історіософська концепція автора, який мислить філософську, морально-етичну антитезу *добро–зло* не у лінійному “вимірі”, а передусім у філософсько-концептуальному, що, по суті, пронизує весь роман, власне на ній “вибудовуються” стосунки між героями. І саме в цьому аспекті проблема “свій”–“чужий” набуває вагомого звучання. Двоїсті опозиції *Регіна–Стальський* і *Регіна–Рафалович* не мають, певна річ, однозначного звучання. Проте варто звернути увагу на другу в цьому порядку “пару”, яка виразно вказує, що автор, дотримуючись своєї концепції і спираючись на глибокий психологічний аналіз, завершує життєву історію своєї героїні трагічним епізодом. Начебто несподівано величина “свій” стає протилежністю. Що це – авторський присуд? Чи, може, авторська вірність своїй концепції, невідступність від неї? Очевидно, відповідь на це питання вказує на послідовне дотримання автором концептуального підходу в інтерпретації особистості Регіни, героїні в межовій ситуації.

Перш ніж запропонувати свій варіант відповіді, ще звернемо увагу на “підтекстову” тему “покарання за зло”, що його здійснює героїня. “Покарання” – як дія в стані афекту чи як усвідомлена необхідність – це, врешті-решт, не має значення, оскільки зло покаране, можна сказати, жертвою, що дуже багато втратила в цьому земному житті.

Проте далі, роздумуючи над величинами “свій” і “чужий”, шукаємо пояснення задуму письменника. На ймовірну відповідь нашої виходять тлумачення методології І. Франка, коли до процесу пізнання залучають термін “христологічна інтерпретація”, який у загальнометодологічному значенні означає “стратегію витлумачення явищ та закономірностей буття крізь призму християнства”, а у вужчому – як теорію “витлумачення літературно-художніх феноменів крізь призму християнської духовності” [3: 181].

Отож “призма” християнської духовності, крізь яку письменник дивився на свою протагоністку, змусила І. Франка в еволюції образу Регіни змінити його внутрішній “код” на протилежність – адже героїня двічі вчинила не по-християнськи – вбила “чужого” і закінчила самогубством, по суті, не витримавши зміни власного “коду”.

Так проблема “свій” і “чужий” схоплює, сказати б, у сконцентрованій миті чи не найголовніші “координати” руху художніх образів у “потоці життя”. Причому виявляє, з одного боку, розмаїтість людських характерів та життєвих історій, а з

іншого – вводить читача у коло філософських, екзистенціальних, психологічних проблем, з якими стикається людина в щоденному житті. Твори І. Франка, написані на конкретному соціальному матеріалі з відповідним психологічним проникненням у душу людини, постають неначе "понадчасовими" в результаті глибинного філософського осмислення людських драм і трагедій.

Література:

1. Гуняк М. Роман Івана Франка "Перехресні стежки": світоглядно-антропологічний аспект. – Дрогобич, 1998.
2. Денисюк І. Невичерпність атома: До 140-річчя Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі і фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
3. Іванишин П. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти). – Дрогобич, 2005.
4. Мельник Я. Іван Франко й *biblia arosyphra*. – Львів, 2006.
5. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів, 1998.
6. Сенік Л. Новаторство повістей і романів Івана Франка у контексті європейського роману // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО: У 3 книгах. – К., 1990. – Кн. 1.
7. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
8. Франко І. Мої знайомі жиди // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах. – Львів, 2001.

Анна Горнятко-Шумилович (Щецін, Польща)

Синтез барокового, готичного й романтичного начал у "Петріях і Добошуках" Івана Франка

"Петрії і Добошуки" І. Франка у своїй першій редакції відповідають моделі синкретичного роману, в основу якого покладено синтез барокового, готичного й романтичного начал¹.

Уже редактор журналу "Друг" А. Дольницький писав, що І. Франко відзначався

¹ Терміни *синкретизм* – "різновид еkleктики, поєднання суперечливих, протилежних один одному поглядів"; "з'єднання, схрещення яких-небудь елементів" – чи *синкретичний*, інакше "багатофункційний, багатозначий", можуть характеризувати українську "магічну" прозу, оскільки саме з цього поєднання несподіваних і непоєднаних, на перший погляд, речей виникло у літературі й мистецтві явище світового "магічного реалізму". Цього роду проза демонструє багатоаспектний характер синкретизму, що ґрунтується на схрещенні різних тенденцій у стилістиці ("стилістична поліфонія") й поетиці. Їхніми складовими частинами є, як правило, неоднорідність настрою, суміш начал комічних і трагічних, елементів естетики бароко, реалізму й романтизму, образів-символів і реалістичного письма та ін.

великою фантазією у своїй першоповісті, і тому він вважав “за вказане не раз цілі уступи пропускати”, оскільки здавались йому “зафантастичними, неймовірними” [цит. за: 20: 145]. У другій редакції “...через недогляд були викинуті або скорочені сюжетні лінії” [5: 24] і чимало фантастичних місць у творі. Про “деякі скорочення” згадував і сам письменник у передмові 1910 року до другої редакції, а також у післямові 1913 року: “Робити багато скорочень, викидати багато зайвих описів ситуацій, покликів до читача, ліричних уступів, авторських рефлексій та моралізацій” примусили його не лише “плоди” “незрілої фантазії та невиробленого літературного смаку”, а й тодішня “мода” в “галицько-руським письменстві” [15: т. 22: 486]. Кільканадцять років після написання повісті письменника дивувала “різномірність”, “пестрота її змісту”, “множество введених у ній осіб” і “різномірність описів” [15: т. 22: 487]. Про жанрово-композиційно-стильовий синкретизм повісті писав і С. Щурат, підкреслюючи, що її композиція “...характеризується заплутаністю, своєрідною “екзотичністю” сюжету та фабули, фантастикою і таємничістю, що інколи переходить у містицизм, персонажами з ірреальними властивостями духа і фізичної сили, замилюванням описами диких гірських краєвидів, закопаних скарбів, підземних ходів, пристрасної любові, завзятого ворогування, кривавої помсти і муки, сили прокляття і т. ін.” [19: 211]. І. Денисюк, констатуючи, що роман взагалі не може бути “чистим” жанром, відзначав такі складові “Петріїв і Довбушуків”, як “розгалужена романна крона”, “багатство типажу й проблематики”, “поліаспектна жанрова структура” [6: 199].

Про синкретизм твору свідчать і численні жанрово-стильові означення “Петріїв і Довбушуків”, у тому числі: “сенсаційна повість” (О. Огоновський) [12: 923], “фантастична повість” (М. Лозинський) [9: 10], “соціально-фантастична повість” (М. Левченко) [8: 106], “роман химерний, з рисами пригодницького і так званого злодійського” (І. Денисюк) [5: 29], “авантурно-пригодницький роман, ускладнений фантастичними фольклорно-легендарними елементами, підкладку якого становить ідея соціального і національного визволення українського народу” (Т. Пастух) [13: 25], “твір романтичний з елементами натуралізму, символізму та реалізму” (Р. Голод) [3: 55] та ін.

З-поміж виявів жанрово-композиційно-стильового синкретизму “Петріїв і Довбушуків” нашу увагу зосередимо на синтезі барокового, готичного й романтичного начал, абстрагуючись водночас від елементів натуралізму та просвітницьких тенденцій.

Згідно з Д. Чижевським, своєрідними для бароко “в літературі та житті” є “потреба руху, зміни, мандрівки, трагічного напруження, та катастрофи, пристрась до сміливих комбінацій, до авантюри” [17: 240]. Разом з тим “вага барокового оповідання, – підкреслює історик, – лежить не в формі, а в змісті” [17: 267]. У першоповісті І. Франка віднайдемо, по суті, усі вищезазнані складові барокового письма. Дослідники виділяють у творі чотири головні сюжетні лінії (магістральну – боротьба Довбушуків і Петріїв за Довбушів скарб, другу – напівреальну, пов’язану з діями самого Олекси Довбуша, третю – перипетії Ісаака Бляйберга і

четверту – драматично-авантюрні пригоди злодіїв з Невеличким на чолі) і друго-рядну – трагічну любов Андрія Петрія і Олени Батланівни [13: 20]. За принципом відповідності сюжетних ліній до пізнішої прози І. Франка (тут можна віднайти в зародку майже всі ті сюжетні лінії, які будуть розгортатися у наступній творчості письменника) у творі можна виділити три лінії: суспільно-політичної діяльності, любовну й авантюрну (злодійську) [13: 25]. У межах названих сюжетних ліній наявні численні розгалуження, вузли, “сюжетні накладання, перехрестя, сплетіння”, що утворюють складне плетиво, непросту сюжетобудову. У післямові до другого видання повісті І. Франко назвав щонайменше десять “суспільних явищ”, які розкручували сюжетні розгалуження. Окрім вищеподаних чотирьох головних сюжетних ліній, письменник згадував про “відносини руського попа до польського двора в XVIII в.”, “монастирське життя і життя урядничої родини у Львові”, “конокрадство та ярмарок у малім містечку”, “втеку в’язня та міщанський шлюб із нещасливим випадком” [15: т. 22: 487].

Як зазначає І. Денисюк, “хитросплетіння подій” у “Петріях і Добошуках” забезпечується не лише бароковим “бурхливим”, “карколомним”, “захоплюючим” сюжетом, “доведеним до крайніх меж”, а й уведенням багатства проблем з різноманітних сфер життя при участі “безлічі замішаних в інтригу персонажів” [5: 29]. Подібно й С. Щурат звертає увагу на численних головних і другорядних персонажів повісті з різних суспільних верств і прошарків, у тому числі селян, опришків, польських панів, поміщиків, аристократів, монахів і сільських попів, конокрадів і контрабандистів, чиновників, жандармів, тюремних сторожів, в’язнів та ін. [20: 149]. Навіть самого автора повісті дивувало “множество виведених у ній осіб” [15: т. 22: 487].

Барокова заплутаність сюжетних ліній досягається і шляхом часопросторових зміщень. Явно деформоване сприйняття часу і простору є характерним для барокових творців, позаяк “така ірраціональна “плутанина” краще й правдивіше відображає природний плин нашого внутрішнього життя, аніж щоденно здійснюване нами за допомогою зусиль інтелекту жорстоке аналітичне розчленування світу” [10: 234]. У Франковій повісті, в якій події відбуваються протягом ста років, наявних кілька часових площин, на що вказують С. Щурат [20: 147] й І. Денисюк [5: 27]. Насамперед розповідається про рік 1772, коли Довбуш та Іван Петрій вирішили покинути опришківство і використати скарби в інтересах народу. Знесилений погонями ватажок знайшов захист у гошівському монастирі, де після пророчого сну вирішив спокутувати вчинені кривди і відмежуватися від світу. Його заповіт мав виконати Іван Петрій та його нащадки. Ці події минулого автор розкриває у перших розділах першої частини повісті. Справжня акція твору розгортається протягом десяти років (1856–1866), а її головні події зосереджуються у карпатському селі Перегінську. Тому-то, хоча події повісті відбуваються в середині XIX ст., в окремих розділах письменник поринає у часи, коли діяв легендарний Довбуш. До того ж у творі чимало історичних екскурсів і ретроспективних спогадів, а також вставних новел, які уповільнюють розгортання сюжету й підсилюють напругу у читача. І. Франко вважав часову умовність повісті (події одночасно відбуваються і в XIX,

і в XVIII ст.) її новаторством, про що писав у післямові: “Уся дія повісті покладена в 50-ті роки минулого віку, але проте деякі епізоди відбуваються в XVIII в. [...], і се також було новістю в тодішнім галицько-руським письменстві” [15: т. 22: 487].

У творі наявне барокове відчуття присутності чогось тасмничого, незбагнено-загадкового у всьому, що оточує героїв в їхньому реальному житті. Франкові герої, як і барокові творці, виявляють схильність до загадкових явищ, зокрема видінь, сновидінь і марень. Сонні видіння героїв стають провісником подій, згодом пережитих ними в реальному житті. З того часу, коли незнайомиць-велетень врятував від ведмежого нападу малого Андрія, хлопцеві кожної ночі уві сні являвся “тасмничий його спаситель” [15: т. 14: 23]. Отець Методій, ставши віч-на-віч з сивоголовим Довбушем, “дуже часто впадав на думку, що се все сон” [15: т. 14: 41]. “Сон дивний”, що віщував зло й нещастя, приснився Олесі Батланівні. Її “непокоячі сні” виявилися пророчими: Андрія піддано страшним тортурам, її саму згвалтовано, після чого дівчина наклала на себе руки. З-під пера І. Франка, як в очах барокової людини, світ, зокрема Довбушуків світ, постає лякливо-загадковим, гнітюче чужим. У повісті, як і в бароковій прозі, спостерігається нахил до похмурої “готичної” поетики – до зображення хмарних пейзажів, понурих будівель, гнітючого безлюддя. Тут, згідно з естетикою бароко, для якої тема смерті була однією з центральних, поруч із зображенням повноти діяльності на благо народу (починання Кирила Петрія, громадсько-суспільна заангажованість Андрія), знаходимо, “якесь закохання в темі смерті” (Д. Чижевський). Один за одним гинуть у страшних муках, у трагічних обставинах не лише лиходії (родина Довбушуків, Невеличкий), а й благородні персонажі (Кирило Петрій, Олеся, жидівка Рухля). Барокова, сповнена контрастів віра в “існування в душі людини саяливо світлих і непроглядно чорних зон і куточків” [10: 38] спроектована у повісті на контрастне зображення героїв, котрі, немов на сцені всесвітнього театру, ведуть одвічну боротьбу добра зі злом. Вони інколи нагадують персонажів барокових повістей, які сповнювали роль “шахових фігур, в напруженій та заплутаній грі” (Д. Чижевський). Причому, якщо бароковими героями керували Бог, “доля”, демонічні сили, то у “Петріях і Добошуках” вчинки героїв, які є втіленням певних ідей, спрямовує народний інтерес (Довбуш, Петрії) і, відповідно, індивідуальні користи (Довбушуки, Невеличкий). Також постать самого Довбуша, як зазначає С. Щурат, не є дійвовим персонажем, а тільки поетичним втіленням провідної ідеї твору. “Вона має звеличувати цю ідею, показати, що це ідея, за яку боролися предки в минулому і яку необхідно здійснювати в сучасності” [20: 152–153]. Водночас заява Довбуша, що громаджені ним скарби “мають послужити до великої цілі двигнення нашого народу” [15: т. 14: 44], стала не лише причиною розбрату між двома родами й рушійною силою усіх сюжетних ліній, але й відзеркалила пропаговану І. Франком, а викристалізовану саме в надрах барокової літератури і лише згодом підхоплену романтизмом “ідею народу”, “історичної долі народу” [7: 10]. Загалом барокові “рецидиви” у “Петріях і Добошуках” підтверджують слова А. Макарова, що розкута фантазія “темних” і складних поетів і художників Бароко перегукується з фантазмагоріями XIX й XX століть, у тому числі з поетичними “хімеріями” І. Франка [10: 97].

Текст "Петрів і Добошуків", попри той факт, що їхня дія не розгортається у середньовіччі, доволі насичені готичними¹ "реквізитами". Тим паче, що, як зазначає С. Сінко, "якщо за визначники "готичності" визнати зацікавлення минулим, необов'язково чітко обмежене середньовіччям [...], настрій і жах наявний в розповіді про події незвичайні або надприродні, а також таємничість і меланхолію, які супроводжуються образами мальовничих "румовищ", похмурих замків, понурих і настроєвих пейзажів – тоді поняття готицизму значно розширяться, охоплюючи різноманітні літературні явища" [22: 29].

¹ Готичний роман виник в Англії наприкінці XVIII ст. Дослідники виділяють три його різновиди: історичний – *historical gothic* ("Замок Отранто" Г. Уолпола), сентиментальний – *sentimental gothic* (твори А. Радкліф) й жахів – *terror gothic* ("Чернець" М. Льюїса). Готична література *sensu stricte* найбільший розвиток отримала в Англії, але також у Франції та Німеччині. У літературній готиці, інспірованої через Г. Уолпола домінуючими були ескапістські тенденції, втеча від дійсності у казковий світ, захоплення давнім минулим. Французький різновид літературної готики проявився у формі так званого *трубадуризму* – з більш світлою й оптимістичною візією минулого. Причому і тут дослідники виділяють два типи *трубадуризму*: *витончений* і *жахливий*. Незабаром однак преромантичні ідилічні образи минулого перетворюються у так звану *французьку романтичну френезію*, що реалізувала точну готичну візію, дотичну до англійської літератури жахів. На ґрунті німецької літератури зацікавлення готикою проявили передусім преромантики періоду "Sturm und Drang" ("Гец фон Берліхінген" Й.-В. Гете), які зацікавлення історією, літературними пам'ятками збагачували введенням елементів фантастики й жаху, породженими національною традицією – давніми піснями, переказами, легендами. Новий етап розвитку моторошної прози настає на початку XIX ст. Тоді творять шедеври жанру: М. Шеллі ("Франкенштайн, або Сучасний Прометей") чи Дж. Полідорі ("Вампір"). Присмерк епохи традиційних готичних романів припадає на 20-ті роки XIX ст., хоча їхні традиції ще довго проступали в англійській літературі. Готичні мотиви та образи набули оригінальної трансформації у творчості таких майстрів, як О. Уайльд, Г. Кіт Честертон, А. Конан-Дойль та ін. Зразки моторошної прози віднайдемо й в інших літературах, у тому числі американській ("Ріп Ван Вінкель", "Легенда Сонної Улоговини", "Наречений-привид", "Диявол і Том Вокер" В. Ірвінга, "Історія Артура Гордона Піма", "Падіння дому Ашерів" Е.-А. По), японській ("Піоновий ліхтар" С. Енте; "Чудовисько в мороку" Е. Рампо), російській ("Острів Борнгольм" Н. Карамзіна, "Лафертівська маківниця" А. Погорільського, "Трунар", "Винна краля" А. Пушкіна, "Родина Вурдалаків" О. Толстого, "Бобок" Ф. Достоевського, "Чорний монах" А. Чехова, "Сестри" В. Брюсова), польській ("Я горю" Г. Жевуського, "Наріжна кам'яниця" Й. Коженювського, "Сліпа колія" С. Грабінського) та ін. Реалістична доба (друга половина XIX ст.) відійшла від містики й готичної поетики. Відродження моторошної прози простежується на межі XIX–XX ст. Відновлюється в дещо зміненій формі у літературі XX ст. В українській літературі містично-демонологічна тематика наявна у творах О. Сомова ("Купалів вечір", "Блудний вогонь", "Київські відьми", "Русалка", "Вовкулака"), М. Гоголя ("Вій", "Страшна помста", "Пропаля грамота"), Є. Гребінки ("Чайковський") та ін. З приходом у літературу романтизму посилюється інтерес письменників до темних сторін життя з фольклорною демонологією ("Конотопська відьма", "Мертвецький великдень" Г. Квітки-Основ'яненка, "Втопленія" Х. Купрієнка, "Огнений змії" П. Куліша, "Дитяча могила" М. Костомарова, "Могила" М. Чайковського, "Чортова пригода" Марка Вовчка, "Марко Проклятий" О. Стороженка). У XX ст. моторошно-фантастичні мотиви наявні у творах І. Франка, М. Коцюбинського ("Persona grata", "Тіні забутих предків"), В. Стефаніка ("Сама-саміська") та ін. У 60-х роках виникає "хімерна" проза з елементами готицизму (твори В. Земляка, Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Міняйла, В. Шевчука та ін.). Літературну готику продовжують і сучасні митці української літератури, у тому числі В. Соскін, М. Ломонос, В. Яременко, Ст. Стеценко, Є. Таран, О. Жовна, В. Трубай, С. Герасимов, В. Габор, К. Мотрич та ін.

На думку І. Денисюка, елементи літературної готики у прозі І. Франка наявні не лише у “Петріях і Добошуках”, а й у романах “Основи суспільності”, “Для домашнього огнища”, “Перехресні стежки”, “Лель і Полель” чи в оповіданнях “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Під оборогом”, “Терен у носі”, “Неначе сон”, в яких присутні постійні атрибути готичної прози, такі як “образ пароксизму жаху” чи “нагнітання тривоги злочинних персонажів” [6: 201].

Уже сучасник І. Франка, М. Коцюбинський писав, що в “Петріях і Довбушуках” “повно всякого страхіття, розбійників, заклятих скарбів, привидів, душегубства і оживаючих мерців” [Цит. за: 20: 172]. Особливості стилю Франкової повісті, про які лише натякнув автор “Тіней забутих предків”, влучно визначив через століття І. Денисюк як “роман готичний par excellence”, як твір, що відповідає “моделі готичного роману в параметрах його найістотніших атрибутів” [6: 191, 198]. У першоповісті І. Франка наявні більшість атрибутів готичного роману. Сюжет “Петрів і Довбушуків” розгортається, подібно як у готичному романі, в аурі таємничості і жаху, зумовленій наявністю надприродних явищ, сповненій елементів несамовитості і сенсації (суспенсу). Несамовитою здається поява у бібліотеці гошівського монастиря 119-річного старця, який виявляється легендарним Довбушем. Ірреальною є поява уві сні Довбуша “велетної, як уголь чорної, руки” чи трикратне врятування Андрія від смерті та ін. Доволі численні тут елементи “готичної макабри”, сповненої всіляких страхів, моторошних сцен й епізодів (пошарпані, закривавлені тіла дітей на поляні, портрет “страшної людської руїни”, знайденої у польовій криниці, катування опришками єврея і його дружини, опис процесу і засобів тортур, яких зазнав Андрій Петрій, гвалтування нареченої Андрія, яка кидається у вир ріки та ін.), у тому числі згадуваної вже закоханості в темі смерті й актах умирання (жахлива смерть Демчихи, труп Мільці й новонародженої дитини в печері та ін.). Постійними епітетами у повісті стають слова “страшний”, “дикий”, на що вказує І. Денисюк [6: 198], але також “переражаючий”, “відражаючий” (“найстрашніша дикість на лиці”, “переражаюча сцена”, “страшний крик”, “страшний образ”, “страшні, проникаючі до кості стони”, “страшна людська руїна”, “страшна тайна”, “страшна жінщина”, “страшно виглядаючий старець”, “проражаючий голос”, “страшне місце”, “страшні муки”, “страшний, відражаючий акт”, “страшний, підземний крик” [15: т. 14: 13, 14, 20, 21, 29, 50, 51, 52, 78, 99, 102, 174, 183 тощо]. Обстановку у готичному романі становлять руїни замків, понурі монастирі, підземні льохи й тіснуваті коридори, місця тортур і пустелі, оповиті таємницею, стережені, недоступні, смердючі, вологі місця злочинів й актів смерті. У “Петріях і Добошуках” функцію понурої будівлі сповнює “гошівська церков”, над якою грізно стримить монастирська гора, а неподалік “шумить сердито” гірська ріка. У монастирських підземеллях криється бібліотечна зала, від якої віє “якимсь таємничим духом старини” і де довгі роки переховується легендарний Довбуш. Таку ж роль відіграє німий і понурий “замок воєводський як великанський півмісяць”, а також Довбушуківка, в якій “не видно було того життя сільського, там усе, як завжди, було понуре і немов мертве” [15: т. 14: 47]. У повісті віднайдемо також опустілу стару хату-пустиню – колись “місце уродження Олексі

Довбуша", зараз – місце нічних сходин "всякого роду "добрих людей". Відповідно, дія повісті розгортається у тих же темних, понурих приміщеннях, або ж на тлі несамовитої природи – поміж "пошарпаних скал", "диких зворищ", "великанського поламаного кістяка" – Чорної гори, "глухих лісів" тощо. З настроєм жаху й тасмищи співвідносний меланхолійний пейзаж з готичними атрибутами: темною і хмарною нічю, вітром, що "все ще свистав і гуркотав віконницями і брамою", бурею, що ревіла, зливним дощем, що "шумів, обполікуючи стіни монастиря" [15: т. 14: 38]. Це час розкривання тайн, марення духів, пора злочинних дій Довбушуків. Як зазначає І. Денисюк, в українській готиці замість несамовитого інтер'єру понурих замків і підземель є здебільшого екстер'єр – розкішна природа, якась несамовито і фантастично гарна [6: 197]. Франкова першоповість сповнена передусім описів несамовитої краси Чорної гори, над якою видніло "кроваво озарене небо", де "кроваво заходило сонце за хмари" [15: т. 14: 20, 106]. Настрій несамовитості підсилюють провідні для колористики повісті барви, червона й чорна ("Небавом усміхнулася голосно темна ніч, завстидалися чорнії хмари на небі своїє чорняви і почервоніли" [15: т. 14: 123]). Традиційний поділ на героїв позитивних і негативних, що набуває у готичному романі форми поділу на переслідувачів та їхні жертви [24: 314], відображений і в "Петріях і Добошуках". Благородні, патріотично налаштовані Петрії з покоління в покоління захищають Довбушеві скарби перед ненаситними Довбушуками, стаючи, попри остаточну перемогу, їхніми жертвами: гине нестор роду – Кирило Петрій, ледь живий остається підданий тортурам Андрій, трагічно закінчує життя Андрієва наречена. У Франковій повісті наявний і характерний для готичного роману композиційний прийом анагноризму, тобто раптового упізнання в незнайомій особі близької колись людини [24: 315]. Враження, що "десь-колись бачив тоє лице" не покидало отця Спиридона, який, помітивши високого біловолосого старця у бібліотеці гошівського монастиря, з подивом констатує, що це сам легендарний Олекса Довбуш. Також Петріям здавалось, що десь-колись уже бачили незнайомого старця, якого врятували від смерті і який, як виявилось згодом, був батьком Довбушуків. Останній, убитий смертельним ударом Демка, встиг іще упізнати в каті свого рідного сина і проклясти його. Тут прийом анагноризму застосовано не заради успішної розв'язки, але з метою ще більш ускладнити сюжет з його неочікуваними поворотами й відступами. Олекса Довбушук – це до певної міри приклад "готичного негідника" – людини жорстокої, злочинної, захланної, схильної до тиранії, ненависті, спроможної тортувати, калічити, переслідувати, заподіювати смерть, що відображено як у його фізіономії, так і в нищій поведінці. Водночас під впливом романтичної антропології змінюється сам характер зла: із зовнішнього перетворюється на внутрішнє. Його джерелом стає людська природа, її двоїстість. Людина усвідомлює велич своєї злочинності і переживає муки сумління [24: 315]. Так, Олекса Довбушук, фізично й психічно надломлений після в'язниці й довголітнього ворогування, відчуваючи "горесне чувство жалю по невчасі", проявляє "готовість до згоди" й просить дозволу замешкати у Петрія. Своім сином, яких "на злу дорогу спровадив", радить "зачинати нове життя" [15: т. 14: 158–159].

У повісті чимало місць, де письменник обриває розповідь на півслові, підсилюючи настрій таємничості. Симптоматичне й закінчення повісті. Вона обривається раптово, залишаючи відчуття недомовленості. Замість подальшої розробки теми, письменник у кінцевому авторському зверненні до читача оцінює свою повість як пролог до майбутньої справжньої історії про боротьбу за долю народу [20: 153].

Літературна готика у Франковій першоповісті з огляду на незвичайну суміш мотивів жаху, елементів народної творчості у поєднанні із зацікавленням минулим народом (героїчною картиною опришківського руху) певною мірою дотична до німецької готики. Невипадково ще Д. Чижевський відзначав, що на українську романтику впливали (за посередництвом романтики західної) “передромантичні” течії, у тому числі німецький “Sturm und Drang” з його зацікавленням готикою чи споріднений з готикою англійський “оссіанізм” з його похмурою поезією “ночі та могили” [17: 356]. Сам І. Франко у післямові до твору згадував, між іншим, про ремінісценції оповідань найхарактернішого німецького представника літературної готики Е.-Т.-А. Гофмана [15: т. 22: 486]. У першоповісті можемо віднайти й ескапістські тенденції, характерні для польського готичного роману. Як і в польському ескапізмі, можна тут говорити про втечу автора від політичної реальності країни в історичне минуле народу з метою пропагувати культ світлого національного минулого [22: 73].

Про романтизм повісті пише сам автор у вступі до другого видання твору, застерігаючи, що це “документ молодечого романтизму”, тому “на карб недозрілості” “треба покласти його досить фантастичну топографію” [15: т. 22: 328–329]. Недооцінювала твір й тогочасна критика: М. Євшан, який романтичну атрибутику твору вбачав у таємничості, екзотичності й заплутаності сюжету, а також С. Єфремов, принизлива оцінка якого викликала гострий протест з боку самого І. Франка. Загалом же тогочасні дослідники майже не спинялись на першій повісті І. Франка, їхні оцінки були “поверховими, а іноді і помилковими” [20: 143]. Безперечно неточним було віднесення повісті суто до романтизму, оскільки впливи, яких зазнав І. Франко, а також жанрово-стильово-композиційні атрибути повісті свідчать про першочерговий вплив літературної готики, а, отже, передромантичних тенденцій. Як підкреслював І. Денисюк, “...Євшан і Сергій Єфремов не зрозуміли новаторства першоповісті [...] й принижували її. [...] В арсеналі їхньої значної ерудиції не було терміна *готичний роман* і генологічної свідомості цього поняття” [6: 191]. Також С. Щурат, констатуючи романтизм “Петріїв і Довбушуків”, все ж намагався довести “незрілість”, запізнені, запозичені з літературних зразків особливості Франкового романтизму. При цьому форсував думку про корисну еволюцію поглядів письменника і його художніх методів у повісті – від романтизму “в напрямку до реалізму й демократизму” [20: 157]. Спираючись на автобіографічні записки самого І. Франка, що повість закінчувалася “вже потрохи в іншому дусі”, ніж була почата, дослідник акцентував “поворот в ідейному спрямуванні твору”, початок “зламу в світогляді Франка” [20: 144]. Реалізм “Петріїв і Довбушуків” – це для С. Щурата “плодотворче зерно”. Романтизму відведена роль “романтично-фантастичної канви”

і “зовнішньоромантичної декорації твору”, крізь щілини яких силоміць змушений був пробиватися реалізм [20: 169]. У “боротьбі з літературними впливами течій романтизму”, реалістичні описи і картини “самотужки здобувають собі право на життя в рамках цього першого великого твору Франка” [20: 171]. У цьому С. Щурат вбачав найбільшу заслугу роману.

З-поміж найважливіших романтичних прикмет повісті можна виділити звернення письменника до джерел національного фольклору, зацікавлення національною історією і патріотичний пафос твору.

Романтики підкреслювали, що найпершою цінністю народу є його національні традиції. Вони не лише використовували у своїх творах елементи епічного й пісенного фольклору, але й самі були збирачами фольклорної спадщини. Відомо, що й І. Франко багато років збирав на Прикарпатті опришківський фольклор, на основі якого хотів написати окрему книгу про Довбуша. Збереглися сліди роботи письменника над деякими опришківськими піснями. У передмові до другого видання повісті автор, розкриваючи джерела її написання, вказує між іншим на “оповідання пок[і]йного] Лімбаху про селянина Петрія [...], який збагатився знайденим скарбом” і народні оповідання “про пригоди різних опришків, а спеціально Олекси Довбуша” [15: т. 22: 328]. Ствержуючи, що твори народної поезії були “основою великих і багатоцінних творів літературних”, письменник неодноразово акцентував історично-правдиве значення народної творчості і “не раз підкреслював перевагу в історичній правдивості народних пісень над офіційними історичними матеріалами” [11: 117]. “Петрії і Добошуки” – перший серед прозових творів І. Франка, позначених впливом народної творчості. Передусім сюжет твору заснований на фольклорних оповіданнях про карпатських опришків і їх славного ватажка Олексу Довбушу. В основу сюжету покладена вигадана І. Франком історія ворогування двох родів: Довбушуків – нащадків Олекси Довбуша й нащадків Петрія – ватажка загону карпатських опришків, приятеля славного опришка і повірника його таємниць. Розповідь ведеться від імені народного всезнаючого оповідача, який роз’яснює хід подій (“Поки скінчить, розкажем, що за план мали Довбушуки...” [15: т. 14: 208]), або ж його затемнює (“кинем заслону на дальший перебіг тої сцени...” [15: т. 14: 92]). Він вирішує черговість зображених подій, використовуючи прийом ретардації (“...а ми перенесемся знов у часи, в котрих проісходило наше попереднє оповідання” [15: т. 14: 130–131]), часто вибігає подіями вперед, іншим разом повертається до вже згаданого (“Хата Демка Довбушука була, як споминалисьмо, трохи порядніша” [15: т. 14: 108]), підсилює настрій таємниці (“Але що се надумав нового капітан?” [15: т. 14: 122]), емоційно співпереживає з читачем за долю героїв (“Що за неодолима сила, чия рука жене тебе, Олесю, без пам’яті, без духу над “Залятую пашу”?” [15: т. 14: 99]), безпосередньо звертається до читача (“читателі добре знають, що Ленько говорив неправду” [15: т. 14: 192]) тощо.

“Історична світова заслуга романтики, – писав Д. Чижевський, – “відкриття” народної поезії” [17: 456]. Як зазначають дослідники, спорідненість Франкової повісті з народною поезією виявляється у принципах художнього узагальнення

дійсності та засобах типізації характерів [1: 88–89]. Художнє узагальнення дійсності за законами фольклорної естетики проявляється перш за все у висвітленні згідно з принципами народної моралі й етики проблеми добра і зла, де добро торжествує над злом. Як підкреслює М. Гайдай, “поняття добра у слов’янській народній поетичній творчості [...] включає такі етичні категорії, як чесність, совість, справедливість, вірність, любов, самопожертва” [2: 75]. Натомість, “як моральну потворність народ завжди засуджував неробство і паразитизм” [1: 91]. Герої повісті І. Франка є втіленням цих якостей. Цьому підпорядкована система засобів фольклорної типізації характерів і передусім їхнє контрастне зображення на народнопоетичній основі. Образ Довбуша створений у суто народнопоетичному, легендарному плані. Він користується великою пошаною серед народу, його наречено ім’ям “орел воздуха”, “олень борів”, “пан панів”, “краса гір”, “начальник легенів” [15: т. 14: 12]. Як у фольклорі, Франків Довбуш наділений надприродними силами, зображений “як постать, що стоїть на грані реального і ірреального світів” [20: 147–148]. Йому 119 років, він нагадує радше духа, що переховується у підземеллях гошівського монастиря, доживаючи часів, коли добро торжествуватиме на карпатських землях, коли його скарби будуть використані на благо народу. Цілеспрямованими на виконання волі Довбуша є Кирило Петрій і згодом його син Андрій. Кирило, з “черт лиця” якого пробивалася “сильна воля, енергія, свобода духу” і який “з певністю себе ступав до якоїсь вищої цілі” [15: т. 14: 7], виділяється природною мудрістю, благородністю, почуттям морального обов’язку та відповідальності. Андрій – це юнак “приятних і зацікавлених черт лиця”, якому “лагідність і услужливість, бистрий розум, пильність і витривалість в праці” єднали всюди приятелів [15: т. 14: 18]. Образи ідеальних героїв постають у різкому контрасті із “втіленням народних уявлень про низьке і потворне” ув образі Довбушуків. На відміну від них негативні герої повісті Довбушук, його брат, сини й побратими, що є носіями майже демонічного зла, виявляють протилежні якості характеру й фізіономії. Так, наприклад, у Довбушука, який видавався “упрямим, твердим і антипатичним”, “лице заплоске”, “губи трохи віддуть”, “чоло широке, як доска”, “голова велика”, “вділ похилена”, “очі з дивним виразом звертали в один пункт” [15: т. 14: 18]. Разом з контрастним зображенням героїв у повісті спрацьовує народнопоетичний мотив покарання за скоєне зло, що у ході розвитку подій починає домінувати, визначаючи ідейне навантаження твору. Негативні герої як носії зла зазнають поразок і невдач, а накінець смерті. Гинуть брати Довбушуки прокляті власним батьком і матір’ю, гинуть Ленько і Сенько, їхня мати. Страшною смертю кінчить життя “поцарапана й погризена зубами” Демчиха, розбійник Невеличкий, що становить пряму протилежність благородного розбійника Олекси. Фольклорно-фантастична поетика твору зумовлює його позитивну розв’язку.

Фольклорно-романтичне забарвлення твору досягнуте й шляхом уведення в оповідь широко розповсюдженої у фольклорі легенди про закопані у печері й не знайдені досі скарби опришків. “Скарби Довбушеві, – зазначає І. Денисюк, – річ-символ – деталь-лейтмотив Франкового роману “Петрії і Довбушуки” [6: 197].

Незважаючи на те, що Довбушуки прагнуть розкрити скарб і заволодіти багатством, що Ленько і Сенько трагічно гинуть, не розкривши таємниці, де саме викрали і перенесли його, ідеали Довбуша завдяки Кирилові перемагають, більше того, знаходять свій дальший розвиток у стараннях Андрія Петрія. Пророчо звучать слова Олекси-Ісаака, звернені до Андрія: "Не Довбушевими грішми, – говорив він, – но власними силами, власним пожертвоуванєм, власною працею треба двигати нам той народ, і лиш таке діло поблагословить Бог!" [15: т. 14: 242]. Цю працю молодий І. Франко пов'язував перш за все з пробудженням народу, з поширенням освіти і знань серед народу. У кінці твору Андрій зустрічається зі своїми старими друзями й заявляє про готовність присвятити своє життя майбутньому свого народу. Так І. Франко уже в першій своїй повісті зайняв принципову націєзахисну і державотворчу позицію. Як підкреслює М. Шкандрій, для письменника "завдання здобути національну політичну незалежність стало метою, яка вимагала незмірних спільних зусиль та мобілізації всіх наявних суспільних сил" [18: 303]. Як і в філософських поемах, І. Франко у своїй першій повісті "розглядає питання національного визволення й боротьби духовних проводирів за освіту свого народу" [18: 304]. "Страх неготовності" (О. Забужко) до мобілізації колонізованих спонукав письменника, на думку М. Шкандрія, зображувати героїв активними громадськими діячами й національними будителями з властивим їм деміургічним прагненням витворити з народних мас організовану націю, що усвідомлює свої політичні цілі" [18: 304]. Таку роль сповнює у "Петріях і Добошуках" молодий Андрій.

Національне минуле набуває для романтиків "глибокого значення як невинуватий вияв "народного духу" [17: 358]. Помітно зростає зацікавлення національною історією, вчувається патріотичний пафос літератури. "Минуле романтичний письменник хоче бачити насамперед у його власному, своєрідному забарвленні" [17: 359]. Українські прозаїки-романтики (П. Куліш, Є. Гребінка, О. Стороженко) намагалися зображенням героїчних часів козаччини ("Чорна рада" П. Куліша, "Чайковський" Є. Гребінки, "Марко Проклятий" О. Стороженка) й національно-визвольних рухів, зокрема опришківства ("Олена" М. Шашкевича, "Страсний четвер" М. Устияновича, "Петрії і Добошуки" І. Франка) розбудити національний дух і свідомість українців. "Романтика принесла уявлення про "національне відродження", про "воскресіння" нації" [17: 454]. З-поміж історичних подій І. Франко чи не найпильнішу увагу привертав до руху опришків, яких іще у часи М. Шашкевича вважали ватагою грабіжників та розбійників. Письменник, який темі опришківства присвятив, окрім першої повісті, низку творів пізнішого періоду, у тому числі драму "Кам'яна душа" (1895) й оповідання "Туцувський король" (початок 900-х років), розцінював опришківство як "...життя нестале, нелегальне, але вільне" [цит. за: 11: 116], як "єдиний протест проти неволі, який тоді був можливий для народу" [16: т. 1: 39]. У "Петріях і Добошуках" уперше порушено проблему ватажка й народу, яка супроводжатиме письменника ціле творче життя (Олекса Довбуш, Захар Беркут, Бенедьо Синиця та ін.), щоб кристалізуватись у захисника національної ідеї Мойсея. Роман з образом духа карпатських гір – волелюбного Олекси Довбуша набуває

значення політичної алегорії, вміщаючи “зародки основних ідейних концепцій майбутніх романів: соціальне, національне і політичне визволення українського народу” [13: 25].

Барокове, готичне й романтичне начала злилися у повісті І. Франка в гармонійний і переконливий синтез, впливаючи й історично взаємозумовлюючи одне одного. Яскрава готичність повісті не суперечить її бароковості, як і фольклорно-романтична поетика твору органічно пов’язана з її бароковістю і знову ж таки з готикою. Позаяк, зазначав Д. Чижевський, “...культура барокко [...] повертається багато в чому до середньовічних змісту та форми”, де зустрічаємо “таку саму скомпліковану різноманітність як у готиці” й “ускладненість готики” [17: 239–240]. Водночас, романтизм, на думку історика, “відкриває забуті [...] епохи, зокрема – середньовіччя, почасти і барокко” [17: 358]. І врешті українська готика “наділена неповторним жанрово-тематичним і стильовим колоритом, зокрема завдяки фольклорові, який невідмінно пов’язаний з літературою жаків” [14: 792].

Свого часу І. Денисюк назвав “Петріїв і Добошуків” І. Франка “хімерним романом” з “хімерним сюжетом” [5: 29]. Слово *хімерний* тут не випадкове, оскільки саме Франкова першоповість разом з “Конотопською відьмою” Г. Квітки-Основ’яненка, “Марком Проклятим” О. Стороженка і “Чайковським” Є. Гребінки посередньо вплинули на розвиток лінії ХХ-вічного “хімерного” роману – феномену української прози 70–80-х років, своєрідного українського відповідника прози магічного реалізму.

Синкретичність “Петріїв і Довбушуків”, який так недолюбливали тогочасні критики, став не тільки вихідним пунктом у подальшому розвитку художньої прози самого І. Франка, який набув, за словами І. Денисюка, “досвіду мистецтва сюжету – бурхливого, напруженого, цікавого” [6: 200], але цей синкретизм, це “поєднання непоєднуваного” через сто років авторитетно спрацювали на обличчя “хімерного” жанру.

Література:

1. Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. – Тернопіль, 1998.
2. Гайдай М. Народна етика у фольклорі східних і західних слов’ян (Проблема добра і зла). – К., 1972.
3. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяря. – Івано-Франківськ, 2000.
4. Грабовецький В. Іван Франко про карпатських опришків і балканських гайдуків // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 книгах. – К., 1990. – Кн. 1.
5. Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
6. Денисюк І. Літературна готика і Франкова проза // Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів. – 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
7. Комаринець Т. Традиції барокко в системі українського романтизму // Українське літературознавство. – Львів, 1993. – Вип. 57.

8. Левченко М. Випробування історією (український дожовтневий роман). – К., 1970.
9. Лозинський М. Іван Франко. – Відень, 1917.
10. Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994.
11. Нечиталюк М. Тема опришківства в творчості Івана Франка // Іван Франко. Статті та дослідження. – Львів, 1951–1952.
12. Огоновський О. Історія літератури руської. – Львів, 1893. – Ч. 3.
13. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів, 1998.
14. Пахаренко В. Герць зі страхом // Антологія українського жаху / Упоряд., коментарі, післямова В. Пахаренка. – К., 2000.
15. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
16. Франко І. Твори: У 20 томах. – К., 1955.
17. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994.
18. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. П. Тарашук. – К., 2004.
19. Щурат С. Повість Івана Франка “Петрії і Довбуцуки” // Іван Франко. Статті і матеріали. – 1956. – 36. 5.
20. Щурат С. Рання творчість Івана Франка. – К., 1956.
21. Bernacki M., Pawlus M. Słownik gatunków literackich. – Bielsko-Biała, 1999.
22. Sinko Z. Z zagadnień gotuycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej // Pamiętnik Literacki. – 1972. – Zesz. 3.
23. Słownik literatury polskiej / Pod red. J. Bachyryza i A. Kowalczykowej. – Wrocław, 1991.
24. Słownik literatury popularnej / Pod red. T. Żabskiego. – Wrocław, 1997.

Роман Крохмальний (Львів)

**“Дух таємничий, незнаний, а сильний...”
(когерентність світів у повісті Івана Франка
“Петрії і Довбуцуки”)**

Причетність І. Франка до романтичного літературного напрямку намагалися оцінити чимало дослідників та шанувальників його творчості. Дехто вважав романтичні твори письменника проявом слабкості, поступкою на користь безідейності (М. Драгоманов, М. Павлик). М. Євшан передбачав розвиток і наближення творчих пошуків Франкового романтизму до ідейно-естетично спорідненого модернізму. Заслугою М. Євшана та М. Зерова Р. Голод вважає їхнє намагання виявити психологічні чинники звернення І. Франка до романтизму, і наголошує на тому, що І. Франко “від природи був наділений романтичним світосприйняттям” [2: 18]. Дослідник переконаний, що “усупереч усталеній думці про відрив романтизму від реальності Франка до романтизму привели пошуки адекватного відображення дійсності” [2: 19]. Ключовим у процесі дослідження літературного тексту є визначення ставлення його до дійсності. Водночас визначення самої дійсності також може мати своє тлумачення: чи дійсне тільки видиме?

Романтизм ґрунтувався на народному світогляді, вираженому у фольклорі, де світ видимий і невидимий сприймається як реальна дійсність. Повість І. Франка “Петрії й Довбушуки” – одне із перших його широких прозових полотен. Романтичне М. Євшан вбачав у таємничості, екзотичності й заплутаності фабули цієї повісті, яка “не виділялася нічим понад пересічний степінь тодішнього літературного життя і смаку, і творча думка зовсім не шукала собі своєї дороги, а йшла з руслом, приноровлювалася неначе до обставин...” [4: 138]. Водночас критик звернув увагу, що вже у цьому ранньому творі І. Франка “починає ворухитися його думка і громадське сумління”, маючи на увазі націленість головного героя на використання Довбушевих скарбів для користі всього народу [4: 138].

Деякі дослідники знайшли у повісті тільки “мішанину сенсаційності й злочинності” [2: 43], що заважає правильно визначити справжню художню вартість її загалом. У цьому ранньому творі І. Франка Р. Голод помітив певний вплив творів О. Дюма, а також погодився зі “справедливим зауваженням Луки Луціва” про те, що повість “така має “деяку літературну вартість”, особливо з огляду на те, що її прикмети необхідні для розуміння пізніших творів Каменяра [2: 43]. Сам же І. Франко визнавав, що “се була перша моя повість, писана в двох перших роках моїх університетських студій для скромного, навіть на ті часи, заробітку” [7: т. 22: 486]. Однак цей перший прозовий твір, друкований у студентському часописі “Друг” (1875–1876), був чимось дорогим серцю письменника. Тому й відгукнувся І. Франко у 1908 році на прохання професора учительської семінарії з Чернівців В. Сімовича дозволити передрукувати цю повість у видаваній ним “Бібліотеці для молодіжі”. Так і В. Сімович, і В. Гнатюк, що був посередником у цій справі, звернули увагу на виховне значення повісті “Петрії й Довбушуки”. “Знаючи добре хиби тої в молодих літах писаної повісті”, тяжкохворий І. Франко узявся до важкої праці – “переглянути рукопис і поправити текст не тільки языково, але також, де мені видасться потрібним, річево” [7: т. 22: 486]. Автор повісті у “Postskriptum-і” висловлює доволі розлогу самооцінку як первісного, так і оновленого варіанту тексту, звертає увагу на широту змалювання представників суспільних верств – “від найвищих до найнижчих”. “Усе те було тоді новиною в галицько-руськiм письменстві і не перестало бути новиною й тепер”, – наголошував І. Франко. Хронологічні межі повісті XVIII–XIX ст., спроби вільнодумного руху у єврейському середовищі автор також відносив до прогресивних літературних здобутків. “Думаю, що безстороння оцінка сеї повісті мусить признати се все і не відмовить їй деякої літературної вартості так рішучо та безоглядно, як се вчинив український критик Сергій Єфремов у своїй студії про моє життя та мої писання. Мушу завважити ще, що *дещо в моїй першій повісті мало значіння як прочуття будущих течій у нашій суспільності*” [7: т. 22: 487. Тут і далі курсив наш. – Р. К.].

Спробуємо розглянути повість І. Франка під кутом зору когерентності світів як однієї з важливих характерних ознак романтичного тексту. Сакральна єдність “Бог – Людина – Земля” і хронотопна спорідненість “минуле – сучасне – майбутнє” проявляються вже на самому початку твору. Через картину карпатської природи

автор оглядається у минуле, згадуючи Довбушів верх та “громаду столітніх, підсадкуватих а прегрубих і розлогих буків”, відгадує таємничу їхню мову, настрої зовнішнього світу перегукується з внутрішнім світом головного героя Кирила Петрія, стурбованого пригнобленістю рідного краю, рідного народу. У спогадах Кирила Петрія – велика мета, яку вказав йому та цілому їхньому родові його батько. “Я її спочатку не розумів, але тепер вона ясна перед моєю душею, дорога до неї проста, – але як же то до неї далеко! Боже мій, коли ми скінчимо ту дорогу?... Та Бог мовчить, і природу залягла глибока тиша...” [7: т. 22: 331]. Внутрішній світ персонажа споріднений зі світом небесним і світом земним. У роздумі про мету, вказану колись батьком, – єдність внутрішнього світу зі світом минулим та майбутнім, турбота про який і спонукала звернутися із запитанням до Бога. Герой не отримав відповіді про час вирішення проблеми, довколишня природа також мовчить. А в романтизмі, як відомо, через природу промовляє до людини сам Бог. Кирило Петрій – людина настільки психологічно загартована і стійка, що не втрачає надії на щасливий кінець за жодних обставин. З розвитком подій у тексті розкривається образ людини-державника, особисте життя якої повністю підпорядковане послідовній упертій боротьбі за досягнення мети. Саме у ставленні до високого завдання, вартого життя не одного покоління, розкрито когерентність теперішнього світу зі світом майбутнім, образ Кирила Петрія наділений футуристичним кодом: “Його уява розкривала перед його душею широкі картини будущини. Він бачив, як за Довбушеві скарби здійснюються по цілім краю народні школи і освітні інституції, в них удержуються і виховуються тисячі бідних сільських дітей, підноситься рільництво, родиться промисел, здійснює чоло ся робуча класа, виробляється своя інтелігенція, – а всі ті благодатні плоди ростуть, дозрівають під проводом його щасливих наступників, Петріїв. Никне, немов чорна хмара незгода між Петріями й Довбущуками, а за тим прикладом подають собі руки в згоді й інші роди, що сварилися досі за останки маєтків їх батьків, замість спільною працею збільшувати і вдержувати той маєток” [7: т. 22: 338]. Внутрішній світ Франкового героя споріднений зі світом нашого сучасника, бо він закликає до єдності, чесності та порядності державних будівників. Роз’єднаність та розбрат були й залишаються ахіллесовою п’ятою українського суспільства упродовж століть. Кирило Петрій мріяв про час, коли усі нещастя буде подолано: “І його душа, полонена блиском тих чарівних картин, не могла від них відірватися. А його уява, під впливом нескінченно просторих ланів, котрі бачив своїми очима, розширяла щораз даліше його душевний світ, показувала йому цілу велику, нерозкавалковану Русь, цвітучу і веселу, щасливу, славу і могутню!...” [7: т. 22: 338]. У повісті знаходимо чимало яскравих моментів, коли світ Кирила Петрія є когерентним і до Бога, і до людини, і до природи. Він цілком перебуває у контексті антропоцентричної триєдності. Для нього не існує проблеми національної ксенофобії. Він безмежно любить свій народ та рідну землю. Почувається господарем домовитим, і не має неприязні до аллохтонів. Така громадянська позиція проявляється у сценах, де на життєвій стежці Кирила Петрія з’являється Ісаак Бляйберг. Обидва персонажі позбавлені обмеженості внутрішнього світу й

тому леко вступають у контакт, знаходять порозуміння й душевну спорідненість. На прикладі Кирила Петрія та Ісаака Бляйберга І. Франко намагався вказати на шлях вирішення дуже складної й болючої проблеми стосунків автохтонів із “зайдами”, які поводяться не дуже коректно на чужій землі. Ця проблема залишається актуальною для цілої сучасної Європи, країни якої потерпають від конфліктів між іммігрантами та місцевим населенням.

Петрій при зустрічі з Ісааком Бляйбергом інтуїтивно відчув спорідненість світів. Подорожній мав у лиці своїм щось таке принаadne, таке людське, щось незвичайне. А коли він заговорив плавно і звучно, “як родовитий русин”, то галичанин “почував щораз більшу симпатію до нього”. Епізод спільної мандрівки представників двох різних народів, двох різних релігійних та культурних традицій дуже символічний, бо виявив, що поріднитися можуть різні світи, за умови їхнього взаємного бажання бути відкритими один до одного. Хоча сюжет повісті наводить на думку, що взаємній симпатії цих людей сприяв призабутий випадок, який трапився колись у їхньому житті: Кирило Петрій урятував життя корчмаревій родині. Але цей особистісний мотив вдячності єврея до русина став лише імпульсом, котрий відкрив цілком нове світобачення. Бляйберг давно приглядався до взаємин між корчмарями та бідним русинським людом. Він широко зізнається, що його душу тривожить той стан речей: “Ви бачите самі, що в нашій країні багато жидів, далеко більше, як в інших краях. Я ходив навмисно за тим по чужих краях, аби пізнати їх життя і відносини до християн. Знаєте, Кириле, там багато дечого інакше! Там жид горожанин держави так, як кождий інший, а у нас він п’явка, що висисає цілий нарід!” [7: т. 22: 385].

Образ Бляйберга висвітлює одну з найпекучіших проблем галицького суспільства – ворожість християн до юдеїв і навпаки. Єврей ставить такі взаємини у вину саме своїм одновірцям, бо ті “замість вдячності тутешнім людям за те, що колись, у часах лютого переслідування, їх тут гостинно прийняли, нищать і підкопують їх добробут, доводять їх до крайньої біди! Лихва, п’янство, туманення – се ті язви, що вони напустили на нарід, що обезсилюють його. А крім того, з якою погордою вони дивляться на гоїв!” [7: т. 22: 386]. І. Франко чітко вимальовує ті причини, які стоять на перешкоді єднання християнського та юдейського світів, проблемі зближення яких Ісаак Бляйберг посвятив решту свого життя. Його наполегливі активні пошуки спонукали до створення гуртка однодумців серед єврейства, але очільники юдейської общини влаштували над ворохобником відкритий суд. Рабин привселюдно зганьбив Бляйберга, бо він робить “безбожне діло...”, “Таке діло, якого не робили наші вітці ані наші діди”. Тобто звинуватив у порушенні предковичної традиції. У своїй промові старий рабин намагався аргументовано переконати хибність ідеї толерантності і навіть єдності християнського та юдейського світів. Некогерентність, закритість єврейських анклавів серед чужих світів, на думку рабина, якраз стала тою “дошкою спасення з розбиття нашої свободи”. “Нас спасло те, що, на думку наших ворогів, повинно було погубити нас, – нас спасло наше розсіяння по світі, нас спасла окремішність нашого життя, нас спасли наші перекази та писання, наші обряди, нас спасла наша ненависть до переслідувачів, нас спасло наше лукавство з ними а наша єдність зі своїми!” [7:

т. 22: 476]. Ісаак Бляйберг був визнаний відступником від закону і засуджений “на прилюдне згнєблення і досмертну покуту в невідомості...”.

Ідеї Кирила Петрія також не знаходили широкої підтримки у своєму середовищі. Хоча щира його душа завжди була відкрита навстіж до всіх, хто потребував його допомоги: “...у мене все відчинені двері для біднішого брата, відчинена комора для потрібних” [7: т. 22: 336]. У справі розбудови національно свідомого громадянського суспільства йому мали допомагати Довбушеві скарби, які охороняли представники роду, починаючи від діда, Івана Петрія, отамана серед Довбушевих опришків. А сталося якраз навпаки. Нащадки Олекси Довбуша люто ненавиділи Петріїв за те, що ті свято оберігали таємницю скарбів, які, як вони вважали, були їхньою спадщиною, і категорично відкидали будь-які спроби Кирила Петрія роз’яснити ситуацію, складність якої була ще й у тім, що таємниця оберігалася присягою. Езотеричність інформації про місцезнаходження опришківських грошей сприяла їх міфологізації, кидала тінь підозріння на цілий рід Петріїв, нібито черпають вони свій матеріальний добробут саме з того таємничого джерела. У виправданнях Кирила Петрія – єдність його внутрішнього світу із силами сакральними: “Добро, котрим мене Бог поблагословив, – говорив дальше Петрій, незважаючи на слова Довбушука, – то праця моїх власних рук, не Довбушів скарб! Не я власник тих грошей кривавих, не я маю право розкидати! *Вища рука править ними*, мені трудно проти неї перти!” [7: т. 22: 336].

І що би доброго не намагався зробити для Довбушуків Петрій – усе сприймали вони як жалюгідну децицю, кинуту пограбованим з рук їхнього кривдника. А він був справжнім християнином, чесним і милосердним. Віддавав свої власні, зароблені тяжкою працею, гроші, на те, щоби сини Довбушука могли вчитися у школах. Але їхній рідний батько відірвав дітей від освіти, нав’язав їм свій власний світогляд, в основі якого – егоїзм, користоловство, людиноненависництво, пихатість, гордість, бандитизм і злочинність. Трагедія цілого роду у тім, що всі, хто належав до нього, вважали себе “справедливими спадкоємцями” не тільки “кривавих грошей”, але й славного імені захисника покривдженого люду. Тому-то й духовний зв’язок наступників Довбуша зі своїм славним предком у тексті виражений номінально – через традицію хрестити першого в кожному новому поколінні роду відомим у народі іменем, аби весь час мати “свого” Олексу Довбуша.

Через відносини Петріїв та Довбушуків І. Франко розкрив особливості взаємин певної частини галицьких родів, яка ніяк не хотіла усвідомити шкідливості своїх “довбушуківських” ефемерних амбіцій, дріб’язково виборювала своє власне правонаступництво, замість спільно працювати на загальне добро, ставила себе поза будь-якою толерантністю, роздирала суспільство, чим якнайбільше сприяла його соціальному та національному гнобленню.

Особливими барвами вимальована у повісті постать самого Олекси Довбуша, доля якого певною мірою нагадує страждання одного із персонажів Гоголевої “Страшної помсти”, котрий після загибелі опинився *на вершині карпатських гір*, що у фольклорі символізує лімінальну зону. Знаходження у міжсвітті означає, що

герой не належить цілковито ні до хронотопного земного світу, ні до потойбічного [3: 73]. І в М. Гоголя, і в І. Франка причина однакова – тяжкі гріхи, скоєні у земному світі, не пускають у вічність.

Довбуш з'являється наймолодшому в роді Петріїв декілька разів, чим у тексті засвідчена когерентність лімінальної зони зі світом хронотопним. Жоден із представників роду Довбушуків не міг похвалитися такою опікою свого славного предка. Очевидно, що на Андрія Петрія Довбуш покладав великі сподівання у здійсненні намірів прислужитися рідному народові. Вихований у християнській родині, з високими патріотичними та моральними засадами, хлопчина дуже відрізнявся від правнуків Довбуша, мстивих, захланних та злодійкуватих. У той час вже давно ніхто не бачив Опришка, бо нікому не дано було його бачити, але малому Петрієві, ще дитині, той образ з'явився у гострій критичній ситуації: *“На самім вершкуні Чорної гори, на найвищій скальній іглі, де хіба вірли слали свої гнізда та мовчки просувалися хмари, стояв непорушно, як камінь, із зложеними навхрест руками, чоловік у гуцульській одежі. Його велетенська стать рисувалася виразно на криваво озаренім небі. Видно було його голову, схилену вниз, а малому Андрієві бачилося, що він поглядає з гори на нього і киває до нього, аби не йшов до лісу”* [7: т. 22: 342]. Довбуш насправді хотів попередити сільських дітей про страшну небезпеку, але вони не зрозуміли його жестів. Небо також не залишається осторонь трагедії, що назріває, – попереджає про небезпеку своїм тривожним кривавим освітленням, що є виявом сакральної когерентності у тексті. Коли ж діти опинилися в обіймах смерті, образ Довбуша зазнає трансферної метаморфози – раптово злітає з вершини Чорної гори. Поведінка диких звірів – “медведі зачали йому леститися коло ніг, як пси” – засвідчує наявність у персонажа езотеричних властивостей, набутих ним поза земним світом, у міжсвітті. На жаль, Довбуш зміг врятувати не всіх діточок. Андрійко розповів пізніше про того незвичайного чоловіка своїм родичам. У словах хлопчини – ще одне підтвердження перебування Опришка саме у лімінальній зоні: *“...он там, на самім вершкуні Чорної гори. Стояв, руки навхрест, як бабуня, коли мали їх брати у ямку”* [7: т. 22: 344]. Складається враження, що саме з Андрійком Петрієм Довбуш має постійний невидимий зв'язок. Як тільки виникає загроза його життю, Довбуш з'являється і виводить його із критичної ситуації. Два рази рятує Опришок Андрія від загибелі у вогні, один раз, як ми вже згадували, від звірів. Привертає увагу епізод, коли Андрія Петрія піддавали страшним тортурам Довбушуки, вимагаючи, аби він порушив клятву і видав місце, де заховані скарби. Перебуваючи у постійній духовній єдності з жертвою, Довбуш не міг не знати, які жорстокі муки переносить молодий Петрій, але ніяк не виявив свого співстраждання, і не прийшов на допомогу. Парубок перебував на межі життя і смерті, але славний опришок, очевидно, вважав, що страждання загартують характер майбутнього борця за кращу долю народу. Він з'явився в останню мить, коли треба було негайно виносити непритомного з палаючої хати. Про когерентність внутрішніх світів молодого Петрія та Олекси Довбуша у тексті є чимало свідчень. Здебільшого зв'язок цих монад позначений езотеричним, фантомним, трансферним та онайротичним

кодами. Останній семантичний код, як і годиться в романтичному тексті, наратор використовує найактивніше: “І від того часу кожної ночі у сні ставав перед Андрієм незнаний, таємний його спаситель. Не раз бачив його наяві при заході сонця на верху Чорної гори на червоному тлі сонячного зарева, і Андрій ніяк не міг вияснити, коли бачив його у сні, а коли наяві. Дармо напружував свого духу, щоб дійти, що може його в’язати з тим таємним чоловіком, – бо сам чув, що його доля зв’язана з ним, чув, як йому здавалося, на собі якісь сильні невидні узли” [7: т. 22: 345].

Спорідненість монад Довбуша та Андрія Петрія є субвентивною. Славний Опришок постійно оберігає, попереджає про небезпеку, приходиться на допомогу, як тільки виникає гостра потреба. Кирило Петрій відіграє у тексті роль інтерферента, через його монаду налагоджена лінія взаємозв’язку минулого з теперішнім та майбутнім. Коли його син стає дорослим молодим парубком, батько приводить його до присяги, розкриває таємницю скарбів, котрі довгі роки оберігав сам, як берегли її прадід та дід Андрія. Чин посвячення нагадує дещо міфологічну ініціацію, бо молодий чоловік з роду Петріїв мусить пройти через це моральне випробування як через поріг у доросле життя. Екзотеричність чину посвячення у таємницю символізує у тексті сутність хронотопної когерентності “минуле–сучасне–майбутнє”, в якій – головна ідея твору. Через те, що дія відбувається під землею, можна розцінювати її як певний натяк на когерентність земного та підземного світу, похмурий моторошний антураж якого відлунює голосами. У чині посвячення – єднання внутрішніх світів батька і сина, а також когерентність монади наймолодшого Петрія з попередниками, що тут, на цьому самому місці, теж присягали колись, що не зрадять ніколи і нікому, за жодних обставин, таємниці скарбів. Особливе застереження попередника: “Тоді тільки матимеш право відкрити все Довбушукам, як настане щира згода між нами. Присягни мені разом, сину, що тих скарбів, котрі тут криються, не порушиш на свої власні потреби, але уживатимеш їх аж тоді, як прийде назначений Богом час роботи на користь і піднесення нашого народу” [7: т. 22: 376]. У підкреслених словах – когерентність хронотопного світу зі світом небесним, вічного з дочасним. Чин посвячення повністю перебуває у сакральній єдності “Бог–Людина–Земля”, що підтверджує сакральне дійство та його атрибутика: “Батько підійшов напотемки до одної цілком чорної стіни і засвітив дві грубі давні свічки-поставники. [...] За ними ж у невеличкім заглибленні стояв звичайний хрест, зроблений із чорного каменя” [7: 376].

Спорідненість внутрішнього світу Андрія Петрія зі світом небесним, а також з духовним світом усіх попередників, що колись складали тут присягу, у тексті проявляється через душевний настрій героя та його дії: “Перед тим хрестом Андрій прикляк, помолився щиро і зложив присягу, що мала великий вплив на його долю” [7: т. 22: 376]. У сцені чину присяги езотерично присутня когерентність лімінальної зони зі світом підземним – адже тут був присутнім, залишаючись невидимим для Петріїв, сам Олекса Довбуш. Важкі кроки, що почули їх батько і син у підземеллі, для новопосвяченого у таємницю скарбів були якимсь знаменням, бо викликали особливе відлуння у його внутрішньому світі – від тих звуків у душі парубка пробу-

дилися несподівані візії: “в невиразнім світлі картини з його минувшини, що мигали перед його душею, лишаючи по собі сірий, невиразний сумерк” [7: т. 22: 378].

Інформація, передана інтерферентом, має у тексті властивості когерента, що теперішній світ єднає з минулим: прадід Андрія Петрія, Іван, “був отаманом у довбушевій банді, що був перший по Довбушеві і був його повірником. Він знав усі скриті місця, де Довбуш ховав свої скарби, про нього кажуть люди, що він убив Довбуша, аби забрати скарби. Але так не було. Іван, мій дід, тайком змовився з Довбушем відлучитися від банди, залишити страшне розбійницьке ремесло, а зібрані гроші віддати на добро народу” [7: т. 22: 349]. Таке рішення було прийняте з огляду на низку обставин: влада у Галичині від Польщі перейшла до Австро-угорської імперії, чиновники якої “зачали пильно слідити за славним опришком, назначили ціну на його голову, порозсилали по всіх усядах рисописи. Тепер тяжко було сховатися. В самій банді зачалися незгоди і тайні підозріння. Нараз Довбуш шез кудись, і слід пропав по нім” [7: т. 22: 349].

Загадка “щезнення” Довбуша має у тексті подвійне навантаження: а) посилює сюжетну інтригу; б) відкриває можливість проникливого погляду на певні постаті, ситуації та обставини. Особливий ракурс когерентності світів розкривається у двох розділах повісті – “Незвичайний рукопис” та “Сповідь опівночі”, головні події яких витримані у романтичному ключі. Нитка розповіді приводить до славнозвісного Гошівського монастиря. Опис гарної підгірської околиці, в центрі якої чудова й велична будівля церкви, а також монастиря, що разом здіймаються на вершку гори, вимальовані дуже ретельно, з великим натхненням та любов’ю. Наратор дуже продумано і майстерно добирає слова, якими передав той “*дух таємний, незнаний, а сильний...*”, що витає у цій місцевості, передав ідею єдності дочасного земного буття зі світом позачасовим, небесним: церква “біліє далеко своїми мурованими високими стінами” і своїм виглядом та “чудовим образом Богородиці притягає до себе рік-річно безліч богомольців зі всіх сторін нашого краю”. Щоби підкреслити відмежованість тілесного від духовного, наратор звертає увагу на господарські будівлі, розташовані далеко від гори, “аж ген на долині”. Так навіть візуально відчувається наближеність до неба того місця, де людські душі через натхненну молитву єднаються з Богом, а все, що пов’язане з тілесними потребами, “рука побожного фундатора зіпхнула з тої поетичної та мальовничої висоти, що мала статися місцем Божої хвали й молитви, спокою й самотного, чернечого роздумування, всю мирську суєту, аби не закаламучувати побожного спокою” [7: т. 22: 355].

На перший погляд, життя монастиря й справді є некогерентним – замкнутим перед щоденними людськими клопотами, байдужим до скороминущого світу, переповненого пристрастями тілесних похотей. Навіть, коли надворі шаленіє страшна буря, монастирське життя, відмежоване від світу грубезними мурами, тече своїм спокійним поважним руслом. Бурю в природі І. Франко прирівнює до “боротьби почувань, до кипучої грізної боротьби пристрастей у молодому серці”. Письменник доволі часто наділяє події видимого світу символічними властивостями, які вказують на світ невидимий. Замкнутий внутрішній світ гошівського ченця розкрито

у тексті через звичайний побутовий епізод: “Старець замкнув перед бурею свої вікна і засунув їх віконницями так, як замкнув уже давно своє серце перед бурями пристрастей, як відрікся від світу і всіх його почувань, його радощів і бід. Лиш релігійне почуття лишилося в душі і світило ясно в його серці, як та масляна лампа в його тісній келії” [7: т. 22: 355–356]. Внутрішній світ ченця перебуває у сакральній когерентності “Бог–Людина–Земля”, він начебто цілком байдужий до впливів хронотопного суб’єкта, бо всіма силами націлений на рух до найвищої досконалості. І, здається, ніщо не може зруйнувати усталеного ритму його земної дороги. Але у монастирській бібліотеці з’являється предмет, що самою своєю появою викликав замішання, сколихнув життя ченців більше, ніж та буря, що скаженіла за вікном. “Той предмет – то був рукопис на сивім, але міцнім і грубім папері, на яким звичайно писали при кінці вісімнадцятого і з початком дев’ятнадцятого століття...” [7: т. 22: 356]. Час, коли користувалися папером такого гатунку, спроектований на події у Гошівському монастирі влітку 1856 року, відіграє у тексті роль когерента, що єднає давнє життя із сучасним, а таємничість раптової його появи у келії монастирської бібліотеки, яка завжди була замкнена на ключ, що перебував під пильною охороною одного з ченців, посилює драматичність напруження сюжету. Дві дати, позначені у рукописі, віддалені одна від одної майже на 85 років (1772–1856). А весь текст записки був під грифом: “Моя пам’ять. О. Д.”, що засвідчувало – вік автора рукопису мав би значно перевищувати зазначені дати.

Ще одним прикладом того, як спорідненість видимого й невидимого світів у тексті проявляється через прості ситуації: як тільки отець ігумен зазначив, що “нещастя і зло не спить”, то “в тій самій хвили світло на столі дивно якомсь задрижало, захиталося, хоч у келії було тихо, зачало слабнути, темніти і нидіти. Нарешті спалахнуло ясно і сильно і горіло потім далі спокійно одноманітним і ясним полум’ям, як і перед тим” [7: т. 22: 357]. Таємний рукопис наштовхнув ченців на спогади про історію існування бібліотечної келії, старшої за всі інші будівлі монастиря. Детальний опис мурів, що не признавали над собою “власні зуба часу і стояли так твердо, так незрушно, як тоді, коли їх поставлено” [7: т. 22: 359], також підводить до думки про єдність минулого і сучасного. Монастирські братчики інтуїтивно відчували духовну спорідненість поколінь: тих, що колись добували камінь і мурували мури, і тих, які тепер мешкають тут. Особливо впливала на них бібліотечна келія: “братчикам здавалося, що від неї віяло якимсь таємним духом старини, що пронизував німо, але все-таки сильно серця не тільки молодих, але і старих монахів” [7: т. 22: 359]. Попередній ігумен, о. Атанасій, мусив щось знати про цю таємничу келію. Саме він довгі роки заопікувався бібліотекою і нікому не дозволяв до неї заходити. Через особливі характерні звуки оповідач наголошує, що у цій сцені відбувається дія, максимально наближена до різних світів. Навіть скрипкованих залізом дверей нагадував “стогін людини в годині скону”.

Внутрішнє напруження переростає у страх, що змушує людину шукати порятунку перед очікуваним нападом езотеричного світу: “Рука ігумена самохіть стискала ручку кропила, зануреного у священій воді, а о. Спиридон хапав раз по

разу рукою за посвячений срібний хрестик на своїй груді, немов думаючи в потребі оберегти себе ним від злого духа і злих людей” [7: т. 22: 360].

Свідком давнини, що доповнює романтичну картину опівнічного єднання світів, – “старинний, заржавілий великий годинник”, що висів на стіні. Голос його механізму кількістю ударів вказує на сучасність, а тембром видає присутність днів давно минулих: “зашипів, зашаркотів і меланхолійним тоном, поволі вибив дванадцятьу” [7: 360]. Наявність у келії “тайних дверей” символізує у тексті сполучення видимого та езотеричного світу. Саме через цей, ніким досі не помічений, вхід з’являється перед здивованими і настрашеними монахами “велетенська, висока стать чоловіка в старому, та все ще доброму гірському убранні”. Навіть в одязі та рисах персонажа наратор виділяє єднання сучасності зі старовиною: “Біле як сніг волосся покривало його голову, яку старець, мимо дуже старого віку, носив просто вгору”.

Невідомий сміливо звертається до ігумена, і пояснює своє опівнічне з’явлення у монастирі дивними словами: “*бо я се роблю з вищої волі*”, “*коли не один тяжкий камінь має спасти з мого сумління*” [7: т. 22: 361]. У першій фразі – перебування персонажа в межах сакральної когерентності, усвідомлення людиною тих дій, яких чекає від неї Верховний суб’єкт антропоцентричної триєдності; у другій фразі – доленосне прагнення внутрішнього світу сягнути найвищої чистоти і досконалості.

Під час розмови незнайомого з ігуменом на передній план впливає хроно-топна когерентність: старезний велетень зізнається, що він переховувався у цій келії, вона служила йому “не раз, не два за помешкання” у 1771 році, і в 1806-му, і в 1836-му...

Ігумен, який 1776 року народився на світ, дуже здивувався, що перед ним людина, яка за п’ять років до його народження вже ховалася від переслідування. Нагадуємо, що події у повісті розгортаються влітку 1856 року. “Та хто ви такий? Відкіля? Кілько вам літ?” – виникають цілком логічні запитання.

Відповідь незнайомця, то погляд на власне життя, самооцінка прожитих років: “...моє ім’я свого часу мало таку дивну силу, що наповняло страхом кожного, хто його почув. Тому боюся, що воно ще й до сьогодні, може, має її, а вас, слабого чоловіка, сота часть його давньої сили могла би добити. Я сам так давно вже чув його, що боюся його впливу на себе самого” [7: т. 22: 362]. У цій інформації – енергетична магія слова, когерентного з давніми історичними подіями, що мали велике значення для цілого краю, для минулих, теперішніх і майбутніх поколінь. Однак для того, хто позначений тим словом, воно на старість літ стало одним із найбільших тягарів на душі: “Я Олекса Довбуш, славний колись капітан опришків”, – сказав, тремтячи зі зворушення”.

Ігумен також тремтів, бо він, проживши до глибокої старості, немов би зустрівся із власним дитинством, коли інформаційний простір краю був наповнений розповідями про Олексу Довбуша. І ця людина, “уже майже сто літ по тім, стояла перед ним у своїй величині, проста, як ялиця полонини, а сива, як укрите снігом чоло Бескидів” [7: т. 22: 363]. Образ опришка у тексті споріднений з полониною, з Бескидами – з природою рідного краю. Когерентний він також із Гошівським

монастирем, бо за його пожертвування відбудований цей та багато інших монастирів. Славний розбійник звертається до ігумена зі словами: “Не дивуйтеся, коли скажу вам, що ви самі і ваші братчики при кожній Службі Божій молитесь за мене, згадуючи ктиторів і благодітелів святого храму сего” [7: т. 22: 363]. Усі таємниці Довбушевих зв’язків із Гошівським монастирем забрав на тамтой світ попередній ігумен. Саме він контактував з опришком, переховував його від смерті, розмовляв про покуту, “про наш бідний нарід, котрому моя покута повинна також бути корисна. Але я ніколи не приступав до сповіді, не надіючись на розгрішення. Я хотів цілим останком свого життя прилагодитися до неї. Хотів по змозі приготувати поле, на котрім мали пізніші покоління збирати добрі плоди із моїх злих справ” [7: т. 22: 363]. Приготування Довбуша до переходу на інший світ має зв’язок не тільки з його минулим опришківським життям, але й з майбутнім його рідного народу.

Характерний для романтичного твору онайротичний код розкриває у тексті таємниці когерентності внутрішнього світу людини зі світом сакральним, переплітається із хронотопним кодом. Віщі сни мають футуристичний код; вони ж мають ретроспективний код, бо актуалізують часи минулі, пов’язані з вчинками опришка, несумісними з перебуванням в антропоцентричній триєдності; наявність катарсисного коду – душа потребує очищення через тривалу тяжку покуту; хронотопний код у поєднанні з онайротичним – визначають тривалість земного життя персонажа, прив’язують її до кількості членів його роду, відкривають час сповіді – перед смертю, а також вказують на знаковість його, Довбушевої, кончини для часу роботи на ниві розбудови загальнонародної справи.

Сни, які бачив Довбуш, віддалені один від одного значним часовим відрізком: “І знов по тридцяти роках я був тут і знов бачив той сам сон, читав те саме письмо, та на його кінці стояло ось що: “Час 12 липня 1856. Гош. Мон. Бібл. Година 12 півн.” [7: т. 22: 364]. Подані тут слова свідчать про час і місце сповіді славетного Опришка, а також про завершення його земної дороги. Тридцять років покути для Довбуша звершилися. Найбільшим стражданням для нього були горе і страждання рідного народу: “Яке його горе, яка його біднота, який його гніт, того нещасного народу! Кілько разів я кривавими сльозами молився в душі, аби ділом моєї покути було піднести, просвітити той нарід, показати йому, хто він, кому він служить і служив і чим він був колись...” [7: т. 22: 364]. Устами Довбуша, що завершив свій земний шлях і лагодився до відходу у вічність, крізь століття промовляє до нас натхненна душа молодого І. Франка. У тексті своєї першої повісті він сповідається перед живими і ненародженими читачами, якої мети прагнув, коли приступав до письменницької праці, коли брав у руки легке перо, а воно виявилось важким, як каменярьський молот!..

У передсмертній сповіді Довбуша – зв’язок теперішнього з минулим, земного з небесним, людського внутрішнього світу зі світом навколишньої природи, стан якої, як і належить у романтичному тексті, не тільки демонструє боротьбу видимих і невидимих антагоністичних сил, але й промовляє до людини мовою небесних знаків: “А надворі все ще грізно шуміла буря, все ще гуркотіли громи, все ще свистав вітер, грюкаючи віконницями і брамою і кидаючи густими краплями дощу на

монастирські мури. Тільки на сході злегка блідли грубі хмари, набираючи поволі більше краски. Видно було, що *недовго вже до сходу сонця, недалеко вже світло, недалека перемога дня над ревучою бурєю та темнотою*” [7: т. 22: 365].

Епізод передсмертної сповіді людини, яка, за переказами, мала кам'яну душу, розкриває внутрішній світ, проливає у нього світло. “І старець упав на коліна й молився голосно, довго, горячо, молився за прощення своїх гріхів, за добро своєї родини, за добро свого народу...” [7: т. 22: 365]. Молитва у романтичному тексті – потужний сакральний когерент, який засвідчує перебування того, хто молиться, в антропоцентричній триєдності. Категорія антропоцентричності стосується винятково філософії рецепції тексту, де людина є центральним об'єктом зображення, і всі події, змальовані у тексті, представлені через сприймання їх її внутрішнім світом. У романтичному тексті Людина перебуває між Небом і Землею, між вічністю й дочасністю, усе її життя – рух до найвищої досконалості, до Бога. Душа Довбуша дуже довго страждала, перебуваючи у міжсвітті, але вона весь час була націлена на визволення від гріховних кайданів, від перепони, що заважала рухатися до Творця: “...гарячі сльози, що скочувалися густим градом із очей, були вимовним свідком, що не застило ще серце в старечих грудях і що билося живо, молодечим жаром” [7: т. 22: 365]. Важливим у цьому епізоді є співпереживання сповідником тої хвили тяжкого розкаяння як руйнації обмеження для духовного єднання людини з Богом: “Коло нього на колінах молився із сльозами в очах о. Методій”, душа якого розкрилася, бо переповнилася по вінця співчуттям та любов'ю.

У сакральній когерентності несподіваними барвами засяяла душа тої людини, що так жахливо і довго страждала, споглядаючи з вершечка Чорної гори за муками свого народу, за тим, як скарби, замість того, щоби служити великій всенародній справі, стають причиною лютої ненависті та ворожнечі.

Хоч повість І. Франка “Петрії й Довбушуки” має всі ознаки романтичного тексту, автор, як і його герой, ніколи не шукав утечі від дійсності, ніколи не замикався у своєму власному світику, але завжди був споріднений із радощами та болями пригноблених краян, у серці його завжди жила тверда віра у вищу справедливість і добро. Останні передсмертні слова Довбуша мають глибоке символічне забарвлення: “Чи се ж ті родини, котрі мають у братній згоді подати собі руки і робити велике діло і простувати до високої мети?” [7: т. 22: 427]. І знову І. Франко заповідає устами свого героя: “Внуки і правнуки мої! Мої терпіння нині кінчаються, а може, й ваші також скінчаться. А все те через ненависть і незгоду. А ви, що лишаєтеся живі і бачите наші муки, терпіть і зносьте те, що Бог на вас зішле, та не побільшуйте свого горя ще власними провинками!” [7: т. 22: 427]. Хронотопна когерентність тут чітко сплітається з когерентністю сакральною так само, як це відбувається у розмові Петрія з представником роду Довбушуків: “Бог наслав на нас тяжкий допуст і відібрав нам те, за що між нами йшла колотнеча” [7: т. 22: 458]. Осіння чи весняна злива зрівняла і загладила до невпізнання те місце, де був затаєний вхід у печеру з Довбушевими скарбами, які відіграли у повісті винятково негативну, але дуже повчальну роль. Верховний суб'єкт антропоцентричної триєдності, стираючи

земні сліди матеріальних скарбів, ніби звертає увагу, що для розбудови щасливого майбуття найбільшим скарбом є взаємна згода між людьми.

Унікальність повісті І. Франка “Петрії й Довбушуки” у тім, що вона є альфою і омегою його творчості – перший її варіант творила невпевнена рука початківця, другий варіант народився у трагічній ситуації: досвідчений майстер не володів вже руками... Але в обох випадках автора надихав на творчість той “дух таємний, незнаний, а сильний...”, дух, печаттю якого позначені споріднені світи Олекси Довбуша, Кирила Петрія, Захара Беркута, Мойсея і багатьох інших героїв, що їх єднає найважливіша і найсвятіша мета людського життя – особисте прагнення найвищої досконалості, поєднане з ненастанною боротьбою за добро рідного народу, за його гідне пошанівку місце у світовій спільноті.

Література:

1. Бондар Л. Шість світів “Причинної” // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Харків, 1995. – Т. 5.
2. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ, 2005.
3. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк, 1997.
4. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К., 1998.
5. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст: монографія. – Львів, 2005.
6. Мислителі німецького романтизму / Упор. Л. Рудницький та О. Фешовець. – Івано-Франківськ, 2003.
7. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1979. – Т. 22.

Галина Сабат (Дрогобич)

Експансієтивні казки Івана Франка

Тваринний епос у циклі І. Франка “Коли ще звірі говорили” набув новації, що найповніше позначилося на казкових утвореннях об’ємного плану, які виникають завдяки жанровій контамінації з уведенням різних мотивів в один текстовий сюжет.

Фольклорна казка в літературі зазвичай змінює свою жанрову форму і трансформується в суто літературну; запозичивши досвід інших жанрів, вона стає то казкою-новелою, то казкою-памфлетом, то казкою-драмою чи навіть поемою та повістю.

Така різножанровість не характерна для народної казки. Коли ж проаналізуємо фольклорний тваринний епос в обробці І. Франка, зокрема збірку “Коли ще звірі говорили”, то зауважимо, що завдяки жанровій контамінації виникає своєрідний казковий епос досить значного обсягу.

Характерна для казки епічність подачі матеріалу гіпертрофується в розгорнуту оповідь за рахунок вставних казкових сюжетів, ланцюгового й циклічного нанизу-

вання сюжетних мініатюр. Вочевидь, можна вести мову про особливий різновид казкового повісткування, про “повнометражну” літературну казку – **експансієтивну**.

На протигагу до коротких казок, таких, скажімо, “Лисичка і Журавель”, “Заєць і Медвідь”, “Вовк вїтом”, “Ворона і Гадюка”, “Три міхи хитроців”, в об’ємних казках “Ворони і Сови”, “Як звірі правувалися з людьми” структурний і сюжетний рівень дещо інший. Їх основна дистинкційна риса – багатоподійність. Окрім того, вони багатші за ідейно-тематичним діапазоном, об’ємніші в оповідному упорядкуванні й розпадаються на низку фрагментарних цілісних об’єктів (виокремлених, як прийнято в об’ємних структурах, у глави), кожен із яких має свій кульмінаційний центр і всі атрибути коротких фантастичних структур: казкові формули, ідейно-філософські й морально-настановчі узагальнення, часові фіксації моментів дії, хронотопні фонові витоки фабульного розвитку, традиційні часові мірки, прийоми разовості, градації, ретардації тощо. Характерна ознака таких казок – не злам у сюжетній канві, що є показником переходу від чинення зла до його покарання, який притаманний коротким казкам, а розгалуження фабульних ліній, збільшення кількості героїв, корелятивно органічна самостійність сюжетних фрагментів.

У цих казкових історіях глибший і складніший художній світ, що тяжіє до універсальної обсерваційності, з’являється можливість розширити межі живописної описовості, що не характерно для коротких казок. Як приклад, – експозиційний вступ у казці “Як звірі правувалися з людьми”, а також – розтягнені промови посланців, що виступають у суді. Описові атрибути оповіді: пейзажні замальовки, авторські коментарі, зображення вигляду тварин – значно ширші. Це наклало відбиток і на такі важливі художні атрибути казки, як простір і час.

У звичайній казці нема додаткових просторових площин – усе відбувається в межах задіяного простору. І в експансієтивних казках дія розгортається у межах простору, що представлений уже на початку казки і є фоновією установкою показу фантастичних подій, але в коротких казках дається просторова площина в малих масштабах, а в об’ємних – просторовий обсяг розширюється, розгалуження фабульних ліній стає підґрунтям для введення додаткових просторових плацдармів. Яскравіше виявляє себе й художня потенція часу, збільшується його маніпуляційна спроможність.

Таку об’ємну структуру можна визначити як **казкову повість**, якій притаманне ширше охоплення подій у часі й просторі, вільний перехід від одних сюжетних мотивів до інших, нанизування різних колізій, введення казкових моносюжетів. Дані великі структури розпадаються на декілька ланок, що об’єднуються єдиною провідною ідеєю, хоча в кожній фрагментарній композиційній ємності є своя ідейна домінанта.

Казкові повісті циклу “Коли ще звірі говорили” мають фрагментарну, циклічну, ланцюгову композиції. У фрагментарній оповіді в сюжетну канву вводяться окремі ситуаційні картини, вставні обсервації, події. У циклічній – сюжетні структури подаються циклами, у ланцюговій – міні-сюжети нанизуються один за одним, відтворюючи послідовний розвиток дії. Не випадково автор поділяє ці експансієтивні

казки на глави, у кожній з яких висвітлено новий нюанс теми, розглянуто інший поворот фабули. Усі ці сюжетні розгалуження, вставки, поділи мостять дорогу, що прямує до висновку казки, і служать основній меті – обґрунтування її ідейної спрямованості.

У казкових повістях фабула довша. Це вже не розповідь про короткий епізод, ситуацію, а тривала історія про розвиток кількох подій. У лапідарних казках нема надто швидкого плину часу, оскільки охоплено незначну кількість подій, а в повістевих – він прискорює свій ритм, відбувається своєрідна маніпуляція хроносом, збагачується епізодичність, що функціонує у варіаційній перехідності. Це створює ілюзію широкого часового охоплення й швидкого часового перебігу, в якому наявні часові зупинки, сповільнені часові відрізки. Ритм розвитку подій то прискорюється, то уповільнюється. Зокрема, історичне минуле в казці “Як звірі правувалися з людьми” подано в стислому хроносі, а судовий процес – у плавному, поступовому часовому плині, несподіваний часовий стрибок переносить уяву в страшне, руйнівне, нищівне майбуття.

Якщо мікросвіт короткої казки – один із аспектів освітлення соціального життя, то в казкових повістях робиться спроба представити фантастичний макросвіт у його глобальності. Створюючи казкову модель людського життя в його морально-етичній суті, оповідач прагне повніше охопити буття соціального світу. Динаміка повістевих сюжетів інтенсифікується.

У коротких казках зафіксовано час однієї події, факту, ситуації, а в експансієтивних – часові координати розширено, і він може прямувати до безконечності, фіксує послідовність подій, їх тривалість і змінність, може стисло передати значний умовно-історичний розвиток суспільства й охопити велику кількість явищ, а може в повільному ритмоході відтворити гостроту уявлюваної ситуації, що яскраво ілюструє казка “Ворони і Сови”, в канву якої введено сюжетні сегменти, що зображають додаткові події, які не є фрагментом прямої дії, завдяки чому й розширюється нарація.

У казкових повістях уже створюється ілюзія єдиноспрямованого загальноісторичного часу. На відміну від лапідарних сюжетних часових фіксацій коротких казок, в експансієтивних – сюжетний вимір часу усвідомлюється вже в універсальних масштабах, у всеохопленні умовноісторичного часу. Як от, у казці “Як звірі правувалися з людьми” хронологія розвитку подій починається з усвідомлення абстрактної історичної давнини й завершується уявним загляданням у майбутнє.

Для кожної короткої казки характерна тривимірність. Зі сталої абстрактної минувшини: “Було колись так” [5: т. 20: 130], “Жив собі” [5: т. 20: 122], “Був собі” [5: т. 20: 112] – робиться раптовий умовний стрибок у ближче минуле, яке у свідомості слухача наближене до уявного сучасного й переходить у кінці казки в умовну сталість майбутнього: “... і від того часу жила собі спокійно” [5: т. 20: 105], “Відтоді й зареклася Лисичка з журавлями приятель водити” [5: т. 20: 85]. Такий трирядовий часовий хронос притаманний і казковим повістям. Зокрема, в казці “Як звірі правувалися з людьми” початок – це далеке минуле, від якого часовий перебіг стрімко

переходить на уявне сучасне, і завершення – “Від того часу вже звірі не правувалися з чоловіком” [5: т. 20: 167] – своєрідна уява сталого майбутнього.

Отже, хронологічна установка і в коротких, і в повістевих казках ідентична, але в останніх – часова мірка розширена, об’ємно наповнена, адже сюжетний казковий час вимірюється довготою подій, що слугують основою казкової оповіді. Оскільки казкам-новелам не притаманні розгалужені події та їх множинність, то замкнено однолінійний фабульний час тут є часовим виміром якогось одного фантастичного явища. У казкових повістях діахронний однолінійний плин часу переривається й експансітивно подовжується вставними короткими сюжетами, що розширюють казкову оповідь. Характерний для новелістичних казок послідовний часовий поступ дещо порушується. У казкових повістях уже робляться перші спроби змішування часових рядів. Так, у казці “Як звірі правувалися з людьми” час із умовного минулого через теперішнє переступає в майбутнє, на тлі часово-просторового ряду макросвіту постає мікробний мікросвіт. А в казці “Ворони і Сови” герої, розповідаючи різні історії, ніби повертаються в минуле. Тому, якщо у звичайних казках час єдиноспрямований, то в казкових повістях ця консеквентна пролонгованість дистрибутується – герої можуть переривати часову послідовність і повертатися у своїх спогадах назад, через що сюжетний час виходить за межі хроносу замкненої фабули, але це також виражено в суто казковому, абстрактному відліку.

У казковій повісті, як і в будь-якому фантастичному творі, онтологічний незворотній діахронний хронос може зазнавати значних деструкцій і реалізуватися в ілюзіях повернення, часової зупинки, повторення, перескакування в потоці часу. Жанр казкової повісті дає можливість переміщувати події (що порушує послідовний плин часу), робити екскурси далеко назад, наближувати минуле до сучасності і вводити в прямий часовий ряд фантастичні події іншого часового ряду, що умовно визначається, як минулий у ще глибшому минулому. Зокрема, у розповідь про воївниче протистояння сов і ворон (“Ворони і Сови”) введено фантастичні історії про події, умовно визначені, – як такі, що передують розвитку основної сюжетної дії. У казці “Як звірі правувалися з людьми” судовий процес обґрунтовано з глибокої історичної минувшини.

Якщо у казках-новелах часовий плин зазвичай не перетинається іншими часовими лініями, то в казкових повістях уже мають право на існування декілька часових течій. Так, у казці “Ворони і Сови” Крук Каркайло згадує події (історію про коронацію Сови, про Яструба з Вудвудом), які відбулися в часі, що передують основному розвитку дії; представник сов – Сич Погукало – також розповідає подію із минувшини – про Лисичку, яка обдурила Леопарда, що заліз в її нору. Отже, казкар-оповідач, передаючи минуле, вклинає острівки-новели з прелімінарним часовим протіканням, тобто те, що трапилося задовго до подійного часу, який позначає основну сюжетну лінію.

Так у казковому сюжеті виділяється декілька часових пластів, завдяки яким і розширюється часовий вимір, збагачуються структурні можливості, що сприяє формуванню нової жанроформи, в якій об’ємність конструкції невід’ємна від її

компактності. Казкова оповідь, розширюючись завдяки порушенню нових проблем, мотивів, сюжетних ситуацій, ведеться в стереотипній казково-компактній безопи-совості, послідовно-плавній, простій манері викладу. Традиційні жанрові ознаки казки не втрачаються, набуваючи нових якостей об'ємної жанроформи.

У казкових повістях особливої вагомості набуває образ наратора, який виступає як виразник життєвого досвіду народу, його моралі. У казках-новелах – один оповідач, який у казковому світі, звичайно, не живе, він не є безпосереднім учасником того, про що розповідає, а лише стороннім переповідачем почутого, тому його внутрішній світ обсерваційно недоступний. Основний художній акцент – не на ньому, а на казкових героях і на зображуваних ситуаціях. Позицію оповідача визначає споглядально-сторонній кут зору на події. У літературознавстві закріпилася номінація такого ведення оповіді як “гетеродієгетична” нарація. У казкових повістях репродукується такий же оповідач. Але тут можливості нарації розширюються: у розповідь, що веде казкар, вклинюються оповідні острівки, представлені самими героями. Так переплітаються різні казкові позиції, розширюється композиційно-обсерваційний метод подачі сюжетного матеріалу. Побічні фабульні мініатюри, розказані героями-оповідачами, впливають із проблемних витоків сюжету і в структурно-цілісній системі виконують допоміжну роль у розкритті основної тенденції твору, розсувають межі часової оповідної протяжності. Так провідну ідею обґрунтовують, конститутивно інтенсифікують допоміжні інгредієнти, у той же час висвічуючи й побічні ідейні концепції.

Структура таких казок має форму дерева з основною кроною, що живиться від його коріневих розгалужень. Кожна з цих малих казкових структур володіє своїм закінченим часом і фабульною замкненістю, але зв'язок кожного міні-сюжету з основною казковою дією перериває цю закінченість і замкненість дидактико-моралізаторською кінцівкою, що є своєрідним містком зачіпки до основної лінії, вливається в подальший плін сюжетного часу. Ці завершені новелістичні структури, входячи в сюжетну канву казки, тісно зв'язані з основною фабульною дією, з якої не можуть бути вилучені, оскільки несуть сюжетоорганізуючу і сюжеторегулюючу функцію, і, вливаючись у хід казкової фантастики, створюють єдину, більш габаритну цілісність, новочасну жанрову новацію.

Отже, експансієтивні казки (казкові повісті) – це фантастичні сюжети з глибоким змістом, розгалуженою фабулою, багатопластовою, об'ємною композицією, подовженою часовою течією ведення оповіді. Вони функціонують за епічними законами фольклорної казки, але їхня поетика набагато складніша. За будовою такі казкові нарації нагадують об'ємні тексти, оскільки складаються з окремих глав, у яких події викладено в хронологічній послідовності, але в цю логічно зв'язну течію введено сюжети, що слугують прикладом для вирішення складної ситуації – зроблено своєрідний екскурс назад, чим і порушено прямиолінійну консеквентність розповіді. Їхня композиція розгортається за принципом інтеграції – об'ємний конгломерат абсорбує міні-структури, що поглиблюють ідейний зміст казки. Яскравою ілюстрацією такого типу казок є “Ворони і Сови”. Твір “Як звірі правувалися з

людьми” представляє інший шлях розширення казкової нарації. Тут сюжет не розгортається за методом поглинання інородних фабульних кістяків, а пролонговано розтягується за рахунок обсервації діахронного ходу дії, ланцюгового нанизування подій. Тому такі поширені фантастичні сюжетно-структурні системи, крім номінації – **казкові повісті**, можна називати й **експансієтивними казками**.

Конкретизуємо наш дискурс. “**Ворони і Сови**” – це яскравий приклад казкової повісті, композиційний обсяг якої досягається розширенням казкового змісту, введенням коригуючих сюжетотворчих компонентів, жанровим синкретизмом.

У цій казці важливу роль відіграє категорія “резервації пам’яті”. Герої згадують минулі випадки, ситуації, і відповідно проводять цілеспрямовану селекцію відомостей і фактів, спрямовуючи сюжет в інше русло. Завдяки тому казка складається з комбінації коротких мотивованих сюжетів, умонтованих у загальну макроструктуру міні-моделей. “Ворони і Сови” – це багатошарова структурна комбінація з чималим діапазоном ідейних мотивів.

Казка побудована як цикл фантастичних новел із різними сюжетами, що нанижуються на загальний сюжетний стрижень і стають допоміжними художніми компонентами у висвітленні головної ідеї твору й побічних проблем. Кожний вставний сюжет здатний “відкріпитися” від головного й почати нове життя в якості самостійної художньої системи, окремої казки про тварин.

Сюжетно-структурною матрицею цієї казки є діахронно пролонгований ряд, що репрезентує історію протистояння сов і ворон, в яку вклинюються інородні казкові епізоди. І кожний новий вектор, вставний інгредієнт – органічно вмотивовані, гармонійно вписуються в загальну систему. Ясність композиції, доступність викладу були визначальними рисами художньої манери І. Франка. Свій модус komponування архітектоники тексту письменник характеризував так: “Може, се принцип застарілий, але я в своїх композиціях усе так роблю, і, вибравши собі одну фігуру чи одну подію, групу довікола неї все те, що вважаю потрібним до найрельєфнішої обрисовки і характеристики” [5: т. 49: 304]. Ось таке “*групування*” (за висловом І. Франка) і представлено в казці “Ворони і Сови”, воно стало композиційним підмурівком монтажно сформованої експансієтивної художньої системи.

Отже, казка “Ворони і Сови” – це контамінована сюжетна структура з послідовним нанизуванням міні-конструкцій, композиційно закріплених у диференціації глав, із введенням сюжетів у сюжети, що у своєму поєднанні модифікували творчу організацію казкового світу, змінили жанрову видоформу. І. Франко використовує сюжетно-композиційний прийом, який “дає поняття про те, як посплітані були казки в Індії і підладжені для морального навчання” [5: т. 20: 76].

Це казка-абсорбент, яка здатна до поглинання казкових сюжетів у необмеженій кількості. Адже персонажі-оповідачі можуть наводити, як ілюстративний повчальний матеріал, й інші казкові історії. У таку експансієтивну структуру мають можливість вливатися міні-казки, не порушуючи сюжетного хребта, загальної концепції твору, її фабульний хід.

У цій казці на наскрізний сюжетний кістяк нанижуються допоміжні сюжетні

цілості, що, загальмовуючи рух основної сюжетної лінії, водночас стимулюють його до подальшого розвою. Автор конструює свій твір на рівні мегасистеми, об'ємність якої формується за рахунок асоціації міні-систем, komponуючи які, він виходить із жанрової специфіки твору, як казки. Отже, вигадка визначає його ідейно-художнє спрямування. Мегаструктура функціонує як неповторна формобудова зі специфічними складовими, що також мають відповідну їм внутрішню організацію, а в комплексі є носіями цілого. Ці контаміновані сюжети органічно самостійні, і в той же час, прикріплюючись до основного сюжетного стовбура, формують розгалужену крону фабульного дерева.

Казковою повістю з об'ємною формою є і казкова фантазія **“Як звірі правувалися з людьми”**. Цей твір І. Франка – яскравий приклад історично-хронікальної казки, в якій у формі фантастичних візій представлено розвиток людства, перших набутоків цивілізації, існування земного макро- і мікросвіту.

У цій об'ємній системі важливим є пізнавальний чинник: вона способом розважальної казкової фантастики вчить судочинства, правознавства, мікробіології. Казку І. Франка Ю. Ярмиш називає науково-пізнавальною, оскільки вона в доступній формі дає наукові знання дітям: “Фактично він (І. Франко. – Г. С.) і став першим українським автором науково-пізнавальної казки (“Як звірі правувалися з людьми”)” [6: 17].

У цьому творі порушено далеко не дитячі проблеми, але все-таки це казка, і її основний реципієнт, на сприйняття якого розраховує автор, – дитина. Окрім того, тут відбувається переплетення жанроформи соціально-побутової казки з казкою про тварин. Змінюється і персонажний світ, що вказує на цю асиміляцію: вводяться як антагоністи тваринам – люди. І ці два світи набувають функціональної тотожності. Людина підпорядковується законам казкового тваринного світу, стає на шкалу рівнозначності і бере участь у дії, адекватно антропоморфним персонажам, а якщо вона виграє, то “перемога досягається за допомогою традиційної трикстерської зброї – хитрості” [1: 90] – звичного казкового прийому досягнення звитяги у тваринному антагоністичному двобої.

Цікава ця казка й композиційним оформленням. У ній є *три змістові частини*, які мають самостійний сюжетний стрижень і різні жанрово-структурні видоформи. Починається вона як історична хроніка: перша глава – екскурс у давнє життя людей і звірів – це експозиція казки і перша структурна цілісність. Ведення ж сюжету у формі хроніки надало йому об'ємної всеохопності.

Друга частина (середина казки) – це опис судового процесу із суддею, позивачами і відповідачами, свідками, трибуналом, із детальним, послідовним розвитком аеропагу. Казкову фантастику подано тут у ланцюговій діахронності опису епізодів, які поступово розвивають основну тему, розширюють діапазон життєвих процесів.

У казці “Як звірі правувалися з людьми” сюжетний хід розгортається в різній часовій ритміці. Так, початок казки фіксує давнину в часовій стислості, а потім у повільній хронологічній послідовності ведеться судовий процес. На відміну від коротких казок, де стислість викладу вимагає часового ущільнення, у зв'язку з чим

ритм сюжетного розвитку прискорюється, в об'ємних казкових структурах проявляється порівняно неквапливе розгортання дії. Яскравою демонстрацією цієї тези і є аналізована казка. Тут поступово, у млявій дійовій послідовності, розгортаються картини судового розгляду.

І в останній главі (це третя сюжетно-самостійна частина оповіді) виділено окремих мікросюжет про невидимий мікробний світ – це новелістична мініатюра з глибоким внутрішнім драматизмом. У творі “Як звірі правувалися з людьми” вже проявляються ознаки передчуття трагічного, що не характерне ні для однієї казки. У цьому фрагменті вказано на істинного, найстрашнішого ворога людей і звірів: перед читачем (слухачем) виникає невидимий світ земного життя – численні мікроскопічні живі істоти, що пожирають, точать, загрюють усе довкола.

Казка “Як звірі правувалися з людьми” має *кільцеподібну композицію*. Основну сюжетну дію – судовий процес – обрамляють історичний екскурс у первісне існування людського суспільства (початок) і констатація мікробного мікросвіту, як сигнал перестороги, попередження (кінець). У цій казковій повісті розгортаються події всесвітнього масштабу в ланцюговій композиційній послідовності і завдяки об'ємності й жанровій спроможності казки створюється можливість багатогранного освоєння світу. У формі казкової повісті відтворено фантастичний цілісний образ буття. Простежимо його втілення.

Починається казка як історична хроніка: “Старі перекази й книги оповідають нам...” [5: т. 20: 151], і відразу ж, як прийнято в казках, подано казковий умовний хронотоп: “...в давню давнину люди були дикі, жили по лісах та вертепах, ховалися в печерах та яскинях” [5: т. 20: 151]. Початок казки “Як звірі правувалися з людьми” – історичне минуле, але це умовна людська історія, зафіксована в безмежній віддаленості бувальщини, своєрідний міфологічний спосіб вираження часу. Про такий метод фіксації хронотопного плацдарму подій у фольклорі І. Крук пише: “Однак ще і в сучасній класичній казці про тварин інколи зустрічаються виразні релікти часів первісної міфології чи епохи народження християнського монотеїзму: “Давно-давно, коли нас ще й на світі не було...” [2: 138].

Саме в казці “Як звірі правувалися з людьми” часовий зачин, який змістово збагатився й переріс в експозицію, проектується в руслі міфологічної реліктової традиції. Такий умовний час стає знаком усвідомлення не тільки давнини, але й суспільної історії, життєвих витоків. У цій казковій повісті неодноразово робляться спроби конкретизувати час, але це уточнення не виходить за межі узагальненості, приблизності, умовності. Хоча в цій фантастичній відносності є постійне намагання створити відчуття історичного часу.

Кульмінаційний момент твору – винесення вироку трибуналом у справі правування між звірами і людьми, перша частина якого: “звірі мають підлягати чоловікові, а чоловік звірам” [5: т. 20: 165], а друга – показ тих, хто має першість на землі, – це віруси, бактерії, бацити, мікроби, які з неймовірною швидкістю розмножуються й нищать усі живі створіння, природу. І. Франко представляє мікросвіт, який панує над макросвітом людей і тварин. Переслідуючи науково-пізнавальну мету, автор

увводить у текст ґрунтовне зображення мікробної сфери. Н. Тихолоз стверджує, що “уведення в казку цих невидимих “персонажів” – вірусів (від лат. *virus* – отрута) – свідчить про неабияку ерудицію І. Франка, адже вірусологія як наука наприкінці ХІХ ст. тільки починала формуватися” [4: 120].

Окрім того, у цей конгломерат вклинюються елементи чарівної казки. Адже, щоб побачити цей мікросвіт, виникла необхідність у чуді, яким стала чарівна чорна паличка “з великим блискучим діамантом на кінці” [5: т. 20: 165], якою володіє премудрий цар Соломон. Вона діє, як і прийнято в чарівних казках, за принципом магії (у цьому випадку нею потрібно махнути широким півколом). Чудодійна річ стає тим чинником, який відкриває шлях для пізнання недоступного. Чарівна паличка, набуваючи якостей наукового приладу-мікроскопа, маніфестує невидимий за реальних умов мікросвіт. Наука стає генератором чудесного, несподіваного й парадоксального. Так казковість переходить у наукову фантастику, але подається вона в зрозумілих для дитячого сприйняття образах: “...всі побачили незліченні дрібні істоти – кульочки, палички, голки, хрестики та ниточки. Вони літали непроглядними хмарами скрізь у повітрі, плавали цілими струями при кождім русі, при кождім подуві, чіплялися міліярдами кожного тіла, і де тільки знаходили собі поживу, крихіточку слини, плину, клею, поту, там зараз прилипали, росли, насисалися, пучнявіли і розпадалися, лишаючи по собі маленьку крапельночку отруйного плину” [5: т. 20: 166].

У доступній формі автор дає зачатки наукового пізнання бактеріально-мікробного світу, біологічні знання: “...вони спостерігали, що ті дрібнесенькі істоти, хоч без очей, без ротів, без ніяких знарядів, хоч усі майже однакові між собою, все-таки виявляють деякі різниці і відповідну до них ворожнечу між собою. Кульочки кидалися на прутиків і пожирали їх; прутики своєю чергою давалися взнаки тарілочкам, бляшкам або іншим кульочкам. І в тім таємнім світі йшла ненастанна боротьба, далеко лютіша, ніж у світі, доступнім для людських і звірячих очей. Тут гинли щохвилі міліони, але рівночасно і народжувалися міліони; по правді, тут не було ні вродин, ні смерті, бо ж усе те хиталося між двома берегами: кульочка пучнявіла і розпадалася на дві – не мертві, але живі, менші кульочки” [5: т. 20: 166–167]. З одного боку, перед нами – повністю казковий епізод, з іншого – він нагадує типову для наукової фантастики ситуацію: розгляд невидимого світу через ірреальність. Але притаманна для наукової фантастики ілюзія достовірності виразна в цьому фрагменті. Науково-фантастичне й казкове зливаються в одне ціле, оскільки мають споріднені методи пізнання дійсності через вигадку, фантазію. Ірраціональність превалює в цих системах, але вона має у візіях реципієнта свідоме емпіричне підґрунтя реальності.

У зв’язку з цим, переконливим видається висновок Є. Нейолова: “...у літературній казці й науковій фантастиці зберігаються ті основні особливості зображення світу й людини, які визначають собою специфіку фольклорної, передусім чарівної, казки. Ці особливості фольклорного методу, на перший погляд, здаються наївними, застарілими, зріла література їх, як правило, не використовує. Але саме вони

складають своєрідність народної казки й саме вони парадоксально виявляються життєздатними й естетично сучасними в літературній казці й науковій фантастиці” [3: 65].

Наукова фантастика, вклинюючись у сферу казки, розширює сюжетотворчі можливості, модифікує її зміст, трансформує естетичну структуру жанру. З’єднуючись, вони (казкове й науково-фантастичне) творять особливий романтизований світ. Отже, І. Франко своїми казками переслідує не тільки естетичну мету, але й інформативну, – вони є не тільки об’єктом розважання, але й пізнання.

Зображення мікросвіту, цілісного виокремленого фрагмента казки, – допоміжна ланка сюжетного розвитку. І. Франко придумав її сам і вставив у фольклорну казкову історію. У цьому й специфіка літературної казки, що вона може відходити від стандартних схем фольклорної. На відміну від народної казки, літературна залежить від волі письменника. “Тому літературна казка, зберігаючи фольклорний принцип казкової реальності, разом з тим може (і часто це робить) сперечатися з фольклором, переосмислювати чарівно-казкові мотиви, створювати нові, яких нема в народній казці, ситуації та образи” (Є. Нейолов) [3: 21].

І якщо “фольклорна казка існує зазвичай у цілому ряді варіантів, але ніколи не знає продовження” [3: 48], то у цьому творі відбулося ендегенне зближення двох художніх стихій – фольклорної та літературної. Самобутнє трансформування фольклорного матеріалу ефективно сприяло його трансмісії в інший статус – літературний. І хоча така казка кваліфікується як казка про тварин, треба зробити деякі уточнення.

У цьому творі автор повністю зберігає фольклорний стрижень, але науково-фантастичне завершення, експансістивне розгортання сюжету надає казці ґрунтовної жанрової новації. Казка “Як звірі правувалися з людьми” за персонажним критерієм та об’єктом зображення явно вписується до класичних казок про тварин, проте вона й виходить далеко за їх межі завдяки використанню функціональних чинників чарівної казки, соціально-побутової, а також специфічних ознак наукової фантастики. В означеній казці є навіть начерки ембріону антиутопії, адже твір має яскраво виражені нотки песимістичного світосприйняття майбутнього. Казка пройнята тривогою, передчуттям трагічного, дух вставного науково-фантастичного фрагменту неспокійний, тривожний, а це – явна ознака літературного твору.

Колоритно представляється картина інвазії мікробів, бацил, у блискавичній функціональності яких вражаюче маніфестується танатологічне їхнє призначення: “Незримі і недосяжні для вас, вони дні й ночі, кожної хвилини облягають, точать, заповнюють вас. Ваше тіло опирається їх напором, доки здорове, і здорове доти, доки знаходить у собі соки, що можуть пожирати, розтоплювати тих прибуд. Та нехай між ті їх мільярди заблукається одна бульбашечка іншого роду, против якої ваше тіло, ваша кров, ваша слина не має соків, і вона протягом короткого часу розмножиться в вашім тілі і довкола вас, затроїть вашу кров, затроїть повітря, яким ви дихаєте, і ви, велетні, падете жертвою тої незримої бульбашечки, яких мільйони...” [5: т. 20: 167].

Ця казка прогнозує, прорікає, застерігає. Такий мінорний песимізм народним казкам не притаманний. Окрім того, у творі переможцем у судовому поєдинку зі звірами виходить не людина, як це властиве народним казкам, а таємний, непізнаний, незначний, але у своїй руйнівній суті страшний, мікробний світ. Вердикт Соломона, що розрішує конфронтацію, не є позитивним для жодної з антагоністичних сторін: “Ось вам друга половина мого присуду. Отсим дрібнесеньким звірам будете підвладні всі ви, люди й звірі. Коли на них зійде така порода, ви будете тисячами і мільонами гинути безпомічно” [5: т. 20: 167].

Конфлікт твору “Як звірі правувалися з людьми” будується на боротьбі за володіння світом. Виступають дві опозиційні сили – люди і звірі, – які претендують на цю прерогативу. У книзі “Казка, фантастика, сучасність” Є. Нейолов пише: “У своєму типовому вираженні сюжет “володар світу” припускає низку таких моментів:

а) розповідь про яке-небудь унікальне відкриття, винахід або створення незвичайного приладу, апарату, машини й т. д.;

б) розповідь про боротьбу за владу;

в) розповідь про крах претензій на світове володіння, які рано чи пізно настають” [3: 50].

Усі ці нюанси є і в казці І. Франка:

– унікальність винаходу – це чарівна паличка (своєрідний мікроскоп), що допомагає збагнути реально недосяжне;

– боротьба за всесвітнє володіння ведеться між звірами і людьми;

– надії обох опозиційних сил затьмарюються таємничим світом невидимих істот – так реалізується концепція краху претензій.

Казку І. Франка “Як звірі правувалися з людьми” можна виділити зі збірки “Коли ще звірі говорили” як *експериментальну*, – яка поєднала в собі елементи фольклорної та літературної казки, історичної хроніки, наукової фантастики, антиутопії. І хоча це різнорідні літературні явища, які диференціальні і за своїм генезисом (зокрема, остання, породжена ХХ ст., – а казка виникла в глибоку давнину минулих епох), але між ними при всіх очевидних відмінностях існує глибока внутрішня єдність.

І. Франко перебудовує естетичну структуру казки, тому стежки від цього твору ведуть до різних літературних явищ, симбіоз яких формує своєрідний тип казки – **експансієтивний**. Хронікальний вступ, розгорнутий опис судового процесу, що позначається главами, збільшення кількості персонажів, літературно-мистецьке збагачення тексту, введення вставної новели про мікросвіт земного життя забезпечили створення структурної цілісності, що належить до середньої форми епічної прози – **повісті**. Твір “Як звірі правувалися з людьми” – це конгломерат різних жанрів, явище складне і синкретичне.

Підсумуємо тепер наші спостереження. Отже, хоч казка “Ворони і Сови” побудована за композицією “кореневища дерева”, а казка “Як звірі правувалися з людьми” – за ланцюговою, намистоподібною схемою, але вони обидві можуть бути

визначені за жанровою ознакою як казкові повісті. Цей, об'ємніший за звичну казку, жанр вимагає, щоб на осьову схему накладалися диференціальні змістово-цілісні сегменти нарації, детермінувалися вчинки персонажів, щоб фабульна матриця обростала різними описовими тонкощами (портрета, характеристики героїв, хромотопних зображень), розширювалася завдяки різнобічним сюжетним векторам. У казковій повісті введено й ретроспекції. Вони можуть розширюватися й за рахунок вставних сюжетів: казкових історій, апологів, байок, притч, що не характерне для “елементарного сюжету” казки, в якій оповідь пряолінійно націлена вперед, без повернення в минулий час і без будь-яких побічних відхилень. Контаміновані сюжети подовжують розмір казки, що затримує увагу слухача, глибше розкривають ідею загальної структури, повніше характеризують персонажів.

Література:

1. Костюхин Е. Типы и формы животного эпоса. – Москва, 1987.
2. Крук И. Восточнославянские сказки о животных: Образы, композиция. – Минск, 1989.
3. Неёлов Е. Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск, 1987.
4. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів, 2005.
5. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
6. Ярмыш Ю. О жанре мечты и фантазии // Детская литература. – 1980. – № 10.

Любов Боярська (Київ)

“Сойчине крило” Івана Франка: інтеграція новітніх європейських літературних пошуків

Очевидно, весь комплекс цьогорічних франківських святкувань відбуватиметься під гаслом “розгадати, розшифрувати, пізнати нові, ще незнані і непояснені особливості літературного генія”. Хоча, як зауважує В. Скуратівський, “попросту немає людей, які могли б адекватно і цілісно осмислити цю гору, цю громадину. Всі ми відхоплюємо від цієї гори по кусочку, по фрагментику” [15: 6]. Значний інтерес викликають, зокрема, твори, “несправедливо не помічені критикою ні українською, ні зарубіжною, – “Вільгельм Телль”, “Сойчине крило”, “Батьківщина”, які можна поставити поруч з кращими новелами Мопассана і Цвейга” [8: 262]. І. Денисюк наголошував, що в них “І. Франко проявив особливі тонкощі, аналізуючи психологічні нюанси у відносинах між чоловіком та жінкою, і досяг віртуозності стилю” [8: 262].

Кардинальні зміни і в суспільному, і в науковому та культурному житті розкривають великі перспективи і великі можливості для дослідника. Однак існує небезпека і спокуса голосних заяв. Сучасні дослідники (та й читачі) уже добре знайомі з різноманітними новими науковими тенденціями і розробками, вільно орієнтуються

у величезному масиві інформації. Проте часто спостерігаємо тенденцію, коли за галасливими назвами і термінами ми втрачаємо найголовніше – *текст*. А коли читач не буде розуміти тексту, не буде розуміти тих глибин, які в ньому закладені, то жодні порівняння і гучні імена не зможуть його повірити у *національні* культурні надбання. Тому мало заявляти, що ім'я І. Франка стоїть у ряду найвизначніших імен європейської культури, треба по-можливості це *показувати*.

“Різноманітними можуть бути наукові шляхи і методи вивчення зв'язків Франкової новелістики з світовою, яку він знав досконало. Досі звичайно зверталась увага на контактні зв'язки чи типологічні аналогії”, – вказував І. Денисюк [8: 262]. Відштовхуючись від тези О. Дея та Т. Гундорової про те, що в художній системі І. Франка “органічно поєднувалися і елементи старої риторично-образної системи і елементи нової, рефлексивної, і новітньої – сугестивної. Вона інтегрувала тенденції західноєвропейського і російського літературного розвитку, трансформували їх відповідно до української національної традиції” [7: 469], спробуємо окреслити коло тих літературно-наукових і філософських концепцій, які стали основою для створення сюжетної колізії, головних персонажів, мотивації вчинків героїв та розв'язання основних ідейно-художніх проблем новели “Сойчине крило”.

Найдоцільнішим і найрезультативнішим інструментарієм для цього, на нашу думку, є прийоми міфологічної критики, на засадах якої ми і намагалися виконати своє дослідження. Врахувавши тезу міфокритиків про те, що художній твір ґрунтується на так званих “вічних” сюжетах, моделях і структурах, які пов'язані з найголовнішими питаннями буття; такий текст треба розглядати як певний код, як структуру, елементи якої належить “розшифрувати” і дослідників, і “reader-oriented theory” (читачеві, що орієнтується) [28: 654]. Кожен елемент, кожна деталь цієї художньої системи глибоко значущі, вимагають до себе уваги і є тими розпізнавальними знаками, які має розшифрувати читач. Без їх розуміння і розшифрування важко розкрити всі семантичні рівні цього художнього твору.

Міфологічних мотивів у новелі досить багато і використовуються вони за різними принципами: “лінійним”, “конденсації”, “фрагментації”, “розриву мотиву-структури” (користуємось термінологічним апаратом, що його розробив Дж. Уайт у праці “Міфологія в сучасному романі” (1971) [10: 99]). Один із основних мотивів новели “Сойчине крило” – усталене міфологічне *протистояння чоловічого і жіночого начал*, своєрідний “поєдинок” між двома протилежностями, так звана бінарна опозиція. За традицією, чоловік має відігравати роль активної, світлої сторони, жінка – пасивної. У новелі традиційна структура порушена, автор використовує прийом “розриву мотиву-структури”. Активним учасником дії є жінка, з якою пов'язаний *мотив дороги*, або виходу. Дорога як шлях до набуття досвіду, здобуття якогось вищого знання, самоусвідомлення [1], випробування [9] постає символом життя героїні, яка, легковажно зрадивши свою любов, у пошуках пригод і незвичайних пристрастей, тікає від героя і за три (символічне число! – Л. Б.) роки проходить такі кола пекла, що дивуєшся, як вона вціліла. Герой же, навпаки, замикається у статистиці, в “башті самоти”, відмежувавшись від світу. Йому здається це виходом, хоча насправді це – глухий кут.

Мотив дороги як життя тісно переплетений у новелі з мотивом “повернення блудного сина” (героїня повертається-таки до героя), при цьому майже буквально повторюючи елементи шевченківського мистецького циклу (і апокрифічного. – Л. Б.) “Притча про блудного сина” (“Серед розбійників”, “Програвся в карти”, “У в’язниці”, “У казармі”). Саме такими є контрапункти життєвого випробування героїні твору. Біблійний мотив передбачає повернення, а міфологічне повернення потребує жіночого образу (повертаються до Матері) і символізує “возз’єднання душі з Духом” [11: 120]. У новелі повертається жінка (що вказує на комплекс додаткових уточнень, про що поговоримо пізніше). Усвідомлення героїнею і згодом героєм необхідності цього повернення має підтекст доктрини “вічного повернення” Ф. Ніцше, схеми “смерть–відродження”. Вона повертається ніби з *небуття* (цікаво, що у героїні справді було кілька спроб суїциду), щоб почати новий цикл, і героя теж відроджує до справжнього життя, руйнуючи ретельно витворений ним світ ізоляції і самоти. Це перегукується і з біблійним мотивом: “цей син мій був мертвий – і ожив” (скрізь курсив наш. – Л. Б.), був пропав – і знайшовся”, – каже батько “блудного сина” [Лк.: 15: 11–32]. Герої таки мусять зустрітися, щоб виконати свою велику місію: поєднати чоловіка і жінку, усвідомити те, що кожен із них без іншого – лише половина, і тільки в єдності чоловічого і жіночого начал полягає принцип світової цілісності і гармонії.

Привертає увагу ще один міфологічний аспект твору: *змістовий потенціал імені* героїв. Ця деталь служить своєрідною “програмою” персонажа і пояснює деякі його вчинки чи певні сюжетні ситуації. Зокрема, до того часу, поки героїня в листі не назве героя Массіно, нам невідомо його ім’я, хоча натяк на нього міститься вже в перших рядках твору (“Завтра... *подвійний* празник. А бодай *подвійний* пам’ятковий день” [19: т. 22: 55]. Його звать *Хома* (якось просто, грубувато і аж несподівано для такого “духового сибарита”, яким він себе позиціонує) – “*близнюк*” (з давньоєврейської) [11: 94]. Героїня називає його по-іншому (“між трьома серіями поцілуїв і пестошів, тричі перехрестила тебе” [19: т. 22: 63]): Массіно, вказуючи при цьому на мінливий асоціативний ряд (Хома–Томассо–Томассіно–Массіно). Мотив двійництва (*подвійності*), тобто реалізація імені, детальніше (але без прямої вказівки на зв’язок з іменем) розвивається в описі тієї твердині самоти, яку побудував герой. Він увесь час наголошує на тому, що живе *подвійним* життям: на роботі він – звичайний чиновник, але вдома, у “святая святих” – артист, актор, аристократ, романтичний герой. Він культивує свою приховану інакшість і дуже нею пишається: “І моя скромна одиниця доходить до того, щоб тріумфувати по многих і болючих упадках. Тріумфувати не шумно, со тимпани і органи, щоб шарпати слухи ворогів і будити зависть завидющих. Се тріумф дикунів, негідний освіченого чоловіка. Мій тріумф тихий і ясний, як погідний літній вечір. [...] Та він правдивий, глибокий і тривкий. [...] Се моє щоденне життя, але піднесене до другого ступня, осяяне *подвійним* сонцем, напоєне красою й гармонією” [19: т. 22: 55].

Якщо врахувати, що близнюк як міфологічний образ поєднує в собі світле, і темне, Добро і Зло (дуалізм) [11: 94–95], безсмертний бік людини (душу) і смертний

[11: 98], зрозумілим стає, чому людина саме з таким іменем творить *іншу*, приховану реальність. Привертає увагу те, що вибір героєм (після зради коханої) життя відлюдника-анакорета мав би передбачати певний елемент аскетизму (усамітнення, самоізоляція – один із аспектів аскетизму). Принагідно тут можна згадати роман “Андрій Лаговський” А. Кримського. Однак герой “Сойчиного крила” сам окреслює своє амплуа – “духовний сибарит”, ще раз підкреслюючи свою “подвійність”.

Ще одним аспектом близнюків (з огляду на поєднання темного і світлого) є мотив так званого “*веселого похорону*” (“Тут веселі категорії обговорюються в серйозних тонах і жартують з приводу трагічних ситуацій” [11: 100]). Цим пояснюється наявність у монолозі героя-естета шокуючих натуралістичних деталей: “Коли до мене сміється, до мене говорить, залицяється молода дівчина, особливо brunетка, мені все здається, що шкіра, і м’ясо, і нерви на її лиці робляться прозорчасті і до мене вишкіряє зуб страшна труп’яча голова. Іноді в такій хвили мені всього обдасть морозом. Чи се знак, що я старіюся, чи, може, щось інше?” [19: т. 22: 56]. І це говорить людина, яка живе серед квітів, книг і музики! О, як йому подобається підкреслювати свою романтичну винятковість, свій образ героя-самітника, втомленого і розчарованого в житті, відірваного від буденщини і володіючого потаємним знанням і духовною силою (принцип “*зацікавлення злом*”, а, отже, смертю, потойбічним життям і відповідною атрибутикою – один із “найдекоративніших” у романтичній поезиці). Отже, можемо говорити про використання автором поєднання романтичної символіки (про це трохи далі детальніше) і символіки імені, накопичення чи “*конденсацію*” символічних ознак.

Однак символіку імені можна розшифровувати ще. Безумовно, “Хома” – це й асоціація з біблійним “Хомою невірющим”, якому потрібні наочні докази божественного дива. На цю асоціацію наштовхують слова героїні: “Ти все сердився на мене. Твоя любов виявлялася головно сердитістю. Була немов мимовільна, силувана концесія для твоєї *пророцької* чи *апостольської* гідності. [...] Тямиш, яким *пророком* і *апостолом* я пізнала тебе? Як ти *не говорив*, а *благовістив*, *не кланявся*, а *снисходив*?” [19: т. 22: 63]. Саме його роль “апостола”, вищої істоти, ніж жінка, призвела до прагнення героїні покарати ту зарозумілість.

Окрім того, зміна імені героя з простуватого “*Хоми*” на італійське “*Массіно*” має ще два аспекти: з одного боку, це є вказівкою на те, що жінка є сильнішою (перейменовує вона, причому суголосно до свого імені “Марія”, “Маня”, “Манюся”, як називає її герой); а з іншого – вказують на прагнення героя “облагородитися”, завуалювати первісну простоту, вивищитися (він не протестує проти такої заміни). Згода героя на відхід від умовного родового імені та інтуїтивне розуміння героїнею його схильності до артистизму і естетства вказують також і на певну награність, *гру* [6] в його поведінці, які є визначальними у початкових епізодах новели (адже той райочок самоти, який він створює, де він є Творцем, деміургом, витворено, як *гру*, як виставу, де він і режисер, і постановник, і артист). Створені ним декорації (аристократичний салон, квіти, книги, фонотека, вишуканий стіл), в яких він грає роль (“Тут я можу бути раз дитиною, другий раз героєм, а все самим собою” [19: т. 22: 55]),

і весь той “тріумф” героя – річ дуже умовна, імітація, *несправжність, гра*. Тому так безпомилково героїня визначає, які квіти ростуть у нього вдома, яку реакцію викликає в нього кожне її звертання. І героя страшенно обурює, з якою легкістю жінка розгадає його загадку, його романтично-таємничий світ не витримує такого безцеремонного втручання. Більше того, жінка й сама є неабияким режисером: “Я сконцентрувала всю силу своєї волі, весь вогонь моєї пристрасті, всі чари своєї душі і тіла, щоб навіки, незатертими буквами вписатися в твою тямку. Як добрий режисер, я брала до помочі все, що було під рукою: сонце й ліс, пурпури сходу, чари полудня і меланхолію вечора. [...] Все, все те була штафажа, були декорації для моєї ролі, яку я хотіла відіграти перед тобою, щоб залишити в твоїй душі незатерте, незабутнє, високоартистичне вражіння, таке вражіння, де ілюзія ані на волосок не різнилася від найпоетичнішої дійсності. ...пане артисте, вдячний ти мені за мою роль?” [19: т. 22: 62]. Герой розуміє, що викохана ним ідилія самоти і відлюдності – несправжня, це гра (причому, як виявилось, не така вже й геніальна), ілюзія, чи, швидше, *утопія* (до речі, тут напрошується алюзія і на “*Утопію*” Томаса Мора, і на “*Місто Сонця*” Томаззо Кампанелли, а *геліотропи*, що квітнуть на Новий рік в оселі героя, – теж є, без сумніву, символічним знаком-вказівкою).

У цьому режисерському поєдинку, у цій спробі *програти*, а не *прожити* життя обидва герої зазнають краху, хоча і з різницею в часі: вона розуміє свою давню помилку, він усвідомлює неможливість зрежисувати життя, адже, як відомо, “людина передбачає...”. Герой усвідомлює, що не зможе далі жити так, наполовину, шкодує і співчуває тій жінці, яка трохи не занапастила і його, і себе. Він, як умовний міфологічний “близнюк” мусить знайти іншу свою половину. Це цілком накладається на тезу Шнайдера про те, що “відвічна дуальність Природи означає, що жодне явище не може представляти закінченої реальності, а лише одну її *половину* (курсив наш. Дозволю собі зауважити, що і гучно розрекламований “Код да Вінчі” Дж. Брауна теж розробляє цю тезу. – Л. Б.). Кожна форма має відповідність, яка її доповнює: чоловік / жінка; рух / спокій; розгортання / згортання; правий / лівий – поєднувані сукупною реальністю. Синтез є результатом поєднання тези і антитези. І справжня реальність – тільки в синтезі” [цит. за: 11: 95]. Тому, власне, у назві новели зафіксовано одиничний (непарний об’єкт) – крило. Це лише половина цілого, ціле реалізується тоді, коли герої поєднуються.

Повернемося, однак, до символіки імені головної героїні – “Марія”. Усі три припущення щодо його значення: а) чинити опір, відмовлятися; б) бути гірким; в) кохана, бажана [17: 140] є знаковими і реалізуються в процесі оповіді. Крім того, у міфології жінка антропологічно відповідає пасивному принципу природи. Вона має три головні аспекти: 1) сирена... чи якесь чудовисько, що зачаровує, відволікає і відводить чоловіка в бік від шляху еволюції; 2) мати, Велика мати (батьківщина, рідне місто чи мати-природа); 3) дівчини-незнайомки, коханої, у К.-Г. Юнга – “Аніми” (тому, до речі, і типологічно споріднені з “Сойчиним крилом” новели мають такі промовисті назви – “Листи *незнайомки*” у С. Цвейга чи “З листів *незнайомки*” у А. Моруа). У “Символах трансформації” К.-Г. Юнг стверджує, що жінка – це

Єва, Єлена, Софія або **Марія** (відповідно імпульсивність, емоційність, інтелектуальність, добродійність) [11: 195]. Зрозуміло, що Софія і Марія – вищі аспекти, Єва, Єлена – нижчі. Героїня “Сойчиного крила”, безумовно, Єва і Єлена. У своїй поведінці після розлуки вона швидше *Марія Магдалина*. Знаменно, що вона “чинить опір” злій долі. Але про яку ж добродійність може промовляти ім’я тієї, що “давно отупіла на всі страховища свого життя”, “відівчилася плакати, відівчилася жалувати, відівчилася боятися чого-будь”, кому доля “не ошадила [...] ані розчарувань, ані ганьби, ані багатства, ані бідності” [19: т. 22: 81], хто був вимушеною розпусницею і злодійкою? Героїня І. Франка належить до того модерністського типу жінки, “що має щось спільне від Мадонни і від Диявола, від ангела і змія-спокусника” [13: 13]. Чи реалізується у творі суть найвищого жіночого імені? Тут, очевидно, знову маємо справу із “розривом мотиву-структури”. Та “башта самоти”, яку вибудував герой, окрім асоціації з горезвісною “вежею із слонові кістки” [3: 269; 27: 7], в європейській традиції асоціюється ще й з Дівою Марією і з містом [11: 195; 24: 15]. Зовнішня схема сюжетної колізії (зіткнення представника міста, цивілізованої людини, і людини природної, натуральної) нагадує схему багатьох творів, в яких знову актуалізувалося це питання (“Олеся” О. Купріна, “Драма на полюванні” А. Чехова, “Природа” О. Кобилянської). Та, на відміну від цих творів, у яких природна людина зазнає поразки, у “Сойчиному крилі” саме ця людина витримує удари долі і знаходить у собі сили вижити і повернутися, щоб почати все спочатку. “Марія” – якраз і є символом того повернення для відродження, це той необхідний пункт (через смерть – усипіння – повернення), з якого має початися нове життя. Цікавими деталями тут є межева часова ситуація – кінець старого і переддень Нового року, а також цвітіння барвінку, геліотропів-соняшників на Новий рік (до речі, тут прочитується алюзія на фрейзерівський ритуал “золотої гілки”) [23].

Отже, підсумовуючи сказане, можна цілком погодитися з тезою про те, що “у систему художньої прози Франка входили і традиції міфо-поетичного мислення (мотив дороги, поєдинку, двійництва, воскресіння, смерті на шляху, жертви, зради; навколо кожного з них концентрується актуальна соціально-філософська проблематика), карнавального начала...” [7: 470].

Значний вплив на літературу кінця XIX – початку XX ст. мали романтична концепція міфу Ф. Ніцше [12], а також психоаналітичні теорії З. Фрейда [22], К.-Г. Юнга [див.: 24–26]. Враховуючи те, що духовні шукання європейської інтелігенції кінця XIX – початку XX ст. так чи інакше зазнали впливу ідей Ф. Ніцше про надлюдину, спробуємо простежити, яким чином знаменита теорія втілена у новелі “Сойчине крило”.

Загальновідома критика І. Франка художньо-естетичних поглядів М. Вороного, “молодомузівців” та “хатян”, окрім усього іншого, засвідчує і глибоке розуміння ним модерністської естетики. Лозунги “чистого мистецтва”, “мистецтва для мистецтва”, “штуки для штуки” поєднуються тут із концепцією втечі художника в “вежу із слонові кістки” [27: 3]. Герой новели із задоволенням цитує це “штука для штуки”, але у нього воно має трохи інше значення – мистецтво жити для себе самого. Звідси

– гра, режисура, артистизм тощо. Герой новели був задуманий, судячи з усього, саме як модерністський, його світогляд і життєва позиція мали розвінчуватися в процесі твору (ідея про неможливість втекти від реальності, від життя). З одного боку, він – схожий на улюблений “молодомузівський” “тип людини, що втратила всяку віру і надію” (О. Луцький), дитя “скорбі й туги” (П. Карманський) [Цит. за: 7: 485], з іншого, – герой, який має ознаки сильної особистості, що стоїть поза добром і злом, тобто “надлюдини” Ф. Ніцше (образ, який культивуватимуть “хатяни”). Бачимо цікаву ситуацію, коли І. Франко критикуватиме молодих письменників, уже апробувавши їхні прийоми.

Втеча від життя, культ самотності і самоцінності здаються герою новели єдино можливими після тієї тяжкої травми, яку він пережив три роки тому. Його ізольований світ, його тверде (до часу) переконання, що він зміг, він переміг, він – *над* ситуацією, звичайно, має ознаки і романтичного героя-самітника, зневіреного і розчарованого, зайнятого лише собою і своїм світовідчуттям [18], і надлюдини. Однак ізольованість його дуже, сказати б, прагматична. Він віддає реальності (роботі) рівно стільки, щоб забезпечити собі існування. “Ніхто не підозріває в тім сухім формалісті та реалісті духового сибарита, артиста, що плекає одну штуку для штуки – вмілість жити” [19: т. 22: 55]. На своєму умовному острівці відлюдництва він – єдиний господар і єдиний актор: “Суспільність, держава, народ! Усе це подвійні кайдани. Один ланцюг укований із твердого заліза – насилля, а другий паралельний з ним, виплетений із м’якої павутини – конвенціональної брехні. Один в’яже тіло, другий душу, а оба з одною метою – опутати, прикрутити, обезличити і упідлити високий, вольний витвір природи – людську одиницю” [19: т. 22: 54–55]. Роздуми героя про цю “одиницю” – це роздуми про свою винятковість, своє особливе становище *поза* певними законами. “Живе, реально живе, працює, думає, терпить і бореться, паде і тріумфує тільки одиниця” [19: т. 22: 55]. Герой підкреслює, що його тріумф не голосний (бо такий тріумф – “се тріумф дикунів, негідний освіченого чоловіка”): “Мій тріумф не має ворогів і не будить нічиєї зависті. Та він правдивий, глибокий і не будить нічиєї зависті. Та він правдивий, глибокий і тривкий. Він не моментальний, не вислід шаленої боротьби і зусилля. Се моє щоденне життя, але піднесене до другого ступня, осяяне подвійним сонцем, напоєне красою і гармонією” [19: т. 22: 55]. Тут зосереджено увагу на моральній силі людини, яка самоізолюється від суспільства, культивує свою винятковість, свою неповторність, егоїзм. Але це не той тип героя-*зло-дія*, як, наприклад, герої Л. Андрєєва [2], що теж зазнали впливу ідей про надлюдину (типологічно подібні до них герої деяких творів В. Винниченка) [5]. Хоча доречним буде зауваження, що певна асоціація із “Кирпатим Мефістофелем” тут прочитується. Оце моральне *вивищення* видається героєві новели І. Франка своєю перемогою. Доказом цього є не лише опис своєї “твердині”, а і та романтично-декоративна “гра із атрибутами смерті”, коли герой так шокує-цинічно і моторошно-детально розмірковує про те, що “гарненько зібрав усі спомини, як кісточки зі спаленого покійника, зложив їх у штучно точену урну з карнеолу і поставив далеко в куток свого серця. Нехай

стоїть, нехай буде як оздоба, а не як завада в житті” [19: т. 22: 62]. Безумовно, це нарочита демонстрація свого “можу”, своєї “надлюдяності”.

Але автор розгортає перед читачем цікавий ряд. Ф. Ніцше наголошує: “Скинь в провалля те, що лежить на тобі тяжким тягарем. Хай людина забуде... Мистецтво забуття божественне. Якщо хочеш вивищитися – якщо сам ти хочеш жити на вершинах, скинь в море те, що лежить на тобі величезним тягарем” [11: 98–99]. Отже, до знаменитої тези “бути *по той бік*” додається ще і чітко окреслена топографічна вказівка: “бути *над*” (“вивищитися”). Однак у захоплено-гордому описі головного героя “Сойчиного крила” звертають на себе увагу деякі невідповідності. Ота “башта” уже за визначенням передбачає певну висоту, певне топографічне становище *над*: *над* землею, *над* світом, *над* суєтою тощо (до речі, один із улюблених прийомів романтиків). Але герой говорить: “Світові бурі, потреби, пристрасті, мов щось далеке і постороннє, шумлять *наді* мною, не доходячи до моєї твердині. Я даю тому *зверхньому* світові свою данину, посвячую йому частину свого життя в заміну за ті матеріальні і духові добра, що потрібні мені для піддержання свого внутрішнього життя” [19: т. 22: 55]. Але якщо всі бурі проходять *над* його твердинею, то тоді він – *під*?! Ця обмовка – натяк на те, що у тому Едемі у героя не все так добре, як йому хочеться показати, і що та його твердиня *не вознесла* його над світом. Натяк на майбутній крах, на марноту сподівань про те, що можна прожити, відмежувавшись від суспільства і від його проблем.

Ще одним алюзивним моментом цього епізоду є казковий мотив випробування героя, який має доскочити до ув’язненої в башті принцеси. Використовуючи цей мотив, І. Франко знову вдається до прийому “*розриву мотиву-структури*”. У новелі відбувається заміна рольових функцій героїв: не він має доскочити (*піднятися*) до умовної башти обраниці, а жінка має достукатися до його твердині. А якщо врахувати окреслене ним самим його топографічне розташування (*під* світом, тобто в ситуації міфологічного низу) – то їй належить *підняти* його. Це уточнюється її то-темом – “Сойкою”, птахом, який у міфології, як будь-яка крилата істота, символізує душу, точніше, висоту душі. Чому все-таки сойка, а не інший птах? В українській міфології сойка – пташина, день якої святкують чомусь 11 грудня і у якій запитують про долю, бо вона, як вказує М. Міщенко, “всюди буває, про все добре знає, мало спить, про все сповістить” [4: 400]. Героїня, посилаючи крило, пише, що посилає сойку: “Затріпочи отсим крилом над його душею і роздуй те, що там тліє ще під попелом байдужності та розчарувань! [...] Та коли він, зворушений, запитає тебе: “*А де ж ти бувала? А що ж ти чувала?* – то мовчи, мовчи!” [19: т. 22: 68]. Окрім того, сойка не має чітких традиційних символічних ознак: вона не належить ні до “темних” птахів, ні до “світлих” (згадаймо, як, почавши читати листа, герой називає жінку “вороною” і “демоном”), швидше за все, вона – амбівалентна, *подвійна*. А яку ще птаху можна посилати до людини з таким промовистим ім’ям (“Хома” – “близнюк”), де ця *подвійність* закладена первісно? А ще сойка – *імітатор*. І це просто ідеально накладається на концепцію *гри*, про яку говорилося вище.

Отже, сойка в новелі є атрибутом жінки – активної героїні, якій належить про-

будити героя до справжнього життя. Цікавою є іронічна гра автора з елементами ще однієї новітньої теорії того часу – фемінізму. Скептично-саркастичні зауваження героя на кшталт “*Femina – animal clericale*” (жінка – істота клерикальна), “Містерії, тайни, сакраменти – отсе їх життєвий елемент. Се невідхильна потреба їх природи”, “Дай їм рівноправність у державі, вони зробляться незламною опорою всіх реакційних, назадняцьких, клерикальних та бюрократичних напрямів” тощо [19: т. 22: 71–72] вступають у протиріччя з його самохарактеристикою: “Запечатаний лист на твоє ім’я, з невідомого місця, писаний невідомою тобі рукою, – се все-таки якась тайна, містерія, загадка. Люблю такі містерії, бо моє життя тепер немає ніяких” [19: т. 22: 58]. Тут бачимо ще один доказ, так би мовити, “перевернутої” структури: чоловік, а не жінка, є пасивним об’єктом. Цікавою ознакою є те, що під час їхньої останньої зустрічі він просторікує про народне благо (та й раніше він теж “благовістить”, а не “говорить”), однак це, судячи по всьому, настільки загальні моменти, що, якщо уважно вчитатися в текст новели, помічаєш, що герой навіть не індивідуалізований, не виокремлений портретно. Натомість про жінку ми знаємо, що вона – красуня-брюнетка, а її найперша самохарактеристика виводить перед читачем мисливицю, мандрівницю, сміливицю. “Коли б у всіх людей не було віри в чуда, жінщини витворили б її. Чи ж не з жінчиною трапилося перше чудо? До неї заговорив вуж. Коли б не було церкви з сакраментами, жінщини витворили б її. Недаром у первіснім християнстві роля жінчини така визначна, як не була в першопочинах жадної іншої релігії”, – зауважує герой [19: т. 22: 71]. Отже, все-таки він усвідомлює високу роль жінки як юнгіанської Аніми (душі). Тому в новелі вона піднімає його з того “нижнього світу”, в який він заховався. У монолозі героя, де він вказує, що “витворив собі оте життя як нездобуту твердиню, в якій живу й паную, з якої маю широкий вигляд на весь світ та яка, проте, не стоїть нікому на заваді, не дразнить нікого своїм видом і не манить нікого до облоги. *Ся твердиня побудована в моїй душі*” [19: т. 22: 55]. Підкреслені слова навівають алюзію на сквородининський “храм у самому собі” (пісня 20 із “Саду божественних пісень”), що, певна річ, мало б викликати позитивний ефект, однак той “священний град” передбачає не лише внутрішній спокій і комфорт (“хто серцем чистий і душею”), а і добро-чинність, добро-діяство (“Ворога в тім граді люблять, Віддають добро для них, Силу для чужого гублять, А не тільки для своїх” [16: 67]), а не відсторонену байдужість. І екзальтований вигук героя: “Ось де життя! Ось де страждання! Ось де боротьба, і розчарування, і безмежні муки, і крихітки радощів, задля яких і безмежні муки не муки! [19: т. 22: 92] – це перший крок переходу від “слимакового, паперового та негідного існування” героя до “дійсного, широкого, мностраждущого життя” [див.: 7: 469]. Так реалізується міфологічна “програма”: “Якщо жінка виступає як символ душі, вона виявляється вищою щодо чоловіка, оскільки є відображенням найвищих і найчистіших його якостей” [11: 195].

Але як узгодити це з тими життєвими халепами, в які потрапляє героїня, і чому саме таким є її випробування? На нашу думку, як багато хто з письменників того часу, І. Франко обігрує тут кілька відомих постулатів фрейдизму (і це, мабуть,

найбільш драстичне питання, яке, однак, потребує пояснення). Давно апробований українською літературою прийом (у “Катерині”, “Марії” Т. Шевченка, “Бурлачці” І. Нечуя-Левицького, “Повії” Панаса Мирного, “Грішниці” В. Самійленка тощо) І. Франко доповнює ще одним значенням. У зв’язку з посиленням психологізму в літературі зламу століть активізується зацікавлення людьми, якщо не дна, то, так би мовити, асоціальних верств. Та якщо, наприклад, у “Бездні” чи “Тьмі” Л. Андрєєва перемагає темне людське начало, то Франкова героїня проходить через усі кола пекла, дивовижно зберігши свою духовність (тому вона *Марія*), як оту сукню “червону з білими цятками”. Теза З. Фрейда про особливості вибору чоловіками жінок із певною “історією” (яку вони ніби хочуть захистити, підняти) [20: 112–119] накладається тут на розглянуту вище схему, за якою жінка сама стає рятівницею (і себе, і чоловіка). Певну роль при цьому відіграє і сон головної героїні, що належить до так званих “сновидінь страху” [21: 268–306].

Отже, можемо стверджувати, що у новелі “Сойчине крило” відображено нову концепцію особистості і дійсності, нове співвідношення мистецтва і дійсності, викликані новими суспільними умовами рубежу віків. По суті, все найновіше, найпопулярніше у культурному житті тогочасної Європи (міфологізм, психоаналіз, модерністська естетика) сконцентровано у цьому творі про нерозважливо зражене кохання, яке прагнуть повернути. Сподіваємося, що міфокритична інтерпретація новели стане ще одним свідченням універсальності художньої й наукової спадщини І. Франка та його концепції щодо “світової літератури як історично-культурної спільності, як світової літературної системи” [7: 477].

Література:

1. Аверинцев С. Древнееврейская литература // История всемирной литературы: В 9 томах. – Москва, 1983. – Т. 1.
2. Андреев Л. Анатэма // Андреев Л. Избранные произведения. – К., 1989.
3. Великовский С. Поэзия 50–60-х годов. “Парнас”. Леконт де Лиль. Бодлер. Лотреамон // История всемирной литературы: В 9 томах. – М.: Наука, 1991. – Т. 7.
4. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002.
5. Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: 36 статей. – Нью-Йорк, 2005.
6. Гейзінга Й. Homo ludens. – К., 1994.
7. Дей О., Гундорова Т. Іван Франко // Історія української літератури: У 2 томах. – К., 1987. – Т. 1: Дожовтнева література.
8. Денисюк І. Новаторство новелістики Івана Франка в контексті світової літератури // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3-х кн. – К., 1990. – Кн. 1.
9. Зубрицька М. Смысл і абсурдність буття у поемі І. Франка “Мойсей” // Сучасність. – 1993. – № 2.
10. Козлов А. Мифологическое направление в литературоведении США. – Москва, 1984.
11. Кэрлот Х.-Э. Словарь символов: Мифология. Магия. Психоанализ. – Москва, 1994.
12. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – Харьков, 1999.

13. Ожоган Л. Морально-філософські антиномії у драматургії Володимира Винниченка // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: Зб. статей. – Нью-Йорк, 2005.
14. Свербилова Т. Жизнь человека и парадоксы бытия // Андреев Л. Анагма: Избранные произведения. – К., 1989.
15. Скураговский В. Глыба по имени Иван // Газета по-киевски. – 2006. – 26 июня.
16. Сковорода Г. Твори: У 2 томах. – К., 1994. – Т. 1.
17. Скрипник Л., Дзятківська Н. Власні імена людей: Словник-довідник. – К., 1986.
18. Тертерян И. Романтизм // История всемирной литературы: В 9 томах. – Москва, 1983. – Т. 6.
19. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
20. Фрейд З. Об особом типе “выбора объекта” у мужчин // Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. – К., 1990.
21. Фрейд З. Толкование сновидений. – К., 1991.
22. Фройд З. Вступ до психоаналізу. – К., 1998.
23. Фрээр Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. – Москва, 1989.
24. Юнг К.-Г. Алхимия снов: Четыре архетипа: Мать. Дух. Трикстер. Перерождение. – СПб., 1997.
25. Юнг К.-Г. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. – Москва, 1995.
26. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. – К., 1996.
27. Якимович Т. Гюстав Флобер // Флобер Г. Твори: В 2 томах. – К., 1987. – Т. 1.
28. Encyclopedia of contemporary literary theory: Approaches. Scholars. Terms / Irena Makaryk (general Editor and Compiler). – Toronto; Buffalo; London, 1990.

Анна-Марія Баб'як (Краків, Польща)

Форми оповіді та прийоми характеротворення (психологічної характеристики персонажів) у новелі “Сойчине крило” Івана Франка

В українському літературному просторі місце І. Франка на п'єдесталі, однак нагадало, як не парадоксально, Франкова творчість перебуває поза межами модерністського канону, чого причиною є сліпе зосередження уваги дослідників насамперед на присудах, судженнях, маніфестах самого письменника, що спричинилося до створення ідеологеми. Виявляється, що це надто спрощена канонізація, варто проаналізувати феноменальне явище, яким є мала проза І. Франка. Вона пройнята масштабним баченням світу з широким у часі розкриттям людських характерів з їх соціально-психологічним історизмом, глибоко національним духом і колоритом, водночас і загальнолюдським змістом.

Модернізм актуалізує у національному мистецтві культуру візії, міфів, фіктивних світів, він відмовляється від стереотипів реалістичного мистецтва, апелює до людської уяви, до культурної спадщини минулих епох, до індивідуалістичного мислення та світосприйняття.

І хоча явище українського раннього модернізму було сприйняте як чужорідна, далека від потреб українства гра, щойно тепер здобуває шанс бути реабілітованим і належно оціненим. Унікальний український модернізм народжувався суперечливо, важко торуючи собі шлях до утвердження нових естетичних цінностей, змагаючись з консервативним українським суспільством межі століть. Проте незаперечна наявність сміливих та новаторських літераторів, у тому числі й І. Франка, які заявили про потребу творення нового естетичного дискурсу в українській культурі – національного відповідника європейського модернізму. Це час бурхливого літературного оновлення, період літературного спалаху, що виявляє побутування специфічних форм авторської свідомості в літературі, які засвідчують зміну естетичних парадигм творчості і рецепції.

Першою в портретному дослідженні “Франко – не Каменярь” Т. Гундорова робить спробу змінити ракурс, деканонізувати Франка-Каменяря. Авторка заявляє, що постать І. Франка складна і суперечлива, віддзеркалена у творчості, де різко показаний шлях від романтизму до модернізму, не запрограмований на жодну послідовність, тому, на її думку, ставити І. Франка в опозицію до модернізму є надто суперечливим [1: 11].

Використання гендерної теорії зумовило новий погляд на творчість І. Франка, а зокрема “Сойчине крило” як нетрадиційний матеріал, на основі якого переосмислено гендерні аспекти. Сучасне прочитання дало змогу деканонізувати постать письменника в українській культурі та віддати йому належну честь, як прекурсоріві українського модернізму.

“Сойчине крило” належить до тих мистецьких творів, у яких кристалізується поетика прози ХХ ст. Вона передусім виявляється у хронотопі (фабульний час новели охоплює кілька годин новорічного вечора, а сюжетний, по суті, охоплює події трьох років головних героїв), креації нового героя, переосмисленні та проявленні жіночої індивідуальності на ґрунті української культури з її громадськими настановами.

Модернізм передбачає своєрідну руйнацію канонів, а література *fin de siècle* пропонує нового героя – людину, звільнену від догм та стереотипів минулого. Так І. Франко у “Сойчиному крилі” осмислює модерний тип сильного героя. Протиставляючись архетипам безтілесних і безстатевих персонажів, він відкидає традиційне зображення постаті жінки як приреченої пасивної жертви сексуального насильства, що позбавлена почування, переживань (інтимного світу). В основі “Сойчиного крила” покладено активний тип жіночої особистості, яка за своїми ознаками вписується у модерний контекст європейського героя. Маня та Массіно – виняткові характери, а їхня внутрішня свобода веде до усвідомлення власної тотожності.

Героїня вирізняється насамперед цілеспрямованістю та готовістю до протиставлення пасивному загалові. У творі І. Франко полемізує з лаканівською концепцією фемінності, де жінка у патріархальному світі приречена на підкорення фалічному порядку традиційної культури. Маня у “Сойчиному крилі” не сприймає конвенцій патріархального визначення “бути жінкою”. Перейнята бажанням самоздійснення,

не підкоряється пасивній любові, яку пропонує їй Массіно. “Ти все сердився на мене. Твоя любов виявлялася головно сердитістю. Була немов мимовільна силувана концесія для твоєї пророцької чи апостольської гідності. А ти почуваючи свою безсильність супроти мене, супроти того людського, мужеського що було в твоїй натурі – сердився на мене, на себе самого, бурчав і плив за течією. Тямиш се все, Массіно мій?” [4: т. 22: 63]. Героїня неспроможна ототожнитись з роллю покірної жінки, при боці “апостола громадської праці”, тому й не зупиняється перед ризиком проявити себе як сильну індивідуальність у новій реальності. “...У мене перед очима миготіли мерещилися та іскрилися чарівним блиском інші, широкі чудові світи. Світи, про які тобі й не снилося, бідний мій Массіно. Світи повної невимовної розкоші, вольної волі, палкого кохання...” [4: т. 22: 73].

Діалектика твору розкриває питання неспівмірності жіночого і чоловічого, що покладено в основу питань європейського модернізму. Франковий образ жінки різко контрастує на фоні традиційних жіночих образів в українській літературі. Принципово нові акценти трактування жіночого образу в І. Франка свідчать про зрілий модерний аналіз гендерних питань. Варто підкреслити, що його героїня не є емансипанткою у радикальному розумінні, проте вона робить перший крок до особистої та статевої емансипації. Проявлення жіночої повноти руйнує моноцентричну літературну схему, зорієнтовану на “чоловічу” концепцію світу.

Сучасна інтерпретація “Сойчиного крила” розкриває наявність аспекту контамінації ролей в українській літературі, де опозиція *слабкий чоловік / сильна жінка* набуває реального втілення. І. Франко робить спробу аналізу проблеми, яка в патріархальній культурі не сприйнята, а все ж таки наявна. Це одна з найцікавіших метаморфоз літератури *fin de siècle*, пов’язана з проявленням жінки як альтернативного героя.

Прагнення жити, а не лише існувати; статися, а не просто бути – це прагнення, яке штовхнуло Марію на новий життєвий шлях та визначило її нелегку долю. “Нічого не ощадила мені доля за ті три роки. Ані розчарувань, ані ганьби, ані багатства, ані бідності” [4: т. 22: 81]. Як дізнаємося з листа героїні, Марія відійшла, тому що Массіно не зумів її при собі втримати. Її сміливий крок продиктовано усвідомленням, що жіноча любов не є належною йому константою, закономірністю, а окремою людською особливістю, якою не можна володіти, а з якою належно бути. Втеча від Массіно спричинює, що героїня змушена глянути в безодню; після бурхливої трирічної реальності, яка завела її на дно життя, зрозуміла смисл існування, що дало силу пройти межу неможливого. Вистояла, не зламана психічним знущенням тих, для яких зовнішня краса та плотська любов була визначником життя. “Массіно мій! Я ні про що не думаю, лише про тебе. Думка про тебе додає мені сили і певності серед отсього пекельного життя” [4: т. 22: 89].

Попри те у творі протиставлено бурхливе та активне життя Манюсі “паперовому” існуванню Массіно. Гра з життям, яку довелося перебути Мані, це щось зовсім інше, ніж Массінова гра в самотність, громадськість чи естетизм. Зображуючи Маню як вольову людину ніцшеанського типу, І. Франко акцентує слабкість

Массіно як героя епохи декадансу, хворобливо зануреного у власні рефлексії в закритому кабінеті відлюдька.

Варто підкреслити неповторність, що покладена у діалогічній нарації, крізь яку проявляються різні матриці мовлення. І. Франко майстерно поєднує три рівні нарації: персонажну, безпосередню та уявний діалог (що відбувається в уяві персонажа). Триєдність: автор–наратор–Массіно реалізується одночасно на всіх рівнях наративної ситуації, що призвело до зображення історії за принципом герменевтичного кола.

У листі-сповіді Марії автор застосовує форму висловленого монологу¹. Оскільки така нарація є формою усного мовлення, велику роль відіграють звернення до уявного чи реального, але відсутнього в час мовлення співрозмовника. Застосування такої форми нарації дає змогу масштабно малювати креації героїв. У монолозі Марія, зразу намагається нав'язати з Массіно діалог. Це основний композиційний прийом, який виконує мовну конотативну функцію, коли зразу у монолозі з'являється слухач. У кожному новому фрагменті монологу Мані І. Франко послідовно дотримується законів висловленого монологу. Всі ці фрагменти, між якими автор вводить коментар Массіно, ситуаційні екскурси характерно схожі на розмову. “Ти віриш в силу сповіді? [...] Тямиш той чудовий уступ у Біблії. [...] Ах, та сцена, та сцена, остання сцена нашого спільного побуту! Тямиш її, Массіно? У мене вона досі мов жива в пам'яті” [4: т. 22: 70–72]. Функція Марії тут дуже сильно виражена, її голос вносить у текст інші рації, нанизується додатковий елемент, який суб'єктивізує розповідь. Внутрішньо-зовнішня мова доведеної до відчаю жінки, є своєрідною сповіддю вголос, крізь яку Маня веде уявний діалог. Вона максимально суб'єктивізує нарацію, що підсилює природність актуального її психічного стану. “Я знаю, Массіно, ти не любиш сентиментальності. І тебе вже знудило отсе балакання без змісту. І ти питаєш себе: чого вона хоче? Чого чіпляється?...” [4: т. 22: 69].

Діалектика дає письменникові змогу простежити нюанси думок, почуттів та психічний стан героїв. Манера мовлення персонажів та розкриття у діалогах антинорми героїв зумовило зображення емоційного і психологічного стану без авторського коментаря. Мова героїв майстерно віддзеркалює експресію їхніх почуттів. Водночас монологи служать формою для вираження змісту, що оприявнюється поза свідомістю героїв. Ідея діалогізму, поліфонії у прозі допомогла простежити та відтворити складні процеси людської свідомості, з переживаннями, мріями, почуттями. Проте варто підкреслити особливе значення описів інтер'єру, які дають змогу краще збагнути духовний стан героїв. Як підкреслює М. Гуняк, уперше в українській літературі так широко та детально представлений інтер'єр, кімнати в яких живе людина культурних переживань [2: 32]. Завдяки синтезуючій здатності творчого методу І. Франко поєднує в деяких інтер'єрних описах риси екстравертного (зображення внутрішнього стану героя через реалії зовнішнього світу) психологічного аналізу. “Зо стін глядять на мене артистично виконані портрети великих майстрів у штуці життя: Гете, Емерсона, Рескіна. На полицках стоять мої улюблені книги в гарних

¹ Цю форму нарації вперше застосував Ф. Достоевський, а пізніше активно розробив А. Камю.

оправах... статуя хлопчика, що витягає собі терен із ноги, а скрізь по столиках цвіти – хризантеми, мої улюблені хризантеми різних кольорів... А на столику вся холодна кухня. І яблука, і помаранчі, і фіги. І кілька бутельок вина...” [4: т. 22: 56]. Названі атрибути насичені символікою, віддають не тільки стан душі героя, а переш за все віддають характер культури *fin de siècle*. Автору не чужий також інтравертний психологічний аналіз (розкриття внутрішнього стану через внутрішній монолог, роздуми), що характерні другій частині оповідання.

Хоча за обсягом твір вкладається в межі більшого оповідання, новаторство І. Франка полягає в літературній грі, влучному поєднанні новелістичних прийомів економії, концентрації, психологічної наснаженості та несподіваності. Поділяючи думку І. Денисюка, ми схильні назвати “Сойчине крило” ліричною драмою в прозі, яка цікава синтезом епосу, лірики і драми. Отож, І. Франко у своїй творчості виразив розповсюджені в тодішній європейській критиці методологічні тенденції, які були відмовою від наукового педантизму, відкинув як жанрові й стильові, так і тематичні обмеження, визнавши натомість необмежену свободу для творчої особистості. Як критик і як митець заперечив потребу жанрової однозначності, вважаючи мистецький твір явищем неповторним.

Так, і у “Сойчиному крилі” в прозовий текст вводить форму листа, завдяки якому розширюються можливості прозової оповіді, їй надано емоційності, властивої поезії та музиці, що поглиблює зміст твору. Вже підзаголовок твору – “Із записок відлюдка” – сигналізує викладову форму щоденника, який починає вести головний герой у новорічний вечір, підсумовуючи свої трирічні переживання. У полі зору митця перш за все настрої, миттєві душевні порухи, тривоги і хвилювання, криза думки і духу, що знемагають душу і розум людини. Особливо це характерно для другої частини “Сойчиного крила”, яка представлена сповіддю героїні. Несподіваний пакет з листом, підписаним від Сойки, та вкладене в нього сойчине крило порушують епічний спокій героя і змінюють тон розповіді всього твору. Епістола стає своєрідним композиційним центром-ретроспекцією, в якій закладена історія любові героїв. Лист-каяття дуже інтимний, насичений та забарвлений емоційним тоном, в якому відчувається тонка вишуканість мови. “Тямиш той ліс, мій рідний ліс, якого нема другого на світі? Се не був ліс, се я була. Я сконцентрувала всю силу своєї волі, весь огонь своєї пристрасті, всі чари своєї душі й тіла, щоб навіки не затертими буквами вписатися в твою тямку... Я брала до помочі все, що було під рукою: сонце і ліс, пурпури сходу, чари полудня і меланхолію вечора” [4: т. 22: 61–62].

Власне, друга частина оповідання динамічна й експресивна, насичена дією та постійним екскурсом в інший простір, що дало Франкові змогу уникнути одноманітності. Особливу увагу письменник зосереджує на художній формі, наголошуючи, що секрети творчості справжніх поетів полягають саме в експлікації несвідомого, явленого “елементарною силою головно з погляду форми” як “еруптивної сили натхнення”, що творить гармонію з раціонально, свідомо скомпонованим стрижнем змісту і композиції [4: т. 31: 64–65]. Відзначає сугестивність, експресивність та асоціативність мистецького мовлення, які викликають враження та безпосередньо або символічно діють на

уяву читача. Все це розкриває у монологіях, через підтекст діалогу і різкий контраст психічних станів героїв. "...Адже геліотроп повертає свою головку за сонцем! Адже інші цвіти соромливо стуляють свої чашки вдень, щоб сонце не виссало з них пахошків, і розхилиють їх аж вечором. Вдумайся в їх психологію Массіно, і докори їм що вони грають ролю, що кокетують, що виставляють себе в фальшиві красоти" [4: т. 22: 64].

Напруженого драматизму твору, крім діалогічної форми викладу, І. Франко досягає у створенні своєрідної єдності місця і часу у переплетеному листом щоденнику [3: 100]. "Сойчине крило", немов драму, можна поставити на сцені, не порушуючи сюжет оригіналу. Адже все відбувається в кімнаті інтелігента в новорічний час протягом кількох годин, детальніше від сьомої години до півночі. А водночас, коли маємо на увазі зображений час, – вся дія відбувається протягом трьох років у різних географічних просторах – у селі, Львові, Кракові, Варшаві, Одесі, в Сибіру, в Порт-Артурі. Властива кільцева композиція, коли дія починається та закінчується у цьому ж самому місці, однозначно наголошує драматичний поворот у долі героїв. Схожим прийомом було застосування звукових образів, що стають елементом сюжету. В оповіданні двічі звучить дзвінок, використовуються звуконаслідувальні образи: "Дінь-дзінь-дзінь", причому кожного разу образ цей знаменує кульмінаційний поворот у ході подій, на початку символічний відхід Марії від Массіно та наприкінці реальне повернення Сойки:

"Дзінь-дзінь-дзінь!

Дзвоник у передпокої. В сю пору? [...]

– Пані? [...]

– Там холодно, а вона сидить у такій легкій сукні, червоній з білими цятками..."

[4: т. 22: 92].

В І. Франка це дуже оригінальне й сміливе поєднання, з огляду на те, що така форма переказу притаманна радіопередачі. Звуконаслідувальні елементи немов доповнюють інформацію про хід подій, героїв, зміни місця, часу, тощо. Що цікаво, застосування цих прийомів у прозовому творі дає змогу читачеві побачити все у щоденнику, немов на сцені.

Комбінація музичного образу з зоровим надає оповіданню неймовірного колориту. Чергування тонів інтимного листа Марії з холодним скептичним коментарем Массіно допомагає прозоріше висвітлити певні психологічні моменти. Створюється образ непокірної, надзвичайно сильної та чутливої жінки, голос якої, немов цілюща поезія для роздвоєного "я" героя. Цим самим вміння такого пластичного поєднання диференційованих прийомів відкрило читачеві горизонти чуття та життєвих відносин героїв. Саме згідно з законами психологічної перцепції та асоціації, крізь ліризм, нетрадиційну нарацію авторові вдається доторкнутися до найінтимнішої струни душі.

Драматизм відчувається в напруженні конфліктності твору й у внутрішньому конфлікті героя, який під впливом листа з минулого розкриває приховані почуття, відкидає маску холодного скептика. Драматично напруженою є також градація почуттів Массіно, де в процесі читання листа його раціональну байдужість перемагає сила щирого почуття Марії. Для прикладу варто розглянути коментарі Массіно з двох різних фрагментів твору, які заявляють про радикальну зміну його відчуття:

“Женцино, комедіантко, прокляття на тебе! Всі твої слова, і сміхи, і сльози – все комедія, все роля, все ошука!” [4: т. 22: 62].

Так, абсолютно полярні тони: роздратування і навіть знеохота, в фінальній частині радикально змінюються. Массіно, немов оновлений сповіддю, після ретроспективної подорожі, готовий до зустрічі, й навіть підсвідомо чекає її: “До побачення, серце! Приходь!.. Голубочко моя! Де ти, озовись! Нехай у сю новорічну годину хоч дух твій перелине через мою хату і торкне мене своїм крилом” [4: т. 22: 92].

Як би не оцінювати українського інваріанту модернізму, безперечно, доцільно кваліфікувати його як естетичну революцію. Модерністичний дискурс закріпив погляд, що людина в центрі зацікавлень письменника, який вивчає і простежує її крізь психологічні аспекти. Наявність цих чинників підкреслює новаторство І. Франка, який заявив потребу творення естетичного дискурсу в українській культурі. Письменник кидає виклик традиційним жіночим стереотипам, що побутували в українській літературі, щодо дійової особи у творі та її місця в експлікації сюжету. Типаж жінки-героїні цікавий її суперечностями, що відображують характерний колорит епохи. Автор радикально відступає від народного зображення жінок і на сцену виводить жінку-героїню як дійову особу, спроможну на рішучі дії, аристократку духу. У Франкому аналізі психологічних та поетичних основ поетичної творчості, який подано у трактаті “Із секретів поетичної творчості” наголошено, що краса лежить не в матеріалі, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас твір і якими способами артист зумів досягнути те враження [4: т. 31: 118].

Література:

1. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996.
2. Гуняк М. Метаморфоза “відлюдька”: повість-новела І. Франка “Сойчине крило” // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2003. – Вип. 32: Франкознавство.
3. Денисюк І. Про родово-видові особливості “Сойчиного крила” // Укр. літературознавство. Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1972. – Вип. 17.
4. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Андрій Печарський (Львів)

Синдром любові і відчуженості в оповіданні Івана Франка “Сойчине крило”

Образ сойчиного крила – це добрий сніданок віри і надії персонажів, але погана вечеря їхньої любові.

Тема любові (амориністика) у творчості І. Франка завжди була в затінку плекання духовного та національно-громадського оазису. Великого мислителя-гуманіста здебільшого охоплювало всепоглинаюче переживання таємниці людського існуван-

ня. Його кликав передусім внутрішній обов'язок служінню українському народові. А інтимні закутини свого серця письменник намагався приховати від стороннього зацікавленого ока.

Утім, крига інтелектуального айсберга митця зрушилася, й океан почуттів ринув хвилею любовних спогадів, мрій і сподівань, що дивовижно переплелися в оповіданні "Сойчине крило". Саме 1905 – рік написання цього твору, був роком внутрішніх конфліктів, сумнівів і переживань у житті І. Франка, що сповіщав "духовну катастрофу" [4: 8], темну смугу його душевних недуг.

У деяких порухах душі чи власних уподобаннях головний герой "Сойчиного крила" є прототипом самого автора. Це передусім творча титанічна праця Массіно, яка була проникнена любов'ю до істини, громадська діяльність персонажа чи інтер'єр його кімнати, уквітчаної хризантемами: велика бібліотека, портрети таких митців, як Гете, Емерсона, Рескіна, листки барвінку, а також мармурова старовинна "статуя хлопчика, що витягає собі терен із ноги" [6: т. 22: 56] (натяк І. Франка на своє оповідання "Терен у носі") і т. д.

Любов у творі "вітрогонить", як "вільне дитя свободи", як дика сойка, яку не поталанило І. Франкові угніздити в своє домашнє вогнище. Відомо, що у природі "сойки... іноді руйнують гнізда інших птахів" [1: 298], і на цьому наголошував М. Воїнственський. Проте не так важливо, хто з "таємних незнайомок" сколихнув душу письменника: О. Рошкевич, Ю. Дзвонковська чи Ц. Журовська, а суттєвим є те, що в автора "Сойчиного крила" з'явилися в той час думки та сумніви стосовно того, що він не може кохати. Почуття, що "оженився без любові" [цит. за: 2: 100], пригнічувало письменника й зазнавало в його творчості цікавих метаморфоз художніх образів, думок і висловлювань персонажів: "Дурень, дурень! Засліплений, егоїстичний дурень! І як я міг тоді не розуміти тебе? Як моє глупе серце не спалахнуло... Естетик убив у мені живого чоловіка, а я ще й горджуся тим убитим трупом. Маню, Маню, чи можеш ти дарувати мені непростимий гріх тої хвили?" [6: т. 22: 76].

Вдумливий і проникливий Массіно усамітнюється на три роки й намагається зрозуміти суть речей, виявити глибини законів природи, той "скомплікований паралелограм... усіх тих сил, що складається на його результат" [6: т. 22: 65]. Він живе за принципом "фаустівського" закону і порядку. Його Самість прагне ясного філософського увнутрішнення й затишшя свідомих і несвідомих хвиль помислів та почуттів: "Жити для себе самого, з самим собою, самому в собі!" [6: т. 22: 54] – ось виведена героєм аксіома цілісності внутрішнього росту духовних потенціалів людини.

З погляду психоаналізу такий метод самопізнання розглядається як проблема інтроспекції у вигляді вільних асоціацій і опору. Наприклад: "Від часу моєї останньої романтичної історії, тої там, у лісничівці, перед трьома роками, на мене не раз знаходить дивне чуття. Коли до мене сміється, зо мною говорить, залицяється молода дівчина, особливо брюнетка, мені все здається, що шкіра, і м'ясо, і нерви на її лиці робляться прозорчасті і до мене вишкіряє зуби страшна труп'яча голова" [6: т. 22: 56]. Пристрасне спостереження персонажа за своїми думками, фантазіями, переживаннями обернулося патологічним проявом та надмірним інтересом до

власної персони. Це зрештою призводить до відсторонення особистості від самої себе чи від окремих сторін її характеру, психічних структур і процесів. Тому у межах міжособистісних відносин герой стає відчуженим.

Щоб перебороти відчуття внутрішнього спустошення, Массіно спроектує свої суперечливі почуття і переживання на Марію. Смісл такого перенесення зазвичай сягає своїм корінням до інфантильних образів едіпового комплексу (наприклад, “у душі ще не вмерла була та мала дитинка, що плаче до мами” [6: т. 22: 54]), а ступінь інтенсивності певного стану героя є його результатом.

Подібні форми руйнівного впливу відчуженості на любовні переживання героя простежуються і в його перенесенні (трансфері), що характеризується зміщенням несвідомих бажань, ваблень, певних уявлень, стереотипів мислення і поведінки з однієї особи на іншу. При цьому досвід минулого стає моделлю психологічних процесів взаємодії в теперішньому реальному житті людини. Інколи він супроводжується страхом, що безпосередньо стосується сфери розуму і любові (“Я здавна боюся всяких листів і сам не пишу їх... Кожний лист – се бомба. Невже одна поява отих кількох аркушів, записаних її рукою... може вивести тебе з рівноваги?” [6: т. 22: 59]), або містифікацією неживих предметів (фетишизм), що викликають приємні спогади, асоціації й частково статеве ваблення персонажа: (“Шмат старого полотна, засушене крило давно вбитої пташини... Прикипить наше серце до такої бездушної річі, настелить на неї наша уява все найкраще і найстрашніше, що має наша природа, – і ми носимося з тою річчю, бережемо її, терпимо, і б’ємося, і вмираємо за неї!” [6: т. 22: 77]).

Любов в оповіданні “Сойчине крило” І. Франка передбачає відчуженість і водночас здатність переборювати її. Проте якщо образ Массіно втілює собою пасивне, холодне філософське розуміння любові як величної природної гармонії і порядку, то для Марії кохання – це передусім вільне й дієве проникнення в іншу істоту. Її нещаслива історія з Генрісем, Зигмунтом Зембецьким, Никанором Ферапонтовичем, капітаном Серебряковим є свідченням не конкретного морального упадку чи збігу життєвих обставин, а пристрасне бажання пізнати свою любов у вимірі свободи і невідчутих бурхливих емоцій. Як зауважував І. Денисюк, “конфлікт між Манею та Массіно психологічний і базується на неспівмірності їхніх характерів, психологічних темпераментів. Важливо, однак, підкреслити, що Франко поставив тут суспільно-психологічну проблему – конфлікт між особистим і громадським” [3: 209].

Що для героя означає лист із Порт-Артура? Пересторогу новини життєвої? Чи загадку “паперового гостя”? Мабуть, і те й інше. Але передусім це місток інтимного поруху його серця між болісними спогадами минулого і “щасливим” майбутнім.

Герой розмірковує, планує стиль свого майбутнього життя як норму вічної Горацієвої істини: *aequam servare mentem*, і намагається відсвяткувати в новому році тихий “тріумф” власного безлюдного острова самотності. Коли він леліє у собі пристрась і ніжні почуття, то життя обертається для нього трагедією розбитого серця, а коли розумом робінзонади – комедією. Для персонажа легше було збагнути любов взагалі, ніж в окремо взятій особистості, тому Массіно охоплює стан відчуженості.

Втрата цікавості героя до зовнішнього світу зумовлена звинуваченнями на адресу об'єкта любові і його несвідомим перенесенням на власне "Я", що врешті призвело до меланхолії (хворобливого самознищення). Подібні випадки депресивного стану містять у собі різноманітні конфлікти, образи і розчарування. Так, закулісними шляхами через усамітнення, що можна сприймати як самопокарання, Массіно намагається відомстити своєму первинному об'єктові любові. Це виявляється у відчутті героя, що "не порвав усіх ниток з минулим і теперішнім" [6: т. 22: 54], бо "у душі ще не вмерла та мала дитинка, що плаче до мами" [6: т. 22: 54]. Протягом трьох років він мучиться через свої внутрішні проблеми і впадає в хворобу, щоб не показати ворожість у ставленні до коханої людини. Краса, що хвилювала і підкоряла душу героя, романтична історія у лісничівці, до якої вели усі стежини, як артерії до серця, стала для нього своєрідним випробовуванням. Сарказм, філософські розмірковування, намагання позбутися ірраціональних пристрастей, певні установки, ілюзорні тріумфи відлюдника – усе це були тільки декорації до його реальних інтимних почуттів.

У подібних випадках (на них вказував З. Фройд, К. Абрахам, Ф. Ференчі, К. Хорні) головний герой ненавидить себе значно сильніше, ніж любить. Він вимагає від близьких надмірної уваги і турботи. Однак його кохання та ненависть набувають викривленої форми і починають "працювати" проти нього: "Женцино, комедіантко, прокляття на тебе! Всі твої слова, і сміхи, і сльози – все комедія, все роля, все ошука!" [6: т. 22: 62]. Причина проста – ці почуття були спрямовані на втрачений об'єкт любові (ненависть була несвідомою). З втратою коханої людини емоції наче розчиняються в минулому, залишаючи по собі лише бездонну порожнечу.

Інертність почуттів, пасивність Массіно Марія сприймала як зраду. Їй подобалося називати себе сойкою, що гніздилася на смереці біля дерев'яної хатини, де відпочивав влітку Массіно. Героїня усім серцем полюбила пташину, заради якої берегла увесь сойчиний рід. Але коли вони обіймалися перед хатою, сойка цікаво дивилася на них розумними очима, тоді дівчині здавалось, що пташина мала якийсь магічний вплив на коханого, і в тій хвилині він наче пристрасніше цілував її. Згодом Марія приревнувала Массіно до сойки. Її невротичні ревності обумовлені постійним страхом втратити владу над даним об'єктом, його любов, яка є результатом інфантильної ревності, що виникла на основі суперництва між дітьми в сім'ї або особливої прихильності до одного із них.

Коли Марія захотіла вранці розбудити Массіно, наблизившись до його хати, то пташина побачила дівчину, вискочила з гнізда і закричала хрипким голосом. Героїня не змогла стерпіти, що саме сойка, а не вона розбудила коханого. У запалі ревності Марія застрелила пташку, а потім підняла її, закривавлену, й почала цілувати. Массіно почав заспокоювати її, тому так і не встиг спитати, за що вбила сойку. Потім на обід вони, сміючись, з'їли пташину. Такий вчинок у художньо-символічному значенні є свого роду канібалізмом інтимних почуттів, біологізацією любові. Манюся заховала її крильця, поклала в молитовник і ніколи не розлучалась з ними: "А тепер посилаю тобі одно з них. Здається мені, що се летить до тебе половина моєї

душі. А як одна половина залетить, то від твоєї душі буде залежати, чи прилетить і друга” [6: т. 22: 68].

Як слушно зауважував В. Франкл, “вислів “нерозділене кохання” – це вияв не лише співчуття до самого себе, але також й потворної насолоди своїм нещастям... Людина поринає у трагічний світ свого минулого для того, щоб уникнути можливого щастя у майбутньому” [5: 261–262].

Останні акорди оповідання сповіщають про те, що в передпокої на Массіно чекає якась незнайомка:

“– Пані? Стара? Молода?

– Не знаю. Завельонована. Я перепрошав – не хотіла йти. Скинула футро. Там холодно, а вона сидить у такій легкій сукні, червоній з білими цятками...

– Преси!” [6: т. 22: 93].

Що символізує легка червона сукня з білими цятками? Зцілення любов’ю? Амбівалентність цнотливості і розпусти чи народження нового життя? Важко сказати. Так само, як і припустити, чи щасливо склалася б доля Массіно і Марії в подальшому житті. Відтак автор у своєму оповіданні “Сойчине крило” дає збагнути, що любов – це не тільки взаємні стосунки з конкретною особою чи засіб подолання відчуженості, а нове джерело одкровення, духовне здоров’я, зріла установка, орієнтація характеру людини, що визначає її відношення до світу загалом.

Література:

1. Воїнственський М. Птахи. – К., 1984.
2. Горак Р. Тричі мені являлася любов. – К., 1987.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – Львів, 1999.
4. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів, 1999.
5. Франкл В. Человек в поисках смысла. – Москва, 1990.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Мирослава Крупка (Рівне)

Світ жінки у прозі Івана Франка

Творчість І. Франка належить до тих виняткових художніх феноменів, які з часом відкриваються все новими гранями і провакують дослідників до плідних пошуків.

Художня проза письменника неодноразово ставала предметом наукового аналізу. Варто відзначити ґрунтовні розвідки І. Басса [1], О. Білецького [2], Т. Гундорової [7]; [8], Н. Жук [14], Т. Пастуха [19], М. Ткачука [23], у яких детально досліджено прозову спадщину І. Франка.

Проблему художнього характеру, у межах якої є й предмет нашого наукового зацікавлення – світ жінки – порушено у роботах Т. Гундорової [7], С. Луцак [18],

Я. Поліщука [20], Б. Тихолоза [22], Н. Тодчук [25]. Так, Я. Поліщук вважає, що для І. Франка ідеалом вольового самодостатнього героя є еталон “цілого чоловіка”, зазначаючи, що “домінантною властивістю його є все ж не почуття, а інтелект, що забезпечує владу над почуттями та переживаннями” [20: 136]. Проте Я. Поліщук ідентифікує тип Франкового героя винятково з чоловічими персонажами. Подібну характеристику пропонує і Б. Тихолоз у статті “Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції І. Франка” [22: 32]. Визначаючи типологію центрального для Франкової романістики героя, Н. Тодчук зазначає, що “на перший план вийде різко окреслена постать чоловіка сильного характером і волею, але надзвичайно вразливого у внутрішньому, психічному житті [...] У житті його присутнє також сильне любовне почуття, між яким і почуттям обов’язку перед рідним народом відбувається ненастанна внутрішня боротьба” [25: 47]. Безперечно, жіночий тип відіграє важливу роль у з’ясуванні естетики такого героя, адже найчастіше ситуація випробування будується на зіткненні чоловічого раціонального прагматичного світу із ірраціональною деструктивною силою, яку несе в собі жінка. Появу у творах І. Франка сильної жіночої постаті, яку за впливом на життя оточуючих можна трактувати як фатальну, окреслено в роботі Т. Гундорової “Франко – не Каменяр”. Зокрема, дослідниця трактує таку героїню як явище розвитку модерної європейської культури [8: 127]. На важливості жіночого персонажа наголошує Л. Демська-Будзуляк: “Із других ролей вона впевнено переміщується на перший план і стає повноправним партнером чоловіка із відчуттям власної ідентичності й свободою вибору” [11: 10]. Проте системного дослідження світу жінки в прозі І. Франка ще не було, і це є завданням нашої статті. Зазначимо, що біографічний дискурс не є предметом детального обговорення, оскільки цей аспект досить ґрунтовно описано в літературознавстві [див.: 4; 5; 6; 10; 13].

Тема жіночої долі неодноразово ставала предметом прискіпливого аналізу як Франка-письменника, так і Франка-критика. У 1882 році він опублікував розвідку “Жіноча неволя в руських піснях народних” [26: т. 26: 210–253]. У цій статті досліджено відображення родинного становища жінки у фольклорних записках.

Рання проза І. Франка розвивалась у руслі традиційної естетики позитивізму. Жіночі постаті виведено за стереотипними схемами жінки-жертви. Важко погодитися з думкою дослідника І. Басса, що образ Фрузі (оповідання “Ріпник”) “був цілим відкриттям” і “знаменував народження нової людини в галицькому суспільстві і нового, ще не знаного позитивного героя в українській літературі” [1: 90]. Образ Фрузі є інваріантом теми “зведення” парубком дівчини, причому в традиційному любовному трикутнику (Ганка вбиває суперницю з ревнощів). Новим у творі є зображення соціального середовища спролетаризованого селянства, яке втратило ідеали цнотливої патріархальної моралі, і в цьому автор частково вбачає причини трагедії героїв.

Оповідання “Між добрими людьми” написано в руслі улюбленої народниками форми “з уст” героя-оповідача. У центрі твору історія повії, яку вона розповіла одному з клієнтів. Стара оповідна структура не дала авторові змоги вийти поза

межі традиційного трактування образу жінки як жертви соціальних умов та стереотипів. Ромуальда, яка крім непересічного імені мала ще й виняткову зовнішність, рано втратила батьків, була невольницею в дядьковому домі, від безвиході втекла з офіцером і прожила з ним півтора року в громадському шлюбі, проте консервативна суспільна свідомість змусила офіцера стрілятися на дуелі, і це призвело до втрати надії на одруження та розлучило їх. Автор вбачає причину трагедії героїні у вузькому життєвому просторі жінки у тогочасному суспільстві. Твір переносить жіночі проблеми в широкий суспільно-культурний контекст, порушує питання емансипації як пошуку альтернативної реалізації. Героїня вчилася у школі, проте батьки сподівалися, що виняткова зовнішність дівчини забезпечить традиційну кар'єру дружини, і вона перервала освіту. Драматизм ситуації зростає в міру того, як героїня втрачає можливість утримувати себе інтелектом, адже Ромуальда намагалася знайти роботу переписувачки, проте соціум протистоїть такій формі вияву жінки. Тобто автор традиційно описує проблему залежності реалізації людиною її природних задатків від соціального середовища. Зрештою, тогочасна мораль жіноче тіло проголошує значно більшою вартістю, ніж професійну придатність.

Як відомо, у творчій практиці І. Франка відзначається схильність до моделювання інваріантів тем та героїв. В оповіданні “Маніпулянтка”, письменник також торкається теми становища жінки в тогочасному суспільстві, проте вирішує її принципово модерно, руйнуючи стереотипний жіночий образ. Попри засадничу схожість – обидві героїні залишилися сиротами – Целя знайшла в собі сили протистояти обставинам і кинути виклик суспільній моралі. Життєва програма героїні вражає своєю цілеспрямованістю і прагматизмом: “В перспективі перед нею рисується по кількох або кільканадцятьох літах служби самостійний поштовий уряд десь на провінції, маленький домок з маленьким огородем у малім містечку. Квітки перед вікнами, стара служниця в кухні і тиха самітна світличка” [26: т. 18: 36]. Автор моделює тип емансипованого сильного характеру, який на той час переживає етап становлення переважно в художньому освоєнні жінок-письменниць: О. Кобилянської, Є. Ярошинської, Л. Яновської та ін.

Героїня однозначно позбавляється комплексу жертви. Більше того, проектується світоглядна еволюція героїні. За художньою логікою твору на початку Целя вимушено, в силу обставин, приймає таку долю, протестує проти суспільних норм та обов'язків, та, пройшовши жорстоку школу любовних стосунків, вона цілком усвідомлює свій життєвий вибір і постає як психологічно зрілий, внутрішньоцілісний, спрямований у перспективу характер. Целя ламає кодекс правил і модель поведінки, за якою єдине призначення жінки – стати повноцінною матір'ю і дружиною. Безперечно, спроба вийти поза традиційні межі приводить до конфлікту модерного індивідуума з консервативним оточенням, яке в оповіданні репрезентує панство Темницьких. Прикметно, що художня структура оповідання, зокрема портретні деталі, підкреслює нетиповість героїні. Так акцентується увага на короткому волоссі дівчини, яке вважалося зовнішньою прикметою емансипації. І. Франко ставить за мету запропонувати ідейну програму жіночої емансипації, складовою якої є

професійна діяльність, і через три шляхи показує генезу цього явища: “Стежкою направо йде купка жінок, у яких у серцях горе життя, розчарування і службовий ригор висушили відмолоджуюче джерело чуття і людської самодіяльності [...]. Другою стежкою, наліво, йдуть істоти, якраз противні тамтим, живі, палкі і повні бажання жити, повні запалу до праці, повні посвячення і співчуття [...]. А третій шлях – середній. Іде ним мішана, найчисленніша компанія [...]. Але скарб найдорожчий: людськість, гідність і індивідуальність людська в тій громаді хорониться свято, переноситься як найцінніше насліддя все наперед, до далекої кращої будучини” [26: т. 18: 81–82]. Образ маніпулянтки прикметний ще й з погляду становлення та еволюції жіночого персонажа в прозі І. Франка, адже вона переборола спокусу стати фатальною жінкою для Стоколоси і уникла ролі жертви в стосунках з панством Темницьких. Образ Целіни є винятковим у творчості письменника з огляду на цілісність і цілеспрямованість її натури.

У незакінченому романі “Не спитавши броду” автор втілює програмову концепцію моделювання нового типу героя – національно-свідомого інтелігента-русина. Як уже зазначено вище, письменник вибирає любовну колізію як випробування героя стосунками з жінками: романтичною панночкою та досвідченою вдовою. Аби увиразнити психологічний конфлікт, він підкреслює, що обидві героїні не відповідають раціональному, прагматичному баченню жінки. Після зустрічі з Густею Борис дивується сам собі і змінам у своєму світогляді: “Його лікарські погляди на жінчину як на господиню, на матір будущих поколінь, збентежились, коли прирівняти її до сеї лялечки, мов виточеної з полупрозірчатої порцеляни” [26: т. 18: 365]. Героїня зображена як повна протилежність Грабу: відсторонена від реальності ідеалістка, яка живе мріями. Проте подальші події доводять, що саме жінка у вирішальній ситуації виявляється здатною на рішучі і принципові вчинки. Натомість, Борис намагається раціонально пояснити свій стан закоханості і, не знаходячи відповіді, вважає себе причарованим. У художнє полотно твору вплетено легенду про квітку лотос: хто доторкнувся, то мусить постійно повертатися до неї. Наголошено також на портретній схожості героїні з квіткою на основі кольорової гами, увага читача послідовно акцентується на білому кольорі: бліда шкіра, біле волосся, світлий одяг, який підкреслює невинність панночки. Борис потрапляє під вплив Густі, і вже не тішить себе надією, що “вона віск, з якого можна виліпити, що завгодно” [26: т. 18: 400], адже саме жінка нав’язує йому свій спосіб світосприймання: “Тепер він не тільки нічого, крім Густі, не бачив і не чув, але нічого не бажав навіть, не боявся, не надіявся” [26: т. 18: 411]. Тому відмова сприймається як духовна катастрофа. Письменник вводить у сюжет детективні елементи, заплутує ситуацію, а позиція героїні видається недостатньо вмотивованою. Герой відшукує соціальні причини, а дослідник М. Ткачук відстоює думку, що Густя хвора на сухоти [23: 21]. Образ Міхонської моделюється за стереотипом жінки-вампа. І. Франко підкреслює її агресивну сексуальність, яка керує всіма вчинками героїні. Вдова для Граба виявляється демоном з минулого, що руйнує майбутнє. Автор неодноразово використовує в подальшій художній практиці цей прийом. Проте пані Міхонська бачить у Борисі

не лише сексуального, привабливого чоловіка і патріота, як Густя, а й надійного та перспективного господаря та шлюбного партнера. Героїня страждає від низького соціального статусу жінки в суспільстві і сприймає це як особисту трагедію, адже не знаходить інших шансів влаштуватися в житті, крім зовнішності. “Боже мій! Якби то я була мужчиною. То я сама б не знала, яку найвищу, найкращу мету собі обібрати для здобування” [26: т. 18: 428], – говорить вона. Граб не витримує випробування почуттями і тому в стосунках з кожною із жінок, відчуває себе жертвою, знижується його роль як повноцінного суб’єкта.

Художні експерименти у царині становлення нового ідеологічного героя І. Франко продовжив у романі “Лель і Полель”, використавши уже апробовану матрицю випробування любовними стосунками. У розмірене і повне суспільної праці життя Гната та Владислава Калиновичів вривається жінка і кардинально змінює їхні долі. Змальовуючи портрет Регіни, письменник насамперед акцентує увагу на її ході, яка робить жінку впізнаваною (як і в романі “Перехресні стежки”). Автор, спостерігаючи за нею очима закоханого з першого погляду Гната, підкреслює як змінюється, залежно від ситуації, її зовнішність, і це художня підказка до розуміння психологічного типу героїні, яка виявляється майстерною акторкою і в площині почуттів. Регіна зображена фатальною жінкою, зв’язок із якою обертається для обох братів життєвою катастрофою. Героїня є поза родинною опікою, і не гребує жодними засобами, аби досягнути своєї мети (маніпулює почуттями Гната, методом шантажу змушує його зрадити справу всього життя, і, врешті-решт, відмовляється від свого слова, заради власної вигоди калічить людські долі). Регіна вибирає в житті активну, навіть агресивну позицію. Вона, відчуваючи враження, яке справила на Гната, використовує його, проте веде подвійну гру, намагаючись одночасно завоювати Владислава, який уособлює типову маскуліність – рішучий, енергійний, цілеспрямований. Закоханий Гнат, всього лишень сприймається як “тінь” свого брата. Погоджуємось з Т. Бровіньок, що нерозділеність почуття зруйнувала цілісність натури Гната і призвела до зради самому собі [2: т. 2: 93]. Образ Регіни проектується за модерним зразком, вона виявляється здатною на деконструкцію стереотипів жіночої поведінки і навіть свідомо розхитує соціальні установки, першою пропонує серйозні стосунки: “Отже, маєш мене всю, як є. Я – твоя. Від тебе залежить моє життя чи моя смерть” [26: т. 17: 429]. Проте психологічно штучним видається світоглядне переродження героїні. У фіналі твору автор моделює принципово інший тип персонажа: подвижниця, яка присвятила своє життя вихованню дитини і служінню народу, принципово відрізняється від егоїстичної, владної, фатальної жінки, яка спричинила загибель братів Калиновичів.

Постать Анелі з роману “Для домашнього огнища” можна прочитувати як інваріант типу попередньої героїні. Пані капітанова постає як горда, самовпевнена і рішуча жінка, здатна на кардинальні дії у справі захисту власної родини. Письменник свідомо поглибив конфлікт, пропонує на перший план тему родини, і через неї діагностуючи соціально-культурний стан всього суспільства. Втративши надію на допомогу чоловіка, який по суті втік від домашніх клопотів, жінка змушена са-

мостійно виконувати і чоловічі функції матеріального забезпечення родини. Капітан Ангарович зображений безвідповідальним та інфантильним, дружина характеризує його як “прямодушну, сентиментальну дитину”. Чоловік бачить родину як мрію, як ідеал, як духовну субстанцію, але в реальному житті виявляється не здатним поступитися егоїстичними забаганками, аби допомогти дружині і дітям. Твір набуває і виразної феміністичної спрямованості, адже жінка з малолітніми дітьми залишена на ласку, або неласку чоловіка. Гостро звучить і проблема жіночого виховання та освіти: “Вихована в достатку і розкошах, в тісних середньовічних поглядах, зда- лека від дійсного життя і його боротьби, [...] не привикла до ніякої позитивної праці, в часі своєї молодості на те тільки була приготовувана, щоби бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчини, але не людиною, не горожанкою” [26: т. 19: 116]. Враховуючи це, більшість дослідників – Н. Жук [15], Б. Сохацький [21], М. Ткачук [23], Н. Тодчук [25] – трактують образ Анелі як жертви тогочасного суспільства. Безперечно, соціальний чинник дуже важливий у баченні цього образу, проте, на нашу думку, визначальними є психологічні особливості ха- рактеру персонажа. Вже при першому знайомстві всіляко підкреслюється діяльна натура героїні, автор системно наголошує, що Анеля постійно зайнята роботою. У розмові з подругою подано відповідну самохарактеристику: “Знаєш, така вже моя вдача, що ані хвили не можу дармувати” [26: т. 19: 8]. Тому, аби врятувати родину, яка є для жінки абсолютною цінністю, вона вступає в ризиковану гру. Прикметно, що Анелія з самого початку свідомо свого програшу, і, відповідно, амбівалентність її образу проявляється і у вчинках, які, на думку Н. Тодчук, вступають у суперечність із вербальним рівнем [25: 91]. Героїня, зрештою, сама себе заганяє в клітку, і тому самогубство бачиться одночасно і виходом з глухого кута. За словами А. Ковальчук, “це не лише власний самосуд, а й відчай людини, намагання досягнути спокій в іншому світі” [16: 50].

У повісті “Основи суспільності” героїня також чинить злочин в ім’я родини, свого єдиного сина. Описано історію життя пані Олімпії Торської, гонорової шляхтянки, яка за примхою долі змушена доживати в бідності та скруті на руїнах колись величного маєтку, який символічно відображає і теперішній її стан. Автор за допомогою художньої ретроспективи змальовує стосунки героїні з отцем Нестором, який багато років тому був учителем у домі її батька, а пізніше, після довгої розлуки, став її коханцем і батьком єдиного сина Адася. Олімпію відрізняє аристократичний гонор і неухильне дотримання норм та стереотипів шляхетської поведінки. Можна погодитися з М. Ткачуком, який назвав повість “драмою без загибелі”, оскільки герої “підкорюються усталеному порядку речей, вони пішли на компроміс з соціальною дійсністю” [24: 29]. Так, Олімпія не чинить жодного спротиву, коли її насильно розлучають з коханим Нестором: “Була ще молоденькою дівчиною, та все-таки знала, що графській доньці іменно так треба зробити, коли їй трафілося таке нещастя полюбити плебея” [26: т. 19: 148]. Так само добровільно прирікає себе на життя з деспотом-графом, а коїть злочин лише для того, аби достойно, як прийнято у вищому світі, одружити свого сина. Для отця Нестора Олімпія є фаталь-

ною жінкою, адже зустріч з нею перевернула все його життя. Герой відмовився від своїх амбітних планів поліпшити долю народу, і став його визискувачем. У нещастях він звинувачує винятково жінку: “Адже я навмисно, штучно погасив у своїм серці любов до людей, до всього на світі! Через вас погасив, через дурну дитячу примху” [26: т. 19: 207]. В його уяві героїня демонізується і постає в новому світлі: “В тій жінці, що досі являлася дамою, м’якою, ніжною, вищою істотою, він уперве тепер почув існування звіра, хижої бестії, що дрімає на дні кожного чоловіка” [26: т. 19: 210]. Цікавим видається спостереження С. Луцак про те, що магічну силу образу жінки І. Франко пов’язував із впливом архетипних образів міфологічного походження на неусвідомлювану психічну сферу індивіда. “З неї, очевидно, і виросла унікальна для української літератури “поетика страху” Франкових текстів, де домінантно присутній образ демонічної фатальної жінки” [18: 37], – підсумовує дослідниця.

Роман “Перехресні стежки” побудований на художньому принципі актуалізації минулого в сучасності. Адвокат Євген Рафалович – програмовий герой письменника, ідеальний образ “цілого чоловіка”. Він чітко виконує своє призначення служити людям, навіть зустріч з колишньою коханою, образ якої неухильно супроводжував його, не змушує відмовитися від своїх планів, як це зробив Борис Граб (“Не спитавши броду”), Гнат Калинович (“Лель і Полель”), отець Нестор (“Основи суспільності”). Регіна теж була для Рафаловича фатальною жінкою, але герой змодельований винятковим оптимістом, тому нещасливе кохання не зламало його, а дало сили для подальшої праці. Образ Регіни виписаний з великою художньою майстерністю, спроектований з кількох принципово різних кутів бачення, і трактується багатозначно. Для Рафаловича – це перш за все нездійсненна мрія, ідеал, духовна складова його життя, більше химера, аніж реальна особа, тому він виявляється нездатним розгледіти в реальній жінці те, що хвилювало його десять років тому: “Ся Регіна – то не була його Регіна. То була якась виблідла, невдала копія його ідеалу” [26: т. 20: 262]. Врешті-решт героєві виявляється не потрібною жодна реальна людина. Свідома цього також Регіна, на прощальній зустрічі вона говорить: “Та й за що вам любити мене? Чим я була для вас досі? Що дала вам, крім того, що ви самі зробили з мене в своїх мріях?” [26: т. 20: 413]. В очах суспільності Регіна однозначно виглядає жертвою, адже автор готує читача до зустрічі з нею, наперед описуючи нещасливе подружнє життя. У стосунках зі Стальським, Регіна є одночасно і катом, і мученицею, адже принципова психологічна неналаштованість жінки на подружнє життя, усвідомлені почуття до іншого, несхильність до пошуку компромісів – роблять долю Стальського, додаючи сюди його психічні хвороби, трагічною. Водночас психопатична ненависть Стальського перетворює дружину на “внутрішнього” мерця, на чому неодноразово наголошувала сама Регіна. Загалом родинне життя І. Франко зображає однозначно нещасливим – це і подружжя Темницьких (“Маніпулянтка”), Андрониковських (“Тригація”), Гольдкремерів (“*Voas constrictor*”), батьки Ромуальди (“Між добрими людьми”), подружжя Торських (“Основи суспільності”), діагностуючи хворобу суспільства, симптомом якої є

зруйнування інституції сім'ї, адже змальовані родини тримаються не на любові, а на ненависті.

Автор послідовно описує своїх героїнь заручницями тих ролей, яких вони прагнуть позбутися. У випадку Регіни ця роль прийнята добровільно. Символічним у творі є образ діаманта, який для героїні означав кохання, що ідентифікується з внутрішньою суттю людини. Виявляється, що відмовившись від Рафаловича, Регіна відмовилася від самої себе, проте прозріння прийшло запізно. Вона робить спроби повернути час, проте досить швидко усвідомлює марність і приреченість цієї ідеї. Пекельне подружнє життя героїня сприймає як спокуту за зраду самій собі: “І скільки я витерпіла, караючись – за що? За те, що в рішучій хвилині збилася з дороги, не знайшла сильної волі, щоб піти за голосом серця! [...] Я згрішила – против себе самої, против власної душі, і кладуся за кару” [26: т. 20: 406]. Цікавою видається думка М. Ткачука про співвіднесеність образу Регіни з біблійною Магдалиною [23: 106]. Безперечно, у життєвій драмі героїні відчутна і соціальна складова, яка не передбачає для жінки іншої реалізації, ніж заміжжя, на цьому, зокрема, наголошує М. Гуняк [9: 83]. Уся художня модель твору уможливорює трагічний фінал долі Регіни.

Образ Киценьки (оповідання “Батьківщина”) є інваріантом постаті фатальної жінки. Героїня показана очима закоханого в неї чоловіка. Вона постає таємничою, навіть не стільки людиною, скільки мрією, химерою, покликаною нести страждання. До зустрічі з цією жінкою герой мав всепоглинаючу пристрасть – землю, батьківщину, до якої був прив'язаний єдино і неподільно. Повія перевертає все життя і кардинально змінює ціннісні пріоритети. Уже перша зустріч виявилася для героя фатальною: “І я станув без власної волі, без сили, без тям. Чув, що судьба заглянула мені в очі і що не втечу від неї” [26: т. 21: 405]. Автор ставить Опанаса у ситуацію вибору між внутрішньою потребою, любов'ю до батьківщини і почуттям до жінки. Проте для Опанаса так питання навіть не стоїть, усе було визначено наперед. Він бачить своє призначення служити жінці, навіть ціною зради самого себе. Постать Киценьки трактується багатозначно, як зазначає М. Легкий: “Цей демон ночі водночас спонукає людину до високої, світлої, майже святої праці на благо народу, і в цій праці – спокута за вчинений гріх” [17: 128]. Саме образ Киценьки остаточно закінчує руйнування стереотипного жіночого характеру і апробує у художній практиці образ жінки-мрії, спокусниці. Автор моделює тривожний, емоційно невірноважений тип, який постійно перебуває у стані пошуку. Її життя – це втеча від щоденної монотонності, гонитва за сильними враженнями. Киценька подібна до героїні оповідання “Bella donna” Г. Хоткевича, проте І. Франко дещо згладжує еротичну тональність, посилюючи духовну складову. Киценька, безперечно, належить до владних, вольових натур. Вона цілком свідомо вибрала такий спосіб життя і прожила його вільно і феєрично: “Життя, дало мені все, що могло дати, нехай же смерть бере все, що може взяти”, – говорила вона [26: т. 21: 422]. Автор пропонує нове трактування образу жінки легкої поведінки, адже до цього вона винятково бачилася як жертва соціальних умов, і сам Моримуха схилиється

до такого сприйняття: “Мені набігали на ум різні положення, де дівчина, ніби то пропаща, являлась героїнею, що жертвувала свою честь на удержання своєї рідні” [26: т. 21: 409]. Письменник розвінчує стереотипи, моделюючи цілком модерний самосвідомий образ.

В оповіданні “Сойчине крило” саме рефлексії головних героїв перетворюються на композиційні рушії. Автор використовує форму заочного діалогу, який складається з двох монологів, як доречний спосіб розкрити трагедію людей. Постійно акцентується на хаотичному стані екзистенції головної героїні. Вона одночасно хоче бути вільною і має прагнення міцного любовного зв’язку. Саме психологічна невірноваженість, романтична наївність і водночас здатність на рішучі, вольові дії, готовність кинути виклик суспільній моралі і обертаються життєвою катастрофою. Т. Гундорова зазначає: “Маня, Сойка, символізує жіночу роллю, яка розпочинається романтичним бажанням повного пригод, красивого і пристрасного життя і закінчується перетворенням на “забавку” чоловіків” [8: 129]. Безперечним позитивом трактування цього образу є відсутність соціального підтексту, вчинки героїні однозначно обумовлюються її власним вибором. І. Денисюк також наголошує на психологічній складовій конфлікту, який будується на неспівмірності характерів, психологічних темпераментів [12: 42]. Однозначно підкреслено фатальність вчинку героїні не лише для її подальшого життя, а й для долі Хоми. Стосунки зі Сойкою кардинально змінюють навіть світогляд героя, погляд на своє призначення в житті. У ситому естеті важко розгледіти ідейного революціонера, який відсидів у тюрмі за переконання, і за загальними розмовами про визволення людства не побачив конкретної людини і не зміг їй допомогти. Проте саме в цьому оповіданні І. Франко втілює ідею про всеперемагаючу силу кохання.

У прозі І. Франка світ жінки складний і неоднозначний. Жіночі персонажі умовно можна поділити на такі типи: жінки-жертви, емансипованої особистості та фатальної жінки, проте в художній практиці вони нерідко проєктуються в одному персонажі. Автор став новатором у моделюванні жіночого характеру, наближаючи його до естетики модерного героя.

Література:

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. – К., 1965.
2. Білецький О. Художня проза І. Франка // Білецький О. Збір. праць: У 5 томах. – К., 1962.
3. Бровіньок Т. Естетичні принципи освоєння сучасності та конфлікт особи і середовища у повісті І. Франка “Лель і Полель” // Українське літературознавство. – Львів, 1980. – Вип. 34.
4. Горак Р. Жінка, яка йшла поруч // Жовтень. – 1980. – № 11.
5. Горак Р. Ілюзії, ім’я яким любов: Документальна повість // Дзвін. – 1996. – № 7.
6. Гузар З. Перехресні стежки поезій І. Франка // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6.
7. Гундорова Т. Інтелігенція і народ в повістях І. Франка 80-х років. – К., 1985.

8. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996.
9. Гуняк М. Роман Івана Франка “Перехресні стежки”: світоглядно-антропологічний аспект. – Дрогобич, 1998.
10. Гутиря С. “Більш, ніж меч, і огонь...” (Жінки в житті та інтимній ліриці Івана Франка) // Вітчизна. – 2005. – № 1/2.
11. Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Слово і час. – 2005. – № 4.
12. Денисюк І. Невичерпність атома. – Львів, 2001.
13. Денисюк І., Корнійчук В. Подвійне коло таємниць: Нові матеріали до історії “Зів’ялого листя” // Дзвін. – 1990. – № 8.
14. Жук Н. Проза Івана Франка. – К., 1977.
15. Жук Н. Психологічна повість Івана Франка “Для домашнього огнища” // Українське літературознавство. – Львів, 1980. – Вип. 34.
16. Ковальчук А. Злочин та очищення // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6.
17. Легкий М. Художня оповідь у “Батьківщині” Івана Франка // Українське літературознавство. – Львів, 1995. – Вип. 60.
18. Луцак С. Історіологічність образних домінант письменника (на матеріалі творчості І. Франка) // Слово і час. – 2003. – № 5.
19. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів, 1998.
20. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.
21. Сохацький Б. Доля жінки в інтерпретації Івана Франка // Українське літературознавство. – Львів, 1984. – Вип. 42.
22. Тихолоз Б. “Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції Івана Франка // Слово і час. – 1999. – № 2.
23. Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. – Тернопіль, 1996.
24. Ткачук М. Західноєвропейська романна традиція і жанрова матриця роману “Основи суспільності” Івана Франка. – Донецьк, 1995.
25. Тодчук Н. Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: простір і час. – Львів, 2002.
26. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Інна Приймак (Хмельницький)

Проблема українсько-єврейських відносин в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі прози Івана Франка та Любові Яновської)

Характерною ознакою української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. є тематична поліфонія. Процес розширення і оновлення тематики особливо помітним є у прозі, яка “вторгається в усі клітини складного суспільного організму, відгукується на епохальні політичні струси й катаклізми – революцію і війну, відбиває

глибинні соціальні процеси села і міста, художньо досліджує прояви соціальної та індивідуальної психології нескінченної галереї типів епохи, які репрезентують усі класи, стани й суспільні прошарки” [3: 72]. Наголошуючи на розвитку в літературі національних традицій, І. Франко не обмежував тематичне коло лише винятково українським. Він зазначав, що “поняття літератури національної не значить ще, щоб вона була виключно шовіністична; противно, на полі літератури, думок і загалом духовного життя панує свобідна обміна” [7: т. 41: 10].

Особливого звучання в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. набуває проблема українсько-єврейських відносин. У нашій статті маємо на меті розглянути, як представлена ця тема у прозовій творчості І. Франка та Л. Яновської.

Розглядаючи проблему міжнаціональних відносин, С. Єфремов наголошував, що її коріння сягає у сиву давнину, коли “українців і євреїв “мов двох рабів” було “одним ланцюгом докупи скуто”, а порвати його була несила ні одному, ні другому” [6: 117]. У своєму дослідженні Г. Грабович робить спроби показати, як типологія української та єврейської тематики узгоджується з процесом розвитку української літератури. Він наголошує на тому, що в українській літературі протягом тривалого періоду, якщо не брати до уваги фольклору, зокрема інтермедій XVII–XVIII ст., зображення українсько-єврейських взаємин обмежене, особливо, коли порівнювати з ситуацією, яка склалася в російській і польській літературах. Лише у XIX та на початку XX ст. проявилися найістотніші аспекти зазначеної проблеми. “Питання українсько-єврейських взаємин, заломлене крізь призму літератури, утворює дуже специфічну і з багатьох поглядів доволі складну проблему в українській історії літератури” [2: 220]. Протягом усього XIX ст. образ єврея в українській літературі змальовували доволі стереотипно – “критично й гостро з акцентом лише на питанні економічної експлуатації” [2: 229]. Лише на початку XX ст. трактування єврейської теми набуло помітного розвитку. “Відкриття, що єврей може викликати співчуття як багатостраждальна людина, втілюється в низці творів, що з’явилися на зламі століть” [2: 233].

У деяких оповіданнях М. Левицького – “Щастя Пейсаха Лейдермана”, “Порожнім ходом”, Т. Бордуляка – “Бідний жидок Ратиця” авторські симпатії на боці бідної, пригнобленої єврейської голоти. В оповіданні “Він іде” Коцюбинський-імпресіоніст майстерно малює правдиву картину погрому. В оповіданні “Євреї” Г. Григоренко надзвичайно точно показує наслідки погромів, їх вплив на мораль людини. Тему створення єврейського гетто порушує Н. Романович-Ткаченко (“Ні еллін, ні іудей”). У своїх творах С. Васильченко (“За мурами”), Н. Кибальчич (“Хмаринка”) виступають проти антисемітизму на побутовому рівні. Цю болючу для українського суспільства тему так чи інакше порушив І. Франко у багатьох творах. За браком часу зосередимо увагу лише на кількох: “Гершко Гольдмахер”, “Гава і Вовкун”, “Пироги з черницями”, “Яць Зелепуга”.

У цих творах основа конфлікту лежить у площині соціальної, утім, не позбавленій психологічного тла. І. Франко писав, що “нова література на початку XX ст. побачила одну із своїх задач у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому, – сказати б – як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці

і, навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії” [7: т. 34: 361]. Зображуючи галицьке суспільство у період швидкого зародження нафтопереробного промислу, письменник не обходить увагою й таку гостру проблему, як накопичення капіталу, зубожіння народних мас, нещадну експлуатацію робітників. І саме новоявлені капіталісти-жиди виступають у його творах лихварями. Але, як справжній майстер слова, на ці проблеми він дивився художньо. На цю особливість Франкового розуміння непростих українсько-єврейських стосунків звертає увагу М. Насенко: “те, що їй (проблемі виродження людяності. – І. П.) надано єврейського колориту – суто художній чи й випадковий штрих” [5: 23].

В оповіданні “Гава і Воркун” І. Франко, з’ясовуючи особливості єврейської ментальності, показує як навіть з нещасного випадку євреї вміють зробити вдалий гешефт. Отримавши випадково від багатого дідича Трацького легке поранення ноги, Гава за порадою товариша імітує гострий біль, і вимагає у братів Едмунда і Тоні грошової компенсації. У динамічній оповіді авторові вдається розкрити сутність психології героїв. Для цього він вводить у реалістичну оповідь образ-символ. Це орел, який “довго кружляв, шукаючи здобичі, плавав у повітрі з широко розпростертими крилами” [7: т. 18: 172]. На думку І. Денисюка, “у структурі франківського тексту поодинокі вузлові образи-символи, виконуючи роль “зв’язків ідей”, є тим, чим дорогоцінні камені в механізмі годинника” [4: 152]. На тому, що гешефтство є невід’ємною частиною жидівського життя, наголошує І. Франко в оповіданні “Пирого з черницями”, коли мати повчає свого сина: “не забувай, що ти жид, а жид мусить бути *Geschäftsman*, а ні – то пропав” [7: т. 16: 204]. Щоправда, така “ділова хватка” часто спричиняла зубожіння українського народу. Цю проблему письменник неодноразово порушує у великій прозі: “Борислав сміється”, “*Voas constrictor*” тощо. Не залишається осторонь цієї гострої теми і в малій прозі, де творить типові для галицької дійсності кінця ХІХ – початку ХХ ст. типи і характери. Зокрема, в оповіданні “Гершко Гольдмахер” І. Франко показує картини народної помсти лихвареві. Хоча у творі громада карає Гершка та його прибічників, тут зовсім відсутній дух антисемітизму. Селяни мстяться Гольдмахерові не тому, що він жид, а тому, що він наживав статки шляхом перепродування краденого. На противагу йому письменник зображує іншого жида – Мошка, який оселився на обійсті Гершка, чесно працював і користувався повагою селян. Тому зазначимо, що переважна частина конфліктів між євреями й українцями у творах І. Франка лежить не у національній площині, а занурена у складні соціально-політичні й економічні реалії життя. Адже, як слушно зауважує Р. Голод, “соціальна заангажованість, злободенна тематика, зацікавлення щоденними проблемами і турботами “маленької” людини [...], все це характерні ознаки белетристики Івана Франка” [1: 18].

Соціальні акцентуації наявні при зображенні проблеми українсько-єврейських відносин і у творах Л. Яновської. На тлі суспільних катаклізмів, напередодні політичних змін у державі 1905–1907 років подає письменниця цю гостру для обох народів проблему. Хоча, на відміну від І. Франка, ці питання у її творах значною мірою переведені у морально-етичну сферу осмислення. “Порушені Л. Яновською

питання на той час звучали актуально саме завдяки своїм застереженням стосовно до часу не виявлених (аж ніяк не позитивних) начал людини” [8: 218]. У пору, коли в повітрі віяло духом антисемітизму, напередодні погромів письменника торкається єврейського питання. Щоправда значна частина творів Л. Яновської, у яких представлено цю тему, залишилася незавершеною, у рукописах.

В “Уривках до роману” авторка описує картини єврейських погромів. При цьому вона не вдається до детальних описів, а засобами поглибленого психологізму передає всю ту розмаїту гаму почуттів, які переживає її героїня – українка Таня, котра рятує жінку-жидівку з дитиною і забирає їх додому. При цьому вона переживає двоякі відчуття. З одного боку, вона рятує людям життя, а з другого – відчуває огиду до них. Щоб точніше передати психологічний стан героїні, авторка використовує елементи поезики натуралізму. Дівчина приводить євреїв додому і починає ретельно митися. Подрузі Тетяна зізнається:

– Ти знаєш... я трохи обмивалася після його... я трохи не кинула його додолу.
– Через те, що жиденя? – запитала з докором Катруся.
– Через те... я сама не знаю, через віщо?” [13].

У романі “Гасло” Л. Яновська від суто побутового конфлікту, коли українка Ганна Архипівна відмовляє у шлюбі євреєві Якову Яковичу, переходить до постановки цієї проблеми у більш загальному, ширшому аспекті. “1905 рік був славним роком першої спроби єднання всіх народів навколо одного прапора. До цього року мали право дорікати євреям, що вони не приймали участі в “созидании” імперії” [10]. Та події революції 1905 року не лише не розв’язали, а ще більш ускладнили національне питання. “Трагедією єврейства, як і українства, було те, що його представники, долучившись до російського соціалістичного руху, сприйнявши ідейний арсенал російських соціалістів, ставали для свого народу втраченими” [6: 119]. Тут думки Л. Яновської перегукуються з творами В. Винниченка, який героїню своєї драми “Дисгармонія” ставить між вибором: залишитися в рядах партії чи, ставши свідком погромів, перейти на сторону свого народу. І хоч Ліля вибирає останнє, В. Винниченко не припускає відновлення українсько-єврейського питання. Такого однозначного висновку не можна зробити, ознайомившись з романом “Гасло” Л. Яновської. Герої її роману – Берко, Мендель і Янкель, ведучи між собою суперечку, не знаходять спільної думки:

– Що таке українці? Немічні холопи – ще більші раби сваволі бюрократії.

– Погроми – наслідок не так темряви, як нашого непорозуміння, і в ньому винні насамперед євреї. Усе купували за гроші. Ні одна нація, ні один народ, окрім євреїв, не купували собі ніяких прав грішми, ні одна нація не відстоювала свого права на існування лише на силі хабаря та підкупу.

– Історія показала, що винне наше мислення – і завдання нашої молоді знайти і показати світові багатство нашого інтелекту, нашої душі. Цього ні купити, ні придбати не можна, ні одняти не можна” [10].

Надаючи проблемі українсько-єврейських відносин суспільно-політичного звучання, Л. Яновська поряд з тим, робить спроби перенести її у площину загаль-

нолюдських стосунків. У незакінченій повісті “Брати” письменниця розповідає про життя убогої єврейської родини, яка змирилася зі становищем другорядної людини і звикла до свого низького соціального статусу. Старий крамар Янкель звик до того, що його називають жидом, “не чути того слова крамареві – то все одно, що не дихати” [9]. Та хворобливо реагує на таке звертання його син Ісаак – молода, освічена людина, талановитий математик. Юнака найбільше хвилює усвідомлення своєї “другорядності”, його постійно турбують “думки про “жидівство”, його “історію”, його значення, його призначення, його хиби, його гарні риси, його щастя, горе – то були думки, які власне і цікавили його” [9]. І коли Леся – донька багатих, родовитих дідичів відповідає йому взаємністю і стає його коханкою, Ісаак по-справжньому радіє, бо ця панна покохала бідного єврея. Письменниця показує, які суперечливі почуття полонять душу юнака. З одного боку, він сповнений радістю першого кохання, а з другого, понівечивши долю коханої дівчини, бажає таким способом помститися усім, хто зневажає його націю. Незважаючи на те, що повість є незакінченою, і розв’язка конфлікту невідома, авторське ставлення до зазначеної проблеми можна визначити міркуваннями головного героя твору, який “переконаний, що жид має право бути жидом, як має право всякий інший бути тим, чим він родився. Одно почуття – почуття ненависті до всіх тих, хто сміється над тим правом” [9].

Хоча проблема українсько-єврейських відносин в літературі ще малодосліджена, та варто зауважити, що таке різнобічне відтворення суспільних відносин свідчить про нові віхи в розвитку української літератури початку XX ст., яка “вивалась за межі популізму (і тим більше первісного нативізму) та досягла довгоочікуваної диференціації. Разом із диференціацією вона набувала зрілості й пізнавальної витонченості” [2: 236]. Якщо сумарно характеризувати ставлення українських інтелігентських кіл, то воно було амбівалентним. Більшість демонструвала індиферентність до нього.

Література:

1. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. – Львів, 2006.
2. Грабович Г. Єврейська тема в українській літературі XIX та початку XX ст. // Грабович Г. До історії української літератури. – К., 2003.
3. Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
4. Денисюк І. “Усе мистецьке є символом” (Розшифровані й нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”) // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
5. Насенко М. Іван Франко: тяжіння до модернізму. – К., – 2006.
6. Політична історія України XX ст.: У 6 томах. – К., 2002. – Т. 1.
7. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

8. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: українська художня проза та літературна критика кінця XIX – початку XX ст. – К., 2003.
9. Яновська Л. Брати // Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф.38/48.
10. Яновська Л. Гасло // Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф.38/53.
11. Яновська Л. Гасло // Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф.38/54.
12. Яновська Л. Гасло // Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф.38/55.
13. Яновська Л. Уривки з роману // Відділ рукописів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф.38/93.

Богдана Криса (Львів)

Середньовічні візії Івана Франка

Європейське середньовіччя у рецепціях і рефлексіях І. Франка складається в картину з глибокою множинною перспективою. Науковий досвід, що в основних засадах донині не втратив сенсу, співіснує тут з чуттєвим переживанням цієї картини і проявляється в різножанрових студіях і художніх текстах. “Заокруглений”, кажучи словами І. Франка, образ середньовічної доби, вбираючи і покриваючи результати його попередніх праць на цю тему, постає у книжці “Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір з його поезії” [4: т. 12: 7–232]. Насамперед, очевидно тому, що Данте належить до тих духовних вершин, які освітлюють минуле й прийдешнє, а також тому, що в творчому генії великого італійця розправляються обидва крила європейської цивілізації – античність і християнство, зберігається старе і проростає нове.

У своїх підходах до цієї духовної вершини І. Франко відтворює складний, суперечливий і тривалий процес становлення середніх – між античністю і новим часом – віків. Треба зауважити, що Франкова картина середньовіччя залишається напрочуд актуальною. Її географічні й хронологічні межі для сучасної науки так само розмиті. А глибші й новіші студії над середньовічними процесами підтверджують, що в різних регіонах вони відбувалися з помітними відхиленнями. Початки й періоди цієї епохи так само найбільш певно прочитуються у тих чи інших явищах християнської культури [2: 78]. І хоча І. Франко не ставить перед собою завдання говорити про особливості українського середньовіччя, можливість різних його проєкцій цілком реальна.

У “Передньому слові” автор зазначає: “Отся книжка зложена з різних частин і в різних часах, але творить одну цілість” [4: т. 12: 7]. Що більше, своєю структурою праця І. Франка нагадує своєрідні кола – огляди, якими він проводить свого читача,

наближаючи його щоразу до розуміння середньовічної доби, аж поки безпосередньо не говоритиме про Данте. Цих кіл власне три, якщо Данте вважати їх спільним центром: загальна характеристика середніх віків, культура середніх віків, явища, які передують приходові великого поета.

Особлива візійність Франкового тексту впливає, очевидно, зі свідомого наміру оживити картини історичного минулого. Відтак аналітичні роздуми переплітаються з емоційним відтворенням цих картин і, попри те, що І. Франко зумисне вдається до розбудження певних переживань як до способу подолання байдужості до минулого, його самого, без сумніву, вражає і хвилює ця незвичайна епоха, яка приходить на зміну славному і, здавалось, непохитному світові: “Адже ж ті римляни та греки в III і IV віці, певне, й не думали, що за яких 200–300 літ ся їх цивілізація розпадеться, вовки витимуть у їх храмах, а нужденні вапнярі палитимуть вапно з їх мармурових богів та героїв. Невже ж се явище було конечне, полягало на якимось законі історичнім, який може грозити і нашій цивілізації, може новими страхіттями окошитися на наших внуках або правнуках?” [4: т. 12: 12].

Історичний закон полягає в тому, що кожна епоха приходить і відходить. Річ в іншому: як це відбувається? І. Франко наголошує передусім на тій скомплікованості чинників, під впливом яких формувалося Середньовіччя: моральний занепад старого світу, поширення християнства, напади варварів. “Великі семена відродження людства”, які приносить християнство як визначальний чинник цієї епохи, муслили на чомусь прорости. І ґрунтом для них ставали “мізерні останки” античності та християнська віра, що з учорашніх поган і варварів зробила своїх прихильників.

І. Франко мальовничо відтворює і руїни старого світу, і убогість раннього Середньовіччя, а його висновки нагадують підписи під середньовічними емблемами: “Віра була жива, історичне знання дуже мізерне, критика рівна зеру” [4: т. 12: 31]. Узагальнений образ середньовічного світу постає перед І. Франком у традиційному протиставленні як до попередньої, так і до наступної епохи, що служить, так би мовити, і ментальним обрамленням цього світу, і підставою розрізнення його інакшості. Середньовічна цікавість до Античності, як зауважив І. Франко, пробуджувалася в міру того, як воно розвивалося. Зрештою, приклад Франка-медієвіста переконує також, що небайдужість до минулого – один із проявів його самототожності. Як провідник українського читача в середньовічній культурі, він не приховує власної цікавості й подиву ані перед її зовнішньою “картинністю”, ані перед її містичною наповненістю та нестримною фантазією. “Треба справді подивляти, – наголошує І. Франко, – інтенсивність думки та працю фантазії, якої ужили середньовічні на те, аби на основі деяких старинних спостережень і уривків витворити повну, заокруглену систему Божого плану будови і кермування світу. Се був, можна сказати, найвеличніший витвір середніх віків, не вповні оригінальний, але вповні продуманий і викінчений та оживлений його духом. Головний нарис, так сказати, план тої будови, дістали середні віки в спадку по старовині” [4: т. 12: 34].

Неважко помітити, що Франкове тлумачення середньовічної світобудови виро- билось на основі різних джерел, серед яких і “гарна книжка молодого віденського

письменника Карла Федерна” [4: т. 12: 8]. Проте під пером І. Франка увиразнюється не лише антична, а й біблійна, а також апокрифічна традиція. Врешті-решт українські тексти, українські переклади й редакції ставали полем зустрічі цих традицій, що не раз спостерігав і Франко, й сучасні дослідники. Зосібна С. Аверинцев підкреслював, що словесне мистецтво Біблії і художня література Греції пережили епохи розквіту, досягли граничної виразності й опрацювання і аж тоді почалася драма їх взаємодії [1: 39].

Виразна відмінність (драматичність) інтерпретацій середньовічної моделі світу виявляється у їх зіставленні. З одного боку, існують масштабні й грайливі версії світобудови, які постали на основі латинського Середньовіччя [3: 128–129]. З іншого – колоритний, хоч і стислий переказ поглядів Птолемея, про те, що “Земля – се куля, але недвижна, окружена більшою кришталевою кулею – небом. Довкола сеї першої кулі, мов лушпини на горісі, дальші кулі – сімох планет, до яких числено Сонце, Місяць, Меркурія, Венери, Марса, Юпітера й Сатурна” [4: т. 12: 34]. Далі розповідається про ще одну кришталеву сферу, яка швидко рухається, а поза нею – огнисте небо з тронем Предвічної Трійці. І стоїть цей трон якраз навпроти Єрусалима. А “Голгофа, гора, на якій умер Христос – пуп землі, ся гора повстала з того, що в ній був закопаний велетенський череп праотця людського роду Адама” [4: т. 12: 34]. Треба сказати, що основні символи другої світової моделі – дев’ять сфер, Божий трон, світло неприступне, темний вертеп – у різних варіаціях повторюються в багатьох українських текстах XVII ст.

У творах латинського Середньовіччя усі дев’ять небесних сфер розбудовано набагато більше, а середина “золотого ланцюга”, “пуп горішнього та долішнього світів” перебуває між Місяцем і Землею. Макрокосм віддзеркалюється в Мікрокосмі [3: 129].

Легко припустити, що “несуча основа” Франкових візій вибудовувалася на візантійській лектурі. Час від часу він повертається до своїх первинних і “хрестоматійних” тверджень, насамперед до критичної оцінки середньовічної вченості, яка “полягає на тім, щоб із тих єдино дозволених і раз на все даних джерел уміти черпати знання. Цитати з Письма Святого, з Отців Церкви та старинних філософів мають для середньовічного чоловіка далеко більше, ніж може мати свідоцтво наших змислів, досвіду та обрахунку” [4: т. 12: 35]. Однак попри всі критичні оцінки середньовічної школи, науки, способу мислення, попри містику “як вотум недовір’я для розуму”, ця епоха захоплює І. Франка кількома своїми неповторними явищами, а передусім буйною фантазією, яка вривалася несподіваними домислами в біблійні сюжети, породжувала апокрифічні візії пекельних мук.

Екзальтоване почуття містиків літало, за словами І. Франка, не лише “в темний закуток, повний страховищ та погроз” [4: т. 12: 40]. Воно породжувало безмежну любов до Бога і до людей. Як приклад такої любові, І. Франко подає гімн св. Франческа з Ассізи, засновника ордену францисканців, у своєму перекладі з італійської мови:

Хвала тобі, мій Пане, через нашу
Сестру і матір – землю, що нас всіх

Держить, провадить, що дає нам плоди,
Квітки барвисті й соковиті трави.
Хвала тобі, мій Пане, через тих,
Що милосердяться задля любови твоєї [4: т. 12: 42].

Франко – речник поступу – керується пошуком того, що “заповідає світання нового дня і нового світогляду”. У цьому плані він трактує містику як “найвище зусилля середньовічного духу, що кидає золотий міст в будучину, навстрічу новому знанню, новому розвоєві [4: т. 12: 42]. На тому “золотому мості” І. Франко, без сумніву, бачить Данте.

Емблема “первісного середньовіччя” як набір традиційних і усталених ознак, як “контрольний” образ Франкових візій ще з’являється в його розповіді, однак лише для того, щоб підкреслити динаміку й особливості розвитку тих явищ, які виразно проєктуються на творчість Данте. Це передусім історія середньовічного лицарства і поява в ньому такого ставлення до жінки, якого не знали ні античність, ані християнство: “Женщину люблять задля її краси, яку величають у піснях, голосять світові в пишних промовах, заступають силою оружжя в турнірах” [4: т. 12: 44]. Дещо згодом І. Франко пов’язує ці зміни з “модю на університети, на вищу освіту та на літературну діяльність”, “провансальський культ жінчини зливається водно з тонкостями схоластичної абстракції та глибокої містичної екстази... ся жінчина чимраз більше із земної істоти робиться символом, ідеєю, абстрактом” [4: т. 12: 48].

У Франковій картині пізнього середньовіччя, “приготовленій” до появи свого найбільшого поета, виразно домінують кілька мотивів: релігійне вільнодумство, любов до жінки, що набуває “вищої, майже релігійної сили” і пробудження мовної свідомості. Однак саму “Божественну комедію” Данте І. Франко представляє як повноту середньовічної свідомості у різних, часто протилежних вимірах. А розповідаючи про життя поета, застерігає перед тим, щоб не сприймати буквально “немов автобіографічних” його зізнань. Попри це, якраз з подання І. Франка життєпис Данте вражає своєю “середньовічністю” у сенсі підвладності тогочасним реаліям, доконаності випробовувань, тотожності життя і творчості.

Долі Великих Поетів подібні між собою, незалежно від того, на які епохи припадає їх життя. Можливо, з цієї причини мотив невпізнанованости раю, чистилища, пекла, хисткості розмежувань між минулим, сучасним і майбутнім такий лункий у Франковому перекладі з Данте, наприклад, у четвертій пісні “Підземелля”:

Глибокий сон із голови моєї
Грім перервав, так що я пробудився,
Мов той, кого би хтось збудив насильно.

І відпочилими очима я довкола
Оглянувся, натужуючи зір,
Щоб місце те пізнати, де опинився.

І справдив я, що я стою на краю
Долини многоболної безодні,
Що голосами мук безмежно гомоніла [4: т. 12: 129].

Яка тонка, містична субстанція відділяє переклад від власних віршів І. Франка! Він також стоїть на “золотому мості” світової культури і його середньовічні візії спираються не лише на глибоке знання історії, а й на доступне йому відчуття єдності Іманентного й Трансцендентного.

Література:

1. Аверинцев С. Греческая “литература” и ближневосточная “словесность” (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – Москва, 1996.
2. Аверинцев С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью // Из истории культуры средних веков и Возрождения. – Москва, 1976.
3. Курціус Е. Європейська література і латинське Середньовіччя / Переклав з нім. А. Онишко. – Львів, 2007.
4. Франко І. Данте Аліг'єрі. Характеристика Середніх Віків. Життя поета і вибір із його поезії // Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1978. – Т. 12.

Зенон Гузар (Дрогобич)

Германітивні образи та їх розвиток у творах Івана Франка

...І він буде навчати доріг своїх нас.

Михей: 4: 2

Будуйте дорогу, будуйте дорогу, очистьте дорогу.

Ісаїя: 57: 14

Германітивними образами будемо вважати ті, що зародилися на світланку творчого світу письменника і далі всемірно розвивалися, стаючи лейтмотивними.

Зупинимося, зокрема, на двох (їх набагато більше) – на образі молитви і образі дороги. Ще зовсім юним поет написав знаковий твір – поезію “Дві дороги”, в якій “акумульовано” ці два образи. У названому сонеті герой на своєму життєвому шляху простує “з молитвою наперекір недолі [...] до світла, щастя і любові”.

Підкреслимо також, що впродовж усього свого творчого буття І. Франко йшов, починаючи від щойно вказаного сонета і поеми “Наймит” та багатьох інших, – до могутнього синтезу християнської та національної ідеї. Синтез завершувався “Книгою Кааф”, поемою “Мойсей” та повістю-новелою “Як Юра Шикманюк брів Черемош”.

Згадаємо славнозвісні “Каменярі” і статтю про поемку самого І. Франка. Каменярі прокладають шлях до нового життя, до нового добра у світі. Категорія добра стане теж провідною. А у Святому Письмі читаємо: “І буде нове небо, і нова земля”.

У 4 числі журналу “Друг” 1874 року за підписом “Джеджалик” надруковано вірш “Моя пісня”, в якому звучить звертання:

Пошли, о Господи, з росою
Їй (квітці-поезії. – З. Г.) свого ангела, нехай
Не в’яне тут перед порою,
Їй сили, Отче, покріпляй!

Молитовно звучать і наступні рядки в цій же “Моїй пісні”:

О Боже, чом не сталось так,
Як я благов? Чи я у неба
Просив багато? Мало так
Мені до щастя було треба [3: т. 1: 285].

Далі поет прославляє божественну “мудру воленьку”, запаливши своє серце. Образ серця стане теж лейтмотивним у всьому мистецькому огромі І. Франка, який постійно поглиблював ідею кордоцентризму.

Вірш “Любов”, як зазначив сам автор у примітці до публікації твору в журналі “Друг” 1875 року, число II, є парафразою Першого послання апостола Павла до коринтян [13: 1–7].

Бог “наших предків” призначив нас “Супроти тьми стояти на сторожі” (“Схід сонця”).

Через декілька років поет, однак, напише рядки:

Не моліться вже більше до Бога:
“Най явиться нам царство Твоє!”
Бо молитва – слаба там підмога,
Де лиш розум і труд у пригоді стає [3: т. 1: 336].

Як можна тлумачити процитоване? Перш за все ці рядки аж ніяк не варто генералізувати (це ретельно робили в тоталітарну добу). Маємо тут, однак, лише момент юнацького радикалізму, впливу ідей позитивізму. Зрештою, що негативного є у ствердженні позитивної, органічної праці (“розум і труд”). З іншого боку, поет виступає проти примітивного, навіть поганського сприйняття ідеї Бога. Бог дав людині вільну волю, розум, серце, і людина має сама себе реалізувати в труді, дар небесний – це сила її духу, віра, це та іскра “божеського в людським дусі”. І згадаємо слова Христа: “Царство Боже в вас самих”.

Вкажемо ще на таку деталь. Вірш уперше був надрукований у журналі “Громадський друг” (1878, число 1) за підписом “Мирон”, але поет не вмістив його у збірці “З вершин і низин”. Через декілька десятиріч з окремими редакційними змінами його опубліковано як своєрідний документ доби у збірці “Давне й нове” з підзаголовком “На зорі соціалістичної пропаганди”. Про “соціалізм” І. Франка, соціалізм далеко не марксистсько-енгельсівський, – розмова окрема.

Збірка “З вершин і низин” має підзаголовок: “De profundis”. “De profundis

clamao ad Te Domine” – “З глибини взиваю до Тебе, о Господи”. Це початок 129 (130) псалма “Господи, почуй же мій голос”. Поет вважав свою творчість своєрідною молитвою, голосом до Бога “з глибини”, яка в біблійному сенсі є тим, що він сам називав “жахом людського безголов’я”.

У циклі “Осінні думи” є сонет “Паде додолу листя з деревини”. В ньому І. Франко створив образ матері, що “...на гріб дитини прийшла і плаче, шепчучи молитов”.

Перегук з євангельським “І буде нове небо і нова земля” маємо в 2-й пісні з циклу “Скорбні пісні”:

І, наче золото в горнилі,
Сей світоч очиститься зовсім,
І чиста, в невичірній силі,
Засяє правда й воля в нім [4: т. 1: 41].

Таких молитовних станів душі і духа в творах І. Франка немало.

Semper idem для поета було “проти рожна перти”...

Поезія-молитва, що дає “профілям і маскам” “...безсмертне життя, теплоту”, сльози душі осушує поцілунком своїм.

Характерно, що катований Ісус Христос, ідучи на Голготу, сказав: “ось Я, чоловік...”, “у серці джерело життя...”. І так само в поемі “Смерть Каїна”, який усвідомив “чуттям святим пройнятий”: “... чуття, великая любов – ось джерело життя” [4: т. 1: 287].

Поему “Цар і аскет” автор адресує

Могучим всім в науку й осторогу,
Всім твердосердим, гордим на погрозу,
Нещасним всім, страждущим на потіху [4: т. 1: 339].

Цикл “Паренетікон” – це суцільна молитва – “повний курс християнської моралі” [4: т. 2: 191].

Цикл уміщений у збірці “Мій Ізмарagd”, у “Передмові” до якої читаємо, що вірші позначені моральністю “...великих учителів людськості, “ищущих царствія Божого” [4: т. 2: 180]. І далі: “...правдива поезія мусить бути завсіди моральною, бо джерело обох одне і те само” [4: т. 2: 180].

Є в Літургії молитва: “Щоб визволитися нам від усякої скорби, гніву і нужди, у Господа просім”. У циклі не раз І. Франко писав про гордість, якої “не зносить Бог”, про “гнівливе серце”, про те, що “...кривда людська все впаде на кривдника самого” [4: т. 2: 205].

Серед ранніх недрукованих віршів є “Пісня сироти” з молитвою-піснею:

...Пісне моя,
Злини тихо на ясну зорю
І помолись перед Творця Престолом,

Щоб ми дождались того дня,
Дня вічної правдивої свободи!
Щоби наш голос не затих,
Аж доки руського народу
Святая справа
Не побідить врагів своїх
І доки спів не вчусь: Слава! Слава! Слава! [4: т. 2: 450]

Серцем молився Мойсей
скорботою духа цілого [4: т. 2: 192].

Як відомо, І. Франко постійно звертався, починаючи від VII “веснянки” до проблем “цілого чоловіка”, особистості інтегральної, з її “вершинами і низинами”, злетами духу і житейськими стражданнями, з її вірою, любов’ю і надією. У поданих рядках поет стверджує, що “цілий чоловік” – це людське серце, людина “духа цілого”, це людина великої молитви.

У “Книзі Царів” є оповідь про пророка Іллю (XIX глава), який пережив різні стихії, але аж “...по вогні” почув “...тихий лагідний голос” Господа. Ці слова глибоко запали в душу й інтелект письменника, і він чотири рази використав їх. У поемі “Іван Вишенський” цей стан переживає герой твору:

В реві вихру, в північній ночі,
У ледах, снігах ціпущих
Він не відкривавсь нікому.
Бог – се світло і тепло [4: т. 3: 67].

Теплота огрїла тіло,
І душа воскресла в тілі
Віднайшла свого Бога
І молитву віднайшла [4: т. 3: 66].

Як плід гнилий, ні до чого не здалий,
Хоч праці стоїть много,
Так гордому молитва й каяття
Не помага нічого [4: т. 3: 195].

Цей стан переживає Мойсей (19 пісня поеми), а також прекрасний поетичний переказ цього біблійного мотиву маємо в “Сойчиному крилі”. Молитвою ноктурном є ліричний опис різдвяної ночі в повісті “Великий шум”.

Серед ранніх творів І. Франка є стилізована під народну думу розлога поезія під заголовком “Коляда (руським господарям)”. У ній порушено тему українсько-польських історичних стосунків. Але вона містить також молитву до Богородиці. Там читаємо:

Гей, як то було з первовіку –
Гей, дай Боже!

Згадаємо тут велику правду слів з “Символу віри” – “Ім же вся биша”...
А згодом:

Нас Мати Божа благословляла
Нам Мати Божа зраст дарувала,
Божа Мати – у нашій хаті.
І ще молитва до самого Бога:
Дай тобі, Боже, в горю потіху,
Дай тобі, Боже, в нужді надію,
Дай тобі, Боже, сильную волю,
Збав тебе, Боже, від злих сусідів,
Збав від невірних синів виродних,
Збав тебе, Боже, від тьми неволі [3: т. 1: 83, 87].

А ще в одному ранньому вірші (“Хрест”) є рядки:

Хреста нас знаменем хрестили,
Ростем під знаменем хреста,
З хреста пливуть всі наші сили
І віра наша пресвята [3: т. 1: 88].

Не обійдемо ще одного образу молитви – молитви “... до прадідівських богів” [4: т. 16: 122]. Захар Беркут на Ясній поляні молиться праведному Сонцю як символу великої віри саме у праведність, високість духу, великого добра. “І дивно-дивно” прихильність до “прадідівських богів Захар Беркут виніс зі Скитського монастиря від старого монаха Акентія”, який далеко не випадково “... розповідав своїйму ученикові про давню віру” [4: т. 16: 122].

У “Передньому слові” до “Староруських оповідань” І. Франко, підкреслюючи, що Євангеліє Ісуса Христа знайшло в Україні вельми благодатний ґрунт, писав: “...швидко по заведенні християнства русини щиро пройнялися новою вірою” [4: т. 21: 111].

Мусимо зізнатися, що тут ми тему до кінця не вичерпали. І все ж сподіваємося, що змогли хоча б до деякої міри ескізно показати, що образ християнської молитви є наскрізним у всій творчості І. Франка, якого такий тривалий час вважали атеїстом.

А тепер про образ дороги. Про поезію “Дві дороги” уже згадувалося. Життя ставить перед людиною екзистенційний шлях – працю органічну і позитивну, суспільно-корисну і вимогливу, незважаючи на прикрощі, труднощі і складнощі. “Калічить ноги” людина на цьому шляху, це неминуче, адже людське буття не стільки діалектичне, скільки парадоксальне у своїй глибинній сутності. Залишається проблема – як і коли страждання очищує людський дух. Найглибше прагнення поета – іти до “світла, щастя і любові”.

З глибокою тугою стає на новий шлях гуцул, прощаючись з рідною Верховиною (“Від’їзд гуцула”). Далекий і чужий край – до нього ця дорога.

Такі найраніші відомі нам поезії І. Франка на тему дороги. А рання його повість “Петрії і Добошуки” починається описом лісової дороги, ними підуть усі персонажі

твору. По-різному вони простягатимуться, різними будуть і їхні долі. Дорога, як поняття конкретне, і дорога, як життєвий вибір з усіма його подальшими перипетіями.

Забігаючи дещо вперед, підкреслимо, що образи конкретно названих доріг “Благословенного Підгір’я”, зберігаючи хтонічний локальний колорит, часто набувають особливого семантичного відтінку аж до символічного.

Підгірськими дорогами мандрує малий Герман Гольдкремер разом зі своїм опікуном Іцком-онучкарем. І знову маємо момент, так би мовити, ліричного хтонізму з особливо суб’єктивізованим пейзажним компонентом: “І далі, далі, далі. З села до села, з гори в долину, через річку, горі горбками, посеред піль, поперек лісів тягнеться повільно їх теркотячий візок [...]. Околиця за околицею, а край все один, краса все одна – вічна, ненаглядна, супокійна краса пречудового Підгір’я...” [4: т. 14: 385].

У другій редакції повісті згадано про Стебницький тракт (тепер вулиця Трускавецька), на якому відбулася сутичка українських селян з підприємцями-зайдами – ішлося про доставку матеріалів на будівлю військових об’єктів (вони збереглися досі). Ідеться також про Бориславський тракт (про нього буде сказано ще багато): Герман везе хвору Рифку до опоетизованого письменником дубового лісу Тептюж (топонім автентичний), маємо тут ліризований зимовий пейзаж. Однак Рифка не відчуває його краси.

Чимало поезій І. Франка не ввійшли до збірок. Серед них – цикл “Із моїх вандрівок по Галичині”, який відкривається віршем “Похвала Дрогобича”, а в ньому є рядки:

Твій Бориславський тракт – гай, гай,
Се восьме чудо світу [4: т. 2: 351].

З Бориславським трактом пов’язана низка перипетій у романі “Борислав сміється”. Пам’ятаємо, як під час церемонії освячення фундаменту під палац Леона Гаммершляга відбулося “поєднання” двох найбільших олігархів. І ось вони йдуть до оселі Германа Гольдкремера, щоб домовитися з Рифкою про одруження Готліба з Фанні Гаммершляг. “Рука об руку йшли два приятелі Бориславським трактом [...], оба приятелі від ринку зійшли вже долів, на місток (він існував ще донедавна, тепер потічок забетонований. – З. Г.) відки улица почала знов підійматися догори [...], поки не увірвалася наверху, де блискучий позолочений хрест [...] виднівся до сонця. Тут же за мостом направо починався обширний сад [...]”, а за ним – “старосвітський, безповерховий [...] дім під гонтами” [4: 15: 275–276]. Це й була оселя Германа, що він її придбав від збіднілого шляхтича, привид якого ще блукав ночами навколо. А в самій оселі залишилися портрети його “славних предків”... Не треба якось по-особливому пояснювати такий знаковий факт.

Підкреслимо, що все відповідало тодішній дійсності, коли мати на увазі топографію Дрогобича. Зазначимо також, що на Бориславському тракті відбувалися події “У столоярні” (можна і тепер точно вказати те місце, з яким пов’язане перебування малого І. Франка – учня нормальної школи, що мешкав у “цьоці” Кошицької-Гучинської).

Відомо чим закінчилося “сватання”. Герман мусив податися до Львова шукати загиблого сина: Герман сам у кариті і “мчав улицями Дрогобича на Стрийський тракт” [...]. Незважаючи на мету поїздки до Львова (щоб дістатися цього міста, треба було їхати до Стрия, бо в Дрогобичі залізницю збудовано лише у 1873 році – отже, події в романі відбувалися раніше цієї дати), він роздумував над своїми гешефтами. І ось вельми промовистий факт: “Хвиляста підгірська околиця пересувалась перед ним не лишаючи в душі його ніякого сліду. Він ждав нетерпеливо, коли перед ним забілються вежі Стрия, його нудили безконечні ряди беріз та рябин, посаджені по обох боках гостинця” [4: т. 15: 286]. Ці ряди можна побачити і тепер. А образ “гостинця” постає потужним чинником психологічного аналізу.

На Задвірному передмісті на початку стрийського гостинця, на Вигоді є і досі чагарник. Тут Готліб чекав на Фанні, яка “у чорній бричці”, повертаючись зі Стрия, мала з’явитися із “далекого ліска”. Усе тут відповідає природі. Бричка, “мов чорна стріла”, “живо котилася до Дрогобича”. Читач пам’ятає що діялося під час Готлібового очікування і що трапилося на стрийському гостинці згодом.

Однак є ще один, можливо, найпотужніший в ідейному плетиві роману аспект. На початку Бориславського тракту зліва є церква Святої Трійці – духовний центр Самбірсько-Дрогобицької єпархії. І знаємо, що Бенедьо Синиця мав стати на роботу в Бориславі:

“Була неділя, коли Бенедьо вибрався в дорогу (до Борислава. – З. Г.). В церкві Святої Трійці дяки гриміли хвалу Богу. А напротив церкви, на нужденім дрогобицькім друку, попід муром сиділи купами ріпники в просяклих нафтою сорочках та подертих кахтанах, ждучи, аж скінчиться хвала Божа, щоб відтак рушити до Борислава” [4: т. 15: 302]. На берегах зазначимо, що це перший в українській літературі збірний портрет групи заробітчанин, які в неділю одягнені були саме так характерно.

З ними “в дорогу” пішов Бенедьо. Ми можемо точно в природі пройти цей шлях і все побачити та усвідомити (ще раз підкреслимо) і способи художньої індукції – від природи до її художнього експресивного зображення. Але річ і в іншому. “Дорога” Бенедя до Борислава стала дорогою ініціальною – на ній розпочався інтенсивний духовний процес – Бенедьо болісно роздумував над долею “підгірського народу”. “Страшне безвідрадне положення такої величезної купи народу вдарило його так сильно, що він ішов, мов оглушений, і ні про що інше не міг і подумати” [4: т. 15: 304].

На “дорозі” виринає думка: “А може, спосіб “трібувати [...] рятуватися” є, тільки що вони (ріпники. – З. Г.) або сліпі та не видять, або тільки ліниві (! – З. Г.), не шукають, а то найшли би і побачили б?” [4: т. 15: 307]. І так зніціювалась інша “дорога” – болісний, драматичний шлях пошуків, способів порятунку.

У сенсі топографічному “дорога до Борислава” завершується такою символічною картиною: “...Перед ними (ріпниками і Бенедем. – З. Г.) лежав Борислав, мов на тарелі. Невисокі під гостям дахи білілися до сонця, мов срібляста луска. Понад хатами де-не-де виднілися червоні тонкі а високі комини нафтарень, мов кроваві пасмуги, сягаючи до неба (який символічний і змістовний контраст до “білих веж”

патріархального ще Стрия. – 3. Г.). Далеко, на другім кінці Борислава, на горбі, стояла стара церковця під липами, і круг неї ще тислися останки давнього села” [4: т. 15: 308]. Порівняємо тут “дорогу” до села Вербівки (“Микола Джеря”) і її символічний опис у повісті І. Нечуя-Левицького.

І ще один “тракт”, ще одна сторона світу – на північ (ближче до сходу, куди вела дорога до Самбора; Борислав на захід, Стебник на південь від Дрогобича, Стрий – на схід – на всі сторони світу).

“Голодною смертю мруче Підгір’я”. Пейзаж обабіч Самбірського тракту, витриманий у сіро-жовтих барвах, що символізувало стихійне лихо – випалені сонцем ниви підгір’ян.

“Тими селами і полями та лугами летіла парою баских коней запряжена легка бричка Самбірським трактом до Дрогобича”. Бричка “чорно лакована” (чорний колір – постійний атрибут світу капіталу, світу зайд). А в ній бачимо Германа Гольдкремера, “статного, підсадкуватого мужчину, в силі віку і здоров’я, червонолицього, з густим чорним заростом на лиці, в гарнім багатім строю, – все те дивно відбивалося від нужденної подоби окружаючого краю і народу” [4: т. 15: 344].

Тут варто зазначити такі деталі. “Червонолице” обличчя Германа – це немовби деталь-пуант у панорамі навколо. Маємо також промовистий приклад художньої енантіосемії: опоетизований і в І. Франка образ сонця набуває тут протилежного до традиції художнього сенсу. Люди благали дощу. “Але небо стояло, мов замуроване, а сонце своїм широким безстыдно блискучим лицем мов насміхалося з сліз і молитов бідного люду” [4: т. 15: 343], який звертався до неба і “молив рятунку”.

Зупинимося далі на одному вельми промовистому символічному образі дороги, який можна вважати знаковим на еволюційному процесі світогляду І. Франка. Йдеться про роздуми Андрія Темери в оповіданні “На дні”. Відома історія цього твору, написаного 1880 року, коли вже так чи інакше завершувався “соціалістичний” етап названого процесу. У внутрішньому монолозі Андрія в тюрмі маємо одну парадоксальну думку, яку підкреслимо:

“А може, всі ті думи, наші змагання, наші бої – може, все те оп’ять тільки одна велика помилка, яких тисячі прошуміли досі, мов густі вітри, понад чоловіцтвом, може праця наша ні на що не здалася? Може, ми будемо дорогу (гостинець у “Каменярах”. – 3. Г.) поза шляхом [...], може, найближче покоління піде зовсім не туди, лишить нас на боці, як пам’ятник безплідних змагань людських до непотрібної цілі?” [4: т. 15: 158]. Гостродраматичне і водночас пророче признание. Народжувалася нова свідомість. Ідея національна, соборницька, державницька. Незабаром були написані такі твори, як “Не пора” і “Святовечірня казка”...

Ситуація “відхід–повернення” у світовій літературі поширена в різних екзистенційних ситуаціях і варіантах. А ми пригадаємо повернення Івана Півторака з Борислава в рідне село (перша редакція оповідання “Ріпник”).

“Повернення” відбувається навесні. Пора року позначена тут відтінком символічним. Природа оживає (автор подає тут ліризований поетичний пейзаж “пречудної підгірської околиці”), оживає душа Івана – прекрасний психологічний па-

ралелізм. “Ну, бувай здорове, давне жите, давна муко. Прийшла пора отямитися, пора працювати, та не бориславською роботою” [4: т. 14: 290]. І щиро молитися Іван, повертаючись додому.

Відзначимо однак, що у другій редакції оповідання дороги “повернення” немає, що посилює драматизм дії. Фінал другої редакції відомий – Іван трагічно загинув від рук властивця-зайди і “... його поховали в одній ямі з останками Фрузі” [4: т. 21: 64]. Дорога без повернення, дорога смерті...

Таким були шляхи-дороги з Дрогобича і підгірських сіл.

Звернімо увагу на такий момент, що так чи інакше підкреслює соборне відчуття в нашому народі. Захар Беркут, “усвідомлюючи потребу всемірно зміцнювати зв’язки з руськими (українськими. – З. Г.) громадами по угорським боці”, робить усе, щоб його намір здійснився, – “... провести зі своєї Тухольщини просту і безпечну дорогу на угорський бік” [4: т. 16: 42–43]. Ця дорога “... була живою ниткою, що в’язала докупи дітей одного народу, розбитих між двома державами” [4: т. 16: 42–43].

Проаналізуємо образ доріг у романі “Перехресні стежки”. У франкознавчій літературі не раз уже розглядали ситуацію зустрічі на шляху з Гумніськ до Буркотина Євгенія Рафаловича з селянином Демком Горішним. Пригадаємо головні моменти цієї ситуації.

У легкій бричці Євгеній Рафалович їде рівним шляхом, обабіч якого розкинувся молодий сосновий лісок, і роздумує над станом судівництва в краю. Картина вельми неприваблива. Корумпованість (“особливо влазливе, цинічне жидівське перекупство”), абсолютна забюрократизованість, судові функціонери, які знають лише дещо з “параграфів”, не торкаються у своїй діяльності “... ані психології, ані суспільних відносин, ані історії, ані етики, присипляючи ще в університеті [...] душі і серце”, стаючи “... машиною, яка працює так, як її ведуть переможні обставини” [4: т. 20: 319].

Його болісні роздуми перериваються дещо дивним способом. На рівному шляху Євгеній побачив “стовп”, що відрізнявся від звичайних “мильових”. “Стовп” виявився селянином... Щось особливе, характерне є в цій ситуації...

Серед рівного шляху Демко Горішний блукав, не знаходячи дороги до рідного села. А далі внутрішній монолог Євгенія:

“У його голові шибнуло дивне порівняння. Отсей старий, що заблудив у близькім сусідстві рідного села, що стоїть насеред рівного гладкого шляху і не знає, в який бік йому додому – чи се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будучим, між широким, свобідним розвоєм і нещасним нидінням, і не знає куди йому йти, не має сили ані надії дійти до цілі. “Хто то покаже тобі дорогу, хто підведе тебе, мій бідний народі?”, – зітхнув Євгеній” [4: т. 20: 232].

Є ще одна “дорога” в романі. Це вулиця на Задвірному передмісті, що веде на схід від міста на стрийський гостинець, на початку якого є поле, що і досі називається Вигода. На Вигоду йшли селяни на скликане Євгенієм віче, нею він йшов до свого триумфу і арешту.

За місто із Задвірного передмістя ішла дорогою свого кінця Регіна після вбивства чоловіка. У темну зимову ніч вона йшла і йшла і врешті стала на мості (який ми і досі переїжджаємо). Тут її зіпхнув у Клекіт божевільний сторож Баран.

У повісті “Основи суспільності” є один вельми характерний персонаж, прототипом якого тією чи іншою мірою є батько І. Франка. Це коваль Іван Гердер, один з галереї інтегральних особистостей – персонажів І. Франка. Це – той “цілий чоловік”, тема якого проходить крізь усю творчість письменника. “Душі людей чули [...] в тім чоловіці живу течію власної думки, сильного характеру і живої своєрідної поезії”, а також “спокійний критицизм” [4: т. 18: 194]. І ось Іван Гердер зазнав великої трагедії – дорогою згуби пішла його дочка Маланка.

Панич Адаць Торський іде польовою дорогою. Раптом він побачив велику макову квітку. Та се була Маланка, що чекала на нього. На польовій дорозі лунає дзвінкий дівочий голос, ллється пісня “тужлива та при тім якась кокетлива, оживлена коломийка:

Била мене мати в четвер по вечері,
Щоби я ся не дивила в очі паничеві,
Ой бий мене, мати, хоч на смерть м'я убий,
А я вийду на вулицю: “Паничу мій любий!”

“...Маланка, вся червона, як квітка, в білій сорочці і в червоній спідниці [...], легко вискочила на бричку” [4: т. 19: 221] і поїхала дорогою серед розкішних полів серединою літа назустріч своїй трагедії. Її згвалтували ті, що називали себе “основами суспільності”... Ця опоетизована істота стає жертвою жахливого вчинку. Така поезія і дійсність... А була у Маланки “надія провести спокійно кілька хвиль разом з улюбленим паничем, обідати з ним, наговоритися досита...” [4: т. 19: 222]. Дорога любові, надії і згуби...

Особливо специфічною є “дорога” Юри Шикманюка, коли він “брів Черемош”. Він ішов дорогою помсти аж до вбивства свого кривдника шинкаря Мошка, що виступає у творі як “...чинник розкладу й зопсуття на ціле село, на ціле окоło” [4: т. 21: 453]. Та “дорога” Юри несподівано завершилася всепрощенням. На своїй “дорозі” він утратив знаряддя помсти – сокиру, але здобув рибу, а образ риби є відомим символом. Супроводжували Юру в його “дорозі” “незримі велетні” – Білий і Чорний – уособлення божеського в людськiм дусі і уособлення темних сил в людській душі і в бутті загалом – усе тут майже за пізнішими теоріями К.-Г. Юнга. І, маюючи “дорогу” Юри, І. Франко рішуче заперечив ідеї маніхейські, у нього перемагає ідея величі Духа, ідея добра (а вона, як знаємо, є наскрізною, починаючи з найперших творів письменника, який послідовно йшов до синтезу християнської та національної ідеї). Це ще раз підкреслимо!

Навіть сама природа кликала Юру відмовитися від кривавої помсти:

“Юро, куди йдеш? Юро, вернися! Ревло і клекотіло з глибини Черемоша” [4: т. 21: 447]. Квінтесенцію розглянутого діалогу між двома “велетнями” є ствердження Білого: “Господь сильний” [4: т. 21: 447]. Парадоксальними є дороги бут-

тя, невідомі Божі стежки. Ця повість-новела завершується так: “Господь різними дорогами тягне людей до добра [...]”.

Білий: Моя річ допомагати по змозі, щоб сума добра між людьми все більшала та більшала.

Чорний: Еге ж, еге! Вийшов сіяч на поле сіяти, та й сіяв, кидаючи насліпо одно зерно на стежку, друге в терня, третє – в буйну пирійку, в надії, що хоч якась частина зійде, і виросте, і достигне, і дасть стосотні плоди. А я собі сію свій кукілець розумно, з гарним обрахуванням. Де не можу зовсім заглушити твоєї пшенички, там запоганю її.

Білий. Що ж, роби, як знаєш і як мушиш! Поборемось!” [4: т. 21: 472].

Зло на дорогах життя, стверджує І. Франко не абсолютне, не маніхейське. Зло – це відсутність (знову ж таки не абсолютна) добра. Як тут не пригадати твердження Д. Антоновича, який у статті “Передхристиянська релігія українського народу” писав: “Ця відсутність у світогляді українського народу – як у найдавніших часах, так і пізніше – начала зла як рівнозначного з добром, накладає характерну печать на весь народний характер і на народну культуру” [1: 196].

Символічними є “дороги” персонажів у творі, який завершує повістевий шлях І. Франка. Кость Дум’як сам вийшов і прагне вивести односельчан зі “світу темноти і несвіду щастя” на шлях боротьби за елементарні людські права. Повертається з битого шляху “шляхетства” і “панства” до рідних порогів дідич Антін Субота. Але є у повісті “Великий шум” і картина іншого шляху. Це “дорога”, як сказав би С. К’єркегор, “тремтіння і жаху”.

“Дорога лежить мов довга, проста борозна на білому полі. [...] Стукіт походить не з цієї дороги, а немов з глибокого нутра землі, де почало битися якесь шалене серце [...]. Тук, тук, тук” [4: т. 22: 312]. Підкреслимо, що в цій сцені вигук повторюється “Тук, тук, тук”, згущуючи ситуацію тремтіння і жаху. “Але що се? На білій дорозі виринуло раптом немов кроваве око” [4: т. 22: 312]. Історію “кровоного ока” у франкознавстві розглядали ще від монографії М. Мочульського. Це те око видає тукіт на дорозі. І панові Суботі здається, що на дорозі з’явилася “якась безформна і чорна тінь”. Гладкою засніженою дорогою, як йому здається, смерть їде до нього “демонськими кіньми з кровавими очима”. Та зовсім незабаром він знову гляне у вікно, вдивляючись “...в найдавші кінці дороги, де вона безслідно зливається з тьмавим небом. Не видно нічого”. Однак “по замерзлій дорозі” таки рухається бричка. Прибула “чорна пані” – се дочка пана Суботи Женя прибула додому з Венеції після загибелі свого чоловіка, яку вона спричинила... Дорога додому після трагедії... А життєвий шлях спольщеного русина завершився перемогою, так би мовити, рецесивного гена [див.: 4: т. 22: 311–312, 317]. Внутрішня дорога Суботи – це дорога до себе.

Але в повісті “Великий шум” є ще один персонаж на “дорозі”. Це “комісар” Годієра, один з найхарактерніших (уживаємо тут це слово в його термінологічно театрознавчому сенсі) Франкових персонажів.

На Підгір’я “махнула осінь” – тут автор подає вельми колоритний пейзаж.

Села, поля, ліси, сади, небо – усе те обняте осінню. “А широким полем, безлюдною дорогою суне і теркоче маленький візок, а в ньому “комісар”, у якого “правдиво осіння фізіономія”. Теж цікавий психологічний паралелізм. А діти обабіч дороги вже в селі вигукують: “Біда їде! Гей, там біда їде”. А далі – “злюбні співи”:

Гей там на горбочку
Їхав дідько в черепочку...

“А старші люди, поважні газди плюють на слід його коліс на дорозі...” [4: т. 22: 286]. Галицька дійсність знала і такі типи.

Зрозуміло, що в нашому есеї тема далеко не вичерпана. Але ми зробили спробу розглянути деякі грані сакрального світу письменника і особливості хтонічного локального колориту в його творах, у поезиці яких цей компонент є одним із особливо красномовних.

Література:

1. Антонович Д. Передхристиянська релігія українського народу // Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К., 1993.
2. Біблія. – Москва, 1988.
3. Франко І. Вибрані твори: В 3 томах. – Дрогобич, 2004.
4. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Алла Швець (Львів)

“Цвіт – се кокетерія рослини...” (флористичні образи у творчості Івана Франка)

У символіці квітів віддавна закодована їхня особлива ритуальна значущість, що проявляється у різних обрядових діях, культових святах, відображена в образотворчому мистецтві та національній культурній традиції. За словами О. Ковальчука, “у практиці ритуального використання квітів знаходимо сліди найдавніших вірувань, пов’язаних з культом Великої богині – уособленням життя, землі й плодючості” [1: 141]. Квіти володіють особливою сугестивною функцією, здатні облагороджувати людське життя, викликати найрізноманітніші естетичні враження та почуття, збуджувати найпотаємніші реєстри людської душі, стаючи, зрештою, дивовижним невербальним засобом інтимної комунікації.

У багатьох країнах світу квіти витворили складну мову, проте справжня мова квітів з’явилася у XVII ст. в Константинополі. Це була ціла наука, яка називалась “селама”, і кожна квітка у ній мала своє значення. На початку XVIII ст. шведський король Карл II привіз “мову квітів” з Персії і запровадив її у Європі, де впро-

довж цілого століття публікували квіткові словники. У 1830 році російський поет Д. Ознобішин переклав з перської і видав у Санкт-Петербурзі книгу “Селам, або мова квітів”, помістивши у ній понад 400 назв рослин і їх значень. Деякі джерела стверджують, що мова квітів зародилася в епоху романтизму і впродовж століття була невід’ємним елементом сентиментальних ігор закоханих.

Не знаємо напевне, чи була книжка російського поета про мову квітів відома Франкові, проте в ейдологічній системі письменникової творчості образи квітів стають невід’ємним символіко-асоціативним елементом авторських креативних інтенцій, передусім у вираженні складних психо-духовних переживань його героїв. Як істинний природолюб та природознавець, а водночас і тонкий естет, І. Франко глибоко відчував біологічну, естетичну, сугестивну та перцептивну роль квітів у людському житті, найяскравіше сказавши про це в новелі “Сойчине крило”: “Вони дразнять наш зір своїми пишними кольорами, лоскочуть наш дотик незрівняною ніжністю своїх листочків та чашечок, бентежать наш нюх різноманітністю та розкішними комбінаціями запахів, яких наша мова не в силі назвати, а наша наука укласти. Але їм іще сього мало. Вони не задовольняються нашими зміслами, заходять у нашу душу, глибоко торкають наше естетичне почуття нечуванним багатством та різноманітністю рисунка, грацією своєї цілості, принадністю та таємничістю своїх рухів” [5: т. 22: 64]. Мабуть, саме таке розуміння перманентної природи квітів надихало письменника до творення яскравих флористичних образів з найнесподіванішими асоціативними зв’язками, нерідко надаючи їм ролі самодостатніх образів-символів.

Найбільш зримо символіка квітів есплікується у новелі “Сойчине крило”, де квіти у різних видових варіаціях стають лейтмотивним образом, який розгортається синхронно до розвитку почуттів героїв і подієвої сюжеттики твору, ферментують інтригуючу любовну гру. На початку твору експозиційним флористичним образом є хризантеми: у затишній кабінеті самотнього чоловіка “скрізь по столиках цвіти – хризантеми [...] різних кольорів і різних відмін” [5: т. 22: 56] – його улюблені квіти. Образ хризантем – не випадковий рослинний антураж самотника, а певний психологічний знак його внутрішньої природи, яка за символікою цих квітів увиразнює осінній настрій (осінній вік), відхід від справ, спокій, ученість, самовпевненість. Одне з домінуючих значень хризантеми – довголіття, те, що виживає (оскільки ця квітка витримує морози) – виразно спроектоване на внутрішній світ самотника, імпліцитно наявне у сфері його почуттів: це довговічність кохання, хоч і давно похованого у нижніх підвалинах душі. Наступний флористичний образ з виразною вже ритуальною функцією, озвученою самим героєм, – барвінок, цвітом якого у переддень Нового року уквітчаний стіл Хоми: “[...] я в тім пункті забобонний, вірю, що цвіт барвінку на Новий рік приносить щастя” [5: т. 22: 56]. Наукова назва барвінку походить від латинського слова, що в перекладі означає “перемогати”. Власне, ця семантика квіткового образу оприявниться наприкінці твору – як перемога “дійсного, широкого, многостраждущого життя” над “слимаковим, паперовим та негідним існуванням”. Як і хризантема, блискучі листочки барвінку

не гинуть взимку від холоду. Тому він став символом життєстійкості, нев’янучості, вітальної сили, вічності. За повір’ям, посаджений в саду барвінок, приносить щастя, а складений у букет – незрадливе кохання. Так обидва ці квіткові символи виконують у тексті прогностичну функцію – симптомують про майбутнє відродження колишньої пристрасної любові закоханих, яка у творі тестується ще й епістолярним моментом. Образ “високих квітів з тужливо похиленими головками” [5: т. 22: 61], про який згадує Маня у листі, є своєрідним ретроспективним символом зів’ялого кохання, а разом з тим знаковим елементом любовного топосу закоханих – лісу. Далі цей квітковий образ трансформується у символ засушеної квітки у гербарії ностальгічних почуттів жінки.

Цікавим художнім експериментом І. Франка у новелі “Сойчине крило” є зіставлення ботанічної природи квітки з жіночою сутністю. Асоціативним флористичним образом при цьому стає квітка геліотроп. “Адже геліотроп повертає свою головку за сонцем! Адже інші цвіти соромливо стуляють свої чашки вдень, щоб сонце не висало з них пахощів, і розхиляють їх аж вечором. Вдумайся в їх психологію [...]. Хіба вони можуть інакше?” [5: т. 22: 64]. Жіноче одкровення Мані дає змогу віднайти й у психології жінки унікальну флористичну властивість – геліотропізм – здатність рослини набувати певного положення під впливом сонячного світла чи геліофілію – сонцелюбність. Так само перманентною властивістю жінки під впливом сонця і тепла любові є здатність оприявнювати свій почуттєвий світ, розкривати найпотемніші підвалини свого внутрішнього ества: “Хіба ж жінщини можуть інакше? Те, що вам, твердим, тупим, видається кокетерією, комедією, се у них найінтимніший, несвідомий вияв їх натури, се у них таке просте, і конечно, і неминуче, як диханнями легкими і ходження ногами. [...] Я не винувата, що ти в моїм житті був тим палким сонцем, яке змушує квітку розвинути і розпуститися і відкрити свою чашечку, і розлити свої найкоштовніші пахощі” [5: т. 22: 64]. Символіка геліотропа в контексті психологічної подієвості новели не випадкова. У європейській культурі сонячна квітка геліотроп символізує вічну прив’язаність і любов, у міфології вона присвячена Аполлону та Клітії. Відтак у “Сойчиному крилі” цей флористичний образ амбівалентний – з одного боку, він ототожнений з жіночим началом, а з іншого – є промовистим символічним атрибутом, який визначає стосунки двох закоханих: адже навіть на позасвідомому рівні, географічно дистанційовані, вони перебувають у силовому полі взаємної прив’язаності один до одного.

Новим художньо трансформованим флористичним символом у цій новелі, а відтак і логічним елементом сюжетної канви тексту є образ квітки-душі, відкритої у своїх почуттях: “Душа відчиняється, мов квітка, що в часі бурі стулила була свої барвисті листочки” [5: т. 22: 71]. Власне, цей образ ферментує у творі новий тип оповіді – епістолярну сповідь. Мовою квітів І. Франкові вдалося описати складний ланцюг інтерперсональних взаємин.

Найчастіше у Франкових текстах квіти стають асоціативними образами, якими письменник означає людські почуття, психологічні стани, характер персонажів, елементи пейзажу і хронотопу. Щоправда, чимало флористичних образів у Фран-

ковій творчості є автологічними, слугують здебільшого засобом часопросторової ідентифікації – **образами міського пейзажу**: “Вулиця... Доми низенькі за штахетами в садках, георгінії і айстри на малесеньких грядках” [5: т. 3: 45], **хронологічними знаками** – квітковими символами певної пори року: “То був чудовий місяць май, / Цвіли вже бзи й троянди” [5: т. 3: 146]; “Власне надійшла весна [...]”. Тільки в недалекім лісі усе забілілося від дикого часнику, що власне починав уже відцвітати, від білих і синіх підліщків” [5: т. 20: 63]. Найчастіше автологічні образи квітів є **елементами інтер’єру чи екстер’єру**, пов’язаними з психологічною аурою дому (здебільшого це декоративні квіти): так, у покоїку Целіни (“Маніпулянтка”) – “резеда, що цвіла в великім вазоні на вікні” [5: т. 18: 34], на подвір’ї Трацьких (“Не спитавши броду”) – “великі вазони з олеандрами; по решітці спинався густий, біло й синьо цвітучий повій” [5: т. 18: 351], подружжя Суботи (“Великий шум”) милується “цілим озерцем астрів, та мальв, та георгіній, та безмертників і інших осінніх цвітів, що густо обсіли грядки перед ганком” [5: т. 22: 286], а велика поціновувачка краси Оля (“Вільгельм Телль”) уявно стає дизайнером власного родинного гніздечка: “Вона бачить себе в опрятній, чистенькій світлиці, з вікнами до сонця, з цвітучими фуксіями й азаліями на вікнах, з зеленими пачосами плющу на стінах” [5: т. 16: 196].

Однією з функцій квіткової образності у Франкових текстах є її здатність бути засобом **портретної характеристики**. Очевидно, тут позначилася традиція і стилістика народнопісенної поезії, з властивими їй фітоморфними паралелізмами, які автор майстерно трансформує: “Ось бач, ще рожі на лиці цвітуть / І на устах красніє ще малина” [5: т. 2: 154], “синій, як боз” [5: т. 15: 228], Олімпія Торська (“Основи суспільності”) на початку повісті “цвітуча, мов рожа, в рожевім убранні, вона рожево глядить на світ” [5: т. 19: 146]. А асоціативне порівняння героїні оповідання “Іригація” з квіткою контрастує з її психічним здоров’ям: “хоч тілом цвіте, і мов рожа, пишається, зате нервами не то жиє, не то помирає” [5: т. 18: 135].

Цікавого художнього осмислення й глибинної символічної значущості зазнають флористичні образи у Франковій поезії “Христос і хрест”. У тексті вони не лише конкретизують подієвий локус (ареал поширення рослин) – “серед поля край дороги” [5: т. 1: 63], – а й стають атрибутами **християнської символіки**:

Подорожники й фіалки,
Що там пахли з-між трави,
Звились, мов вінець любові,
У Христа край голови [5: т. 1: 64].

Сакральний зміст цих фітоморфних образів пов’язаний з їхньою символікою у християнській традиції: подорожник уособлює шлях Христа, а фіалка символізує смирення, зокрема смирення Христа як Сина Божого. Щоправда, І. Франко дещо модифікує християнську семантику цих фітообразів у руслі “олюднення” Христа, надаючи йому рис “земного образу, позбавленого сакрального ореолу” [2: 75–76]. Тому християнський знак подорожника як символу дороги Христа у контексті поезії

можна витлумачити як шлях Його сходження до людей, власне як символічно-узагальнений образ християнської дороги буття.

З квіткою асоціюється жіноче начало, різні варіації квітів у Франкових творах уособлюють кохану, почуття до неї, мовою квітів декорується оазис найінтимніших експресій ліричного героя. Невипадково в ейдологічній поезиці Франкових текстів домінують квіткові образи **любовної семантики**. Почуття кохання сублімується в конкретних флористичних формах: лілеї (“Тричі мені являлася любов. / Одна не-сміла, як лілея біла” [5: т. 1: 161]), де колористичний атрибут символізує чистоту, невинність, спокій; соняшника (“І говорила перша: “Я любов, / Життя людського сонце невечерне. / Як соняшник за сонцем, так за мнов / Най раз на все твоє ся серце зверне” [5: т. 1: 165]) – тут, як і в новелі “Сойчине крило”, образ любові-соняшника асоціюється з геліофільною властивістю квітів. Алегоричний символ любові-спокуси уособлено в образі отруйних квітів: “[...] прудко сходять і бувають отакі нібито гарні, а отруйні квіти, як ота моя любов” [5: т. 18: 403], а емблемою вірного кохання в поезії І. Франка, як і в українській лінгвоментальній традиції, стає незабудка:

Як двоє любляться, а ждуть
Розлуки хоч би на часок,
То одно одному дають
На пам’ять незабудь-цвіток [5: т. 2: 353].

Символом пристрасної земної любові у поемі “Святий Валентій”, стає образ “препишної, пурпуром горючої лікійської рожі” [5: т. 4: 22], яка тестує почуття героя й водночас протиставляється вищій Господній любові. З цією квіткою пов’язана не лише географічна ідентифікація (Лікія – з грецької – “країна світлих променів”, історична область Малої Азії, нині південно-західна частина турецької провінції Анталія) закоханої адресантки, “квітки з раю” [5: т. 4: 23], але й психологічна реакція Валентія на такий сердечний подарунок. У його душі відбувається уявний ритуал знищення цього матеріалізованого символу любові, яка для нього – “покуса до гріха, сам гріх! / Порвать, стоптати її – се перший крок / До вищої господньої любові” [5: т. 4: 23].

На любовній атрибутиці флористичних образів заснована персоніфікація квітів, які уособлюють кохану, асоціюючись з елементами її зовнішності, психології, мовлення. **Образ коханої** у Франковій творчості репрезентують такі фітоморфні символи: “сон царівни” (“Вона, ся гарна квітка “сон царівни”, / Котрої розцвітом втішався я, – / Котрої запах був такий чарівний, / Що й досі п’яна ним душа моя” [5: т. 2: 135]), левкой (“Хоч ти не будеш цвіткою цвісти, / Левкою пахуче-золотою” [5: т. 2: 152]), лілея (“Я не Тебе люблю, о ні, / Моя хистка лілея” [5: т. 2: 144]), – у лінгвоментальній традиції – це символ дівочих чарів, чистоти, цнотливості. У лілеї закладено магичний символ жіночності, вона є суттю вологої енергії. З трояндою у Франковій поезії асоціюється амбівалентна природа жіночої душі (“Жіноче серце! [...] Чи терни, чи рожі плодиш?” [5: т. 1: 144]), а з фіалкою – ніжне слово коханої (“Ті самі уста рожеві,

/ що в них кожде слово вмить / процвітало, як фіалка, / щоби серце звеселить” [5: т. 3: 46]). У Франковій повісті “Не спитавши броду” магнетизм жіночого образу Густі викликає в уяві закоханого Бориса асоціацію з лотосом: “Казка, міф про бліду квітку лотосу, що зачаровує всякого, хто до неї прикоснувся, – і мусить він ненастанно вертатись до неї” [5: т. 18: 403]. У східній флористичній символіці лотос, як солярний знак, – уособлює досконалу красу, розкрита його квітка формує чашу, символізуючи сприймальний жіночий принцип. У греко-римській культурі лотос – емблема Афродіти (Венери). У різних традиціях з цим міфопоетичним символом пов’язують також життя, чистоту, творіння, серце, безперервність, андрогінність. Структура квітки (периферійна пелюсткова частина і центр) символізують взаємодію жіночого і чоловічого начал. Казка про квітку лотоса, що її згадає Борис, очевидно, є алюзією давньогрецького міфу про німфу Лотос (Лотіс), яка, рятуючись від переслідувань Пріапа, перетворилась у лотосове дерево.

Фітоморфні образи у творчості І. Франка стають розгорненими метафоричними чи алегоричними образами-символами певних **абстрактних понять**. Як-от – “безсмертні квіти” (“Душа в безмірному просторі / Купалася, на ті прозорі / Луги летіла, де цвітуть / Безсмертні квіти” [5: т. 2: 156], які декорують простір духовної екзистенції та спокою ліричного героя. У романі “Лель і Полель” алегорією нового життя, хоч і позначений цвинтарним духом, стає образ “квітки майбутнього”: “На могилах сумного минулого виростає величезна й запашна квітка майбутнього. Нехай щастить тобі Бог, запашний квіте!” [5: т. 17: 473]. На такій самій флористичній асоціації в уяві Бориса Граба (“Не спитавши броду”) заснований образ його “будущини”: “Зверху вона помальована рожами та пишними квітами, але хто його знає, що поза нею криється?” [5: т. 18: 410]. Пригаслий поетичний дар митця письменник порівнює з роллю фіалки в рослинному світі: “Заким умре ще в серці творча сила / і дар пісень заглухне в тишині, / немов пахуча та фіалка мила, / що в’яне у пустому бур’яні, – я раз іще б хотів простерти крила” [5: т. 3: 19].

В ейдологічній системі Франкової поезики наявні й досить екзотичні чи фантастичні квіткові **оказіональні** образи, символіка яких оприявнюється в контексті твору. Так, в антифактивному маренні Регіни (“Перехресні стежки”) зринає фантазмагоричний образ квітів-дітей: “В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром [...]. І грядка фіалків, левкої, астрів. А то не астри, не левкої, не фіалки, а якісь дивні рослини з дитячими личками... дівчатка з блакитними очима, хлопчики...” [5: т. 20: 433–434]. В інкогерентному ланцюгу асоціативних образів, де ретрансльовано цілу біографію Регіни, така образна метаморфоза (квіти стають дітьми) свідчить про нереалізований материнський інстинкт, жіночу трагедію вимушеної безплідності.

Іншим химерним флористичним образом з глибокою і багатозначною філософсько-культурологічною символікою є образ чарівної квітки *Кааф*. Ліричний герой уві сні сходить в “дивную долину” – своєрідний містичний ареал, у якому розкошують “дивних форм” квіти. Опис субтильної текстури чарівних рослин, яких “ніколи не плекали люди” [5: т. 3: 163], ґрунтується на одночасній активації

звуко-зорових та нюхових рецепторів. Отже, флористична морфологія цих чудоквітів така: “барвисті, дивних форм”, видають “розкішні пахощі” і “спів солодкий з них виходить” [5: т. 1: 144]. Далі у контексті поезії ідентифікується екзотична назва квітки – “Кааф у нас зоветься та рослина” [5: т. 1: 144], – і виявляється її чудодійна сила:

А хто до уст листок сей занесе,
І розгризе, і сок його скуштує,
У того серце розкішно страє;
У того смілість душу напростує,
У того радість очі прояснить,
Турботи всі розвіє й пошматує [5: т. 3: 164].

У контексті цієї поезії розгортається складна багатозначна символіка образу квітки Кааф. М. Ткачук вважає, що вона “символізує глибоко людяне мистецтво, долю митця, який служить своїм словом народові, віддаючи повністю себе йому” [4: 27], а В. Корнійчук ідентифікує цю “рослину” “з книгою – Словом, яке в естетичній свідомості поета набувало містичної чудотворної сили” [3: 50]. На наш погляд, у символіці чарівної квітки Кааф закодовано ще й екзистенційний (онтологічний) зміст, вона уособлює абсолютну (вселенську) любов (“всім любий ти [...] і любиш всіх, щасливий в тій любові” [5: т. 3: 164]). Чудодійний екстракт цієї квітки – духовна панацея людства, засіб для досягнення найбільших людських чеснот – “розкоші серця”, “смілості”, радості, віри і любові. З просвітницькою та морально-дидактичною символікою квітки Кааф пов’язаний ритуал несіння квіткових листків у народ.

Специфікою атрибутивної та семантичної функціональності квіткових образів І. Франко еволюціонував до традицій символізму, представники якого виробили у своїй творчості “своєрідну філософію квітів”. За словами І. Шапошникової, “в українському символізмі містична сутність квітки майже не виявлена, але її образна семантика несе на собі виразну печать взаємозв’язку видимої (рослинність) і невидимої (духовне) сфер” [6: 161].

У творчості І. Франка образи квітів здебільшого не співвідносяться з реальними ботанічними прототипами, а є радше образно-асоціативними знако-символами, що ними номінуються ті чи ті явища, емоційні стани, людські риси. Відтак фітоморфні образи часто набувають символічного значення, і ця традиція закорінена в міфологічній народній свідомості, здатній засобами образно-поетичної мови оприявнювати найрізноманітніші поняття. Від конкретного фітоморфного образу до розгорнутих метафор-символів та алегорій – така амплітуда художньої функціональності флористичних образів у творчості письменника. Причому символіка кожного квітового образу у Франкових творах часто набуває відмінних від лінгвоментальної традиції конотацій, хоча в ейдологічному оазисі письменника однаково наявні як національні, так і екзотичні квіткові образи.

Література:

1. Ковальчук О. Символіка квітів // Ковальчук О. Українське народознавство. – К., 1992.
2. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
3. Корнійчук В. Франкова “Книга Кааф” // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32.
4. Ткачук М. Парадигма світу збірки Івана Франка “Semper tiro”. – Тернопіль, 1997.
5. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
6. Шапошникова І. Символіка квітів у поетичній мові II половини ХХ ст. // Збірник наукових праць. Філологічні науки. Південний архів. – Херсон, 2001. – Вип. IX.

Мар'яна Челецька (Львів)

“...З богині жінчину зроблю, людину...” (жіночі образи – “двійники” у поезії та прозі Івана Франка)

Провідна ідея з вірша-алегорії І. Франка, написаного з нагоди заснування у Станіславові “Товариства руських жінчин” 1884 року, – зробити “з богині жінчину, людину” – слугує домінантою і для розуміння жіночої психології як підгрунтя образної системи у поетичній та прозовій спадщині митця. Безумовно, активна співпраця письменника на користь поширення ідей Товариства Наталі Кобринської на Наддніпрянську Україну [9], допомога у виданні жіночого альманаху “Перший вінок” (1887), літературознавчі та фольклористичні розвідки про жіночу психологію, культуру, мислення (“Жіноча неволя в руських піснях народних”, 1882 року [16: т. 26: 210–253]; план статті “Жінчина-мати в поемах Шевченка” [16: т. 26: 153–154]) так чи інакше відбивалися на Франкових творчих задумах, особливо під час розроблення жіночої образності у структурі його творів. Правда, таке ставлення до жінки як до рівноправної особи у чоловічому світі М. Рудницький вважав закономірним процесом, що став загалом “висновком суспільного світогляду” [14: 1], який заважав в індивідуальній творчості І. Франка. Однак ця думка є поверхневою, адже не можна погодитися з автором статті про жінок у творчості І. Франка, що письменника “не хвилювала жінка як тайна” [14: 1] і що поет “Зів’ялого листя” оспівував лише “один пережитий досвід”, за яким робив “висновки про всю жіночу душу” [14: 1].

Франкове мистецтво творення жіночих образів передусім характеризується дуальністю ідеалізованого двосвіття “земного” й “духовного”, відмінності між якими позначаються на родо-видових особливостях художнього тексту. В. Агеєва відзначає проблему значного розриву між цими двома полюсами в українській літературі до початку ХХ ст., яка стала причиною того, що жінка в художньому світі

не зважувалася говорити про свій тілесний досвід [1: 117], і цей розрив призводить до того, що “ідеальна врода, божественна досконалість стає прокляттям для жінки, бо тіло уявляє особистість, позбавляє можливості “почувань себе людиною, а не лялькою, якою всі тішаться і граються” [1: 118], – підсумовує дослідниця гендерної проблематики під час аналізу драми В. Винниченка “Базар”. Ідею божественної вічної жіночності, загадку Жінки послідовно розвінчують представники феміністичного руху, починаючи від 80-х років XIX ст., головним завданням якого було прагнення вивести жінку з категорії пасивної жертви чоловічого насильства та реабілітувати свободу її вибору. Однак у модерній літературі цей процес відбувався внаслідок втрати “таємниці жіночого обличчя”, “жінки-в-собі”, що трактується лише як вияв чоловічої фантазії [1: 177]. Постулюючи ідею Товариства руських жінок про викриття божественної природи жінки з метою олюднення її почуттів, визволення особистості з-під гніту обмеженого тілесного досвіду, І. Франко попри те все намагається захищати жіночу утаємниченість, загадку, яка робить жінку ще більш жіночною, а, відтак, і більше людиною, особистістю, індивідуальністю. На цьому ґрунті і виникає колізія двійництва у жіночому просторі художнього світу І. Франка: поет створює образи, духовно значущі для розпізнавання “таємниці жіночого обличчя”, а прозаїк “заземлює” ці поетичні образи, “отілеснюючи” їх. Така символічна “умовна співпраця” між поетичним й епічним “я” митця породжує низку перегуків у мотивах, образах, сюжетах художнього тексту, на що не раз було звернено увагу у відповідних франкознавчих студіях (М. Мочульський, І. Денисюк), які переважно стосуються споріднених мотивів весільної візії зі сну Євгена Рафаловича (“Перехресні стежки”) та *галюцинаційного сну* [12: 107] поета із вірша “Над великою рікою...” (збірка “Із днів журби”). Такі сюжети належать до так званих *замінних, компенсаційних*, що пов’язано з потребою письменника відтворювати одне й те саме психологічне переживання засобами і поетичного, і прозового стилю (на зразок Франкового “Поєдинку” – вірш із циклу “Профілі і маски” (1880) та його прозовий варіант – “Поєдинок (Зимова казка)” (1883).

Творення “двійникових” образів у творчості І. Франка відбувається за принципом, який поклав в основу модерністської “драми живих символів” М. Вороний: “виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну” [5: 253]. Цей принцип, застосований у поетичному й прозовому “Поєдинку”, поемі “Похорон”, вірші “Каменярі”, полягає у заміщенні дійової особи постаттю, яка є структурною одиницею внутрішнього “я” автора чи героя і яка, “будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам в мріях-снах, уяві й пречуттях або є страшним гостем, що загніздився в серці людини” [5: 253]. Під час творення жіночих образів і характерів у прозі письменника наявний процес “розщеплення” душі героїні і “видобування” з її свідомості образу-ідеї, що у своєму сконденсованому вигляді є практично дійовою особою поетичного твору: “ця постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна

тратить враження *таємничості* або якогось скритого і глибокого значення” [5: 254. Курсив М. Вороного. – М. Ч.]

У вірші “Над великою рікою...” поет демаскує образ жінки-богині, “оголюючи” її тілесну сутність танатичним способом зображення потопельниці. Приховуючи під жанровою формою галюцинації, певні витіснені з “нижньої свідомості” комплекси, бажання, потяги [12: 114], І. Франко продовжує традицію, яку С. Жижек характеризує як традицію зображення у літературі XIX ст. “омертвілої, летаргічної жінки, яку будить з німоти чоловіків поклик” [8: 106]. Переляк, пережитий сонною свідомістю під час видіння жіночого оголеного трупа у ріці, стає причиною несподіваного крику у сні, обірваного сну, а, відтак, і раптового пробудження, пов’язаного з констатацією факту у кінцівці вірша: “*Мрія приснула моя*” [16: т. 3: 43]. У вірші, за законами ліричного жанру, збережено ідею утаємниченості жіночого образу “щастя-трупа”, відсутня й причина трагічної ситуації, яка призвела до неминучого. У “Перехресних стежках” образ “щастя-трупа” як жіноча абстракція конкретизується у рисах характеру Регіни Стальської – пасивної жертви у руках свого чоловіка, що за всієї своєї пасивності зберігає можливості у власній свободі вибору. Позиція, яку займає Регіна Стальська стосовно Валеріана, обираючи принципове горде мовчання, – це позиція неопору, байдужої провокації жертви, що об’єктивізує, як зауважує С. Жижек, вбивцю або тирана, викликає у нього таке відчуття того, щоб бажання вбити / тиранити збіглося з бажанням жертви вмерти чи зазнати гноблення [8: 83]. З цього погляду, тортури Стальського (а, варто наголосити, вони *не* переходять у фізичне насильство) можна потрактувати як різновид терапевтичного шоку, здійсненого з метою виведення з депресивного стану [8: 106], у якому героїня перебувала після насильного шлюбу згідно з рішенням її тітки-опікунки.

У жіночому просторі поетичних творів І. Франка співіснують реальні особи, з прототипами яких автор спілкується епістолярно – Кліментина Попович, Ольга Білинська, Уляна Кравченко (“Знайомим і незнайомим”: “К. П.”, “Олі”, “N. N. (“Будь здорова, моя мила...”))”), та субстанційні жіночі персонажі, яким поет дає міфічно-фольклорні (“богиня”, “кааф-чарівниці”, “дівчина, з горіха зерня”), містичні (“привид”, “сонна примара”, “щастя-труп”, “французькая помана”) чи метафоричні характеристики (“лілея біла”, “гордая княгиня”, “женщина чи звір”). Окремі з цих субстанційних персонажів Франкової лірики зазнавали у франкознавстві (Р. Горак, М. Мороз) ототожнення з біографічними особами, що, зокрема, стосується вірша “Тричі мені являлася любов...”, у якому три жіночі ліричні голоси – “лілея біла”, “гордая княгиня”, “женщина чи звір” – пов’язують відповідно із постатями Ольги Рошкевич, Юзефи Дзвонковської та Целіни Журовської-Зигмунтовської [11]. Однак у збірці “Зів’яле листя” монологічна *одноакцентність* порушена, за умовами якої, згідно з теорією М. Бахтіна, “індивідуальність героя вбиває значущість ідей, а при збереженні цієї значущості, вони зрікаються індивідуальності героїв і поєднуються з авторською індивідуальністю” [2: 94]; втрата одноакцентності “допомагає самосвідомості утвердити свою суверенність і превалює над будь-яким застиглим нейтральним образом” [2: 90]. Звідси, лише в умовах одноакцентності “лірична

драма” І. Франка може бути автобіографічною; превалювання ідей, які фігурують як окремі “герої тексту” [2: 89], надає “Зів’ялому листю” ознак *поліфонічного* тексту, що формується за принципами символістської драми з її специфічним “багатоголоссям” чи – у вужчому сенсі – експресіоністської “драми ідей”. У кожному вірші, в кожному “жмутку” вирізьблюються різноманітні жіночі характери й особливості поведінки, “голоси” та “обличчя” – власне, ідеї, які, за принципом концентричного кола, можуть зводитися до спільної “точки” – художнього образу, який психологічно сумісний з реальною особою, що була не байдужою для біографічного автора чи особою, життя якої слугувало джерелом тексту.

Жіночі ролі у “драми серця” “Зів’ялого листя” розподіляються на позакадрові, символічні та “рольові”. Позакадровий голос належить “розумній панночці” із першої авторової передмови, від якої “дістав коша” герой-самогубець. “Рольові” жіночі персонажі з’являються у віршах, які становлять самостійні драматичні сценки – “Похорон пані А. Г.”, “Привид”; інсценізації на мотиви народних пісень (“дівчина, з горіха зерня”, дівчина-“червона калина” і т. п.), голосінь (“Магітко моя ріднесенька!..”). Внутрішній ліричний сюжет організовують символічні постаті-“голоси”, постаті-“тіні”, яким автор дає розпізнавальні характеристики-епітети: “Перший жмуток” – “красавиця” (IV), “безнадійная любов”, яку грає випадкова перехожа (V, XI, XII), “правдивая любов” (VI), “моя ти ясна, непривітна зоре” (XIV), “о люба” (XV), “о зоре” (XVII); “Другий жмуток” – “моя хистка лілеє” (VIII), “зіронько”, сонна примара-ява (XII), “моя пташко” (XVII), “цвітка”, “квіточко моя” (XVIII): “Третій жмуток” – жінка-“труп” (II), “моє щастя” (V), “лілея біла”, “гордая княгиня”, “жінчина чи звір” (IX).

Створюючи символічні жіночі образи у “Зів’ялому листі”, І. Франко дотримується певної симетрії, згідно з якою жіночий ідеал одного рівня протиставляється відповідному типу фатальної жінки. Центральним образом у цій уявній “піраміді жіночих характерів” є ідеал жінки, вироблений фольклорною традицією. У “ліричній драмі” сконструйовано п’ять ідеальних типів жінки: ідеал-стандарт (“красавиця”), поетичний ідеал (“о зоре”, “цвітка”), психологічний ідеал гармонії душі і тіла (“правдивая любов”), дружньо-сімейний досяжний тип (“о люба”, “моя пташко”, “квіточко моя” тощо) та дружньо-сімейний недосяжний, що залишається лише на рівні “невідступної мрії” (“моє щастя”). Усі ці ідеальні типи жінок, окрім останнього, можна детермінувати крізь призму образу “лілеї білої” та її зміненої сутності (під впливом незворотного фізіологічного процесу) – “зів’ялої квітки”. Однак кожен тип ідеальної жінки як об’єкта любові має свою протилежність чи, так би мовити, – фатальність, коли жінка стає предметом невідступної, а часто й нерозважної пристрасті чоловіка. Така пристрасть має у “Зів’ялому листі” також п’ять видозмінених сутностей: у вигляді сонної з’яви; випадкової зустрічі із давньою знайомою (зокрема й ситуація невпізнання); випадкового знайомства (враховуючи і зустрічі з повіями); пристрасть, яка зароджується внаслідок пошуків поза сімейним колом якоїсь “інакшості” чи, пак, просто любовних пригод (жінка – “біс полуденний”); фатальне переслідування забутою і давно похороненою любов’ю

юності. У цьому випадку між переслідуваннями сонних привидів і випадкових перехожих та фатальністю пристрастей з метою забути чи розважитися лежить суттєва психологічна прірва, яка для автора вірша “Тричі мені являлася любов...” існує між “гордою княгинею” та “женщиною чи звіром”. “Горда княгиня” як жінка “таємна й недоступна, мов святиня”, яка щезає мовчки “там, де вічно темно”, часто фігурує як “стандарт” чоловічих сновидінь, марень; вона виснажує чоловіка і фізично, і психічно своїм аксіоматичним рішенням: “Мені не жить, тож най умру одна!”. Натомість “жінчина чи звір” залежно від характеру спрямованості пристрасті, як хамелеон, може змінювати “колір” своєї фатальності: сімейні недосяжні ідеали виснажують із часом психологічно (“глядиш на неї – і очам присмно” [16: т. 2: 161]), а асімейні демонічного типу жінки можуть інколи і під час пристрасті фізично виснажувати чоловіків (“Мов сфінкс у душу кігтями вп’ялилась / І смочке кров, і геть спокій жене” [16: т. 2: 162]).

У ліричних творах інших збірок І. Франка ці три жіночі “стихії” – “лілея біла”, “гордая княгиня”, “жінчина чи звір” – з’являються переважно в образах, що далекі від автобіографізму, оскільки вірші й цикли такого змісту несуть інформацію не стільки внутрішньопсихологічну, скільки світоглядно-гностичну і часто виконують “рольові” функції. До типу “лілеї білої” найбільше тяжіють образи з фольклорною константою (дівчинка-надія (“Ідилія”), дівчинка-підліток (“Притичина”), дівчина керманіча, дівчина-“рибчина”, “дівчина-“доля” (“Я не лукавила з тобою...”), “вавилонські дівчата”, “жены русскія”), а також жінки християнського милосердя (“Зоні Юзичинській”, “Неназваній Марії”). Психологічні жіночі типи “лілеї білої”, “гордої княгині”, “жінчини чи звіра” пов’язані з характером творення образів трьох богинь-Доль у вірші “Три долі” (1895), які наділяють людську особистість трьома рисами-талантами для сповнення життєвого призначення. З “першої богині”, що дає “талант яркий”, “ум живий” і “зір палкий” [16: т. 2: 433] І. Франко творить “жінчину-лілею”, психологічно сумісну з біографічною постаттю Ольги Рошкевич. Риси “лілеї білої” увиразнюються у портретному описі Галі Суботи із повісті “Великий шум” – “дівчини 22 літ, крепкої, здорової й рум’яної, з блискучими очима, низьким чолом і круглою, як молоко білою, борідкою” [16: т. 22: 251]. Портрет панської доньки, нареченої селянина Костя Дум’яка – це портрет “благородної дівчиці”, що була “зовсім свобідна і самостійна в кождім своїм руху, в кождім слові” [16: т. 22: 251]. Із “другої богині”, що вкладає в душу “багатий скарб чуття, / бажання правди неструджене, / бажання вільного життя” [16: т. 2: 433] виникає образ “гордої княгині”, у якої в серці “горить / огнем могутнім гордість благородна, / перед ніким чола щоб не корить” [16: т. 2: 433]. Іронія “третьої богині” – “злобної старухи” лежить в основі образу “жінчини чи звіра”, “жінчини-сфінкса”, яка знищує “зарід сили, що іскриться в тобі” [16: т. 2: 434] і водночас у ній “на дні ворущиться солодке, мелодійне” – “рай, добро єдине” [16: т. 2: 162] або ж “Божа благодать” [16: т. 2: 435].

Іпостась “гордої княгині” у збірках “Мій Ізмарагд” та “Із днів журби” пов’язана з появою типу жінки-“спомину” (“Моїй не моїй”, “Спомин”, “французькая пома-

на” із циклу “Спомини”), для якої характерним є бути водночас і “невідступною мрією” і “зів’ялою квіткою”, загалом належачи до тих жінок, що в житті, наяву зустрічаються рідко, переважно або як чужа особа – “гарна мати молода” десь “у садочку в холодочку”, або як особа, яка, з’явившись раз у житті автора, ніби “помана”, не дає йому спокою своєю таємничістю (тобто неназваністю), загадковістю чи й навіть незбагненою фатальністю. Так, образ “летючої” дами “в ясній сукні” з парасолькою із циклу “Спомини”, на думку Л. Бондар, виник під впливом певної жінки з Парижа, яку І. Франко сприймав як святу і про яку принагідно згадував в одному з листів до Уляни Кравченко [3: 403]. Останній тип так званих *летючих дам*, у прямому значенні цього слова, слугує джерелом для виникнення образів-спалахів, зафіксованих найчастіше у коротких ліричних формах: вони не є дієвими персонажами і з’являються лише у свідомості оповідача. Такі образи-спалахи наявні у поезії І. Франка “Ніч. Довкола тихо, мертво...” та “Зближався день і сон прогнав (невинний)...” (1885). У першому вірші “сеї чудовий образ” “раптом виринає з рам зелених у вікні”, як “тихеє лице жіноче, так знайоме мені” [16: т. 3: 46] і є наслідком цілоденного спостереження за природою і сільським життям “на пленері”, тому нічне видіння на шибці як явище втомленої свідомості “і щезає, і зника”, “мигне, блисне і загасне”. Подібну роль у житті Бориса Граба (“Не спитавши броду”) виконує образ “шляхцянки” Густі, що упродовж усього твору залишається прикритим “якоюсь золатою, полупрозірчатою мглою” [16: т. 18: 400], і причиною цього є не незавершеність Франкового тексту, а, власне, “таємниця жіночого обличчя” як такого, що робить Богиню жінкою, а жінку – людиною, а, відтак, знову Богинею, “надземним существом”. У вірші “Зближався день і сон прогнав (невинний)...” жіночий образ-ява “на хмарах существа надземного” походить із ранкового видіння, спричиненого недостатнім пробудженням свідомості, нагадує чудесні знамення й одкровення, які часто використовуються як стилістичний засіб у “житійній” літературі і які пов’язані з передачею пророчих послань та дарів для обраного візіонера [13: 491–492]. Звідси, образ-спалах першого рівня несе з собою психологічну атмосферу “безнадійної любові”, діагноз якої констатує герой “Зів’ялого листя” після випадкових зустрічей зі своїм нерозділеним коханням на вулиці (“Раз зійшлися ми случайно...”). Образ-спалах другого, вищого рівня, ознаменований як *осяння*, навпаки, пов’язаний із певною надією, наснажений такою Любов’ю, яка містить у собі таємницю, “божеськість у людськiм дусі” і яка описана в апостольському посланні до коринтян [1 Кор.: 13: 1–7]. Цьому “надземному существому” автор надає ознак жінки, що повинна бути водночас і знайомою, і незнайомою, і названою, і такою, яку важко назвати. У збірці “Давне й нове” автор робить спробу створити подібний образ на біблійних асоціаціях і дати йому ім’я “неназваної Марії”. У збірці “Semper tiro” образ “надземного существа” реінкарнується у конкретних ліричних персонажів: “кааф”-чарівницю, дівчину “у вишукано-скромнім строї” та “дівчину-дорогоцінний камінь”. Таємничий зв’язок із першообразом зберігається за допомогою відтворення казкової ситуації (“У сні зайшов я в дивну долину...”), підкреслюється принциповою безіменністю *гордої* дівчини, якій дано характеристи-

ку за самим вбранням; але найвиразніше цей зв'язок наявний у криптонімі “Ф. Р.”, тому що дівчина, яка йде “за прикладом Єгиптянки Марії”, володіє і винятковою фатальною неназваністю – енергією “дорогоцінного каменя”, тому її вчинки, якими б вони не були в очах суспільної моралі, її “уста червоні”, якими б вони не були “безсоромно огнистими”, заслуговують “благословення”. Обидві дівчини – і з вірша “Ти йдеш у вишукано скромнім строї...”, і “Ф. Р.” – конкурують між собою, кожна може іншу “назвать сестрою”, незважаючи на свої протилежності: “чесна” і “пропаща”. Однак “вишукана-скромна” гордість “чесної” дівчини не допускає до сестринства дівчину під ім'ям Ф. Р., через що автор “Із книги Кааф” також і гордує цією “вишукано-скромною” зовнішністю, не бажаючи знати навіть її ім'я, і “благословляє” “безсоромно огнисті” уста, у цьому випадку, не наважуючись вимовити її ім'я, яке в священному пориві любові утаємничує, закриптограмує.

За допомогою характерів дівчини-“кааф”, дівчини “у вишукано-скромнім строї” та “Ф. Р.” у поетичних творах І. Франко створює психологічні схеми-моделі, які розвиває у романі “Лель і Полель”, новелі “Сойчине крило” та оповіданні “Батьківщина”. Тому можна говорити про своєрідні жіночі образи-“двійники”, які взаємоповнюють один одного, компенсуючи поетичні й епічні можливості під час творення жіночої психології своїх героїнь – Регіни Киселевської, Сойки та Киценьки.

Образ однієї із дівчат, які “всі в білому, в вінках і скиндячках” з “маленькими кошиками в руках” у “дивній долині” з “квіток співучих” “зривають із кожної рослини по листку”, автор циклу “Із книги Кааф” зобразив як чарівну фею, що за допомогою цілющого чар-зілля “серце розкішню стрясе” й “турботи всі розвіє й пошматує”, “твій сум, твою зневіру хоч на мить прогонить” [16: т. 3: 164]. Такою “феєю” у романі “Лель і Полель” з перших хвилин зустрічі на академічному балу для братів Калиновичів, “круглого сиротини” стала Регіна Киселевська, а “чар-зіллям” були її очі – власне, те “неокреслене щось у виразі Регіниних очей, те, що дуже рідко в житті відкривається людині, мовби не бачені досі літери вироку долі” [16: т. 17: 366]. Однак для вигаданої сонною рельсністю “кааф-рослини” дівчина-примара в білому придумує і відповідний рецепт щодо застосування цього дивного лікарського засобу: “не на лік” і “не на страву”, а “для свята”, причому листок потрібно лише розгризти і скуштувати з нього сік, а, отже, берегтися від можливого передозування. У вірші не дано рекомендацій і протиотрути у випадку передозування, оскільки автор “Із книги Кааф” усвідомлює “як много важить слово, / Одно сердечне, теплеє слівце” [16: т. 3: 172], а тому пропонує читачеві “пучок” із восьми віршів-“листіків” (“У сні зайшов я в дивную долину...” – вірш-пролог, віршована авторська передмова до циклу), називаючи його фрагментарним (сигнальним) заголовком (“Із...”), що вказує на фрагмент, уривок, узятий із вигаданої пам'ятки давньої літератури XV ст. – збірки діалогів на моральні теми. На наслідки “передозування” кааф-зіллям натрапляємо в іншому творі – у романі “Лель і Полель”, тому що стан Начка Калиновича від часу зустрічі з Регіною Киселевською, зраду пропагованих ідей у газеті “Гонець” та його самогубство – все це можна пояснити хіба як наслання, чари, гіпнотичне навіювання, спричинені підсвідомою силою

впливу “великих темних очей, глибоких і прикритих якоюсь нібито сумовитою млою, яка так дивно гармонувала з її темною сукнею й повільними рухами” [16: т. 17: 365]. Загалом художня деталь очей та погляду у портретотворенні відіграє у прозі І. Франка важливу психологічну роль, особливо під час творення жіночих образів письменник, як зазначає А. Швець, передає певний “спектр магнетичного погляду жінки”, який “випромінює не лише динаміку її внутрішніх переживань, а й надзвичайну сугестію”, “показує у цьому погляді дивний містичний магнес, його фатальний вплив на чоловічу психіку” [16: т. 17: 154]. Тому, описуючи відмінності у враженнях, які справили на дівчину обидва брати-близнюки, автор надає ключової ролі виразу та “психології” очей Регіни-шатенки. Під час танцю із Начком у момент невдалої з психологічного погляду розмови про брата Регіни, Ернеста, який завдав багато прикрості своїй родині, в очах Регіни не було “жодної іскри, почуття, лише холодна цікавість” [16: т. 17: 382]. Ця “холодна цікавість” згодом позначилася і на стосунках Начка й Регіни – під час їхніх розмов на вулиці Панській, у листах, в яких Начко, не розібравшись у ситуації, що склалася після балу, пропонував руку і серце своїй недавній знайомій. Іншого виразу обличчя набуло в Регіни, коли вона танцювала з Владком, який справив на неї сильне враження: “весела, погідна, усміхнена, з трохи зарум’янілим обличчям, із очима, що палали живою внутрішньою радістю” [16: т. 17: 383], і пізніше, коли вони зустрічалися на Владковій квартирі у справі афериста Шнайдера – “її очі, яким почуття додавало проникливості, пильно стежили за кожним словом” [16: т. 17: 414]. Ім’я “Регіна” в українському фольклорі має символічне значення, як зазначає І. Денисюк, “у казках, колядках, веснянках, навіть в одній поліській петрівочній баладі “царівна”, “королівна” – то символ чогось високого, недосяжного, досконалого аж до абстракту” [7: 104]. Начкові ввижається “ота ментальність корелеви” [7: 104] у кожному порусі, у кожному жесті Регіни: вона на запрошення до танцю відповіла коротким ввічливим “будьте ласкаві”, “з справді королівською (як здавалося Начкові) величністю кивнувши головою” [16: т. 17: 367]; а Владкові, на якого Регіна спочатку справила не таке сильне враження, як на Начка, ця її “королівська величність” була “чимось подібним до тих святих облич, що дивляться на нас із медальйончика, який ми від дитячих років носимо на грудях, де його повішено з молитвою й благословінням руками люблячої матері” [16: т. 17: 415]. У цьому вияві Регіни Киселевської виразно окреслено материнські риси, ознаки жертвовності й самопосягати після смерті Владка “господарській праці й вихованню сина” “у скромній глушині гірського села” [16: т. 17: 472], крізь призму чого ідеал королівської недосяжності опромінюється тим самим внутрішнім світлом, що його І. Франко переживав під час ліричного ранкового видіння у вірші “Зближався день і сон прогнав (невинний)...”.

Отже, риси “существа надземного” характерні для образу Регіни Киселевської, однак “двійником” для “неназваної” жіночої постаті (а загалом і для “неназваної Марії”) є особа Сойки з новели “Сойчине крило”. Цих двох персонажів – ліричного та прозового – споріднює між собою отой фаталізм межового часу (у Новорічну ніч, у час сорокаріччя), коли герой-відлюдьок отримав загадковий лист із сойчи-

ним крилом всередині. Героїня “Сойчиного крила”, очевидно, не випадково названа Марією; підписуючи свій лист назвою-орнітонімом “Сойка”, вона прикривається від адресата тією фатальною неназваністю, що походить від “существа надземного” і водночас від образу “неназваної Марії” (фатальною тому, що герой твору – “мій Мас-сіно” – добре знає її справжнє ім’я). Крім того, несподівана поява пані “у такій легкій сукні, червоній з білими цятками” [16: т. 22: 93] у кінці новели викликає в оповідача враження, яке автор заховав за лаштунками своєї розповіді, у підтексті, обірвавши її кінцівку (тільки через цю обірвану кінцівку “Сойчине крило” варто кваліфікувати не як оповідання, а як новелу). Це враження читач може “досотворити”, користуючись інструкціями вірша-видіння “Зближався день і сон прогнав (невинний)...”.

З погляду розвитку характеру, психології почуттів Сойки її образ отримує “двійникові” риси з образом дівчини “у вишукано-скромнім строї”. Із “существа надземного”, з неназваної богині І. Франко мистецьким своїм скипетром творить “женщину, людину” зі всіма їй притаманними егоїстичними комплексами та пристрастями. Пишучи лист, Сойка намагається усім своїм єством зіграти роль “вишукано-скромної”, за що заслуговує на прокляття від адресата, який її називає “комедіанткою” [16: т. 22: 62]. У випадку, коли вона описує свої пригоди, своїх чоловіків, не забуває про манірні зітхання: “Те, що я тут оповідаю тобі, се лиш ескіз, нарис, скелет моїх пригод” [16: т. 22: 81]; “Боже мій, коли подумаю про ті три місяці, проведені з ним...” [16: т. 22: 89]; “Капітан раз у раз пив, а в п’янім виді бив нас обох, не розбираючи” [16: т. 22: 90] тощо. За ці зітхання адресантка листа і заслужила на іронічно-критичне резюме від свого поклонника відразу після прочитання її історії: “І се має бути правда: Ні, ніколи! Глупа, романтична дівчина повідумівала, щоб...” [16: т. 22: 91]. Однак особливо роль “вишукано-скромної” позначилася на тому фрагменті, де героїня згадує про свою дитячу побожність, тому не дивно, що ця згадка викликала в оповідача скептичне зауваження, висловлене у формі сентенції: “Femina – animal clericale” [16: т. 22: 71].

За способом розкриття “таємниці жіночої душі” героїня “Сойчиного крила” має, за спостереженням А. Швець, “схожу психологічну природу” з Киценькою із оповідання “Батьківщина”. Це пов’язано з тим, що в процесі творення цих двох жіночих образів митець використовує спільні ідеї, за допомогою яких модель “существа надземного” з вірша “Зближався день і сон прогнав (невинний)...” трансформується у ліричну свідомість, виражену у поетичних текстах “Привид” (“Зів’яле листя”) та “Ф. Р. (“Дівчино, каменю дорогоцінний...)”) (“Із книги Кааф”). “Привидом” І. Франко називає випадкову перехожу, риси якої у певний момент нагадують риси давньої знайомої любки. В. Щурат зазначає, що тема вірша “Привид” виникла з особисто пережитого на вулицях Відня досвіду, який під впливом поезії Г. фон Гільма “Phrunc” [18: 95] матеріалізувався в образі “гарної квітки “сон царівни” [16: т. 2: 135]. Між образом жінки-“привида” та Киценькою існує безпосередній зв’язок, який позначився на задумі “Батьківщини”, хронотопі подій вірша та оповідання, на портретних особливостях героїнь. Поезія Г. фон Гільма та особисто пережита вулична зимова омана під час перебування І. Франка на докторських студіях у Відні

у 1892–1893 роках очевидно, вплинули на вибір теми оповідання з 1904 року, коли він супроводжував Ф. Вовка в етнографічній експедиції по гірських селах Мшанці Старосамбірського та Дидьові Турецького повіту. Етнографічні враження слугували при цьому лише поштовхом до вироблення локального простору тексту (місце, де зустрілися позакадровий наратор та оповідач), а пережитий досвід, переданий у вірші “Привид”, був витіснений у ретроспективні кадри Відня (при згадці про “чотири найщасливіші дні” Опанаса Моримухи в готелі з Киценькою [16: т. 21: 418]. Події в обох текстах відбуваються “холодної ночі”, коли “на місто сніг вогкий паде й паде” [16: т. 2: 134]; Опанас Моримуха погоду своїх пригод згадує так: “Я кинув телеграмму на стіл, не думаючи про неї, натиснув шапку на вуха, бо надворі ревла та свистіла хуртовина і біла в очі снігом, і побіг вулицями” [16: т. 21: 407]. В образі Киценьки найперше, що випливає з її портрету, – це “брюнетка, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима” [16: т. 21: 404], а для віденської випадкової перехожої також властивими є “...великі очі, / Глибокі, темні, мов та чорна ніч” [16: т. 2: 135]. Ці очі мають водночас і демонічне, і королівське походження, тому І. Денисюк порівнює у цьому контексті “заокруглені форми заживної по-земному “королеви мрій” Регіни Стальської (“Перехресні стежки”) з образом “сон-царівни” з вірша “Привид” [7: 104]. Жінка-”привид” Киценька, яка спалила свою метрику, з таємницею “хто вона була, відки й якого роду” [16: т. 22: 423], у своєму останньому життєвому вчинку (приїхала вмирати до Опанаса) стає “двійником” для дівчини під кодовим ім’ям “Ф. Р.”. Таке “перетворення” пропащої жінки у благочестиву послушницю, відоме в літературі, як історія єгиптянки Марії [10: 352], відбувається внаслідок процесу очищення, відкуплення гріхів, покути. Звідси, завершальні слова Опанаса Моримухи виконують ту ж функцію, що й “благословення” у вірші “Дівчино, каменю дорогоцінний...”: “Дивне діло Боже отака жінка [...]. Глядиш на неї збоку – пропаща. І сама вона не вважає себе нічим ліпшим. А піди ж ти, яка сила в ній! Одним своїм позирком, одним, може, навіть несвідомим, рухом, одним недбало киненим словом може зіпхнути чоловіка в безодню і підняти його та попхнути до праці, до посвяти” [16: т. 21: 423].

Процес “пересотворення” жінки, її ролі в суспільстві пов’язаний із виробленням певної жіночої культури, що охоплює зміни в просторовому вимірі (доступ до закордону у “Батьківщині”), професійному статусі (образ Целі – поштової працівниці з “Маніпулянтки”; нічні офіціантки з “Батьківщини”) та психології ставлення до чоловіків (ігнорування і зневаги непроханого залицяльника в “Маніпулянтці”; регулювання тривалості стосунків Киценькою, її раптове зникнення і несподіваний приїзд до свого колишнього коханця у стані невиліковної недуги з проханням похоронити її після смерті за її ж умовами). У цьому аспекті І. Франко дотримується поглядів, закорінених у колективній свідомості, вважаючи, що “мірою культурності всякого народу може служити то, як той народ обходиться з жінками” [16: т. 26: 210], “як той народ відноситься до жінчин в житті і в пісні”, і це залежить від “ступеня освіти і цивілізації кожного народу” [16: т. 26: 153]. У прозі письменник творить образ “цивілізованої жінки”, в розуміння якого вкладає її *спосіб* поведінки в

життєвих умовах та характер її пристосування до навколишнього світу. Саме такий спосіб поведінки Регіни імponує Стальському, оскільки він дозволяє проводити свій час (безкарно!) так, як йому заманеться. З іншого боку, загадковість у професії Киценьки, цілковита свобода у її виборі місця перебування є тими привабливими рисами, які допомагають зробити пристрасть Опанаса Моримухи тривалою, і, зрештою, допомагають прояснити психологію його фатального любовного захоплення, у світлі якого будь-які родинні чи матеріальні справи видаються зайвими, навіть непотрібними. За чотири дні, прожиті з Киценькою у віденському готелі, Опанас Моримуха дає цій жінці таку характеристику, яку не завжди легко приписати людині, знайомій протягом багатьох років спільного життя: “Все і всюди вона була супроти мене така суцільна, натуральна і, бачилось, непорочна душею, а при тім весь спосіб її поведження виявляв стільки простоти й делікатності, що я тільки тоді пізнав, до якої висоти може цивілізація піднести людину, а спеціально жінку. І я всім своїм єством поклонився тій цивілізації і поклявся служити їй усе своє життя, ширити хоч ті слабкі її промінчики, які здужав захопити” [16: т. 21: 418]. Психологічна ситуація екзистенційної порожнечі, в якій зображено героя оповідання “Батьківщина”, є наслідком “розкріпачення” жіночої тілесності у модерній літературі початку ХХ ст.: цим способом жінка позбувається статусу “потерпілої”, а роль “звинуваченої” їй не підходить, так би мовити, за **природою речей** (на зразок питання-здивування з роману І. Вільде **“Як жінка може бути винувником?”** [1: 131]). На вдміну від представниць жіночого письма, І. Франко не зважає на недоторканий статус жінки у ролі “звинуваченої особи” і з погляду чоловічої ментальності подає “анатомічний розріз” жіночих злочинів, але, незважаючи на “звинувачувальну” позицію, тип жінки-злочинниці у прозі І. Франка, за висновками А. Швець, “пронизаний певною мірою трагізму й авторського співчуття”, умотивований “через різні життєві оставини й особливості морально-психологічного укладу” [17: 125].

У розвитку психологічного портрету Олімпії Торської із повісті “Основи суспільності” ключову роль відіграє сцена її нічного снування по саду у хвилини нападів галюцинаторної слабкості, які “заповідалися завжди якоюсь таємною тривогою” [16: т. 19: 270], що спричинювала неясно окреслені видіння, загострювала чутливість до найменших шорохів: “Отут, у найтемнішій місці, роз’яснюється. Якесь бліде-бліде світло розливається. Се не світло, а висока жіноча постать, уся в білому, з розпущеним на плечах чорним волоссям, з замкненими очима, іде звільна, мірно, з простягнутою наперед правою рукою. [...] А! Се Моджеєвська в ролі леді Макбет! Ось вона присідає, збирає росу з трави, миє руки...” [16: т. 19: 270]. Образ напівбожевільної леді Макбет з простягнутою рукою, який є дзеркальним відображенням самої графині “в своїй чорній сукні”, “мов чорної хмари” [16: т. 19: 268], тобто функціонує як своєрідний образ-“негатив”, за походженням нагадує повір’я про злочинну руку [6: 71], яке, на думку О. Дея, лягло в основу вірша “Похорон пані А. Г.” (“Зів’яле листя”). Образ Олімпії у ролі леді Макбет та образ пані А. Г. взаємодоповнюють один одного: епічний “двійник” допомагає розшифрувати (у символічній формі) адресата вірша, його поетичний дзеркальний суперник дає змо-

гу пояснити психологічну природу божевільних нічних нападів Олімпії Торської, а також розкрити глибинні структури щодо мотивації її злочину: "Хто вбив живую душу й перед смертю / За вбійство смертну не відтерпів муку, / Той по смерті з могили розпростерту / Простягне руку" [16: т. 2: 132]. Злочин графині вже в своєму зародку перетворює свого виконавця на бездушний інструмент дії – особа Олімпії з появою перших симптомів "злочинниці" фігурує як "похоронена живцем"; лицемірна маска "переляканої, розчуленої страшним випадком добродійки" після вчинення злочину [17: 88] не дозволяє їй сягнути рівня каяття, яке замінюється божевільними блуканнями по саду – аналогами простягнутої руки з могили. Меркантильному вбивству о. Нестора передував так званий злочин-"розминка" графині (йдеться про пожежу у маєтку графа Торського, причиною якої стала юнацька любов до учителя Нестора Деревацького). Тип цього злочину практикувався у народній традиції і був зафіксований у пісні про Якіма, який, люблячи вдову і бажаючи з нею одружитися, убив свою жінку. Історію цієї пісні І. Франко досліджував у своїй статті "Жіноча неволя в руських піснях народних" [16: т. 26: 233], тому ймовірно, що під час задуму повісті "Основи суспільності" та обробки матеріалів із кукізівського процесу 1889 р. цей кримінальний "казус" із народної пісні в "урочий час", що "настає тоді, коли складається сприятлива комбінація елементів досвіду, підсвідомо його систематизація" [4: 43], реінкарнувався у мотив помсти нелюбому чоловікові (окрім того, учитель Нестор Деревацький згодом став священиком-монахом, а це стан, психологічно близький до стану вдовиного).

Прикметною особливістю жінки у позиції "звинуваченої" є наявність маски невинності, якою Олімпія Торська прикривається у показовій турботі про раненого панотця. У повісті "Великий шум" Євгенія Субота у мистецтві "одягання масок" перевершує всіх жіночих персонажів І. Франка: вона намагається змінити свою роль "звинуваченої" у кримінальному сценарії, зайнявши позицію "жертви", "потерпілої" (у листі-сповіді до батька). Євгенія Субота чинить "артистичний" злочин (убивство чужими руками), а вся її історія про нещасливе своє подружжя нагадує гру, до якої ставиться максимально серйозно, подібно до того, як сприймає своє "цідрім-цім-цім" панна Ванда із вірша "Трагедія артистки" ("Нові співомовки"). Трагедія і панни Ванди, і Євгенії Суботи полягає у тому, що їй неможливо пояснити жодною із логічних причин: неусвідомленість вчинку тягне за собою і неусвідомлену покуту ("бідна душенька" артистки заклята, "немов убила маму й тата" [16: т. 3: 147], тією єдиною піснею, яку тільки й знає; душа Жені "проклята" страхітливими видіннями батька, під час яких він пережив її уявний похорон як жертви насильства). Обидві героїні є "двійниками"-заручницями власної безвідповідальності: своєю затятою піснею панна Ванда "вбиває" пам'ять про своїх батьків, які бажали б бачити в ній талановиту артистку; а Євгенія Субота психологічно "вбиває" батька, фізично виснаженого кривавим видінням-попередженням, своїм вчинком, якого він від неї не сподівався як від дочки.

Позиція жертвності, самопосягати стає домінантною в образі Анелі Ангарович із роману "Для домашнього огнища" та характеризує ліричну героїню циклу "Спо-

мини” – “французьку поману”. І в поетичному, і в прозовому варіанті І. Франко творить образ жінки, яка зрікається свого аристократизму заради збереження сімейного комфорту або задля примирення збунтованих селян. Однак, “заземлюючи” образи жертвовної жінки, митець в обох випадках зберігає їхню природну божественність, горду позу Богині: Анелі ця поза властива вже через її природну еластичність [15: 124], виявляється в незламному рішенні про самогубство і зберігається після її смерті у символі кипарису, що виріс на її могилі; а ліричній героїні зі “Споминів” позу Богині приписують обидва наратори тексту – ліричне “Я” та образ Злісного. Перший – через її виявлену любов до простих людей (“та вже серце моє полонила на все” [16: т. 3: 31]; другий – даючи їй образливо-зневажливу характеристику “помана, ще й французькая” [16: т. 3: 29–30], хоч насправді ця характеристика сублімує у собі більше позитивних, ніж негативних конотацій.

Реалізація ідеї як вияву самосвідомості героя найповніше втілюється у “поліфонічному” характері жінки. Образ пані Міхонської виписаний за психологічною схемою “гордої княгині” із вірша “Тричі мені являлася любов...” (“Зів’яле листя”). Любовна пристрасть дружини гімназійного вчителя до його учня Бориса Граба виникає як хвороблива манія – пані Міхонська намагається створити для Бориса всі умови, тільки щоб він погодився бути поруч із нею, і залишатися водночас “таємною й недоступною, мов святиня”; тому коли Борис прийняв рішення втекти з її солодкого полону, вона чинить як справжня “горда княгиня”: “...Відсунула і шепнула таємно: “Мені не жити, тож най умру одна!”” [16: т. 2: 161].

Образ “розумної панночки”, що “знала, який муж їй непотрібний”, у “ліричній драмі” “Зів’яле листя” виконує функції закадрового режисерського голосу. Ідея автора-“режисера”, висловлена у передмові до збірки інтимної лірики, реалізується як сценарій відбивання непроханого залицяльника в оповіданні “Маніпулянтка”.

Отже, жінка у творчості І. Франка має різне походження: виникає із символічної ідеї, що є “зародком” психологічного характеру під час портретування своїх героїнь у прозі письменника. В основі цих символічних ідей, що найповніше реалізовані у “ліричній драмі” “Зів’яле листя”, лежить момент збереження таємничості жінки як психологічної й онтологічної загадки, “божественного логосу”, який повинен взаємодоповнювати процес вираження жіночої емансипації, а не знищуватися (як у феміністичній літературі ХХ ст.) під впливом порушення проблем жіночого тілесного досвіду та “вивільнення” жіночої свідомості у життєвому та художньому дискурсі.

Література:

1. Агеева В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2003.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва, 1979.
3. Бондар Л. Соціальна інвектива чи загадкова love story? (Цикл “Спомини” зі збірки І. Франка “Із днів журби”) // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. – Львів, 1998.
4. Білоус П. Психологія літературної творчості: Книга для вчителів та учнів. – Житомир, 2004.

5. Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Упор. і прим. Т. Гундорової. – К., 1996.
6. Дей О. Фольклорні імпульси у збірці “Зів’яле листя” // Дей О. Спілкування митців з народною поезією. – К., 1981.
7. Денисюк І. “Усе мистецьке є символом...” (Розшифровані і нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”) // Денисюк І. Невичерпність атома / Упор. та передм. Т. Пастуха. – Львів, 2001.
8. Жижек С. Метастази насолоди: Шість нарисів про жінку й причинність. – К., 2000.
9. Кобринська Н. Про первісну роль Товариства руських жінок в Станіславові, зав’язаного 1884 р. // Кобринська Н. Вибрані твори. – К., 1980.
10. Мельник Я. “Бажаю подати до рук широкій українській публіці ХХ віку”: “Три святі грішниці” Івана Франка // Франкознавчі студії: Зб. наук. праць. – Дрогобич, 2004. – Вип. 3.
11. Мороз М. Автобіографічні елементи у ліричній драмі Івана Франка “Зів’яле листя” // Записки НТШ: Праці філол. секції. – Львів, 1990. – Т. ССХХІ.
12. Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів, 2004.
13. Нечаєнко Д. “Сон, заветных исполненный знаков...”: Таинства сновидений в міфології, мирових релігіях і художественній літературі. – Москва, 1991.
14. Рудницький М. Жінка в творчості Франка // Нова хата. – 1926. – Ч. 6.
15. Тодчук Н. Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: час і простір / Відп. ред. Н. Копистянська. – Львів, 2002.
16. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
17. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / Відп. ред. Є. Нахлік. – Львів, 2003.
18. Щурат В. Німецький п’яниця в українському одязі // Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1972. – Кн. 2.

Богдан Тихолоз (Львів)

“Zwei seelen leben, ach, in meiner brust” (міфологема дводушництва у життєтворчості Івана Франка)

Ув інтимному листі від 13 липня 1879 року донька лонинського священика, 22-літня Ольга Рошкевич, поскаржилася своєму на рік старшому адресатові, амбітному літераторові й молодому політикови-бунтареві, на глибоке внутрішнє роздвоєння: “Я тепер чую в собі ніби дві істоти, дві душі, одна – моя давня, знайома тобі і всім, а друга – нова, камінна” [22: т. 48: 657]. Через два місяці, аж у середині вересня, майбутній автор неоромантичної за стилем і містичної за символічним змістом поеми-візії “**Похорон**” здобувся на таку відповідь коханий: “...Я думаю, що ти не маєш причини ділитися на дві істоти, про які згадує твій лист, і що для чого ж тобі не бути одноцільною істотою, такою, якою ти була досі, – люблячою, щирою, хоть і без сентименталізму, а притім обдумуючою все і з сильною волею.

Розділ одної істоти на дві, правда, річ можлива – говорю про розділ психічний, – але рідко лучається у людей реальних та здорових. Се слабість – і то слабість чисто романтична (згадай Карла-Амадея Гофмана). Я переконаний (і твої власні письма дають ми тверду підставу до такого переконання), що тобі до тої слабості далеко, так само, як далеко ти до аскетизму і умертвлення плоті” [22: т. 48: 207].

Того-таки 1879 року автор щойно цитованого листа написав автобіографічне оповідання “Малий Мирон”, у якому вивів себе в образі “дивної”, “невітцівської дитини”, “якоїсь не такої, як люди” – “дивовижної появи” в усталеному, патріархальному світі галицького села. Ще раніше, 1876 року, перший свій вірш “народоцентричного” спрямування – алегорію “Наймит”, опубліковану в журналі “Друг”, – він підписав тим-таки іменем – Мирон.

Утім, за кілька років, 1883, у Франковому “Поєдинку” (чи, якщо бути точним, в обох його версіях – прозовій і поетичній) на смертний герць зійшлися вже два Мирони – “правдивий” і “фальшивий”. Ще через півтора десятиліття, близько 1897 року, вони знову зіткнулися в смертному двобої – цього разу в поемі “Похорон”, – щоб бути похованими ув одній труні.

Малий Мирон виріс – і зустрів свого двійника. Чи, радше, відчув у своїх грудях дві душі.

“Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust” (нім. “Дві душі живе, ах, у моїх грудях”) – цитата з Гетевого “Фавста”, що її І. Франко поставив за епіграф до “зимової казки” “Поєдинок”. Одначе здається, що її можна було б поставити за епіграф і до цілої його життєтворчості.

“Романтична слабість” “психічного розділу”, яка “рідко лучається у людей реальних та здорових”, за іронією долі, повсякчас підточувала того, хто, всупереч декларуванню ідеалу “цілого чоловіка” та “здорового мужицького кореня”, аж надто часто чув у собі голос “того другого” – темного демона-двійника. Те, що в часи листування з Ольгою Рошкевич видавалося йому цілком реальною, але надто рідкісною, чужою і мало загрозливою для самого себе “романтичною слабкістю”, згодом перетворилося на хронічну й невиліковну хворобу духу – хворобу до смерті (за С. К’еркегором). Ненастанні спроби “самолікування” (зокрема й арттерапії методом поетичної психодрами) не давали бажаного ефекту повного зцілення, хіба що приносили тимчасове полегшення. Аж доки вже на самому порозі вічності, знесилений цілоденними й цілонічними суперечками з таємними голосами ворожих духів, І. Франко запитав свою співрозмовницю, Олену Грозикову:

“– Чи до вас коли духи приходять вночі, чи розмовляють з вами?”

Коли я казала, що ні, – відповів:

– Вірю вам вповні, може би, й я не бачив і не чув, але в мене бачить той другий і чує це моє друге “я”, що десять літ розпаношилося в моїй душі” [6: 543–544].

“Той другий”, темний двійник особистості, її друге “я”, мов невідступна тінь, супроводив письменника впродовж цілого життя (і не тільки протягом останнього десятиліття його мученицького земного шляху). Він проникав до його “самості” поступово, але неухильно: спершу як винесена зі світу дитинства на рівні колектив-

ного несвідомого міфологема дводушництва, згодом у формі типово романтичного літературного мотиву двійництва, врешті, як породжена кризовими біографічними ситуаціями реальна психологічна проблема внутрішнього роздвоєння, – аж доки не здолав його затьмарену хворобою свідомість. Але про все за порядком.

Те, що для розуміння феномена І. Франка принципове значення має філософсько-антропологічна та психоаналітична експлікація образу-топосу двійника, колізії двійництва, врешті – проблеми внутрішнього роздвоєння, боротьби зі самим собою, – у сучасному франкознавстві вже сприймається як самоочевидний факт, аксіома, яка не потребує доведень (насамперед завдяки дослідженням Т. Гундорової, Г. Грабовича, Р. Чопика, М. Ільницького та ін. [див. також: 19]). Проте культурні джерела та онтологічні підстави цієї колізії, на наше глибоке переконання, все ще до кінця не з’ясовані. Тим часом культурно-історична глибина генези архетипу психологічного дуалізму не викликає жодного сумніву. Очевидно, цілком недостатньо принагідних вказівок на найближчі (хронологічно та сюжетно-образно) літературні передтексти Франкової творчості, у яких фігурують парні образи героїв-двійників (протагоніста та антагоніста), – передусім преромантичні та романтичні (ось як роман Е.-Т.-А. Гофмана “Еліксири диявола” чи повість Ф. Достоевського “Двійник”), – хоча інтертекстуальні зв’язки тут цілком виразні. Здається, коріння проблеми треба шукати глибше – у надрах міфу, праджерела всіх пізніших літературних варіацій одвічного архетипу.

Безперечно, за своєю природою колізія двійництва, як і загалом – більшість літературних і, ширше, мистецьких образів, мотивів, сюжетів, жанрів, вкорінена в лоні міфологічної (пра)свідомості. Близнюковий міф у його численних варіантах, за слушними спостереженнями Л. Бондар [1] і Т. Гундорової (Бровінюк) [2], – генотип цієї колізії.

Утім, досі чомусь недобачали найближчого, безпосереднього етноміфологічного джерела генези Франкової колізії двійництва. А його, на наш погляд, є підстави вбачати в міфологемі **дводушництва**, поширеній у західноукраїнських народних уявленнях та віруваннях (зокрема, гуцульських та бойківських).

Згідно з цими уявленнями, дводушник – це незвичайна, “непроста” людина, що має містичний зв’язок із нечистою силою і володіє двома душами – людською й демонічною, “божеською” і диявольською, сатанинською [див. докладніше: 11, 12].

Фольклорно-міфологічні (демонологічні) оповідання про дводушників були дуже поширені в краї Франкового дитинства. Не треба забувати, що світ “малого Мирона” – це насамперед світ міфологічних уявлень, вірувань і забобонів, ущерть заселений розмаїтими істотами з надприродними властивостями – “непростими”. Відмалку І. Франко добре знав ці уявлення і перегадом незрідка звертався до них у власній науковій та художній творчості.

Так, у праці “**Людові вірування на Підгір’ю**” читаємо: “Є такі люде, що мають по дві душі: крім своєї власної, в них сидить ще нечиста душа. То є упирі, дводушники. Як такий чоловік умре, то його власна душа з нього вийде, а тога нечиста лишиться, і він потому ще живе в гробі. Часом трафиться, що такого чоловіка

відкоплють, то він не лежить так, як його положили, але обернеться лицем до землі або лежить підперши голову ліктем, або обернений на бік” [14: 182]. Уважалося, що дводушника може прочути пес: “так уїдає, так рветься кусати, що обігнатися не можна” [14: 176].

У фундаментальному пареміографічному корпусі “**Галицько-руські народні приповідки**” І. Франко, фіксуючи міфонім “дводушник” і подаючи як приклад прислів’я “То дводушник, не чоловік” (Нагуєвичі), пояснював, що “про упирів вірять, що вони “дводушники”, тобто крім звичайної людської душі мають ще якусь демонську, яка не покидає тіла ще й по смерті” [3: 534].

В історико-етнографічній статті “**Сождение упырей в с. Нагуевичах в 1831 г.**” письменник також вказував, що упирі “могут улетать в отдаленные места, конечно, не телом, но душой, и делают там пакости, тело же их остается на месте со всеми признаками жизни, и потому упырей называют тоже – “дводушниками”, т. е. людьми, имеющими две души” [22: т. 46: кн. 1: 566]. Загалом, – відзначав автор 1890 року, – “вера в упырей в нашем Подгорье до сих пор очень жива и распространена” [22: т. 46: кн. 1: 565].

Образи дводушників – переважно в негативному сенсі – іноді виринають і в художній творчості І. Франка. Так, у незавершеному автобіографічному оповіданні “**З давніх споминок моєї молодості. І. Злісний Сидір**” центрального протагоніста, лісничого Сидора, який убив свого односельця, називають дводушником: “– Чоловіка забив, дводушник! – сказали мама” [22: т. 16: 440]. Персонаж роману “**Основи суспільності**” Цвях спересердя кляне дводушником вїйта, що замкнув його до арешту [див.: 22: т. 19: 298]. Характерно, що міфологема дводушництва трапляється і в творах, за своєю тематикою і хронотопом, здавалося б, дуже далеких і від світу Франкового дитинства, і загалом від українського міфосвіту. “Я нелюд, я безумний, лютий звір, / Я грішник і дводушник!” [22: т. 1: 322], – таврує себе Гарісчандра з поеми “**Цар і аскет**”, ведучи на продаж свою кохану дружину.

Утім, різко негативна оцінка дводушників (зрештою, як і будь-яких інших демонологічних постатей), що випливає з попередніх цитат, – це досить пізній результат християнізації народної свідомості. На противагу монотейстичному світоглядowi з його чітким біполярним розмежуванням добра і зла, світла і темряви, чистого і нечистого, у поганському світобаченні кожен із міфологічних персонажів мав амбівалентне значення, будучи рівноспроможним приносити людям як користь, так і шкоду. Це стосується й образу дводушника, який у міфології українців Прикарпаття пов’язувався не тільки з упирем, а майже з усіма “непростими” (босорканею, зморою, вовкулакою, відьмою, ворожбитом, чорнокнижником, мольфаром, градівником і т. ін.). Причому, що важливо, свою “демонську силу” дводушники, за народними уявленнями, можуть використовувати не лише на зло, а й на добро, приносячи людям не шкоду, а користь (ось як градівники, хмарники, градобури, що відганяють від сільських осель та полів грозові й градові хмари).

Загалом, міфологема дводушництва відбиває народне вірування в те, що люди, які володіють незвичайним знанням і вмінням, мають дві душі, а відтак користа-

ються спромогами обох. Інша справа – як саме користаються, з якою метою. Тому дводушник – це й демон-злотворець (вампір, опир [упир], вовкулака), і чарівник-добротворець (чорнокнижник, мольфар, градівник). А дводушництво – це водночас дар і кара Божа, покликання й прокляття.

Хоч би як там було, атрибутивні структурно-типологічні характеристики цієї міфологеми виразно простежуються у Франковій творчості, а незрідка – і в його психобіографії. Конспективно окреслимо кілька основних аспектів цієї проблеми.

1. “Непроста” генеалогія (син коваля і чарівниці). За народними уявленнями, дводушники бувають “родимі” і “роблені”. Зазвичай дитина з надприродними здібностями успадковує їх од незвичайних, “непростих” батьків.

Франків автобіографічний “двійник” – “малий Мирон” – “дивна дитина” ще й тому, що походить від “дивних” батьків, постаті яких, принаймні в наївному сприйнятті односельців, мали квазіміфологічні риси.

Батько письменника, як відомо, був ковалем. А коваль, будучи цілком реальною і при тім дуже шанованою в традиційних суспільствах особою, займаючи важливе місце в соціальній ієрархії, у народній фантазії міфологізується: йому приписують фантастичні риси і здібності “божественного майстра”, “володаря всіх ремесел”. Згідно з народними уявленнями, коваль – не звичайний чоловік, а “непростий”, “знаючий”, “відушчий” і “віщий” культурний герой; адже він із Божої ласки владарює над силами вогню, води й заліза і володіє таємними знаннями і вміннями. У багатьох міфологічних легендах коваль, мов казковий богатир, долає в поєдинку сили зла (змія, чорта тощо). Недаремно кузня в І. Франка стає топосом добра, щастя і шляхетної боротьби за свободу, – місцем, де “кується краща доля”, “де кують / ясну зброю замість пуг” [22: т. 3: 41] (“У долині село лежить...”). А в багатьох творах видатного сина Яця-ковалю з Гори (“Панські жарти”, “Історія товпки солі”, “Злісний Сидір”, “У кузні”, “Великий шум” та ін.) виринає ідеалізований образ добротворця-ковалю з теплим серцем і міцними руками, здебільшого наділений психоетичними та біографічними прикметами письменникового батька, життєвим кредо якого було: “З людьми і для людей” [22: т. 21: 167]. Недарма Франків коваль – посередник між людьми різних соціальних прошарків і верств, а кузня – місце діалогу, комунікації, а також міфологічного передання (саме тут відвідувачі, причаровані магією вогню й чаром ковалевої особистості, розповідають народні казки, байки, легенди, вірування, забобони, демонологічні оповідання).

За мемуарними свідченнями А. Трегубової, переданими зі слів самого письменника, матері І. Франка також приписували надприродні властивості. “Про його маму в селі говорили, що вона вміла чарувати, мала силу над злими духами”, і цю силу успадкував од неї її син [Див.: 21: 268].

Відтак довогоочікуваний первісток ковалю та чарівниці – теж не такий, як усі, особливий, інакший – дивна, химерна дитина з надприродними здібностями.

2. Феноменологія імені (Іван / Мирон). Загальновідомим у франкознавстві є факт “подвійної номінації” письменника в ранньому дитинстві та пізніші трансформації бінарної опозиції “Іван / Мирон” у його творчій практиці. “Саме так

– Мироном, а не Іваном – його називали вдома, – підсумовує результати численних досліджень біографії І. Франка Я. Грицак. – Звичай давати дитині два імені не був рідкістю, у східнохристиянській традиції він існував від самого прийняття християнства. Імена двох різних святих мали забезпечити дитині ніби подвійний захист. Проте, хоча дуже близько до часу Франкового хрещення, на 17 серпня старого (30 серпня нового) стилю, припадає день великомученика Мирона, І. Франко, як свідчить запис у метричній книзі Нагуєвичів, був хрещений як Іван, другого імені йому не давали. Проблема полягає ще й у тому, що для місцевої традиції ім'я Мирон було *природне*, але *незвичне*. [...] Іменами головних християнських святих називали законнонароджених дітей, а незаконнонароджені одержували імена святих менш знаних. Великомученик Мирон до числа відомих святих не належав, і його “припасали” для незаконнонароджених” [5: 58].

Та справа тут зовсім не в законно- чи незаконнонародженості (те, що І. Франко був рідним сином Якова і Марії, анінайменшого сумніву не викликає), ані в більшій чи меншій “популярності” святого покровителя нареченої його іменем дитини. Ключ до інтерпретації цієї проблеми дає, знову ж таки, міфологія. “Незвичні, рідкісні, старовинні і[мена] могли, за народними віруваннями, відвернути смерть новонародженого в сім'ї, де вмирали діти. [...] Табування і приховування і[мені] застосовувалось для захисту людини від нечистої сили, що наводить порчу “на ім'я” і не має сили, якщо справжнє і[м'я] жертви невідоме” [20: 203].

Тож має рацію той-таки Я. Грицак, коли стверджує, що “правдоподібнішим є родинний переказ: Івана Франка назвали Мироном, щоб уберегти його від смерті в ранньому віці. Перша дружина Якова та його дочка – єдина дитина від першого шлюбу – померли. І коли у досить пізньому віці в нього народився первісток-син, він дуже боявся його втратити. Тому сім'я вдалася до поширеного у східних християн [у цьому разі коректніше було б говорити радше про рудименти язичницьких вірувань. – Б. Т.] трюку – спроби “ошукати смерть”: сина називали вдома інакше, ніж записано у церковній метриці, вірячи, що смерть, коли прийде забирати дитя, не зможе його знайти” [5: 59].

Два імені: Іван і Мирон – проекція двох душ. Іван – хресне ім'я (християнське), Мирон – “домашнє” (і в цьому сенсі – функціонально язичницьке, поганське). Недарма ім'я Мирон (як інакосамоназва письменника) фігурує не лише в мемуарно-автобіографічних оповіданнях зі світу письменникового дитинства, а й у його центральних творах, сюжетне осердя яких становить колізія двійництва (зокрема, в обох “**Поєдинках**” та поемі “**Похорон**”), а також стає одним із його улюблених псевдонімів.

Згідно з народними уявленнями, два імені – дві форми самоідентифікації – захищають дитину од нечистої сили, але водночас часто несуть у собі зерно майбутнього розщеплення психіки. Адже ім'я як “міфологічний замісник, двійник чи невіддільна частина людини” [20: 202] може “усамостійнюватися” од свого власника, витворюючи його “другу натуру”.

3. Автокомунікація (розмова з самим собою як спілкування зі своєю другою душею). Однією з найхарактерніших прикмет дводушника є схильність розмовляти з самим собою – чи радше зі своєю другою душею.

Цей мотив досить поширений і в художній практиці письменника, і в спогадах сучасників про нього самого. Так, малий Мирон з однойменного оповідання “гугорить сам до себе”. Так само і в новелі “**Під оборогом**”: малий Мирон як “дивна дитина”, “лісова душа” розмовляє сам із собою.

А ось, для порівняння, промовистий уривок зі спогадів І. Кобилецького “Дещо про Івана Франка”:

“Одного разу восени я був зі своїм батьком при оранці в полі. Підійшов сусіда, селянин, і розпочалась довга розмова; під час неї цей сусіда сказав таке до мого батька: “Чи хлопця, – показуючи на мене, – будете таки посилати до школи?” – “Я ще напевно не знаю”, – відповідає батько. “Е, дали б ви собі спокій із тими школами, – каже сусіда, – дивіться, що сталося з Франком: від Бога відступив, пан-Бог наслав на нього покаяння – з розуму зійшов. Насидівся по криміналах, тепер привели його цупасом додому, і Гаврилик має лише клопоти. Та вже вдурів то вдурів, але хоч би дома тихо сидів. Люди із Слободи оповідають про нього, що аж волосся на голові стає. *Цілими днями, кажуть, по лісах як несамовитий волочитьесь так, що люди в ліс бояться зайти. По ночах, повідають, ходить по хаті, щось сам до себе говорить, усміхається, – сідає до столу, щось пише, знову встає і ходить, і так цілу ніч. А я колись трохи не настрашився його. Йду до Борислава, а той на Попелівській горі іде з Борислава. Оброслий, як дід, портки до коліна підкасов, чоботята на палиці і щось до себе говорить і сміється; то я на другий бік дороги та в ноги. І пощо то діти тепер до школи посилати?”* Мій батько, усміхаючись, відповів: “Та хто вам то сказав, що він від Бога відступив?” – “Та наш ксьондз, – каже сусіда, – колись тут на зарінку не міг наговоритися про него” [10: 39–40. Курсив наш. – Б. Т.].

Тож сам І. Франко у сприйнятті простих селян дуже часто поставав як дивний, страшний, химерний, божевільний, “лісовий” чоловік, проклятий від Бога і церкви, порушник громадського спокою й звичаєвого укладу, бунтар, злочинець, упир, вовкулака, – одно слово, дводушник, на якого виріс малий Мирон, “лісова душа”.

4. Поєдинок “сонних привидів” (оніричний агон). Друга, демонічна душа дводушника зазвичай залишає тіло під час сну, вирушаючи в опівнічні мандри й блукання. “У “непростих” людей, – зазначає В. Гнатюк у “Нарисі української міфології”, – [...] душа відлучається від тіла також у сні і йде на “герц” [4: 53] – тобто на поєдинок. Невипадково Франкові художні візії конфронтації власного “я” зі своїм демоном-двійником зазвичай розгортаються в сновізіяно-галюцинаторній формі – як-от у філософській поемі “**Похорон**” чи обох “**Поєдинках**”. Тут на герць виходить справжній Мирон зі своїм alter ego – фальшивим Мироном-зрадником, символічною проекцією власної “тіні”, темної, ірраціональної іпостасі своєї особистості. Така онірична візія поєдинку з “тим другим” (власною другою душею) – характерний вияв “символіки сонних привидів”, теоретично обґрунтованої в трактаті “Із секретів поетичної творчості”.

5. “Демонська” сила. Дводушництво насамперед виявляється в надприродних і надлюдських спроможностях, які дарує людині володіння “демонською” душею. Це, насамперед, незвичайні здібності, незвичайні (езотеричні) знання, незвичай-

на енергія й працездатність. Усі ці риси в цілком буквальному, неміфологічному й неметафоричному сенсі були притаманні самому Франкові, титанічна постать якого викликала зачудування сучасників і досі викликає захват нащадків. Етіологія геніальності у психології творчості – відкрита проблема, остаточно не з'ясована й досі. Тож не дивно, що такий воістину надлюдський масштаб діяльності знаходив і за життя І. Франка, і навіть тепер ірраціоналістичні, містичні та квазіміфологічні інтерпретації.

Звичайно, з погляду тверезого, але й плаского позитивізму усі ці характеристики – не більше, ніж Беконові “примари”, випадкові аналогії, герменевтичні помилки, ілюзії, надінтерпретації. Але можливе й інше наукове тлумачення проблеми – психоаналітичне, хай і не позбавлене містичного елемента.

Силу своєї “другої”, “демонської” душі І. Франко відчув уже в ранньому дитинстві (до прикладу, коли відігнав од села градову хмару – погляньмо на центральний епізод автобіографічної новели “**Під оборогом**”). Згодом, унаслідок вікової й світоглядної соціалізації й раціоналізації, він ніби загнав цю душу-“двійника” у надра підсвідомості, водночас користаючи з її “еруптивної сили”, яка час до часу проривалася назверх – особливо в кризові, екстремальні, межові екзистенційні ситуації. У часи найтяжчих життєвих випробувань відчуття внутрішнього роздвоєння гранично загострювалося, здобуваючи вихід у літературній творчості (“**Поєдинки**”, “**Похорон**”). За допомогою мистецтва, і найперше поезії як психодрами (особливої форми автотерапії), письменникові ніби вдавалося тривалий час тримати під контролем свою особистісну “гінь”, свого темного демона-двійника. Та в пору тяжкої, невиліковної психофізіологічної хвороби останнього десятиліття свого життя І. Франко, знесилений незчисленними прикрощами й понадлюдською працею, втратив владу над темним виміром власної психіки, і її “еруптивна сила” взяла гору над тверезим раціональним мисленням, гіпостазуючись у голосах ворожих духів, які повсякчас переслідували письменника. Такий, на загал, сценарій психодрами Франкового дводушництва.

І. Франко не тільки гостро відчував власне роздвоєння, але й творчо відрефлектував його у багатьох своїх творах – як художніх, так і наукових та публіцистичних.

Так, у статті “**Двоязичність і дволичність**” (піонерській праці української психолінгвістики) він із пристрасстю і глибоким знанням справи пише про внутрішнє (“язикове” й психологічне) роздвоєння І. Наумовича – можливо, не в останню чергу тому, що йому самому болять ця проблема – не як щось чуже, зовнішнє, а як питомий, іманентний конфлікт усередині власної душі.

А в славетному естетико-психологічному трактаті “**Із секретів поетичної творчості**”, акцентуючи модерні наукові ідеї М. Дессуара, а саме його концепцію психологічного дуалізму, сформульовану в книзі “*Das Doppel-Ich*” (1896) (“Подвійне “я”. – нім.), І. Франко так підсумовує близькі собі думки авторитетного німецького вченого-психолога та естетика: “Кожний чоловік, окрім свого свідомого “я”, мусить мати в своїм нутрі ще якесь друге “я”, котре має свою окрему свідомість і пам’ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання – одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну особу” [22: т. 31: 60].

Nota bene: і Дессуарові, і Франкові йдеться про два "я" кожної особистості (не тільки патологічної!), дві окремі, самостійні *особи* в душі кожного з нас. Саме ця теза стала підставою для розгортання відомого психологічного вчення про "нижню" та "верхню свідомість", яке хронологічно та логічно передувало психоаналізу З. Фрейда. Прикметно, що явища роздвоєння в духовому житті людини були і в полі наукової уваги польського вченого Ю. Охоровича, Франкового університетського професора, який справив істотний вплив на формування психологічних поглядів свого великого учня [24].

Варто бодай побіжно, схематично окреслити також різні рівні і форми художньої кристалізації міфологеми дводушництва, її естетичної проєкції, конкретизації та інтерпретації:

1) один персонаж як володар двох душ (дводушник) (малий Мирон із новели **"Під оборогом"**);

2) два різні персонажі як гіпостазовані "половини"-голоси однієї внутрішньо роздвоєної душі: а) двійники (два Мирони з **"Поєдинків"** і **"Похорону"** – правдивий і фальшивий, герой і зрадник); б) брати-близнюки (Владко і Начко Калиновичі з роману **"Лель і Полель"**); в) друзі-побратими (Хома Галабурда і Хома Бідолаха з оповідання **"Хома з серцем і Хома без серця"**); г) непримиренні вороги-антагоністи (Петрії і Довбушуки з однойменного роману та ін.);

3) метафізичні сили, що уособлюють протилежні етичні первні (Ангел Житті та Ангел Смерті з незакінченої поеми **"Наймит"**, Білий і Чорний демони з оповідання **"Як Юра Шикманюк брів Черемош"**, Азазель і Єгова у поемі **"Мойсей"**);

4) дводушництво як поєдинок героя з метафізичною силою – змієм, дияволом, Богом (символічна проєкція змагання з частиною власної душі);

5) діалектика "я" і "не-я" у процесі творчості як особливої форми самотрансценденування – виходу поза межі власної психіки. Порівняймо цікавий приклад самоспостереження і позазнаходження творця в поезії **"Ніч. Довкола тихо, мертво..."** з циклу **"В плен-ері"** збірки **"Із днів журби"**: "Чую, що се власний твір мій, / хоч створив його не я; / що се часть єства мойого, / хоч не в ній душа моя. / Чую, що в отих картинах / б'ється власний мій живець, / та, проте, я пан їх, ніби / разом хвиля і плавець..." [22: т. 3: 46].

Утім, усі пізніші, літературні версії образу-топосу двійника накладалися на генотипну матрицю дводушництва як окрушину міфосвіту дитинства.

І. Франко відчував своє дводушництво, з одного боку, як болючу й невиліковну душевну хворобу, страшений тягар, дольовий прокльон, а з іншого, як надзвичайний дар, надприродну силу, – як обраність і прокляття.

Саме внаслідок гострого відчуття власного внутрішнього роздвоєння (читай дводушництва) повсякчасним прагненням письменника стає здобуття (відновлення) душевної цілісності. Порівняймо дві поетичні маніфестації франківського ідеалу "цілого чоловіка" [докладніше див.: 18], що походять із різних періодів творчості, та промовляють, за великим рахунком, одне й те ж: "Лиш хто любить, терпить, / В кім кров живо кипить, / В кім надія ще лік, / Кого бій ще манить, / Людське

горе смутить, / А добро веселить, – / Той цілий чоловік. / Тож сли всю життя путь / Чоловіком цілим / Не прийдеш тобі будь – / Будь хоч хвилечку ним” [22: т. 1: 29], – це програмові заклики 1882 року (вірш “**Не забудь, не забудь...**” із циклу “**Веснянки**”). А ось аналогічні за змістом, хоча й дещо менш дидактичні, пасажі зі збірки “**Із днів журби**” (поезія “**І знов рефлексії! Та цур же їм!..**”), написані майже два десятиліття по тому: “І знов рефлексії! Та цур же їм! / Се панський спорт! Хай нервні білоручки / та пустопляси риються в своїм / нутрі, і всяку думку гірш онучки / розскубують, і всякий рух чуття / жвуть, мірять, важать! Не для нас сі штучки! / Ми, бра, плебеї, учтою життя / не мали ще коли пересититься, / гашиш та опій, сім’я забуття / противне нам. Нам хочесь жити, битись / з противником, нам люба праця, рух, / ми хочем справді плакати, веселиться, / любити, ненавидіть. У нас ще дух / не розколовсь надвоє під корою, / традиції не в’яже нас ланцюг. / Ми можемо втомиться боротьбою, / зломиться, впасти, та не наша річ / розмикатись в борні з самим собою” [22: т. 3: 13–14].

Утім, таке пряме декларування ідеалу душевної гармонії (у чомусь навіть подібне на заклинання) – це свідчення якраз її відсутності. Той, для кого внутрішня цілісність – органічний стан, норма, об’єктивна даність, не потребує повсякчас сугестувати самому собі необхідність психічної інтеграції. А ідеальний, гармонійний та універсальний “цілий чоловік” – “своє інше” трагічно розчахнутого дводушника.

Навіть, здавалося б, психологічно найбільш цілісні, найгармонійніші, сливе ідеальні Франкові герої зазнають внутрішніх хитань, перманентної “борні з самим собою”. Так, за спостереженням І. Денисюка, “в душі Рафаловича [головного героя роману “Перехресні стежки”, котрого часто-густо вважають парадигматичним утіленням справжнього українського інтелігента, діяльного патріота й гуманіста. – Б. Т.] – боріння романтика і позитивіста” [8: 61]. Од внутрішніх суперечностей змагає й чи не найголовніше авторське мистецьке alter ego – пророк Мойсей з однойменної поеми: “Він ішов, не ставав, мов герой / До остатнього бою, / Та у серці важка боротьба / Ішла з самим собою” [22: т. 5: 246]. Філософсько-етичний сенс цієї психологічної боротьби можна інтерпретувати по-різному. Так, Я. Ярема вважав, що в полеміці пророка з “демоном пустині”-Азазелем “логіка й інтуїція, старечий скептицизм і молодечий запал, холодний розум і гарячі почування, філософія й поезія спорять з собою і спричиняють в душі неустанне хвилювання” [23: 41–42]. А Т. Гундорова формулює основоположну колізію твору як хитання “від майже провіденціалістської віри у власну “обраність” до повного нігілізму, [...] між божественною сутністю, з одного боку, і раціоналістичним скепсисом, з другого” [7: 139]. На наш погляд, доречно було б тлумачити провідний, внутрішній конфлікт поеми в категоріях “глибинної психології” – як символічне конфронування авторським “я” власної особистісної “тіні”, ідентифікуючи при цьому головні образи-персонажі з архетипами людської психіки: Мойсей – “самість” поетова, його глибоко прихована, але питома й визначальна особистісна ідентичність як пророка, проводиря й духового лідера свого народу; Азазель – його демонізована “тінь”, “анти-я”, “внутрішній ворог”, лихий демон-двійник; нарешті, Єгова – ідеальне “я”,

“супер-его”, уособлення належного, божественного, нумінозного – “божеського в людськiм дусi”.

Та, як би не витлумачувати семантику внутрішніх “поєдинків” Франкових героїв, якраз ця боротьба і є найбільш промовистим свiченням стремління їх самих та їхнього автора до духової цілісності. “[...] Саме завдяки тому “роздору”, безкомпромісній боротьбі з собою, з хвилиною втомою чи сумнівами він – “цілий чоловік”, “звичайний чоловік” – такий, якому “ніщо людське не чуже” (Теренцій)” [17: 134], – з глибинною психологічною проникливістю витлумачує діалектику цілісності і роздвоєння у Франковій життєтворчості А. Содомора.

Відомо, що в сучасній психологічній науці, де малокоректним вважається саме поняття “психічної норми”, внутрішнє роздвоєння особистості (чи, якщо бути термінологічно точним, *дисоціативний розлад ідентичності* [DSM-IV] [16]) перестало сприйматися як захворювання, патологія. На думку багатьох психологів, це “природна варіація людської свідомості”, її необхідна захисна реакція на стресові, межові ситуації, форма самозбереження – психічної інтеграції через дисоціацію (в категоріях аналітичної психології).

Зокрема, “у межах глибинної чи архетипної психології Дж. Гіллман виступає проти визначення синдрому множинної особистості як однозначного розладу. Гіллман підтримує ідею відносності всіх персоніфікацій та відмовляється визнати “синдром множинної особистості”. Згідно з його позицією, розглядати множинність особистості або як “психічне порушення”, або як невдачу в інтеграції “окремих особистостей” – це виявляти культурне упередження, яке помилково ідентифікує одну окрему особистість, “я”, зі всією особистістю як такою” [15; див. також: 25, 26, 27, 28].

Унаслідок тривалих наукових студій та багатой психіатричної практики, засновник “глибинної психології” К.-Г. Юнг (який, до речі, певний час сам переживав у собі наявність двох осіб) дійшов висновку, “що душі *кожної* [курсив наш. – Б. Т.] людини притаманна множинна кількість особистостей, які за певних умов можуть вийти, кожна зі своїм “я”, на поверхню свідомості” [9: 121]. З іншого боку, роздвоєння (чи, ширше, множинність) – привілей яскравих творчих особистостей, високоорганізованих психічно і щедро обдарованих різноманітними здібностями. На підставі аналізу особливих, екстатичних психічних станів – станів високої креативності (властивих медіумам, містикам, пророкам і насамперед поетам), швейцарський учений уважав, що “психіка поета як медіума, потрапивши у високе енергетичне поле (міфологічною мовою – занадто наблизившись до божественного світу), не витримує і розщеплюється на “частини” (“духами”, з якими спілкується медіум, виявляються “розщеплені” частини психіки). Зумівши оволодіти цим внутрішнім розщепленням, або цим змістом, поети надають йому художньої форми, так само, як пророки – релігійно-міфологічної” [9: 121].

Тож образ двійника не є суто негативним за своєю семантикою та функціональністю. Чимдалі більше уваги звертають дослідники на позитивні конотації цього складного, парадоксального, амбівалентного ейдосу в мистецтві, зокрема літературі. “[...] “Двійник” є все-таки виявом підсвідомого чи навіть хворобливого протесту

душі проти збіднення, проти втискування душі в який-небудь “футляр”, – міркує філософ В. Лісовий з приводу контрверсійного образу двійника у творчості Ф. Достоевського. – “Двійник” – це вже прояв неспокійного сумління, здатного спонукати особу до виходу у відкритість, це зародок протесту проти зведення особистого буття до функціональності та поневолення свідомості. Саме це і надає образу “двійника” соціальної та культурно-гуманітарної значущості” [13: XVII].

Нарешті – кілька підсумкових тез.

1. Серед джерел лейтмотиву Франкової творчості – колізії двійництва – перше місце (принаймні за хронологією засвоєння, але й, можливо, також і за значенням) посідає міфологема дводушництва, винесена ще зі світу нагуєвицького дитинства. Саме вона стала генотипом усіх наступних її символічних інкарнацій. У цьому сенсі дводушництво – це закладений у ранньому віці на підсвідомому рівні глибинний код Франкової життєтворчості, її генеративна модель, архетипний інваріант, що розгортається в широкій парадигмі варіантних образів внутрішнього роздвоєння.

2. І. Франко як особливий психологічний тип у середовищі селян своєї доби часто сприймався як химерний, дивний чоловік і мав опінію дводушника – як у ранньому віці (малий Мирон – дивна дитина, “лісова душа”), так і в зрілий період свого життя (“безбожник”, “чорнокнижник”, що знається з нечистою силою). У такій формі рецепції постаті І. Франка виявлялося квазіміфологічне світосприйняття галицького селянства ХІХ ст., схильне все незрозуміле тлумачити в категоріях народних вірувань та забобонів, а не раціональних, позитивно-наукових знань.

3. Незалежно від того, чи спостерігалось в І. Франка роздвоєння особистості в клінічному, психіатричному сенсі, важливо те, що сам він часто, й особливо гостро в екстремальні моменти й кризові періоди свого життя, відчував і діагностував у себе внутрішнє розщеплення, сприймав голос свого “другого я” як особистісно значущий і навіть цілком реальний. Не так уже й істотно, чи цей голос насправді був; важливо, що І. Франко його чув і дослухався до нього.

Зрештою, неважливо, чи був І. Франко дводушником насправді (в категоріях позитивістичної наукової парадигми саме формулювання такого питання абсурдне). Важливо, по-перше, що у світі його дитинства існувало вірування про дводушників, і він це вірування добре знав і навіть науково відрефлектував (як етнолог і фольклорист). По-друге, І. Франка часто-густо вважали дводушником (чорнокнижником) його сучасники, насамперед односельці. І нарешті, по-третє і найважливіше, він сам відчував та раціонально усвідомлював у собі присутність “іншої” (“демонської”) душі та транспонував це інтуїтивне самовідчуття в площину тексту (літературного та наукового), естетично й теоретично експлікував.

Для І. Франка дводушництво – це й міфологічний мотив, і психологічна проблема, й життєва практика, і теоретична концепція, і літературна колізія.

Проблема дводушництва багатоаспектна:

– дводушництво у зв’язку з народними уявленнями про душу та “непростих”, близнюковим міфом (*міфологічний аспект*);

– дводушництво як генетичний код літературного мотиву – образу двійника й сюжетної колізії двійництва (*історико-літературний аспект*);

– дводушництво і внутрішні боріння, сумніви, зневіра (*психологічний аспект*);

– дводушництво і зрада, відступництво, підступ (*етичний аспект*);

– дводушництво і двомовність (*етно-, соціо- й психолінгвістичні аспекти*);

– дводушництво і національна ідентичність (*націологічний аспект*).

Кожен із цих аспектів заслуговує подальшої наукової конкретизації.

Насамкінець – істотне застереження до гіпотетичних вульгаризаторів цієї концепції. У цій, можливо, дещо провокативній студії автор зовсім не мав наміру довести Франкове дводушництво як незаперечний, емпірично встановлений факт. Сфера людської психіки, персональної самоідентифікації надто тонка, багатовимірна й суперечлива, щоб надаватися до однозначних формулювань. Насправді йшлося про інше.

Франкове дводушництво – це, звичайно, міфопоетичний топос, метафора, а в жодному разі не діагноз. Одначе треба визнати, що, з іншого боку, дводушництво для І. Франка – набагато більше, ніж суто літературний мотив, художній засіб, елемент мистецької фікції. Це форма його глибинної психоестетичної самоідентифікації і, ймовірно, чи не центральний, системотворчий елемент символічної автобіографії письменника. Можливо, саме міфологема дводушництва – це герменевтичний ключ до розуміння й тлумачення коду І. Франка – коду, який нам ще тільки належить розгадувати. Розгадувати, щоб так ніколи остаточно й не розгадати.

Література:

1. Бондар Л. Світоглядна й естетична функція міфа в творчості Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3-х кн. – К., 1990. – Кн. 2.
2. Бровіньок [Гундорова] Т. Колізія двійництва в романі Франка “Лель і Полель” // Радянське літературознавство. – 1981. – № 6.
3. Галицько-руські народні приповідки / Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко // Етнографічний збірник. – Львів, 1905. – Т. XXVI.
4. Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів, 2000.
5. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко і його спільнота (1856–1886). – К., 2006.
6. Грозикова О. Останні дні Франка // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. стаття і прим. М. Гнатюка. – Львів, 1997.
7. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996.
8. Денисюк І. Новаторство Івана Франка-прозаїка // Записки НТШ. – Львів, 2005. – Т. 250: Праці Філологічної секції.
9. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К., 2003.
10. Кобилецький І. Дещо про Івана Франка // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. стаття і прим. М. Гнатюка. – Львів, 1997.
11. Левкиевская Е. Двоедушники // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва, 2002.

12. Левкиевская Е., Плотникова А. Двоедушники // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. – Москва, 1999. – Т. 2.
13. Лісовий В. Європейська філософія та інтелектуальна культура слов'янських народів у дослідженнях Д. Чижевського // Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. / Під заг. ред. В. Лісового. – К., 2005. – Т. 3.
14. Людові вірування на Підгір'ю / Зібрав Др. Іван Франко // Етнографічний збірник. – Львів, 1898. – Т. 5 / Вид. під ред. д-ра Івана Франка.
15. Множественная личность как здоровое состояние // <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
16. Множественная личность: Материал из Википедии – свободной энциклопедии. – <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
17. Содомора А. Іван Франко – поет болю й спротиву: діалог з античністю (Студія одного вірша) // Записки НТШ. – Львів, 2005. – Т. 250: Праці Філологічної секції.
18. Тихолоз Б. “Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції І. Франка // Слово і час. – 1999. – № 2.
19. Тихолоз Б. Діалектика цілісності і роздвоєння у філософській поезії Івана Франка: ідеальне “я”, криза ідентичності й трагічний катарсис // Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії. – Львів, 2005.
20. Толстая С. Имя // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва, 2002.
21. Трегубова А. Дещо з життя Ольги Франкової // За сто літ. – Харків; К., 1930. – Кн. 5.
22. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
23. Ярема Я. “Мойсей” – поема Івана Франка: Критична студія. На стрічу ювілею сорокалітньої праці Духа-Творця новочасної України. – Тернопіль, 1912.
24. Ochorowicz J. O zjawiskach zdwojenia w życiu duchowym człowieka. – Lwów, 1877.
25. <http://www.astraeasweb.net/plural>.
26. <http://www.dreamshore.net/amorpha>.
27. <http://www.karitas.net/blackbirds/layman>.
28. <http://www.karitas.net/pavilion>.

Тарас Головань (Київ)

“Поема про сотворення світу” Івана Франка в контексті біблійної критики

Тема цього дослідження може викликати низку запитань. Чи є сенс ставити розвідку І. Франка “Поема про сотворення світу” [19; 20] у контекст історико-філологічного дослідження Біблії, коли вона зовсім не претендує на оригінальність, а сам автор у статтях цієї тематики запевняє, що висновки, які він подає, зовсім не його власні, що він лише виконує роль референта? [17: т. 38: 414]. Чи не є внесок І. Франка в галузь історичної науки про Біблію *objectum fictum*? Аби відповісти на ці запитання, зробимо кілька уточнень. По-перше, предметом нашої студії є не так здобутки І. Франка у цій галузі, як висновки, які він подає, називаючи їх останнім

словом біблійної науки, і наше завдання, отже, полягатиме в тому, щоб відшукати місце цим висновкам в історії біблійної критики. По-друге, внесок в історію науки роблять не лише ті вчені, які генерують ідеї і мислять нестандартно, а й ті, які спроможні синтезувати комплекс панівних у науці ідей. Для диференціації науки корисні не тільки вирішення наявних, а й формулювання нових проблем, не лише якісний стрибок, а й кількісна каталогізація. В історії біблійної критики яскравим прикладом можуть бути праці Ю. Велльгаузена (1844–1918), який розробив і синтезував ідеї, що були висунуті до нього. Але завдяки своєму літературному хистові й проникливо точним формулюванням він, а не хтось інший, посідає провідне місце у студіях над старозавітними біблійними книгами. Нема сумніву в тому, що І. Франко був добре обізнаний у біблійних студіях і бездоганно орієнтувався у цій галузі. Украй цікавим, місцями блискучим, здається нам формулювання основних проблем біблійної критики. Так само дуже цікавими видаються сюжет і композиція “Поєми про сотворення світу” та інших матеріалів з цієї теми. Нитку розповіді про долю цієї наукової царини, сповненої справжнього трагізму, про її героїв і антигероїв автор веде на такому високому рівні узагальнення, що зв’язок із джерелами, на які він спирається, часом втрачає сенс. І якщо ми погодимося з тим, що головні результати біблійної критики у формулюванні українського автора українською мовою є частиною української історико-філологічної думки, то змушені будемо визнати, що ця тема заслуговує на увагу.

Біблійна критика – це галузь гуманітарного знання й комплекс наук (історія, релігієзнавство, текстологія, літературознавство, мовознавство та ін.), об’єднаних під гаслом “наукове дослідження Біблії”. До основних проблем цієї наукової галузі належать проблеми авторства, автентичності, історичної достовірності й жанрової своєрідності біблійних книг. Системні дослідження Біблії з цього погляду розпочалися в Англії, Голландії й Франції в XVII–XVIII ст., головні засади цих досліджень було обґрунтовано в Німеччині у XIX ст., а сучасного вигляду вони набули переважно в скандинавських країнах у XX ст.

“Поєма про сотворення світу” (1905) – науково-популярна студія про генетичну залежність світотворчих біблійних сюжетів від старовавилонських оповідань про створення світу, зокрема поеми “Енума Еліш”, в якій І. Франко викладає відомі на той час висновки історико-філологічного дослідження Біблії.

Більшість цих висновків згруповані у другому розділі книжки “Мойсей і так звані Мойсееві книги”, де І. Франко зупиняється на таких проблемах: авторство Мойсея, місце Мойсеевого законодавства в історії єврейського народу, структура і джерела П’ятикнижжя. З авторства цього релігійного діяча він розпочинає не випадково. Головною проблемою біблійної критики на її світанку була саме проблема авторства Мойсея. Її порушив у XII ст. Ібн-Езра, її ж продовжили Т. Гоббс у “Левіафані” (1651) та Б. Спіноза в “Богословсько-політичному трактаті” (1670) та інші автори. Висновок цих ще принагідних спостережень полягає в тому, що Мойсей не міг бути автором усього П’ятикнижжя. У твердженнях про авторство біблійних книг І. Франко підсумовує перший етап становлення біблійної критики.

Аргументуючи твердження, що П'ятикнижжя писав не Мойсей, І. Франко констатує, що старовірське законодавство, яке дав Бог євреям через Мойсея в пустелі, – законодавство не кочового, а осілого народу, яким єврейська громада в пустелі не була, а стала такою лише після переселення в Палестину [20: 61]. У цьому аргументі сконденсовано висновки досліджень єврейського законодавства, які тривали в річищі студій над історією релігії євреїв упродовж ХІХ ст. переважно у Німеччині. Такі історики, як М. де Ветте [4], Л. Джордж [2: 3], К.-В. Ватке [2: 3], Е. Рейсс (у знаменитих дванадцятьох тезах 1833 року) [15: 54–55], К.-Г. Граф [6], дослідження яких логічно завершує Ю. Велльгаузен у “Вступі до історії Ізраїлю” (1878) [2], присвятили свої праці з’ясуванню історичного місця й хронології Мойсеєвого законодавства в історії євреїв. Саме ці автори, провівши низку порівняльних студій над книгами пророків і П'ятикнижжям, зробили висновок, що нібито історичні книги й книги пророків майже не згадують закон, що старовірське законодавство не розпочинає, а завершує історію Ізраїлю, і запис його може бути датований не раніше, ніж серединою І тисячоліття до н. е., тобто періодом після вавилонського полону. Ось як викладає ці, вже добре відомі на той час, висновки сучасник І. Франка російський дослідник М. Соловейчик: “Найперше виникає запитання, як міг релігійний устрій, базований на землеробському побуті і такий, що передбачав дуже визначені і міцні суспільні його форми, скластися в таку епоху, коли народ вів кочовий спосіб життя, точніше, коли сам Ізраїль зароджувався і не встиг ще викристалізуватися з множини споріднених племен, що населяли Синайський півострів і північно-західну частину Аравійського плоскогір'я” [15: 34–35].

За метод німецьким ученим слугував порівняльний історико-критичний аналіз біблійного тексту, результати якого оформилися в так звану “документальну теорію” або “теорію джерел” перших п'яти (пізніше шести) книг Біблії. Далі І. Франко якраз і викладає цю теорію, традиційно розпочинаючи з “Припущень щодо початкових джерел, які, мабуть, використовував Мойсей, складаючи книгу Буття” Ж. Астриюка (перша теорія джерел, 1753) [1] та подає головні тези його дослідження, закінчуючи “синтезом” Ю. Велльгаузена [20: 66–70], який вніс суттєві уточнення в датування основних джерел. На час, коли І. Франко писав свою працю, теорія документів після поділу Г. Гупфвельдом у середині ХІХ ст. Елогіста на два джерела [15: 98–99] й пізнішого виокремлення кодексу жерців (Р) нараховувала чотири документи (J, E, P, D), з яких J та E виділив ще Ж. Астриюк у ХVІІІ ст., а D – М. де Ветте на початку ХІХ ст., що дало право М. Соловейчику твердити в 1913 році, що з часів Гупфвельда документальна теорія “впродовж шістдесяти років стоїть непорушно” [15: 99]. Щоправда, І. Франко ще в межах школи Графа–Велльгаузена спостеріг надмірний поділ джерел, який нібито призвів до кризи цієї теорії, “до занадто одностороннього заглиблення в критичній атомістиці, доведеній до крайностей...”, “до вічного секціонування”. Про це він писав у студії “Нові дослідження над найдавнішою історією жидів” (1901) [18: 159]. Симптоматичною у цій статті є постановка проблеми. У пошуках джерельної бази єврейська історіографія на роздоріжжі. Одні розтинають Біблію на джерела, які знову ділять на джерела, і так – до нескінченності, інші,

довіряючи лише зовнішнім, небіблійним, свідченням, перекопують уздовж і впоперек Палестину і Близький Схід. Деяка переорієнтація з внутрішніх на зовнішні свідчення в реконструкції історії Ізраїлю справді була. Можна навіть говорити про своєрідний “археологічний поворот”, який відбувся на межі XIX і XX ст. і про розквіт біблійної археології в першій половині XX ст. Але більш очевидною у праці “Нові дослідження над найдавнішою історією жидів” є методологічна криза біблійної науки, що ґрунтується на еволюціонізмі, який передбачав трактування Біблії як сукупності історичних документів, як джерельної бази історії. Мабуть, таки не надмірний поділ призвів до кризи документальної теорії, а криза підвалин, на яких вона стояла.

Природа цієї кризи зрозуміла з огляду на тенденції, що запанували в біблійній критиці після оформлення теорії джерел. Вони означали рух від тексту Біблії до закодованих у ній усних переказів, від індивідуальних концепцій авторів до шкіл традицій, від Біблії як історичного документу до Біблії як художньо-літературної пам’ятки і, нарешті, від історико-критичного аналізу до інтерпретації. Так, на початку XX ст. спочатку Г. Гункель, відомий як автор найвпливовіших у XX ст. праць про біблійні псалми [22; 23], а потім Г. Гресман обґрунтували теорію *Formgeschichte*, історію форм, або метод аналізу форм. Відкинувши поділ Мойсеєвих книг на джерела, вони перенесли увагу на аналіз усних переказів, точніше, первісних форм або жанрів переказів як своєрідних відповідей чи реакцій на реальні “життєві ситуації” (*Sitz im Leben*). Звичним стало трактувати Біблію як натхненну поезію, причому східну поезію, жанрова природа якої опосередковує, ніби обгортає історично достовірний зміст біблійних книг і форми висловлювання якої ускладнюють рух до закладеного в основі життєвого контексту. Саме тому говорилося про “сплавлення”, джерел, якщо такі й були, про неможливість їх виділення. Оскільки увагу було перенесено на жанрову своєрідність Біблії, втрачав сенс пошук суперечностей, бо йшлося не про текст, а про перекази, втрачала сенс проблема авторства, а пізні датованні книг, пізні записи перестали бути спростуванням автентичності Біблії.

Прикметно, що в “Нових дослідженнях над найдавнішою історією жидів” І. Франко фіксує ледь помітні ознаки народження описаної вище тенденції (цілком закономірно він підмічає її в річищі панвавилонізму), коли реферує останні книги асиріологів Е. Штукена і Г. Вінклера про астральні міфи євреїв, вавилонян і єгиптян, називаючи їх “зворотом у дослідженнях старожидівської традиції, а може, й усієї старинної історіографії” [18: 168]. Достатньо подати кілька засад Г. Вінклера, процитувати як І. Франко вважає своїм обов’язком (наприклад, “Для зрозуміння старинної історіографії... Ми мусимо передусім зрозуміти староорієнтальний світогляд” [18: 173] і “сконстатування такого способу розуміння і оповідання в старовину ще зовсім не рішає питання про історичність самих фактів” [18: 176]), щоб переконатися: автор “Поєми про сотворення світу” відчував і уважно відстежував тенденцію, яка стане панівною в XX ст.

Криза біблійної критики в межах документальної теорії зумовила також розквіт панвавилонізму. Розділи “Перше біблійне оповідання про сотворення світу”, “Друге

біблійне оповідання про сотворення світу” та “Інума іліш, або старовавилонське оповідання про сотворення світу” написані в дусі цього напрямку в історіографії, представники якого всю цивілізацію виводили з асиро-вавилонської культури і проблему автентичності будь-якого культурного феномену вважали вирішеною, як тільки йому знайдено генетичний відповідник у Межиріччі. Панвавилонізм набув поширення і розголосу в кінці XIX – на початку XX ст. під впливом археологічних відкриттів на Близькому Сході завдяки працям Г. Вінклера, а пізніше двом доповідям асиріолога Ф. Деліча “Bibel und Babel”, прочитаних у 1902–1903 роках [7; 14]. Не важко помітити, що обговорення перекладів Біблії, уведення в текст біблійних і вавилонських оповідань у власному перекладі, лексико-семантичний аналіз кількох темних слів у тексті і, зрештою, ототожнення біблійного “Тегом” і вавилонського “Тіамат”, – усе це потрібне Франкові лише для того, щоб встановити генетичну залежність біблійних сюжетів про створення світу від старовавилонських, підсумовану в назві одного з розділів: “Жиди перейняли свої казки від вавилонян”.

Панвавилонізм, проте, мав вплив на біблійну критику лише впродовж першого десятиліття XX ст., і після спростування головних його положень місце генетичного підходу посів власне типологічний. Вже у праці “Фольклор в Старому Завіті” Дж. Фрезер демонструє переважно останній підхід [21]. З накопиченням матеріалу, з розширенням типологічних студій учені з’ясували, що схожі оповідання, зокрема й про походження світу і людини, є в більшості народів світу, тож вони, певно, породжені психологічними (закладеними в психології людини), а не історико-генетичними причинами.

“Поема про сотворення світу”, незважаючи на майстерний виклад основних результатів біблійної критики, провокує кілька запитань.

І. Франко пише, що подає “здобутки новітньої науки, а властиво лише маленький вибір із багатого скарбу тих здобутків”, а також запевняє читача, що “не висав собі тут нічогісінько з пальця” [20: 71]. І справді, як ми бачили, він викладає здобутки наукового дослідження Біблії. Водночас у книжці є різка критика *sensus plenior* Біблії або ідеї про її богонатхненність. За І. Франком, головні висновки біблійних студій нібито спростовують інспірованість Біблії. Як наслідок, гріхи автентичності Біблії перекладаються на ідею про її богонатхненність. Цей перехід від науки (сфера розуму) до *sensus plenior* (сфера віри) не здавався б несподіваним, якби був зроблений до “коперніканського перевороту” І. Канта. Змішування апіорного і апостеріорного призводить до абсолютизації представлених у книжці теорій біблійної критики (адже вони мають бути неспростовними аргументами) і навіть до неточностей. Наприклад, І. Франко запевняє, нібито Ж. Астриук вважав, що “Мойсей, пишучи свої книги, не користувався ані безпосереднім Божим вітхненням, ані усними оповіданнями народними...” [20: 66–67]. Але Ж. Астриук був апологетом і вважав, що саме Боже натхнення і провидіння допомогли Мойсееві обрати правильні джерела для написання П’ятикнижжя: “Мойсей був по-особливому просвітлений натхненням у виборі фактів, які він отримав у розпорядження від своїх предків, і обставин, пов’язаних з цими фактами; у цьому й полягає основа

божественної віри, якою ми зобов’язані залишеній нам історії” [1: 220]. Так само вважали чимало авторів, які відіграли провідні партії в історії біблійної критики і не мали на меті підірвати авторитет Біблії. Дехто з них, навпаки, гадав, що сприяє кращому розумінню закодованого в цій книзі вищого задуму. Та й сам І. Франко подав схожий приклад з Ч. Дарвіном, який “був чоловік глибоко релігійний” [20: 44].

Означену проблему загострює також сильний контраст між “Новими дослідями над найдавнішою історією жидів” і “Поемою про сотворення світу”. Якщо в першому випадку бачимо тверезу оцінку наукових фактів, відповідальність ученого, що не абсолютизує жодної теорії, бо розуміє обмеженість свого методу, то в другому – ототожнення кількох теорій з істиною, які мають стати авторитетними у сфері світогляду й віри. Звичайно, ці розвідки мають різні завдання, різними є адресати. Завдання “Поєми про сотворення світу” – переконати і визволити, вплинути на сумління і волю, донести істину. Але ідеї визволення і свободи, мали б підтверджуватися науковою об’єктивністю, нейтральним викладом фактів, висвітленням протилежних позицій, з’ясуванням переваг і недоліків, сильних і слабких місць представлених теорій. Важко повірити, щоб складну проблему співвідношення віри і розуму, Біблії і науки І. Франко збував так легко, одним махом.

У франкознавстві є гіпотеза, що текст “Поєми про сотворення світу” відредaguaв приятель І. Франка та її видавець у Канаді професор О. Сушко. Авторський виклад фактів, отже, міг бути доповнений оцінками редактора [5: 15–16]. Не спростовуючи цієї гіпотези, адже в ній може бути раціональне зерно, спробуємо пошукати інше пояснення.

У “Поємі про сотворення світу” поряд з критикою *sensus plenior* Біблії є критика вчення церкви, церковної традиції, загальноприйнятої серед духовенства думки, одне слово, антиклерикалізм. Можна припустити, що він викликаний поширеною серед кліру монополією на істину, пафосом привласнення істини, отже, й Біблії як останньої твердині церкви. І. Франко заперечує цю монополію і відстоює право трактувати Біблію з позицій раціоналізму на основі суто наукових методів. Але, щоб заперечити монополію церкви, він змушений був показати можливість, саме можливість, монополії науки у сфері віри і, отже, засумніватися у богонатхненності біблійних книг. Щоб змусити ворога боятися, треба було продемонструвати силу і спроможність його перемогти. Вставляючи наукові факти в антиклерикальне обрамлення, загострюючи крайнощі, І. Франко показує, що на засадах самої лише науки, якщо припустити, що вона є авторитетною у справах віри, можна довести повну неспроможність догмату про вищий зміст Біблії. Радикальною позицією у сфері науки автор ніби пародіює консервативну позицію у сфері християнської догматики. Тому позиція, продемонстрована в “Поємі про сотворення світу”, – лише одна з можливих позицій І. Франка, лише умовна позиція, яка, проте, не вичерпує його неоднозначного ставлення до Біблії.

Що критика богонатхненності Біблії є в І. Франка чистою умовністю, підтверджує його причетність до виданням книжки М. Верна “Основи критики біблійної” [3]. Він опікувався виданням цієї книжки (вона вийшла у Львові його коштом).

Згідно з М. Верном, біблійна критика має ґрунтуватися на автономії віри й розуму, а наукове дослідження Біблії не може захитати догмат про її богонатхненність [З: 100–101]. Протиставлення цих двох сфер і конфлікт між ними породжені штучно. Винні в тому консервативні представники церкви з їхньою нетерпимістю та монополією на істину. Але не менше винні радикальні раціоналісти. А от примирення й подальшу автономізацію віри і розуму, на думку М. Верна, може забезпечити популяризація головних результатів досліджень старозавітних книг, коментовані видання Біблії, на зразок “Біблії” (1874–1881) Е. Рейсса. Усі праці Івана Франка з біблійної критики також натхненні завданням популяризувати основні досягнення цієї науки. Тож чи брався б він за видання книжки М. Верна, якби не поділяв засад, які там викладені?

Література:

1. Астриук Ж. Предположения о первоначальных источниках, которыми, видимо, пользовался Моисей при составлении книги Бытия // Происхождение Библии. – Москва, 1964.
2. Велльгаузен Ю. Введение в историю Израиля / Пер. с нем. Н. Никольского. – СПб., 1909.
3. Верн М. Основы критики біблійної. – Львів: Накладом Івана Франка, 1891.
4. Ветте В.-М.-Л. де. Очерки к введению в Ветхий завет // Происхождение Библии. – Москва, 1964.
5. Гаваньо І. Бібліокритицизм та антиклерикалізм І. Франка за твором “Сотворення світу” // Іван Франко і релігія. – Дрогобич, 2004.
6. Граф К.-Г. Исторические книги Ветхого завета // Происхождение Библии. – Москва, 1964.
7. Делич Ф. Вавилон и Библия. Барт И. Вавилон и еврейская религия. – СПб., 1904.
8. Карташев А. Ветхозаветная библейская критика. – Париж, 1947.
9. Крывелев И. Книга о Библии. – Москва, 1958.
10. Крывелев И. Основные этапы развития исторической критики Ветхого завета // Происхождение Библии. – Москва, 1964.
11. Погребенник В. Світи Івана Франка // Франко І. Сотворення Світу. – К., 2004.
12. Происхождение Библии. – Москва, 1964.
13. Рейсс Е. История Священных книг Ветхого Завета // Происхождение Библии. – Москва, 1964.
14. Рыбинский П. Вавилон и Библия (по поводу речи Ф. Делича на тему “Babel und Bibel”) // ТКДА. – 1903. – № 5.
15. Соловейчик М. Основные проблемы библейской науки. – СПб., 1913.
16. Тищенко С. Кто написал Тору? К литературной истории Пятикнижия // Библия. Литературные и лингвистические исследования. – Москва, 1998. – Вып. 1.
17. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
18. Франко І. Нові досліді над найдавнішою історією жидів // Іван Франко і релігія. – Дрогобич, 2004.
19. Франко І. Сотворення Світу. – Вінніпег, 1984.
20. Франко І. Сотворення Світу. – К., 2004.

21. Фрезер Д. Фольклор в Ветхом Завете. – Москва, 1985.
22. Hunkel H. Ausgewahlte Psalmen. – Göttingen, 1904.
23. Hunkel H. Einleitung in die Psalmen. – Göttingen, 1933.
24. Hunkel H. The Legends of Genesis. – Chicago, 1901.

Наталія Нікоряк (Чернівці)

Специфіка кінорецепції літературного тексту Івана Франка “Украдене щастя”

Про взаємовпливи, взаємопроникнення і міжвидовий синтез мистецтв у загальних рисах сказано чимало (праці Ю. Андреева [1]; [2], Ю. Величко [5], Ю. Лотмана [10], В. Лутаєнко [11] та ін.). Зокрема, неодноразово артикулювалося, що в генезі кіномистецтва закладено літературний виток, що перший успіх кінотворів був пов'язаний із вдалим інтерпретаціями словесної класики, що тривалий час своєї історії кіномистецтво не сприймалося як автономна естетична форма. Сьогодні ситуація чітко визначена: кіномистецтво є самостійним, у феноменологічному сенсі надзвичайно специфічним та актуальним утворенням культури. Це фахово розгорнута галузь, що на відміну від літератури, охоплює, крім питань естетичних та питань акторської майстерності, важливі питання виробництва кінопродукції як такої, її фінансування, споживання тощо.

Здається, у зв'язку з вищесказаним, наше питання може виглядати трохи архаїчним. Проте, це лише на перший погляд – адже проблема міжвидової трансверсії, яку ми спостерігаємо, може бути і реально є не тільки фрагментом історії літератури, але й, самостійно, надзвичайно важливою, актуальною та цікавою науковою площиною. Нижче саме в такому ракурсі спробуємо з'ясувати та висвітлити її головні акценти в аспекті дослідження кіноінтерпретацій франківської історико-літературної спадщини (за приклад беремо драму “Украдене щастя” (1893)).

Творчість І. Франка віддавна цікавила кіномитців. За його творами було знято такі жанрово різномірні фільми, як “Борислав сміється” (1927), “Якби каміння говорило” (1957), “Украдене щастя” (фільм-спектакль, 1952) і телефільм (1985), альманах “До світла” (1967), мультиплікаційну стрічку “Заєць та Їжак” (1963), художню кінокартину “Захар Беркут” (1971), телесеріали О. Бійми “Пастка” (1995) та “Злочин з багатьма невідомими” (1996). Режисерів цікавила й біографія митця, до якої першим звертався Т. Левчук у кінокартині “Іван Франко” (1956) (у тому ж році про письменника було знято також науково-популярну стрічку “Іван Франко”). Образ письменника створив Я. Геляс у фільмі “Родина Коцюбинських” (1970). Існує телефільм Е. Дмитрієва “Іван Франко” (1981) [8: 624]. Вірогідно, цей перелік ще буде продовжуватися.

Звертаючись до досвіду кіноінтерпретацій драми “Украдене щастя”, лишаємо

поза увагою згаданий фільм-спектакль, оскільки в цьому випадку кіномистецтво брало на себе переважно “перекладацьку” функцію: літературна мова трансформувалася у відеоряд. Нижче розглянемо специфіку саме кінорецепції драми І. Франка, яку демонструє телефільм “Украдене щастя”.

Цей кінотвір відразу став об’єктом пильної уваги критиків. Зокрема відзначимо характерну публікацію двох статей про нього під загальною назвою “Два погляди на один телефільм” (газета “Культура і життя”, 7.04.1985). Назва першої статті “Крупно” говорить сама за себе. Автор Н. Верховець позитивно поставилася до створеної кіноінтерпретації Франкового твору. Адже, на її думку, цей телефільм мав успіх, тому що “режисер Ю. Ткаченко, сценарист В. Сичевський, консультант Д. Павличко, якого справедливо назвати в першому ряді творців, скрупульозно зберегли текст драми, вдалися і до варіантів, вивчили буквально весь матеріал “довкола” неї. А потім сягнули глибше, до витоків – фольклору карпатських горян, звідки, і конкретно з давньої пісні “Про шандаря”, як із зерна, виріс Франковий задум” [6: 5]. Таке ж позитивне враження справив телефільм і на театрознавця О. Сакву, який відзначив саме *сценарій* Василя Сичевського: “Він здається нам бездоганим. Автор зайняв виважену позицію, де немає місця ні екстремізму, ні літературному раболіпству. Зберігши всю широту першоджерела, він поповнив його матеріалом, що відповідає духу, стилістиці Франкового твору” [13: 5]. Проте, у цей позитив впліталися і деякі критичні зауваження: “На жаль, режисерське трактування далеко не завжди відповідає рівню, витриманому сценаристом”; “телефільм “забув” стрижневу думку Івана Франка: неможливо побудувати своє щастя на нещасті іншого, нехтуванні його правдою, його правом” [13: 5], і, навіть, досить негативні висновки: “Тож, при всіх цікавих знахідках, належному фаховому рівні, за яким відчувається творча зрілість постановників, фільм не сягнув висот класичного твору, лишився в рамках сімейної драми” [13: 5]. Такою була оцінка в площині відповідності канонічного літературного тексту його новій кіноінтерпретації. Рецептивний потенціал критики та її повноваження наукою вже неодноразово висвітлювалися [див.: 15: 25–28].

Кіно, як відомо, не може не звертатися до літератури, але сьогодні воно вже не хоче бути пересічною ілюстрацією літературного твору. Літературний твір чи сценарій на шляху до екрана переважно зазнають суттєвих змін. Першопричиною цього є так звана “багатошаровість” літературного твору, який через це іманентно не піддається однозначному тлумаченню [9: 134]. Режисер-реципієнт, як і, власне, будь-який читач, має право на власне сприйняття, прочитання та інтерпретацію твору. Хоча екранізація реалізує події, які відбуваються у *конкретному* літературному тексті, проте враження від прочитаного своєрідні і специфічні для реципієнта-сценариста, реципієнта-оператора, реципієнта-актора та ін., і в першу чергу все визначає та селекціонує рецепція головного режисера. Саме він ніби запрошує “звичайних” глядачів до створення нової версії відомого зразка. Власне, як справжній митець, він прагне зробити такий фільм, що був би самостійним повноцінним кінотвором, а не просто перенести на плівку літературний текст.

Пропонуємо нижче два головні погляди на проблему екранізації, які проаналізу-

вала та систематизувала Г. Белякова [3]. За першою характерно вимагати від екранізації найдетальнішого наближення до канонічного літературного тексту-джерела. У цьому разі метою режисера стає адекватне відтворення художнього задуму автора: тоді глядач має можливість упізнати персонажів і цим задовольнитися, погодитися або не погодитися з ідеєю твору (саме цей критерій контролює наближеність фільму до книги). Про цей тип ставлення до класичного зразка в кожному окремому випадку висловлено багато цінних спостережень. Загалом сьогодні визнається, що екранізація, навіть найдобросовісніша, детальна, творча, є своєрідною "хірургічною операцією", а остання не обходиться "без крові". Однак у вдалій екранізації будь-які втрати компенсуються [7: 8].

Для іншого погляду визначальним стає намагання режисера керуватися саме специфікою власного мистецтва (у цьому випадку кінематографа), у літературному першоджерелі вбачати в першу чергу привід для свого довільного тлумачення згідно з іншими естетичними засадами та "виробничими" закономірностями. Наука сьогодні визнає, що, коли йдеться про переклад твору одного виду мистецтва на мову іншого, важливим є врахування естетичної природи кожного з них. Ігнорування цього факту не може забезпечити зокрема створення нового повноцінного кінотвору [3: 7].

О. Довженко, який особисто ніколи не віддавав перевагу екранізаціям, ще майже на початку становлення культури кіномистецтва як такого вже відчув назріваючу проблему розпаду цієї генетичної сполуки між літературою та кіно, коли упереджено підкреслив: "...визначаючи, що художня кінематографія базується на літературі, ми мусимо все ж констатувати, що навіть найдобросовісніші екранізації літературних творів майже завжди поступаються в якості самим оригіналам... Очевидячки, не можна твір одного мистецтва виразити адекватно зображальними засобами іншого мистецтва" [12: 96]. Не применшуючи значення екранізації класичної спадщини, за твердженням Л. Погрібної, саме він порушував питання про створення особливого літературного жанру – кінодраматургії [12: 96].

Подаємо також думку ще одного геніального представника і теоретика світового кінематографа ХХ ст. режисера А. Вайди. В одному зі слухних своїх порівнянь він нотував, що "фільм живе життям метелика, рідко коли – довше. Щоб зрозуміти його успіх чи поразку, треба знати обставини, в яких він народився, а потім – його екранну долю. Життя фільму – це насамперед реакція глядача, а також думка рецензентів і критиків" [4: 17]. Отже, фільм завершується відповідною реакцією на нього, що й визначає його остаточну історичну долю. Саме в цьому й полягає розв'язання жанрологічних питань. Простежимо за цим на означеному прикладі кіноінтерпретації драми "Украдене щастя".

Твір "Украдене щастя (драма з сільського життя в 5 діях)" І. Франко написав за сюжетом народної "Пісні про шандаря". У коментарях М. Павлюка вказано, що цю пісню І. Франко опублікував і ретельно проаналізував у праці "Жіноча неволя в руських піснях народних", де, зокрема, зазначено, що в пісні розгортався мотив зруйнування сім'ї: "Жінка ломить шлюб церковний і оддаєсь "шандареві" одверто,

прилюдно. Муж її, чуючи себе зганьбленим, убиває “шандаря” і сам гине ганьблячою смертю”. Згодом у журналі “Житє і слово” під рубрикою “Із уст народу” І. Франко надрукував три варіанти “Пісні про шандаря”, записані різними особами в селах Галичини. У примітках І. Франко зазначив, що варіант цієї пісні записала 1878 року Михайлина Рошкевич у селі Лолин Стрийського повіту від селянки Явдохи Чигур, послужив йому темою для драми “Украдене щастя” [14: т. 24: 419].

Без сумніву, враховуючи те, що саме ця пісня була поштовхом до написання драми, режисер Ю. Ткаченко залучає її редукований варіант у кінотекст, причому цей маленький стилізований текст у скороченому вигляді повністю передає сюжету співу, що його колись проаналізував І. Франко. Вміло й оригінально розпочинається телефільм яскравим кінообразом ряджених, які й виконують своєрідний, адаптований до нового естетичного завдання, варіант цієї “Пісні про шандаря”, ніби презентуючи тим певний “кіноепіграф”:

Ой зів’ели на віночку зелені барвінки;
Ходив шандар з Делятина до чужої жінки.
Ой положу й на віконце горіхову гранку;
Прийшов шандар з Делятина, бо має коханку.
Як Никола їздить кіньми та возить бервена,
Його жінка з шандариком ніби наречена.
А Николи нема дома, Никола у лісі.
Прийди, прийди шандарику, нічого не бійси.

Реципієнт, який добре знає першоджерело, переглядаючи телефільм, одразу помітить низку невідповідностей між телефільмом і драмою. Першим таким елементом і є введення пісень ряджених, що, наскрізно проходячи через дію, за слушним спостереженням дослідника, “розширюють сюжет, підкреслюють національний колорит, створюють своєрідне емоційне середовище” [13: 5]. Проте варто додати до відзначеного, що функціональний сенс вказаного елемента за його природою в теоретичному аспекті можна ще й визначити як *трон*. У такому разі наука має зафіксувати проблему, як літературний троп перетворюється у “кінотроп”.

Кадри, що йдуть за відзначеним кіноепіграфом, також відходять від першоджерела. Так, якщо в І. Франка ми читаємо: “Нутро сільської хати. Ніч. Надворі чути шум вітру, сніг б’є об вінка. В печі горить огонь, при нім горшки. Анна і Настя пораються коло печі. На лаві, на ослоні, на припічку і на печі дівчата і парубки, одні прядуть, другі мотають пряжу на мотовилах; насеред хати при стільці один парубок плете рукавиці, другий на коловороті крутить шнур” [14: т. 24: 7], то в А. Ткаченка початок зовсім інший: після ряджених з піснею, показано сцену побиття Миколи Задорожного вїтом у лісі. Сцену цю супроводжує звук грому і блискавки, а потім шум справжньої зливи, і знову кадри з рядженими, які б’ють у бубон, ніби підсилюючи звуки грому – тобто режисер змінив навіть пору року. Отже, перед нами яскравий зразок заміни стилістичних парадигм у процесі так званої трансверсії літературного джерела в кінотекст: реалізм І. Франка виразно трансформується у

дещо стилістично романтизовану авторську інтерпретацію. Лише після вказаного ткачєнківського акценту вже показано "нутро сільської хати", правда ні хлопців, ні дівчат тут немає, лише Анна, що порається біля печі, і кума Настя, яка змотує нитки. Отже, режисер намагався показати для втілення своєї ідеї щось важливіше, відібравши з наявного першоджерела лише найнеобхідніші для кінотексту деталі. І це своєрідно інтерпретоване "важливе" уважний глядач відразу побачить: Анна, пораючись біля печі, розбиває горщик (у тексті І. Франка цього немає!). Спочатку оператор не акцентує на цьому увагу, та коли Анна ділиться своїми переживаннями: "Не знаю, мені так чогось лячно, так чогось сумно, як коли б якийсь велике нещастя надо мною зависло" [14: т. 24: 9], ніби підтвердженням цього є крупним планом показаний розбитий горщик як символ брутального руйнування, як символ біди. Це вже троп саме візуального ряду, у площині якого переважно й реалізуються сучасні кіноновації: композиція цих кінокадрів визначається образом розбитого горщика, крізь який полум'яніє домашнє вогнище. Та не лише це загострює нашу рецепцію. Поступово сюди долучають чорну хустку Анни, негоду, темну (аж чорну) кімнату, навіть ягня, яке з'явиться ще не один раз у кадрі, і, нарешті, зловіщий сон, який переповідає Анна своєму чоловікові. Важливу функцію своєрідної вставної новели-парадигми відіграє тут і авторська новація – згадка про зустріч Анни зі старцем у день весілля. Цей старець був дуже подібний до її померлого батька, і його слова: "Плач, плач, дитино. Це ангели від тебе одлітають", – віщували біду. Кінокритика відзначила, що "режисерові, оператору Г. Енгстрему, акторам вдається передати глядачам майже фізичне відчуття згущення атмосфери: у небагатослівних розмовах, сторожких поглядах, вимушеності рухів пульсує висока напруга" [6: 5]. У зв'язку з цією оцінкою для нас важливо відзначити, що, ніби деформуючи матеріал Франківського тексту, фільм точно зберігає його пафос. Парадоксально: кіномитець все ж таки радше відтворює текст, ніж руйнує його.

Проте, сформувавши у глядача рецептивне передчуття невідвортної біди, автор фільму надалі вводить у кінотекст відсутній у першоджерелі елемент – ретроспекції (за літературознавчими параметрами так звані "вставні новели"). Вони вплетені у тканину твору, як відзначала кінокритика, щоб "дати у фільмі шматочок "невкраденого щастя", внести в похмуру картину лелітку радості – розповісти передісторію кохання Анни і Михайла" [13: 5]. Не заглиблюючись у теорію, риторичні аналізи критиків до цього часу зосереджувалися переважно на мотивації показаного, не звертаючись до аспектів поетики. Ресурсами драматургії також можна було б, хоча б за рахунок монологів, діалогічних "сповідей" та подібного створити епізоди, що "дають змогу показати передісторію, героїв у їх природному стані, доки обставини не лягли тягарем на їхні душі і долі" [6: 5]. Те, що за часів Франкової драми неможливо було показати на сцені, сучасний кіномитець робить завдяки ресурсам нового мистецтва. Порівнюючи драматичний текст та його рецептивну кіноверсію, ми спостерігаємо кардинальні розбіжності між ними в організації часопростору. Цей чинник є принциповим: у випадку трансверсії літературного тексту у сценарій профанний час може бути розгорнутий чи не до меж сакрального. За сценарієм

глядач переноситься з одного часопростору в інший: у нашому прикладі бачимо чудові краєвиди, косарів, щасливу, усміхнену Анну, яка біжить полем до свого коханого, річку, простягнуті руки закоханих, міцні обійми, поцілунок... і знову Анну, в чорній хустці, сумну і зажурену; або ми бачимо Михайла, який лежить на ліжку в хаті Миколи і пригадує, як вони з Анною танцювали.

Хоча автори телефільму і прагнули максимально наблизитися до Франкової драми, проте ми бачимо ще чимало різночитань: не обговорюючи питання про сумнівну тотожність мовленнєвого матеріалу твору та виконаних акторами текстів, відзначимо сцену повернення Миколи додому після арешту (в І. Франка дія відбувається біля корчми на танцях, у присутності багатьох людей, а у телефільмі – в хаті Миколи і Анни), а також фінальну сцену (у драмі після сцени вбивства Миколою жандарма з'являються вїйт, Бабич і Настя, у телефільмі ми бачимо Анну в чорній хустці і напівбожевільного Миколу, який плаче). Парадокс спрацьовує і в цьому разі: щоб зберегти І. Франка для реципієнта нових часів, автор змушений “трансплантувати” у текст замість застарілих, архаїчних фрагментів генетично їм споріднені, проте зручні для сприйняття сучасника елементи. Це явище не потребує риторичної оцінки, воно просто є фактом.

Для стилістики сценарного тексту досить звичайні своєрідні наскрізні кіносимволи. Сценарист (В. Сичевський) вводить у Франковий твір один з таких – ягня. Це метафора жертвовності. Така метафора реалізується тут через традиційну християнську символіку, проте варто відразу наголосити, що наш приклад свідчить про таке: літературний троп, залучений у кінотекст, набуває полісемантичних ознак. Для реципієнта важливим стає сприйняття, усвідомлення та адекватне прочитання цієї метафори: хто з героїв має асоціюватися з цим ягням, адже у християнській символіці “агнець” є символічним ім'ям, даним Спасителю, що приніс себе в жертву за людські гріхи. Отже, введенням цього образу, ще й у якості наскрізного, автори фільму передбачали продемонструвати своє прочитання головної ідеї Франкового твору, тобто підкреслити свої акценти. Було б дуже простим рішенням приписати лише грі виконавця ролі Анниного чоловіка інтерпретацію ідеї І. Франка, що жертвою є саме вбивця Микола. Першочергово на це вказує сам християнський символ ягнятка. З погляду християнської моралі вінчаний шлюб є благословенням Божим і, звідси, перед нами розгортається картина затемнення гріхом людської природи та покарання цього вчинку. Микола вбиває втілення біса блуду, вбиває сам гріх (на зразок Спасителя, згадуємо, “смертю смерть поправ”) і сам стає жертвою свого власного вчинку. Насправді, ця кінометафора виявляється настільки складною, що ми наважуємося дати лише її можливі рецептивні контури.

Функція акторської гри для літературознавця може здаватися малозначущою і чужою. Проте в аспекті поетики форми кінотексту не можна оминати питання про акторську гру, адже актор як реципієнт завжди подає нам свою внутрішню психологічну версію драматичного персонажа, активно інтерпретує ідею та, відповідно, образ, що впливає на сприйняття фільму як цілісності. Для кінокритики це є провідним критерієм оцінки кінотвору. Тому цілком закономірно, що “найсерйоз-

нішим здобутком картини”, на думку Н. Верховець, “є серцевина, суть, розкрита через акторів” [6: 5]. Дійсно, актор може доповнити текст, може його спростити, може надати йому абсолютно нових аксіологічних акцентів. Навіть якщо актора обрав режисер, який через нього сподівається висловити своє бачення ідеї твору, цей актор все одно *імагінативно* рецептує заданий образ-персонаж, тобто читає його відповідно до власного естетичного бачення. Дослідниця, підкреслюючи, що на ролі Анни і Михайла взято акторів не тільки не маститих, а й нових для українського кіно – йдеться про Н. Савиченко і Г. Гладія, звертає нашу увагу на те, що Б. Ступка, виконавець сценічної ролі Миколи з десятирічним досвідом, саме на екрані постає настільки в іншій якості, що “проводити паралелі немає сенсу” [6: 5]. Для нас це означає, що сценарій має можливість “переакцентувати” навіть саму ідею твору, оновлені аксіологічні виміри якої відтепер суттєво змінюють стратегію попереднього акторського малюнку.

Отже, переклад літературного твору на мову кіно – це складний творчий процес, який вимагає від режисера (або сценариста) повного й дуже глибокого осмислення саме ідеї першоджерела. Кінорежисер на перший погляд постає лише посередником між твором і реципієнтом (глядачем). Проте, реципієнт сприймає безпосередньо не сам твір, а власне режисерську переробку першооснови. Отже, режисер-постановник бере на себе велику відповідальність, коли торкається класичної спадщини. Його функція надзвичайно важлива, хоча успіх екранізації залежить не тільки від нього, а й від талантів сценариста, автора кіномонтажу, від якості акторської гри, від уміння акцентувати увагу оператора на тому, що є найвагомим у певному епізоді, від звукорежисера тощо. Саме на рівні режисерської функції вищеназвана сукупність зусиль утворює нову цілісну у жанровому відношенні взаємодіючу структуру. Коли текст починає “кроїтися” під сценарій, до цієї процедури залучають усіх учасників кіноверсії. Отже, канонічний текст перетворюється на розшматовані фрагменти виробничого процесу, які врешті-решт складаються у нову самостійну цілісність. Цю цілісність із “першоджерелом” тепер об’єднує лише назва. Цей момент свідчить про те, що ми маємо справу не тільки з різними творами, але й з різними жанровими утвореннями, що формуються під впливом естетичних критеріїв різнорідних форм мистецтва, якими є, зокрема, література та кіно.

Література:

1. Андреев Ю. Литература и кино: К принципам классификации искусства // Вопросы литературы. – 1982. – № 8.
2. Андреев Ю. Взаимодействие художественной литературы с аудиовизуальными видами искусства // Методологические вопросы науки о литературе. – Ленинград, 1984.
3. Белякова Г. Экранизация произведений польской классической литературы / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 1972.
4. Вайда А. Кіно і решта світу: Автобіографія. – К., 2004.
5. Величко Ю. Театральний синтез (До питання про взаємовплив жанрів) // Український театр. – 2003. – № 4.

6. Верховець Н. Крупно // Культура і життя. – 1985. – 7 квітня.
7. Гуральник У. Советская литература и кино. – Москва, 1968.
8. Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. – К., 2004.
9. Кіно і література: пошуки взаєморозуміння: Розмова письменників та кінорежисерів // Київ. – 1983. – № 6.
10. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.
11. Лутаєнко В. Кіно в системі культури: деякі культурологічні проблеми естетичного освоєння наукових знань засобами мистецтва. – К., 1981.
12. Погрібна Л. Твори М. Коцюбинського на екрані. – К., 1971.
13. Саква О. Трикутник з одним кутом // Культура і життя. – 1985. – 7 квітня.
14. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
15. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади. – Чернівці, 2001.

Алоїз Вольдан (Відень, Австрія)

“Бориславський цикл” Івана Франка в контексті польської літератури

Відкриття родовищ нафти й озокериту, які в 50–60-х роках XIX ст. перетворили містечко Борислав неподалік від Дрогобича на “галицький Клондайк”, призвели до величезних змін в економічній та соціальній структурі цього регіону. Тому не дивно, що вони знайшли відображення і в літературі, яка з’являлася і в Східній Галичині, і про Східну Галичину. Цю літературу, відповідно до етнічного складу населення краю, творили багатьма мовами. Ми маємо справу з історією нафтового буму, яка не оминула всіх його тінювих сторін, написану двома мовами у двох національних літературах – українській і польській, – причім поряд з типовими відмінностями в зображенні натрапляємо на подиву гідні відповідності. Вони й стануть предметом цього дослідження.

І. Франко (1856–1916) – чи не найперший письменник, який звернувся до літературного зображення галицьких родовищ нафти. Завдяки тому, що його місце народження й перших років життя – село Нагуєвичі – розташоване неподалік від нафтопромислів, він став свідком соціальних явищ, які супроводжували ці нововідкриті джерела сировини [1: 343–347]. Його так званий “Бориславський цикл”, де він зображає світ нафтового підприємництва, належить до його перших великих літературних успіхів. І. Франко звертається до цього матеріалу в межах часового періоду, який охоплює тридцять років, починаючи від публікації “Борислав. Картини з життя підгірського народу” (1877) до другої редакції роману “*Voia constrictor*” з 1907 року. Відомо, що перша версія цього роману датована 1878 роком; 1881 року

з’являється наступний, хоча й незавершений текст “Борислав сміється”¹, який деякою мірою є доповненням до “*Voia constrictor*”. І. Франко звертається 1899 року до оповідання з першого тому, щоб опублікувати його разом з двома новими текстами у збірнику “Полуйка” і інші бориславські оповідання”; 1904 року з’являються перші переклади польською мовою, невдовзі – російською та німецькою [б: т. 21: 476]. Щойно названа, значно розширена і змінена друга версія “*Voia constrictor*” остаточно завершує цикл 1907 року.

У ці роки написані й обидва польські тексти, які показують не тільки нужденість робітників, блискавичне збагачення спекулянтів і капіталістів, а й ставлять запитання щодо причин і наслідків такого стану справ навколо родовищ нафти й озокериту. 1896 року Ю. Рогош (1844–1896) публікує в Городку збірник, показово названий, як і заголовне оповідання, “У галицькому пеклі”, а 1900-го року Артур Грушецький (1852–1929) видає у Варшаві великий за обсягом роман “Для мільйона”. Обидва автори належать до тієї групи галицьких прозаїків другої половини ХІХ ст., про яких – справедливо або ж ні – забули, і яких навіть у добрих історіях літератури згадують здебільшого тільки кількома рядками. Обидва вони були “графоманами”, які впродовж короткого часу, за кілька років опублікували кілька десятків романів, нерідко лише низької літературної цінності. Обидва – як і І. Франко – багато років заробляли на життя журналістською працею, працювали частково для тих самих польських газет, що й Франко (так, Ю. Рогош писав для польських газет “*Kurier Lwowski*”, “*Kurier Warszawski*”, “*Kraj*” у Санкт-Петербурзі та ін. [див.: 8: 407]). І, нарешті, обидва були, з огляду на біографію, пов’язані з місцевістю біля Дрогобича. А. Грушецький народився в Самборі й відвідував гімназію у Стрию [див.: 7: 143], Ю. Рогош жив деякий час у маєтку своєї жінки, у Новому Селі біля Стрия [див.: 8: 407]. Обидва, як сучасники І. Франка, могли б бути ознайомленими і з його творами, а саме, з “Бориславським циклом” – однак про це немає вказівок, – тому питання генетичних зв’язків при наступному порівнянні залишається вилученим з кола обговорюваних проблем, і ми обмежимося винятково типологічними аналогіями, які найвиразніше виявляються в порівнянні з незакінченим романом І. Франка “Борислав сміється”.

Фрагмент роману об’єднує, по суті, три сюжетні лінії², кожна з яких присвячена іншій тематиці. Насамперед це організація робітників до самопомочі, ініційована протагоністом Бенедом Синицею, яка дає можливу відповідь на численні сцени нужди, визиску й занепаду людської особистості в нелюдських умовах. На противагу до спілки месників, організованою братами Басарабами, мета якої – чисто нігілістичне вирішення проблеми шляхом ліквідації головних злочинців, Бенедьо пропонує продуктивний вихід: загальний страйк має відстояти ліпші умови – передусім вищу платню, – і заздалегідь заснована каса страйку може дати робітникам

¹ Небезпідставно О. Рязанова називає цей твір, жанр якого звично визначається у виданнях І. Франка як “повість”, романом [пор.: 4: 456–460].

² Критична література з цього питання розрізняла до п’яти різних “сюжетних ліній” [див.: 3: 27 і наст.].

змогу вести цю боротьбу безкровними методами. Спочатку цей шлях веде до успіху, однак доти, доки у вирішальний момент викрадають касу страйку, а у вузькому колі керівництва робітників знову беруть гору “прихильники жорсткої лінії” зі своєю програмою помсти й терору. Шкода, що І. Франко не завершив саме цю сюжетну лінію¹.

Друга сюжетна лінія вносить протилежну перспективу: двоє єврейських великих підприємців і капіталістів, які у змаганні за нову технологію – способом виготовлення церезину, на який, як замітник бджолиного воску можна встановити набагато вищу ціну, ніж на розповсюдженій парафін – стають непримиренними ворогами. Один із них – Герман Гольдкремер, відомий уже з “*Voа constrictor*”, якого І. Франко показує у романі “Борислав сміється” на ще набагато вищому щаблі багатства і влади. Його противником є Леон Гаммершляг, який будує собі на початку роману розкішну віллу в Дрогобичі, як підприємець застосовує, однак, зовсім інші методи, ніж сучасний і добросовісний підприємець Гольдкремер.

І, нарешті, у третій сюжетній лінії з’являється приватний мотив у формі любовної історії² – після того, коли заручини між сином Гольдкремера Готлібом (який у “*Voа constrictor*” мало що не задушив свого батька) і донькою Гаммершляга Фанні зриваються, обоє молодих людей самі знаходять шлях одне до одного, наперекір волі своїх батьків і зі свідомою зневагою до батьківського майна, яке лише стоїть на перешкоді в любовних справах. Тут також стає цікаво, якою була б розв’язка наприкінці роману.

Ці три згадані моменти можна віднайти – виражені з різною експресивністю – і в згаданих польських текстах, з якими проводимо порівняння. Насамперед, однак, – ще одна заувага до конфлікуючих сторін у Франковому фрагменті роману, до їхньої соціальної та етнічної характеристики, яку необхідно розглянути на тлі галицьких відносин. Основна маса робітників на нафтопромислах й озокеритних шахтах, нафтоперегінних заводах та інших фабриках – українці (русини); про це в тексті жодного разу явно не сказано, однак це зрозуміло з їхніх прізвиськ, з їхньої мови і, насамперед, з їхнього походження: це селяни, які внаслідок безвихідної ситуації (обтяжені боргами або віддані під заставу маєтки, надто малі земельні паї, неврожаї) стали промисловими робітниками, втративши при цьому ще й решту тієї мінімальної самостійності, які дають власний маєток і земля. Їм протиставлені євреї, завжди відкрито названі, що стосується і обох підприємців, і багатьох простих людей: утримувачі квартир, шинкарі, перевізники, наглядачі шахт, касири й бухгалтери. У той час, як єврейські великі підприємці змальовані цілком диференційовано й наділені, як у прикладі Гольдкремера, також і позитивними рисами, то “прости” євреї з низів зображені за простою схемою: вони не зайняті у виробничому процесі,

¹ О. Рязанова пояснює незавершеність твору його концепцією утопії: перемога робітників, організованих профспілками, була близько 1880 року настільки утопічною візією, що І. Франко зовсім не захотів або не зміг її зобразити, і тому не закінчив роман [див.: 4: 460].

² Ця любовна історія позбавлена, в усякому разі, позитивного героя і перенесена в табір антагоністів, що пориває зі стереотипними зразками й ускладнює розвиток дії [див.: 4: 456].

а живуть з того, що продукують українські робітники, тобто є паразитами. Небагато потрібно для того, щоб ці робітники мали їх за головного ворога. (Як, наприклад, наглядчак Мортко, який має на совісті вбивство з пограбуванням і потім ще й викрадає касу страйку). Соціальний антагонізм дешевих найманих робітників і великих підприємців, саме з якого й починається боротьба робітників, відкрито підмінюється етнічно-національним: українські робітники проти єврейських службовців і дрібних підприємців, які, навіть коли самі є пролетарями, представляють у конфлікті інтересів завжди бік капіталу. Етнічна належність не тільки унеможлиблює солідарність представників одного й того ж класу, вона, врешті-решт робить її неможливою.

Кілька слів про поляків, які з’являються у Франковому романі лише на маргінесі, як декласований прошарок. В епізоді, коли закладають фундаментальний камінь для вілли Гаммершляга на початку роману, з’являється збіднілий шляхтич, тепер він втирається в довіру до товариства, яке кілька років тому ще зневажав як таке, що не відповідає його соціальному статусові. Велика єврейська буржуазія натомість не тільки скупила панські фільварки й міські резиденції польської аристократії (як, наприклад, Гольдкремер), а й перейняла їхній стиль життя, починаючи з освіти старших доньок, до надання переваги деяким стравам і напоям.

Перший сюжетний зв’язок між циклом І. Франка й “Галицьким пеклом” Ю. Рогоша встановлює зображення страждання русинського селянина на його шляху до перетворення на промислового робітника. У передостанньому розділі роману “Борислав сміється” І. Франко дає змогу одному з месників, велетню Андрію Басарабу розповісти історію свого життя, яка унаочнює, як один із найбагатших селян цілої околиці перетворився на бідного найманого робітника. Винуватці цього – євреї, які отруїли батька Андрія, довели до могили його матір, відіслали синів на роки до війська, і нарешті, позбавили їх спадку, так що Андрієві та його братові залишається тільки одне: помста євреям загалом, “війна” проти них, за його словами [6: т. 15: 475], яка тепер, коли боротьба робітників мирними засобами не принесла нічого, має бути доведена до кінця їхніми ж методами, підступністю, насиллям і вбивством.

Така ж оповідь страждальця займає і більшу частину титульного оповідання Ю. Рогоша, у випадку якого, що стосується жанру, йдеться скоріше про новелу, ніж про роман. Федько Яцишин теж деградує з молодого, багатого селянського сина на передчасно постарілого, непридатного до роботи жебрака в Бориславі, і винною у цьому є тільки одна людина – єврейський шинкар Янкіль Файгель, який, зі свого боку, паралельно до занепаду селянина зростає до власника шахти й підприємця. Засоби, які при цьому застосовує шинкар, – спочатку “легальні”, відповідно, звиклі. Це – його вищість завдяки освіті: він може читати й писати, тому й залагоджує для селян різні справи в різних установах (завжди, звичайно, з вигодою для себе), далі – горілка, яка знову й знову спричинює те, що селяни залишаються в нього в боргу (варто згадати “Із галицької “Книги битія” І. Франка [6: т. 21: 146–149]¹). Однак

¹ Ця притча, написана спочатку німецькою мовою для Віденської газети “Die Zeit” (1901. – № 341. – 13 квітня) за зразком першого розділу Книги Буття поділяє людей на таких, що п’ють горілку й таких, що п’ють вино. Причому, першими є русинські селяни, а другими – польські пани.

коли селянин вагається продати ще й залишок своєї землі, на якій, як знає єврей, є родовище нафти, Янкіль звертається до зовсім інших методів: він доносить на селянина як на палія й закопує вкрадене в землі на його мастку, що призводить до того, що того несправедливо засуджують на багато років ув'язнення. Зрештою, власність Федька належить сумнівному банкові, якому він довірився у своїй біді, жінка в час його відсутності втекла з іншим, улюблені діти померли від нужди й епідемії. Федькові залишається тільки одне – тяжка праця найманого робітника в кар'єрах і шахтах Борислава. Коли він пробує під час заворушення робітників відітнути своєму справжньому ворогові, євреєві Янкелю, то люди останнього б'ють Федька так, що він стає калікою – тепер йому нічого більше не залишається, як взяти в руки жебрацьку палицю. Андрій в І. Франка й Федько у Ю. Рогоша виносять зі своєї історії життя однин і той же урок: помста над винуватцем їхнього нещастя, над євреєм, як остання мета їхнього існування [див.: 12: 84 і далі].

Подібно, як це маємо в І. Франка, у конфлікт вступають національна й соціальна характеристика обох сторін. Знову протистоять українські та єврейські протагоністи, причім домінуючою є національна суперечність, соціальний конфлікт залишається на задньому тлі: великого капіталу як ворога малих робітників у цьому тексті так, ніби й не існує, антагоніст Янкіль зі своїм шинком є, у кращому випадку, “дрібним підприємцем”; він не набагато, а то й зовсім не багатший від заможних селян у селі. Лише відкриття родовищ нафти повертають тут відносини іншим боком; єврей уміє нажитися з цих перемін, а українець – ні.

Діаметрально протилежною є морально-етична характеристика обох сторін: русинський селянин не ідеалізований, він не тільки неосвічений і нестримний, а й фаталістичний і залежний від алкоголю. Однак він наділений і дуже позитивними якостями (в образі Федька): він цілком відвертий, без фальшу й підступності, на віки вічні він прив'язаний до своєї землі, у зворушливий спосіб турбується про тих, за кого несе відповідальність, у випадку Федька – за своїх дітей. Його єврейського антагоніста автор дезавує не тільки його ж власними кримінальними вчинками, а й узагальнюючими коментарями з перспективи оповідача, які є однозначно антисемітськими: до опису зовнішності бориславських євреїв за стереотипними кліше – кучеряве волосся, горбаті носи, смаглява шкіра¹ дуже швидко додаються також стереотипні “внутрішні” якості: раз євреї не мають батьківщини, вони не мають ні честі, ні почуття сорому². Єврей як визискувач, який живе з того, що християнин заробляє день у день тяжкою й чесною працею (поняття “надавати послуги” згадані автори не знають), нагадує стереотип “кровопивець”, “хробак, що точить деревину

¹ Порівняймо опис нових, єврейських мешканців Борислава: “...same głowy kędzierzawe a czarne, fizjognomie o śniadej cerze, mające usta wyrzucone, nad niemi nosy zagięte, oczy wypukle, słowem wszystkie charakterystyczne znamiona rasy semickiej” [12: 13].

² Приклад такого негативного узагальнення: “...ludzie z kędzierzawemi głowami nie przywiązujący się do żadnego kraju i żadnego społeczeństwa, ludzie nie mający honoru i ze wstydu odarci, którzy dla pieniędzy gotowi zawsze wszystko uczynić, ludzie przez świat cały wzgardzeni” [12: 46].

здорового стовбура”, який знаходимо вже в латинській поемі С.-Ф. Кльоновича “Роксолянція”, написаній незадовго перед 1600 роком¹.

Поляки представлені в цьому оповіданні Ю. Рогоша, як і в І. Франка, тільки віддалено – оповідач від першої особи однини – “Я”, розповідь якого обрамлює дію, – це шляхетний “пан”, який, коли ще був молодим учнем гімназії, познайомився з тоді не набагато старшим Федьком і тепер знайшов його як жебрака в Бориславі. Відносини між обома пройняті взаємною симпатією та співчуттям – свого роду альянс поляків і русинів проти євреїв, від яких повинні страждати і польські “пани”. Цей союз вимальовується також і в інших оповіданнях цієї збірки.

По-іншому розставлені національні акценти бориславського пекла в романі А. Грушецького “Для мільйона”. Центральна фігура твору, єврейський підприємець і фінансист Лейзор Краусберг конкурує спочатку з польським виробником нафти та озокериту Августом Братковським. Оскільки Братковський – не єврей, а невірний, “гой”, йому, за переконанням Краусберга, нічого шукати в Бориславі², а оскільки він до того ще й володіє ліпшими родовищами сировини, то єврейський конкурент оправдовує кожен засіб, щоб знищити свого контрагента. Після того, як йому ніяк не вдається через наклепи й обман, підкуп австрійських органів влади й саботаж спонукати свого супротивника до продажу нафтових родовищ, Краусберг звертається до витонченіших методів: він вкрадається в довіру своєї жертви, стає пайовиком Братковського, щоб остаточно обікрасти його та ще глибше ввергнути в борги. Коли один з робітників починає в запої надто багато говорити й висловлює бажання свідчити наступного дня в суді проти Краусберга, то не доживає до цього наступного дня – його знаходять “потонулим” в одній з наповнених водою колишніх бурових свердловин. Незабаром і сам Братковський опиняється на цвинтарі, залишивши жінку і двох дітей у безпросвітній нужді.

Однак боротьба між єврейським та польським капіталом – між обманними й чесними методами ділового життя – у романі А. Грушецького продовжується. Видається, ніби з появою нового протагоніста, пана Флоріанського, виконавчого директора акціонерного товариства “місцевих” господарів – тобто, не єврейських і не німецьких, а польських підприємців³ – з’явився той, хто може позмагатися з махінаціями Лейзора Краусберга й перемогти його. Уже в своїй першій програмній промові Флоріанський обіцяє робітникам поліпшення ситуації, бо тільки той робітник може добре працювати, який не голодує й отримує відповідну платню. І він стримує слово – для робітників будують упорядковані квартири, організують касу

¹ “Non secus ut sensim consumit robora cossus / atque citam cariem lenta teredo facit, / et velut a tacita potatur hirundine sanguis, / carpuntur vires ingenuusque vigor, / a tineis pereunt vestes, robigine ferrum, / sic ludeus iners rodere multa solet” [11: 20].

² “On goj, on zanieczyszcza nasz interes, on musi wylecieć, – zawołał z zawziętości pan Krausberg i rzucił pod stół wyssaną kość” [9: 22].

³ Див. пояснення Флоріанського у його першій промові: “W roku zeszłym grono kapitalistów krajowych postanowiło przemysł kopalniany, t. j. dobywanie ropy i wosku, wziąć w swe ręce. Dotychczas korzystali z tych nieprzebranych bogactw naszego kraju tylko Żydzi i Niemcy...” [9: 219].

для допомоги у випадку хвороби або нещастя – те, за що робітники у Франковому романі повинні страйкувати, у А. Грушецького забезпечують самі польські, однак не єврейські підприємці. До цього додаються інвестиції й модернізація видобувної справи: канадська бурова техніка, перші нафтопроводи для транспортування нафти й чужоземні спеціалісти, яких Флоріанський наймає на службу за чималі гроші. Однак і таке добре засноване підприємство не може надовго залишитися, як засвідчує подальший перебіг оповідання, захищеним від інтриг єврейських конкурентів.

У постаті одного з таких спеціалістів, бельгійського хіміка фон Гехта¹, у романі з'являється третій протагоніст, який має спромогу протистояти інтригам крупного єврейського підприємця Краусберга; з огляду на свою національну належність він у Галичині – чужинець: він не поляк, не єврей, та й не українець. У зв'язку з коханням до доньки померлого Братковського – і завдяки моральній чистоті своєї особистості – він незабаром стає представником польського табору. Ван Гехт в І. Франка є тим, хто винайшов спосіб отримання церезину – він залишається у Відні й намагається звідти продати свій винахід у Галичині. У романі А. Грушецького цей новий продукт уже відомий, його в Бориславі вже виробляє Краусберг, ще до того, як туди прибуває бельгієць. Однак ван Гехт краще знає технологію виготовлення церезину, ніж місцеві спеціалісти, з тієї ж кількості озокериту він може отримати більше якіснішого церезину, і тому стає потенційним і жаданим партнером для Краусберга. Однак у Галичині його тримає не матеріальна вигода, а надія на шлюб з Софією Братковською; як і Франко, А. Грушецький вводить у мотив боротьби за гроші й прибуток любовну інтригу. Видається, що з ван Гехтом, хоч і пізно, однак все-таки приходить перемога добра, і, отож, свого роду компенсація для родини першого польського підприємця: він перший, кому вдається подолати єврея Краусберга його ж власною зброєю – за невелику суму грошей він купує його терикони, добре знаючи, що вони містять ще велику кількість недостатньо екстрагованого кінцевого продукту. У цей момент однак справа повертає ще раз на інше – підчас технічного огляду фабрики Краусберга ван Гехт падає в паровий котел, температура якого сягає кількох сотень градусів – Краусберг, який міг би надати йому в цей момент допомогу, не робить цього з відомих причин. Тут роман раптово закінчується – читач, однак, приходить до висновку, навіяного автором: навіть остання спроба зламати владу єврейського капіталу, ґрунтованого на несправедливості, зазнає поразки.

Соціальне протиріччя між робітниками й капіталістами в романі А. Грушецького майже відсутнє, у змаганні за новознайдене багатство в нього конкурують дві партії підприємців: польська – протагоністи роману, і єврейська – антагоністи. При всій критиці євреїв, яку автор вкладає в зображення власне протагоніста, Краусберга, А. Грушецький подає водночас диференційоване зображення єврейського

¹ Ван Гехт (van Naecht, відпов. van Hecht) з'являється і в романі І. Франка [див.: 6: т. 15: 331–354], однак він залишається у Відні; до Галичини в І. Франка прибуває тільки помічник ван Гехта Шеффель, який, підкуплений Гаммершлягом, викрадає у свого шефа тасмницю приготування церезину [Див.: 6: т. 15: 397–410]. Мова може йти про історичну особу, яку А. Грушецький використав як прототип для літературного героя.

середовища в Бориславі. У нього є також і бідні євреї, які самі стали жертвами єврейського капіталу, а в образі прохача милостині Янкілья наявне щось подібне на совість єврейської громади: цей Янкіль, постать біблійного, пророчого виміру, просить не для себе, а для найбідніших своєї громади, заради яких він не боїться і зіткнень з багатіями. Однак коли він у критичній ситуації звертається до Лейсора Краусберга, той викидає його геть (див. розділ XVII) – перед силою капіталу зазнає поразки навіть заклик до совісті, до релігійних обов’язків та біблійної традиції.

Прошарок польської малої та середньої шляхти й службовців теж представлені в романі А. Грушецького різносторонньо та диференційовано; однак українська група населення зовсім відсутня, навіть робітники нафтового району, з огляду на їхні імена, – поляки.

Відповідь на питання, хто винен у ситуації, що склалася в “Галицькому пеклі” Бориславу, в усіх трьох авторів одна й та ж: євреї – чи то в постаті крупних підприємців, дрібних підсобних робітників, а чи в образі аморфної етнічної групи. Стосовно жертв цього “пекла” відповідь коливається поміж групами народів, які залишилися: в І. Франка це переважно українські гірняки та промислові робітники, серед яких однак поступово з’являється щось подібне на класову свідомість та організований протест; у Ю. Рогоша – це русинський селянин, який став жертвою єврейського визиску ще до того, як він перетворився на робітника, від нього, у кращому випадку можна чекати тільки сліпої ненависті й помсти. Натомість А. Грушецький знає тільки польські жертви єврейського капіталу, і з боку тих аристократів, які першими спробували свої сили як підприємці в цій галузі, і з боку робітників, яких з огляду на імена та мову також можна ідентифікувати як поляків. У всіх цих випадках, однак, соціальне протиріччя перенесене в національне й висловлене мовою етнічно-національного антагонізму, який, окрім того, звертається до відповідних стереотипних уявлень про іншого.

Цей стан справ, як нам видається, саме при тлумаченні Франкового роману до цього часу майже не брали до уваги. Зрозуміло, що з ідеологічної перспективи українського літературознавства радянського часу в романі “Борислав сміється” наголошували передусім на розвінчанні капіталістичної експлуатації, організації мас трудящих та зростання класової свідомості керівників страйку і, з огляду на це, порівнювали його з різними натуралістичними й реалістичними романами світової літератури [Див.: 2: 244–247; 5: 248–251], однак не з маловідомими згаданими польськими текстами з його найближчого оточення. У пострадянському франкознавстві переосмислюють і ці проблеми, коли, наприклад, О. Рязанова пише, що “не буде перебільшенням сказати, що в романі однією з основних є ідея не класова, а національна” [4: 459]. Однак це твердження ближче не висвітлене, не подані також посилання на текст, а на питання, хто ж винен з національної перспективи, авторка відповідає ще лаконічніше: “Ми знаємо чітко сформульовану в романі думку, хто “займив світ”. Такою була історія, і тут нічого не вдієш” [4: 459]. Чіткіше висловився щодо інтерпретації роману “Борислав сміється” австрійський дослідник К. Траймер у своїй книжці про І. Франка, опублікованій 1971 року: “Змалювання єврейських

фінансистів у Франка переконливо промовляють за те, що, незважаючи на всю мімікрію, антисемітизм, який дрімав серед слов'янства, був у зародку присутній і в нього, і що ці упередження стояли на заваді тому, щоб елемент класової боротьби вийшов на передній план” [13: 23 і далі]¹.

Чи справді такою була історія нафтового буму в Бориславі, якою її зобразили всі три згадані автори також і з огляду на винних у соціальних негараздах, не може бути предметом цього компаративістського аналізу. У зв'язку з цим, однак, звернімо все-таки увагу на короткий публіцистичний текст, який опублікував В. Горошовський, перекладач з української мови для “Ruthenische Revue”, що виходило німецькою мовою 1904 року, тобто майже водночас з розглянутими романами [див.: 10: 495–498]. У цьому тексті відповідь на питання про винних у соціальній нужді також переадресовано до національних відносин, однак на цей раз це – польські пани, які стоять за визиском і русинських селян, і єврейських пролетарів.

Література:

1. Грицак Я., Трушевич С. Іван Франко і робітничий рух у східній Галичині у 70–80 роках XIX ст. // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 1.
2. Мішук Р. Повість Івана Франка як результат взаємодії національної і європейської літературних традицій // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 1.
3. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів, 1998.
4. Рязанова О. Нове прочитання роману “Борислав сміється” // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998.
5. Сенік Л. Новаторство повістей і романів Івана Франка у контексті європейського роману // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К., 1990. – Кн. 1.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
7. Brzozowska D. Artur Gruszecki // *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku.* – Warszawa, 1971. – Tom IV: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu.*
8. Burkot St. Józef Rogosz // *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku.* – Warszawa, 1971. – Tom IV: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu.*
9. Gruszecki A. *Dla miliona. Powieść.* – Warszawa, 1900.
10. Horoschowski W. Boryslaw // *Ruthenische Revue.* – 1904. – № 17.
11. Klonowic S.-F. *Roxolania / Roksolania, czyli ziemie Czerwonej Rusi.* Biblioteka Pisarzy staropolskich. – Warszawa, 1991.
12. Rogosz J. *W piekle galicyjskim. Obraz z życia.* – Gródek, 1896.
13. Treimer K. *Ivan Franko.* – Wien, 1971.

¹ “Die Zeichnungen jüdischer Finanzleute bei Franko sprechen sehr dafür, dass unter aller Mimikry der im Slaventum schlummernde Antisemitismus auch bei ihm im Keim vorhanden war und dass dieses Vorurteil das klassenkämpferische Element nicht uneingeschränkt in den Vordergrund gelangen ließen”.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Роман Курчів (Львів)

Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти)

Фольклористичний сегмент наукової діяльності І. Франка вже має значну дослідницьку літературу. Особливо істотний внесок у розробку і висвітлення цієї теми належить заслуженим трудівникам нашої гуманітаристики М. Вознякові і Ф. Колесі, спеціальним розвідкам О. Дея, тою чи іншою мірою спричинилися до її опрацювання й інші дослідники. Останнім часом свіжий і продуктивний підхід до осмислення фольклористичної спадщини І. Франка помітний у контексті дослідження культурно-історичної школи в українській науці про усну народну словесність [6].

Отож, враховуючи ці попередні напрацювання, хочу тут наголосити ті принципні моменти доробку Франка-фольклориста, які були свого часу і тепер залишаються значущими для розвитку і поглиблення теоретико-методологічних засад української фольклористики.

Якщо вважати, що науковий підхід до фольклору починається вже там, де збирач усвідомлює свої записи творів усної народної словесності як потрібне і важливе заняття для пізнання історії та культури, то можна констатувати, що до І. Франка таке усвідомлення прийшло вже в пору його навчання в Дрогобицькій гімназії. Уже тоді після дитячого захоплення маминою піснею, після учнівських записів пісень у спеціальному зошиті, датованому 1868 роком (тобто 12-літнім хлопцем), юний І. Франко збагнув науковий сенс системної збирацької народознавчої роботи. Згодом у передмові до першого тому свого корпусу “Галицько-руських народних приповідок” він так згадає це своє раннє зацікавлення фольклором: “Збирати та записувати всякі матеріали з уст народу, казки, пісні, приповідки, образіві речення, порівняння, прокляття, заклинання, мудрування та поодинокі слова я розпочав іще в гімназії, і то не лише буваючи літом дома на вакаціях, у Нагуєвичах та інших сусідніх селах (Ясениці Сільній, Унятичах), але також у Дрогобичі. Живучи на стаціях у різних дрогобицьких міщан та передміщан, я знайомився залюбки з такими, що заховали в пам’яті багато старої руської традиції (назву тільки кравця Івана Гутовича та теслю Деревака, тоді, в початку 70-х років, уже звиш 70-літнього діда); від них і многих

інших я списував немало етнографічного матеріалу та іноді при допомозі товаришів вишукував також інших оповідачів по передмістях, платив їм скромний почастунок і заставляв їх цілими ночами співати та оповідати всяку всячину. Таким робом зібрав ще в гімназії досить показну збірку пісень (звиш 800 н[оме]рів) і не менш показну збірку інших матеріалів, у тім числі також приповідок” [17: т. 38: 294].

Подані слова показують, що це не було звичайне аматорське захоплення народною творчістю, а цілеспрямована робота, виразно позначена науково-фольклористичними рисами: з пошуками цікавих інформаторів, у пам’яті яких заховалося “багато старої руської традиції”, максимальне вичерпування їхнього репертуару, широкий жанровий діапазон фіксованого матеріалу. Варто зауважити, що вже тоді І. Франко звернувся до збирання фольклору міщан і передміщан, себто до проблеми, яка й на сьогодні залишається слабким місцем в українській фольклористиці. В іншій згадці зазначив І. Франко, що в той дрогобицький період він цікавився і єврейським фольклором та поширенням творів української усної народної творчості у єврейському середовищі [18: 343].

Пам’ятаємо, що то був час, коли на зміну романтичним захопленням і возвеличенням усього народного, зокрема фольклору, прийшов раціональний, так званий позитивістський підхід до дослідження народу, його історії і традиційної культури. Так було в різних країнах Європи, так настало і в нас, в Україні. Розгортався рух щодо залучення інтелігенції на місцях (учителів, священиків, різних службовців) до збирання етнографічного та фольклорного матеріалів, у пресі друкували добірки таких матеріалів, заохочення до її записів та відповідні програми й методичні поради, як це треба робити, щоб такі фіксації мали наукову вартість.

Через пресу й особисті контакти до Галичини доходили відомості про широкомасштабні організаційні заходи київських українських учених (В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Лисенка, П. Чубинського та ін.) у другій половині 60-х – на початку 70-х років XIX ст. у справі наукової розбудови народознавчих досліджень в Україні зі спеціальними експедиціями і виданнями збірників матеріалів. Організаційно цей рух був реалізований у створенні в Києві 1873 року Південно-Західного відділу Російського географічного товариства, а науково – у появі низки фольклористичних та етнографічних праць, зокрема багатотомного корпусу “Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край” (перший том вийшов 1872 року).

Наляканий широким розмахом українознавчої дослідницької праці царський уряд 1876 року закрити Південно-Західний київський відділ, але цілковито не зміг нівелювати цієї праці. Своім впливом вона охопила і півдавстрійську частину України. Діяльними співробітниками і кореспондентами київських учених стали деякі галицькі народовці, зокрема з молоді (М. Бучинський, О. Терлецький, В. Навроцький, буковинець О. Попович).

За цим рухом праці в українській фольклористиці стежив І. Франко. Ще в гімназійній бібліотеці він ознайомився з виданнями, що стосувалися цього предмета і які він назвав у своїй статті “Ученицька бібліотека в Дрогобичі” [13]. З тогочасного

його листування видно, що в цій сфері він посилено займався і самоосвітою. Прикладом, у листі з Дрогобича від 27 травня 1874 року до члена редакції студентського журналу “Друг” у Львові В. Давидяка просив десь визичити чи купити для нього збірники російського фольклору І. Сахарова, українських пісень М. Максимовича і А. Метлинського, повідомляв про зацікавлення збірниками сербських пісень В. Караджича й інших слов’янських народів [20: 137–138]. Цікавою є згадка, що Франко-гімназист уже мав “у себе” рідкісні галицькі фольклорні видання з 30-х років – збірники пісень Вацлава з Олеська (Вацлава Залеського) і Жеготи Паулі. Виразно прочитується у цьому листі і задум дослідницького завдання: “критично переглянути і розсортувати принаймні найзначніші пісні із всіх збірників, а із округин, котрих там дуже багато, поскладати, оскільки можна, цілості” [20: 138]. Отож, маємо тут і ремінісценцію розвинутого згодом активного інтересу І. Франка до аналізу та реконструкції фольклорних текстів.

Уже до гімназійного часу належать і діяльні зусилля І. Франка щодо заохочення та залучення його товаришів і друзів до збирання фольклору та спрямування цього заняття у потрібне науково продуктивне русло. Відповідні факти маємо хоча б у листах до його юнацької любові – Ольги Рошкевич [2].

Ці відомості варто мати на увазі, оскільки вони засвідчують поважність входження І. Франка у фольклористику, показують на ранньому етапі його зацікавлення цією наукою зачатки тих основних предметних напрямів і аспектів, що далі наберуть розвитку й розгалуження в широкій і складній конфігурації його праці на ниві фольклористики.

Аспірації молодого І. Франка в сфері усної народної словесності мали під собою досить значний запас фахових знань, амбітні наміри і вписувалися в тогочасний контекст народознавчої роботи в Галичині та взагалі в Україні. Далі в його багатогранній літературній, науковій, публіцистичній, громадсько-культурній і політичній діяльності виразно простежується і стрімке зростання та нарощення сфери його фольклористичних інтересів. У час університетських студій ініціює певні кроки щодо активізації в Галичині збирацької та дослідницької фольклористичної праці та внесення в неї організаційного начала. Окрім уведеної в журналі “Друг” рубрики “Із уст народа”, призначеної для систематичної публікації фольклорних записів, І. Франко разом із М. Павликом організують спеціальну освітню роботу серед молоді з метою поглиблення наукових засад її пізнання народу і його культури, залучення до збирання творів усної творчості, вивчення народних звичаїв, мови та взагалі – до розвитку українського суспільно-політичного та культурного життя. 24 червня 1876 року на зібранні студентської молоді у Львові, присвяченому пам’яті М. Шашкевича, М. Павлик виступив з доповіддю “Потреба етнографічно-статистичної роботи в Галичині”, в якій ця тема представлена на досить широкому українському і позаукраїнському матеріалі з відповідними теоретичними мотиваціями¹.

¹ Того ж року текст цього виступу у формі статті опублікований у журналі “Друг”. – 1876. – № 13, 14, 15, 16.

Відомо, що в підготовці доповіді і проведенні цього заходу брав активну участь І. Франко [9]. З листування, різних публікацій, згадок у пресі видно, що тоді він приділяв велику увагу справі піднесення всіх сфер фольклористичної й етнографічної праці (збирацької, публікаторської, дослідницької) понад аматорський рівень і надання їй серйозного наукового спрямування та певної інституціонованості, тобто організованості та керованості. За його стараннями 1883 року у Львові засновано “Етнографічно-статистичний кружок”, який об’єднав близько сотні молодих людей, котрі виявили готовність і дали згоду (“прирекли”) працювати на ниві народознавства, записувати фольклорні твори та збирати етнографічні відомості згідно з відповідними “квестіонарами” (запитальниками). У листі до М. Драгоманова від 27 жовтня 1883 року І. Франко повідомляв, що метою гуртка є відкрити очі людей на предмет етнографії і заохотити їх до студій на цьому полі. “Одним з перших завдань “Кружка”, – зазначав, – буде зладження і видання по можливості повної бібліографії (з критичними примітками) всіх книжок, статей і заміток відносячихся до нашої етнографії і до статистики українського краю і народу” [17: т. 48: 366].

І далі продовжував: “Друге діло, на котре ми в кружку хочемо покласти вагу, се є збирання матеріалу з народу, т. є. періодичні екскурсії в різні сторони краю” [17: т. 48: 366]. Різні відомості, зокрема почерпнуті з листів до М. Драгоманова, показують, з якою увагою і наполегливістю вибудовував І. Франко діяльність “Кружка”. Уже влітку 1884 року відбулася одна з перших “періодичних екскурсій” – так звана “Українсько-руська студентська вандрівка”, маршрут якої проліг теренами галицького Прикарпаття і яка мала не лише народознавчо-пізнавальний, а й культурно-освітній характер. У складі учасників цієї екскурсії були і студенти з Києва [10]. Це також один із елементів Франкової ідеї – кооперації наукових зусиль щодо народознавчого дослідження всіх частин України.

Дуже важливим було те, що до своєї діяльності “Кружок” залучав гімназійну молодь з провінції та заінтересованих інтелігентів на місцях – сільських учителів і священиків, з яких вийшло чимало діяльних збирачів фольклорного й етнографічного матеріалу, кореспондентів і помічників І. Франка та інших учених в опрацюванні різних народознавчих питань, а також відомих дослідників. Ф. Колесса згадував, що за призовом І. Франка стрийські гімназисти, в тому числі й автор спогаду, почали у 80-х роках збирати по селах твори усної народної словесності, записувати їх у “товстий зошит” і висилати ці записи до Львова [11: 31].

І. Франко брав діяльну участь у розробці і публікації в пресі спеціальних інструктивних матеріалів, відозв, методичних порад і анкет-питальників (квестіонарів), які активізували та спрямовували в потрібне практичне русло народознавчу роботу в Галичині. Цьому сприяли і зорієнтовані на відповідну тематику постійні рубрики часописів. На початку 80-х років І. Франко відкрив у журналі “Світ” відділ “Знадоби до вивчення мови й етнографії українського народу”, підтримував її як член редакційного комітету, редактор у 1886 році, автор аналогічних відділів в журналах “Зоря” і “Народ”, а в своєму журналі “Житє і слово” (1894–1897) з номера в номер вів рубрику “З уст народа”, в якій надав широку можливість для оприлюднення

фольклорних і етнографічних збірок та досліджень багатьох авторів з периферії. У цій рубриці дебютували і такі згодом визначні наші вчені-народознавці, як В. Гнатюк, Ф. Колесса, О. Роздольський, М. Зубрицький.

Зусилля І. Франка щодо розгортання польової народознавчої роботи в Галичині, заохочення і залучення до неї інтелігенції, особливо молоді, належної підготовки, організації та наскільки дозволяли можливості зосередженості цієї праці навколо певного координуючого чинника великою мірою послужили для піднесення української фольклористики й етнографії на якісно новий рівень. Зокрема, підготували ґрунт і сили, які спромоглися на таке оптимальне в тогочасних українських умовах осягнення, як заснування в Науковому товаристві імені Шевченка спеціального серійного видання “Етнографічний збірник”, перший том якого вийшов 1895 року та створення 1896 року окремого структурного підрозділу в НТШ – Етнографічної комісії, першим головою і незмінним керівником якої до 1913 року був І. Франко.

Нагадаємо, що поняття “етнографія” в українській науці ще тоді охоплювало й усну народну словесність – те, що, як зазначив М. Грушевський у передмові до першого тому “Етнографічного збірника”, “обіймає собою новий термін фольклору” [8: VIII].

Отож, ідеться про великий і надзвичайно вагомий внесок І. Франка як збирача й організатора збирацької народознавчої роботи в Галичині, промотора нагромадження емпіричного матеріалу з фольклористики й етнографії, формування фонду автентичних текстів, описів та інших польових даних, які послужили основою для укладання і публікації багатьох наукових збірників та проведення досліджень і якими ще й дотепер значною мірою живиться наша наука. Цей аспект діяльності І. Франка міг би стати предметом спеціального дослідження, яке зби́рало б і освітило численні факти стосовно цієї теми, розшифрувало б часом лише лаконічні, але змістово істотні згадки в різних публікаціях, листуванні, суть хронікальних нотаток і зауваг про його причетність до тих чи інших публікацій, підготованих праць тощо. Сюди ж входить і багатогранна праця І. Франка в справі підготовки молодих фольклористів та етнографів, інструктування, консультування численних кореспондентів з провінції, допомога в підготовці їхніх публікацій тощо. Величезний і вельми промовистий фактаж цієї праці, що міститься, головню, в листуванні, досі заторкнутий лише дуже частково і залишається майже нерозкритим.

З польовою пошуковою та збирацькою працею тісно пов’язані і дослідницькі фольклористичні студії І. Франка. Нерідко це додані до публікації фольклорного тексту чи тематично спорідненої групи творів усної народної словесності розвідки з дослідницьким поглядом на їх зміст, історію, поетику, культурологічний контекст, відомостями, заувагами і коментарями про їх варіанти і паралелі тощо. Окрім невеликих за обсягом, але зазвичай істотних за змістом дрібних публікацій, дослідницьких етюдів чи, як колись називали “причинків”, І. Франкові належить і низка обширних фольклористичних розвідок, студій та кількатомових праць, як монументальне шестикнижжя “Галицько-руські народні приповідки” і знамениті “Студії над українськими народними піснями”.

Надзвичайно широкий і тематичний діапазон дослідницьких фольклористичних інтересів І. Франка. Він фактично не залишив поза увагою жодну з предметних сфер української науки про усну народну словесність. Загалом його науково-фольклористичний дослідницький доробок – великий і значущий. Це визнавали і стверджували не тільки українські, але й багато іноземних учених ще при житті І. Франка, а також пізніші автори, які з більшою чи меншою мірою проникнення зверталися до цієї царини його дослідницької праці. Головно, фольклористичний доробок послужив підставою для присудження І. Франкові радою Харківського університету 1906 року почесного звання доктора російської словесності, а для Чеської академії і Чесько-слов'янського етнографічного товариства у Празі – для обрання його членом-кореспондентом цих високоавторитетних наукових інституцій. На початку ХХ ст. у середовищі відомих російських учених-гуманітаріїв виникла ідея щодо обрання І. Франка ординарним академіком Російської Академії наук у відділі мови та словесності, але перешкодили реалізації цієї ініціативи реакційні чинники в цій установі. І все ж, ця академія присудила 1916 року премію Франковим “Студіям над українськими народними піснями”.

Промовистим є і факт, що коли 1895 року у Львові було засноване наукове Польське народознавче товариство (Towarzystwo ludoznawcze), яке діє і в наш час з основним місцем осідку його централі у Вроцлаві, І. Франка було запрошено виголосити на інавгураційних зборах цієї інституції 28 лютого 1895 року ключову доповідь про новітні напрями в народознавстві. Текстом цієї доповіді відкривається і наукова частина першого тому серійного видання цього товариства “Lud” [22], яке знову ж таки й сьогодні продовжує виходити.

Коли ще додати й інші фольклористичні публікації І. Франка в іншомовних виданнях, численні факти зацікавлення іноземних учених його працями, їх рецензування, оцінки і відгуки, то можна ствердити, що великою мірою завдяки його дослідженням українська фольклористика привернула увагу своїми здобутками багатьох представників гуманітарної науки інших слов'янських і взагалі європейських народів.

У чому конкретно дослідницькі осягнення Франка-фольклориста?

Поки що відповідь на це питання в існуючих опрацюваннях дуже загальна, дещо докладніше і аналітично мотивована лише стосовно окремих моментів і часто, особливо з-під пера радянських авторів, – однобічно-тенденційна, спрощена на догоду певним ідеологічним установам. Тому маємо бути свідомими того, що комплексне аналітичне висвітлення цієї проблеми ще попереду.

Передусім, треба відмовитися від погляду на фольклористичний доробок І. Франка “з пташиного польоту”, як свого часу висловився стосовно підходу до вивчення спадщини нашого великого вченого академік О. Білецький [1: 537]. І. Франко – особистість, інтелект такої незвичайної широти й глибини, що збагнути його без належного з'ясування, осмислення суми багатьох частковостей його духовної діяльності є просто неможливим.

Ідеться про контекстуальне висвітлення внеску І. Франка в загальний прогрес

української науково-фольклористичної думки, в розробку багатьох питань і царин її предметної сфери. Скажімо, у вчення про українську народну пісню. Цій темі, як уже мовилося, він приділив особливу увагу. Мав у цій галузі чимало попередників і сучасників, у тому числі й таких іменитих, як М. Максимович, М. Костомаров, П. Куліш, В. Антонович, М. Драгоманов, О. Потебня, П. Житецький, Ф. Колесса, В. Гнатюк. Одначе, враховуючи результати їхніх дослідів, він виразно визначив своє бачення і свої дослідницькі підходи до цього предмета. В основних рисах він сформулював їх у вступі (“Від автора”) до “Студій над українськими народними піснями”. Зокрема, наголосив на необхідності зміцнення науково-методологічної основи досліджень народних пісень, посилення при цьому “історично-критичного розсліду текстів” і відповідного їх групування: “Не вдаючись ні в які загальні міркування ані системи, брати текст за текстом пісні, опубліковані в наших збірниках або переховані в рукописах, зводити до купи всі їх відомі й невідомі досі варіанти і студіювати їх детально, розширяючи в міру потреби дослід на сусідні країни, з якими наші пісні виявляють органічний зв’язок, притягаючи до порівняння матеріал прозовий, старі друки, загалом усе, що може причинятися до якнайповнішого зрозуміння даної пісні, – отсе моя мета” [17: т. 42: 16].

У цих словах задекларовано основні методологічні засади порівняльно-історичної школи – головного тоді наукового напрямку у європейській фольклористиці. Водночас І. Франко вказав низку моментів, які, “не вдаючись ні в які загальні міркування і системи”, мають принципове значення для фольклористичного дослідження. Зокрема важливою є заакцентована увага на фольклорному тексті і такій його прикметній специфіці, як багатоваріантність. Учений чи не перший в українській фольклористиці вказав на потребу “детальних студій” народнописенного тексту, вираженого у парадигмі його варіантів і відповідно проведений для цього підготовчій роботі – критичного аналізу зібраного матеріалу: “...потрібне спеціальне оброблення, виконане по правилах історичної та літературної критики, яке б перебало текст за текстом, варіант за варіантом, віднайшло й усталило їх взаємний зв’язок, вияснило різниці та розгалуження редакцій і дозволило нам пов’язати ті пісні скільки можна з певними територіями нашої країни, з певними історичними традиціями, з культурною і політичною еволюцією нашого народу” [17: т. 42: 12]. І далі: “Наші збірки пісень, друковані й недруковані, містять таку масу різnorodного матеріалу, дуже часто накиданого безладно, записаного руками малотямучих збирачів, усного і книжного, що вже саме прочищення сих хащів і внесення якогось ладу в ті праліси може бути корисною роботою” [17: т. 42: 16].

Варто зазначити, що цю методологічну вказівку І. Франка про критичну селекцію текстового фольклорного матеріалу й досі мало враховують у нашій науці про усну народну словесність. Тим більше, що внаслідок невимоглих і некомпетентних, фактично неконтрольованих записів та публікацій фольклорного матеріалу, особливо останніх десятиліть, значно зросла захищеність текстової бази фольклористики.

Дуже важливими проблемами І. Франко вважав дослідження пов’язаності

пісні “з життям і його інтересами, зв’язок з історією народу, його національною свідомістю та соціальним почуттям, зв’язок із загальною еволюцією народу, з хронологією його подій, з психологією його творчості. Такі критичні дослідження над поєдинчими піснями дуже часто дозволяють нам заглянути близько в те, з яких сфер і груп народної маси пили дані пісні, в яких сферах оберталися, яким інтересам чи поглядам служили. Все це вимагає великої обережності в досліді і якнайбагатшого матеріалу” [17: т. 42: 12].

Подаємо ці рядки, оскільки вони становлять цілу програму наукового дослідження народної пісні та вказують на методичний інструментарій, з допомогою якого можливе вирішення цієї проблеми. Франкові уваги конкретизують і доповнюють загальну методологію культурно-історичної школи, тісніше пов’язують її з фольклорною, народнопісенною специфікою і наближають до реалій українського матеріалу. Узгляднено у цій програмі й різні хронологічні верстви народних пісень, й генетичну пов’язаність їх частини з літературною творчістю, походження їх з певних територій, регіонів України. Це останнє, знову ж таки, – ціла складна і важлива проблема ареального вивчення усної народної словесності, дослідження діалектів загальнонаціонального фольклорного простору, проблеми, яка досі на українському ґрунті лише частково висвітлена. У деяких працях І. Франка зафіксовані цінні спостереження і зауваги стосовно регіональних особливостей різних явищ українського фольклору. Для дослідника цієї проблеми методологічно важливою є прониклива його думка про феномен збереженої в політично несприятливих умовах цілісності традиційної культури усіх частин українського народу. “Хоч і як неоднакова була доля поодиноких частин Русі-України, – наголошував І. Франко у статті “Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар”, – то все-таки заселяючий її народ і досі проявляє дивну етнографічну одноцільність. Звичаї і вірування народні, казки і оповідання, пісні і обряди, одіж і помешкання, а врешті мова – при всій різнобарвності в подробицях, при всьому багатстві місцевих відмін і варіантів, – в основних обрисах такі однакові, що руснак з-над горішнього Сяну без труду порозуміється з українцем з-над Десни, Сули або й від Харкова, признає його звичаї, його спосіб життя і думання, його “поведінку” за свої, за рідні...” [17: т. 29: 41].

Ця думка застерігає від абстрагованого вузьколокального бачення і трактування місцевих явищ народної культури, у тому числі й фольклорних, та спрямовує дослідницьку увагу на широкий національно просторовий контекст їх етнокультурної “одноцільності”.

У своїх розвідках про окремі пісні і тематичні цикли, зібраних у комплексі “Студії над українськими народними піснями”, І. Франко блискуче продемонстрував практичну реалізацію своєї дослідницької програми фактично у всіх зазначених пунктах. З певним застереженням сучасна фольклористична текстологія може поставитися до його спроб реконструкції повноти тексту тої чи тої пісні на основі її варіантів і редакцій. Але це аж ніяк не “данина буржуанській фольклористиці”, не відступ “у бік теорії буржуазної фольклористики про зниження якості народно-поетичних творів у процесі побутування в масах”, як намагалися пояснити деякі

радянські автори [9: 82]. На наш погляд, І. Франко робить це не для того, щоб відтворити якийсь можливий первісний (вихідний) варіант, чи звід-надтекст, а, головню, щоб показати повноту його сюжету в логічній послідовності розвитку його мотивів і образів, максимально розкрити на основі варіантів, версій і редакцій пісні її історичний характер і мистецький образ. Він робить це з надзвичайно майстерною філігранністю і поетичним чуттям. Приміром, у студії “Пісня про Байду” (1563)” реконструкція другої редакції цієї пісні [17: т. 42: 170–174] відтворює хід подій сюжету з позначенням у квадратних дужках авторських додатків можливих втрачених текстових ланок, а в примітках – варіантних різночитань і часових та теренових модифікацій. Аналітичні дослідницькі наświetлення і пояснення мотивують ідейно-змістову й структурно-художню логіку реконструкції, ведуть до поглибленого осмислення твору і сприйняття його як певного історико-культурного явища.

Особливо велику увагу приділяє дослідник розкриттю історії виникнення пісні і з’ясування її подійної основи. Для цього він залучає широке коло різних джерел – літературних і архівних. Таким способом представляє сюжетні реалії і персоналії в широкому контексті подій і фактів, що більшою чи меншою мірою дотичні до змісту пісні й обставин, які інспірували її появу і поширення та висвітлюють на її мотиви, образи чи лише окремі в тексті натяки і згадки. Цей дотичний фактологічний матеріал здебільшого новий, свіжий і поданий у поєднанні з оригінальними дослідницькими порівняльними й типологічними наświetленнями.

Порівняно зі своїми попередниками І. Франко не тільки значно розширив історичний погляд на українські пісні, але й суттєво збагатив і зміцнив їх філологічно-естетичний аспект дослідження. Кожна із його студій може послужити взірцем всебічного фольклористичного аналізу (властиво, мікроаналізу) ідейно-змістової й поетичної фактури народної пісні. І чи не вершинним осягненням з цього погляду є дослідження “Пісня про правду і неправду”.

Ця порівняно невелика за обсягом пісня, найповніший із відомих варіантів якої нараховує близько 40 рядків, послужила предметом дослідження цілої монографії обсягом понад 70 сторінок книжкового друку [17: т. 43]. У ній докладно розглянуто варіанти цієї пісні, історію їх записів із встановленням часу, місця й збирачів, простежено особливості інтерпретації головної теми – протистояння правди і неправди та спільного для всіх варіантів мотиву: “Нема в світі правди, правди не зиськати”. Вже детальний аналіз смислово-поетичних іпостасей цього мотиву, його нарощень і ампліфікацій становить цікаве дослідження, на основі якого його автор доходить висновку, що пісня є продуктом кобзарсько-лірницької творчості, що всі відомі її варіанти “вийшли з одного оригіналу, який ще в першій половині XIX в. мусив держатися в досить чистій формі” [17: т. 43: 289], і що головним ареалом її виникнення та поширення було українське Лівобережжя, звідки вона перейшла на Правобережну Україну і також певною мірою відгукнулася у фольклорних творах, зафіксованих у Галичині та на Закарпатті.

Заглибившись у розгляд теми опозиції правди і неправди на основі порівняльних і типологічних зіставлень з різними писемними джерелами, починаючи з серед-

ньовіччя, з давньоруської книжності, візантійських та інших пам'яток, І. Франко виводить дослідження української пісні на широкий предметний простір і вводить її в міжнародний контекст наукової розробки цієї світової теми. У процесі дослідження він аргументовано переглядає, уточнює і спростовує чимало поглядів, думок, положень і висновків стосовно цієї теми, які висловили відомі учені. Зокрема, про культурно-історичний контекст знаної віршованої пам'ятки російської апокрифічної літератури, так званої “Голубиної книги”, і відношення до української пісні поданої в її третій частині суперечки правди і кривди; про тісний зв'язок зі староруською книжною традицією XIV–XV ст. поширеного в різних редакціях апокрифа “Слово св. отец о правдѣ и неправдѣ” та ін.

Зміст дослідження збагачує простеження наявності цієї теми і її головних мотивів у різних жанрах українського й неукраїнського фольклору, зокрема казкового, та у творах світової літератури. Таким способом учений висвітлює глибоку давність й інтернаціональність теми боротьби правди та неправди, справедливості і кривди в духовності людства та тісний зв'язок з цією філософською й морально-етичною світовою проблемою української пісні.

Подібно І. Франко проводить і свої студії над іншими українськими піснями, яскраво демонструючи багатий науково-продуктивний потенціал порівняльно-історичної методики дослідження. І з цього погляду розвідку “Пісня про правду і неправду” можна вважати еталонною.

Без нових, свіжих фактологічних та інтерпретаційних доповнень не обходиться жодне Франкове дослідження народних пісень, навіть найменше. Йому належить багато цінних спостережень і зауваг стосовно обрядових пісень, зокрема колядок і щедрівок та весільних, пісень літературного походження. Окрім давніх пісень, І. Франко приділив велику увагу і зразкам народної піснетворчості новішого походження, зокрема пов'язаних з карпатським опришківством та соціально-побутовою тематикою.

На основі проникливого аналізу жіночих ліричних пісень І. Франко написав свою блискучу розвідку “Жіноча неволя в руських піснях народних” (1883), в якій показав відображення в пісенному слові тяжких умов життя і глибоких переживань простої української жінки, вказав на поетичну красу “велику щирість і ніжність чуття, котре такими чистими перлами вилилося в незлічимих чудово гарних піснях жіночих” [17: т. 26: 210]. “Яко твори народної лірики многі” з цих, за словами І. Франка, “жіночих невольничих псалмів”, “можуть сміло рівнятися з найдосконалішими того роду творами всіх часів і народів” [17: т. 26: 211–212].

За походженням, ці пісні вважав дослідник новішими, майже сучасними. У цій найновішій верстві він помітив і робітничі новотвори – “свіжозложені” пісні та коломийки про Борислав. Стаття “Децо про Борислав” (1882) з франкового циклу “Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу” фактично започатковує в українській фольклористиці увагу до усної словесності, породженої розвитком соціального стану промислового робітництва.

Чимало науково цінних зауваг і думок знаходимо у розвідках І. Франка про українські народні думи, баладні пісні і коломийки, народнопісенну мелодику. Тому

маємо підставу ствердити, що сукупність його праць є якісно важливим етапом досліджень народних пісень в українській фольклористиці.

До винятково істотних і значущих належать праці І. Франка з пареміології і пареміографії. Його тритомний (у шести книгах) корпус “Галицько-руські народні приповідки” (Львів, 1901–1910) – це не тільки найбільше за обсягом і кількістю вміщених зразків (понад 31 тисяча) зібрання українських прислів’їв, приказок та інших близьких до них видів формульного народного вислову, але й результат великої й довготривалої науково-дослідної праці його автора. Цей твір І. Франка постав на основі його власних записів, початки яких, як згадувалося, сягають шкільних років і продовжувалися фактично все його життя, збірок численних інших попередніх і сучасних авторів, залучених ним значною мірою до цієї праці, а також докладного вивчення і критичного освоєння теоретичного і практичного досвіду не тільки української, але й загальнослов’янської, загальноєвропейської пареміології і пареміографії.

Оригінальний науково-дослідний характер праці наголошений у передмовах до кожного тому. Він виражений в аналітичному осмисленні змісту і форми кожної уміщеної у збірнику паремійної одиниці. І. Франко не обмежується лише їх паспортизаційними даними, але й намагається в доданих ремарках, примітках пояснити їх смисл, семантику, походження, пов’язаність з реаліями історичного буття народу, соціальних відносин, традиціями господарсько-виробничої культури, світогляду, уявлень, вірувань, звичаїв, обрядів тощо. На основі опрацювання великої кількості українських та іншомовних джерел подані відомості про варіанти і паралелі вміщених паремій.

Підготовка і видання “Галицько-руських народних приповідок” пов’язані з осмисленням і розробкою низки теоретичних і методологічних питань, зокрема стосовно специфіки й видового розмаїття жанру паремій, природи їх морфології, творення, функціонування, змінності, співвідношення національного й інтернаціонального в їх генезисі тощо. До категорії “приповідок” І. Франко відніс не тільки прислів’я і приказки, але й формули побутуючих у народній мові вітань, побажань, порівнянь, проклять, прикмет, примовок, каламбурів і т. п. З особливо значним накладом дослідницької праці пов’язаний Франків пошук оптимальної науково мотивованої і зручної для користування класифікаційної системи матеріалу збірника. Критично проаналізувавши наявний у фольклористиці досвід групування і видання прислів’їв і приказок, автор “Галицько-руських народних приповідок” відмовився від широко використовуваного попередньо алфавітного принципу (за ініціальною буквою першого слова паремії) і тематичної системи, за якою був складений відомий збірник М. Номиса (Симонова) “Українські приказки і прислів’я і таке інше” (1864) – найкраще досягнення української пареміографії XIX ст.

Свою увагу І. Франко зосередив на найдосконалішому в його час досвіді європейської пареміології – опорно-гасловій системі класифікації, реалізованій, зокрема, у масштабному п’ятитомному виданні німецьких паремій “Deutsche Sprichwörterlexicon” (1867–1880) К. Вандера і польському збірнику “Księga przysłów,

przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich” (1889–1894) С. Адальберга. З листування І. Франка довідуємося, що йому з чималими труднощами вдалося дістати для ознайомлення на короткий час працю К. Вандера, якої не було у львівських бібліотеках, та що запропоновану цим виданням модель він сприйняв позитивно і водночас творчо [17: т. 49: 301–302, 308, 321, 327].

Ще чекає спеціального дослідження питання якою мірою адаптована до українського матеріалу опорно-гаслова модель, в основі якої – групування паремій за певними ключовими семантичними поняттями; в чому наш учений цю модель розвинув і що додав від себе, особливо в складному і надзвичайно трудомісткому процесі гніздування варіантів народних фразеологізмів.

Цьому аспектові праці І. Франко приділив особливу увагу. На відміну від С. Адальберга, який скомпонував свій збірник на основі паремій з літературних джерел, наш учений наголосив на винятково народних першоджерелах матеріалу його збірника, абстрагування його від книжних зразків.

Так само ще потребує докладного вивчення історія Франкового збірника. Це, як зазначалося, праця цілого його життя, яка так і залишилася незавершеною у такому викінченні, в якому хотів бачити її автор. Ідеться, зокрема, про проєктовані додатки “загального покажчика тем”, доповнення паремійного матеріалу, покажчик “бодай найважливіших слів, ужитих у приповідках”, про які згадується у передмовях до першого, другого і третього томів [17: т. 38: 309, 317, 323].

До речі, цей задум варто врахувати і зреалізувати у процесі підготовки перевидання цієї визначної праці І. Франка і пам’ятки української фольклористики.

Невисвітленим залишається великий рукописний матеріал, що стосується історії “Галицько-руських народних приповідок” і зберігається, головне, в архіві І. Франка. Цей матеріал містить цінні відомості про перебіг та етапи реалізації цього проєкту, участь у ньому багатьох осіб, залучених автором, записами і збірками яких він скористався. У передмовях І. Франка названо близько 70 таких людей, серед них – імена відомих діячів (М. Павлик, М. Яцків, В. Шухевич, І. Белей, Т. Бордуляк, В. Гнатюк, О. Маковей, В. Щурат та ін.), але є чимало таких, які потребують вивчення. Архівні джерела, зокрема листування І. Франка, додатково висвітлюють його велику організаторську і спрямовуючу працю з кореспондентами й збирачами на місцях, працю продуктивну і в багатьох моментах дуже повчальну.

Отож, Франків корпус “Галицько-руських народних приповідок” заслуговує поглибленого вивчення і осмислення як небуденне наукове історико-теоретичне й культурологічне явище. Відрадно, що останнім часом таке дослідження намітилося. У Львівському національному університеті підготована і захищена кандидатська дисертація “Галицько-руські народні приповідки” Івана Франка: пареміологічний та пареміографічний аспекти, поетика текстів” (Львів, 2005), в якій молодий науковець С. Пилипчук запропонував змістовну розробку низки питань досліджуваної теми. Поглиблені студії в цьому напрямі важливі і для підготовки наукового перевидання Франкового корпусу приповідок, про який сам він висловлювався як про “цінний вклад у науку народовідання”.

Науково-продуктивні дослідницькі думки, зауваги, спостереження, фактологічні дані містять й інші Франкові праці з фольклористики чи такі, що заторкають лише окремі питання з неї. Нерідко це й дрібні публікації, причинки, репліки, примітки до чужих праць тощо, які будили, інспірували дослідницьку думку, скеровували її в певному напрямі, до розробки тих чи інших питань. Так, приміром, публікації у Франковому журналі “Житє і слово” добірок народних анекдотів, його висловлювання про ці твори як окремий вид усної народної словесності і їх виняткову важливість у системі народної гумористики привернули до них пильну увагу в українській фольклористиці та великою мірою спричинилися до дефінітивного виокремлення їх з-поміж інших видів фольклорної прози.

Власне, І. Франко у своїй класифікації народної прози, запропонованій у передмові до вміщеної у першому томі новозаснованого серійного видання Наукового товариства ім. Шевченка “Етнографічний збірник” збірки “Галицькі народні казки” О. Роздольського (1895), виділив під пунктом № 4 “Фацеція” (анекдот)” з таким поясненням: “то є коротенько, звичайно гумористичне оповідання, якого суть становить звичайно якесь одне спостереження, часто гра слів, незвичайний оборот мови, прозвище і т. п. По своїому характеру і тенденціям ці твори близько підходять до новел, і хоча між ними багато елементу міжнародного, мандрівного, то все-таки локальний колорит у них далеко сильніший, ніж у новелах, і певно між ними найдеться далеко більше виплодів нашого рідного поля, ніж між новелами” [4: 2].

Це фактично перша в українській фольклористиці заява про народний анекдот як окрему “форму” і перша спроба визначення її видових ознак. І. Франко вказав тут на ті головні прикмети, які згодом утвердилися в дефініціях цього жанру [3: 8]: короткість, гумористичність, одноепізодність (“суть становить звичайно якесь одне спостереження”), несподіваність розв’язки (“незвичайний оборот мови”). Заувагою про близькість анекдоту до народної новели і відмінність від неї він заторкнув проблему, якій також буде приділена значна дослідницька увага – про співвідношення цього жанру з іншими видами народної прози [12].

Немає сумніву, що саме з подачі І. Франка анекдот значиться і в надрукованій у цьому ж томі “Етнографічного збірника” програмі для збирання українського етнографічного і фольклорного матеріалу, яка була опрацьована у Науковому товаристві ім. Шевченка [14: 9]. І найголовнішим результатом активних зацікавлень І. Франка до народного анекдоту було захоплення цією темою молодого тоді науковця В. Гнатюка, який дуже жваво зайнявся збиранням цих творів і 1899 року опублікував перше в українській фольклористиці науково опрацьоване їх видання “Галицько-руські анекдоти” [5]. Підготовку і публікацію цієї праці І. Франко підтримував своїми матеріалами і порадами. У передмові до неї В. Гнатюк дякує І. Франкові “за цінні вказівки”, якими він користувався при укладанні цього тому” [7: XII]. У додатку до цієї книги І. Франко подав низку паралелей до надрукованих у ній народних анекдотів, наголосив на потребі порівняльних студій на цьому полі, “досі ледве ще розпочатих” [19: I–III]. А в своїй інформації про це видання писав: “Є се найбагатший збірник народних анекдотів, який має досі слов’янська етнографічна

література. Дотеперішні збирачі мало звертали увагу на ті дрібні твори, що, однак, мають дуже велике культурно-історичне значення” [17: т. 32: 21].

Зупиняюся на цих фактах, які на перший погляд хоч і не займають якогось особливого місця в науковій діяльності І. Франка, виглядають побіжними, епізодичними, а насправді були вельми істотними для української фольклористики, спонукали до опрацювання її незвіданих сфер і питань, інспірували розвиток дослідницької думки. У цьому випадку спричинилися до утвердження в українській фольклористиці жанрової емансипації народного анекдоту, який досі губився в публікаціях серед побутових казок і оповідань чи загалом народної гумористики, і до появи збірника В. Гнатюка, який став подією не тільки в нашій науці, а й у загальнослов'янському та європейському масштабі. Це констатували відомі тогочасні вчені. Професор-славист А. Брікнер суголосно з цитованою оцінкою І. Франка зазначив у своєму огляді видань Наукового товариства ім. Шевченка, що збірник українських народних анекдотів В. Гнатюка – це найбагатше в слов'янській літературі видання того роду народної творчості, яке містить цінний матеріал для дальших наукових пошуків [21: 351–352].

Що ж до слів І. Франка про “дуже велике культурно-історичне значення народних анекдотів”, то їх глибокий смисл і проникливість найкраще підтвердила дійсність ХХ ст., коли в умовах тоталітарного більшовицького режиму і його безпрецедентного насильства над людською свідомістю анекдот став могутнім виразником опозиційної і явно ворожої до цього режиму народної думки. Враховуючи цей історичний досвід, учені підтвердили слушність висловленої перед століттям думки І. Франка. Відомий російський фольклорист Б. Путілов, характеризуючи народний анекдот радянського часу зазначав: “Можна не боячись перебільшення сказати, що анекдот епохи застою дав таку характеристику часу, взаємин, поведінки людей, оцінку історичних особистостей і сучасників, якої ми не знайдемо в будь-яких інших джерелах суспільної думки” [15: 53]. Дослідник і теоретик анекдоту Е. Курганов констатує високий суспільно-культурний статус цього жанру в умовах підсоветської дійсності і зумовленість потребою дегероїзації цієї дійсності “потужної активізації його творчого потенціалу”: “Стало потрібним буквально все: його жанрова специфіка, його традиції, його схильність до оголення реальності, до рішучого зіскоблювання з реальності нашарувань зовнішньої формальної етикетності. Анекдот в естетичному підпіллі легко й органічно, ніскільки не міняючи своєї сутності, став обвинувальним документом, переконливим свідченням аномальності світу” [12: 65–66].

Це дуже промовистий факт, що І. Франко ще в свій час, коли анекдот трактували як маргінальне явище, побачив і збагнув його неординарну сутність, великий культурно-історичний та естетичний потенціал цих “дрібних творів”.

Чимало оригінальних думок, спостережень, дослідницьких пропозицій і порад висловив І. Франко стосовно народних казок, легенд, оповідань. Він звернув увагу на цікаві аспекти їх сюжетотворення, поєднаність у них мандрівних елементів, запозичень із власними, національними, на особливості їх творення, побутування, роль носіїв-оповідачів тощо.

І. Франкові належить особлива роль і заслуга в розробці й реалізації монументального проекту серійного видання текстів українського фольклору в Науковому товаристві ім. Шевченка. В основу концепції цього проекту покладено наукові застави: жанрово-тематичний принцип і представлення авторських та територіальних збірок, всеукраїнська охопленість матеріалу, автентизм подачі текстів з їх паспортизацією, коментарями, відомостями про варіанти, паралелі, даними про збирачів і кореспондентів тощо. Це видання, що з'являлося у форматі почергових випусків “Етнографічного збірника” викликало широкий резонанс у наукових колах, було свого часу одним із найкращих у міжнародній едиційній практиці фольклорних пам'яток і досі за рівнем науковості залишається неперевершеним в українській фольклористиці.

Близько півтора десятка томів цього видання опрацював сам І. Франко, низку інших було підготовано з його участю і під безпосереднім наглядом та керівництвом як голови Етнографічної комісії й високоавторитетного фахівця. У межах реалізації цього проекту І. Франко провів вельми продуктивну роботу щодо удосконалення жанрової класифікації українського фольклору, особливо диференціації фольклорної прози. У доповнення до практикованої переважно тематичної системи, що наявна у виданнях фольклору Київського осередку українських учених (зокрема, Південно-західного відділу Російського етнографічного товариства), він запропонував поділ прозових творів усної народної словесності за “формами літературними” з виокремленням поряд з головними – казкою, легендою, переказом – також дрібніших оповідних форм – новели, усного оповідання, притчі, анекдоту. Вчений показав присутність цих жанрових структур в усній народній традиції, аргументовано розкрив і дефінітивно окреслив їх особливість” [16: 2–3]. Його бачення морфології і специфіки народної прози утвердилося в українській фольклористиці.

І ще деякі зауваги стосовно науково-методологічних засад фольклористичних досліджень І. Франка та його ставлення до існуючих у цій пізнавальній сфері теорій, шкіл, напрямів, методів. Ця проблема заслуговує окремого докладного розгляду, особливо тому, що в насвітленні радянських авторів вона представлена чи не в найбільш здеформованому вигляді. На основі тенденційних маніпуляцій вирваними з контексту висловлюваннями і оцінками І. Франка потрактовано в душі марксистської класової ідеології як опозиціонера і борця проти буржуазних теорій та шкіл¹. Однак аналіз і узагальнення численних даних з фольклористичних праць нашого вченого переконують, що насправді це було далеко не так.

Уже зі сказаного вище бачимо, що І. Франко приділяв пильну увагу дослідницькій методології фольклористичних праць – своїх та інших авторів. У його студіях, розвідках, рецензіях і замітках часто стикаємося з поняттями “метод”,

¹ Приміром, О. Дей у своїй монографії “Іван Франко і народна творчість” (Київ, 1955) виокремив спеціальний розділ “Франко – критик буржуазних теорій у фольклористиці” (С. 115–129). Варто зазначити, що більш помірквано і зважено потрактована ця проблема у змістовній розвідці російського фольклориста В. Гусева “Іван Франко – теоретик фольклору” (“Народна творчість та етнографія”. – 1965. – № 4. – С. 18–24.

“школа” – головно, як з категоріями не абстрактно-теоретичними, а прикладними і практичними, що детермінують підхід та інструментарій наукового пошуку і дослідження. Саме в такому сенсі і конкретному прикладному контексті становлять вони для І. Франка певне значення – як вибір, визначення дороги і найефективніших засобів досягнення наукової цілі.

І головне під таким науково-прагматичним кутом зору дивився І. Франко на зміст і методологічні можливості шкіл та напрямів у сучасній йому фольклористиці. Оцінював і критикував не стільки їх теоретичну іманентність, скільки доцільність і ефективність чи недоречність використання їх методології в науковому досліді. Радив враховувати можливості того чи того методу, його “природні межі” [17: т. 45: 266] і відповідність його застосування до досліджуваного явища, бо, як наголошував, в одному випадку метод може підходити, бути добрим, а в іншому “хорошим бути не може” [17: т. 45: 259].

Аж ніяк І. Франко не був противником сучасних йому (“буржуазних”) теорій, шкіл і напрямів у фольклористиці, не критикував і не “розвінчував” їх, а виступав проти догматичного їх розуміння й одностороннього чи недоречного використання. Звертав увагу, що механічне, недостатньо продумане перенесення методів з різних царин народознавства “стає причиною найбільшої кількості існуючих досі суперечок, є матір’ю нинішніх народознавчих шкіл, що борються між собою або шукають слушного компромісу” [17: т. 45: 259].

Згідно з цим і підхід І. Франка до сучасних міграційної та антропологічної шкіл у фольклористиці не був таким однозначно негативним та критичним, як про нього мовиться в радянських писаннях. Так, він критикував певні перекося і надмірності в застосуванні методики цих шкіл. Не щадив з цього погляду і таких авторитетів, як О. Веселовський, М. Драгоманов, закидаючи їм гіпертрофію у “відкритих” ними далеких запозиченнях і впливах та недогляд чи применшення того, що з’явилося на питоми власному національному ґрунті. Водночас високо оцінював науково-методологічний потенціал цих шкіл, вважав, що їхні теоретичні напрацювання великою мірою допомагають у з’ясуванні основи тих багатьох спільностей, аналогій, що наявні у фольклорі різних народів, відкривають шляхи та механізми, якими вони ширилися і прищеплювалися в цих народів.

І. Франко наголошував, що теоретичні засади міграційної й антропологічної шкіл сформувалися на основі ґрунтовних досліджень, незмірно цікавих і важливих “чудових студій”, як він висловився [17: т. 45: 263, 265], поважних учених, зокрема Дунлопа, Ф. Лібрехта, Т. Бенфея, Г. Мейна, Е. Тайлора та ін. “Антропологічна школа, – писав, – має величезні заслуги у вивченні зачатків людської цивілізації і назавжди залишиться в своїй основі в тій галузі” [17: т. 45: 266]. Але застерігав від головної помилки, яку нерідко допускали прихильники цієї школи, – трактування історичних явищ “так мовби то були явища природничі”, “витворами в кождім краю самостійними, незалежними від історичного розвитку народу, невідлучними проявами людської природи, так як які-небудь функції фізіологічні...” [17: т. 29: 417, 420]. Взагалі догматичні підходи в дослідницькій праці І. Франко вважав не-

допустимими, такими, що ведуть до багатьох суперечностей і абсурдів [17: т. 29: 421]. Так розглядав він і використання науково-методологічних здобутків міграційної та антропологічної шкіл у фольклористичних дослідженнях, стверджував продуктивність у допустимих межах їх можливостей і взаємодоповнюваність та категорично заперечував поборювання одна одної, як це повелося в практиці їхніх молодших adeptів: “Я важаю їх за рівноправні; війну між ними вважаю зайвою. Навіть у певних випадках комбінацію обох методів вважаю необхідною, наприклад при вивченні обрядів, весільних пісень і т. п., тобто зв’язаних з обрядами, а обрядів зв’язаних з піснями” [17: т. 45: 267].

Навіть подані цитати достатньо переконують, що у фольклористичних дослідженнях І. Франко вимагав максимальної уваги до пов’язаних з предметом вивчення історичних і соціальних чинників. Цей акцент фіксується і в пропонуваному ним іменуванні міграційної школи міграційно-історичною [17: т. 45: 262, 264]. А нерідко звертаючись у своїй науковій практиці до методології цієї школи, до компаративістських студій, він неодмінно поєднував їх з історичним і соціологічним поглядом на досліджувані явища, збагачуючи та розширюючи можливості цієї методології, і обсяг бачення самого предмета. У такій іпостасі дослідницька методика мала яскраво виражений порівняльно-історичний характер.

Будучи представником культурно-історичної школи, І. Франко, однак, не обмежувався лише пошуками, з’ясуванням історичної основи фольклорного твору, історичного буттєвого субстрату його сюжету, мотивів, образів, але й велику увагу приділяв у своїх студіях його еволюції, рухові в часі і просторі, поетиці і культурній функціональності. Тому використовував і науково-методологічний досвід та ідеї інших шкіл, у тім числі й міграційної та антропологічної. Особливо зосереджувався на такій специфічній особливості усної народної словесності, як варіантне розгалуження її творів. Тому наголошував, як згадувалося вище, на важливості докладного дослідження фольклорного тексту з його варіантами. З похвалою констатував, що “перший Потебня приложив до колядок, а обіч них і до деяких дум метод, наразі найвірніший, конечний: подрібного дослідження над кожною поодинокую піснею і усіма її варіантами” [17: т. 29: 196].

Наголошуємо, що йдеться не про якусь школу чи напрям, І. Франко акцентує на методі дослідження, який у цьому випадку вважає найдоцільнішим. І треба сказати, що його критичні зауваження стосуються здебільшого не теоретичних постулатів тої чи іншої школи, а, головню, того, наскільки доцільно, вміло використано її методологічний ресурс, наскільки явним, чітким і ефективним є метод дослідження. Саме з цього погляду він бачив “хиби наукового методу” невтомного професора М. Сумцова [17: т. 29: 195], критикував праці польських фольклористів Г. Бігеляйзена і В. Бугеля [17: т. 26: 416–423], українського дослідника Ю. Яворського [17: т. 36: 33–39] та ін.

В огляді праць чеського фольклориста Ченька Зібрта І. Франко позитивно зазначав, що цей автор “не вдається в ніякі теорії, а зводить до купи матеріал, порядкуючи його в ясну та прозористу цілість, де-не-де освічуючи його ширшим, міжнародним порівнянням, та все-таки переважно, так сказати, обома ногами стоячи на чеськім

національним ґрунті” [17: т. 29: 259]. Але висловлює застереження щодо того, що у веденому цим ученим відділі критики у фольклористичному журналі “Česky lid” для нього (Зібрта) “немов не існують ніякі “питання”, ані методологічні, ані глибші, соціологічні та психологічні, що в’яжуться з фольклористикою” [17: т. 29: 264]. Критикує його за те, що, декларуючи свою прихильність до антропологічної школи, “не вдається зовсім у вияснювання принципів тої школи” і безпідставно вважає її послідовниками усіх тогочасних слов’янських фольклористів [17: т. 29: 264].

У працях І. Франка простежується досконале знання сучасних йому, а також попередніх теорій, шкіл і напрямів у фольклористиці, глибоке аналітичне розуміння їх значення для розвитку цієї галузі знання, а також майстерне використання їх теоретичного і практичного досвіду та конкретних здобутків у його власних студіях на цьому полі. Так, він критично зважає сутність і можливості напрацювань цих шкіл і теорій, але ніяк не негує, і тим більше не поборює їх. Хоча, наприклад, вважав “перестарілою” міфологічну школу [17: т. 29: 423] та неефективність її пізніших рецидивів, все-таки констатував її позитивне значення на першому етапі формування фольклористики як науки, а також для пропагування та обґрунтування культурної цінності творів усної народної словесності [17: т. 45: 259–260]. У непоодиноких випадках звертався і до її ідей та аналітичних даних.

Широке використання науково-теоретичних та методологічних надбань різних шкіл і напрямів фольклористичної науки – одна з найприкметніших особливостей праць І. Франка з цієї галузі знання. Це не механічне, еkleктичне, а дуже гнучке, творче і в кожному конкретному випадку позначене чіткою науковою цілеспрямованою доцільністю використання з залученням багатьох власних підходів і теоретико-методологічних елементів нашого вченого. Тому маємо підставу ствердити, що йому належить істотний внесок у розвиток і утвердження науково-теоретичних засад української фольклористики.

Півстоліття тому академік О. Білецький у своїх роздумах про стан вивчення багатогранної спадщини І. Франка наголошував на потребі максимального наукового заглиблення в ній, осмислення і використання її неперехідних надбань [1]. Солідаризуючись з цією й сьогодні актуальною вимогою, закінчую ці замітки. Фольклористичний доробок І. Франка цінний не тільки своєю історичною сутністю – продуктивними фактологічними й інтерпретаційними напрацюваннями, які збагатили, розвинули українську науку про усну народну творчість і піднімали її до вищого рівня європейського розвитку цієї галузі знання, але й багатим запасом думок, ідей, зауваг, суджень, методологічних настанов і порад: які не втратили свого значення й інспіруючого сенсу, здатні служити, бути корисними для науки, стимулювати і живити розвиток сучасної української фольклористики.

Література:

1. Білецький О. Проблеми радянського франкознавства // Білецький О. Збір. праць: У 5 томах. – К., 1965. – Т. 2.

2. Возняк М. Листування Івана Франка з Ольгою Рошкевич // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1956. – Зб. 5.
3. Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии. – Минск, 1993.
4. Галицькі народні казки. В Берліні пов. Бродського із уст народа списав Осип Роздольський (Впорядкував і порівняння додав др. Іван Франко) // Етнографічний збірник. – Львів, 1895. – Т. I.
5. Галицько-руські анекдоти / Зібрав В. Гнатюк. – Львів, 1899.
6. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, 1999.
7. Гнатюк В. Передне слово // Галицько-руські анекдоти / Зібрав В. Гнатюк. – Львів, 1899.
8. Грушевський М. Передмова // Етнографічний збірник. – Львів, 1895. – Т. I.
9. Дей О. Іван Франко і народна творчість. – К., 1955.
10. Кирчів Р. Слідами однієї Франкової мандрівки // Шляхами Івана Франка на Україні. Путівник. – Львів, 1982.
11. Колесса Ф. Народнописенна ритміка в поезіях І. Франка // Народна творчість. – К., 1941. – № 1.
12. Курганов Е. Анекдот как жанр. – СПб., 1997.
13. Молот. – Львів, 1878.
14. Програма для збирання відомостей про український край і нарід, уложена членами НТШ // Етнографічний збірник. – Т. I.
15. Путилов Б. Фольклор и народная культура. – СПб., 1994.
16. Франко І. Вступ [до: Галицькі народні казки. Списав О. Роздольський] // Етнографічний збірник. – Львів, 1895. – Т. I.
17. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
18. Франко І. Мої знайомі жиди // Франко І. Мозаїка. – Львів, 2002.
19. Франко І. Паралелі // Галицько-руські анекдоти / Зібрав В. Гнатюк. – Львів, 1899.
20. Щурат С. Перші літературні спроби Івана Франка. З додатком його листів до редакції журналу “Друг” і Василя Давидяка // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1949. – Зб. 2.
21. Brückner A. Publikationen der Szewczenko Gesellschaft // Archiv für slawische Philologie. – Berlin, 1900. – Bd. 22.; Brückner A. Wydawnictwo imienia Szewczenka // Kwartalnik Historyczny. – Lwyw, 1901. – Rocz. XV.
22. Franko I. Najnowsze prądy w ludoznawstwie // Lud. Rocz. 1. – Lwyw, 1895 – № 1.

Віктор Давидюк (Луцьк)

Фольклористичні методи Івана Франка

Питання наукової методології останнім часом набуває все більшого значення. Після “методологічного розгулу”, який в українській фольклористиці досяг апогею в другій половині 90-х років, настала пора врівноваженого методологічного плюралізму. Та все ж швидко наздогнавши Європу, наша фольклористична методологія,

хвацько примірявши на свої худі плечі заморські шати, втратила і власну гідність, бо забула про власні досягнення. А їх було не так і мало в працях М. Костомарова, О. Потебні, М. Драгоманова, І. Франка, які, як відомо, свого часу, на відміну від сучасників, не пасли задніх на широкому поясі європейської фольклористики. Майже через століття після І. Франка світова фольклористика нічого принципово нового так і не здобула. Це призвело не лише до її кризи, а й загалом до згортання своїх позицій як науки в багатьох європейських країнах. Тож чи настільки вже й застаріли набутки наших корифеїв? Цілком інше питання – наскільки продуктивним можна вважати сьогодні порівняльно-історичний метод, який превалював у фольклористичних студіях ХІХ ст.? Ще інше – чи досить сьогодні роботи для культурно-історичної методології, яка в останні десятиріччя застосовується вкрай рідко?

Ці та інші питання й послужили викликом для появи нашої розвідки. Попри жвавий інтерес до постаті І. Франка як письменника й науковця, питання його фольклористичної методології досі належно не вивчене, хоча спорадично порушується вже не одне десятиліття.

Питання фольклористичної методології І. Франка сьогодні можливо розглядати лише в двох паралельних ракурсах: перший – це питання методу взагалі, і другий – наукова методологія самого І. Франка. Адже саме в площині методологічних блукань дослідників творчості вченого й лежать нинішні різночитання й суперечки з цього приводу.

Унаслідок особливого наукового темпераменту І. Франка устежити за його методологією у будь-якій конкретній із його праць все одно, що вистежити звіра у його власній норі. Тому думки з приводу його методології бувають різні. Сучасники І. Франка ставилися до його методу більш радикально, а заодно й скептично. Скажімо, О. Колесса не бачив у фольклористичних дослідженнях І. Франка чіткої методології, навіть вбачав у ній еклектизм [9]. Л. Білецький відносить його до історичної школи [1]. Не легке завдання випало на долю радянських дослідників методології народної творчості, зокрема “очистити” наукову діяльність Франка-фольклориста від усіх “буржуазних” шкіл та їх впливів і знайти свій метод, який би відповідав принципам революційного демократизму. На цьому поприщі не зовсім вдячної з наукового погляду праці засвітилися О. Дей, Г. Маленков, М. Матвійчук, П. Волинський, чії оцінки будуть об’єктом справедливої критики ще не одного покоління фольклористів. О. Дей бачить його серед компаративістів, хоч і вказує на велику відмінність з представниками цього “буржуазного” методу, що полягає “в комбінації історичного методу з теорією порівняльного методу” [5], що дає підстави новочасному фольклористові Я. Гарасиму висловити припущення, що в такому разі йдеться про культурно-історичну школу [3: 89]. Але О. Дей чомусь про це не каже. Його висновок вичерпується тим, що свій метод І. Франко розуміє “інакше, ніж буржуазні компаративісти” [5: 64]. На сьогодні важко сказати чому саме автор відбиває “нашого” І. Франка таки від “чужих” по духу компаративістів. Можливо через те, що культурно-історична школа, плоди якої вбачає в його творчості Я. Гарасим, з її основоположним концептом “раси” взагалі вважалася ворожою радян-

ським дослідникам, які мусили дивитися на світ крізь окуляри класової ідеології комуністичного інтернаціоналізму. А можливо, тому, що з двох зол компаративізм вважався усе-таки меншим. Можливий і суто суб'єктивний момент. Може й дійсно О. Дей так і думав, адже існували не малі підстави саме для такої оцінки.

Майже водночас із О. Деєм інший радянський учений, літературознавець П. Волинський також доводить Франкову відмінність вже від представників культурно-історичної школи [2]. Якщо зважити на те, що представники гуманітарних наук у часи тоталітарної системи були поставлені в такі умови, коли могли думати одне, говорити друге, а писати третє, а зерна істини треба було читати поміж рядками написаного, то можна констатувати, що О. Дей хоч і з притаманними для того часу шифруваннями, але доволі таки прозоро, вказує на компаративістичний метод І. Франка, хай і зовсім відмінний від буржуазного, а П. Волинський, без будь-якого шифрування, – на його непричетність до культурно-історичної школи. Отже, ймовірно, що обидва вважають І. Франка компаративістом.

Можливість об'єктивної оцінки методології І. Франка в період панування в підрадянській Україні тоталітарного режиму існували лише за її кордонами. Цією нагодою скористалися Філарет та Олександр Колесси, а також Л. Білецький, які проживали поза межами Радянського Союзу. Про оцінку методу І. Франка О. Колесою вже йшлося вище. Що ж до Ф. Колесси, то того більше цікавила методологічна своєрідність ученого та його значення для розвитку української фольклористики. Про це він досить ґрунтовно висловився в своїй “Історії української етнографії”. Значення І. Франка дослідник вбачає у тому, що той довів свої студії в галузі етнографії на рівень тогочасних європейських. Ця доволі зважена й об'єктивна оцінка Франкового доробку опосередковано свідчить, що в його науковому арсеналі мусили бути всі методи, якими користувалася тогочасна європейська наука.

Найдетальніше методологію Франка-фольклориста розглянув Л. Білецький. Він відносить доробок ученого до історичної школи, яку, на його думку становили теорія інтерпретації літературного твору як відбитку історичного життя, теорія ідеологічної інтерпретації поетичного твору та теорія наслідування [1]. Одначе таке визначення місця вченого серед різних шкіл і напрямів може мати значення лише в контексті інтерпретації методології інших учених. Тільки тоді це визначення матиме значення, коли побачимо, а куди ж, до яких теоретичних спрямувань дослідник відносить інших українських фольклористів. Прізвища М. Максимовича, О. Бодяньського, П. Куліша, М. Костомарова у його праці знаходимо серед представників першої із зазначених теорій, де їх потлумачено як представників міфологічно-порівняльного методу, започаткованого братами Гріммами. І. Франка бачимо зовсім у іншій когорті, серед представників теорії ідеологічної інтерпретації поетичного твору, до яких, окрім нього, на думку автора класифікації, варто зарахувати також М. Дашкевича, М. Сумцова, П. Житецького, К. Студинського, С. Єфремова, Д. Дорошенка та В. Дорошенка. До теорії наслідування, до якої віднесено й антропологістів, з українських учених Л. Білецький зарахував О. Котляревського з його студіями про поховальні звичаї, М. Драгоманова, М. Сумцова як його послі-

довника, що примирило у собі принцип ідеологічної теорії М. Дашкевича з соціолого-порівняльним принципом М. Драгоманова, які стояли досить гостро один проти одного, у праці “Культурне переживання”, а також О. Веселовського, О. Колессу, В. Гнатюка та В. Щурата. М. Ільницький вбачає оригінальність Л. Білецького в тому, що, дотримуючись принципу історизму, він об’єднав у широку категорію “школа історична” принципи міфологічної, культурно-історичної, порівняльно-історичної або компаративістичної шкіл [8: 19].

Автор не завершив своєї праці, а тому можна лише здогадуватися, кого він зарахував би до філологічної та психологічної шкіл. Як видно з проспекту другого тому, наукову творчість І. Франка вчений мав ще розглянути серед представників теорії соціологічної інтерпретації поетичного твору в рубриці “історико-економічний напрям” та найдетальніше серед adeptів теорії літературної еволюції. Згадано ім’я І. Франка і в проспекті оглаву другої книги серед представників філологічного методу [3: 88–89].

Достатньо навіть побіжного погляду на запропоновані Л. Білецьким рубрики наукових напрямів і течій, щоб пересвідчитися, наскільки вони віддалені від того методологічного апарату, яким послуговується теперішня фольклористика.

У пострадянський період, коли в Україні зажили особливої популярності праці представників української діаспори як виразників західноєвропейської наукової думки, зріс і авторитет, безумовно, блискучого, діаспорного теоретика Л. Білецького. Не без його впливу нового методологічного забарвлення набула й оцінка фольклористичної спадщини І. Франка. Посилаючись на методологічний авторитет Л. Білецького, Я. Гарасим побачив у І. Франкові типового представника культурно-історичної школи, до якої той відносив себе і сам. Щоправда, доказом належності до неї вченому послужили лише “Студії над українськими піснями” [3]. У решті праць, опираючись на досвід попередників, він не заперечує проявів філологічної та компаративістичної шкіл [3: 91]. Тим часом, на погляд І. Денисюка, який риси культурно-історичної школи вбачає навіть у М. Максимовича та О. Бодяньського, котрих більшість дослідників зі зрозумілих причин не вважає послідовниками французького основоположника цієї теорії І. Тена, концепцію культурно-історичної школи М. Грушевський та І. Франко “помножили на здобутки компаративізму, міфологічної та антропологічної, а подекуди психологічної шкіл і на власні методологічні пошуки” [6: 12–13]. На необхідності поєднувати у процесі дослідження фольклору методологію міграційної та антропологічної шкіл наполягав і сам І. Франко у статті “Найновіші напрямки в народознавстві” (1894). Проте до застосування методу антропологічної школи вчений вдався ще 1884 року. В цей час у часописі “Зоря” І. Франко опублікував розвідку “Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних”. Предметом його дослідження стали загадки про явища природи. У ній автор намагається не лише порівняти ці загадки, а й виявити, з якого джерела вони походять, і приходять до висновку що, вони є міжнародним набутком, наслідком анімістичних поглядів на природу і що в них виявляються зародки відображень, що пізніше знайшли свій розвиток у міфологіях різних народів.

Не треба довго й думати, щоб пересвідчитися в тому, що І. Франко не лише закликає до застосування методології антропологічної школи, а й досить вправно користується нею. Отже, навіть між трьома школами, як це робить ціла плеяда українських дослідників фольклористичний доробок І. Франка поділити не можливо. Принаймні, існує й четверта.

У визначенні наукової методології І. Франка вчені постійно змушені були оглядатися й на його самооцінку. Про належність до жодної зі шкіл, окрім культурно-історичної, він не заявив ні разу, до того ж вважав себе учнем М. Драгоманова й О. Веселовського. Адептом культурно-історичної він уперше визнав себе 1901 року у статті “Дві школи у фольклористиці”. Насправді це була швидше маніфестація намірів, ніж самооцінка. У цей час повною мірою використовував методологію культурно-історичної школи з українських вчених лише М. Грушевський. Видно, саме його метод припав до вподоби І. Франкові. Відома суперечка між обома з приводу персональності чи імперсональності фольклору свідчить про дуже болісний перехід І. Франка до нової методології. Адже загалом для культурно-історичної школи відмінності між фольклорним та авторським твором не існувало. І те й інше визначалося індивідуальними первеннями. У теорії запозичень, яка передбачала тривале блукання фольклорного сюжету, мотиву чи тексту і його онаціональнення різними фольклорними традиціями, колективне начало належало до засадничих постулатів. Тим-то так важко І. Франкові було пристати на позиції М. Грушевського повністю. Тим-то у відстоюванні принципу імперсональності часто і вбачають його власну культурно-історичну концепцію [3].

Не дуже рахувалися з самооцінкою І. Франка, з теоретичних міркувань – Л. Білецький та, вочевидь, з ідеологічних – О. Дей. Один відніс його до історичної школи, інший прозоро натякнув на причетність до компаративістів. Звісно, відносячи цього вченого до історичної школи, Л. Білецький не мав на увазі лише тієї, яка склалася в Росії на основі дослідження билинного епосу і мало була відома за межами колишньої імперії. Та все ж серед її представників у його реєстрі значаться дослідники насамперед ліро-епічних жанрів М. Дашкевич, М. Халанський, П. Житецький і лише зрідка трапляється прізвища тих, кого справді можна віднести до культурно-історичної. Серед них поряд із І. Франком М. Сумцов з дослідженням весільних та календарних обрядів та М. Возняк із концепцією літератури як відображення історичних подій, які переживає народ, загального характеру доби, ступеня народної культури, освіти та особливостей побуту народу. Тут і стає очевидним, що Л. Білецький дві наукові парадигми, пов’язані з історією, зводить в одну.

До І. Франка жоден з українських учених адептом культурно-історичної школи себе не вважав. Першим, хто задекларував свою причетність до неї, був саме І. Франко. І то робив це поступово і дуже обережно. Лише через 11 років після виходу у Львові українською мовою Тенової “Філософії мистецтва” (“Філософія штуки” – 1883), І. Франко в своїй лекції “Етнологія та історія літератури” (1894) звертає увагу на нову школу в розгляді історії літератури, яка “може бути окреслена назвою культурно-історичної”. Її особливість, з погляду І. Франка, у тому, що вона

не ставить за мету опис літературних джерел, як бібліографічна, не займається емансипацією особистості, як біографічна, а звертає увагу на “духовне життя народу в усіх його верствах” [11: т. 29: 277]. Головна відмінність послідовників цієї концепції, вважає вчений, в тому, що “історик літератури мусить бути істориком цивілізації свого народу і історію літератури повинен розглядати як частину, і то дуже значну, хоч і не єдину, історії цивілізації” [11: т. 29: 278]. На його думку, традиція такого підходу до літературних явищ у нашій науці вже існує. Її І. Франко вбачає у фольклористиці. Свої симпатії до нового методу вчений виказує тим, що бібліографічний та біографічний методи – науково і морально застарілі, а ті, якими досі користувалася фольклористика, – міфологічний та антропологічний виявили наукову неспроможність [11: т. 29: 274–277, 279].

Якщо зважити, що на час виголошення доповіді були відомі вже й історична та міграційна теорії, то про їх творчий метод І. Франко чомусь не згадує ні слова. Проте хіба не свідчить подана вище цитата про історика літератури як історика цивілізації свого народу про сповідування принципів історичної школи? Безумовно, що так. Далєбі, якщо звернути увагу на метод, до якого спрямовує І. Франко: ця школа радить застосовувати “метод скоріше ретрог्रेसивний, ніж апіорний, тобто дослідити передусім ті частини традиційної літератури, які відносяться до епох менш віддалених, починаючи від найсвіжіших. . . .” [11: т. 29: 279–280]. Посування назад “від явищ ближчих до дальших, від певніших до менш певних”, в осягненні І. Франка, вимагає не забувати ні на мить, що “цивілізація є справою міжнародною, є продуктом діяльності всіх віків і багатьох народів, які в різний спосіб контактували між собою, а отже, продукти духовні є в значній мірі витвором цієї діяльності і відлунням цих взаємин” [11: т. 29: 280].

Характеристика “основних задач” культурно-історичної школи І. Франком виявилася лаконічною і бездоганною з наукового погляду. Інша справа, наскільки він дотримувався її у своїх фольклористичних дослідженнях.

Хочеться звернути увагу на допустовий спосіб визначення назви культурно-історичної школи, до якого вдається І. Франко. Вона може означати одне з двох: або ця назва ще не набула загального поширення в українській науці, або щось у ній не влаштувало самого Франка. З нашої точки зору, вірогідніший усе-таки другий варіант, адже себе вчений також вважає прихильником нового методу. Щоправда, його методологія істотно різниться від Тенової. Вона передбачає використання й надбань теорії запозичень. Унаслідок цього його науковий метод як варіант культурно-історичної школи постає як симбіоз історичної та міграційної. Такий принцип наукового аналізу потребам дослідження українського фольклору, що постійно перебував у руслі усіх як цивілізаційних, так і культурно-міграційних процесів, відповідав якнайповніше. Тому важко було ще десь, окрім України, знайти і ліпший ґрунт для його утвердження. Чи не з тих самих причин тут настільки ж популярною була й міграційна теорія, яка за кількістю її прихильників могла конкурувати навіть з Німеччиною, де вона виникла. Вплив книжних джерел на українську усну традицію, за винятком І. Франка, вбачали М. Драгоманов, М. Свенціцький, К. Сосенко, В. Щурат, В. Гнатюк, О. Колесса.

Культурно-історична школа стала особливою проблемою в методології української фольклористики. Схоже, що з нею стикатиметься ще не одне покоління дослідників. Справа не лише в тому, що вітчизняні науковці досі так і не визначилися, від кого починати її історію: від І. Тена чи від М. Костомарова? А чи й узагалі від М. Максимовича? Серйознішою причиною її невизначеності стала спроба новочасних учених об'єднати самоідентифікацію М. Грушевського та І. Франка з класифікацією Л. Білецького, з урахуванням образного висловлювання М. Грушевського про маніфестацію її принципів ще М. Костомаровим. Зведення в одне ціле усіх названих постулатів призвело до не зовсім вдалої спроби синтезувати концептуальні підходи І. Тена з класифікацією Л. Білецького, доопрацьованою на свій лад, що практично зумовило підміну деяких понять. У загалом досить ґрунтовному з історико-методологічного погляду дослідженні Я. Гарасима читаємо, що “І. Франка Л. Білецький зараховує до історичної школи”, а далі автор дає власне уточнення: “(тобто культурно-історичної)” [3: 88]. Але не можна не помітити, що Л. Білецький туди ж, куди й І. Франка, відносить і Й. Гердера, і Г. Крайцера, і Я. Грімма, і Г. Міллера, і М. Дашкевича та багатьох інших. Досить згадати наскільки різними були як їхні погляди на фольклор, так і предмет самих досліджень. Водночас постає ще одне питання: чому серед представників історичної школи, якщо він мав на увазі саме культурно-історичну, на чому наполягає Я. Гарасим, не згадано І. Тена. На нашу думку, це можна пояснити лише двома обставинами: або він про нього не знав взагалі, або ж українських представників методу історико-культурної кореляції він вважав не його послідовниками, тобто до культурно-історичної школи взагалі не відносив. Другу причину можна вважати і наслідком першої.

І найголовніше – в теорії Л. Білецького під загал історичної школи підпадає усе те, що відоме в українській науковій традиції під назвами міфологічної, культурно-історичної та історичної. Тим-то сама теорія з її еволюційним підходом до становлення історичної школи добра лише тоді, коли вона застосовується повністю. Розірвана по частинах вона непридатна для сучасного наукового ужитку, бо безперечно відстала від загальноприйнятих наукових понять. Зрозуміло, що Я. Гарасим не міг віднести до культурно-історичної школи й міфологів, що було б цілком резонно з погляду існуючої класифікації, не міг так само знайти місце серед її представників і “чистим” історикам М. Дашкевичу, П. Житецькому, М. Халанському. Право на вступ до неї отримали лише романтики. Не принижуючи заслуг автора цієї вартісної монографії, вважаємо, що це помилка, яку треба виправити, щоб не породжувати ще більшої плутанини. На жаль, вона вже вкралася і в монографію М. Дмитренка.

Якщо керуватися лише маніфестацією назви “культурно-історична школа”, з огляду на яку історія визначає зміст традиційної культури, то цей принцип дійсно наявний у концепції Й. Гердера, де визначається критеріями народного духу й психосоціальних характеристик нації, детермінованих кліматичними чинниками. Відтак культурно-історичний детермінізм є в теорії романтичного критицизму. Якщо ж зважити ще й на те, що концепція цього явища, а заодно й школи в інтерпретації

І. Тена вимагає позитивізму, тобто можливості перевірки отриманих результатів на конкретному матеріалі, то романтичні фантазії послідовників Й. Гердера слабо в'яжуться з цими принципами. Тож вважати романтичну концепцію першою ланкою культурно-історичної школи означає повністю зігнорувати це позитивістичне начало. Зрештою, й сам основоположник культурно-історичного напрямку розглядав свою теорію як альтернативну романтичній. А пригадаймо, з якою заповзятливістю критикував романтиків за їхні пошуки кожен свого найвартіснішого національного духу М. Драгоманов, перейшовши від міграційної теорії на шлях культурно-історичного позитивізму. То чи можна ставити його в один ряд з романтиками як предтечами цього напрямку? Питання більше, ніж риторичне.

Слабкою ланкою класифікації Л. Білецького є його надмірне прагнення до абсолютизації еволюціоністичних тенденцій у розвитку наукової думки. Внаслідок цього вона явно хибує з погляду історичного. Безумовно, що як з методологічного боку, так і з огляду на історичні межі превалювання в науковій свідомості дослідників, теорія науково-романтичного критицизму має таке саме право на існування, як і міфологічна чи історична, хоч автор класифікації відносить усі три до історичної, тільки у різних її проявах. Кілька вагомих причин унеможлиблює об'єднання в одну школу романтиків та істориків. Деякі їхні невідповідності є явно засадничими. Для прикладу, М. Драгоманов не сприймав поняття “дух народу”. Тим часом, за актуалізованими сучасною фольклористикою критеріями, його доводиться відносити до тієї ж культурно-історичної школи, що й романтиків, де “народний дух” серед критеріїв вважається першим і основним. Момент другий. Культурно-історична школа одним зі своїх компонентів мала історію. Під історією ж прийнято розуміти лише письмово засвідчені події. Отже, без поставленого І. Теном наріжним каменем позитивізму не має права на існування навіть назва цього методологічного напрямку. А хіба можуть вважатися історично виваженими й реконструкції романтиків, які заглядали в далекі доісторичні часи? А отже й сама спроба введення романтичної концепції як складової цієї школи є хибною. Окрім того, абсолютизація культурно-історичної школи і введення в її ряди українських фольклористів М. Максимовича, М. Костомарова, О. Бодяньського, П. Куліша збіднює саму історію української фольклористики, адже в усіх народів Європи до її появи існував романтичний напрям, а в нас, значить, його не було зовсім. За такою класифікацією, і сам порівняльно-історичний (компаративістський) метод у нас, очевидно, з'явився не як у людей: не задовго до появи історичного, а після нього. Тоді постане питання, як же тоді і М. Драгоманов, і І. Франко прийшли до культурно-історичної школи через компаративізм? Як бачимо, виходить велика плутанина. Щоб її уникнути надалі, треба дати право романтикам залишатися романтиками, а історикам істориками. До цього спонукає й суттєва відмінність між одними й іншими в підході до фольклорного явища. Критерій “історичний момент”, який, відколи його запропонував І. Тен, є обов'язковим для культурно-історичної школи, передбачає право дослідника обсервувати явище в тих часових межах, які визначені моментом його першої письмової фіксації. Це не дає змоги заглядати далі вглиб,

як це роблять романтики. Інша справа, що українські представники цього напрямку, особливо М. Грушевський, не завжди дотримувалися цього правила, відтак працювали поза рамками відведеного цією теорією позитивістичного поля. І. Франко ж якраз був одним із небагатьох, хто цього дотримувався.

У позитивістичному погляді культурно-історичної школи грань між творами усної та писемної словесної творчості зникає. Адже в науковий обіг потрапляють лише ті фольклорні зразки, які вже опубліковані. Їх історичний атрибут – це момент їхньої публікації. У такому контексті наукового пошуку відмінність між компаративізмом “теорії запозичень” та культурно-історичним підтекстом однойменної теорії надзвичайно мала і часто залежить лише від темпераменту автора, його бажання чи небажання поринути в море світових аналогій сюжетів і текстів. Та в інтерпретації І. Франка ці дві форми людської культури мають істотні розбіжності. Критерієм для їхньої диференціації служить ретельно опрацьована ним категорія персональності та імперсональності творчого начала. Фольклор, на думку вченого, – категорія імперсональна, тим часом як література будується за індивідуальним, персональним принципом.

Спробуємо з’ясувати, якими ж методами і в річищі яких теорій народжувалися фольклористичні дослідження І. Франка.

Як слушно зауважив Ф. Колесса, “Франко не полишив нам більших теоретичних праць, що давали б загальний погляд на напрямки фольклористичних дослідів в європейській науці, їх еволюцію, теоретичне обґрунтування й пристосовлення до українського ґрунту” [10: 91].

Українська фольклористика кінця XIX – початку XX ст. була більше прикладною, ніж теоретичною. Не випадково ж про деякі методологічні засади її представників дізнаємося з їхньої епістолярної спадщини та матеріалів університетських лекцій. І все ж про методологічні уподобання Франка-фольклориста можна дещо довідатися і з його праць. Основними в цьому напрямі можна вважати його статті “Дві школи в фольклористиці”, “Етнологія та історія літератури”, “Задачі і метод історії літератури”, “Метод і задача історії літератури”, “Найновіші напрямки в народознавстві”.

До появи статті “Дві школи в фольклористиці” (1901) у нього не було й натяку на якісь інші методи, окрім компаративістичного. Особливо яскраво це виявляється в його програмній статті “В справі збирання народних легенд”, де він спрямовує своїх записувачів на виявлення біблійних сюжетів та їх історичних рефлексій, тобто постає типовим апологетом міграційної школи [11: т. 32: 427–429]. Класично порівняльно-типологічним, тобто компаративістичним, методом, який загальноприйнято називати порівняльно-історичним, написана переважна більшість статей І. Франка до 1901 року. Класичним прикладом його застосування можна вважати статтю “Українська пісня в Сербії” (1899).

Якщо інші ставали на шлях культурно-історичного позитивізму, перейшовши туди від романтизму, то І. Франко, як і його вчитель М. Драгоманов, протоптав до неї свою стежку від компаративізму як методу міграційної школи. У цьому, може, й

найбільша оригінальність наукового методу і одного, і другого. Згодом протоптаню ними науковою стежкою підуть К. Сосенко та І. Свенціцький. Загалом, чим найбільше вирізнялася українська культурно-історична школа, то це неоднорідністю методологічних концепцій її представників. Як зазначає І. Денисюк: “І Франко, і Грушевський визнавали себе адептами культурно-історичної школи, хоч перший волів користуватися дедуктивним методом, а другий – індуктивним (у дослідженні фольклору). Обидва вчені критикували крайності компаративізму й водночас глибоко поважали історично-порівняльний метод вивчення і вияснення подібностей і запозичень, як і визначення національної специфіки усної української словесності” [6: 45]. Наскільки суттєво це “визначення національної специфіки” впливало на відхід І. Франка від “чистого” компаративізму, свідчать його фольклористичні праці.

Першим кроком до культурно-історичного детермінізму в межах цієї школи була спроба І. Франка відшукати у мандрівних сюжетах хоч щось національне. Віховою на цьому шляху стала праця “Національний колорит у казках Бодяньського” (1903). Саме вона, вочевидь, викликала найбільше обурень з боку М. Грушевського, який критикував І. Франка за відсутність міри в тому, що може бути запозичене, а що становить спільний культурний фонд різних народів.

Ті ж національні нововкраплення, тільки польські, шукає він і в зафіксованій у листах повісті про смерть козацького ватажка Северина Наливайка. Походження легенди про смерть Наливайка, яка побутувала лише в писемних джерелах і не була відома в усному побутуванні, І. Франко небезпідставно вбачає в переробці старовинної повісті про Фаларіса [11: т. 36: 379]. Стаття про це “Наливайко в мідянім биці” з’явилася друком 1906 року. Однак якісь паростки історично-культурного позитивізму у ній уже помітні. Зокрема мотив кари Северина Наливайка він розцінює з-поміж інших версій і як можливий “витвір шляхетської фантазії, яка під враженням пізніших козацьких завірюх чимраз сердитіше малювала кінець першого її ініціатора”, не знаходячи достатнього задоволення лише від тої жорстокості, яку змалював у своїй повісті Фаларіс [11: т. 36: 390].

Постає питання, до якого з методологічних напрямів відносити подібні дослідження. З одного боку, національна специфіка протирічить теорії запозичень. До того ж, у цьому наявний критерій “моменту” (історичного), хоча цілковито відсутній – “середовища” (природного) та, зрештою і “раси” як сумарного вияву природно-кліматичних умов, як того вимагав у своїй концепції культурно-історичної школи І. Тен. Тож усе-таки й тут, вочевидь, більше підстав вбачати “теорію запозичень”.

Міграційна теорія визначає хід Франкових думок і в його праці “До історії українського вертепу XVIII віку” (1906). Ідея походження цього явища на західно-українських землях із традиційних лялькових вистав, які розігрувалися на Різдво в католицьких костелах, не залишає шансів для будь-якої іншої.

Про остаточні культурно-історичні пріоритети в методології І. Франка є всі підстави говорити з 1907 року. У праці “Студії над українськими піснями”, яка в цей час побачила світ у своїй найповнішій редакції, вміщено статті різних років написання, тому в ній ще достатньо й компаративізму. Натомість у статті “Як

творилася слов'янська міфологія”, цій своєрідній рецензії на одну-єдину думку О. Веселовського з приводу походження слов'янської колядки про створення світу двома голубами (1907), І. Франко вже постає як зрілий адепт культурно-історичної школи. Він спростовує думку М. Драгоманова про богомільське походження колядки і необхідність розглядати її поряд з аналогічними грецькими, болгарськими, румунськими піснями. Зачіпкою для появи сумніву про християнське коріння цієї колядки стала теза О. Веселовського про зв'язок присутнього у пісні образу кедрового дерева з образом дерева хрестового. Учений контраргументує тим, що “це дерево не має ніякого відношення до створіння світу, оскільки воно зображується не як початок, а як кінець цього творіння. Зрештою і вся ця пісня... зовсім не містить в собі нічого міфологічного або богомільського, а виникла з місцевих київських легенд, звісно, в стилі старовинних різдвяних пісень, в історичну епоху, “яку можна досить точно визначити” [11: т. 37: 429]. Автохтонне походження колядки вчений вбачає не лише в компіляції у ній місцевих фольклорних мотивів, а й у такому показовому серед них, як чудодійне покарання польського війська [11: т. 37: 427].

На чому виріс цей культурно-історичний корелятивізм І. Франка, свідчить його думка, висловлена в статті “Дві школи в фольклористиці”. У ній він спиняється на “міграційній теорії переймання та антропологічній теорії самозародження” [10: 91]. “Оце ті дві великі школи народознавства, що тепер панують, хоча у своїй спеціальній ділянці; уважаю їх за різнорідні, суперечку між ними уважаю зайвою, навпаки: в певних випадках, напр., при досліджуванні весільних обрядів і пісень т. є. тісно зв'язаних з обрядами і обрядів, зв'язаних з піснями, комбінацію обох уважаю за необхідну” [10: 91].

Методологія культурно-історичної школи найпридатніша для аналізу пісенного матеріалу, особливо – історичних пісень, тому І. Франко найбільше її використовував у “Студіях над українськими піснями”, на які дослідники цієї школи звертають увагу частіше. Та, крім того, вона не може бути не помічена і в інших його працях, зокрема рецензіях на пісенні збірки. В одній із таких під назвою “Козацькі часи в народній пісні з замітками В. Будзиновського” (1906) І. Франко навіть акцентує увагу читача на своїй належності до цього методу. І тут він його витримує й направду. Але й після 1906 року у тих статтях, де І. Франко головну увагу приділяє нововиявленим писемним джерелам, він далі залишається компаративістом (“Байка про вужа в домі”, “Притча про гадюку в домі”, “До історії коломийкового розміру”).

З культурно-історичного погляду написана й стаття “Найстарша українська пісня” (1907). Вже на її початку І. Франко формулює головний принцип наукового пошуку: “І справді, – пише він, – всі відомі нам українські народні пісні можна з великою точністю віднести до тієї чи іншої історичної доби; найстарші з них сягають ще в пору старокнязівської Русі, тобто XI–XIV ст. Якщо в них навіть і не відтворені прямі історичні факти, то все змальовано влучними штрихами тодішнє родинне та громадське життя, торгівлю, військові походи, віче тощо. Біднішим з цього погляду є сусідній період, коли староруський устрій поступово був утиснутий в чужоземні шаблони і зазнав модифікації. І тільки з XVI ст. розпочинається

бурхливе відродження народного духу, яке виявилось не лише в ефектних козацьких війнах, але й у небувалому розмаху поетичної творчості” [11: т. 37: 216].

Оригінальне українське походження І. Франко здебільшого обмежував лише пісенними творами. Пісня про Стефана-воєводу з її яскравими рисами покутсько-гуцульського діалекту проте, на думку І. Франка, виказує лише можливе місце її виникнення. За прозою ж він узагалі не залишає такого права, за що зазнавав критики М. Грушевського. Хоч і досить тактовно вчений докоряв Франкові за деякі необачні висловлювання про те, що казки “майже всі замандрували до нас... з Азії та Єгипту”, новели “в переважній часті міжнародне добро”, в “оповіданнях міфічних для питомої праслов’янської чи праруської дохристиянської міфології знайдеться дуже небагато матеріалу” [4: 351].

Зрештою вчений і сам дійшов висновку, що національна традиція визначає зміст навіть “привозного” матеріалу. Залежно від естетичних уподобань нації він також зазнає обробки та набуває національного колориту.

У більшості своїх статей зі “Студій над українськими піснями” І. Франко не обходиться й без філологічного методу. Текстологічний аналіз пісні з подальшою проєкцією на її гіпотетичне походження був улюбленою справою вченого. Дуже рідко представлена в доробку фольклориста антропологічна школа, яку з 1901 року він визнав як таку, що вичерпала свої можливості. Та й до того вдавався до її методу дуже рідко.

Як видно навіть зі стислого огляду основних фольклористичних методів І. Франка, в його творчому арсеналі їх була низка. Улюбленим був усе таки компаративістичний, який хоча б частково присутній у більшості фольклористичних праць. Однак звести методологію вченого лише до компаративістики було б не меншою помилкою, ніж не помічати її в тих працях, які він до неї не відносить. Найчастіше метод його досліджень детермінує матеріал, який покладено в їх основу. На українському ґрунті це було типовим. Жоден із українських фольклористів другої половини XIX ст. не зосереджувався на якомусь одному із методів. Його диктував насамперед матеріал та усталена традиція його вивчення. До епічних творів найчастіше застосовували практику міграційної школи, до календарно-обрядового фольклору – міфологічної, пісенної лірики – романтичної чи культурно-історичної шкіл. Не був унікалом у цій ситуації й І. Франко. Як слушно зауважує М. Ільницький, оскільки концепції тієї чи іншої шкіл потрапляли в Україну з Західної Європи з деяким запізненням, то вони виявлялися не в чистому вигляді, а “в переплетінні елементів різних шкіл” [8: 18]. Прикладом такого комплексного застосування набутків європейської науки можна вважати й фольклористичну діяльність І. Франка.

Часто критикуючи в останній період своєї наукової діяльності крайнощі, які виходили з-під пера компаративістів та представників антропологічної школи, І. Франко не відкидав того раціонального, що мала кожна з них.

За особистим внеском у розв’язання методологічних питань І. Франко поступається не лише М. Драгоманову, М. Грушевському, а й навіть М. Костомарову, але за кількістю конкретно розв’язаних завдань щодо наукової атрибутизації фольклорних текстів перевершує усіх їх навіть разом узятих.

Література:

1. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К., 1998.
2. Волинський П. Методи літературознавчого дослідження у працях І. Франка // З творчого доробку: Вибрані статті. – К., 1973.
3. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, 1999.
4. Грушевський М. Історія української літератури: У 6 томах, 9 кн., – К., 1993. – Т. 1.
5. Дей О. Іван Франко – дослідник народнопісенної творчості. – К., 1969.
6. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т. 3: Фольклористичні дослідження.
7. Дмитренко М. Українська фольклористика другої половини XIX століття: Школи. Постаті. Проблеми. – К., 2004.
8. Льницький М. Леонід Білецький – історик українського літературознавства // Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К., 1998.
9. Колесса О. Головні напрямки й методи в розслідах українського фольклору. – Прага, 1927.
10. Колесса Ф. Іван Франко (Історія української етнографії) / Публ. підгот. Я. Гарасим // Дзвін. – 2006. – № 8.
11. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Ярослав Гарасим (Львів)

**“Студії над українськими народними піснями”
Івана Франка: методологічний аспект**

“Методологічний плюралізм Івана Франка” – таку назву має один із підрозділів монографії сучасного фольклориста М. Дмитренка “Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми” [3], що є найновішою спробою осмислення складної й маловивченої проблеми наукової методології Франка-фольклориста. Автор цілком справедливо розглядає праці вченого “з поля фольклору та етнографії” крізь призму концептуальних постулатів культурно-історичної школи, засадничі ідеї якої були стрижневими для більшості Франкових фольклористичних розвідок. Щоправда, сам термін “методологічний плюралізм”, що своєю семантикою мав би вказувати на змістову домінанту у процесі характеристики наукового методу І. Франка, є досить невдалим і розмитим, аби ним можна було послуговуватись і надалі. У розвитку методологічних учень плюралізм є радше атрибуцією певного історичного періоду, що відзначається різноманітністю дослідницьких теорій та відсутністю ідеологічних догм. Своєю чергою, вжитий до окреслення фольклористичної доктрини одного дослідника він (плюралізм) через недостатню нечіткість формульної номінації спричиняється до появи негативної конотації еkleктичного характеру. Що ж стосується потрактування неодноточності методології різноформатних Франкових фольклористичних студій, то тут має

цілковиту слухність І. Денисюк, стверджуючи, що дослідник “при характеристиці фольклористичних та літературознавчих методів і шкіл (бібліографічний, біографічний, компаративістичний, культурно-історична школа, міфологічна, антропологічна) відзначав їх можливості й межі, придатність і непридатність при дослідженні певного типу явищ і підійшов до розуміння комплексності у їх застосуванні” [2: т. 2: 304–305].

Саме категорія “комплексності”, а не “плюралізму” (М. Дмитренко) чи тим паче “еклектицизму” (О. Колесса [4]) є визначальною й для характеристики методологічного арсеналу найгрунтовнішого фольклористичного корпусу І. Франка “Студії над українськими народними піснями”, які, за словами самого автора, “склалися досить випадково”, а в кінцевому своєму варіанті обіймають два томи реального обсягу у п’ятдесятитомному виданні. Зауважмо, хронологічно переважна більшість студій написана у 1907–1912 роках, тобто після того, як учений фактично був сформований як фундаментальний фольклорист-теоретик (автор концептуальних розвідок “Як виникають народні пісні?” (1887), “Задача і метод історії літератури” (1891), “Найновіші напрямки в народознавстві” (1894), “Етнологія та історія літератури” (1894), “Дві школи у фольклористиці” (1895)) та авторитетний видавець фольклорного матеріалу (упорядник тритомної збірки паремій “Галицько-руські народні приповідки” (1901–1905). Широка обізнаність з найновішими досягненнями європейської фольклористичної думки призвела до ще глибшого усвідомлення необхідності поєднання різних методів і шкіл та встановлення об’єктно-методологічної адекватності у кожному конкретному випадку. До того ж досить часто специфічні методологічні категорії учений трансформує у загальнопознавальні, що можна пояснити певною тогочасною неспівмірністю між досить численним пластом зібраних українських народнописаних текстів та порівняно низьким рівнем їхньої наукової обсервації. “Наша народна традиція, – пише він, – незвичайно багата та різнорідна, а наукові сили, що бралися до її вивчення та толкування, не все стояли на висоті сучасної науки” [7: т. 42: 15].

Очевидно саме тому, І. Франко відчув потребу розпочати власні студії з концентрації великої уваги на своєрідному предметологічному етапі, використовуючи у першу чергу загальнокогнітивні категоріальні поняття. Зокрема, він зазначає, що, “бажаючи розібратися в тім хаосі і протерти стежки в тім пралісі нашої народної творчості, я держуся індуктивної методи” [7: т. 42: 302]. Цю “індуктивну методи” деталізовано вже у “Передньому слові”, надрукованому в ЗНТШ 1907 року як вступні зауваги до майбутніх аналітичних студій. Отож, його намір, “не вдаючися ні в які загальні міркування ані системи, брати текст за текстом пісні, опубліковані в наших збірниках або переховані в рукописах, зводити до купи всі їх відомі й невідомі досі варіанти і студіювати їх детально, розширяючи в міру потреби дослід на сусідні країни, з якими наші пісні виявляють органічний зв’язок, притягаючи до порівняння матеріал прозовий, старі друки, загалом усе, що може причинитися до якнайповнішого зрозуміння даної пісні, – отсе моя мета...” [7: т. 42: 16]

Чітко розуміючи суто прикладний і відчутно пропедевтичний характер так

сформульованої мети, І. Франко продовжує: “слідом за сим елементарним ділом вринають інші, далеко важніші проблеми: зв’язок пісні з життям та його інтересами, зв’язок з історією народу, його національною свідомістю та соціальним почуттям, зв’язок із загальною еволюцією народу, з хронологією його подій, з психологією його творчості” [7: т. 42: 16]. Орієнтація на суспільно-історичну та етнопсихологічну зумовленість пісенного фольклору і неабиякий пієтет до категорії зв’язку виказують в авторові цієї тези яскравого представника культурно-історичної школи, опертої на міцнім філософським підґрунті позитивізму. Особливо продуктивною методологічна доктрина цієї авторитетної академічної школи з її націленістю на генетизм фольклорних явищ та історизм усної словесності стає у процесі вивчення етапних періодів у розвитку духовної культури нації, зокрема при розгляді історичного епосу часів Хмельниччини. Відкриваючи для нас свою культурно-історичну лабораторію, вчений пише, що він “попробував дати розбір пам’яток нашої народної творчості, що відносяться до пам’ятних подій 1648 р., на основі сучасних і пізніших історичних джерел. Метою досліду було показати, скільки в пам’ятках народної творчості – піснях, думах та віршах – міститься історичної правди і наскільки їх можна вважати історичними джерелами, а в дальшій лінії – в яким часі повставали вони і які усні чи писані традиції входили в їх основу” [7: т. 42: 8].

Однак І. Франко належить до тих дослідників, які не просто механічно використовують концептуальні підвалини певної наукової школи, а дбають про розширення її обсерваційних обривів та вдосконалення методологічного інструментарію. Класичний методологічний інваріант тенівської культурно-історичної теорії у Франкових дослідженнях еволюціонує й модифікується в оригінальний та досить продуктивний історико-аналітичний метод, а самі студії про Хмельниччину в думах, піснях та віршах стають зразком “аналітичної історіографії”.

Достатньо частотним і продуктивним у “Студіях над українськими народними піснями” є звернення І. Франка до наукових засад порівняльно-історичного методу, особливо тоді, коли йдеться про інтерпретацію баладних сюжетів чи апокрифічних мотивів у колядкових текстах. Проте вчений ніколи не надуживав компаративним фактажем, а у висновках майже не виходив за межі об’єктивної аргументації, розкриваючи у кожному випадку мотиваційні механізми щодо доцільності залучення того чи іншого порівняльного матеріалу. Послугуючись якнайширше порівнянням як ефективним методичним прийомом на шляху до встановлення наукової істини, дослідник унікав крайнощів компаративізму як методологічної доктрини, що гіпертрофувала ідею впливовості та прагнула зредувати фольклористичні дослідження до відстеження шляхів ймовірних сюжетних запозичень та міграцій. Хоча, на думку Ф. Колесси, “при розгляді поодиноких пісень він присвячував пильну увагу проблемам літературних впливів, мандрівних мотивів та слідам запозичування, що вказують на міжнародні культурні взаємини” [5: 93]. Цими піснями здебільшого були або тексти морально-етичного змісту з репертуару лірників, або окремі балади, у самому жанровому генотипі яких вже закладено схильність до міграції.

Стосовно об’єктивного збагнення “секретів Франкової наукової творчості” у

площині компаративної теорії, то тут досить переконливими видаються міркування В. Петрова, який вважав, що І. Франко, “тримаючись взагалі порівняльної методи, старанно вирізнявав національні питомі елементи, стежив за їх розвитком і своїми та чужими нашаруваннями, притягаючи до цього і формальний бік творчості, що раніше був занедбаний” [6: 186].

Промовистою ілюстрацією отого “старанного вирізнявання національних питомих елементів” є студія “Іван та Мар’яна”, де порівняльний аналіз сюжетних особливостей пісні у загальнослов’янському контексті суттєво доповнено влучними етнопсихологічними спостереженнями, які переконують нас, що сам факт запозичення сюжету, ще не є свідченням неоригінальності фольклорного тексту. Іноді, незважаючи на запозичену загальну канву сюжету, національна специфіка проявляється в процесі органічної світоглядної й етико-естетичної переорієнтації основного мотиву, відповідно до доміантних ментальних імперативів етносу. У згаданій пісні про Івана та Мар’яну попри умовну схожість українського, болгарського та сербського варіантів, І. Франко відчитує “національно питомий елемент” за допомогою проникливого етнопсихологічного зондажу. Зрештою, морально-етичні виміри родинних стосунків увиразнюють ті кардинальні відмінності світоглядного характеру, які спершу видаються непомітними. “Марко не проганяє невірну жінку, а робить їй смерть більш або менш жорстоку – знак морального отупіння і здичіння, яке виробилося у болгарського та сербського народу, мабуть, аж пізніше, під впливом турецького панування. Чуття нашого народу не могло зрозуміти такої жорстокості; і тут Іван, щоправда, карає смертю зрадливу жінку, але чинить се в хвили великого зворушення, п’яний побідою над турчином, а не з такою холодною жорстокістю, як Марко або Груйо” [7: т. 42: 69]. Аналогічним методом І. Франко вистежує “макове зерно” “національної істини” у статті “Старинна романо-германська новела в устах руського народу” [див.: 1].

Ще одним свідченням критичного ставлення І. Франка до надуживань крайніх компаративістів є його гостра оцінка гіпотези російського професора М. Халанського щодо зв’язку пісень про викрадення жінки Марка Королевича з широким циклом легенд, “приторочених до царя Соломона та велетня Китовраса”. Наявність відгуків тих легенд в наших апокрифічних повістях, аж ніяк не потверджує їхнього впливу на виникнення пісенних творів зі згаданою фабулою, до якого учений ставиться досить скептично. “... Ті легенди, – пише він, – не мають нічого спільного з сербсько-болгарськими піснями та й з нашою піснею про Івана і Мар’яну, що виростили не з чужого, міжнародного пня, а з місцевих, побутових обставин. Тема жіночої зради і чоловічої помсти за неї стара, як світ, і оброблялася та обробляється досі в літературах усіх народів на тисячні лади, і без важної підстави не можна всі ті оброблення зводити до одного джерела” [7: т. 42: 72]. В іншому місці “слівце критики” І. Франко адресує в бік корифея російської порівняльно-історичної школи О. Веселовського за те, що коментуючи зміст мшанецької колядки про Св. Софію, опирався більше на апріорні ідеї, ніж на безпристрасне вистудіювання колядкового тексту і забував “добрі давні прикмети його власного та й загалом порівняльного

методу: не надуживати аналогій і не ігнорувати досліду локальних традицій легенд при студіюванні творів усної словесності, що походять із даної місцевості” [7: т. 42: 245–246].

Методологічна панорама Франкових “Студій над українськими народними піснями” буде неповною, якщо оминати з’ясування особливостей застосування методу реконструкцій, яким учений щедро послуговується і який виглядає у його концептуальній системі найбільш дискусійним. Оцінюючи такий реставраційний підхід до українського пісенного репертуару, О. Колесса вбачав у ньому прагнення дослідника дещо наблизитися до естетичного поцінування народних пісенних творів. “У своїй студії, – зазначає він, – автор узгляднює по можности всі знані варіанти розбираних ним пісень, старається їх пояснити часто методом, зближеним до методу Потебні, ужитого ним в його “Обьясненіяхъ малорусскихъ и сродныхъ народныхъ песенъ”, даючи часто їх паралелі у інших слов’янських народів, а при тім старається реконструювати гіпотетичний повний текст пісень. Сі реконструкції можуть мати деяке своє значіння, коли ходить о усталенне прагматичної зв’язи самої події в піснях історичних та коли треба проаналізувати естетично-літературну композицію даної пісні” [4: 431].

Однак сам І. Франко був переконаний, що застосований ним метод реконструкцій не обмежується лише зосередженістю на естетичному аналізі фольклорного мелосу. У своїй розвідці “Пісня про Байду” він пише: “... реконструкція тексту на основі опублікованих досі варіантів рішає, на мою думку, також питання про історичну основу та історичну вартість пісні” [7: т. 42: 162]. Водночас, таке розуміння вагомості і значення реконструкційної методики в інтерпретаційному фольклористичному процесі не прийняв Ф. Колесса, який, віддаючи належне критичному розглядові пісенних текстів як одній із “головних цілей” Франкових “Студій”, все ж стверджував, що, “бажаючи подати реконструкцію первісного тексту кожної пісні Франко допускає велику методичну похибку через те, що стягає в одно варіанти даної пісні; тим способом творить він новий, дуже повний варіант, який в дійсності ніколи не існував, бо це підсумок усіх варіантів, що повстали на протязі десятків, а може й соток літ. Отже метод хибний і недоцільний” [5: 95].

Натомість не вважає хибними Ф. Колесса-критик спроби І. Франка-фольклориста зробити хронологізацію пісень без чіткої історичної конкретики у змісті шляхом систематизації їхньої ритмічної структури. Цей шлях є теж своєрідною рецепцією фольклористичних поглядів О. Потебні, який уперше в українській народознавчій науці висловив здогад, що форма твору є не менш важливою при вивченні історизму пісенних текстів, аніж зміст, який значно частіше зазнає змін під впливом нових історичних реалій. Словом, у процесі історичної динаміки фольклорних жанрів, за О. Потебнею, накреслюється тенденція до наповнення старої, архаїчної форми новітнім змістом, а відтак правдивим сторожем традиції варто визнавати саме форму. Послідовне використання цієї формальної методики дало І. Франкові можливість датувати XVII ст. пісні “ані виразно історичні, ані виразно баладові”, якщо їхня версифікаційна структура належить до одного з трьох ритмічних типів, поширених у цей період.

Що ж до хронологізації українського думового епосу, то тут міркування І. Франка і Ф. Колесси знову розходяться, причому значно переконаливішою виглядає гіпотеза автора “Історії української етнографії”, який обстоював ту візію, за якою козацькі думи були безпосереднім вислідом інтенсивної історичної героїки і виникли у період Хмельниччини, а не через століття під впливом літописної традиції. Свою критичну заувагу щодо цього питання Ф. Колесса формулює так: “Тяжко погодитися з тим поглядом Франка на пізніше повстання дум про Хмельниччину та їх залежність від літературних творів кінця XVII та початку XVIII в. Повстання цієї групи дум не можемо надто далеко відсувати від історичних подій, що дали їм підклад, бо історична пісня чи дума лиш тоді може прийнятися й спопуляризуватися в народних масах, коли оспівувана подія ще живо вдержується в народній традиції, коли живуть ще люди, що її пам’ятають” [5: 95].

Загалом, розгляд “Студій над українськими народними піснями” І. Франка в методологічному аспекті дає підстави нам стверджувати, що: 1) український дослідник синтетично узагальнював теоретичні засади інших учених щодо наукових методів та шкіл і розробляв цю проблему далі сам; 2) проводив свої аналітичні студії добре виробленим і глибоко усвідомленим методом; 3) давав автохарактеристику свого методу дослідження. Це не був один якийсь універсальний (а тим більше еклектичний чи плюралістичний) метод, – І. Франко ж радив не протиставляти різних методів, а, усвідомлюючи можливості й межі кожного з них, застосовувати їх, не вдаючись у крайнощі та враховуючи специфіку явища, що вивчається.

Література:

1. Гарасим Я. Етноестетика в теоретичній концепції Івана Франка // Українознавчі студії. – Івано-Франківськ, 2002–2003. – № 4–5.
2. Денисюк І. Франкова концепція національної літератури // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 кн. – Львів, 2005.
3. Дмитренко М. Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми. – К., 2004.
4. Колесса О. Головні напрями й методи в розслідах українського фольклору // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів. – Львів, 2005.
5. Колесса Ф. Іван Франко (Історія української етнографії) / Публ. підгот. Я. Гарасим // Дзвін. – 2006. – № 8.
6. Петров В. Методологічно-світоглядові напрями в українській етнографії XIX–XX ст. // Енциклопедія народознавства: Заг. частина. – К., 1994.
7. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Оксана Лабащук (Тернопіль)

Методологія сучасних досліджень фольклору крізь призму концепції “цілого чоловіка” Івана Франка

Іван Франко привертає увагу наших сучасників насамперед як людина всебічно обдарована. Здається, не було у гуманістиці початку ХХ ст. галузі, де б не знайшов свого вияву творчий геній митця, вченого, філософа, публіциста, суспільного діяча.

Себе І. Франко усвідомлював передусім як людину цілісну. У листі до А. Кримського він пише: “Я не маю нічого проти того, щоб ви з часом зробилися спеціалістом – чи філологом, чи чим хочете, та все-таки мені здається, що спеціаліст уже не цілий чоловік, се вже машина, пристосована до однієї тільки роботи” [8: т. 49: 423–424].

Іншою рисою І. Франка як науковця є соціальна чутливість, постійна увага до живих, активно побутуючих форм народної творчості. Увагу дослідника привертають не лише селяни, але й збіднілі дворяни, духовенство, робітничий клас, тобто найрізноманітніші верстви і прошарки населення тогочасної Галичини.

Така широта і всеохопність Франкового погляду різко контрастує із сучасним станом фольклористичної науки. Перегляд останніх публікацій із фольклористики, вміщених у фахових виданнях засвідчує, що дослідницький інтерес здебільшого групується навколо традиційної селянської культури, що сьогодні почасти є раритетом. Тобто найповніше збережена ця культура у таких реліктових зонах як Полісся і Карпати, а носіями традиційного фольклору здебільшого виступають представники старшого покоління. Мабуть значні зміни у традиційній культурі є джерелом поширеної думки про загибель фольклору, безповоротну втрату нами нашої духовності. Маю на це дещо оптимістичніший погляд. Адже часто тлумачення окремих фактів цілком залежить від методологічної концепції дослідника. Якщо під фольклором розуміти лише сукупність певних текстів, жанрів та прийомів поезики, то, звісно, цей фольклор відходить у минуле. Характерним підтвердженням зазначеної позиції є така цитата: “Фольклор – це зупинена, перетворена на світотлумачний мікроканон вічність, тоді як література – це час... історичний, текучий, духовно й художньо змінений, відтак і багатолікий при авторській його анонімності...” [10]. Якщо ж фольклор бачиться дослідникові передусім як форма вербального вияву духовної культури народу, то він бачитиметься і як безкінечно оновлюване, динамічне явище, що змінюється у просторі та часі. Тут пошлемося на ґрунтовні міркування С. Грици: “Фольклор не мислить родами, жанрами, як значно пізніша за нього літературна культура. Він мислить субстанційними міфологемами, формулами, спроектованими на конкретну ситуацію. Цей спосіб мислення йде від інтуїтивного схоплення цілісності, від первісного синкретизму, який тотожний буттєвому досвіду самого життя. Він залежний не від одиничних явищ, а від просторово-часового руху і заданої цим рухом космогонічної циклічності” [2: 99].

Зазнавши змін у жанровій структурі, поезиці, почасти у семантиці та прагматиці, сучасний фольклор продовжує активно побутувати, відображаючи безкінечно оновлюване духовне обличчя нашого сучасника. Перед сьогоднішньою наукою стоїть проблема розширення парадигми поняття фольклор, залучення до наукового обігу текстів, що досі перебували на периферії уваги фольклористів. Складність дослідження сучасних фольклорних форм полягає передусім у відсутності ментальної дистанції між збирачем та виконавцем фольклору, адже збирач належить до того самого типу культури, що й виконавець. Така ситуація склалася чи не вперше за всю історію фольклористики: раніше представники культурно “вищої” еліти збирали і записували творчість культурно “нижчих” представників народу. Кожен, хто має досвід безпосередньої роботи “в полі”, знає те здивовано-байдуже ставлення пересічних виконавців фольклору до своєї творчості – їх надзвичайно дивує, що те, що вони розповідають, співають, примовляють може ще комусь, окрім них самих, бути цікавим (особливо це помітно стосовно тих жанрів, для яких естетична функція не є домінуючою).

Теоретичні дослідження у галузі сучасної фольклористики (С. Неклюдов [5]; [6], К. Богданов [1]) стверджують, що на зміну традиційному фольклору (землеробська сільська культура) приходять урбаністична міська культура. Спостереження за динамікою фольклорних процесів на теренах Західної України змушує доволі обережно ставитися до твердження про однозначне домінування сучасних постфольклорних форм над традиційним фольклором. Швидше ми маємо справу зі складним і динамічним процесом часткової еволюції традиційного фольклору, який потребує уважного і ґрунтовного вивчення. Зауважимо лише, що зміна хронотопу призводить не тільки до зміщення фольклоротворчих імпульсів із села у місто, але й до іншого осмислення часу. Час для селянина-землероба мислився як циклічний, пов’язаний із календарним роком. А тому головний акцент у обрядовому житті припадав на календарні свята. Згадаймо, з яким трепетом у наших селах святкують Різдво чи Великдень. Прикметною є і традиція, характерна для мешканців міста: на свята поїхати у село до родини. З іншого боку, спостерігаємо відсутність у людей старшого покоління звички святкувати свій День народження – скоріше відзначатимуть іменини, День Ангела, дату, що пов’язана із традиційним землеробським календарем. Зараз можемо спостерігати перенесення акцентів із циклу народного календаря на індивідуальний життєвий цикл кожної людини. Досить згадати надзвичайно пишне святкування днів народження, ювілеїв, етапів соціалізації дитини. Ще двадцять років тому ніхто й гадки не мав справляти випускний на честь закінчення дитячого садочка чи початкової школи. Сьогодні це доволі розповсюджена практика.

З огляду на це увагу дослідників мала б привернути родинно-побутова обрядовість, як одна із “гарячих точок” сучасного культурного життя, де якраз сконцентровані фольклоротворчі імпульси.

Сучасний світ ознаменувався новим витком криз: екологічної, соціальної, гуманітарної. Однією із складових сучасного кризового процесу в державі постає

демографічна криза. Сумним, але незаперечним фактом є падіння народжуваності, загальне старіння суспільства. На фоні цього факту доволі дивним видається те, що у нас в державі майже відсутнє гуманітарне, зокрема філологічне осмислення такого феномену як материнство. Це явище видається настільки буденним, простим і примітивним, що, на перший погляд, не потребує ніякого осмислення. Видається доволі дивним, що сфера материнства досі перебувала практично поза сферою зацікавлення фольклористів, етнографів, антропологів, культурологів. У фольклористиці в межах дитячого фольклору традиційно виділяється “фольклор дорослих для дітей”, куди зараховують колискові пісні, потішки, забавлянки тощо. У традиційних етнографічних описах культури та побуту українського народу дослідники фіксували родильний обряд як складову родинно-побутової обрядовості. Проте ці описи зазвичай торкаються лише зовнішньої сторони обрядового дійства, різноманітних прикмет, магічних дій, традицій, пов’язаних із практикою бабиповитухи. Сучасне переконання дослідників доволі категоричне: зі зникненням традиції народжувати вдома, із допомогою повитух, зник і сучасний родильний обряд [4]. Проте зникнення зовнішніх обрядових форм ще не свідчить про зникнення самого факту народження дітей, відсутність у традиції осмислення такого явища як материнство, відсутності механізмів трансляції традиційних цінностей від покоління до покоління.

Разом із тим для сучасної освіченої жінки, яка не має особистого досвіду материнства, словосполучення “святість материнства”, “таїнство материнства”, “материнський інстинкт” означають не більше, ніж “Таїнства Елевсінських містерій” на честь богині Деметри – щось у тому є, а що – ніхто не знає. Як не дивно, але осмислення фольклористами феномену материнства поки що перебуває у полоні стереотипів масової свідомості. Складається дивна ситуація: ми маємо багатогранне та багатоаспектне мистецьке осмислення материнства художньою літературою, але не маємо фундаментальних літературознавчих робіт на цю тему. Маємо відчутне суспільне замовлення на ґрунтовне наукове осмислення феномену материнства, але не маємо жодної роботи, присвяченої материнському фольклору. Більше того, навіть виокремлення поняття “материнський фольклор” чи “материнська субкультура” почасти викликають здивування чи заперечення.

Парадоксально, але аналогічна ситуація в українському літературознавстві існувала іще за часів І. Франка. У статті “Женщина-мати в поемах Шевченка” І. Франко пише: “Предмет се дуже цікавий, і що цікавіше, досі майже зовсім не тиканий критиками” [8: т. 26: 153]. На жаль, стаття про життя жінки у творах Т. Шевченка, та й усій українській літературі XIX ст. залишилася лише у творчих задумах науковця. Пізніше ці задуми частково втілились у роздумах над Шевченковою поемою “Марія”. На думку І. Франка, тема жінки-матері “...в “Марії” доходить до найвищого вершка, який тільки могла досягти фантазія поета...” [8: т. 39: 300].

Очевидно проблема полягає ще й у відсутності нових методик і методів дослідження цього складного феномену, що своїми витокami сягає глибинних пластів людської свідомості і людської культури.

Звернення до класичної спадщини геніїв нашого народу може послужити своєрідним поштовхом для вибору правильного напрямку у вирішенні актуальних дослідницьких завдань сьогодення. І. Франко залишив нам цікаві роботи, присвячені пісенному фольклору українського жіноцтва. Маємо на увазі його відому роботу “Жіноча недоля в руських піснях народних” [8: т. 26: 210–253]. І. Франко співвідносить зміст пісень із тогочасною соціальною дійсністю, ставлячи питання відображення живого народного життя у фольклорних творах “...невже ж се правда? Невже ж се може діятись у нас, перед нашими очима, між нашим лагідним руським народом” [8: т. 26: 211].

Прикметно, що вчений звертає увагу передусім на сучасні йому фольклорні процеси, адже пісні, що стали об’єктом його студій, зібрані “...в різних околицях Галичини самими послідніми роками” [8: т. 26: 212]. Зауважимо, що на той час досліджувані Франком пісні були масовим явищем, яке мало широке розповсюдження серед українського жіноцтва. Іншою рисою Франка-науковця є пильне вдивляння, прислуховування до найпотаємнішого нерву народного духовного життя: “Кожний, хто звук пильно придивляється життю народному і особливо слідити його безмірно цікаві духові прояви, мусить звернути увагу на ті пісні, на ті, сказати по правді, жіночі невольничі псалми” [8: т. 26: 211].

У науковому доробку І. Франка знаходимо й цікаві спостереження щодо осмислення феномену материнства тогочасним суспільством. Це стосується побутуючого в народі уявлення, що кожна жінка повинна пройти через досвід материнства: “Не знаю, чи переконання, що гріх жити і вмирати Женщині, не зазнавши любові і не мавши дітей (без згляду на то, чи легальним чи нелегальним способом), треба уважати відживаючим наново чи зароджуючимся серед сільського жіноцтва, тільки ж певно, що те переконання стрічається тепер доволі часто” [8: т. 26: 219]. На підтвердження своїх спостережень І. Франко подає фрагмент лірницької пісні: “Рівно ж виразно сказано про се й в лірницькій пісні про Олексія, де кажеться:

Приплодное дерево до раю приймають,
Мене неплодницю з раю виганяють” [8: т. 26: 220].

Соціальна чутливість І. Франка до найновітніших фольклорних процесів, які відбувались у тогочасному суспільстві, дають змогу бачити у ньому основоположника соціологічного підходу до вивчення фольклорних явищ.

С. Неклюдов пропонує застосовувати для аналізу фольклорних форм поняття авантекст. Цей термін запозичено із “генетичної критики”, де авантекст розглядають як сукупність дотекстових форм художнього твору (чернетки, попередні редакції, плани) [7]. Ю. Крістева користується термінами генотекст і фенотекст [11], [12]. Щодо фольклорних форм, коли поняття остаточної, правильної редакції не може бути поставлено взагалі, то тут поняття авантекст охоплює передусім систему базових традиційних світоглядних уявлень, на основі яких формуватимуться фольклорні тексти. Отож, система уявлень, норм, регламентацій і заборон материнського дискурсу є авантекстом на основі якого і виникають наративи материнської

субкультури – фольклорні тексти, що активно побутують у сучасній фольклорній традиції як міста, так і села, та за своєю семантикою, структурою, прагматикою тяжіють до традиційних фольклорних форм.

Для спеціаліста очевидно, що тут йдеться про маловідомий для фольклористів різновид фольклорної прози. Окремі сюжети, пов’язані із дискурсом материнства, як-от: “Померла мати приходиться вночі, щоб погодувати і доглянути залишене немовля”, “Матері сниться віщий сон про майбутнє її дитини”, “Мати лікує своїх дітей молитвою чи прошею”, “Материнське прокляття – найтяжче”, уже фіксували уважні збирачі народної творчості. Проте стає очевидним, що подібними текстами не вичерпується уся різноманітність і багатовимірність культури материнства. Пильної уваги дослідника потребує увесь комплекс текстів, що репрезентують жіночий досвід очікування, народження, плекання дитини, відчуття нерозривного зв’язку, який залишається між матір’ю і дитиною на все життя.

Предмет дослідження вимагатиме звернення до фактів і концепцій, які виходитимуть за межі філологічних, а то й, почасти, гуманітарних студій. Адже культурний феномен материнства є закоріненим у біологічній природі людини. Схожий підхід демонструє у своїх роботах В. Харитонова, якій для того, щоб пояснити глибинні витоки замовляльно-заклинальної традиції слов’ян, необхідно було звернутися до найновіших розробок сучасної фізики та психології [9].

Берусь стверджувати, що для сучасної жінки, яка отримала власний материнський досвід, її діти є найбільшою цінністю (тут доречно вжити термін М. Еліаде – ієрофанія) [3], які у більшості випадків визначатимуть усе її подальше життя.

Отже, материнство, як індивідуальна й унікальна подія в житті жінки, набуває особливого інтересу для дослідника, зокрема фольклориста, етнолога, антрополога. Вперше предметом уваги повинні стати індивідуальні переживання і відчуття жінки – носія сакральної інформації про материнство. Потрібно встановити також механізми формування і трансляції в культурі традицій і текстів материнського дискурсу. Особливої уваги заслуговуватимуть канали комунікації: матір – дитина (колискові, потішки, забавлянки, примовки, замовляння), матір – інша матір (регламентації, заборони, поради, фольклорні меморати). Запропонований підхід дещо ламає усталені уявлення про специфіку суто фольклорного дослідження, але коли ми знову згадаємо про концепцію “цілого чоловіка” І. Франка, то побачимо, що це відповідатиме кращим традиціям українського наукового дискурсу.

Література:

1. Богданов К. Повседневность и мифология. Исследования по семиотике фольклорной действительности. – СПб., 2001.
2. Грица С. Фольклор у просторі та часі. – Тернопіль, 2000.
3. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К., 2001.
4. Логвин В. Родильна обрядовість українців: минуле та сучасне // Родовід. – 1994. – № 7.

5. Неклюдов С. Авантекст в фольклорной традиции // [http://www.ruthenia.ru /folklore/avantext.html](http://www.ruthenia.ru/folklore/avantext.html)
6. Неклюдов С. Несколько слов о постфольклоре // [http://www.ruthenia.ru /folklore/postfolk.html](http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.html)
7. Ноэль Ж.-Б. Воссоздать рукопись, описать черновики, составить авантекст // Генетическая критика во Франции. Антология. Отв. ред. А. Михайлов. Вст. ст. и словарь Е. Дмитриевой. – Москва, 1999.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Харитоновна В. Заговорно-заклинательное искусство восточных славян: проблемы традиционных интерпретаций и возможности современных исследований / Отв. ред З. Соколова. – Москва, 1999.
10. Штонь Г. Фольклор і модерн. Сумісність художніх кодів // <http://probr.prohosting.com/clic/PBE0000003/99>.
11. Kristeva J. Recherches pour une se'manalyse. – Paris, 1969.
12. Kristeva J. Se'manalyse et production du sens // Essais de se'miotique poe'tique. Publ. A.Greimas. – Paris, 1972.

Ганна Сокіл (Львів)

Фольклорна традиція, варіантність у теоретичному осмисленні Івана Франка

Іван Франко у своїй науковій діяльності часто звертався до теоретичних питань фольклористики. Працюючи з уснопоетичним матеріалом, постійно виникала потреба вивчати його, класифікувати й аналізувати. Учений володів великою кількістю фактів, намагався з'ясувати їх, унести певний лад, порядок. Він дуже рано почав цікавитися творами усної словесності з погляду наукового дослідження і, за словами Ф. Колесси, “розпочав роботу в цьому напрямі на галицькому ґрунті” [4: 329].

З кола теоретичних проблем фольклористики І. Франко торкався таких: походження народної творчості, взаємовідношення індивідуального й колективного у фольклорі, зв'язок усної й писемної літератури, професійної музики з народною пісенністю, питань фольклорної традиції, варіантності, контамінації, жанротворення. Зупинимося лише на окремих з них і спробуємо з'ясувати, який зміст укладав дослідник насамперед у поняття фольклорної традиції, варіантності, синтезу індивідуального й колективного в усній словесності, а також, простежимо, як його погляди сприймаються в контексті сучасних народознавчих студій.

Фольклорна традиція. Питання фольклорної традиції І. Франко розглядав у розвідках “Як виникають народні пісні” (1887), Переднє слово [До видання: Шевченко Т. Г. “Перебендя”...] (1889), “Тополя” Т. Шевченка” (1890), [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] (1894–1895). У цих та інших студіях учений досліджував, що властиво робить усну словесність народною, яку роль при цьому відіграє традиція.

Як відомо, традиція полягає у засвоєнні й передачі досвіду (знань, умінь, дій, навиків, ритуалів) від одного покоління до іншого, вона охоплює всі сфери діяльності людини й суспільства, їхні стосунки, культуру. В основі традиції лежить досвід того колективу, котрий розпоряджається нею і її підтримує. Цей досвід (знання) фіксується, стабілізується в колективній пам'яті. Інакше кажучи, традиція – це сітка (система) зв'язків теперішнього з минулим. За допомогою цієї сітки, як висловився К. Чистов, відбувається накопичення, відбір і, що дуже важливо, стереотипізація досвіду і передавання стереотипів, які потім знову відтворюються [11: 108]. Без відтворення нема традиції.

Фольклорний процес І. Франко розглядав як безперервну взаємодію особистої творчості й традиції, що сягає в глибоку давнину і бере початок у “жвавості й бурхливості вияву почуття первісної людини” [10: т. 27: 63]. Оскільки народний поет мало вирізняється від маси людей, серед яких живе, то й творить свою пісню “з того емоційного та ідейного матеріалу, яким живе вся маса його земляків”. “Творячи її, він [народний поет. – Г. С.] не стає і не може стати вище від інших, із скарбів своєї індивідуальної душі він в головних контурах не може зачерпнути ані іншого змісту, ані інших форм, крім тих, що становлять щоденну поживу цілої маси” [10: т. 27: 62].

Учений народну творчість вважав духовним надбанням народу, як художне відображення його життя в певну епоху. Він визнавав за усною словесністю важливу громадську та історико-пізнавальну цінність, зокрема й тому, що її хоча й творив якийсь один репрезентант, та все ж вона висловлювала думки, почуття прагнення “цілої маси” і тільки так ставала здатною до сприйняття і засвоєння тією ж масою.

Великого значення І. Франко надавав традиції, з якої народний поет черпає “як з одвічної скарбниці” зміст і форму своєї пісні, складає її з “готових матеріалів на готовій уже канві”. Народні поети, зазначив учений у статті “Тополя” Т. Шевченка”, ті, що цілою своєю істотою стоять на ґрунті традиції і неначе тонуть в ній, майже не творять нічого від себе. Вони знаходять готові мотиви у вигляді якихось простих оповідань, анекдотів або слухів і надають їм певну, традицією утерту форму [10: т. 28: 76].

Дослідник не заперечував того, що й автор літературного твору може послугуватися традиційними елементами, формами. Більше того, І. Франко наголосив, що навіть найгеніальніший письменник не може повністю “отрястись з традиції, серед котрої виріс і виховався”. У зв'язку з тим принциповий інтерес для нього становили критерії розрізнення твору фольклорного й літературного. І. Франко спробував знайти їх, узявши до уваги насамперед прояв авторської індивідуальності. Допускаючи роль окремої людини в їх виникненні, до фольклорних відносив твори, які у підсумку втратили індивідуальні риси. “В результаті цього, – писав І. Франко, – виникають такі шедеври, як “Іліада”, “Одісея”, “Махабхарата” і “Рамаяна”, “Nibelungenlied” і “Chamson de Roland”, “Reineke Fuchs” – епопеї національні, безіменні або приписані авторам-символам (Гомер, В'яза), або такі збірники, як

“Панчатантра”, “1001 ніч”, байки Езопа і т. і. великі скарбниці старих традицій, зведені і перетоплені в одну більш або менш артистичну цілість збірною працею многих людей і многих поколінь” [10: т. 28: 77].

Однак І. Франко наголошував, що з ними не можна сплутувати літературні твори, які, хоч і виникли на основі народної традиції, але в них достатньо збережено індивідуальні риси, традиція не тільки не поглинула в них індивідуальність, а, навпаки, підпорядкувалась індивідуальному задумові. Їх автори надали тим традиційним елементам сильного індивідуального забарвлення, розширили форми, поглибили мотиви, поглянули на них з іншого боку, ніж досі, внесли якісь нові комбінації тощо. “Той процес творення, котрий при безіменних творах традиційних триває цілі століття і вимагає праці соток голів, у нього [письменника. – Г. С.] відбитися мусить в скороченні, являється сконцетрований” [10: т. 28: 77]. До таких І. Франко відніс твори Данте, Шекспіра, Сервантеса, новели Бокаччо та ін. А в українській літературі він насамперед виділив ранні поезії Т. Шевченка, в яких традиційний елемент і щодо змісту, і щодо форми ще дуже сильний, але його “могуча світла індивідуальність усюди вміє тим запозиченим елементам надати відрубну шевченківську ціху, відрубну окраску” [10: т. 28: 78]. І. Франко підкреслив, що Шевченкова поезія органічно зв’язана з усною словесністю, у той же час фольклорна стихія не приглушує оригінальності та індивідуальної своєрідності творів великого українського поета. Скажімо, аналізуючи поему Т. Шевченка “Перебендя”, учений наголосив, що її ідея (протиставлення поета навколишній суспільності) “зовсім чужа всякій поезії народній, в котрій традиція, творчість масова цілковито стирає всяку індивідуальність і не дозволяє їй проявити себе. Ідеї такої не знають ані пісні народні, ані полународні епопеї індійські та грецькі, зароджується вона аж там, де суспільність людська значно вже розвилась і розпалася на різко відмінні від себе верстви суспільні” [10: т. 27: 288].

Саме фольклорна традиція з поєднанням сильного індивідуалізму надає поезії Т. Шевченка оригінальності: сердечна щирість, простота і водночас пластичність вислову, чудово чиста мова, “увесь той, – як висловився І. Франко, – сік українських пісень народних з меланхолійною основою і відтінками делікатного гумору, перетворений в кипучу кров самого Шевченка, закрашений сильно його індивідуальністю” [10: т. 27: 305].

Надаючи великого значення традиції, І. Франко уміло віднаходив межу між нею та особистим унеском автора, що становило, на його думку, відмінність між фольклором і літературою. Вирішальним критерієм при цьому була не питома вага, а об’єктивний наслідок творчості, наявність чи відсутність індивідуальності автора в самому творі.

Такі розмірковування вченого майже не відрізняються від сучасних. Бо й справді, не творчість певної людини, а саме традиція загалом виражає художню своєрідність усної словесності кожного етносу. Якраз у цьому полягає специфіка фольклору як мистецтва, в якому проявляються погляди, відчуття не якоїсь окремої особи, зрештою не індивідуальне сприйняття і розуміння світу, а загальновідоме

всім, те, що об'єднує людей. З цього приводу І. Франко зазначив: “Що вражає нас у них [народних піснях. – Г. С.] у першу чергу – це відсутність індивідуальності. Нам не спадає навіть на думку дошукуватись автора кожної поодинокі пісні” [10: т. 27: 62]. Хоча творчий процес не можна мислити поза індивідуальним творчим почином, і без участі окремих осіб, але основна властивість народної поезії полягає у відсутності індивідуальності. Звичайно, це не означає, що серед народу нема індивідуальностей. Інша справа, що традиція в фольклорі виключає авторство [див.: 5: 237]; [1: 42].

У ХІХ ст. таку рису вчені визначали поняттям “безособовість”. І. Франко назвав це імперсональністю і розглядав її не в значенні анонімності (інколи навіть літературні підписані твори могли не вирізнятися індивідуальним забарвленням своїх творців), а відсутністю авторського я. Дослідник звернув увагу, що така тенденція була характерна для української літератури аж до половини ХVІ ст., а, можливо, й далі. “Була се епоха переважаючого, хоч не виключного, впливу Візантії, а характерним її признаком є панування традиційності, шаблону літературного і імперсональності творів літературних” [10: т. 41: 40]. Неодноразово І. Франко наголошував, що тільки розвиток духовної культури в кожній нації сприяє появі осіб, які вміло поєднують основи традиції, не затьмарюючи своєї індивідуальності. Тоді й з'являються літературні шедеври.

У фольклористиці тривалий час не було єдиної думки щодо виникнення усної словесності та синтезу в ній колективного (традиційного) й індивідуального. З цього приводу відомі різні погляди. З одного боку в ХІХ ст. існувала теорія С. Грундвіта, прихильники якої вважали, що творцем народної пісні є народ, як збірна одиниця, з іншого – теорія Д'Анкони, Г. Парі та інших, що не визнавали ніякої містичної “збірної душі”, а вважали творцями пісень конкретних людей. Треба сказати що вже на початку ХХ ст. обидві ці теорії, як такі втратили свою вартість. І. Франко та його послідовники доводили у своїх працях, що народні твори виникають так само, як і писані. Близько до Франкового розуміння стояв В. Гнатюк. Він також дотримувався думки про аналогію виникнення фольклорних і писаних творів та припускав, що за бажанням можна віднайти авторів народних пісень, якщо би хтось шукав за ними зразу ж при появі тієї чи іншої пісні. “Очевидно, що як пісня перейде з села до села кілька повітів і аж тоді хтось впаде на думку шукати за автором і то в останнім селі, де її записав, то його не знайде, бо про нього ні літературні критики не пишуть, ні газетні телеграми не подаються, але, проте, він усе лишається реальною особою” [2: 225]. Та, мабуть, ніхто з фольклористів не ставив собі такої мети. Бо, зрештою, не наявність чи відсутність авторства є визначальною рисою усної словесності, а те, як твір сприйнятий традицією, у яких варіантах побутує.

У сучасній науці фольклорну традицію розглядають насамперед як таку, що допускає запозичення, наслідування. У кожному новому творчому акті ніколи нема повної свободи і такої своєрідності, до якої прагне індивідуальний художник. Письменник, скажімо, може тримати у свідомості якийсь зразок, але не повторює його. У фольклорі ж навпаки. Співвідношення відтворюючих елементів і нових показує,

що репродукція переважає над виникненням новизни [1: 34]. Кожна новація сприяє появі варіантів, є результатом існування і перетворення традиції. Проте навіть будь-які зміни, новаторство мають укладатися в межі традиції.

Традиція і варіантність. Традиція у фольклорі – прояв динаміки і статичності. Вона ніколи не буває абсолютно незмінною. Традиція не є застиглою раз і назавжди, вона динамічна і має здатність змінюватися настільки, наскільки змінюється побут народу [6: 34]. І тому, щоб збагнути появу будь-якої новації (зміна композиції, поява неочікуваної реалії тощо), мусимо добре знати, чи допускає ті зміни фольклорна традиція. Для цього необхідно порівнювати варіанти. Поза розглядом варіантів, поза з'ясуванням того, що в них стійке, стабільне, і що змінне, фольклор вивчати не можна.

В українській фольклористиці дослідники звернули увагу на варіанти ще на початку становлення науки. Так, М. Максимович наголошував на потребі їх фіксування, згодом його підтримали А. Метлинський, П. Куліш, П. Чубинський, О. Потебня та ін. Концепційні погляди І. Франка на традицію, варіантність багато в чому перегукуються з міркуваннями О. Потебні, який вважав, що у фольклорі, як і в мові, все рухливе, і ніщо не завершено. Новий акт творчості неминуче додає до своїх історичних витоків щось нове, “поезія не є виразом готового змісту, а, як мова, є могутнім засобом розвитку думки” [8: 147]. В усній творчості завжди поєднані традиційність і новизна. Фольклорний процес, на думку вчених (О. Потебні, І. Франка), завжди передбачає спадкоємність творчих актів – варіювання і розвиток готових зразків шляхом безпосереднього засвоєння. Без цієї спадкоємності традиція стала б шаблоном.

Дотримуючись поглядів своїх попередників, І. Франко пішов далі. Він переконливо довів, що усну словесність варто вивчати, порівнюючи якнайбільшу кількість варіантів. Це постійно простежується в його науковій лабораторії, а особливо в “Студіях над українськими народними піснями”. У них широко враховані варіанти кожного досліджуваного твору, подані цікаві спостереження над життям пісні. У “Студіях” та інших працях І. Франко, як і О. Потебня, скористався принципом детального розгляду кожної пісні зокрема. Учений поставив собі за мету “не вдаючись ні в які загальні міркування ані системи, брати текст за текстом пісні, опубліковані в наших збірниках або переховані в рукописах, зводити докупи всі їх відомі й невідомі варіанти і студіювати їх детально, розширюючи в міру потреби дослід на сусідні країни, з якими наші пісні виявляють органічний зв'язок, притягуючи до порівняння матеріал прозовий, старі друки, загалом усе, що може причинитися до якнайповнішого розуміння даної пісні” [10: т. 42: 16]. Зацитовані рядки ідейно перегукуються з висловом О. Потебні: “Для історії й теорії народної поезії необхідне якомога більше число варіантів, вихоплених із течії у можливій конкретності і точності” [7: 144]. Саме такий підхід до усної традиції став продуктивним на початку ХХ ст., і зокрема в науковій спадщині І. Франка.

Порівнюючи велику кількість варіантів, дослідник умів виділити в них новації, що вкладаються у межі народної традиції, а також і ті, які її порушують. Так,

аналізуючи баладу “Тройзілля” звернув увагу на запис з Криворівні, зазначивши, що це є переробка старої козацької пісні на гуцульську обстановку і на коломиї-ковий склад. (Ішов легінь з полонини на нове подвіре / Та повернув до дівчини на єї задвіре). “Аж душа радується, читаючи таку переробку високопоетичної старої пісні на новий – німець назвав би його *hausbachener* (доморощений, самобутній) – тон та на гуцульські норони”. Учений підкреслив, що у пісні дуже добре витримано характер, гуцульську своєрідність. Проте І. Франко вказав, що не всі реалії відповідають місцевій традиції. Особливо наголосив на останніх рядках (З правой ручки із коника тройзіле подає, / А з лівого свого боку шабельку виймає). З цього приводу він зазначив, що дотримуючись народної традиції, “краще вже було б вивести гуцула по старому звичаю з пістолями за поясом, на подобу того, як каже гуцульська співанка: З пістолета, бре, відстрілю, з карабіна гримну. / А дівчини не покину, хоч зараз погину. А то з шаблею він удвоє комічний” [10: т. 42: 327]. Така думка І. Франка, очевидно, слухна, її підтверджують інші фольклорні та етнографічні матеріали з цього регіону.

Спостереження над варіантами, які залишив І. Франко, майже суголосні з сучасними. Він писав у статті “Як виникають народні пісні”: “Вже складена та пісня переходить в уста народу, який завершує в ній те, що в артистичній поезії називається шліфуванням. У кожній околиці, відповідно до діалекту, клімату, місцевості, звичаїв нова пісня потроху змінюється: незвичні або надто індивідуальні її риси затираються, провінціалізми з однієї околиці поступаються місцем іншим; в міру кращої або гіршої пам’яті співака одні строфи випадають, прибувають інші, вирвані з якоїсь іншої пісні, ті знову підлягають повільній зміні та скороченню і в такий спосіб пісня повільно розщеплюється на велику кількість варіантів” [10: т. 27: 57].

Процес життя фольклорних творів І. Франко пояснював як безперервне, розгалужене масове передавання і масове засвоєння. Причини виникнення варіантів насамперед убачав у значному розповсюдженні усних творів, їх “шліфуванні”, під час якого кожен може змінити текст – переставити слова, рядки пісні, додати нові деталі. Важливу роль при цьому, на його думку, відіграють такі чинники, як історія, соціальне довкілля, побут. Оскільки у результаті передача зводиться до низки індивідуальних актів – “із уст в уста”, то немалою значення дослідник надавав особі інформатора, зокрема, його пам’яті, психології засвоєння, техніці передавання твору. Переходячи з уст до уст, наголошував учений, твір підлягає “тисячним дрібним змінам річевим і формальним: сей докине невеличкий ризик психологічний, той умотивує ліпше якийсь поступок, ліпше виразить якесь чуття, третій вигладить форму, одним словом, твір шліфується, тратить і ті немогі ціхи індивідуальні, які первісно міг мати, стається народним, традиційним у повнім значенні того слова” [10: т. 28: 76].

Подібну думку висловив згодом М. Грушевський: “Твір незаписаний – перепущений через усну традицію поколінь, часом довгого ряду їх – тратить сі [індивідуальні. – Г. С.] контури, обтирається, шліфується, як камінь, несений водою.

Колектив, властиво, цілий ряд колективів, через які сей твір переходить, мандруючи з покоління в покоління, з краю в край [...] мають тенденцію стирати все індивідуальне, зв'язане з обставинами місця й моменту, а полишати й розвивати найбільш загальне, яке віддає настрої типові, загальнолюдські, більше-менше спільні різним верствам, часам і місцям” [3: 56].

Унаслідок побутування твір розщеплюється на різні мотиви. Інколи за відповідних обставин на основі того чи іншого мотиву виникають окремі пісні з близькими, але мало подібними між собою мотивами. І. Франко подав аналогію творення нових пісень з біологічним явищем механічного способу виникнення та розвитку видів тварин і рослин. Звичайно, така подібність, як слушно наголосив дослідник, є тільки аналогією. Проте вона, на нашу думку, допомагає краще збагнути процес творення варіантів. Бо й, справді, коли починаємо порівнювати фольклорні тексти, то впадає в вічі їх різноманітність і водночас подібність. “Вартує тільки зробити записи, наприклад, казки на один і той же сюжет, від двох різних казкарів, щоби переконатися в тому, що ми маємо справу з двома різними творами, хоча й подібними тематично й сюжетно” [9: 13]. Кожен твір побутує у багатьох варіантах – їх стільки, скільки співців, оповідачів. І хоч між ними є багато відмінного, все ж вони мають більше подібного, ніж різного в головних компонентах. Основний задум варіантів, реалізація ідеї усного твору єдині.

У своїй практиці І. Франко зіставляв записи різних збирачів, таким способом порівнював варіанти, з'ясовував якість уснопоетичного твору не тільки від окремої людини, а від різних осіб. Такий підхід відповідає сучасним вимогам вивчення фольклорної традиції, що передбачає дослідження співтворчості багатьох осіб, кажучи іншими словами, студіювання твору, його змісту і форм, які обумовлені масовою співтворчістю. Під час такого вивчення з'ясовуються історичні й побутові обставини, які вплинули на традицію. При цьому І. Франко застерігав, що треба помічати й розрізняти дійсну історію і поетичну традицію, особливо тоді, коли йдеться про епічний фольклор – думи, історичні пісні. Тому, щоб користуватися думками як історико-пізнавальним матеріалом, треба глибоко дослідити й вивчити цей матеріал, за висловом ученого, “у значній мірі закопаний скарб”, видобути той духовний та національний фонд, який криється в ньому.

Важливі також міркування І. Франка про варіантність та ідентичність народних пісень. Ідентична пісня, за І. Франком, та, яка “ціла, слово в слово” збігається з іншою. А якщо в ній хоча б одне слово, хоч “один вірш не такий, то вже не ідентична, а варіант” [10: т. 48: 579]. Це особливо варто мати на увазі, наголошував учений, кожному, хто береться укладати чи рецензувати фольклорні збірники.

Виникнення варіантів, як уже було зазначено, пов'язане з появою в них якихось новацій. А кожна новація, що тягне за собою варіанти, є результатом і перетворенням традиції. Якщо новації переступають межу, то пісня чи інший жанр залишається лише досягненням тієї особи, яка надто сміливо обійшлася з попередньою творчістю. Такі спостереження найкраще проводити на фольклорних зразках, які виникли порівняно недавно. Скажімо, досліджуючи новотвори про картоплю,

І. Франко звернув увагу на невисоку вартість двох варіантів, записаних на Самбірщині та Коломийщині. На його думку, їх псувала “значна прикраска побожності та неприродна персоніфікація картоплі” [10: т. 26: 195]. Це й стало причиною того, що пісня не розійшлася широко серед народу, а залишилася жити переважно в устах старців-лірників, які її склали. Індивідуальний акт можна зафіксувати, проте це не означає, що виняткове явище збережеться.

Отже, І. Франко стверджував, що у фольклорі затримуються лише такі новації, які відповідають традиції, допускаються нею. Він був прихильником того, що навіть при найсміливіших новаціях носій має намагатися не порушувати традицію, оскільки фольклорна традиція та варіантність є головними ознаками усної словесності, без яких народнопоетичний твір не може існувати. Теоретичні розмірковування І. Франка продовжені в науковій діяльності наступних поколінь, не втративши й досі своєї актуальності.

Література:

1. Аникин В. Теория фольклора. Курс лекций. – Москва, 2004.
2. Гнатюк В. [Рецензія на збірку “Народних кельтських, німецьких, романських пісень” Є. Порембовича] // Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1966.
3. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 томах, 9 кн. – К., 1993. – Т. 1.
4. Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка // Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К., 1970.
5. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. – Москва, 1979.
6. Мишанич С. Біля джерел народної прози // Народні оповідання / Упор., прим. С. Мишанича. – К., 1983.
7. Потебня А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
8. Потебня А. Мысль и язык. – Харьков, 1913.
9. Соколов Ю. Русский фольклор. – Москва, 1938.
10. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
11. Чистов К. Народные традиции и фольклор. (Традиция, стереотип и вариантность. Вариационная поэтика). – Ленинград, 1986.

Святослав Пилипчук (Львів)

Пареміологічна концепція Івана Франка

Важливим внеском І. Франка в українську фольклористичну науку стали дослідження у галузі пареміології. Науковець, ретельно проаналізувавши національний паремійний фонд, вибудував чітку пареміологічну концепцію, основні положення якої зводилися до з’ясування найважливіших теоретичних питань: дефініція та видова диференціація жанру, його генезис, співвідношення національного та

загальнолюдського елементів тощо. Міркування упорядника фундаментального три томного корпусу “Галицько-руські народні приповідки” щодо теорії паремії стали своєрідним узагальненням, підсумком попередніх досягнень у галузі. Враховуючи здобутки українських, німецьких, польських, чеських, російських, сербських, сербо-лужицьких, білоруських та болгарських пареміологів, І. Франко зумів глибоко пізнати специфічну сутність паремії, проникнути у таємниці її жанрової природи. У своїх розслідах над, безперечно, одним із найскладніших жанрів народної словесності дослідник не обмежувався лише врахуванням ідей авторитетних науковців, а й активно провадив самостійний ґрунтовний зондаж величезного “приповідкового скарбу”, зосереджуючи основну увагу на вивченні його прагматичного потенціалу в реальних актуалізаційних обставинах (“в устах народу”) з метою виявити та чітко окреслити низку конститутивних ознак, які власне формують неповторну “ауру”, “світогляд приповідки”.

Під час скрупульозного вивчення паремії І. Франко розглядав питання дефініції та видової диференціації як взаємопов’язані. Дефініція жанру, на думку дослідника, передбачає виокремлення найістотніших ознак, що вирізняють, максимально точно ідентифікують його серед інших творів народної словесності, так зване первинне увиразнення. Видовий розподіл (диференціація) відбувається за аналогічними принципами, проте в межах самого жанру – вторинне увиразнення. Процес первинного увиразнення паремії, що побудований на аналізі неоднорідного матеріалу, зводиться до констатації притаманних жанру рис: лаконічності, стійкості, відтворюваності, дидактизму, естетичної довершеності вислову думки та інших невід’ємних атрибутів. Вторинне увиразнення, що спрямоване на виокремлення і чітке розрізнення численних видових форм, значно складніше, оскільки передбачає диференціацію загалом спорідненого матеріалу чи то генетично, чи то функціонально.

На початок ХХ ст. в Україні, як і в Європі загалом, традиційно виробилося два способи тлумачення жанру паремій: широкий і вузький. Перший зорієнтований на поєднання широкого спектру жанрових різновидів (прислів’я, приказка, порівняння, вітання, побажання, прокляття, прикмета, примовка, мудрування, каламбур, нісенітниця і т. д.) у межах одного родового поняття “паремія” (М. Номис, М. Комаров, В. Даль, К. Вандер, С. Адальберг та ін.). Другий спосіб ґрунтувався на обмеженні жанрової компетенції лише двома видовими формами: прислів’ями та приказками (П. Чубинський). І. Франко стояв на позиції широкого тлумачення жанру, зазначивши це у передмові до першого тому видання “Галицько-руські народні приповідки”. Однак, вже під час роботи над величезним пластом “збагаченого многовіковим досвідом” “народного добра” І. Франко відмовився від систематичного поділу зафіксованих зразків на власне прислів’я, приказки, порівняння, вітання, побажання, прокляття, прикмети, примовки, каламбури тощо, який часто, зважаючи на складність і багатовекторність матеріалу, є “припадковим і самовільним”. Дослідник, натомість, впровадив на позначення усього жанрового репертуару єдиний гіперонім “приповідка”, який запозичив із народної генології. Ця свідомо уніфікація, зведення до спільного знаменника, своєрідне узагальнення

дало змогу пареміологові максимально розширити видову палітру жанру, спростити процес опрацювання матеріалу, а, відтак, суттєво збільшити і пришвидшити видання фундаментального корпусу галицького мудрослів'я. Такий підхід науковця до розв'язання проблеми зовсім не свідчить про неадекватне розуміння жанрової специфіки паремії, а зумовлений, насамперед, прагненням об'єднати і комплексно дослідити “багатоманітний за походженням, змістом і структурою” [5: 173] матеріал, вказати на його тісний генетичний зв'язок, на міцну та нерозривну внутрішню єдність (семантичну, структурну, функціональну).

І. Франко розглядав паремії (у жанровій свідомості дослідника “приповідки”) як комплексне явище, як певне жанрове утворення, у якому треба виокремлювати низку структурних компонентів – жанрових різновидів. Ретельно прозондувавши приповідковий матеріал, виокремивши усі його перманентні ознаки, науковець врешті зазначив, що до видової палітри жанру “ввійдуть не тільки моральні, філософські судження, життєві правила, але також певні стереотипні особисті рефлексії, вислови загальнолюдських почувань, прокляття, жарти, ущипливості, висміювання, порівняння і фігуральні звороти, як і деякі, якщо можна так сказати, вивітрені формули ворожби – “примовлянь”, [...] найрізноманітніші пародії (молитв, обрядів, заклять і навіть серйозних прислів'їв) [...], деякі “застарілі” загадки, значення яких стало з часом настільки прозорим, що народ перестав вважати їх загадками і вживає як прислів'я” [4: 95]. Окрім зазначених видових форм, І. Франко як органічні елементи приповідкового репертуару розглядав також каламбури, нісенітниці, казкові вислови тощо, тобто всі ті зразки, сутність яких відповідала висловленому ще у XVII ст. британцем Дж. Гауеллом принципів трьох С: “стислість, смисл, сіль” [11: 506]. На жаль, І. Франкові не вдалося запропонувати викінченої, належно структурованої схеми піджанрової диференціації паремій, проте його неодноразові принагідні спостереження щодо цього питання засвідчують цілісність і одновекторність поглядів. Усвідомлюючи усю складність піджанрової класифікації паремій, учений був зорієнтований на фіксацію зразків як органічних елементів мовленнєвого потоку, водночас звертав увагу на позамовну реальність, яка має чималий вплив на остаточну функціонально-смыслову насаженість тексту. Дослідник намагався до кожної паремії подавати також інформацію про реальні обставини вживання, водночас окреслював гіпотетичну сферу її застосування.

Прийнявши позицію широкого трактування жанру паремії, І. Франко створив монументальний збірник чималого пласту коротких форм, у яких народ виявив глибину думки, нагромаджений віками досвід, досконале володіння мистецтвом слова. Дослідникові вдалося виокремити низку гомогенних ознак, простежити міцну внутрішню єдність між непосредуваним на перший погляд матеріалом і розглянути часто різні за структурою та функціональним навантаженням мовні звороти в межах одного жанрового утворення. Висловлюючи свою головну пареміологічну ідею, І. Франко зазначив: “Я не розрізняю... дійсних приповідок, так сказати моральних сентенцій, від приповідкових або образних речень, проклять, мудровань або передразнень і інших більш або менш усталених народньою традицією форм

народного вислову. Все те в моїх очах має однакову вартість, як причиною до культури людського духа...” [8: 373].

Незважаючи на досить вільну інтерпретацію жанру, І. Франко чітко і послідовно відбирав матеріал, скрупульозно перепускаючи його крізь дрібне сито багатоступеневого аналізу, який передбачав особливу увагу не тільки до встановлення “приповідкової” сутності зразків, а й визначення їх естетичної цінності, функціональної активності, генетичної основи. Дослідник, що намагався якнайповніше представити корпус “народного добра”, відмовився, однак, залучати до збірника зразки літературного походження, невиразні, безобразні фрази з обмеженими актуалізаційними можливостями, відсутністю прагматичної детермінованості. Скориставшись перевіреною методою М. Сперанського, який у “величезній”, за означенням самого І. Франка, монографії “Переводные сборники изречений в словяно-русской письменности. Исследования и тексты” провів чітке розмежування між народними пареміями і книжними фразами так званими апотегмами, упорядник корпусу галицького мудрослів’я використовував такі критерії диференціації: “...приповідки народні коротші, пластичніші, апофтегми довші, книжні, більш абстрактні, звичайно вривки з писань або промов якихось славних мужів” [6: т. 37: 178]. Франків принцип систематичної прискіпливої селекції паремійного матеріалу отримав схвальну оцінку багатьох науковців, особливо він заїмпонував Ю. Шевельову, який наголошував, що “можна і варт наслідувати Франкову тверезість, відкидання стороннього матеріалу, що не становить собою прислів’їв (паремій. – С. П.)...” [9: 58].

З’ясування основних шляхів походження і поповнення приповідкового контингенту для І. Франка стало другим за важливістю і концептуальним теоретичним питанням. Науковець акцентував увагу саме на проблемі генези, оскільки вважав її центральною, такою, що дасть змогу краще збагнути функціонально-смісловий потенціал аналізованого явища, пізнати таємниці формування невичерпного скарбу народних “вислідів ума”, з’ясувати як виокремилася паремія з традиційної жанрової “архітектури”, чітко розмежувати окремі пласти паремій за генетичною ознакою, і, зрештою, показати як цей неоднорідний за походженням матеріал у процесі активного побутування зазнає значних асимілятивних змін, формуючи монолітне жанрове утворення, об’єднане навколо центральної осі об’єднаної атрибутики.

І. Франко розмежував два основні шляхи постання паремійного репертуару. Він відзначив, що найпродуктивнішим є процес утворення паремій через узагальнення, висновок, який, набуваючи максимально сконденсованої, лаконічної форми, дає влучну синтетичну оцінку різних життєвих фактів і явищ. Унаслідок такого стягнення, смислової акумуляції формується й утверджується превалююча потужна верства звичайних життєвих “обсервацій”, “спостережень”, “уваг”, “рефлексій”, “правил *savoir vivre*’а”, що становить найчисельніший контингент в українському паремійному фонді. Фактично обґрунтований висновок науковця, щодо продуктивності зазначеної схеми, додатково підтвердили О. Потебня, М. Грушевський, Ф. Колесса та інші дослідники. Інший генетично споріднений пласт жанру, на думку І. Франка, складають ті паремійні одиниці, що “...виникли шляхом нібито хімічного розкладу

народних легенд, переказів, оповідань”, і є “...обшліфованими і скристалізованими оповіданнями, анекдотами, фацеціями, або їх поентами” [10: 41]. У ґрунтовній студії “Галицько-руські народні приповідки” учений підтвердив свої теоретичні міркування численними прикладами. Відзначаючи наукову глибину значної кількості мікророзвідок над історією постання окремих паремій, М. Грушевський слушно назвав тритомну працю І. Франка “реєстратурою колишнього літературного архіву, де коротко записані теми різних оповідань – отаких пояснень природи, байок, новел, анекдотів і т. д.” [1: 166].

Франкове послідовне і широкомасштабне вивчення генетичної основи паремійного матеріалу стало безпрецедентним явищем в українській науці. Цей аспект ще раз підтвердив високий рівень фольклориста-аналітика (згадаймо його “Студії над українськими народними піснями”), який, вільно оперуючи широкими пластами фольклорного та літературного матеріалу, виявляє тісні зв’язки та взаємовпливи між різними за своєю природою жанрами, глибоко проникає в їх етимологію. Виокремивши широку джерельну базу паремій, торкнувшись безмежної проблематики їх походження, апробувавши різні принципи відстеження першоджерела, дослідник доказово продемонстрував генетичну неоднорідність жанру, обґрунтував перспективність студій у зазначеному напрямі.

У комплексі пареміологічних проблем важливе місце займає питання національної належності зразків і з’ясування співвідношення між інтернаціональним і національним елементами у межах паремійного фонду. Шляхи вирішення цієї проблеми до певної міри обумовлені методологічною заангажованістю дослідника. Вдалий вибір і вміле послуговування певними методологічними принципами для остаточного результату роботи стають визначальними, такими, що забезпечують відповідний рівень і загальну наукову вартість студії. Приклад І. Франка особливо яскраво представляє як правильний методологічний підхід під час аналізу паремійного матеріалу допомагає об’єктивно його розглянути, зокрема точно виокремити автохтонний елемент, встановити чітке та достовірне співвідношення між національним та інтернаціональним початками.

У 80-х роках, перебуваючи під відчутним впливом компаративістичних ідей М. Драгоманова, І. Франко у своїх наукових розвідках активно послуговується “порівнюючим методом”. Особливо виразно захоплення “перспективними” горизонтами компаративістики відбилосся у передмові до неопублікованого збірника “Прислів’я люду руського в Галиції і Буковині”, у якій І. Франко, сповідуючи встановлені у межах методології приписи, заперечував існування національного приповідкового пласту. Дослідник акцентував на тому, що всі паремії є надбанням інтернаціональним, і що, “порівнявши відповідні прислів’я різних народів, легко приходимо до переконання, що майже всі вони є спільними для майже всіх культурних народів і не мають нічого характерного для певного народу. Якщо вони є мудрістю, то, очевидно, мудрістю міжнародною, космополітичною” [4: 95].

На кінець XIX ст. популярний компаративний метод у працях багатьох науковців, які “...ігнорували національні специфічні риси в сюжетах, що були відомі

і в інших народів, фактично відшукували на чийому духовному утриманні перебували... слов'янські народи” [2: 64], набув гіпертрофованості, через викривлене трактування перетворювався у своєрідну “впливологію”. Відтак, І. Франка, вже сформованого, самостійного науковця, перестала задовольняти обмеженість і зангажованість компаративістів, тому учений, аби уникнути у своїх дослідженнях свідомого, цілеспрямованого нівелювання автохтонного національного елемента, який, на його думку, обов'язково наявний у кожному жанрі, відмовився від використання “модної” методики, час від часу застосовуючи порівняння лише як необхідний для повноцінного розкриття сутності аналізованого предмета прийом. На основі апостеріорного порівняння корпусу українського мудрослів'я з пареміями інших народів науковець робить кардинально протилежний попередньому висновок: “обік загально розповсюджених, а по части інтернаціональних приповідок в устах кожного люду раз по раз творить ся, обертаєть ся і забуваєть ся велика сила *місцевих* (курсив наш. – С. П.) приказок, дотепів та *bonmots*, із яких деяким щастить здобути собі ширшу популярність, а деякі забувають ся не вийшовши поза тісну сферу одного села чи околиці” [7: XI]. Пареміолог переконливо спростовує власні апріорні міркування щодо наскрізної космополітичності жанру. “Теоретично Франко розробив співвідношення автохтонного і запозиченого (“привозного”) елементів..., вважаючи, що в художній творчості національне превалує над інтернаціональним, бо ж і запозичене підлягає трансформації на національному ґрунті” [3: 184]. Націоналізація “привозних” паремій, їх “одомашнення” (термін М. Грушевського), пов'язане насамперед з національно-культурним осмисленням текстів. Поповнення національного паремійного фонду іноземними зразками можливе лише тоді, коли вони висловлюють думки суголосні зі світоглядними переконаннями народу-реципієнта, коли вони відповідають його національному духові, ментальності. Своєрідним продовженням селекції паремій є їх національна адаптація (власне націоналізація), у процесі якої можливі лише зміни зовнішньої оболонки тексту, при обов'язковій константності основного смислу паремії.

Свого часу І. Франко також зробив важливий підсумок в аналізі проблеми, вказуючи, що запозичення є необхідною умовою розвитку словесності загалом, адже народ “завсідги чує потребу освіжуватися інґаліцією впливів посторонніх і разом становить опір тим постороннім впливам” [6: т. 41: 39]. Сучасна інтерпретація Франкових висловлювань щодо національної належності паремій дає змогу стверджувати, що пареміолог виокремлював два пласти текстів:

1. Інтернаціональний (зразки активно побутують у різних народів, загально-розповсюджені).

2. Національний (зразки автохтонні, є надбанням одного етносу), у межах якого можна виділити групу локальних паремій (використовуються на невеликій території і не виходять за межі регіону, міста, села).

Точно диференціювати паремійний матеріал за вказаною схемою надзвичайно важко, оскільки перед дослідником постає низка першочергових завдань (ареал поширення, генетичний аспект, особливості побутування на сучасному етапі, змі-

ни у структурі тексту та семантиці тощо), вирішення яких потребує проведення скрупульозного синхронного та діахронного аналізу кожного окремого зразка у багатотисячному макрокосмі приповідкової мудрості.

Як і більшість попередників, І. Франко відзначав, що прислів'я та приказки є неоціненним джерелом вивчення народного світогляду. Усвідомлюючи важливість саме цього аспекту, дослідник намагався якомога ширше і повніше охопити приповідковий фонд Галичини, виокремити в ньому головні тематичні пласти, пізнати глибокий внутрішній зміст текстів. Паремії, за словами науковця, це “короткі ядерні вислови”, що без сумніву акумулюють у собі “певні моральні судження, філософські погляди, практичні правила життєвої мудрості” [4: 95], на підставі яких, лише за належного опрацювання, можливо “відтворити інтелектуальне і моральне обличчя... народу” [4: 95]. Докладно і максимально об'єктивно аналізуючи матеріал, І. Франко щодо проблеми “філософії приповідок” виявив справжню наукову виваженість і обережність. Негативний досвід пареміологів-романтиків (Ф. Челаковський, В. Даль, М. Номис та ін.), які, беззастережно оперуючи паремійними текстами, використовували їх для побудови нібито національних, а насправді власних, філософських концепцій і “підпирання” часто антинаукових тез, змусив дослідника із певним застереженням підійти до розв'язання цього актуального і складного питання, шукати максимально відповідних засобів для його вирішення.

Оптимальним серед апробованих і гіпотетичних принципів аналізу паремійного матеріалу, спрямованих на виокремлення центральних світоглядних переконань народу, І. Франко вважав порівняльно-статистичний. В одному з листів до М. Драгоманова учений порушував питання: “систематичного і порівнюючого видання приповідок..., щоб показати, який % є українських оригінальних, а кільки взято від велико- і білорусів та поляків, а кільки знов навідворить...” [6: т. 48: 383–384]. Передбачений принцип, ґрунтуючись на одночасній кількісній і якісній характеристиці декількох національних паремійних фондів (за задумом І. Франка українського, російського, білоруського та польського), мав забезпечити найбільшу вірогідність у процесі виокремлення національного автохтонного елемента та з'ясування головних положень народного світогляду. Через низку об'єктивних обставин дослідник не встиг самостійно апробувати дієвість окресленого методу, проте підготував багатий ґрунт для наступників. Довгий час новаторська ідея видатного пареміолога залишалася terra incognita для науковців. Лише 1984 року діаспорний дослідник Ю. Шевельов у ґрунтовній розвідці “Номис – Даль – Адальберг. З проблем української пареміології середини 19 сторіччя”, присвяченій 120-тій річниці опублікування книги “Українські приказки, прислів'я і таке інше”, теоретично осмислив, підніс на належний науковий рівень і практично застосував порівняльно-статистичний метод щодо паремій.

Підсумовуючи внесок І. Франка у поступ української пареміології, відзначимо, що у лаконічних розвідках науковця закладений значний евристичний потенціал необхідний для подальшої розробки важливих питань з теорії жанру. Чітка і продумана пареміологічна концепція І. Франка сьогодні є одним із найкращих надбань української фольклористичної науки, які дають базову інформацію про жанр, вводять у його основну проблематику.

Література:

1. Грушевський М. Історія української літератури: У 6 томах, 9 кн. – К., 1993 – Т. I.
2. Дей О. Іван Франко – дослідник народнопоетичної творчості. – К., 1953.
3. Денисюк І. Фольклористичні концепції М. Грушевського та І. Франка // Невичерпність атома. – Львів, 2001.
4. З фольклористичної спадщини Івана Франка. Недрукована передмова до збірки прислів'їв. Підготовка до друку, переклад і вступна замітка О. Дея // Народна творчість та етнографія. – 1963. – № 2.
5. Пазяк М. Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії. – К., 1984.
6. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
7. Франко І. Передмова до першого тому (видання “Галицько-руські народні приповідки”) // Етнографічний збірник. – Львів, 1905. – Т. XVI.
8. Франко І. Передмова до третього тому (видання “Галицько-руські народні приповідки”) // Етнографічний збірник. – Львів, 1910. – Т. XXVII.
9. Шевельов Ю. Номис – Даль – Адальберг. З проблем української пареміології середини 19 сторіччя // Фольклорний збірник Матвія Номиса 1864–1984. – Саут-Бавнд-Брук, Н. Дж., 1985.
10. Юзвенко В. Іван Франко в польських фольклорно-етнографічних виданнях // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 3.
11. The Encyclopaedia Britannica: a Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information. – Cambridge, 1911. – Vol. XXII.

Василь Івашків (Львів)

Фольклористична діяльність Пантелеймона Куліша в оцінці Івана Франка

Не можна сказати, що питанням Франкової інтерпретації великої творчої спадщини Пантелеймона Куліша (1819–1897) присвячено багато спеціальних наукових досліджень. Назву праці А. Гуляка, В. Качкана, Я. Куника, Б. Тихолоза, але, здається, лише в об'ємній та ґрунтовній аналітичній статті Є. Нахліка “П. Куліш в оцінці І. Франка” [7: 114–121] предметно окреслено головні аспекти цієї теми – від окреслення ролі і значення цього видатного українського письменника, перекладача, фольклориста, історика та громадсько-культурного діяча в історії української суспільно-політичної думки XIX ст. загалом до характеристики конкретних напрямів його творчості, хоча науковець, зрозуміло, далеко не вичерпав проблеми. Дослідник акцентував на полемічності суджень І. Франка, який, за Є. Нахліком, “все ж не належав до його (себто Куліша. – В. І.) щирих шанувальників” [7: 120], хоча й виявляв свою увагу до творчості П. Куліша майже упродовж усього свого творчого шляху.

І. Франко намагався переважно всебічно підходити до оцінки художньої твор-

чості та громадсько-культурницької діяльності П. Куліша, зокрема його впливу на суспільно-літературну думку Галичини другої половини XIX ст. Так, у статті “Українські “народовці” і радикали” (1891) він писав, що П. Куліш – це “людина, якій судилося відіграти в ньому (себто галицькому культурному русі. – В. І.) визначну, хоч не зовсім щасливу роль, людина надзвичайно талановита, з великими заслугами щодо розвитку українофільства в Росії, з широкими знаннями, але не з найкращим характером” [8: т. 28: 202].

Закономірно, що з огляду на обсяг свого дослідження Є. Нахлік не мав можливості спеціально спинитися на Франковій оцінці фольклористичного доробку П. Куліша, а тому обмежив її лише невеликим абзацом. Так, дослідник зазначив, що “з етнографічно-фольклористичної спадщини Куліша Франко виокремлював двотомову збірку “Записки о Южной Руси” як “наповнену багатими скарбами народних пісень та звичаїв” [8: т. 41: 186] і позначену “інтересною пробою передати той матеріал” у стилі “селянського способу оповідання” [8: т. 37: 10]” [7: 118–119], а самі “Записки о Южной Руси”, за І. Франком, прикметні почуттям щирої любові до України, його народу і мови. Отже, завданням цього матеріалу є аналіз Франкової оцінки фольклористичного доробку П. Куліша, водночас не упускаючи з поля зору і тих Франкових висловлювань, які стосуються й інших аспектів діяльності автора “Записок о Южной Руси”. Тому у цій статті йтиметься і про окремі нюанси Франкової оцінки спадщини П. Куліша загалом.

І. Франко практично упродовж усієї своєї письменницької діяльності цікавився творчою індивідуальністю П. Куліша, про якого писав, що це “перший, по моїй думці, справді національний писатель український, т. є. писатель, котрий старався по змозі своїх сил відповісти потребам своєї суспільності, зобразити її погляди та бути з нею, як німець каже, *in der Fühlung* і йти в рівноряд з її розвоєм національним і суспільним” [8: т. 41: 19].

Якщо першу Франкову згадку про П. Куліша можна датувати липнем 1875 року, коли він ще навчався у Дрогобицькій гімназії (тоді І. Франко у листі до В. Давидяка згадував про те, що колись у “Правді” бачив, але не читав, переспів книги Іова Павла Ратая [див.: Правда. – 1869. – Ч. 6–11], очевидно, ще не ідентифікуючи його власне з П. Кулішем), то перший серйозний друкований літературно-критичний виступ І. Франка з аналізом Кулішевих творів стався 1882 року, коли він у третьому числі журналу “Світ” помістив розгорнуту рецензію його поетичної збірки “Хуторна поезія”. Оскільки ця рецензія, здається, мала чи не визначальне значення на подальші стосунки І. Франка та П. Куліша (якщо врешті це можна назвати стосунками, бо поки не виявлено жодних акцентованих письмових звернень П. Куліша до І. Франка¹), годиться про неї сказати детальніше.

¹ Навряд чи таким зверненням може бути закреслена олівцем фраза у чернетці мемуарів П. Куліша “Около полустолетия назад. Литературные воспоминания”, написаних приблизно 1893 року: “Сохранённые от забвения Ерlichem песни его сословия, как участвовавшего в составе Запорожского войска, так и не участвовавшего [...], настолько отличаются от песнопений той же эпохи, дошедших [...] до нас помимо польско-русской письменности, насколько стихи Федьковича, Франка и прочих червонорусских псевдопатриотов расходятся со стихом Гулака-Артемовского или Шевченка, равно как и вся галицкая письменность чужда вкусу наших малорусских прозаиков [...], во главе которых стоит Квитка-Основьяненко” [5: 143–144].

Відомо, що Франкова рецензія на “Хуторну поезію” була скоріше негативною, ніж позитивною, що, зрозуміло, не могло сподобатися П. Кулішеві. Як писав Є. Нахлік, збірку П. Куліша критик сприймав як “розширене” Шевченкове послання “І мертвим, і живим...” [7: 116–117]. Закономірно, що І. Франко звернув увагу передусім на Кулішеве послання “До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів”, інтерпретуючи його як вияв Кулішевого осуду всього українського минулого. І. Франко зазначав, що йому було дивно читати про п’яних кобзарів, які начебто прославляли козацькі злочини від людини, яка колись сама активно збирала фольклорні матеріали для “Записок о Южной Руси” з уст цього ж народу. Рецензент врешті риторично запитав ще живого автора цього полемічного твору – “в котрих же се думках або піснях український народ прославив розбої, пожари і хижацтво” [8: т. 26: 168–169], закономірно не знаходячи таких народнопоетичних текстів. Водночас я не спинятимусь на деталях дискусії навколо цієї збірки та інших “проблемних” зразків політичної поезії “Хуторної поезії”, в якій, як відомо, брали участь чи не всі дослідники творчості П. Куліша, бо це тема іншого наукового дослідження.

І. Франко зазначав, що ця рецензія далася йому нелегко, а так різко “про такого віком і працею поважного чоловіка, як д. Куліш” [8: т. 26: 178], він писав “з болем серця, з жалем і сумом, – а жаль ваги не має” [8: т. 26: 179]. Ця критика, за зізнанням І. Франка, ніяк не означає, що він кидає “каменем на старших і безперечно заслужених працівників нашої вбогої літератури” [8: т. 26: 179].

Рецензент “Хуторної поезії”, звичайно, розумів, яку реакцію самого П. Куліша викличе його публікація (І. Франко писав І. Белеєві: “Шлю [рецензію на] “Хуторну поезію” – роби з нею, що хочеш, я лагідніше не міг написати” [8: т. 48: 307]) особливо в контексті пропозиції “Куліша зробити “Світ” його [себто П. Куліша. – В. І.] органом” [8: т. 48: 308]¹. Цікаво, що І. Франко, за його словами, був готовий до співпраці з П. Кулішем – “коли б він [себто П. Куліш. – В. І.] хотів видавати свій окремий орган, я радо ладив би для нього повісті, вірші і взагалі такі речі, де я би не потребував кривити своєї думки, а він міг би надрукувати” [8: т. 48: 308].

Думка П. Куліша про цю рецензію загалом невідома, хоча, очевидно, була негативною, про що знав і сам І. Франко. Це підтверджують його слова з листа до Н. Кобринської від 5 червня 1886 року, в якому він, відповідаючи на її прохання скласти певну протекцію до Кулішів, писав: “Я радо допоміг би Вам тут чим-небудь, але з Кулішем я не тільки не переписуюсь, а надто ще маю на собі його височайшу неприязнь за рецензію його “Хуторної поезії” в “Світі”. Значиться, не можу Вам тут нічим допомогти” [8: т. 49: 65].

І. Франка мовби гнітила ця різка негативна рецензія на Кулішеву збірку, а тому 1885 року, ніби виправдовуючись за неї, у рецензії на працю неназваного польського автора “Zarysu ruchu literackiego Rusinyw” заперечив чи не всі поло-

¹ Йдеться про такі слова з листа І. Белея до Франка від 8 квітня 1882 року: “К[улі]ш рад би, як бачу, з “Світу” зробити ніби свій орган і давати на нього гроші, але ти, певно, об тім пересвідчений, що я (я знов переконаний, що й ти) на теє не пристаємо” [8: т. 48: 679].

ження “Зарисів”, що стосувалися власне П. Куліша. Більше того, критик розвинув ті позитивні судження про Кулішеву поезію, які ледь означив у закінченні рецензії на “Хуторну поезію”, написавши, що “і в “Досвітках” (гл[яди] деякі уступи поеми “Настуся”) і навіть в “Хуторній поезії” стрічаємо проблиски правдивого таланту поетичного і сильного, хоть, звісно, не радісного чуття, а при тім форма віршова в “Хуторній поезії”, хоч нехай собі наш автор говорить що хоче, єсть майже бездоганною, стих немов з міді кований” [8: т. 26: 353]. Як приклад сили поетичного чуття П. Куліша І. Франко навів уривок вірша “Слово правди” “На мій первоцвіт вдарили морози” (їх, до слова, критик використав у рецензії на “Хуторну поезію” як епіграф до завершальної частини, уже більш позитивної, не такої полемічної, як попередні), зазначивши, що “такі слова на старості літ пишуться кров’ю, а сього не слід забувати критикам, висказуючим поспішно подібний суд, як автор статті в “Ateneum” [8: т. 26: 353].

Можемо говорити також про те, що у питанні ставлення І. Франка до П. Куліша певний вплив мав М. Драгоманов, котрий у деяких своїх листах до І. Франка часто звертав його увагу саме на постать П. Куліша, з яким сам тривалий час переписувався¹. Так, М. Драгоманов постійно рекомендував І. Франкові залучити П. Куліша до співпраці у журналі “Житє і слово”. Однак Каменяр не у всьому слухався свого вчителя – коли факт неучасті у журналі Хв. Вовка пояснював тим, що не знав його адреси, то щодо П. Куліша просто промовчав: “Ані Куліша, ані Вовка я досі в співробітники не просив, Вовка тому, що ніяк не можу дістати його адреси. Так само й н[оме]рів досі ніяким чужим редакціям не вислано” [8: т. 49: 449]. Тут, очевидно, є й звичайна відписка І. Франка принаймні щодо Хв. Вовка, з яким він листувався з кінця 1870-х років.

Виразне прагнення І. Франка оминати тему свого можливого безпосереднього спілкування з П. Кулішем у листуванні з М. Драгомановим, мабуть, пов’язане також із тим, що І. Франко чи не завжди до здавалось би позитивної оцінки діяльності П. Куліша докидав якийсь негатив, хоча під тиском М. Драгоманова, здається, все ж робив певні спроби безпосереднього контакту з патріархом української літератури. Свідченням цьому є те, що скоріше всього завдяки саме І. Франкові П. Куліш одержав працю М. Драгоманова “Чудацькі думки про українську національну справу”, яку І. Франко 1892 року видав окремою книжкою. У приписці листа до М. Драгоманова від 14 січня 1893 року І. Франко писав, що “Чудацькі думки” вислано “в Росію [...] крім Будил[овича], також Кулішу” [8: т. 49: 376]. З Кулішевого листа до М. Драгоманова від 3 січня 1893 року відома й його реакція на прислану працю М. Драгоманова, до якої, за О. Лотоцьким, П. Куліш “виявляє свої симпатії” [6: 7]: “Ваші політично спасенні “Чудацькі думки” (вид. перве) я вже маю, дякувати незнамому комусь” [6: 8].

¹ О. Лотоцький у статті “П. О. Куліш та М. П. Драгоманов у їх листуванні” (Прага, 1937) писав про два періоди у їх листовному спілкуванні: 1875–1883 і 1893–1895 роки. На жаль, це листування повною мірою так і не опубліковане – О. Лотоцький подав лише кілька листів П. Куліша та їх уривків із 36, які зберігалися в архіві М. Драгоманова.

Приблизно через рік (25 лютого 1894 року) І. Франко усе ж виразно заявив М. Драгоманову про свій намір до співпраці з П. Кулішем, водночас не дуже у це вірячи. Причиною цього, за І. Франком, був характер П. Куліша – “Куліш людина вередлива” [8: т. 49: 468]. Видавець журналу “Житє і слово” найціннішим набутком П. Куліша вважав листи до нього різних людей, а щодо його поезій та перекладів заявляв, що в них не вірить [див.: 8: т. 49: 468]. Врешті, до Кулішевих перекладів І. Франко підходив вибірково. Він особливо цінував переклади В. Шекспіра: “Ще Шекспір непоганий, але Байрон нікудишній: такого перекладу, яким він угостив “Правду”, нізащо б не друкував” [8: т. 49: 468]. Водночас, очевидно, щоб заспокоїти М. Драгоманова, І. Франко зазначив: “впрочім, як кажу, я напишу до нього: вишлю йому “Ж[итє] і сл[ово]” та виложу в листі, чого б мені від нього треба, а чого не зможу взяти” [8: т. 49: 468]. Однак І. Франко або не написав П. Кулішеві, або той йому не відповів, бо жодної згадки про реакцію П. Куліша на такий лист в подальшому листуванні І. Франка з М. Драгомановим не виявлено. Очевидно, ніби випереджуючи запитання М. Драгоманова про П. Куліша І. Франко у листі від 9 квітня 1894 року зазначив: “З Укр[аїни], ані загалом з Росії (крім одного Кримського), ні від кого ані вістки, ані слова” [8: т. 49: 488].

Очевидно, П. Куліш усе ж не відповів І. Франкові, а той, у свою чергу, в “Житі і слові” помістив коротку, але знову ж не зовсім позитивну рецензію на поетичну збірку П. Куліша “Дзвін”, яку передрукував і М. Павлик у журналі “Народ”, на видання якого, як відомо, давав гроші і П. Куліш. Такий передрук, за І. Франком, став причиною розриву П. Куліша і М. Павлика, а натомість П. Куліш через Є. Тимченка переслав О. Барвінському свій переклад “Вільгельма Телля” Ф. Шіллера, який потрапив до І. Франка, а той не хотів його друкувати. Врешті, справа Франкової участі у Кулішевих перекладах – це тема іншого дослідження.

Оцінюючи фольклористичну діяльність П. Куліша, І. Франко закономірно, як уже йшлося, звертав увагу на “Записки о Южной Руси”, однак не залишивши при цьому її цільної характеристики. Кулішеві “Записки” І. Франко розглядав як одну з його головних праць, зазначаючи у праці “Метод і задача історії літератури” (1890–1891), що саме з виданнями “Записок о Южной Руси”, “Хати” та “Основи” і розпочинається головна його (себто Кулішева) діяльність власне як українського національного письменника [див.: 8: т. 41: 19].

Схожі думки про “Записки о Южной Руси” І. Франко висловлював і в інших своїх дослідженнях, даючи переважно лише загальну характеристику цій видатній фольклористичній праці. Так, І. Франко звернув увагу на спосіб передачі фольклорного матеріалу “Записок”: на його думку, видання наповнене “багатими скарбами народних пісень та звичаїв, перемішаними з його власними зауваженнями та іншими коментарями” [8: т. 41: 168], а тому “в історії української етнографії ім’я Куліша тривко записане його “Записками о Южной Руси” [8: т. 41: 288].

Також І. Франко відзначав новаторство П. Куліша в інтерпретації окремих фольклорних текстів. Так, коли О. Міллер та О. Веселовський пояснювали трохи не всі українські “колядки і щедрівки в душі т[ак] зв[аної] міфологічної школи” [8: т. 27:

11], то “за натяками Куліша в “Запис[ках] о Южн[ой] Руси” о історичних загадках, находячихся в тих піснях, пішла 1872 р. робота Костомарова “Об историческом значении южнорусской нар[одной] поэзии”, а 1874 перший том критичного видання “Исторических песен ук[раинского] народа” Антоновича і Драгоманова, де деякі колядки і щедрівки признано історичними пам’ятниками з князівської доби нашої історії” [8: т. 27: 11–12].

Водночас І. Франко, зрозуміло, далеко не скрізь був послідовно позитивним в оцінці спадщини Куліша-фольклориста, зокрема не завжди заявляючи високу оцінку помічених у “Записках” фольклорних текстів. Він загалом критично висловлювався про діяльність Куліша-фольклориста, водночас належно цінуючи його конкретний внесок у науку про українську усну народну словесність та його патріотизм. Так, у статті “Южнорусская литература” (1904) він зазначав, що “Записки о Южной Руси” “ценные не столько собранным в них этнографическим материалом, сколько тем чувством искренней любви автора к Украине, ее народу и его языку, каким проникнута вся книга” [8: т. 41: 132].

Серед позитивних аспектів “Записок о Южной Руси” І. Франко називав Кулішеві описи-характеристики українських кобзарів та лірників. Відтак, з’ясовуючи “Шевченкову концепцію кобзаря Перебенді” [8: т. 27: 297], І. Франко передусім покликався на Кулішеві судження про наших народних бардів, які, за словами П. Куліша, “занимают первое место по развитию поэтических и философских способностей” [4: т. 1: 65], а від інших людей відрізняються “высшим настроением ума” [4: т. 1: 65]. Відомо, що одним із найбільш колоритних українських кобзарів П. Куліш вважав А. Шута, котрий “смотрит на ремесло нищего, как на дело богоугодное” [4: т. 1: 45]. Як зазначав з цього приводу І. Франко, “певна річ, що так само глядить на кобзарів і сам народ, так глядів на них і Шевченко в своїх молодих літах” [8: т. 27: 298].

Причиною критичних зауважень І. Франка про П. Куліша було й те, що він його вважав ученим-дилетантом. Це стосувалося історіографії, фольклористики, а також перекладознавчої діяльності П. Куліша – І. Франко писав, що П. Куліш власне не знав досконало жодної іноземної мови, і це було одним із головних аспектів Франкової критики Кулішевих перекладів В. Шекспіра та Біблії. Думаю, що коли твердження про ненауковість щодо “Записок о Южной Руси” з висоти здобутків фольклористики початку ХХ ст. ще можливі (згадаймо, що сам П. Куліш писав у “Записках о Южной Руси”: “Надобно сознаться откровенно, что, странствуя из села в село по малороссийским губерниям в период моей юности, я редко имел в виду собственно науку” [4: т. 1: 234]), то стосовно інших аспектів Кулішевої діяльності вони принаймні дискусійні.

Для прикладу можна послатися на статтю І. Франка “Ведмедівка” (1907), що входила до “Студій над українськими народними піснями”. Йшлося про “Отрывок из песни о разорении Киева Батыем”, текст якої П. Куліш помістив у додатках до першого тому “Записок о Южной Руси”, узявши його, як і коментар до тексту, з видання Е. Руліковського “Opis Powiatu Wasylkowskiego”. Франкові зауваження

викликала як сама публікація тексту пісні, так і розмірковування Е. Руліковського з її приводу, які І. Франко безапеляційно потрактував як “псевдонаукову галімацію польського збирача” [8: т. 42: 289]. Його критику викликав й Кулішів коментар до пояснення Е. Руліковського, який він (себто І. Франко) назвав виявом безкритичності П. Куліша щодо матеріалу польського етнографа і фольклориста. За І. Франком, П. Куліш мав би передусім “висловити якийсь сумнів щодо самого тексту пісні, що своєю нескладністю б’є в очі” [8: т. 42: 289] замість того, щоб з Е. Руліковським скидати усі недоречності цього твору “на народну пам’ять, приписуючи їй свою власну недогадливість, і бавляться пустими теоріями про Батія, Манку і Пету” [8: т. 42: 289]. Цікаво, що критикуючи публікацію П. Чубинського народного оповідання “Ведмедівська попівна”, а відтак й варіанту пісні “Славний город Ведмедівка”, І. Франко уже не так різко писав про ненауковість публікацій самого П. Чубинського.

Порушуючи питання автентичності фольклорних текстів, І. Франко закономірно звернув увагу на підроблену “Думу-сказание о морском походе “старшего князя-язычника в христианскую землю” [4: т. 1: 171–178], чомусь неточно написавши прізвище цієї баби (Гуйдулиха замість Гуйдиха), від якої О. Шишацький-Ілліч начебто записав цю “думу”.

Фольклорні тексти у записах П. Куліша І. Франко використовував й у дослідженні “Хмельниччина (думи, пісні та вірші)”, аналізуючи окремі тексти народних дум “Хмельницький і Барабаш”, “Перемога Корсунська” та про Білоцерківщину тощо. І. Франко оцінював ці Кулішеві записи по-різному: в одних випадках дослідник вказував на неточності запису, а в інших на те, що в його варіантах багато зайвого, зокрема сосовно запису М. Цертелева. На думку І. Франка, це пов’язано з тим, що записи, зроблені в XIX ст., у певному сенсі є так звані пізніми фабрикатом кобзарів, а відтак у другій частині думи про Хмельницького і Барабаша, за І. Франком, “деяку історичну та літературну вартість має тільки опис битви козаків з ляхами” [8: т. 43: 121].

Закид І. Франка щодо науковості запису думи про Хмельницького і Барабаша ґрунтувався на висновках М. Драгоманова та В. Антоновича про те, що у виданні тексту цієї думи у збірнику А. Метлинського “Народные южнорусские песни” (1853) сполучено варіанти двох кобзарів А. Шута та А. Бешка (І. Франко помилково датував цей запис 1840-ми роками). Ось як це пояснював сам П. Куліш у листі від 2 січня 1893 року, відповідаючи на цей закид М. Драгоманову: “В киевском Вашем издании украинских песен сказано, что одна дума мною составлена из нескольких. Вовсе нет. Эту думу записал я от Андрея Шута; но так как он свое ремесло [кобзаря] оставил ради церкви, то и перезабыл некоторые места. Я, по его указанию, списал думу от его учеников и пополнил их пением пробелы. Они, по другим причинам, помнили не все. Если бы напечатать каждую версию отдельно, вышли бы лоскутья, более или менее искаженные незнанием” [6: 6].

Важливе історико-фольклористичне значення мають й інші думки І. Франка стосовно декількох конкретних фольклорних текстів у записах та виданнях

П. Куліша. Серед них аналіз оповіді про те, як дванадцять братів будували Лаврську дзвіницю (див. фантастичну повість П. Куліша “Огненный змей”), яку І. Франко використав у статті про колядку про святу Софію в Києві, розгляд відомої лірницької “Пісні про Правду і Неправду”¹ (чи по-іншому “Пісні про Правду і Кривду”), опублікованої наприкінці першого розділу другого тому “Записок о Южной Руси” начебто як запис Л. Жемчужнікова. Цікаво, що І. Франко десь у тому самому часі, що й Олена Пчілка, звернув увагу на певні сумніви у достовірності запису саме Л. Жемчужниковим цієї пісні [див.: 8: т. 43: 281]. В оцінці особливостей запису пісні “Про Правду і Неправду” та її змісту І. Франко значною мірою відштовхувався від висновку М. Драгоманова про цей твір. Йшлося зокрема про те, що П. Куліш буцімто редагував текст пісні.

Зазначу, що з приводу як цього твору, так і відомої пісні про Кирика, поміщеній кількома сторінками раніше від “Пісні про Правду і Неправду”, щоправда, в обмеженій кількості примірників “Записок о Южной Руси”, є різні думки в українській фольклористиці. Одна з них належить авторитетному українському фольклористові О. Десві, котрий до IX Міжнародного з’їзду славистів (Київ, 1983) опублікував статтю “Методологічна та джерелознавча база видання зводів фольклору слов’янських народів”, у якій використав значною мірою сенсаційний матеріал стосовно обставин запису цієї балади про Кирика і попа – невідому науці записку брата дружини П. Куліша М. Білозерського, датовану 9 грудня 1885 року.

Тут нема потреби ще раз детально коментувати цей уже тепер відомий архівний матеріал, а тому спинюся лише на його основних положеннях. Так, М. Білозерський наголошував, що цю баладу від початку до кінця записав саме він 13 січня 1856 року у Києві на квартирі у Кулішів від лірника Василя Липника з Димера, що неподалік від Києва², а П. Куліш її текст опублікував “со значительными пропусками”, відтак вся вона “переделанная или, правильнее сказать, “исправленная” им” [2: 277]. Така ситуація, як зазначав М. Білозерський, врешті призвела до того, що “часть речи Остапа и все разговоры людей, присутствующих в шинке в с. Яблунька, относящиеся до этой баллады, и сцена питья горилки за здоровье Кирика – чистейшая выдумка, совершенно неприличная для научного сборника” [2: 277]. Про достовірність змісту цієї записки, за О. Десві, свідчить і порівняння рукописного запису М. Білозерського та тексту, поданого в “Записках” П. Куліша, яке, до слова, провело досить непросто з огляду на те, що цей запис зроблено олівцем в польових умовах [див.: 1: 7–9].

¹ Див. її системний аналіз у розвідці І. Франка “Пісня про Правду і Неправду” [8: т. 49: 280–352].

² В “Записках о Южной Руси” П. Куліша виконавцем пісень про Кирика та про Правду і Неправду названо кобзаря Остапа, якого окремі дослідники ототожнюють з кобзарем Остапом Вересаєм. На думку І. Франка, це скоріше всього не був запис від Остапа Вересая, бо текст пісні в “Записках о Южной Руси” “відмінний від записаного пізніше Вересаєвого, коротший (15 куплетів)” [8: т. 43: 281], тоді як справді записаний 1860 року в Сокиринцях Полтавської губернії від О. Вересая та надрукований в “Основі” (1861, X, с. 85–96) мав 19 куплетів. Питання про особистість Остапа Вересая І. Франко заторкнув у некролозі “Остап Вересай” [див.: 8: т. 28: 102].

Однак навіть така, здавалося б, очевидна і аргументована вказівка на записувача твору та особу народного співця аж ніяк не вичерпує проблеми. Річ у тому, що наука знає ще й свідчення Л. Жемчужнікова, котрі той, як і М. Білозерський, виклав власноручно. Йдеться про його мемуари “Мои воспоминания из прошлого”, вперше всі шість частин яких за авторським машинописним примірником опубліковані 1971 року. Прикметно, що О. Дей чомусь про них зовсім “забув”. Л. Жемчужников зазначав, що одного разу він “зустрів у Києві лірника, від якого записав тоді ж дуже цікаву баладу про „Бідного Кирика, попа и алчущую попадью”. Кулиш был очень доволен этим оригинальным народным произведением” [3: 210–211].

Як бачимо, тут непросто встановити істину. Зрозуміло, що з огляду на брак інформації не зробив цього й І. Франко, котрий баладу про Кирика в “Історії української літератури” розглядав у контексті “вироблення того епічно-гумористичного типу, що творить характерну прикмету “Енеїди” Котляревського, і як попередники (І. Франко мав на увазі й інші жартівливо-сатиричні фольклорно-літературні твори. – В. І.) сього твору, пам’ятного як початок нашого національного відродження” [8: т. 40: 361].

Намагання П. Куліша представити українську усну народну словесність у конкретиці її буття стало причиною того, що він був чи не першим фольклористом, хто відчув особливу поетичність звичайної селянської розмови. У статті “*Bel parlar gentile*” (“Вишукане красномовство”) (1906) І. Франко зазначив, що коли українські фольклористи полювали на пісні, казки, вірування та легенди, а до “тих широких, невимушених і на око безпрограмованих розмов селянських, у яких, мов у калейдоскопі, переливаються їх щоденні, не раз на око сірі та нецікаві справи” [8: т. 37: 10], ставилися, як до непотрібного матеріалу, П. Куліш в “Записках о Южной Руси” не лише помістив значний фольклорний матеріал, а й “дав інтересну спробу передати той матеріал, овіяний тим самим теплом селянського родинного життя, що кладе свою нестерту печать на колориті й формі самого того матеріалу” [8: т. 37: 10]. Відзначу й високу Франкову оцінку уваги П. Куліша до такого цікавого фольклорного жанру, як коротенькі віршики чи приспівки, вставлених у прозовий текст [див.: 8: т. 34: 451].

Звичайно, заявлена тут проблема, можливо, обґрунтована у статті неповно, бо до кінця не з’ясоване загалом питання взаємин П. Куліша та І. Франка, оскільки ще дотепер повністю не розшукані джерела, які документально, а не опосередковано, вказують на те, як П. Куліш врешті ставився до постаті І. Франка, як сприймав його художньо-творчу та наукову діяльність.

Література:

1. Відділ рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України. – Ф.3-3/133. – арк. 7–9.
2. Дей О. Методологічна та джерелознавча база видання зводів фольклору слов’янських народів // IX міжнародний з’їзд славистів. Історія, культура, фольклор та етнографія слов’янських народів. Доповіді. – К., 1983.

3. Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого. – Ленинград, 1971.
4. Записки о Южной Руси. Издал П. Кулиш. – СПб., 1856. – Т. 1; СПб., 1857. – Т. 2.
5. Кулиш П. Около полу столетия назад. Литературные воспоминания // Пантелеймон Куліш. Матеріали і дослідження. – Львів–Нью-Йорк, 2000.
6. Лотоцький О. П. О. Куліш та М. П. Драгоманов у їх листуванні. – Прага, 1937.
7. Нахлік Є. П. Куліш в оцінці І. Франка // Другий міжнародний конгрес україністів. Доповіді і повідомлення. Літературознавство. – Львів, 1993.
8. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Микола Мушинка (Пряшів, Словаччина)

Взаємини Івана Франка з Володимиром Гнатюком

Про кожного з членів “Львівської трійці кінця XIX і початку XX століття” (М. Грушевський, І. Франко та В. Гнатюк) існує обширна наукова література, однак малодослідженою є тема про взаємини цих трьох будівників найвизначнішої наукової установи Західної України – Наукового товариства імені Шевченка у Львові, зокрема про ваємини І. Франка з В. Гнатюком¹.

Ім’я І. Франка стало відомим В. Гнатюкові ще в ранньому дитинстві, однак безпосередньо спілкуватися з ним він почав у 1894 році, будучи студентом Львівського університету та членом новозаснованого “Народознавчого товариства” (“*Towarzystwo Ludoznawcze*”) в управі якого працював І. Франко. Саме йому В. Гнатюк передав свою рукописну збірку, яка містила понад 800 пісень та кілька десятків казок. І. Франко передав збірку секретареві Товариства Антону Стшелецькому для публікації її матеріалів в органі товариства – часописі “*Lud*”. У нього ця збірка безслідно пропала [4].

Відчуваючи певну відповідальність за втрату цінної збірки, І. Франко заохотив В. Гнатюка до дальшої збирацької роботи. Більше того, він давав йому конкретні вказівки для записування фольклору і зв’язав його з найвизначнішим тодішнім етнологом та антропологом Хв. Вовком, який у численних листах надсилав йому цілі програми та методичні рекомендації для збирання етнологічних матеріалів. Окрім того, І. Франко дозволив здібному і допитливому студентові користатися своєю бібліотекою, а частину його матеріалів опублікував на сторінках свого журналу “Жите і Слово”².

¹ На основі архівних джерел цю тему частково порушив П. Баб’як [1]. В основу праці покладено документи архівів Львова та Києва, публікований доробок В. Гнатюка, мої праці про нього [27–32] та збірник документів і матеріалів про його життя і діяльність [3]. Див. теж: Зв’язки Івана Франка з чехами та словаками / Упорядкували М. Мольнар та М. Мундяк. – Братислава, 1957; 3 історії чехословацько-українських зв’язків. Присвячується 100-літтю з дня народження Івана Франка / Головний редактор Й. Грозенчик. – Братислава, 1959.

² Див., наприклад, “Адам і Єва” та “Давид і премудрий Соломон”. – “Від Андрія Бряника в с. Голятині... в іюлі 1895 записав В. Гнатюк” // Жите і слово. – 1895. – Т. 4. – Кн. 6.

У 1895 році І. Франко заснував і очолив Етнографічну комісію НТШ у Львові. Серед перших її членів був і В. Гнатюк. За порадою І. Франка він записав повний репертуар лірника Я. Златорського із с. Житномир Бучацького повіту, який став основою його монографії “Лірники” [11], що її І. Франко поповнив посиланням на паралелі цих творів у друкованих джерелах.

Разом із М. Грушевським І. Франко був ініціатором першої подорожі В. Гнатюка на Закарпатську Україну (Угорську Русь) у липні 1895 року. Обоє вони були захоплені фольклорними записами молодого студента. На заклик І. Франка В. Гнатюк написав обширну розвідку про свою подорож на Закарпаття [8]. Для наступних подорожей на Закарпатську Україну, Пряшівщину, у Бачку в Сербії та Банат в Румунії І. Франко та М. Грушевський надавали йому фінансову допомогу. Результатом п'ятох наступних подорожей у цей регіон (1896–1903) була шеститомна праця В. Гнатюка “Етнографічні матеріали з Угорської Русі” [9]. До першого тому цієї й досі неперевершеної збірки фольклорних матеріалів Закарпаття В. Гнатюк дав таку присвяту: “Високоповажаним Панам Проф. Михайлові Грушевському і Д-рові Іванові Франкові – подвижникам українсько-руської науки, приятелям і учителям молодіжі свою працю присвячує Ученик” [9: 3: III]. Закарпаттю В. Гнатюк присвятив десятки інших праць [див.: 31]. Зі своїх подорожей В. Гнатюк надсилав своїм учителям детальні звіти та поширював їхні твори між населенням.

Разом з І. Франком В. Гнатюк уклав гострий протест проти національного й економічного утиску закарпатських українців угорською владою “І ми в Європі!” [24], який підписала майже вся прогресивна інтелігенція Галичини.

У 1897 році В. Гнатюка було обрано головою студентського товариства “Академічна громада” у Львові, яке під його керівництвом стало найвизначнішою українською молодіжною організацією Галичини. Вже у своїй програмовій промові на установчих зборах В. Гнатюк наголосив, що Академічна громада у своїй роботі буде керуватися ідеями І. Франка [26].

Саме в цю пору І. Франко опинився чи не в найбільшій матеріальній та духовній кризі у своєму житті. У 1895 році керівництво Львівського університету, наперекір успішній габілітації, не дозволило йому зайнятися педагогічною діяльністю, до якої він роками інтенсивно готувався. Навесні 1897 року він був кандидатом до австрійського парламенту, однак реакційні сили Галичини, за активної підтримки уряду, різними махінаціями сфальшували результати виборів й І. Франка у парламент не допустили. У травні 1897 року І. Франка було звільнено з роботи в редакції щоденника “Kurier Lwowski”, унаслідок чого він лишився без постійного заробітку. Майже одночасно “збанкрутував” і його журнал “Жите і слово”, на який він покладав великі надії, а польська та західноукраїнська преса підняли шалену атаку, спрямовану проти І. Франка. Таке цькування й нервові напруження не могли не відбитися на здоров'ї І. Франка. Він майже повністю осліп і, здавалося, що вже ніколи не зможе продовжувати свою літературну, наукову та громадську діяльність.

У цій, на перший погляд безнадійній ситуації, коли від найвизначнішого живого

українського письменника відвернулися навіть великі українські “патріоти” та його вчорашні “меценати”, прийшов йому на допомогу його учень В. Гнатюк.

Як голова “Академічної громади” у Львові, він розіслав серію листів прогресивним діячам української культури з проханням допомогти І. Франкові у його незavidному матеріальному становищі та взяти участь у відзначенні 25-річчя його письменницької діяльності. Знаючи погані житлові умови І. Франка, він висловив пропозицію, щоб українська громадськість з нагоди цього ювілею зібрала кошти на купівлю для нього будинку.

Цю пропозицію зустріли з позитивним відгуком, зокрема, серед української інтелігенції в царській Росії. У Києві на заклик В. Гнатюка збирала гроші для цієї мети мати Лесі Українки Олена Пчілка, а у Петрограді – К. Білецький [48: 19–20]. До підготовки франківського ювілею В. Гнатюк залучив Б. Грінченка, Хв. Вовка, І. Труша, С. Людкевича, С. Крушельницьку, М. Менцинського та багатьох інших.

Довідавшись, що в І. Франка є нова збірка віршів, яку ніхто не хоче друкувати, В. Гнатюк від імені “Академічної громади” звернувся до автора з пропозицією, що студентське товариство готове видати його збірку і навіть виплатити йому відповідний гонорар [15]. Важко хворого (з різних боків битого) І. Франка така пропозиція до душі схвилювала і він охоче погодився. 17 листопада 1897 року В. Гнатюк скликав засідання “Академічної громади”, на якому окреслив план видання збірки, що його було одностайно ухвалено. Тут же було вирішено із фондів “Академічної громади” виплатити І. Франкові 100 золотих в рахунок гонорару¹. На початку 1898 року збірка І. Франка “Мій Ізмарагд” з’явилася друком тиражем 1000 примірників. Деякі її вірші було перекладено також на чеську мову [23: 124–125], [32: 307]. Усе це заохотило В. Гнатюка до дальших заходів, спрямованих на допомогу І. Франкові.

17 грудня 1897 року він поставив на повістку чергового засідання управи “Академічної громади” питання участі товариства у святкуванні 25-літнього ювілею письменницької діяльності І. Франка. Для відзначення цього ювілею було створено підготовчий комітет, головою якого обрано В. Гнатюка. Комітет розгорнув широку діяльність: постановив видати брошуру про життя і діяльність І. Франка, надрукувати його портрет, зібрати гроші на фонд купівлі для І. Франка будинку тощо. Щоб заохотити до святкування Франківського ювілею наддніпрянських українців, В. Гнатюк наприкінці грудня 1897 року виїхав до Києва, де нав’язав контакти з багатьма діячами культури [2: 632]. З його ініціативи було видано альманах “Привіт Дру Івану Франкові” [36], бібліографію творів І. Франка за 25 років [34], збірник музичних творів на слова І. Франка [38] тощо. Частково втілилася й ідея В. Гнатюка закупити для І. Франка будинок.

Урочисте святкування 25-річчя письменницької діяльності І. Франка відбулося

¹ Державний архів Львівської області. – Ф. 296, оп. 1, спр. 3. Детальніше про це див.: Трегуб М. До історії видання збірки І. Франка “Мій Ізмарагд” // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1998.

30 жовтня 1898 року. У ньому взяла участь не лише молодь, але й вся прогресивна українська інтелігенція Львова. Сам В. Гнатюк прочитав на ньому головну доповідь, в якій охарактеризував І. Франка не лише як письменника, але й як громадського та політичного діяча, котрий “від наймолодших літ стояв в ряду перших борців за волю думки, слова, за свободу совісти... а своїми творами вказав шлях до широкої європейської культури” [14: 118].

Сам І. Франко був глибоко зворушений такою увагою громадськості до своєї особи тим більше, що ініціатором святкування була молодь, яку очолював студент В. Гнатюк.

Святкування 25-ліття літературної творчості І. Франка в жовтні 1898 року майже збіглося із закінченням університетських студій (“абсолюторієм”) В. Гнатюка.

Польські шкільні органи робили все можливе, аби виштовхнути непокірного студента зі Львова, тому направили його помічним учителем в захолусне містечко Самбір, де, як писав він до Хв. Вовка “хіба афіші прийдеться читати, а більше нічого” [48: 27]. Щоб затримати В. Гнатюка у Львові й уможливити йому продовжувати наукову працю, М. Грушевський запропонував 27-річному випускникові університету посаду секретаря Наукового товариства ім. Шевченка, а І. Франко – функцію секретаря ним очолюваної Етнографічної комісії НТШ [18].

На початку 1899 року саме В. Гнатюк подбав про те, щоб штатним працівником НТШ став І. Франко¹. З того часу вони обоє працювали не лише в одній установі, але й у спільній канцелярії.

Разом з головою НТШ М. Грушевським вони заснували видавництво “Українсько-руська видавнича спілка”, а при ньому серійне видання “Літературно-наукова бібліотека”, в якому до Першої світової війни вийшли друком 323 книжки. Майже половину з них редагував В. Гнатюк, другу половину – І. Франко [див.: 30]. Своім “працедавцям”, головню, І. Франкові, В. Гнатюк ціле життя віддячувався сумлінною працею. Продуктивність В. Гнатюка була гідною подиву. Він не лише вів всю агенту товариства, а й редагував переважну більшість його етнологічних видань, зокрема “Етнографічний збірник” та “Матеріали до українсько-руської етнології”.

15 років (1898–1913) він був секретарем згадуваної вже Етнографічної комісії НТШ, яку очолював І. Франко, а 1913 року перейняв від нього головування.

У 1899 році В. Гнатюк став редактором “Літературно-наукового вісника” (ЛНВ), який виник на базі органу НТШ “Зоря” та журналу І. Франка “Житє і слово”. І. Франко став його головним, а В. Гнатюк виконуючим редактором. Перший читав першу коректуру, другий – другу. Окрім них та М. Грушевського, ніякої адміністраційної сили в редакції не було. В. Гнатюк, знаючи погані матеріальні умови І. Франка, в березні 1899 року подбав про те, щоб його місячна зарплата за редагування

¹ Згадує про це син І. Франка Тарас: “Саме тоді [1898 року. – М. М.] батько був усунутий з “Кур’єра Львівського”. Пам’ятаю, як мама журилася, що тато легкодушно покидає певний заробіток у зичливих йому і досить прогресивних поляків. Несподівано посада для Франка, саме завдяки Гнатюкові, знайшлася в Науковім Товаристві ім. Шевченка” [Франко Т. Приятелювання з Іваном Франком // Народна творчість та етнографія. – Київ, 1971. – № 2].

ЛНВ виносила сто золотих¹. Через два роки – 29 січня 1902 року І. Франко надіслав президії НТШ листа з проханням підвищити В. Гнатюкові платню за редагування ЛНВ [3: 99]. Після революції 1905 року редакцію ЛНВ було перенесено до Києва, де його редактором став М. Грушевський. На сторінках ЛНВ В. Гнатюк опублікував майже півсотні власних наукових розвідок та понад 600 рецензій, оглядів та дрібних статей [29].

25 лютого 1906 року І. Франко разом із В. Гнатюком влаштували урочисте святкування 10-ліття приїзду М. Грушевського до Львова. На ньому І. Франко, як голова підготовчого комітету святкування, зачитав доповідь про життя і наукову діяльність М. Грушевського, а В. Гнатюк як секретар підготовчого комітету – вітальні телеграми з Києва, Відня, Праги, Кракова, Перемишля та інших міст [20]. До ювілею вони разом видали “Науковий збірник присвячений Михайлу Грушевському”, в якому взяли участь визначні вчені України та інших країн [33].

За понад 15 років безпосередньої співпраці І. Франка з В. Гнатюком, головно, на полі Етнографічної комісії НТШ та Українсько-руської видавничої спілки, вони видали кілька десятків спільних праць.

Вже в перші тижні взаємної співпраці в НТШ – 20 серпня 1899 року вони видали спільну протестну заяву, спрямовану проти недопущення урядом Росії української мови на XII Міжнародному археологічному з’їзді в Києві. У ній вони, між іншим, писали: “Маємо честь повідомити, що з причини недопущення українсько-руської мови до рефератів на з’їзд, НТШ не може взяти участь в ньому, бо се недопущення не тільки робить практичну перешкоду для тих членів, що не володіють російською мовою, але всім взагалі робить таку участь морально неможливою” [17].

Подібна історія повторилася й 1902 року при влаштуванні XIII Міжнародного археологічного з’їзду у Харкові [6] та Першого міжнародного конгресу славистів, що мав відбутися 1904 року у Петербурзі [10].

У 1904 році В. Гнатюк разом з І. Франком та М. Грушевським влаштував у Львові одномісячні курси українознавства в яких взяло участь понад сто слухачів². Ці курси зіграли важливу роль у справі утвердження національної свідомості українців Східної Галичини [12].

В. Гнатюк редагував майже всі етнографічні та літературознавчі праці І. Франка, натомість І. Франко доповнював власними записами, редагував та рецензував праці В. Гнатюка. Наприклад, його збірку “Коломийки” він збагатив 304 власними записами і виконав остаточну коректуру цілої збірки. Першим двом томам “Коломийок” В. Гнатюка І. Франко дав таку оцінку: “Гнатюкова збірка уперше викликає те нове для нас враження колосальної єдності, що таїться на дні тих розрізнених краплин; зведені до купи в систему, що гуртує їх відповідно до змісту, вони складаються на широкий образ нашого сучасного народного життя, безмірно багатий

¹ Протокол засідання Виділу НТШ від 22 березня 1899 року – ЦДДА у Львові. – Ф. 309, оп. 1, спр. 33. Зарплата В. Гнатюка за редагування ЛНВ тоді становила 35 золотих.

² Головою курсів був М. Грушевський, його заступником І. Франко, а секретарем, на плечах якого лежала вся адміністрація – В. Гнатюк.

деталлями і кольорами, де бачимо сльози й радощі, працю і спочинки, турботи і забави, серйозні мислі і жарти нашого народу в різних його розверстуваннях, його сусідів, його соціальний стан, його життя громадське й індивідуальне від колиски до могили, його традиції й вірування, його громадські й етичні ідеали” [42: 502]. Подібну високу оцінку І. Франко дав і третьому тому “Коломийок” В. Гнатюка [42].

В. Гнатюк передав І. Франкові десятки легенд, які записав у Закарпатті. Той залучив їх до своєї капітальної праці “Апокрифи і легенди з українських рукописів” (Львів, 1906). У 1899 році вони у співавторстві опублікували відозву до дописувачів Етнографічної комісії НТШ [44], яка мала неочікуваний успіх. Матеріали, надіслані комісії на цю відозву, лягли в основу збірника “Галицько-руські народні легенди” [7]. Подібних відозв вони опублікували декілька: “Відозва до всіх любителів нашої народної словесності” [45], “В справі збирання етнографічних матеріалів” [43], “Програма для збирання діточих забавок і матеріялів до діточих забав” [13], “Відозва в справі збирання загадок” [5], “Квестіонар у справі записування похоронних звичаїв і голосінь” [46].

На підставі цих відозв рукописний архів Етнографічної комісії поповнився матеріалами, які лягли в основу низки видань НТШ. Решту записів (які б дали понад 20 томів друку) залишалися в архіві, чекаючи своєї черги до друку. На жаль, майже всі ці безцінні матеріали пропали в часі Першої світової війни, коли російські війська перетворили будинок НТШ у свій гарнізон, а письмові матеріали вживали для опалювання приміщень¹.

За активної участі В. Гнатюка з’явилася тритомна збірка І. Франка “Галицько-руські народні приповідки” [41], що містить понад 30.000 прислів’їв та приказок. У своїй рецензії В. Гнатюк назвав її “монументальним твором, який може бути прикрасою кожної і найбільшої літератури” [19: 407]. Подібну оцінку він дав і фольклорно-етнографічній праці І. Франка про Бойківщину [22].

Дуже позитивно він оцінив переклади оповідань І. Франка на угорську мову (ЛНВ. – Т. 18. – 1902. – Кн. 7). Натомість І. Франко переклав на німецьку мову велику рукописну збірку В. Гнатюка українського еротичного фольклору (319 народних оповідань) що з’явилася друком в Ляйпцигу в двох томах [21]. І. Франко й інші статті В. Гнатюка “одягав в німецьку сорочку” [37: т. 50: 222]. На сторінках ЛНВ та іншої західноукраїнської преси В. Гнатюк прорецензував десятки творів І. Франка².

За його редакцією, між іншим, з’явилася книжка І. Франка “Шевченко в польській революційній легенді”, драма “Украдене щастя” та інші.

¹ У 1917 році він так писав про цю трагічну подію: “Етнографічній Комісії удалося призбрати за довгі літа стільки матеріалів, що вони займали цілу велику шафу та в разі опублікування були б дали найменше двадцять об’ємистих томів друку. На жаль, усі ті матеріали знищені, тепер із купи сміття ледве можна буде більше вибрати їх ніж 0,01 проц.” [Гнатюк В. Вибрані статі про народну творчість. – Київ, 1966].

² ЛНВ. – 1898. – Кн. 5. – С. 132–140; Т. 7. – Кн. 8–9. – С. 145–156; 1899. – Кн. 8. – С. 123–124. – Кн. 10. – С. 39; Т. 13. – 1901. – Кн. 3. – С. 218; Т. 17, 1902. – Кн. 6. – С. 43–44; Т. 22, 1903. – С. 230; Т. 24, 1903. – С. 238; Т. 30, 1905. – С. 94–95; Т. 31, 1905. – С. 99; Т. 33, 1906. – С. 189.

У 1914 році В. Гнатюк очолив Ювілейний комітет із вшанування 40-річчя літературної праці І. Франка. Того ж року він підготував до друку альманах “Привіт Іванові Франкові в сорокалітє його письменської праці”, який через воєнні події вийшов лише через два роки [36].

Альманах складається з двох частин: літературної та наукової. У першій опубліковано вірші та оповідання А. Черного, В. Короленка, М. Горького, П. Тодорова, Лесі Українки, Т. Бордуляка, Л. Мартовича; спогади Уляни Кравченко, Хв. Вовка та деякі інші твори. У другій частині подано до того часу ніде не друковані наукові праці 24 вчених, серед яких є імена найвизначніших тогочасних славістів (В. Ягича, О. Шахматова, О. Брюкнера, Я. Бодуена де Куртене, А. Єнсена, І. Полівки, Ф. Корша, І. Зілинського та інших). Сам В. Гнатюк взяв участь у збірнику розвідкою “Запропашена збірка угро-руських казок”.

В. Гнатюка пов’язувала з І. Франком теж особиста дружба. Як згадувала дочка В. Гнатюка Олександра, їхні сім’ї майже кожні літні канікули проводили разом в с. Криворівня на Гуцульщині¹. Удвох вони часто ходили в ліс по гриби або на риболовлю, найчастіше на “пструги до Яворова” [37: т. 50: 214]. У Криворівні їхніми гостями бували: М. Коцюбинський, Г. Хоткевич, Леся Українка, К. Квітка, О. Кобилянська, О. Олесь, Ф. Колесса та інші видатні діячі української культури.

Будучи сам важкохворим, В. Гнатюк уважно стежив за здоров’ям І. Франка і як секретар НТШ дбав про те, щоб Товариство надавало матеріальну допомогу не лише І. Франкові, але і його сім’ї². У червні 1917 року на засіданні філологічної секції НТШ він вніс пропозицію видати “Історію української літератури” І. Франка, а гонорар призначити його сім’ї [3: 294].

У зворушливому листі до опікуна сім’ї І. Франка К. Бандрівського В. Гнатюк писав: “Пані Ольга Франкова вичерпала вже гроші, які мала досі, і не має з чого жити, а був же би чистий скандал для тутешніх українців, якби вона, хвора людина вправді, але ж усе жінка так заслуженого письменника, умирала з голоду або йшла по жербах, і то тоді, як родинний маєток позволяв би їй на зовсім достатнє життя” [3: 307]. Отже, він не перестав цікавитися сім’єю І. Франка і після його смерті.

Незадовго до своєї смерті В. Гнатюк написав ювілейну статтю з нагоди смерті І. Франка [16]. Цією статтею він ніби назавжди попрощався зі своїм другом та учителем.

¹ Лист О. Гнатюк до автора від 17 лютого 1967 року.

² У листі до Хв. Вовка 8 травня 1908 року В. Гнатюк писав: “Д-р Франко лежить у приватній санаторії д[окто]ра Свйонтковського, де платимо за нього місячно 360 кор[он]; крім того, треба для родини місячно коло 300 кор[он]. Наук[ове] тов[аристо] ім. Шевченка дало вже дещо і дасть певно ще, може, навіть визначить яку річну ренту, хоч, з огляду на фонди товариства, вона не може бути велика; про решту мусить старатися суспільність, бо ж для неї він робив ціле життя. Як довго його треба буде утримувати, трудно тепер сказати, а родину щонайменше яких 4–5 літ, доки бодай старші сини не зможуть собі заробляти” [3]. 28 жовтня 1908 року в листах до опікуна родини І. Франка К. Бандрівського він повідомляв, що президія НТШ призначила І. Франкові 1000 крон одноразової підмоги [3: 192], а 2 липня 1909 року зобов’язалась щомісячно виплачувати йому 200 крон [3: 205].

Підсумовуючи огляд взаємин двох визначних діячів української науки і культури можна стверджувати, що І. Франко допоміг В. Гнатюкові стати справжнім науковцем і до кінця життя не лише стежив за його науковим розвитком, але й тісно співпрацював з ним. Їхнє співробітництво переросло в щире дружбу. Період співпраці цих учених був найпліднішим періодом у житті кожного з них.

Література:

1. Баб'як П. Творчі взаємини Володимира Гнатюка з Іваном Франком // Українське літературознавство. – Вип. 54.
2. Главачек Ф. Спогади про мої зв'язки з Іваном Франком // З історії чехо-словацько-українських зв'язків. – Братислава, 1959.
3. Володимир Гнатюк. Документи і матеріали. – Львів, 1998.
4. Гнатюк В. Автобіографія // ЛНВ. – 1926. – Кн. 11.
5. Гнатюк В. Відозва в справі збирання загадок // Хроніка. – 1905. – Вип. 1. – Ч. 21.
6. Гнатюк В. В справі археологічного з'їзду в Харкові // ЛНВ. – Т. 20. – 1902. – Кн. 8.
7. Гнатюк В. Галицько-руські народні легенди // Етнографічний збірник. – 1902 – Т. 12–13.
8. Гнатюк В. Дещо про Русь Угорську // Радикал. – Львів, 1895. – № 2, 3.
9. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. Зібрав В. Гнатюк // Етнографічний збірник. – Т. 3 (1897); Т. 4 (1898); Т. 9 (1900); Т. 25 (1909); Т. 29 (1910); Т. 30 (1911).
10. Гнатюк В. Конгрес славистів у Петербурзі // ЛНВ. – Т. 22.
11. Лірники. Лірницькі пісні і молитви, слова, звістки і т. п. про лірників повіту Бучацького. Зібрав В. Гнатюк. – Львів, 1896.
12. Гнатюк В. Наукові ваканційні курси // ЛНВ. – Т. 27.
13. Гнатюк В. Програма для збирання діточих забавок і матеріалів для діточих забав // ЛНВ. – Т. 15. – 1901. – Кн. 9.
14. Гнатюк В. [Промова на ювілей 25-річчя літературної діяльності Івана Франка] // ЛНВ. – 1898. – Т. 4. – Кн. 11.
15. Гнатюк В. Про ювілей І. Франка в 1898 р. // ЛНВ. – Кн. 86. – 1925.
16. Гнатюк В. Роковини смерті І. Франка // ЛНВ. – 1926. – Т. 90. – Кн. 5.
17. Гнатюк В. Справа участі делегатів НТШ в Археологічному з'їзді // ЛНВ. – 1899. – Кн. 9.
18. Гнатюк В. Справоздане з діяльності НТШ за 1898 р. – Львів, 1899.
19. Гнатюк В. Франко І. “Галицько-руські народні приповідки”. Т. 3. – Вип. 1. – Львів, 1909 (рец.) // ЛНВ. – 1909. – Кн. 11.
20. Гнатюк В. Честь праці! // ЛНВ. – 1906. – Т. 33.
21. Hnatjuk V. Das Geschlechtsleben des ukrainischen Bauernvolkes. Beiwerke zum Studium der Anthropophyteia. – Leipzig, 1909–1912.
22. Hnatjuk V. Franko I. Eine ethnologische Expedition in das Bojkenland. – Wien, 1905 (рец.) // ЗНТШ. – 1906. – Т. 71. – Кн. 3.
23. Zilynskij O. Sto padesat let česko-ukrajinských literárních styků. – Praha, 1968.
24. І ми в Європі. Протест галицьких русинів проти малярського тисячоліття // Жите і слово. – Львів, 1896. – Т. 5. – Кн. 1.
25. Мороз М., Мушинка М. Володимир Гнатюк. Бібліографічний покажчик. – Львів, 1992.
26. Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка // Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1956.

27. Мушинка М. Бібліографія праць В. Гнатюка про “Угорську Русь” // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1967. – Т. 3. [95 позицій].
28. Мушинка М. (редактор) // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. Присвячений пам’яті В. Гнатюка. – Пряшів, 1967. – Т. 3.
29. Мушинка М. Володимир Гнатюк. Бібліографія друкованих праць. – Едмонтон, 1987. [1340 позицій].
30. Мушинка М. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. – Париж, 1987.
31. Мушинка М. Володимир Гнатюк і Закарпаття. – Париж, 1975.
32. Mušíňka M. Z korespondence Čechů s V. Hnaťukem // Slovanský přehled. – 1971. – Č. 4.
33. Науковий збірник присвячений професорові Михайлові Грушевському учениками і прихильниками з нагоди його десятилітньої наукової праці в Галичині. 1894–1904. – Львів, 1906.
34. Павлик М. Спис творів Івана Франка за перше 25-ліття його літературної діяльності – 1874–1898. – Львів, 1898.
35. Привіт Д-ру Івану Франкові в 25-літній ювілей літературної його діяльності складають українсько-руські письменники. Накладом “Академічної громади”. – Львів, 1898.
36. Привіт Івану Франкові в сорокалітє його письменської праці. 1874–1914. Накладом Ювілейного комітету. – Львів, 1916.
37. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
38. Франко І. Зів’яле листя. – Львів, 1898.
39. Франко І. Гнатюк В. Коломийки. – Т. 2. // ЛНВ. – 1906. – Т. 18. – Кн. 7. (рец.).
40. Франко І. Галицько-руські анекдоти. Зібрав В. Гнатюк. Львів, 1899 // ЛНВ. – 1899. – Т. 8. – Кн. 11. (рец.).
41. Франко І. Галицько-руські народні приповідки. Зібрав, упорядкував і пояснив д-р Іван Франко. – Львів, 1901–1910.
42. Франко І. Коломийки. Зібрав Володимир Гнатюк. – Т. 3 // ЛНВ. – 1907. – Т. 39. – Кн. 8–9.
43. Франко І., Гнатюк В. В справі збирання етнографічних матеріалів // Хроніка НТШ. – 1901. – № 8. – Вип. 4; ЛНВ. – 1902. – Т. 17. – Кн. 1.
44. Франко І., Гнатюк В. В справі збирання народних легенд // ЛНВ. – 1899. – Т. 8. – Кн. 12.
45. Франко І., Гнатюк В. Відозва до всіх любителів народної словесності // Діло. – 1899. – № 134. – 18 червня; Буковина. – 1898. – № 73. – 21 червня.
46. Франко І., Гнатюк В. Квестіонар у справі записування похоронних звичаїв і голосінь // Хроніка НТШ. – 1909. – Вип. 3. – Ч. 39.
47. Франко Т. Приятелювання з Іваном Франком // Народна творчість та етнографія. – К., 1971. – № 2.
48. Яценко М. Володимир Гнатюк. Життя і фольклористична діяльність. – К., 1964.

Фольклорна проза у науковому доробку Івана Франка

Іван Франко – одна з найпомітніших постатей не тільки другої половини ХІХ – початку ХХ ст., а й цілої історичної епохи. Про нього вже написано багато праць, однак не всі грані його діяльності висвітлені повною мірою. Це стосується й доробку в галузі фольклористики, передусім народної прози. Позатим вона стала предметом наукових студій ученого, щоправда, дехто вважав зацікавлення наративами Франка-дослідника незначними [3: 32]. Така думка сформувалася з огляду на недостатню розробку питання. Про ширше й глибше наукове розпрацювання народної прози свідчить хоча б перелік його праць: “Старинна романсько-германська новела в устах руського народу” [11: т. 26: 266–267], “Національний колорит у казках Бодянського” [11: т. 34: 449–456], “Вій, Шолудивий Буняка і Юда Іскаріотський” [9: 50–55], “Bel parlar gentile” [11: т. 37: 8–20] та інших, а також чимало рецензій на дослідження українських та зарубіжних учених. Істотне місце І. Франко відводив розглядові окремих сюжетів у своїх працях зі старої, особливо апокрифічної літератури. Як “син народа” він також добре знав його життя, звичаї, обряди, пісні, а різноманітні розповіді для нього – “се барвиста мозаїка довших або коротших оповідань” [11: т. 37: 9].

Кожна людина має у своєму житті нагоду безпосередньо прилучитися до усної словесності, її творчого акту. Найпростіша і наймасовіша форма – усне оповідання – розповідь очевидця чи учасника тих або інших подій. Якщо зміст повідомлення відповідає певним суспільним потребам, воно відриває творця його початкового тексту, живе самостійним життям і переходить у факт суспільної свідомості. Твори таким способом стають фольклором, складаючи і поповнюючи незмірний обшир народної прози, різноманітної за жанрами та способом відтворення в них дійсності. На це багатство спеціально звернув увагу І. Франко як з практичного, так і з теоретичного боку. Скажімо, щодо останнього, то він один із перших в українській фольклористиці виклав основні міркування з дефінітивних та класифікаційних проблем у передмові до зібрання галицьких народних казок О. Роздольського, опублікованих у першому томі “Етнографічного збірника”. Запропонована ним концепція системи жанрів народної прози, критерії її диференціації не втратили актуальності і сьогодні.

Франкова теорія народної прози з’явилася, безперечно, не на порожньому місці, вона ґрунтувалася на висновках його попередників. Йому, скажімо, був добре відомий “філософський поділ всієї словесності за змістом” М. Драгоманова, викладений 1876 року у вступній статті до збірника “Малорусские народные предания и рассказы”. Згідно з ним фольклорну прозу погруповано на: а) “матеріали народної науки, знань і понять, хоча б іноді й виражених у художній, напівфантас-

тичній формі” [4: XIX]; б) “народне мистецтво з метою суто естетичною” [4: XXII], тобто казковий матеріал; в) проміжна група – билини (історичні перекази, легенди, що стоять ближче до мистецтва слова) і перекази про місцевості, які однаковою мірою поєднують у собі особливості першої та другої груп.

Звичайно, систематизація народної прози М. Драгоманова була свого часу помітним кроком уперед. І. Франко висунув одну з найповніших на той час і науково обґрунтовану власну класифікацію фольклорної прози. В її основу він поклав літературні форми, відповідно до яких в оповідальній творчості виділив казки, легенди, новели, фацеції, оповідання міфічні, оповідання про особи, події та місцевості історичні, байки звірячі, притчі та апологи [10: 1–3].

Під казками І. Франко розумів оповідні твори, у яких “дійсність перемішана з чудесним елементом”, до того ж, уважав їх “виплодом фантазії”. Дослідник чітко розумів, що предметом казки є незвичайне, дивовижне, а події і персонажі здебільшого вигадані. Отже, тут вбачалася її естетична – розважальна функція. Якщо керуватися сучасними поглядами казкознавців, то під Франкову дефініцію найбільше підходить жанровий різновид чарівних казок. Учений спостеріг, що традиційна композиційна структура цих творів багатосюжетна, відмінна від побудови малосюжетних казок, які він назвав “новелами”. До них він зарахував оповідання “без примішки чудесного елементу”, основані “на тлі побутовім”, часто перейняті “тенденцією соціальною, рідше національно-політичною або церковно-конфесійною”. Окрім того, вони відрізняються засобами образного зображення.

Говорячи про новели, підкреслимо, що в часи І. Франка, зрештою, й опісля, у цей термін вкладали широке поняття, яке охоплювало також власне оповідання, фацеції. Частина сучасних фольклористів вважає, що під цим терміном треба розуміти соціально-побутову казку [13: 58], інші виділяють казки-новели та соціально-побутові казки [1: 373]. У цих творах І. Франка цікавив передусім “місцевий елемент”. Так, уже в одній зі своїх ранніх праць “Старинна романсько-германська новела в устах руського народу”, порівнявши варіанти новели про усмирення непокірної, відомі у різних народів, він відзначив своєрідність українського опрацювання теми: “Руському народові, котрий так багато і так довго терпів, ненависна всяка неволя і всяке насильне поневолення. Він сам бідний і упосліджений, стараєсь у всіх творах свого багатого духу будити симпатію і співчуття до бідних і упосліджених” [11: т. 26: 278].

І. Франко виокремив також “байки звірячі”, оскільки ті відзначаються високим ступенем дидактизму та моралізаторства, а “героями виступають звірі або інші неодушевлені річі”. Підставою до виділення “байок звірячих” стало їхнє походження, адже вони виникли в глибоку давнину як розповіді з досвіду мисливців, що служили для передачі молодим знань про поведінку тварин, полювання на них. Згодом антропоморфізм виявився в уподібненні поведінки тварин людській. Неспроста письменник назвав цикл своїх казок для дітей “Коли ще звірі говорили” [11: т. 20: 74–172]. Один із розділів має назву “Байка про байку”, спеціально присвячений характеристиці морально-етичного значення казки і байки в житті всього народу. “Не тим цікава байка, що говорить неправду, – писав він, – а тим, що під лушпиною

тої неправди криє звичайно велику правду. Говорячи про звірів, вона одною бровою підморгує на людей...” [11: т. 20: 169]. І далі вказував, що “оті простенькі сільські байки, як дрібні, тонкі корінчики вкорінюють у нашій душі любов до рідного слова, його краси, простоти і чарівної милозвучності. Тисячі річей у житті забудете, а тих хвиль, коли вам люба мама чи бабуся оповідали байки, не забудете до смерті” [11: т. 20: 170]. Зараз дослідники назвали цей генетично найдавніший різновид казками про тварин, а термін “байка” закріпився переважно в літературній творчості.

За характером зображуваного до казкової прози наближаються фацеції та анекдоти. Їхню основу становить вимисел чи, за І. Франком, “гра слів”. Термін “фацеція” (від лат. *facetia* – жарт, дотеп) охоплював уснопоетичні зразки гумористично-сатиричного змісту. До речі, він поширений у Західній Європі і походить від збірки “Фацеції” (1452) італійського письменника П. Браччоліні. І. Франко, який добре знав європейські літератури, поширив цей термін на народні оповідні твори, проте паралельно вживав і “анекдот”. Останній термін закріпився в сучасній українській фольклористиці у значенні короткого сатиричного або гумористичного усного оповідання про смішний випадок чи подію. Генетично анекдот пов’язаний з казкою, про що наголошував І. Франко, але, на його думку, “локальний колорит в них далеко сильніший, ніж у новелах і певно між ними знайдеться далеко більше виплодів нашого рідного поля, ніж між новелами” [10: 2]. У рецензії на збірку анекдотів, яку впорядкував В. Гнатюк, він підкреслив: “Є се найбагатший збірник народних анекдотів, який має досі слов’янська етнографічна література. Дотеперішні збирачі мало звертали уваги на ті дрібні твори, що, однак, мають дуже велике культурно-історичне значення” [11: т. 32: 21].

Фольклористи першої половини XIX ст. інколи не розмежовували легенд і переказів. Траплялись випадки, що один і той самий твір відносили то до жанру легенд, то до переказів, то до казок. Зважаючи на термінологічний різнобій, І. Франко чітко окреслив поняття легенди. Він наголосив, що в її основі немало фантастичного, оскільки важливим елементом сюжету стало чудо чи чудесне. Сюжети нерідко брали з Біблії, своєрідно інтерпретуючи: створення світу, про Адама і Єву, чудесні явища як наслідок дій Христа, апостолів і святих. Усе це дало підстави І. Франкові визначити легенду як оповідання, в яким дійсність “перемішана з чудесним, але взятим з обсягу виображень і вірувань церковно-релігійних” [10: 2]. Отже, учений вказав на об’єктивний змістовий чинник диференціації легенд – християнські вірування. У радянські часи оповідні твори з християнським підкладом залишилися поза дослідницьким полем, бо їх вважали містичними, ірреальними. З тієї причини термін “легенда” було спроектовано на світську історію, яка ґрунтувалася, головню, на домислі. І. Франко ж усі народні твори про історичні особи, події, місцевості незалежно від міри домислу зараховував до переказів (Sage). Цю думку поділяли в українській фольклористиці першої половини XX ст., її дотримується і автор цієї статті, оскільки важко розмежувати історичну народну прозу на легенди та перекази за ступенем вірогідності зображуваного з огляду на його суб’єктивність. Цінність переказів І. Франко вбачав не в певних незначних історичних даних, а в художньому

відображення дійсності. Твори усної словесності не копіюють фактів, а відтворюють їх у специфічній художній формі. Про цю ознаку переказів дослідник зазначив, що “інколи в тих оповіданнях кристалізуються в белетристичній формі погляди і осуди люду про певні історичні особи, і в такому разі ті оповідання мають дійсну вартість як причинки до характеристики впливу даних подій і осіб на народ” [10: 3].

Щодо фольклорної прози, яка ґрунтувалася на дохристинських віруваннях, не було конкретно закріпленої дефініції. Її означували то “оповіданнями мітичними”, то “демонологічними”, хоча вкладалось у них однакове поняття. “Звісно, – наголошував І. Франко, – називаючи ті оповідання мітичними, ми мусимо згори звернути увагу на те, що для питомої праслов’янської чи праруської дохристиянської мітології в них найдеся дуже небагато матеріалу; може бути, що якесь зерно такої мітології в них і є...” [10: 2]. Далі вчений акцентував на міжнародних сюжетах, мотивах, образах, які лягли в основу цих оповідань, і що з них важко вилушити “національне” зерно. Недооцінка національного аспекту подібних творів, очевидно, данина старій міграційній теорії.

Отже, Франкова концепція класифікації народної прози стала однією з перших в українській фольклористиці, яка охопила весь спектр народної прози. Щоправда, деякі запропоновані дефініції не знайшли належного місця в сучасному науковому лексиконі, оскільки вони суттєво не вирізняли матеріал, який ними означувався (фацеція, новела), їх заступили близькі, більш загальні та універсальні терміни (анекдот, казка). Інші ж жанри набули повноправного статусу у фольклористиці і стали предметом подальших наукових студій.

Окрім теоретичної розробки народної прози, І. Франко заявив про себе насамперед як пильний збирач. У листі до І. Коперницького від 27 грудня 1883 року він писав: “Займаючись більше як дванадцять років збиранням етнографічних матеріалів, а тепер також порівняльними студіями над етнографією слов’янською, і передусім українською, нагромадив дотепер досить значну кількість цікавих матеріалів (пісень, оповідань, приповідок, анекдотів, вірувань, забобонів і подібних). Усього було б на які два або три томи такі, як томи “Збірника відомостей до крайової антропології” [11: т. 48: 391]. Власне, польові спостереження дали йому підстави до глибокого осмислення та узагальнення фактографічного матеріалу. Його записи цінні з погляду представлення жанрів, тематики, географії, часу та місця фіксації.

Уважний аналіз зібраних джерел показав, що переважна їх більшість припадає на ранній період діяльності І. Франка, – 70–80-ті роки XIX ст. Це записи переважно від батька й матері, а також односельців. Необхідно зауважити, що для фіксацій від батьків характерне відтворення почутого з пам’яті, оскільки він у дитячі роки не нотував оповідні твори на папері. Особливістю є й те, що в Нагуєвичих зосередив свою увагу здебільшого на легендах та переказах. Так, скажімо, від матері Марії він подав народні версії про створення смереки, вовка і вільхи, звідки взялися бджоли, про Пилата, про Христові муки, про святого Миколая [2: 124; 5: 181–182]. Батько Яків розповів про святого Валентія, кілька варіантів переказів про напади татар на Підгір’я [5: 185–186]. Репертуар від різних нагуєвицьких селян І. Франко

представив легендами з дотриманням діалекту – про всесвітній потоп, чому каня просить дощу. Дещо менше він зафіксував у рідному селі анекдотів, проте вони відзначаються регіональною специфікою, національним колоритом, для прикладу, сюжети – бойки перед сповіддю, бойко в костелі, у кого більше свят. Цілий цикл гумористичних народних творів пов'язаний з паном Каньовським. Левова частка матеріалу оформлена за всіма правилами фольклорного запису, тобто безпосередньо з уст народу, з дотриманням діалектних рис вимови. Це стосується записів з Ясениці Сільної, Дрогобича, Рави-Руської, Батятч, Довгополя, Ценеви, Коломиї тощо. Під кожним зразком подавав І. Франко паспортні відомості, щоправда, інколи вони були неповними, скажімо, бракувало зазначення прізвища інформатора, року запису. Прикметно, що він записував оповідні твори від різних соціальних верств населення, переважно від простих селян, однак не уникав і сільських священиків (М. Рошкевич з Лолина, Л. Шанковський з Дуліб).

Особливого значення І. Франко надавав легендам – творам з християнським релігійним змістом, у центрі яких був образ святого, тема чуда, яке він здійснював. У них немає канонічного тлумачення біблійних подій і персонажів, а утверджується народне їх розуміння. За складом сюжетів записи легенд умовно поділяються на кілька тематичних груп: 1) про створення світу (“Бог і біда”, “Спірка Бога з чортом при творенні світа”); 2) про тварин, де пояснюється їх походження чи особливості (“Відки взялися пчоли”, “Чому каня просить дощу”); 3) про всесвітній потоп (“О поті і однорозі”); 4) про Ісуса Христа і святих (“Ще дещо про Христові муки”, “Святий Валентій” та ін.). Є серед Франкових фіксацій і твори на філософську чи морально-дидактичну тематику, скажімо, “Що таке вічність”, “Чоловіка не наситиш”.

У фольклористичному доробку І. Франка у жанрі переказів ключовими виявилися дві теми – про боротьбу українців проти монголо-татарського і турецько-османського поневолення та опришківська. Перша репрезентована трьома текстами про напади татар на Підгір'я, друга – згадками про давніх опришків, про Мирона Штолу тощо. Осібно стоїть запис, у якому йдеться про повстання в Путилові.

Демонологічні оповідання цікавили І. Франка передусім з огляду на жахливі 1830-ті роки, оскільки тоді довкіл лютувала холера. Страх селян з Нагуєвичів та прилеглих сіл призвів до жорстокої розправи над “упириями”, які нібито наслали пошесть на місцевих жителів. Таке страшне народне горе породило різні незвичайні оповіді, що скристалізувалися в сюжетах про упира з Бусовищ, про холеру в Ясениці, про суд над невинними людьми.

Тематичний зміст анекдотів, які записав І. Франко, різносторонній і багатий. Він дає можливість виділити кілька груп. Чимала частина творів присвячена висміюванню людської дурості. До них відносяться сюжети про нерозумних людей, а також злих, лінивих, п'яниць (“Хиба”, “Проклін”, “Не цюлуй”). Велика кількість анекдотів відображає недоречні вчинки представників різних національностей – німців, євреїв, росіян (“Півтора кія”, “Порада”, “Як у москалів кури піють” та ін.).

Отже, як видно з викладу, І. Франко представив науковій громадськості різні жанри народної прози, меншою мірою казки. Щоправда, наміри зібрати й опублі-

кувати казковий матеріал він мав давно, про це ділився своїми планами з М. Драгомановим у листі від 5 квітня 1892 року: “Я нетерпливо дожидаю віча на Вижниці, а коли його не буде, то літом виберуся в ті сторони з запасом грошей і буду полювати на рукописі, а також на казки. Бажав би після приповідок зладити і видати збірку галицьких казок і вже тепер нотую собі імена народних оповідачів, до котрих опісля удамся, щоб позаписувати їх скарби. У нас на сім полі, як самі знаєте, зроблено дуже мало, та й то більше поляками (Войціцький, Кольберг), ніж русинами” [11: т. 49: 329]. За нез’ясованих обставин цей задум так і не вдалося реалізувати. Проте представлений матеріал додає важливий штрих до збирацької діяльності І. Франка і підкреслює, що великий письменник був добре ознайомлений з оповідною традицією українців, закарбував її у своїй феноменальній пам’яті та передав у спадок наступним поколінням. Ці знання дали йому можливість глибоко осмислити весь спектр фольклорної прози, з’ясувати специфіку відтворення дійсності в ній, критерії диференціації.

Література:

1. Березовський І. Казка // Українська літературна енциклопедія: У 5 томах. – К., 1990. – Т. 2.
2. Галицько-руські народні легенди / Збір. В. Гнатюк // Етнографічний збірник. – Львів, 1902. – Т. 12.
3. Дей І. Іван Франко і народна творчість // Іван Франко. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955.
4. Драгоманов М. Замечания о систематическом издании приведенный малорусской народной словесности: Предисловие // Малоросские народне предания и рассказы / Свод М. Драгоманова. – К., 1876.
5. Из уст народа // Жите і слово. – 1894. – Т. 2–3.
6. Колесса Ф. Українська усна словесність. – Едмонтон, 1983.
7. Опришки // Етнографічний збірник. – Львів; 1898.
8. Сокіл В. Українські історико-героїчні перекази. – Львів, 2003.
9. Франко І. Вій, Шолудивий Буняка і Юда Іскаріотський // Україна. – 1907. – Кн. 1.
10. Франко І. [Передмова до збірки] Галицькі народні казки / В Берліні пов. Бродського із уст народа списав Осип Роздольський // Етнографічний збірник. – Львів, 1895. – Т. 1.
11. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
12. Франко І., Гнатюк В. Квестіонар для записування місцевих переказів // Хроніка НТШ. – Львів, 1907. – № 32.
13. Хланта І. Принципи класифікації і наукового видання соціально-побутових казок // Народна творчість та етнографія. – 1975. – № 5.

Іван Остапук, Галина Василькевич (Львів)

Студія “Жіноча неволя в руських піснях народних” Івана Франка та її контекст

До постановки саме такої проблеми нас, так би мовити, ввели у спокусу кілька питань: “Чому так зрідка озивається аналітичний голос про працю “Жіноча неволя...” І. Франка, хоч вона не загублена у списках рекомендованої літератури для тих, хто вивчає усну словесність?” По-друге, на невеликому часовому й новотворчому сегменті І. Франко стверджує: “Жіноча неволя є! Вона має свої ціхи, які детерміновані тиском “поганих обставин економічних”. Але чи тільки цим? Зрештою, по-третє, чи є якась тяглість Франкового бачення іпостасі жінки в уснословеснознавстві?

Свого часу М. Максимович у праці “История древнерусской словесности” акцентував, що словесність будь-якого народу є в тісному зв’язку з його життям, особливо з просвітою. На його думку, не важко зауважити певні періоди розвитку, які постають з появою нових животворних начал і устремлінь в інтелектуальному житті народу. Самі періоди мають ще окремі ступені: “На початку кожного нового періоду продовжується і навіть інколи домінує напрям попереднього періоду, і таким чином перший ступінь кожного періоду, зазвичай, тільки перетворюється, втілюючи початок свого і кінець попереднього періоду” [7: 349].

Франковий уснословесний час – специфічний. Зрештою, він сам охарактеризує його риси, що поступово відходять у минуле: “Случаїв дійсного силування, де дівчину мимо її волі віддають заміж за її нелюбого чоловіка, серед руського народу взглядно мало” [11: т. 16: 55]. Вони мали, так би мовити, документально-локальне підґрунтя, яке ледве стримуючи вижбухує перші, просякнуті стражданням і смутком ще не огранені уснословесні кристали жіночих сліз. І. Франко зауважив, що “зведені тут пісні жіночі безперечно найкращі і щодо змісту і щодо форми з усього [...], що коли-небудь витворила наша фантазія народна, і яко твори народної лірики многі з них можуть сміливо рівнятися з найдосконалішими того роду творами всіх часів і народів” [11: т. 16: 53–54]. Запримічене потребувало пояснень. Зародження у таємничому серпанку народної поезії оксюморонних настроїв доби – випадковість чи закономірність? Відповідь знайдемо у доповіді В. Антоновича, яку він виголосив на 20-х роковинах з часу смерті Т. Шевченка і, до речі, за рік до виходу Франкової студії: “Одночасне зародження відомої думки – закономірне явище згідно з законами людської природи” [1: 139]. Згодом таке явище іменуватимуть коінцидентністю, на жаль, не висвітлену в нашому наукознавстві. Хоч нею пожиткували і М. Драгоманов, і І. Франко, і М. Грушевський та ін.

Так чи інакше маємо дві півсфери. З одного боку – народнопісенну і, з другого боку – її рецепцію у фольклористиці. Якщо перша змережена згустками болю й смутку, жіночого зойку і навіть смертю, то друга не так рясно подивовує науковими студіями. Вони і творять контекст Франкової “Жіночої неволі”.

Можна припустити, що першою усвідомленою творчою спонукою до “Жіночої неволі” стали записи ладканок О. Рошкевич. Повернувшись у Львів, І. Франко о 4 годині ночі спішить висловити коханій у листі від кінця серпня 1878 року свіже цілісне враження: “Се, певно тому, що перший раз лучиться мені бачити одну групу пісень і то ще в такій повній і напіввиробленій формі, кілька чуття, кілька геніальних порівнянь, кілька глибоко старинних споминок і окрушин, становлячих цінний матеріал соціологічний, етнологічний і мовний. А кілька здорових, ясних і правдиво людських поглядів на життя! З якою теплотою оспівана доля жінчини перед і по шлюбі!” [12: т. 48: 105]. Цей запал, замилювання естетичними настроями не звітріють. Вони набудуть вагомості усвідомленого наміру у листі від 12 жовтня 1881 року до І. Белея. Роздумуючи “...щодо критики на Шевч[енка]”, І. Франко зазначить: “А на рік я возьму під розбір цілий ряд його жіночих типів...” [12: т. 48: 292]. Схоже знайдемо і в листі від початку листопада 1881 року до М. Драгоманова: “...а слідує роком підуть жіночі типи, при котрих я хотів би розібрати в головних рисах жіноче питання і показати, як воно у нас стоїть” [12: т. 48: 296].

Та поетична глиба, яка захопила і творчо приневолила, вилася в зримий (а як пише сам І. Франко, “дивовижний”) план. А в кінці березня 1882 року у листі до І. Белея І. Франко зазначив: “В четвер також пришлю тобі деякі матеріали, котрі перешлеш Др-ову [...]. VII. Неволя жінок (пісні, приповідки, казки). О тім я знайшов між матеріалами працю Павлика, – треба буде її переробити, в дечім доповнити і привести в логічний порядок – вийде стаття гарна” [12: т. 48: 306–307]¹. Як факт завершення студії лист з тих же Нагуєвичів до того ж І. Белея. У кінці липня 1882 року, І. Франко просить: “Оце, щоб не забути до „Жіночої неволі” я дістав повніший варіант одної пісні, котру встав, будь ласка, замість неповного” [12: т. 48: 315].

І. Франко сам привідкриває нам першовитоки своєї студії. У примітці до “Жіночої неволі” покликається на “єдину досі” розвідку про жіноцтво “Жіноча доля в піснях українського народу” О. Боровиковського, надруковану в “Зорі”, і “Нові українські пісні про громадські справи” М. Драгоманова.

У працях згаданих науковців окреслювалася нова тенденція на полі уснословесного жнива. Зокрема, М. Драгоманов наголосив: “Це все горе кріпацьке змальовано в піснях, котрі майже однакові по всій Україні – Австрійській і Російській” [5: 118]. Щоправда, це стосується часів кріпащини, де була неволя до панської роботи, до

¹ Очевидно, йдеться про статтю професора А. Додея “Про жінчину, її суспільне становище і її обдарованне”, яку з німецької мови на українську переклав М. Павлик. В одному з перших абзаців проголошено простеньку тезу: “Скажи мені, як ти думаєш за жінку, і буду знати, хто ти: чи ти чоловік і чоловік у найліпшій розумній слові, чи ти дикун, маскований звір, чи ти негідник, чи чесний, справедливий чоловік”, яка й озветься першими рядками Франкової статті, але по-іншому, науково виважено і глибокодумно: “Коли се правда, що мірою культурності всякого народу може служити то, як той народ обходиться з жінками, то й се безперечна правда, що русько-український народ після сеї міри покажеться висококультурним у відношенню до сусідніх народів”. Ця думка окреслить мету дослідження: образ жінки в усній словесності. Загалом наукова розвідка викладача Цюріхського університету є історико-соціологічною. Тож фольклористичний аспект “Жіночої неволі” І. Франка цілком новаторський.

насильної розлуки з милим, до соромливого життя в панських палатах і навіть кара на смерть. Особливо І. Франко виокремив “Жіночу долю” О. Боровиковського. У ній він побачив нові повиви бачення дійсності та її відображення в усній словесності. Імовірно, вона імпонувала І. Франкові, хоч її не оминуло критичне слово: “Жаль тільки, що оброблення се остільки некритичне, що автор помішав пісні новіші з давніми, обрядово-весільними, в котрих віє зовсім інший дух, ніж в новіших піснях, і в котрім жіноцтво займає далеко нижче, підрядне становище в життю родиннім” [11: т. 16: 53].

Справді, і “Жіночу долю” О. Боровиковського, і “Жіночу неволю” І. Франка до певної міри можна поставити в один типологічний ряд. Перш за все з погляду підбору фактичного матеріалу, виокремлення в ньому мотивно-образних полів. Так, О. Боровиковський наче концентрує увагу на таких образно-семантичних сегментах: 1) любов і суголосся природи; 2) вірність і зрада; 3) перешкоди любові; 4) розлука; 5) недозволена любов; 6) заміжжя; 7) материнство; 8) вдівство. Такі ж тематичні сегменти будуть і в І. Франка. Щоправда, аналіз і висновки – інші. Тому й праці не еквіпотенціальні. Адже застосовано різні методологічні підходи. В О. Боровиковського превалує описово-філологічний коментар. У І. Франка ж безпристрасна соціологія не цурається ні естетики, ні філософії, ні психології, що спроектована на народну етику. Віднайдемо хоч і не часті, та все ж таки порівняння з німецькими, польськими та єврейськими піснями. Незакосичена термінологією Франкова думка завжди узлагоджена з цитованим. У кожному аналізованому тексті під пером І. Франка виявляється не тільки ідейно-образна фактура пісні, але й переконливо розкривається її самобутність. З цього погляду зацікавлює Франкова інтерпретація “нерозважливої любові”. Дослідник пише, що тих дівчат, які дали серцю волю “ждала ганьба перед цілою громадою, а то й безжалісний самосуд” [11: т. 16: 59–60]. Естетична свідомість І. Франка виокремлює пісню-хроніку, у якій постає образ причинної, що народжує, сповиває і пускає свою дитину на воду, щоб та розповіла матінці всю її “пригоду”. І. Франко не стверджує, що це типове явище, а навпаки – казуальне. Такою є *forpostazione* (обрамлення події – до і після). Народноестетична палітра за допомогою контрасту вимальовує моральний лик дівчини, в душі якої інстинкт матері долає страх людського осуду і ганьби. Погляд І. Франка милується естетичними барвами, які сугестуючи німб смутку і зажури, монументалізують материнство. Народний “серцевідець” поступово, наче по східцях піраміди народної свідомості, демонструє, що освячене звичаєм, що оперте на світогляді народу, а що стосується родинно-побутової незгоди. Сімейну дисгармонію творять народнопоетичні антитези: кохана–нелюб, старий–молода, бідна–багата, невістка–свекруха, дівчина–вдівець. Причиною є “стара як світ суперечка між чуттям і розумом, між надто гарячою молодістю і надто холодною старістю” [11: т. 16: 55]. Такими емоціями струменить дівоча мольба у народних плачах:

Ой не дай мі, мамунцуню, не дай мі, не дай мі,
До нової комороньки сховай мі, сховай мі!

А я буду в комороньці сидіти, сидіти,
Лиш не дай мі, мамунцуню, меже дрібні діти! [11: т. 16: 58]

Гіперпестливі звертання, епіфори, мелодійність яких підсилена діалектною формою "мі" - усе це сприяє асонансу, що ніби озвучує крик дівочої душі. І в цьому народнопоетичному плачі крізь пелену розпачу сугестується образ віри в материнське милосердя.

Заслуговує на увагу і сам термін "жіноча неволя". Які поетичні імпульси підштовхнули І. Франка саме до такого формулювання чи то пак, яке естетичне вираження має це поняття у канві уснословесного мистецтва? Ще О. Боровиковський у народному мелосі про жінок зауважив наскрізний мотив-парадокс – "горе любові". Неволя, чи "невольний світ", найчастіше асоціюється з невдалим шлюбом. Важливо, що у праці "Ещё кь вопросу о положении русской женщины по бытовым песням народа" 1889, яка вийшла через 7 років після студії І. Франка, Є. Будде ствердив, що "неволя" у російському фольклорі – це метафорична константа шлюбу, в якому російська жінка завжди почувається підневільною. Однак І. Франко продемонстрував, що в українській словесності "жіноча неволя" набуває й інших естетичних ознак. Подекуди "журба-неволя", поступово персоніфікуючись, стає втіленням нелюба.

Вчера-м була як день біла,
А нині м'я журба ззіла.
Не так журба, як неволя,
Побила м'я лиха доля [11: т. 16: 69–70].

Градація настрою посилює, нагнітає емоційну амплітуду естетичних відтінків. Неволя часто трансформується в більш драматичний образ біди: "Сама-м біду полюбила, ні на кого нарікати". Персоніфіковані образи, сугестуючи розчарування, смуток, страх і невпевненість у майбутньому, створюють відчуття реальної для жінки загрози.

Психологічний образ розпуки в одній із поезій окреслено колористичними штрихами. Горе набуває обрисів чорної тіні, яка переслідує жінку, паралізує її волю і здатність до самовираження. Неволя гіперболізується, переростає в просторово-об'ємний образ.

Не сама я ходила,
Водив мене чорний день.
Водив мене по горі,
Завдав мені три журі [11: т. 16: 69].

І в цій сповіді ліричної героїні крізь густу пелену журби, як не дивно, все-таки викрешується іскра іронії: "Друга жура не тяжка: Віддала-м ся молода". І навпаки, російська жінка, за спостереженням Є. Будде, не вміє сміятися крізь сльози. Цей жіночий "псалом" зачудував І. Франка дивним поєднанням поетичної пластики

і простоти. На думку дослідника, такий симбіоз становить осереддя естетичної вартості уснословесного тексту і є його перевагою над літературним твором. “Не знаю, чи можна простіше, а zarazом поетичніше та ревніше розказати сам факт бідкування жінки [...]. То тільки певне, що наша штучна поезія досі на щось подібного не здобулася” [11: т. 16: 69].

Природна витонченість уснословесного вислову, поетичний лаконізм, часто обрамлений автологічністю, яким так милувався І. Франко, сягнув вершин естетичної довершеності у пісенному повчанні, адресованому дівчині:

Ой як ти підеш горою-горою,
Назве тя матінка бідую-бідую,
А як ти підеш долинов,
Назве тя матінка дитинов [11: т. 16: 65].

Народна естетика вмiло конкретизує абстрактні поняття зверхності й покiрності у візуально-просторових образах, які освіжають метафорику народного слова. Важливо, що естетичне чуття І. Франка вбачало народнопоетичну довершеність у гармонії слова й ритмомелодики: “Додам ще, що й мелодії многих із тих пісень так чудово хороші, що слова становлять лиш половину їх чаруючої сили” [11: т. 16: 54].

Також І. Франко звернув увагу на гендерні особливості сприйняття “жіночої неволі”. Пісня в чоловічому виконанні буде багатою на насмішку, іронію чи навіть сарказм. І в цих так званих пісенних дифамаціях неволя віддзеркалить вже у світлі комічного. Є. Будде слушно вважав найціннішими за щирістю почуттів жіночі плачі, в яких драматизм часто балансує на вістрі трагізму. Кожна виконавиця, яка перебуває сам на сам із власним чуттям болю, унікалізує естетичну велич пісні. У поетичних порівняннях народжуються образи страждань. Оздоблені оригінальною метафорику, ці поетичні копії психічного стану жінки стають справжніми естетичними шедеврами. Для жінки жити з нелюбом – це все одно, що “по слідочку жарку крапиву садити, по крапиви тяжкий камінь котити”. Далі градація розпачу піднімається на ще один розпечений щабель почуттів. Чуттєві, чи смакові, образи естетично вдало втілюють переживання жінки, гіркоту її неволі:

– Воліла би-м, моя мамко, каменя глотати,
Ніж би-м мала нелюбові “соколе” казати,
Воліла би-м, моя мамко, гіркий полин їсти,
Ніж би-м мала із нелюбом обідати сісти [11: т. 16: 56].

І трагічним акордом вибухає український дух жіночої непокори, увінчуючись поетичним образом смерті:

Воліли мня вовки ззісти та й кості рознести,
Ніж мня мали із нелюбом до шлюбу відвести [11: т. 16: 67].

Жінка у російській поезії, за спостереженням Є. Будде, навпаки у скорботній покорі схилить голову перед своєю долею.

Варто також звернути увагу на прецікавий нюанс – “криптодіон” І. Франка, чи сороміцькі пісні. Як сам він зізнався, у нього “... є добра колекція подібних речей українських” [12: т. 50: 105]. У них крізь карикатурно-сміхотворну одежину просвічується не такий-то вже й привабливий світ жінки. Він не увійшов до студії І. Франка. Хоч саме в цей час дослідник інтенсивно цікавився такими творами. Про це свідчать записи пісень у тюрмі від Станіслава Франкішкевича та Михайла Теслиюка “Шумки і підскоцькі пісні”. Пояснення, чому вони не уяскравили старанно дібрану основу об’єкта дослідження в “Жіночій неволі”, знайдемо у листі значно пізнішого часу (1902 року) до Ф. Вовка: “Може, Вам цікаво буде знати, що спомини того селянина, що їх Ви частину надрукували в тім випуску, є у нас цілі, здорові три зшитки. Я хочу виривки з них, звісно, зретушувавши масні вислови, подати в “Віснику” [12: т. 50: 216]. Як бачимо, перед І. Франком постала проблема урівноваження етичного і естетичного. Чи може неетичне бути естетично привабливим? Гадаємо, що саме це питання і призупинило І. Франка.

Окрім цього, впадає у вічі жанрове розмаїття пісень, відібраних для “Жіночої неволі”. Спектр ліричних пісень представляють пісні-плачі, дифамачії, прохання і сповідь, повчання, спогади і навіть пісенні прокльони. Жанрове поле російських пісень, яке опрацьовував Є. Будде, збігається з поетичним жнивом І. Франка. Однак у російського дослідника натрапимо на оригінальні розлогі пісні-сновидіння, які віщують дівчині лиху долю.

“Жіноча неволя” І. Франка окреслила певну тенденцію зацікавлення жіночим питанням в українському унословеснознавстві. Через 5 років після студії І. Франка на сторінках альманаху “Перший вінок” з’явилася “Родинна неволя жінок в піснях і обрядах весільних” С. Окуневської, а ще через 12 років побачила світ стаття “Женщина в малорусских песнях и сказаниях” О. Білозерського.

За життя І. Франка “Жіноча неволя” не знайшла своїх поціновувачів з царини критики. Щоправда, майже водночас і “Діло”, і “Слово” за 1884 рік помістили, так би мовити, звістування про осібне видання “Жіночої неволі в руських піснях народних” (який обсяг, скільки коштує та де її можна придбати). Не зглибило і ХХ століття. У праці “Франко як дослідник і історик української літератури” М. Возняк вкрай гранично ствердить: “Дуже цікавими є дослідження Франка в галузі українських народних пісень, особливо такі праці, як “Жіноча неволя в руських піснях народних” 1883 року, “Козак Плахта” [4: 29]. Щоправда дещо докладніше зосередився на цій студії М. Матвійчик у праці “Роль Івана Франка у розвитку фольклористичної науки”, щоб показати відображення соціального й економічного життя народу в усній словесності. Не оминув Франкових жінок-типів з праці “Жіноча неволя” і М. Нечиталюк у розвідці “Фольклорні джерела драматичних творів Івана Франка”. Висвітлюючи свіжий, щасливо знайдений аспект у франкознавстві, дослідник акцентує, що шлях до драми “Украдене щастя” пролягає через працю “Жіноча неволя”. Хай і побіжно поцінованою (але все ж таки не замовчуваною!) постає “Жіноча неволя” у книзі “Сторінки з історії української фольклористики” О. Дея. Ось і все. Не зовсім мажорна картина прочитання “Жіночої неволі” І. Франка.

Попри все, жіноча тематика має глобальний, планетарний контекст. XX–XXI століття відшліфують ті проблемні грані, які відповідатимуть запитам сучасної науки. Тому жінка в усній словесності стане привабливою не лише для фольклористів, літературознавців чи соціологів, але й для філософів і психологів. Комбіновані (комплексні) методологічні підходи відкриють ширму незвіданого. Так, фундаментальна праця “Жіночі архетипи у міфах і легендах” латиноамериканської дослідниці К. Естес демонструє, як за допомогою так званих “психоархеологічних”, чи психолого-фольклористичних, реконструкцій можна досягнути весь потенціал жіночої психіки.

А що ж І. Франко? Він справді був першовідкривачем жіночої теми в українському уснословеснознавстві. Саме він задекларував необхідність застосування різних методологічних підходів. Він зумів побачити овіяний віками твір і той неограничений алмаз, мав змогу порівняти їх естетичну досконалість і виявити їхні самотні риси.

Література:

1. Антонович В. Про українофілів та українофільство // Антонович В. Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори. – К., 1995.
2. Белозерський О. Женщина в малорусских песнях и сказаниях. – СПб., 1899. – Кн. XI.
3. Будде Е. Еще к вопросу о положении русской женщины по бытовым песням народа // Русский филологический вестник. – Варшава, 1889.
4. Возняк М. Франко як дослідник і історик української літератури // Слово про великого каменяра. – К., 1956. – Т. 2.
5. Драгоманов М. Нові українські пісні про громадські справи (1764–1880). – Львів, 2007.
6. Матвійчук М. Роль Івана Франка у розвитку фольклористичної науки // Слово про великого каменяра. – К., 1956. – Т. 2.
7. Максимович М. Собрание сочинений. – К., 1880. – Т. 3.
8. Недільський С. Женска доля посля малорусских песен. За А. Боровиковським подав Недільський С. – Зоря, 1882. – № 1–3, 6, 7, 10, 11.
9. Нечиталюк М. Фольклорні джерела драматичних творів Івана Франка // Слово про великого каменяра. – К., 1956. – Т. 2.
10. Окуневська С. Родинна неволя жінок в піснях і обрядах весільних // Перший вінок. – Львів, 1887.
11. Франко І. Збір. творів: У 20 томах. – К., 1955.
12. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
13. Фонд М. Павлика у Львівському центральному державному історичному архіві. Переклад статті А. Доделя “Про жінчину, її суспільне становище і її обдарованне”. Фонд 663, оп. 1, од. зб. 91, 111 арк.

Тетяна Шемберко (Львів)

Календарно-обрядова поезія в реценції Івана Франка

Як фольклорист І. Франко починався у десятирічному віці, коли зробив свої перші записи. Йдеться про два зошити, з яких перший датується 1868 роком, а другий – 1871 та 1872 роками. Свідомим і цілеспрямованим записування фольклорних творів стало у період навчання І. Франка в гімназії, коли він записав понад 800 текстів. Згодом, навчаючись у Львівському університеті, І. Франко почав публікувати свої фольклорні записи.

І. Франко не припиняв своєї збирацької діяльності протягом усього життя. У 1880-х роках він став організатором фольклорно-збирацької роботи, матеріали якої були використані під час видання “Етнографічного збірника” Етнографічної комісії НТШ у Львові, до нього зверталися численні записувачі народних пісень, надсилаючи свої збірки. Значну кількість народнопоетичних творів І. Франко зафіксував сам. Прикметно, що серед них чимало обрядових пісень – веснянок, гаївок, колядок. Усе це дає підстави говорити про нього як про збирача широкого діапазону з аналітичним підходом до народної пісенності. Фольклористично-збирацький досвід І. Франка став основою багатьох його теоретичних міркувань про живий фольклорний процес, а тому заслуговує спеціального ґрунтовного вивчення та аналізу.

У фольклористичному доробку І. Франка чимало уваги відведено календарно-обрядовій поезії. Серед досліджень, присвячених цій темі варто назвати такі: “Як виникають народні пісні” (1887), “Колядка про святу Софію в Києві” (1889), “Наші коляди” (1890), “К обьясненію одной колядки” (1891), “До збирачів етнографічних матеріалів” (1904), “До історії українського вертепу XVIII віку” (1906), “Нові матеріали до історії українського вертепу” (1908), “Празник святого спаса” (1911) та ін. Погляди вченого на календарно-обрядову поезію відзначаються глибиною наукової думки, його очевидним прагненням врахувати досягнення сучасної йому фольклористики, дати всебічну оцінку твору чи жанру, а тому заслуговують спеціального ґрунтовного дослідження.

І. Франко аналізував жанри зимового циклу (коляди, колядки, вертеп), водночас не оминаючи й творів весняного циклу. Дослідник залишив також цікаві розвідки про свято Спаса та весілля. Отож, можемо говорити про повноту й цілісність поглядів ученого на український обрядовий фольклор загалом. Акцентуючи на синкретизмі обрядової поезії, дослідник зазначав, що вона у своїй основі містить: “... рештки первісної поезії. Вони збереглися до цього часу ще в деяких обрядових піснях, які співаються в такт танцю, в супроводі характеристичних рухів. У ній ще все перемішане: оповідання і лірика, і драма” [15: т. 27: 63].

Погляди І. Франка на специфіку записування й вивчення календарно-обрядової

поезії відображені у статті “До збирачів етнографічних матеріалів”, у якій учений радив записувати саме народні колядки та щедрівки, а не церковні коляди. Водночас фольклорист завжди вимагав цілісності у записуванні та вивченні календарно-обрядової поезії. І. Франко зазначав, що “при нагоді Різдва добре пописувати тексти і подати описи й малюнки вертепу, кози, геродів, уланів й інших останків різдвяних народних ігор, не вважаючи на те, чи їх текст чисто руський, чи мішаний з польським або й зовсім польський, коли лише їх представляють руські колядники руській публіці” [15: т. 37: 413]. Незважаючи на те, що учений не написав окремого дослідження про твори весняного циклу, проте в рекомендаціях збирачам усної народної словесності акцентував увагу на необхідності списати всі тексти “гагілок”, що існували в тому чи іншому селі.

Закономірно, що дослідників (у тому числі й І. Франка) завжди цікавили передусім колядки й щедрівки, які загалом зберегли найбільше архаїчних рис. Водночас вони ще й досі є предметом низки дискусійних досліджень, у тому числі й щодо змісту термінів “коляда”, “колядка”, “щедрівка”.

На думку багатьох учених, термін “щедрівка” є власне українським, бо він не відомий іншим народам, а відтак не увійшов у їхню пісенність. Виняток становить народнопоетична традиція білорусів, пісні яких, за М. Драгомановим [7: 65], більш як наполовину українські. І. Денисюк вважає, що “щедрівки – це величальні пісні, первісні гімни міфологічним богам і героям, можливо, і князям, які зазнали своєрідної демократизації (явища евгемеризму) і були пристосовані до оспівування ідеального господаря, його сім’ї і господарства. Частково вони є етіологічними міфами про походження світу тощо і мають філософський характер” [5: 7]. Натомість коляди мають переважно релігійно-християнський характер і пов’язані з мотивом Різдва Христового, а при їх українізації та апокрифічності містять чимало спільного з аналогічними творами інших народів, що показав І. Свенціцький у праці “Різдво Христове в поході віків” [11].

Саме про чітке розмежування колядок і коляд аргументовано писав у праці “Наші коляди” І. Франко, розглядаючи переважно коляди. Дослідник вказував на характерний спосіб функціонування та поширення коляд – переписування і вивчення їх напам’ять. Аналізуючи генеалогію цих творів, науковець рекомендував придивитися й до джерел, “з котрих черпали вони свій зміст, на літературні традиції, які в них находили більше або менше ясний відгомін, а вкінці через порівняння з піснями церковними інших народів постаратися оцінити їх властиву стійність літературну” [15: т. 28: 22], що він і намагався зробити у своїй розвідці. Головним і найвидатнішим джерелом українських коляд учений вважав церковні та богослужбові книги, які використовували автори з огляду на специфіку їхньої діяльності.

Сучасні дослідники української календарно-обрядової поезії єдині в тому, що колядки виконувалися під час різдвяних свят. Разом із співом колядок відбувалися народні ігрища та вистави – “Коза”, “Плуг”, “Зірка”. Натомість щедрівки виконували перед Новим роком дівчата і діти. У той же час між колядками і щедрівками нема значних текстових відмінностей, хіба що щедрівки часто мають типовий рефрен:

“Щедрий вечір, добрий вечір...”. Основний зміст цих зимових обрядових пісень полягає переважно у пророкуванні хорошого майбутнього врожаю, хоча вони містять й весільні, лицарські, мисливські мотиви. Ритмічною формою колядок є зазвичай десятискладовий вірш, симетрично поділений цезурою: (5+5)₂, тоді як щедрівка використовує восьмискладовий вірш.

Зауважимо, що багато фольклористів XIX–XX ст. часто не розмежовували ці жанри. Зокрема, В. Гнатюк писав: “Досі розрізнявали дві групи: колядки і щедрівки. Я усуваю сей поділ як зовсім безпідставний і вважаю обі назви – колядки і щедрівки за рівнорядні терміни, з яких перший є чужого, а другий нашого походження. А коляда в цілості – ніщо інше, як народна опера, в якій побіч співу значне місце займає музика, танці, декламація (віншівки)” [3: 99]. Олена Пчілка також вважала, що “назви “колядки” і “щедрівки” – синоніми, зміст їх однаковий, за винятком невеликої кількості щедрівок, що відносяться до свята Василя” [10: 157]. Схожої думки дотримувався й К. Сосенко, котрий писав: “... Колядки і щедрівки є дуже давніми суто українськими словесними творами, а не літературно занесеними з інших літературних сфер на Україну. Вони містять у собі такі поважні проблеми старої релігії, з виразними признаками української оригінальності; вони зберігають історичні суспільні й господарські проблеми, – і видно в них так наглядно історичну культурну еволюцію ідей, які вони висловлюють, що вплив чужої ідеології на колядки і щедрівки являється дуже мінімальним” [12: 2]. Як бачимо, фольклорист не лише ототожнював терміни “колядки” і “щедрівки”, а й вказував на їх походження, заперечивши чужорідні впливи.

Існує думка, що колядки і щедрівки – це різні жанри, адже виконували їх у різний час, причому на практиці колядки ніколи не плутали зі щедрівками. Ще М. Костомаров розмежовував ці два поняття: “...Пісні, що відносяться до свята Різдва Христового, називаються в українців колядками, а ті, які співаються під Новий рік – щедрівками (від “Щедрий вечір”). Зміст цих пісень – побажання щастя і благополуччя господарю дому і членам його родини” [8: 264–265].

Дотепер нема вичерпної відповіді на питання про те, за якими критеріями можна однозначно визначити належність твору до того чи іншого жанру. На наш погляд, доцільно зберігати поділ пісень зимового циклу на колядки і щедрівки. У цьому плані цікавою є дефініція О. Барвінського: “Народні обрядові пісні відносилися іменню до тих поганських празників у честь світлих сил природи; вони були величальними піснями в честь тих світлих сил. Коли по найдовших ночах починає прибувати дня, а “сонце зверталосся на літо”, співано пісні для звеличання сонця (Дажбога), звані колядками” [1: 285–286]. Оскільки після введення християнства саме на той час припадало святкування Різдва Христового, а тому коляда і свято народження нового сонця з’єдналися із християнським Різдом Христовим. Унаслідок цього “тепер нарід український називає колядками величальні пісні в честь Різдва Христового, сам обхід з такими піснями – колядувати; колядою – дарунки, що дають колядникам по хатах, а в актах XVI ст. означала коляда ще данину властям або духовенству” [1: 286–287].

Колядки і щедрівки, розмежують також етномузикологи, кладучи в основу поділу переважно структуру вірша: колядки – (5+5)+R; щедрівки – (4+4)+R. Очевидно, лише розміру вірша для визначення жанру замало. Тому, у процесі визначення жанрових ознак колядок і щедрівок потрібно враховувати час виконання твору, структуру вірша, місце твору в обряді, його зміст, форму та образну специфіку.

Сучасна фольклористика постає перед важливою науковою проблемою – пасивного побутування фольклорних творів, а подекуди і їх повного зникнення, особливо коли йдеться про календарно-обрядову поезію. Наслідки християнізації народної творчості відчутні й досі, адже духовенство негативно ставилося до календарних обрядодійств, які супроводжувалися піснями, що спричинило їх глибинну трансформацію, а подекуди й асиміляцію.

З огляду на ґрунтовні дослідження народнопоетичних творів зимового циклу треба спеціально спинитися на праці І. Франка “Наші коляди” (1890), у якій учений зазначав, що “здавна духовенство пропагувало твори церковної набожності між народом, щоб ними замінити “поганські”, властиво світського змісту колядки і другі обрядові пісні народні. І справді, пропаганда та, а надто ще безперечна поетична стійкість многих набожних коляд довела до того, що в деяких околицях народ зовсім пере забув стародавні колядки світські, а співає тільки ті книжні, церковні” [15: т. 28: 7].

Відзначаючи досить високий художньо-естетичний рівень коляд, І. Франко писав: “Вони показують, що правдива побожність, правдива, тиха і глибока сила слова нашого, котра в ту тяжку пору висохла була на вершках нашої ієрархії, живим ключем була серед нижчого монастирського і зовсім низького світського духовенства, а то й серед малограмотних, але тим ближчих до народу дяків. Прості братчики та послушники монастирські, світські, духовні та дяки – се, по нашій думці, автори тих пісень” [15: т. 28: 16]. Отже, авторами коляд учений вважав дрібне духовенство, що, на його думку, значною мірою пояснює наближення творів цього жанру до світських колядок, бо “серед такого-то народу, котрий був немов типовим експонентом долі цілої руської інтелігенції, цілого руського життя духового, постали між іншими й ті безіменні, торжественні, радісні пісні, котрі через кілька день роздадуться в кожній руській хаті, попідвіконню найбільш руських осель, всюди несучи, хоч на момент, радість, світло і тепло, що пливе з правдивого піднесення духу в сферу ідеальних бажань і змагань. В таких-то сумрачних низинах зародились ті правдиві перли церковної поезії, наші колядки” [15: т. 28: 16].

Ілюстративним матеріалом цієї праці І. Франка був “Богогласник”, який є збірником церковних пісень, що “постали в лоні унії в різні часи, походили од різних авторів і писані були в різнім дусі. Є се не збірна праця групи людей, але радше здобуток довгої роботи кількох поколінь; деякі пісні походять з XVII віку, других автори дожили ще XIX віку” [15: т. 28: 15]. Також суттєвою проблемою стало те, що “збирачі трохи неохітно давали місце в своєму збірнику пісням, зложеним в чисто народнім дусі і на народній мові; принаймі в двох місцях “Богогласника” вони відділяють окремо пісні “простішим мовним язиком сложенія” [15: т. 28: 15].

У статті “Наші коляди” І. Франко народну поезію поділив на дві категорії: наївну і рефлексійну (сентиментальну). Так звана наївна поезія, за словами вченого, змальовує конкретні речі, не намагаючись проникнути у глибину явищ, а прагне знайти найпластичніше вираження почуття. Пісні такого типу у своїй основі мають переважно євангельський сюжет, викладений в епічній формі. Простота композиції і тону, а водночас і “тепле чуття” – ось головні характеристики згаданих творів. Найкращою з усіх українських церковних пісень І. Франко вважав досить відому коляду “Бог предвічний”. Основою рефлексійної поезії, за І. Франком, є аналітична думка: “Праця розуму пробуджує у поета почуття і заставляє його виливати в словах. Обіймаючи широкі простори часу і місця, поет рефлексійний часто послуговується абстрактами або й словами, далекими від конкретного змісту, мусить залучати свою фантазію для підшукування різних фігуральних виражень і порівнянь, і не раз, коли має дуже живу фантазію або коли під рукою є багатий матеріал утертих зворотів, хапає ті порівняння дуже здалека. Отсю саму основну різницю добачаємо і між нашими колядами церковними” [15: т. 28: 23]. Рефлексійний тип поезії переважає і в церковних піснях, уміщених у “Богогласнику”, а також у колядах.

Ще однією серйозною проблемою, на якій І. Франко зосередив свою увагу, було питання фальшування і редагування текстів коляд, що значною мірою пов’язано з широко розповсюдженою думкою про те, що “церковні пісні” стосовно змісту і форми є безвартісними творами, “звичайні собі стишилища, котрих не можна брати на серйоз”. Зазначу, що теза про невисоку художньо-естетичну вартість церковних пісень побутує і в наші дні. Тому дотепер актуальною є думка І. Франка, котрий писав: “у піснях чисто народних ми бачимо, що народ наш любить у яркім малюванні подробиць побутових, ми можемо лише подивляти ту незрівнянну пластику, вірність і певність в схоплюванні тих подробиць і в їх доборі. Коли коляди церковні відрізняються від пісень народних більш тусклим колоритом” [15: т. 28: 21]. Звідси і поява “званих і незваних майстрів, котрі, користуючись обставиною, що пісні ті суть літературною річчю, що нікому не належить, і нікому за ними прилюдно упітнутися, взялись поправляти їх” [15: т. 28: 36]. Проаналізувавши окремі коляди (“Бог натуру”, “Ангел пастирям мовив”, “Нині, Адаме, возвеселися”, “Бог предвічний”, “Ходить Господь по раю”), дослідник спинився на характеристики їх змісту, форми та поетиці. Учений провів паралелі з колядами інших народів, зокрема польськими, а також із текстами, узятими з “Богогласника”, показавши цим художньо-естетичну цінність українських коляд, вказав на їх зв’язок з апокрифічними легендами.

Праця “Наші коляди” була лише частиною Франкового задуму, який планував написання ґрунтовної та об’ємної студії над церковними піснями. Хоча вчений вважав свою роботу поверховою та неповною, однак навіть із погляду сучасної фольклористики вона є концептуальною та цілісною.

Фольклористичні праці І. Франка глибиною наукової думки, стилем вигідно вирізняються з-поміж досліджень інших учених. Приміром, “Колядка про святу Софію в Києві” (1889) є ґрунтовною студією над однією колядкою, записаною у Старосамбірському районі, яку І. Франкові передав М. Зубрицький. На думку

І. Франка, текст цього народнопоетичного твору розпадається на дві частини, а тому є підстави говорити про компілятивність твору. До тексту “Колядки про святу Софію в Києві” І. Франко звернувся і в пізнішій праці “К объяснению одной колядки” (1891), визначивши два основні мотиви твору:

- а) “про чудесне збудування церкви, що ніччю провалювалася крізь землю”;
 - б) “чудеснее знівечення полків, що нападають на святий храм” [15: т. 28: 218].
- Другий мотив, на думку вченого, цілком книжного походження.

Розглядаючи зимову календарно-обрядову народну поезію не можна оминати того, що традиційні різдвяно-новорічні свята українців є складним переплетенням різноманітних звичаїв, обрядів, вірувань, уявлень. Йдеться не лише про феномен колядування та щедрювання, а й обрядові обходи з вертепом, які мають вигляд новорічних ігор та обрядів з масками на кшталт “Кози” і “Маланки”, що ґрунтуються на дохристиянських уявленнях. Відомі численні різдвяні інсценівки на євангельську тему, найяскравішим серед яких є вертеп. Обидві групи дійств часто вирізняються спільною дефініцією – “народна драма”, яка є сукупністю “різних за формою і способом виконання уснопоетичних творів, які склалися для театралізованої гри” [4: 84].

Досліджуючи обрядові обходи “Кози” і “Маланки”, О. Курочкін замість терміна “вертеп” уживав поняття “обрядової маски”, водночас не пропонуючи свого визначення особливостей жанру. Зазначивши, що характерними рисами народної драми є синкретизм, імпровізація, сатиричність, учений зауважив, що термін “народна” драма стосовно вертепу говорить більше про середовище його побутування, ніж про джерела походження [9].

Прагнучи з’ясувати особливості терміна “вертеп”, Й. Федас писав: “Про те, що слово вертеп народне, говорить у словнику А. Квятковського. Щоправда, ніяких пояснень автор не дає, тому важко зрозуміти, який зміст він вкладає у слово “народний”: має на увазі етимологію терміна “вертеп” чи приналежність вертепу до народного театру” [14: 6]. Примітно, що й він не подав визначення народної драми, бо його праця не охоплювала інших театралізованих дійств зимового циклу.

Серед дослідників вертепної драми варто передусім назвати І. Франка, якого заслужено вважають одним із основоположників у вивченні цієї теми. У доробку науковця не лише спеціальні розвідки, присвячені історії походження та вивчення вертепу, а й публікації з історії української літератури і театру, в яких він висловив глибокі міркування з питань української народної драматичної творчості загалом. Учений уперше згадав про вертеп у статті “Руський театр в Галичині” (1885), а про час його виникнення детально написав у розвідці “Наш театр” (1892): “Народ наш любив театральні вистави ще давно, в XVI й XVII віках, в часі першого пориву нашого національного розбудження; се доказують живі ще досі останки вертепів і велика популярність церковних колядок, що розвивалися під впливом давньої релігійної драми” [15: т. 28: 288]. Значно більше уваги українському вертепу він приділив у праці “Русько-український театр” (1894), в якій зокрема зазначив: “Майже рівночасно з містерією страстей Христових дійшов до нас відгук іншої західноєвропейської містерії, – Роджественської. Се був вертеп” [15: т. 29: 300].

У дослідженні “До історії українського вертепу XVIII віку” І. Франко спробував з’ясувати природу, специфіку та генезу фольклорного театру загалом і українського вертепу зокрема, зіставляючи його з фольклорним театром інших народів. Учений звернув увагу на спільні і специфічні риси українського вертепу та польської “шопки”. “Від польських “яселек”, – писав І. Франко, – різниться наш вертеп власне згаданою вище двоповерховою архітектурою і розділом між сценами біблійними і побутовими, котрі в польських “яселках” відбуваються всі на одній сцені, різниться і композиція тексту, котрий у нас і в побожній, і в побутовій частині є твором оригінальним, хоча, звісно, залежним після такого самого шаблону, в який уложилася вертепна драма на Заході і в Польщі” [15: т. 29: 301].

Попри низку спеціальних праць, присвячених вертепній драмі, І. Франко вважав український вертеп маловивченим. Тому він і далі продовжував працювати над цією темою, про що свідчить його стаття “Нові матеріали до історії українського вертепу” (1908). Ця розвідка цікава не лише новими текстами вертепної драми, а й конкретним науковим аналізом їх змісту. Примітно, що І. Франко акцентував й на цікавих термінах, якими позначаються твори цього жанру. Серед них такі: “райок”, “Лазар”, “Доброгостівський вертеп”, “Бетлегем” тощо. Так, І. Франко зазначав: “наші старі вертепи названо також “райками”. Назва пішла очевидно з того, що вистави середньовікової містерії починалися в раю, упадком і прогнанням Адама і Єви” [16: 1]. На думку дослідника, мова сценки з назвою “райок” свідчить про її галицьке походження. За І. Франком, вертепна драма “Лазар”, ймовірно, має зв’язок з так званими Лазаревими піснями, а тему притчі про Лазаря неодноразово обробляли й у драматичній формі, починаючи з XIV століття [16: 6]. Різдвяний “Бетлегем”, записаний в с. Верхня Апша (Мараморош), відзначається характерним колоритом, що виявляється в підборі персонажів, поетиці та піснях, які супроводжують виставу.

Зазначу, що І. Франко у своєму дослідженні історії вертепу звернув увагу на важливий факт, характерний не лише для української традиції, а й римської: “... Під кінець кожного року припадали деякі дуже популярні поганські празники (сатурналії 17–19 грудня і січневі календи 1 січня). Єретицькі скептики закидали, що християни святкують 25 грудня не вродини Ісуса, а уродини Сонця. Проте люди звільна переносили на нове свято свої веселі поганські обряди з сатурналії на календи, головню гуртові обходи з хати до хати, маскарadi, перевдягання людей за звірів” [15: т. 36: 185]. Як бачимо, вертепна драма суперечить церковним канонам своєю двоюрисною будовою та наявністю світської частини, що разом із фольклорно-поетичною основою її змісту свідчить про самотність цього жанру в українській фольклорно-культурній історії.

І. Франко не підготував спеціального дослідження, яке б висвітлювало його погляди на весняну та літню календарно-обрядову поезію. Виняток становить праця “Празник святого спаса”, в якій автор описав головню сам обряд, його походження та призначення. Учений зосередився на накладанні церковного свята Преображення Господнього на народне – Спаса. “Празник св. Спаса обходиться тепер на Україні

разом із празником преображення дня 6 серпня” [15: т. 39: 267]. Учений зазначав, що “ототожнення празника Спаса з празником преображення було доконане в досить пізніх часах, а первісно не тільки в Греції, але також і на Русі се були два окремі празники. Празник Спаса був уставлений в Константинополі ще в VIII або IX ст. для запобігання пошестям, що панували в тім місті в часі літньої спеки. Саме з причин пошестей у Константинополі був звичай виносити чесне дерево хреста Христового на дороги та вулиці для відвернення слабості” [15: т. 39: 268–269]. Звідси й походить назва свята: Спас – рятівник від лиха. З цим святом пов’язані не лише деякі церковні обряди на зразок освячення фруктів та овочів, а й народні вірування. Як зазначав І. Франко, в Галичині та за її межами був розповсюджений звичай так званого яблучного посту, тобто родичам, у яких померли діти, не можна до Спаса їсти ніяких фруктів.

Глибоко розуміючи національну специфіку фольклору, І. Франко простежив роль і значення зовнішніх впливів на українську усну словесність і, застосувавши різні методи та підходи, всебічно проаналізував календарно-обрядову поезію. Фольклорист визначив генезу народних творів, їх трансформацію, жанрову своєрідність, естетику, поетику, відзначаючи мовне багатство українських обрядових пісень. Отже, варто говорити про І. Франка як про визначного фольклориста, причому, на думку М. Дмитренка, доцільно ставити питання про окрему фольклористичну школу І. Франка [6: 56].

Література:

1. Барвінський О. Історія української літератури. – Львів, 1920.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К., 2001.
3. Гнатюк В. Колядки і щедрівки // Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1966.
4. Грицай М., Бойко В., Дунаєвська Л. Українська народнопоетична творчість. – К., 1983.
5. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору // Вісник Львівського університету. – Львів, 2003. – Вип. 31.
6. Дмитренко М. Іван Франко як фольклорист // Слово і час. – К., 2006.
7. Драгоманов М. Розвідки про українську народну словесність і письменство: У 4 томах. – Львів, 1990. – Т. 3.
8. Костомаров М. Кілька слів про слов’яно-руську міфологію в язичницький період, переважно у зв’язку з народною поезією // Костомаров М. Слов’янська міфологія. – К., 1994.
9. Курочкін О. Українські новорічні обряди “Коза” і “Маланка”. – Опішне, 1995.
10. Пчилка Олена. Украинские колядки (текст волинский) // Киевская старина. – К., 1903. – Т. 80.
11. Свенціцький І. Різдво Христове в поході віків (Історія літературної теми і форми). – Львів, 1938.
12. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора. – Львів, 1928.

13. Українська літературна енциклопедія. – К., 1990. – Т. 2.
14. Федас Й. Український народний вертеп (У дослідженнях XIX–XX ст.). – К., 1987.
15. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
16. Франко І. Нові матеріали до історії українського вертепу – Львів, 1908.

Галина Коваль (Львів)

Колядки і щедрівки у фольклористичній спадщині Івана Франка

Народна поезія була для І. Франка джерелом наукового, творчого натхнення. Рідні бойківські пісні, які наспівувала мати, збагачували його духовний світ, вливались у художні твори, наукові доробки. Як зазначив С. Людкевич: “Франко любив народну музику, пісню. Любив властивою йому пристрастністю. Він не був музикантом, але умів глибоко почувати аромат народної музики, виявляючи надзвичайно тонке розуміння мелодії, умів відшукати в ній душу” [3 : 176].

Уважне вивчення збирацької спадщини І. Франка показує, що колядки і щедрівки він почав записувати у молодому віці. Більшу частину його колекції становлять фіксації з рідного села (“Ци дома, дома гречний панонько”, “Ой за горою, за темненькою”, “Стоїть яворець тонкий, високий” та ін.) [6: 30–40]. Серед публікацій виявлено його запис у львівській в’язниці від обдарованого співака з Батятич (нині Кам’янка-Бузького р-ну Львівської обл.) Михайла Теслюка. Йдеться про щедрівку “Ой бувай здоров, гречний сподару” [6: 31]. За змістом це твори з військовими, господарськими та шлюбними мотивами.

І. Франко захоплювався красою народної поезії сам, а також заохочував інших. У листі до О. Рошкевич від 2 січня 1879 року, писав: “А там під час свят (Різдвяних. – Г. К.) не забудь вечерами дещо собі позаписувати – може деякі колядки, слова тощо...” [8: т. 48: 141]. І це був непоодинокий випадок, коли поет спонукав місцевих збирачів до фіксації різдвяних пісень. Своїм прикладом заохочував до фольклористичної праці і під час навчання в гімназії, в університеті, намагаючись при кожній нагоді опублікувати уснословесний матеріал. Саме з добірки обрядових пісень заплановано було розпочати фольклорні видання “Етнографічно-статистичного кружка”. З цією метою звертався вчений до всіх “знайомих і незнайомих у справі колядок і щедрівок і взагалі всього, що тикається обрядів, звичаїв, повірок і т. і., заховуваних нашим народом під час Різдва, Йордану і Нового року” [8: т. 48: 519]. У листі до М. Ціпановської вчений писав: “Пісні записуйте дослівно, і то всі: і церковні (з всякими перекрученнями, змінами, скороченнями і доповненнями супротив того, що є в кантичках), а також світські (“дівчині”, “хлопцеві”, “господареві” і т. і.), а також “віншування” і все, що тільки сюди відноситься. При кожній речі треба приготувувати, від кого записане, і що би ще було цікавого до

занотування (напр., чи пісня та співається так само й по сусідніх селах, чи ні, чи співається тут давно, чи, може, недавно зістала занесена і т. і.). Добре було би, якби Ви не вдоволялися тими піснями, що співають колядники попід вікнами, але коли Вам то можливо, розпитати, чи нема в селі якої старої людини, котра часом знає старі, тепер уже забуті і неспівані пісні або покасовані обряди та звичаї. Прошу Вас дуже, не відмовте своїє помочі до сього діла, котре, коли б удалося зробити так, як зістало задумане, становило б дуже цінний і одинокий в своїм роді набуток нашої літератури і науки” [8: т. 48: 519–520].

Поданий уривок з листа І. Франка, датований 4 січня 1885 року, засвідчує ще раз про його зацікавленість обрядовими піснями зимового циклу. З цього випливає наполегливе прагнення поета залучити якомога ширше коло представників молодшої інтелігенції до збирання, записування і вивчення фольклору. Він був переконаний, що така робота сприятиме не лише наближенню до народу, а й глибшому пізнанню його життя.

Варто наголосити, що колядки й щедрівки дуже рано почали цікавити І. Франка й з погляду наукового дослідження, що також підтверджують рядки листа до О. Рошкевич від 20 вересня 1878 року: “Думаю ще на Різдвяні свята поїхати до Нагуєвич, і зібрати колядки, в котрих також є маса матеріалу до студій” [8: т. 48: 119]. У теоретичній спадщині Франка-фольклориста вони посіли не другорядну роль. Він умовно поділяв усі колядки на такі групи: 1) старіші, в яких ідеться про створення світу; 2) пізніші, що містять у собі згадки про князівсько-дружинні часи; 3) колядки побутового характеру, що змальовують хліборобське життя родин; 4) християнські коляди. Дослідник уважав, що ці твори були часто співзвучні з бажаннями і прагненнями селянина, який відчував своєрідну поезію життя. Про роль колядок він дуже влучно висловився у передмові до видання “Вибір декламацій для руських селян і міщан”: “... а проте я бачив людей, старих господарів, що коли зимового вечора в Різдвяні свята почули під вікном таку колядку, то радувалися і рівночасно втирали сльози з очей. Чому? А тому, бо колядка переносила їх думку в якийсь світ, близький і рідний їм, а притім зовсім відмінний від того, серед якого минає їх убоге, клопітливе життя. Пісня відповідає простими словами найглибші, сердечні бажання, показує їх не як бажання, а як дійсність. Слухаючи колядки, такий бідолаха хоч на хвилю бачить себе заможним господарем, у якого подвір’я заметене, хата гарна, в хаті все прибрано по-празничному, недостатку нема, а натомість за столом сидять гості славні та величні на весь світ, і він рад, що може чесно і відповідно прийняти їх. Пісня радує його, а глухе почуття дійсних життєвих клопотів хоч на хвилю уступає набік, впливає сльозами, не гіркими, але такими, що облегшують душу. Отсе й єсть сила і суть поезії” [8: т. 33: 422]. І. Франко наголошував, що наші давні колядки та щедрівки пройняті духом звеличення сімейного та господарського життя, саме вони показують, що таке поезія для наших предків. Отже, до оцінки зазначених творів І. Франко підійшов з погляду не тільки змісту, а особливо поетичного втілення.

Серед таких поетичних особливостей колядок є величання, ідеалізація. Саме

воно створює картину краси й достатку. Головним об'єктом величання постає людина. Наприклад, виглядає “гречний панонько” у колядці з запису І. Франка:

Гречний панонько, чом Іванонько.
На нім сукенки кармазинові,
На нім чобітки сафіянові,
На тих чобітках срібні підківки [6: 33].

Образ дівчини наділений беззаперечними позитивними рисами, він змальовується з надзвичайною теплотою і ніжністю, оскільки портрет “гречної панноньки” повною мірою ідеалізований:

Як я си загорну лисю шубоньку,
Як я си вперезу золотий пояс,
Як я си возьму перлову камку [6: 36].

Колядка “Чи в луженьку спиш, гречна паннонько”, яку також зафіксував І. Франко, має так званий імперативний зачин, що сповіщає про прихід колядників. У ньому сформульовано питання про те, чи є хто вдома, чи спить, чи вже встав, і адресоване воно дівчині:

Чи в луженьку спиш, гречна паннонько,
Гречна паннонько, чом Настуненько? [6: 36]

Варто зазначити, що перед впусканням у хату колядників обов'язково мали звучати ритуальні питання-відповіді. Діалогічна форма пісні, вважають дослідники, давніша, ніж пісня-розповідь, оскільки вона йшла з народного обряду [5: 110].

Саме вечірній та нічний час, коли виконувались колядки, вважали активним для нечистої сили, тому гостей необхідно було перевіряти традиційним набором питань. Особливість ритуального діалогу, який наявний у конкретному тексті, полягає у вірі в силу слова, сказаного в потрібний час та в потрібному місці.

У поданому вище тексті простежується мотив запрошення колядників до хати, подальша конкретизація дій дівчини: розсаджування гостей за святковим столом, підготовка до обрядового частування:

– Прошу, гостоньки, та до світлоньки,
Засаджу я вас за тисовий стіл,
За тисовий стіл, за лляний обрус.
Буду гостити пшеничним хлібом,
Буду поїти вином і медом [6: 35].

Гість, за народними уявленнями, сприймається як “носій долі, особа, яка може вплинути на всі сфери людського життя” [1: 145]. Тому не випадково дівчина щедра та привітна до своїх гостей-колядників, котрі бажають їй також здоров'я, щастя, весілля:

Дай же ти, Боже, в городі зіле,
 В городі зіле, дома весіле,
 В городі зольно, дома весольно,
 Дома весольно та і радісно [6: 35].

Зрозуміло, що І. Франка захоплювала така глибина народного поетичного слова, пов'язаного з викликанням бажаного результату, яке містить висловлювання добра, радості тому, кому виконується пісня.

І. Франко записував та вивчав не лише світські, але й колядки церковно-релігійні, скажімо, “Як ся діяло із первовіку”, “В чистім місті Русалимі”, однак вони досі ще не друквані і зберігаються у його рукописних зошитах. Наприкінці 1880 років учений задумав зробити велике дослідження про “Богогласник”, але задум цей лишився нездійсненим, написано лише окремі фрагменти роботи – “Наші коляди” (1899 року), “Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над “Богогласником” (1913 року). У статті “Наші коляди” автор подав повний текст колядки “Ходить Господь по раю”, яку записав на його прохання вітчим Гринь Гаврилик у Ясениці Сільній.

Те, що вчений особливу увагу звертав на такі колядки, підтверджує ще й лист до К. Попович: “Поперед всього сердечно дякую Вам від імені етнографічного статистичного кружка за зібрані колядки. Хоч майже всі вони в головній основі вже знакові, але найдеться не один цікавий причинок для варіантів. Жаль, що Ви не списали й коляд церковного характеру так, як їх співає народ, – бо й такі з нашого видання не можуть бути виключені” [8: т. 48: 522].

Про природу такого матеріалу, його функції І. Франко писав, що у деяких випадках “колядка наша черпала зміст прямо з оповідання євангельського, а форму з пісні народної і де надто правдиво релігійний настрої і глибоке чуття автора здужали перетопити ті далекі від себе елементи в одну органічну цілість, там тільки ми одержали пісні справді взірцеві, твори високої поетичної стійкості, яких не повстидалась би жодна література на світі і котрі сміло можуть видержати порівняння з найкращим, що тільки є на полі християнської гімнології, твори, котрі справедливо і по заслугі здобули собі серед народу таку широку популярність і не страять її доти, доки серед того народу тривати буде тепле чуття релігійне і прив'язання до своїх гарних та поетичних звичаїв та обрядів” [8: т. 28: 22]. Проте не всі євангельські моменти відбилися у колядках, оскільки окремі деталі не могли входити в системні, сконденсовані межі пісні. Усне оповідання, на відміну від пісні, дає ширшу картину, скажімо, того ж чудесного народження Ісуса Христа: “Спаситель родився способом незвичайним. Дух ввійшов до Св. Діви ротом, і так вона зачала, а Спаситель вийшов з неї через голову. Тому Діва Марія, і породивши Спасителя, зосталась Дівою, а у новородків і тепер на голові помітне місце, не покрите кісткою якийсь час” [7: 152].

Чи не найбільше у християнських колядках акцентується увага на народженні Сина Дівою Марією. Згідно із Святим Письмом, Різдво Ісуса Христа відбулося у

Вифліємі. “Уродження Ісуса в убогій вертепі і вибір першого кружка людей для його оточення мають однакове значення. Як бачимо, панує тут думка про те уніження, з яким царство боже вступає на світ” [8: т. 28: 32]. Та це аж ніяк не є применшенням Богородиці та її Сина, що перебувають в цих обставинах. Навпаки, вертеп – це друге небо, а саме народження, перемога над злим духом [8: т. 28: 27].

Найкращою з усіх церковних коляд І. Франко вважав “Бог Предвічний” – “се правдива перла поміж нашими піснями церковними” [8: т. 28: 32], завдяки їй піднімається чистий релігійний настрій. Високий релігійний дух пісні проявляється в теплій любові до всіх людей, а найголовніше, зазначав І. Франко, до простого люду:

Прийшов днесь із небес,
Аби вздрів люд свій весь,
І утішився [6: 32].

Бог, на думку І. Франка, приходить до людей просто, як добрий батько, котрий зблизька хоче побачити своїх дітей. Дослідник наголошував на особливості колядки, зосереджувався на мовному оформленні “в народнім дусі”, зокрема на ролі здрібнених слів (Дитятко, бидлятко, осялятко), що й надає відповідного колориту пісні.

Цікаві наукові розмірковування подав І. Франко у статті “Колядка про святу Софію в Києві”, що увійшла до “Студій над українськими народними піснями” [8: т. 42: 238–267]. У ній автор проявив свої блискучі знання з усної словесності та апокрифічної літератури. Грунтуючись на них, він переконливо довів, що мотив будівництва церкви перегукується з відомою легендою, яка зафіксована в патерику Печерському, про будову вежі при Печерській Лаврі, під час якої відбулося чудо: те, що за дня збудували, вночі провалювалося крізь землю; коли ж був виведений верх вежі – стіни її чудесним способом піднялися з землі. Мав рацію І. Франко, вказавши, що сюжет цей є мандрівним, оскільки подібні приклади трапляються у сербів, румунів, поляків.

Однією з найкращих у Франкових “Студіях” назвав цю статтю Ф. Колесса [4: 97]. Своєю розвідкою І. Франко, за ним і В. Гнатюк [2] виступив із критикою поглядів О. Веселовського, котрий убачав міфологічний зміст у колядці про святу Софію в Києві.

Отже, питання дослідження жанру колядок та щедрівок цікавило І. Франка впродовж його наукової діяльності. Першим найважливішим завданням для нього було записати ці календарно-обрядові твори, не дати їм пропасти, тому фіксував їх сам, і залучав інших. Аналітичне осмислення окремих текстів, мотивів є вагомим внеском вченого в царину української фольклористики.

Література:

1. Агапкина Т. Гость // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Москва, 1995.
2. Гнатюк В. До колядки про святу Софію в Києві // Записки НТШ. – Львів, 1907. – Т. LXXIX.

3. Іван Франко у спогадах сучасників. – К., 1972. – Кн. 2.
4. Колесса Ф. Іван Франко (Історія української етнографії) / Публ. підгот. Я. Гарасим // Дзвін. – 2006. – № 8.
5. Круть Ю. Хліборобська обрядова поезія. – К., 1973.
6. Народні пісні в записах Івана Франка. – К., 1981.
7. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским. – СПб., 1872. – Т. 1.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Ірина Збір (Львів)

“Покуття” Оскара Кольберґа в контексті наукових дискусій ХІХ століття (на матеріалі рецензій українських та польських дослідників: Івана Франка, Ц. Неймана та ін.)

Постать О. Кольберґа – відомого польського вченого, невтомного збирача фольклору, автора багатотомної етнографічної серії “Lud. Jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, zabawy, pieśni, muzyka i tańce” (1857–1890), “Obrazyw etnograficznych” (1882–1891), низки статей та рецензій у галузі етнографії та музикології, дослідника зі світовим ім’ям – займає одне з центральних місць в історії не тільки польської, а й слов’янської фольклористики.

У науковій спадщині О. Кольберґа (повне видання його творів складає понад 80 томів) вагоме місце займають розвідки, присвячені українцям. Однією з найфундаментальніших його праць у цій галузі є чотиритомний компендіум “Покуття”, поява якого викликала широкий і різнополярний резонанс у науковому колі польських та українських дослідників. Відомо, що виходу у світ вищезгаданої розвідки О. Кольберґа передувала величезна збирацька і дослідницька робота вченого, що не могла не викликати великого зацікавлення з боку етнографів та фольклористів.

Дослідники знаходили низку недоліків у роботі польського вченого, зокрема, зазначали, що метод збирання фольклорного матеріалу він вибрав недоцільно, в його публікаціях відсутня чітка паспортизація та належна класифікація. Водночас вони зуміли належно оцінити чотиритомник О. Кольберґа, який і досі залишається одним із найкращих досліджень цього етнографічного регіону. Рецензенти відзначили неоціненний внесок польського вченого в розвиток не лише польської, а й української науки, звертаючи при цьому особливу увагу на точність і повноту записів, нагромадження великої кількості варіантів фольклорних текстів і, що найголовніше, на нотні записи. На думку О. Пипіна, “польські критики ставлять етнографічні праці О. Кольберґа дуже високо, цінуючи в них незвичайну точність і

повноту опису, оскільки вони постачають матеріал для наукових досліджень. Їхню цінність визначають і спеціалісти з української етнографії” [6: 291].

Важливо простежити і проаналізувати еволюцію поглядів українських і польських учених щодо діяльності О. Кольберга, а також з’ясувати як з плином часу змінилася їх оцінка щодо чотиритомного компендіуму “Покуття”. Метою пропонованої статті є короткий огляд тих рецензій та статей, у яких наявні найпомітніші та суттєві зауваження щодо діяльності О. Кольберга-фольклориста, які доповнюють загальну картину його досліджень на українських теренах. Спробуємо заглибитися в цю проблему і простежити еволюцію поглядів різних науковців на внесок польського дослідника в українську фольклористику та етнографію.

У фольклористичній науці це питання висвітлено недостатньо повно. Рецензії українських та польських учених, зокрема Ц. Неймана, І. Франка, Г. Бігеляйзена та інших, безумовно, відомі дослідникам, але згадки про них можна кваліфікувати як принагідні. Міркування щодо рецензій містять розвідки О. Пипіна “Этнография малорусская” (СПб., 1891), М. Сумцова “История малорусской этнографии” (К., 1896), М. Азадовського “История русской фольклористики” (Москва, 1958), монографії В. Юзвенко “Українська народна поетична творчість в польській фольклористиці XIX ст.” (К., 1961) та З. Болтарович “Україна в дослідженнях польських фольклористів XIX ст.” (К., 1976). Поза увагою цих дослідників залишилася рецензія Г. Бігеляйзена, у якій автор висловлює свої погляди як на фольклорно-етнографічний компендіум О. Кольберга “Покуття”, так і на діяльність польського вченого зокрема.

Враховуючи досвід попередників, можна сформулювати наше завдання так: показати оцінку “Покуття” О. Кольберга не лише на основі відомих рецензій Ц. Неймана, І. Франка, але й з урахуванням інших розвідок та рецензій українських і польських учених; простежити еволюцію поглядів дослідників щодо фольклорно-етнографічної діяльності О. Кольберга; окреслити методологічні принципи розуміння та вивчення українських і польських учених; подати цілісне сприйняття рецензентами праці О. Кольберга як невід’ємного явища в історії української фольклористики.

Одразу після виходу у світ перших двох томів “Покуття” О. Кольберга з’явилося декілька відгуків у тогочасних періодичних польських та українських виданнях. Зокрема, варто наголосити, що однією з перших була рецензія Чеслава Неймана¹ – українського фольклориста та історика польського походження, який жив і працював на Україні в 1880–1890-х роках – на перший та другий томи “Покуття” польського дослідника, опублікованих у 8 та 9 томах журналу “Киевская старина” за 1884 роки.

Як уже зазначалося раніше, Ц. Нейман одразу відзначив, що це “цікава праця відомого польського етнографа-збирача Оскара Кольберга, яка присвячена невеликій галицькій провінції” [4: 482]. Однак рецензент пише про деякі недоліки та

¹ Однак дослідник підписував свої розвідки Ц. Нейман. Таке скорочення далі трапляється в пропонованій статті.

неточності в роботі фольклориста. Насамперед звертає увагу на назву та якісне наповнення розвідки О. Кольберга, вважаючи, що її “не можна назвати етнографічним збірником; це дійсно етнографічна картина (obraz) Покуття, як це вдало сказано в заголовку” [4: 482]. Справді, етнографічному опису місцевості, населенню, його мові, звичаям та обрядам польський дослідник відводить у розвідці не багато місця. Це відповідає зазначеному у заголовку жанру “Pokusie. Obraz etnograficzny”.

На думку Ц. Неймана, район, у якому О. Кольберг проводив дослідження, не відповідає місцевості, яка називається Покуттям. Дослідник зазначав: “Цей термін і не етнографічний, і не адміністративний, а успадкований з часу досить віддаленого, коли він мав деяке географічне значення. Це був кут, утворений на південному кордоні колишньої Речі Посполитої карпатськими горами і Дністром, без точно визначених меж.... Праця п. Кольберга присвячена центру Покуття, власне, підгор'ям, які живуть у Коломийському і Станіславському округах” [4: 484]. Однак це зауваження Ц. Неймана варто вважати констатацією факту, оскільки територію свого дослідження О. Кольберг окреслює у першому томі “Покуття”.

Доволі детально Ц. Нейман аналізує метод збирання фольклорного та етнографічного матеріалу О. Кольбергом, зокрема, зауважуючи, що дослідник збирав матеріали сам, протягом багатьох років вивчав певну місцевість, навідуючись туди по кілька разів у різні пори року. Це допомагало йому створити цілісну етнографічну картину, наповнену багатими фольклорними зразками. На думку Ц. Неймана, О. Кольберг “завжди дає повний і різноманітний матеріал, викладає і групує його з таким знанням справи, що цей сухий, грубий етнографічний матеріал уявляється читачеві як один цілісний образ даної місцевості, описуючи місцеположення, народ, його мову, звичаї, житло, і подаючи його перекази, прислів'я, обряди, вірування, ігри, пісні, музику і танці” [4: 483].

Рецензент відзначив, що найбільшу вартість мали обрядові пісні як свідки збереження стародавніх елементів у народних обрядах Покуття. На його думку, фольклорний та етнографічний матеріал О. Кольберг подав фонетично правильно, кожна пісня записана з нотами і безпомилково, а кожна примітка має точну паспортизацію, в якій є іноді більше десятка варіантів однієї пісні і навіть опису обряду чи гри.

Ц. Нейман писав, що форма збірника, а також класифікація пісенного матеріалу, досить вдала, якої рецензент не зустрічав в українських збирачів та укладачів збірників фольклору: “Що стосується форм зібраних пісень п. Кольбергом, то я повинен помітити наступне. У малоруських збірниках, наприклад у Чубинського, класифікація пісень дуже часто невірна, колядки і щедрівки в основному перемішані, тому досить легко помилитися і прийняти щедрівку за колядку і навпаки. Збірник п. Кольберга підтверджує мою класифікацію колядок і щедрівок, де за ключ я взяв куплетну форму” [4: 486].

Однак найбільшим недоліком Ц. Нейман вважав те, що О. Кольберг недостатньо знав українську мову. Це і спричинило низку помилкових тверджень, що знайшли місце у його примітках про мову. “За одне лише можна винити п. Кольберга, це

власне за нотатку про мову. Вона, по-перше, дуже бігла і коротка, а по-друге, не завжди вірна. Помилки в оцінці форм напевне відбулися від не зовсім повного знайомства автора з малоруською мовою інших місцевостей” [4: 485]. Незважаючи на згадувані недоліки фонетичної транскрипції, примітки доволі цінні, хоча зроблені принагідно.

Говорячи загалом про значення першого тому “Покуття”, як цінного внеску в розвиток науки, рецензент особливо наголошує на вартості його музикальної частини. “Якщо досі маємо мало праць з побутової та історичної української музики (Едлічко, Коципінський, Лисенко), то обрядова музика залишалась в забутті; [...] у Кольберга більше 300 різноманітних обрядових пісень з музикою, які записані етнографом спеціалістом” [4: 487].

Незважаючи на високу оцінку першого тому “Покуття”, Ц. Нейман докоряв О. Кольбергові за безсистемне розташування пісенного матеріалу, зокрема, у другому томі цієї розвідки, зазначаючи, що це “єдиний недолік другого тому “Покуття”, внаслідок чого матеріал, який поділений на 15 розділів, так переплутаний, що підбираючи однорідні пісні, доводиться шукати практично у всіх розділах” [5: 127].

У цьому томі поміщено 512 пісень під загальним заголовком “пісні і думи”, де рецензент вважав доцільним зробити короткий екскурс і ознайомити читачів зі станом справ у тогочасній польській науці. На думку Ц. Неймана, “термінологія О. Кольберга суттєво відрізняється від термінології української етнографії. Назва дума у Кольберга не означає того, що ми звикли називати думою. Польська дума має досить невизначене значення; воно присвоюється практично кожній народній пісні серйозного змісту і наспіву, якщо ця пісня не обрядового циклу” [5: 127]. Далі рецензент подав приклади із збірника О. Кольберга з власними коментарями щодо помилок польського дослідника та, на його погляд, доцільного розташування тої чи іншої пісні.

Отже, Ц. Нейман дав високу оцінку діяльності О. Кольберга, незважаючи на ряд вище зазначених недоліків та неточностей. Рецензент звернув увагу на метод збирання і публікування етнографічного і фольклорного матеріалу, а також відзначив оригінальність покутських пісень. Він вважав, що “однією характерною рисою їх є чудава поетичність. При порівнянні з піснями, які записані в інших місцевостях, вас мимоволі приголомшує у покутському збірнику величезна кількість високохудожніх як за формою, так і за змістом пісень” [5: 130].

Високо оцінили подвижницьку працю О. Кольберга на ниві української фольклористики інші учені. Зокрема, І. Франко як відомий дослідник, збирач і поціновувач української народної культури не міг залишити поза увагою розвідку “Покуття” О. Кольберга. Він позитивно відгукнувся про роботу польського вченого в рецензії на третій том “Рокusia”, хоча зазначав, що цей том менш змістовний щодо зібраного матеріалу, ніж два попередні. Високо оцінивши цікаву і потрібну працю, І. Франко одночасно гостро критикував О. Кольберга. Критика була цілком слушною, однак викликала гостру реакцію з боку польського вченого. Його полеміка з І. Франком на сторінках журналу “Kwartalnik historyczny” свідчить, що багатьом важливим

питанням у збирацькій та видавничій діяльності О. Кольберг не надавав належного значення [3: 23–28].

Уперше вона була надрукована польською мовою у львівському журналі “Kwartalnik historyczny” у 1889 році, а пізніше передруковувалася українською мовою у 50-ти томному зібранні творів І. Франка (т. 27, с. 348–350). Варто зазначити, що рецензія на “Покуття” була не єдиним дослідженням, у якому І. Франко висловив істотні зауваження та уточнення, які відображають критичне сприйняття праці О. Кольберга. Поряд з нею український дослідник висловив своє зацікавлення Кольбергівським “Покуттям” у своїх розвідках, статтях та в листуванні. Сюди належать “Студії над українськими народними піснями”, “Галицько-руські народні приповідки”, “До історії українського вертепу XVIII ст.”, “Jan Świątek. Lud nadrabski od Gdowa aż po Bochnię, obraz etnograficzny” та ін.

Як уже йшлося вище, у 1889 році І. Франко вперше звернувся до праць польського дослідника, написавши рецензію на третій том “Покуття” (“Pokusie. Obraz etnograficzny. Skreślił Oskar Kolberg. T. III. Kraków, 1888”), в ній він відзначив, зокрема, досить вдалу транскрипцію українських текстів, що, на його думку, свідчить про високо розвинутий у збирача слух і відчуття особливостей діалекту: “можна сміливо сказати, що тільки з появою “Покуття” українці пізнали справжню фонетику цього дуже характерного діалекту, бо дотеперішні етнографічні збірники з цих околиць фальшували і збирали фонетику недоречним етимологічним правописом” [8: т. 27: 349].

І. Франко зробив суттєве зауваження щодо методу збирацької роботи О. Кольберга: він відзначав майже повну відсутність чіткої фіксації місцевості, де проводився збір фольклорно-етнографічного матеріалу, не завжди послідовну транскрипцію текстів, неправильний переклад українських слів. Попри перелічені недоліки, І. Франко називає це дослідження “чудовою етнографічною працею... з погляду новизни і багатства зібраних матеріалів” [8: т. 27: 348].

Франкові зауваження та уточнення значущі не лише як виправлення допущених у праці недоглядів, заповнення прогалин та ін. Вони передусім цінні з погляду формування методології комплексних етнографічно-фольклористичних досліджень окремих етнографічних регіонів. Висловлені ще в кінці XIX ст., вони не втратили своєї наукової вагомості та актуальності й у наш час.

Не всі корективи І. Франка О. Кольберг сприйняв з розумінням. У відповіді на рецензію польський учений полемізував щодо деяких. Насамперед, на думку О. Кольберга, І. Франко у першій частині тому не зосереджується на музиці і ритмі танців, а переймається піснями, яких у цій частині майже немає. “Нікому з давніших збирачів народної творчості не спало на думку назвати коломийки піснями, короткими приспівками, які під час танцю найчастіше імпровізуються. Вони можуть групуватися у цілі цикли, а також існувати і самостійно”, – зазначає О. Кольберг [13: 221]. Тому недоречним видається О. Кольбергові зауваження І. Франка, щодо строфіки коломийки, адже вона повторюється по кілька разів у циклі, що пояснюється ритмом танцю, а також традицією цієї місцевості.

На друге зауваження І. Франка, щодо відсутності паспортизації при більшій частині пісень, О. Кольберг відповів: “Всі ці закиди зовсім безпідставні і неправдиві. Бо коли б шановний рецензент перечитав або навіть уважно переглянув працю, він би дізнався і переконався в фальшивості своїх тверджень, бо під кожною коломишкою, взятою звідкись, цитується автор (чи то Жегота Паулі, чи то Вацлав Залеський і т. д.), а коли такого підпису немає, то це означає, що записали ми її самі в цій місцевості, яка зазначена над строфою чи музикою. Можна було також зазначати, від кого ця пісня, але, по правді кажучи, зробити це ми не вважали за річ потрібну, як це робили наші попередники” [13: 223].

Щодо третього зауваження І. Франка, стосовно неавтентичності та безкритичності матеріалу, відсутності вказівок про те, де він був записаний на Гуцульщині, Бойківщині чи Покутті, О. Кольберг досить різко відповів: “всюди я вказав, де запис відноситься до Гуцульщини чи Бойківщини, а де немає такої вказівки, то це запис з Покуття, ... а в який спосіб треба було спростувати і впорядкувати матеріал – справа міфолога, а не збирача, і такі претензії до автора висловлювати не можна” [13: 223].

Подані вище розбіжності у поглядах І. Франка та О. Кольберга можна пояснити тим, що у тогочасній фольклористиці ще не було сформульованого теоретичного понятійного поля, чіткої класифікації системи жанрів, рівночасно не існувало вимог щодо паспортизації матеріалу. До того ж, О. Кольберг працював у Краківській Академії наук, де, вочевидь, існували дещо інші підходи і методи збирання, записування і публікації фольклорного матеріалу. Той факт, що О. Кольберг користувався роботою численних дописувачів та кореспондентів, які не завжди були добре поінформовані щодо збору усної народнопоетичної творчості, було своєрідною традицією на той час. З огляду на це, можна з розумінням ставитися до діалогу між І. Франком та О. Кольбергом, і вбачати у ньому плідну і продуктивну тенденцію до формування наукових фольклористичних принципів. На цьому полеміку між українським та польським ученим можна вважати вирішеною, але з іншого боку, чотиритомна розвідка “Покуття” О. Кольберга і далі продовжувала бути об’єктом дослідження І. Франка.

У статті “Jan Świątek. Lud nadrabski od Gdowa aż po Bochnię, obraz etnograficzny” І. Франко насамперед звертає увагу на найістотніший чинник у будь-якій науковій праці – метод дослідження. Він гостро критикував збирання матеріалу “по околицях, по провінціях”, який, за його власним висловом, “панує в польській етнографії віддавна” [8: т. 29: 205], тобто він вважав недоцільним географічний метод в етнографії та фольклористиці. За таким принципом була укладена серія О. Кольберга “Lud. Jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, zabawy, pieśni, muzyka i tańce”, “Obrazy etnograficzne”.

Варто згадати ще одну заувагу І. Франка у вищезгаданій статті. Воно стосується не менш важливого питання організації наукового дослідження – нагромадження повноти матеріалу для якомога вичерпнішої характеристики предмета вивчення. На думку українського вченого, “Кольберг не завсігди вмів опанувати зібраний

ним самим і другими матеріал: одну і ту саму пісню, поговорку, повість друкував 5, 10 разів в міру того, як була записана в різних околицях..., хоча було би вповні вистачило покластися на один з попередніх томів або подати тільки відміни нового запису. Справедливо замітив один із польських критиків, що всю суму справді нових матеріалів, зібраних Кольбергом до етнографії польського люду, можна було б вигідно вмістити в 2 або 3 томах” [8: т. 29: 205].

З метою аналізу Кольбергових збірок І. Франко протиставив йому збірку Яна Свентека, який у збиранні фольклорного матеріалу обмежився невеличким “географічним острівцем”, який досліджував і О. Кольберг. З цього приводу І. Франко зазначав: “...д. Свентек, уроджений в тім закутку, з котрого подав матеріали етнографічні, і, очевидно, добре знайомий з його народом і народним життям, зібрав масу преінтересного матеріалу, якого не находимо у Кольберга. Правда, метод збирання і групування матеріалу і тут такий самий, як у Кольберга, та д. Свентек подає при кожнім відділі масу подробиць і матеріалів, не раз більшу для сього одного кута, ніж Кольберг для цілої Краківщини” [8: т. 29: 205–206].

Таке протиставлення І. Франка було недоречним. Зрозуміло, якщо у збирацькій роботі обмежитися тільки невеликим “географічним острівцем”, тоді, звичайно, можна зібрати велику кількість детальних етнографічних описів, варіантів фольклорних текстів тощо. Але коли об’єктом дослідження є достатньо великий етнографічний регіон зі своїми особливостями, які відрізняють його від інших, тоді на поодинокі факти дослідник не завжди може звернути увагу.

Рецензія і стаття “Jan Świątek. Lud nadrabski od Gdowa aż po Bochnię, obraz etnograficzny” пройняті гострою критикою І. Франка на “Покуття” О. Кольберга, яка спрямована на метод збирання та публікування дослідження, паспортизацію фольклорних текстів тощо. Хоча, з іншого боку, український дослідник давав високу оцінку збіркам польського фольклориста, та й сам користувався чотиристороннім “Покуттям” О. Кольберга під час написання своєї фундаментальної фольклористичної розвідки “Студії над українськими народними піснями” (1913). Згадаймо наступний фрагмент дослідження, де І. Франко аналізує баладу “Іван та Мар’яна”, використовує п’ять варіантів текстів, два з яких бере зі збірки О. Кольберга “Pokusie”. Те саме бачимо у процесі розгляду пісень “Козак і Кулина”, “Брат вбив брата за дівчину”, “Два козаки б’ються за дівчину”, “Тройзілля”, “Пісня про Комара”, варіанти яких поміщені у збірниках “Pokusie”, “Pieśni ludu polskiego” і “Lud”. Тобто, спостерігаємо зміну поглядів і високу оцінку І. Франка щодо діяльності О. Кольберга-фольклориста, а також використання записів польського дослідника у своїй роботі.

До збірок О. Кольберга І. Франко звертався і під час створення “Галицько-руських народних приповідок” (1901–1910) – у передмові до цього видання дослідник подає список літератури польських видань, у яких надруковані галицько-руські приповідки, серед яких є Кольбергове “Pokusie”, а також у розвідці “До історії українського вертепу XVIII в.” (1906), де І. Франко дає бібліографію польської шопки, до якої ввійшли “Lud” і “Mazowsze” О. Кольберга.

Отож, можна говорити про явну еволюцію поглядів І. Франка: від критичного

сприйняття “Покуття” О. Кольберга до схвальних відгуків щодо чотиритомника як невід’ємного явища в історії української фольклористики. Та, мабуть, найповніше про зміну поглядів І. Франка свідчить його епістолярна спадщина.

Ілюстрацією є лист українського вченого до І. Колесси – автора рецензії на перших два томи Кольбергового “Рокусія”, за яку І. Франко дуже критикував його. “Рецензія на Кольберга, на котру я дуже був цікавий, – зазначав І. Франко, – розчарувала мене. Так рецензії не пишуть. Прочитавши Вашу працю, котра коштувала Вас так багато роботи, ніхто не буде мав ніякого поняття о книжці Кольберга: що се таке, яким способом повстало, по якій методі зроблене? По Вашому виходило б, що Кольберг попросту поперепечатував свої пісні з Головацького, Waclawa z Oleska, Чубинського і т. д., між тим коли на ділі сього Кольберг не робив. Ви ставите до нього вимоги, яких і до наших етнографів ставити не можна, не показуєте докладно його методи збирання і порядкування етнографічного матеріалу (що дуже важне), а робите в тій матерії закиди, котрі зовсім у воздусі висять” [8: т. 48: 567–568].

Рецензія І. Колесси свідчить про його упереджене ставлення до “Покуття” О. Кольберга як розвідки іноземного дослідника, а також показує необізнаність з фактичним матеріалом розвідки. Не ознайомившись детально з працею польського вченого, з методом збирання і впорядкування фольклорного та етнографічного матеріалу, І. Колесса одразу гостро критикував О. Кольберга за переписування пісень у Я. Головацького, В. Залеського, Ж. Паулі. Адже, як зазначав І. Франко, “тоді розвідка О. Кольберга мала б такий вигляд, як збірник одного з його попередників. Але це не так” [8: т. 48: 568].

У наступному листі до І. Колесси І. Франко стисло виклав принципи написання рецензії. Він, зокрема наголосив про так звану “крадіж”, якою займався О. Кольберг: “Ось Ви, наприклад, говорите, що Кольберг покрав від Головацького. А говорить о тім де-небудь Кольберг сам? А коли не говорить, то або й Ви не говорите, або докажіть Кольбергові крадіж” [8: т. 48: 578].

І. Франко критикував І. Колессу також за пошук ідентичних пісень у О. Кольберга і Я. Головацького. “Ідентична пісня єсть тільки та, – писав І. Франко, – котра ціла слово в слово згоджується з другою. Не можна до тої розробки зачисляти пісень зшиваних” [8: т. 48: 579].

Критика рецензії І. Колесси на Кольбертівське “Покуття” свідчить про те, що І. Франко зрештою високо оцінив чотиритомне видання польського вченого, поставив його в один ряд з розвідками відомих українських дослідників. Незважаючи на деякі недоліки у роботі О. Кольберга, щодо методу збирацької діяльності, паспортизації текстів тощо, які відзначав І. Франко у власній рецензії, він не міг навіть припустити думки, що О. Кольберг переписував пісні з інших збірників, як писав про це І. Колесса.

Збірку О. Кольберга І. Франко вважав видатною подією у науковому житті українців: він розсилав її своїм колегам, про це довідуємося з його листів до М. Драгоманова, Б. Грінченка, Францішка Ржегоржа. Зокрема, у листі до Б. Грінченка читаємо: “Кольберга я для вас замовив через антикварія та й досі не одержав, – хіба

вернувшись до Львова, вишлю Вам свій екземпляр” [8: т. 50: 107–108]. (Йдеться саме про чотири томи “Покуття”). У листі до М. Драгоманова: “З своїх книжок я передаю Окуневському для Вас Кольберга “Рокусіє” (два томи в одному)” [8: т. 49: 21].

Отже, ґрунтовний чотиритомний компендіум О. Кольберга “Покуття” викликав великий інтерес в І. Франка і отримав неоднозначні відгуки. Усі викладені факти дають змогу простежити еволюцію поглядів українського вченого на “Покуття” О. Кольберга. Якщо спочатку це була полеміка між двома ученими, в якій І. Франко гостро критикував географічний метод збирання фольклорного та етнографічного матеріалу, не будучи в змозі оцінити його вповні, орієнтувався на фрагмент роботи, обраний польським ученим, то згодом вона переросла у жанр діалогу, адже український дослідник належно оцінив вагомий внесок О. Кольберга в розвиток народознавчої науки. Зібраний ним матеріал не раз слугував і самому І. Франкові єдиним практичним підґрунтям під час написання праць з фольклору та етнографії.

Викладений матеріал ще раз підтверджує, що рецепції І. Франка щодо “Покуття” О. Кольберга переросли у жанр діалогу, незважаючи на гостру полеміку, що розгорнулася між двома ученими на сторінках часопису “Kwartalnik historyczny”. І. Франко належно оцінив діяльність О. Кольберга, який, на його думку, посів чільне місце в розвитку не тільки української, а й слов’янської фольклористичної та етнографічної науки. Він одним із перших зробив комплексне дослідження Покуття як окремого етнографічного регіону. Хоча чотиритомну працю О. Кольберга написано у кінці XIX ст., але за багатством зібраного матеріалу, унікальними фольклорними текстами, нотними записами вона й досі залишається актуальною і невичерпною.

Не лише українські вчені звертали увагу на чотиритомну розвідку О. Кольберга, але і його співвітчизники не залишалися осторонь цього явища. Спочатку вони досить критично сприйняли появу “Покуття”, а потім належно оцінили його внесок не лише у розвиток польської, а й слов’янської фольклористики. Мабуть, це була природна реакція польських учених, адже без відповідних відомостей про об’єкт дослідження свого сучасника вони не могли адекватно його зрозуміти, а тим більше оцінити, тому й упереджено поставилися до нього.

Польський письменник і критик літератури Г. Бігеляйзен у 1886 році у часописі “Biblioteka Warszawska” опублікував рецензію на 19 томів Кольбергівського “Ludu”, зокрема, на першу та другу частину “Покуття”, в якій гостро критикував підбір джерел, обсяг і спосіб їх використання. Рецензент зауважив, що О. Кольберг, “володіючи надзвичайними якостями видавця, працьовитістю і сумлінністю, немає однієї здібності, критичного відчуття. Він збирає матеріал з усіх сторін, з найвіддаленіших місцевостей, але без браку, без відділення зерна від половини, без оцінки його вартості як джерела фольклору” [10: 437].

Г. Бігелейзен також зазначив, що “відомість, яка подана у сумнівній газеті стоїть на рівні з багатолітніми дослідженнями найкращих знавців народу, свідченням яких і є записи фольклорних текстів зроблених на слух” [10: 437]. Йдеться про те, що, на думку рецензента, О. Кольберг збирав фольклорні матеріали, які не мали

ніякого наукового значення, а тому не могли бути на одному рівні з дослідженнями відомих учених того чи іншого регіону.

Звичайно, польський дослідник не міг проігнорувати на таку критичну рецензію Г. Бігелейзена, однак ця репліка не була надрукована за життя О. Кольберга. Відстоюючи свої наукові принципи, він обґрунтував їх так широко, як ніде досі. У відповіді на вище зазначені зауваження Г. Бігелейзена польський учений звернувся з риторичними питаннями до рецензента, наприклад, звідки у нього така впевненість, що “матеріал, який сьогодні вважається поганим, з часом не набере вартості при ближчому їх пізнанні вченими; чий авторитет має оцінювати вартість джерел, коли навіть найвідоміші дослідники не мають єдиної думки щодо цього; чому відомість, яка подана у сумнівній газеті, не може слугувати матеріалом, який містить якусь потрібну деталь для етнографії, хоча й вважається неважливим; чому ця етнографічна деталь немає бути занотована, якщо навіть і викликає у когось посмішку; де ті великі письменники і знавці народної культури, дослідження яких визнані всіма за найкращі, отже, вони вважаються кращими, ніж зроблені записи на слух” [14: 394].

Щоб відстояти до кінця свою позицію, О. Кольберг порівнює поему про Собітку відомого поета XVI ст. Яна Кохановського, у якій про сам обряд було згадано в кількох віршах, але й вони для етнографа є цінним матеріалом, хоча б лише з тої позиції, що походять з XVI ст. з дослідженням цього обряду письменника пізнішого часу – К. Твардовського, який подав трохи більше відомостей про Собітку, тому воно є кращим джерелом для етнографа в порівнянні з попереднім. Підсумовуючи згадане вище, польський вчений зауважує, що “роблячи це протиставлення, стверджуємо, що в кожній навіть найгіршій брошурі етнограф чи культуролог може знайти здорове і корисне зерно, тільки би хотів та зумів його відшукати” [14: 395].

У такий спосіб О. Кольберг ще раз виразно окреслив свою позицію як збирач і упорядник фольклору, який не залишав поза своєю увагою жодного з джерел усної народної творчості, був свідомий того, що перш ніж займатися інтерпретацією та критикою фольклорних текстів, потрібно зібрати велику кількість фактичного матеріалу.

Загалом польські дослідники належно оцінили діяльність О. Кольберга, наголошуючи на тому, що справді завдяки титанічній праці й великій наполегливості були створені його розвідки, які не під силу одній людині. Зокрема, Я. Карлович, відомий польський етнограф, зазначав: “це безцінний матеріал для польського народознавства, безцінний тому, що все, що записав Кольберг, є чистим етнографічним золотом: він не дозволяв собі жодних додатків, жодних ретушів, жодних згладжувань ані поправок; записував пісню, переказ, прислів'я, мелодію і т. д. як чув, і то не з одних уст, але з кількох і кільканадцяти, щоби перевірити кожен річ і переконатися, що його не обманюють” [12: 472].

“Дотеперішні праці О. Кольберга, – писав інший польський етнограф І. Коперницький, – становлять безмірно багату скарбницю етнографічних матеріалів і є прекрасним здобутком для вітчизняної, слов'янської і загальної етнології, якими

ще в жодній державі і в жодному народі не обдарувала науку праця однієї людини” [15: 25].

Отже, ґрунтовний чотиритомний збірник О. Кольберга “Покуття”, який містить численні відомості про культуру й побут населення цього етнографічного регіону, викликав великий інтерес у громадськості і отримав прихильні відгуки в наукових колах. Незважаючи на деякі недоліки у роботі польського вченого, які відзначили дослідники, зокрема, що географічний метод збирання фольклорного матеріалу вибраний ним недоцільно, в публікаціях якого відсутня чітка паспортизація та належна класифікація, однак загалом відповідно оцінили вагомий внесок О. Кольберга у розвиток народознавчої науки.

На перший погляд видається, що рецензії вищезгаданих учених на таке помітне явище в українській фольклористиці, як “Покуття” О. Кольберга, були занадто прискіпливими. Варто згадати, що це праця чужоземного дослідника, написана латинською транслітерацією української вимови, яка могла створити негативне враження як про розвідку, так і про самого дослідника. О. Кольберг був німцем за походженням (хоча все своє життя прожив у Польщі), який, не тільки збирав фольклорно-етнографічний матеріал на польських землях, а й досліджував багато українських теренів. Як відомо, іноземним дослідникам рідко вдавалось об’єктивно оцінити культуру і побут іншого народу, не применшивши його вартості. Однак О. Кольберг зумів це зробити. Він не тільки зібрав фольклорний та етнографічний матеріал Покуття, а й належно класифікував та опублікував його за чітко виробленим планом, якого дотримувався у процесі видання багатотомної серії “Lud”.

Вищезгадані рецензії, статті та розвідки українських і польських учених – природня реакція на появу нового дослідження Покуття, що викликала такий широкий і різноплановий резонанс у науковому колі, в яких дослідники відзначили титанічну і сподвижницьку діяльність О. Кольберга, його неоцінений внесок у розвиток української фольклористики та етнографії. А чотиритомний компендіум польського вченого й досі залишається основною джерельною базою вивчення фольклору українців даного етнографічного регіону.

Література:

1. Азадовский М. История русской фольклористики. – Москва, 1958. – Т. 1.
2. Болтарович З. Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст. – К., 1976.
3. Збир І. “Покуття” Оскара Кольберга в рецепціях Івана Франка: Полеміка чи діалог? // Мандрівець. – 2006. – № 4.
4. Нейман Ц. Pokucie. Obraz etnograficzny. Skreślił Oskar Kolberg. Z rycinami podług rysunków T. Rybkowskiego. Kraków. I. 1882 г. II. 1883 г. (Покутье. Этнографический этюдъ. Сост. Оскаръ Кольбергъ, съполитипажами по рисункамъ Т. Рыбковского. Краковъ. I. 1882. II. 1883.) // Киевская старина. – 1884. – Т. 8.
5. Нейман Ц. Oskar Kolberg. Pokucie. Obraz etnograficzny. T. II. Krakyw. 1883. (Оскаръ Кольбергъ. Покутье. Этнографический этюдъ. Т. II. Краковъ. 1883 г.) // Киевская старина. – 1884. – Т. 9.

6. Пыпин О. История русской этнографии. – СПб., 1891. – Т. 3. – Этнография малорусская.
7. Сумцов Н. Современная малорусская этнография // Киевская старина. – 1896. – Т. 54.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Юзвенко В. Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці ХІХ ст. – К., 1961.
10. Biegeleisen H. Recenzja na “Lud” Oskara Kolberga // Biblioteka Warszawska. – 1886. – Т. 4.
11. Franko I. Recenzja na “Pokucie” Oskara Kolberga // Kwartalnik historyczny. – Lwyw, 1889. – R. 3.
12. Karłowicz J. Oskar Kolberg. – Wisła. – 1889. – Т. III.
13. Kolberg O. Krótka replica, jako odpowiedz na recenzję Іwana Franka // Kwartalnik historyczny. – Lwów, 1890. – R. 4.
14. Kolberg O. Odpowiedź na recenzję Biegeleisena // Studia, rozprawy i artykuwy. – DWOK. – Т. 63.
15. Kopernicki I. Oskar Kolberg. – Kraków, 1889.

Руслан Марків (Львів)

Фольклоризм повісті Івана Франка “Великий шум”

Одним із виявів фольклоризму української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. є звернення митців слова до ритуальної, обрядової сфери різних етнічних регіонів. Традиційна структура відтворюваного обряду чи ритуалу зазнавала різноступеневого творчого переосмислення у художніх творах українських письменників цього часу. Зокрема, традиційна схема ритуалу чи обряду, часто редукована до окремих обрядових етапів, найважливіших з перспективи творчого задуму митця, знайшла своє художнє втілення у творах: “Камінна душа” (“юріївський” обряд), “Гуцульський рік” (календарна обрядовість) Г. Хоткевича, “Над Дніпром” (ритуал викурювання-вигнання русалок) Олександра Олеся, “Тіні забутих предків” (ритуал розпалювання ватри, ворожіння на Юрія, обряд святвечора, похоронний ритуал тощо), “Що записано в книгу життя” (архаїчний звичай “добровільної смерті”) М. Коцюбинського, “Земля” (тризна на місці смерті, загибелі людини), “В неділю рано зілля копала” (купальські обряди) О. Кобилянської та ін. Архаїку ритуалу, загальні, концептуальні його аспекти (основні етапи ритуалу переходу – зміни стану природи, статусу людини і т. д.) творчо відтворено у художній структурі “Лісової пісні” Лесі Українки. У повісті І. Франка “Великий шум” художнього осмислення набув весільний обряд.

Зазвичай, ритуал чи обряд не отримує повного відображення, відтворення у художньому творі, його цілісна структура часто редукується до окремих елементів, які, з погляду митця, несуть найважливішу моделюючу суть та містять інформативне ядро. Функціональне і смислове навантаження відтвореної ритуальної чи

обрядової схеми зазнає творчої модифікації і часто вводиться автором у відповідну для певного твору емоційно-естетичну чи морально-етичну сферу, що сприяє адекватному відтворенню психологічно-настрогового модусу його героїв. Через ритуально-обрядову поведінку авторові краще вдається зобразити традиційну етнокультурну свідомість героїв, відтворити стрижневі моменти і мотиви їхньої форми поведінки, світосприйняття і світорозуміння. “Обряд є свідомою, навмисне відтвореною дією, з якою з’єднується уявлення про особливу таємну силу. Сили цієї обрядова дія набуває тому, що вона відображає в собі або вірування народу, або ж його звичаї, традиційно піднесені до ступеня певного закону” [13: 27]. Ритуал в архаїчних етнокультурах наповнював все життя, визначав його і будував його форми, і відповідно ритуал, обряд треба розглядати як “ключ до розуміння головного у структурі людських суспільств”. Роль *rites de passage* (до яких, зрозуміло, належить і весілля) для древніх суспільств першорядна, оскільки саме в них концентрується основний зміст існування або визначається сакральність, у них виражаються “максимальні потенції даної соціальної структури, її крайні полюси і найбільш парадоксальні зв’язки між ними” [15: 22].

Щодо мистецького використання ритуальних моделей, то у художніх творах спостерігається загальна тенденція унаочнення схованих смислів: автор не лише дотримується відтворення певних моментів обряду чи ритуалу, то пояснюючи, то доповнюючи, то поетизуючи їх, не лише переповідає художньою мовою відповідні обрядові дії, а й виявляє власні площини значень, які в обрядових діях зовсім відсутні, не можуть бути відтворені, або втрачені традицією. “Саме літературні, а не фольклорні відображення повторили майже повний трансформаційний шлях ритуалу, зафіксували зміни його світоглядних основ” [9: 186]. У процесі історичного розвитку, історичних змін “джерело обряду поступово тьмяніє, суттєво змінює свій первинний зміст і зникає зовсім, перетворюючись у мовний штамп, який, у свою чергу, стає новим, уже зовсім незалежним від первинного змісту джерелом, що отримує розвиток у літературі” [9: 186].

Рецепція фольклорного матеріалу в І. Франка є щонайменше двовимірною: насамперед, фольклор завжди був предметом наукового зацікавлення вченого [3; 4; 11], по-друге, усна словесність та етнографічний матеріал набули мистецького осмислення та опрацювання в художніх творах Франка-поета, письменника, драматурга [1; 2; 5; 6].

У 1878 році на прохання І. Франка О. Рошкевич разом зі своїм братом Ярославом записала повний цикл весільних пісень села Лолин Стрийського повіту. У 1883 році І. Франко звернувся до І. Коперницького у справі публікування цього матеріалу у виданнях Краківської Академії наук. Зрештою перероблений І. Франком на вимогу І. Коперницького збірник весільних пісень, тісно зв’язаних з описовим матеріалом, був опублікований 1886 року у X томі “*Zbioru wiadomosci do antropologii krajowej*”. Як показує аналіз тексту пісень та етапів весільного обряду у структурі повісті “Великий шум”, найімовірніше, саме ці фольклорні та етнографічні матеріали і стали предметом художньої рефлексії у творі І. Франка [14], хоча, зрозуміло, автор використав й інші джерела, створюючи художню модель весільного обряду.

Весілля у композиції повісті “Великий шум” І. Франка відіграє роль своєрідного емоційного пуанту, зображений обряд конденсує в собі декілька питань соціального змісту: саме питання про можливість одруження селянина Костя Дум’яка із панською дочкою Галею оприявнює низку протиріч між опонуючими класами.

У творі можна визначити загальне символічне значення введеного фольклорного матеріалу, зокрема традиційного весільного обряду, роль якого зводиться певною мірою до зображення вмотивованості поведінки, її традиційності, впорядкованості, обряд символічно відображає міцність та згуртованість громади села. “Прагматичність ритуалу визначає його центральне місце в житті людини і міститься в тому, що за його допомогою вирішується головне завдання – гарантія виживання колективу” [15: 17]. Загальна проблематика повісті має виразний соціальний контекст – питання суспільних взаємовідносин двох соціальних верств у пореформений час після 1848 року в Галичині та проблема суспільних змін у селі, викликаних цією реформою. Художній вимір твору має виразну проекцію на революційні та пореволюційні зміни 1905–1907 років, коли відбувалися не лише політично-правові, соціально-економічні, але й морально-етичні та релігійно-духовні трансформації в українському суспільстві (“великий шум”, процес утвердження нового духовного континууму). У творі протиставлено дві верстви, два класові середовища – панство і селянство. Соціальний антагонізм деталізовано зображено у стосунках окремих персонажів, їхніх родин (це протиставлення у художньому плані конкретизується у зображенні долі двох дочок Антона Суботи і відповідної форми укладення їхніх шлюбів), а в ширшому вимірі – у протиставленні двох морально-етичних модусів, в етнокультурній пам’яті персонажів – Костя Дум’яка та Атона Суботи. Втрата національної самоідентифікації Антона Суботи поступово призводить до руйнування його родини: “хоч русин з роду (розуміється, попівського, не панського), він представляв із себе те, що називають “гарний тип польського шляхтича”; та й належність до руського обряду не перепиняла йому ані на хвилю бути польським паном, любити польську традицію, придержуватися шляхетських “старопольських” форм життя і вважати селян бидлом, що не то не повинно мати якісь права, рівні зі шляхтою, але вже з самої природи не здібне ні до якого самостійного життя” [16: т. 22: 229]. Відтак проблематика повісті багатоаспектна: окрім питання виживання села у надзвичайно складних соціально-економічних та політично-правових умовах, яке в багатьох творах письменника має різноспрямоване розв’язання, накреслюється гостра проблема збереження національної та етнокультурної свідомості, національної традиції та ідентифікації, відповідності духовних та релігійних норм національній світоглядній парадигмі. На художньому рівні образів та символів, поведінки персонажів проблема увиразнюється через зображення двох форм укладення шлюбу, відтак введений у текст весільний обряд, окрім мистецької, винятково естетичної (сформованої на основі багатого етнографічного матеріалу) функції, має смислове навантаження відтворення відповідної етно- та соціокультурної парадигми.

Загалом весільний обряд у повісті “Великий шум” набуває трансформованого

вигляду у контексті загальної соціальної та моральної проблематики твору: зміна послідовності обрядових сцен чи дій, відхилення від традиційної ритуальної поведінки учасників весільної драми зумовлені зображенням саме протистояння представників двох соціальних сфер, небажанням Антона Суботи віддати свою доньку за селянина (усвідомлене дистанціювання від рідної культури створює конфлікт у його родині), відтак змінений у певних аспектах (відповідність норм поведінки, висловлювання, одягу) ритуал відображає, підсилює виявлення соціального антагонізму, увиразнює духовний контраст, емоційний конфлікт і непримиренність двох сфер, поступово зміщуючи акцент в бік проблеми етнокультурної пам'яті. Власне через весільний обряд автор зображає відповідне соціокультурне протистояння.

Ще на початку твору слова Костя Дум'яка про можливе одруження із Галею викликали гостру емоційну реакцію її батька Антона Суботи:

“– Коли ви такий батько, – мовив Дум'як, вдивляючись йому в очі, – то дайте доказ. Хоч, може, й не місце тут – але при чесних людях не сором: віддайте за мене свою дочку! Ми любимося, вона дівчина розумна, роботяща і гарна, шкода, щоб пропадала між панамі.

Пан аж кинувся, мов укушений гадюкою, і зірвався з місця” [16: т. 22: 235] (курсив наш. – Р. М.).

Конфлікт безпосередньо загострюється в той момент, коли на порозі дому Суботи з'являються свати від Костя. Власне з цього моменту обряд весілля зазнає відповідних творчих модуляцій, при цьому загальна структура обряду (сватання, вінкоплетення, випікання короваю, власне весілля) залишається незмінною.

“Сватання, – як зазначає Хв. Вовк, – це вже перший акт шлюбних церемоній, і відбувається воно згідно зі стародавнім ритуалом” [2: 230]. У записках з села Лолин 1878 року знаходимо такий опис сватання: “Коли парубок облюбує собі дівчину, йде до неї з сватами. Запрошує для цього двох сусідів, бере квартиру горілки і йдуть до хати родичів дівчини. Після звичайного привітання дістає парубок горілку і частує нею всіх домашніх; п'ють, не сідаючи до столу” [14: 73]. Невеликий за обсягом опис у творі І. Франка розгортається в емоційно-драматичну сцену, у якій порушена логіка обрядової поведінки персонажів, що спричинено основною колізією повісті. У цьому діалозі автор вдається до своєрідної діалогової ретардації, що значно підсилює контраст ритуальної поступовості та реальної послідовності зображуваних подій.

“– Хлопи прийшли, прошу пана.

– Що за хлопці?

– Та так, із села.

– Чого хочуть?

– Та хочуть поговорити з вельможним паном.

– А багато їх?

– Та два... чи три.

– Проси їх сюди”. [...]

– Слава Ісусу Христу, – сказали вони.

– Слава навіки. А чого ви, люди?

– Прошу вельможного пана, просимо хліб святий на стіл положити, – сказав Коваль.

– Кладіть.

– Просимо вельможного пана, чи позволите нам сказати те слово, задля якого ми сюди прислані?

– Кажіть.

– Отже, ми ловці-молодці, сім літ на лови ходили, до сього краю заблудили.

Прислідили ми куницю.

– А ви, драбуги! – скрикнув нараз пан, зірвавшись з місця. – Ви смієте?” [16: т. 22: 249].

Ситуація залишається непізнаваною до певного моменту – до миті озвучення вербальної формули, що є *locus communes* в обряді сватання. Відтак послідовність подій набуває зовсім іншого спрямування – Субота обурений, він нарешті усвідомив реальність всього, що відбувається. Відтак його поведінка дисонує із традиційним уявленням читача про порядок церемонії сватання, і таким способом авторові вдається яскраво продемонструвати почуття ненависті і зневаги панства до селян.

“Нехай з певною іронією ми поставимося до звичаїв “одшешдших поколінь”, але не можемо не проїнятися духом шляхетності, кліматом, ясною погодою “добропрекрасного” у піснях такого типу”, – пише у вступному слові до публікації пісень з-над берегів Турського озера І. Денисюк [7: 166]. Загальна атмосфера доброзичливості, взаємоповаги у поведженні під час різних етапів весільного обряду є його характерною рисою. Навіть якщо на сватанні з’ясовується, що дівчина не погоджується виходити заміж за того хлопця, то процес перемовин відбувається на високому дипломатичному рівні. “Бувало й таке, що в той же вечір до дівчини приходило кількоро сватух від різних хлопців. Когось треба було їй вибрати, комусь відмовити дуже делікатно, не давши йому ганьби” [8: 173].

Ця характерна шанобливість у весільній церемонії у творі І. Франка відсутня у поведінці Антона Суботи, він з певною іронією пояснює присутньому капітанові, що “се у них звичайні обряди при сватанню” і вибухає гнівом на присутніх сватів: “Альо, старости, беріть свій хліб і забирайтеся з богом до дідька” [16: т. 22: 250]. Зневага до вікової традиції, до самих сватів викликає гостре обурення і нівелює ритуальну ауру доброзичливості у ставленні селян: “Поперед усього, – холодно і спокійно відповів Кость, – до сватів чемні люди говорять без крику. Так уже звичай велить. Можете нас відправити, але честі нам не уймайте” [16: т. 22: 250]. При зображенні обряду сватання в І. Франка маємо дисонанс комунікативної моделі ритуалу, коли не збігаються коди мовців та реципієнтів. Формування такої комунікативної ситуації продиктоване прагненням якнайповніше відтворити глибину конфлікту.

Отже, І. Франко вдається до демонстрування поведінки через ритуальну сферу: чемність і делікатність селян протиставлена нахабності, агресивності пана. Окрім того, ситуація сприяє демонстрації соціальної та етнокультурної переорієнтації

тогочасного українського дрібного панства, яке намагалося відірватися від середовища, з якого саме вийшло, відректися своїх коренів: “Нема потреби нам пхатися в ті панські-магнатські круги, де ми й довіку будемо прибудами та приймачами, неналежними до їх сім’ї. Але се іще не значить, щоб ми зараз спускалися на дно і мішалися знов з тою чорною расою, з якої ледве вибилися наші діди й батьки” [16: т. 22: 253] – резюмував ситуацію Антон Субота.

Соціальний підтекст твору диктує особливе продовження обряду сватання: учасники обряду підписують шлюбний контракт-”інтерцизу”. І все ж, “ті незвичні заручини”, як висловлюється І. Франко, завершуються традиційно – материним благословенням.

Опис весільного обряду у повісті І. Франка вирізняється надзвичайним лаконізмом, динамічністю і водночас панорамністю, точністю даних йому характеристик, однак загальна послідовність і відповідність обрядових дій, їх локалізація і відповідність до архаїчної весільної традиції зазнала сюжетних модифікацій. За звичаєм, передвесільні ритуальні акти, зрештою, як більшість самих весільних обрядодій, відбуваються у хаті молодої [2; 8; 14]. Глибокий спротив батька молодої, Антона Суботи, і відсутність його благословення в повісті формують відповідні зміни в художньому варіанті обряду: вінкоплетення, печення короваю, виїзд молодої до шлюбу, повернення молодят із церкви як основні етапи весілля, що, за логікою ритуального дійства, мають відбуватися в домі молодої, зображені в домі молодого: “А в суботу по півдні зароїлося Дум’ячишине подвір’я від дівчат, і парубків, і свашок у святочних строях. Починався весільний обряд вінкоплетення й печення короваю” [16: т. 22: 267]. Відхід від обрядового регламенту покликаний посилити емоційну сферу зображуваних подій: незважаючи на очевидний спротив пана Суботи, весілля таки відбувається, хоч і з певним порушенням та недотриманням традицій.

День вінкоплетення в різних регіонах України традицією визначений неоднаково: це може бути п’ятниця [2: 238] або ж субота [8: 185; 10: 188]. За весільним обрядом села Лолин, вінкоплетення починалося саме в суботу ввечері [14: 73] (у повісті сказано, що “по півдні”). “Готування полягає в тому, що барвінок висипають з решета на застелений скатертиною стіл... До складання свахи запрошують всіх присутніх, не минаючи і батьків молодої” [14: 77]. А взагалі веденням обряду вінкоплетення опікуються свахи. У повісті І. Франка обряд розпочинає мати молодого: “Дум’ячиха виступила на лаву і серед загальної тиші розпочала обряд піснею” [16: т. 22: 267], адже “уперве тепер почула себе матір’ю і головою широкої родини і виступила в повній своїй повазі, усвяченій віковими звичаями, щоб звеличити шлюб своєї єдиної дитини” [16: т. 22: 266]. Образ матері в І. Франка постає величавою постаттю берегині роду, що відлунює архаїзмом давно “одшедших” поколінь.

Поважну роль матері молодого (за традицією, цю функцію у домі молодої виконує мати молодої [2: 319]) І. Франко виводить на особливо наснажений емоційний рівень, окутуючи ореолом любові, ніжності і прихильності до своєї невістки (стара Дум’ячиха, служачи у дворі пана Суботи, сама виховувала Галю, свою майбутню невістку, і в її серці ніби вповні розкрилося давнє, заховуване почуття любові до

своєї вихованки). І знову емоційного ефекту, своєрідного емоційного пуанту автор досягає завдяки зображенню непослідовності, недотримання ритуального канону, його зміни. За звичаєм, молодих при їх поверненні з церкви зустрічає мати молодої, адже весілля впродовж першого дня відбувається у домі молодої: “до них (молодят. – Р. М.) виходить мати, вдягнувшись у вивернуту вовною наверх бунду (тобто короткий кожух без рукавів) і взявши на голову запаску. Вона подає молодим мед до рота на ножі – спочатку їй, а потім йому; при цьому також маже їх тим медом (ножем) по лобі, бороді і по обох щоках” [14: 87–88]. В І. Франка останній ритуальний елемент (обмазування медом) замінений на обсівання вівсом (така еквівалентна заміна продиктована, очевидно, варіативністю обрядових дій у межах одного етнічного регіону [2: 263–264]). Експресивність цієї сцени виявляється у поведінці матері Костя Дум’яка: “Дум’ячиха вийшла їм назустріч у кожусі, виверненім догори вовною, і, з великої сівні зачіраючи пригорщами овес, обсіяла ним насамперед обоє молодих, що стояли перед нею, а потім бояр, дружок і весь весільний похід. Знов заграли музики, заладкали свахи, а Дум’ячиха, забуваючи інші, звичаєм усвячені, обряди, скинула з себе сівню і кожух і з голосним радісним риданням кинулася до Галі, почала цілувати і пестити її, приговорюючи:

– Моя дитина, моя! Від моєї груді, моїм молоком виплекана, моїми руками виколисана, моїми молитвами мені і моему синові дарована” [16: т. 22: 272] (курсив наш. – Р. М.).

Особливу субтильність, лагідність і щирість почуттів матері до своєї невістки-дочки підсилює обрядова пісня, що супроводжує сцену:

“Радуйся, матінко!
Ведем ти дитячко,
Як одно, так друге,
Тепер твої обоє” [16: т. 22: 272].

Окремі етапи весільного дійства І. Франко художньо реставрує вже в самому тексті повісті. Так, зокрема, обряд випікання короваю у записах лолінського весілля відсутній, однак у повісті цей етап введений і виписаний з особливою ритмікою і надзвичайно лаконічно – одним реченням автор відтворює всі обрядові дії: “І старосвітські обряди йдуть своєю чергою: коровай місяць, ліплять, саджають, пригнічують, все з піснями, з промовинами, усталеними старим звичаєм” [16: т. 22: 268].

Моделюючи окремі фрагменти зображуваних дій, І. Франко застосовує ефект кінематографічного відтворення обряду; не вдаючись до розлогих і детальних описів кожного акту чи окремого етапу, він лише контурно зображає ритуальні дії, називаючи їх “сценами” і створюючи враження послідовної зміни слайдів: “Та ось сцена зміняється. Вінки доплетено, позолочено і повішено під образами, а свахи та пекарки несуть на руках діжу з короваєвим тістом і ставлять на столі” [16: т. 22: 268]. Таке зображення додає динамізму, особливої ритміки дії, сконденсованості (весь обряд весілля викладений на 9 сторінках і при цьому не втрачає цілісності

та синкретизму). В окремих випадках автор взагалі не описує обряд, лише згадує про певні звичаї, ніби покладаючись на знання традиції читачем.

Ритмізації викладу І. Франко досягає не лише динамічністю та лаконізмом фрази, а й за допомогою введення у текст дво-, чотири- чи шестирядкових строф, що відповідають зображуваним обрядовим діям, чергуються із короткими описовими характеристиками обряду і ритмічно та образно доповнюють їх, створюють враження неперервності і плинності дії. Так, зокрема, відтворено атмосферу весільного обіду:

“Надійшла капуста, та при ній хори жіночі розділилися надвоє [...]

Капуста на грядці сиділа,
На пісному рості не хотіла [...]

Подано в здоровенних мисках яловичий росіл і до нього пампушки [...]

Ой що ж нам дають? Юшечки,
Самі нам ідуть в душечки [...]

...Та ось здорові парубки несуть удвійку до кожного стола величезні чвертки телячої та свинячої печені.

Ой що ж нам дали? Печені!
Ой то ж нам були перчені [...]

Рівночасно з печенею дружби обносять у глиняних кухлях та склянках пиво [...]

Ой хміль у бочці грає,
Білу піну пускає [...]

Ті ще не скінчили, а вже при іншій столі зачали похвалу горілки:

Горівка не дівка,
Не шанує подівка [...]

По печені йдуть іще печені кури, надівані яблуками, які стрічає співана похвала:

Сидить кокошка в садку,
Будуть курчата в статку [...]

Та ось нарешті обід кінчиться. Розносять ще медяники та горіхи [...]

Солодкий медяник, солодкий,
Так, як час втіхи короткий” [16: т. 22: 273–274].

І тут же лунає пісня свашок, які дякують за гостину; цю пісню ритмічно змінює пересипана барвистими, колористичними епітетами-вихваляннями, метафорични-

ми ліричними образами патетично декламована промова статечного, всезнаючого старости-жерця.

Динаміка і лаконізм фрази плавно змінюються ритмікою обрядової пісні, і навпаки, що в цілому створює гармонійний образ події – весілля, що розвивається в часі та поступово добігає кінця. Поєднання словесного та музичного ритму в тексті повісті дає можливість сприйняти ритуальне дійство цілісно, нерозривно, в комплексному вираженні його синкретичної природи.

Характерною особливістю фольклоризму у творчості І. Франка є тонке відтворення у художньому творі пластики образного мислення українця, його етнестетики, особливого світосприйняття і глибокої побожності, духовності, що виявилось не лише в образності уснопоетичної творчості, а й в ритуальній етносфері, у ритуальній поведінці, закріпилося обрядовим каноном. Через обряд та народні звичаї у повісті “Великий шум” зримо представлені константи української ментальності, що впродовж віків формувалися під впливом духовної традиції і заховувалися саме в середовищі українських селян. Це повага і любов до матері, до дружини (згадаймо майже останню сцену весілля, коли Кость підносить Галю на руці і несе її між лавами), до старших, глибока моральність і побожність, що поєднується із натуральністю і щирістю вияву почуттів.

З обрядових весільних пісень І. Франко вводить у повість ті, що вирізняються багатою образною палітрою, насичені колористичною гамою і наділені ніжною ліричною тональністю:

“Ой ізлинули три ангелонька з неба,
Ой сіли, впали у Костенька на дворі,
А із дворонька у мальовані сіни,
А із сінечок у пахучі покої,
А у покоях на тисовії столи,
Взяли в ручечки барвінкові пучечки,
Позолотили зеленії листочки.
Позолотили та й нам благословили,
Аби з ними сих віночків довили” [16: т. 22: 267].

Тактовність і шанобливість, етика та естетика у ритуальному поводженні є одним із визначальних моментів українського весілля. Дотримання давньої традиції є необхідною передумовою забезпечення гармонії у колективі. З цього погляду надзвичайно колоритно в повісті представлено образ весільного старости, який провадить весілля, стежить за правильністю виконання всіх обрядових дій і дотриманням морально-етичних норм. Так, зокрема, заборону виконувати сороміцькі пісні у невідповідний момент перебігу весільної драми можна було б пояснити чітким каноном ритуалу. Як зазначає Хв. Вовк, “це відповідає і релігійному значенню звичаю, що дозволяє червону барву та певні пісні тільки в ту хвилину, коли dokonana дефлорація; в противному разі вживання цих ознак могло б бути навіть небезпечним” [2: 318]. В І. Франка це ритуально-міфологічне мотивування певною

мірою змодифіковане або ж, інакше кажучи, на нього напластовується етико-естетичний модус народної свідомості:

– Дружбо-о-о! – гуде з хати голос старости.

– Ставлюся на розказ пана старости! – кричить дружба, покидаючи свою танечницю і притискаючися до хати.

– Додай охоти молодіжі до танцю! Частуй вареною! Але пам'ятай, нині без сороміцьких. І без п'ятики. До перших когутів, довше не дозволяю.

– Слухаю, пане старосто, – мовив дружба і потонув у юрбі” [16: т. 22: 269–270].

У цьому плані надзвичайно показовим є відсутність обрядових пісень, що супроводжують обряд комори, чи навіть короткий опис комори. Завершальним акордом зображеного у повісті “Великий шум” весілля є комора, однак І. Франко ніби зумисне зупиняється на цьому, ніби недоказує ситуацію до кінця, полишаючи все в барвистому світлі весільної забави, окутуючи стосунки Костя і Галі ореолом утаємниченості, субтильної інтимності, невимовності: “і нарешті молодят зі співаками, і вівканням, і прикладками, й плесканням у долоні, і з вистрілами з пістолетів завели до комори і лишили самих” [16: т. 22: 276]. На цьому весілля скінчилося. Цим автор підкреслює різкий контраст між долями двох дочок Антона Суботи: неомовлена навіть через ритуальний символізм, однак освячена ритуалом, інтимність Галі та Кості дисонує із душевним (та фізичним) драматизмом старшої доньки Суботи Жені, яка у листі-сповіді до рідного батька із відвертою точністю відтворила всі подробиці свого інтимного досвіду. Отож, знову контраст і протиставлення двох класів і їх форм духовної організації, традиції чи її відсутності.

Фольклоризм І. Франка має своєрідне колоритне забарвлення – мистецьке сприйняття уснопоетичної творчості та етнографічного матеріалу проходить крізь призму наукового розуміння, наукового аналізу та характеристики, концептуального сприйняття. У повісті І. Франко не лише використав етнографічний і фольклорний матеріал, але й дав йому оцінку, яка не ідентифікується ні з оцінкою автора-митця, ні з оцінкою його героїв-носіїв традиції. У характеристиці весільних пісень та обрядових дій виражена аналітична думка автора “Студій над українськими народними піснями”. Синкретизм художнього осмислення фольклорного матеріалу і наукового бачення, коли метафорика поетичного слова контамінується із дослідницькою аналітикою, є характерною прикметою фольклоризму І. Франка. У сцені після випікання короваю дівчата виконують пісню, і їхнє виконання характеризує автор всього кількома епітетами, які, однак, дають змогу майже зримо відчутти образ самого співу, його елегантність та ліризм: “Почулися співи, зразу невинні, весняні, наївні, майже дитячі...” [16: т. 22: 269]. Лаконізм і точність характеристики народних пісень у І. Франка вивершується патетикою захоплення, пафосним порівнянням із класикою світової літератури: “З-посеред молодіжї частіше й частіше лунали сороміцькі пісні, безсоромні, смілі, пластичні й оригінальні, та при тім наївні і чисті в своїй натуральності, як твори Сапфони й Арістофана” [16: т. 22: 276]. Описуючи весільний обід, І. Франко використовує лише один епітет – “епічний”, однак ця ознака в уяві читача зроджує цілісне уявлення, панорамну картину, що асоціюється з багатим

обідом літописних та билинних князів та бояр, закорінюється в архаїку історичних часів. Символічне звучання епітета автор підсилює використанням форм множини у назвах страв: "обід, що тривав аж до заходу сонця, з горівками пивами й медами, з музиками і співами, з піснями до кожної страви, з похвалами й придирадками" [16: т. 22: 272]. Нерідко автор вдається до метафорично-метонімічних образів: "До півночі хата немов підіймалася в повітря на крилах пісні" [16: т. 22: 270].

У творчій лабораторії І. Франка можна виокремити кілька аспектів та рівнів мистецького сприйняття фольклорного матеріалу – від етнографічно-описового до аналітично-наукового, при цьому будь-який із аспектів фольклоризму І. Франка має високомистецьку реалізацію на рівні мотивів та образів.

Ритуал у творі І. Франка, крім функції візуалізації етнографічної традиції, має ще символічну функцію протиставлення чи зіставлення різних ідей, світоглядних парадигм, життєвих позицій, речниками яких є різні соціальні прошарки, які представлені у повісті. Введення елементів весільного обряду покликане відтворити атмосферу тягlosti традиції, міцності усталених норм однієї верстви, що регламентують поведінку їх носіїв і мають позитивне емоційне забарвлення, та продемонструвати відсутність таких норм в іншій.

Етнографізм І. Франка сягає високого рівня художнього осмислення і стилістичного оформлення.

Література:

1. Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. – Тернопіль, 1998.
2. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995.
3. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, 1999.
4. Дей О. Іван Франко – дослідник народнопоетичної творчості. – К., 1969.
5. Дей О. Іван Франко і народна творчість. – К., 1955.
6. Денисюк І. Казковий чудесний показчик у новелі Франка "Неначе сон" // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
7. Денисюк І. Пісні з-над берегів Турського озера. Вступне слово // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т. 3: Фольклористичні дослідження.
8. Денисюк І. Турське весілля // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 3: Фольклористичні дослідження.
9. Еремина В. Ритуал и фольклор. – Л., 1991.
10. Климчук Ф. Традиційне весілля села Симоновичі // Вісник Львівського університету. – Львів, 1999. – Вип. 27. Серія філологічна.
11. Колесса Ф. Іван Франко (Історія української етнографії) / Публ. підгот. Я. Гарасим // Дзвін. – 2006. – № 8.
12. Легкий М. "Неначе сон, неначе ясний привид..." (До генези одного мотиву "Зів'ялого листа") // Дзвін. – Ч. 8. – 2006.
13. Лобода А. Лекции по теории словесности. – К., 1910.
14. Обряди і весільні пісні люду руського в селі Лолин Стрийського повіту. Зібрала О. Рош-

- кевич. Опрацював І. Франко. 1886 // Весілля: У 2 кн. / Упор. М. Шубравська. – К., 1970.
15. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – Москва, 1988.
16. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Марта Хороб (Івано-Франківськ)

Фольклорно-міфологічний концепт новели Івана Франка “Мавка”

Іван Франко, роздумуючи над потребою створення справді наукової історії української літератури, в одній зі своїх праць, окрім концептуальних положень стосовно досліджень культурно-історичної, міфологічної та антропологічної шкіл, говорив про важливість врахування ланки, “яка поєднує літературу усну з писемною” [17: т. 29: 281], виділяючи при цьому скарби “традиційної літератури, всіх тих обрядів, звичаїв, вірувань, заклинань, пісень, казок, новел, анекдотів, які живуть в устах народу” [17: т. 29: 279].

Власне, його фольклористичні й етнографічні праці насамперед, а також окремі літературознавчі, послужили підмурівком (як і його попередників чи окремих сучасників¹) для дослідників тієї доби (Хв. Вовк, В. Гнатюк, Ф. Колесса, А. Онищук, О. Роздольський, В. Шухевич та ін.) і наступних генерацій учених різних періодів літературного процесу та розвитку фольклористики як науки (І. Березовський, В. Бойко, О. Вертій, В. Давидюк, О. Дей, І. Денисюк, М. Дмитренко, Л. Дунаєвська, Р. Кирчів, О. Киченко, С. Мишанич, С. Пушик, І. Хланта, Я. Гарасим, З. Лановик, М. Лановик, Н. Тихолоз тощо).

Якраз твір малої прози “Мавка” І. Франка може слугувати прикладом органічного зв’язку літератури з фольклором, красного письменства з міфологією як одним із явищ духовного життя народу.

В “Автобіографії” І. Франка з його листа до М. Драгоманова дізнаємося про запрошення “з Відня до співробітництва в виданні “Слов’янського альманаха” (1878), що замусило письменника “засісти до писання новел з життя народного...” [18: т. 1: 16]. Однією з них і була “Мавка”, яку того року так і не опублікували, а лише згодом – у “Зорі” (1883. – № 21) під псевдонімом Мирон, потім вона увійшла до збірки прози “На лоні природи і інші оповідання” (Львів, 1905), звідки й була передрукована до 20-томника [18: т. 1] і 50-томника [17: т. 15] творів письменника.

Прикметно, що сам автор точно визначив жанр твору, оповідаючи, як він заду-

¹ Маємо на увазі праці насамперед: В. Антоновича, О. Афанасьєва, О. Бодяньського, І. Вагилевича, О. Веселовського, Я. Головацького, М. Грушевського, М. Драгоманова, М. Костомарова, М. Максимовича, І. Нечуя-Левицького, О. Потебні, М. Сумцова, П. Чубинського та ін.

мав у цей час “в цілім циклі *новел* (курсив наш. – М. Х.) списати по змозі всі боки життя простого люду і інтелігенції...” [18: т. 1: 17]. І справді, про новелістичне мислення І. Франка свідчить: незвичайність єдиної центральної події (зникнення з хати п’ятилітньої Гандзі, яку мати залишила саму, не взявши з собою в ліс по гриби); несподіваний фінальний пуант (дівчинку знайшли неживою під березою); обмежена кількість персонажів (матір із донечкою); “єдність вражень” (за Едгаром По) – твір прочитується на одному подихові; психологізація лісового ландшафту; новелістична концентрація художнього матеріалу в часі та просторі. Правда, новелістичний час твору акцентує на події, що відбувається протягом дня, але штрихова ретроспекція допомагає уявити собі світ дитини до центральної події і після неї – дівчинку знайшли аж на третій день. А загалом просторово-часові зв’язки не такі прості, як спершу видається, бо із згадок матері протяжність хронотопу сягає місяця і не лише в локальному інтер’єрі (оселя), але й поза ним.

Врешті, за міркуванням самого І. Франка, правда, висловленим не про аналізований твір, його “Мавка” має всі ознаки новели: стислість, динамізм сюжету, глибший психологізм і художню довершеність [11: 150–151]. Водночас І. Франко дає підзаголовок – “літня казочка”. “Літня”, бо головна подія відбувається саме влітку, коли видно красу густого таємничого лісу і “сонне лепотання задріманих на сонячній спеці дерев” [17: т. 15: 92]. А “казочка”, бо ж у творі наявне поєднання реалістичного відображення картин селянського життя з ірреальним, казково-міфологічним баченням дитини. Окрім того, не забуваймо, що сам термін “новела” і “казка”, починаючи від назви, етимології і завершуючи характерними ознаками, має в різних літературах як чимало відмінностей, так і окремих схожостей, про що говорили й українські дослідники І. Денисюк та В. Фащенко [6], спонукаючи літературознавців все ж враховувати специфіку національного письменства та конкретні творчі особистості зокрема. Якраз своїм підзаголовком письменник спонукає до можливості умовного уточнення жанрової своєрідності – новела-казка¹.

Та казка не як поняття генетичне (власне жанр казки), а казковість як один з елементів поетики твору, як поняття ейдологічне, як ще один тип образності, крім реалістичного, що на прикладі інших творів І. Франка науково переконливо показала Н. Тихолоз [15].

Доречно зазначити, що в “Автобіографії” І. Франка за 1890 рік означення жанру новели збігається із сьогоднішнім генетичним визначенням, хоча зрозуміло, що через невпорядкованість теоретико-літературознавчого інструментарію того часу, письменник не завжди особливої уваги надавав точності визначення конкретної жанрової структури. Очевидно, для художника слова головнішим був сам текст, його сутність, ніж означена ним дефініція. Досить згадати “Автобіографію” І. Франка,

¹ Прикметно, що В. Гнатюк (спершу учень І. Франка, а згодом професійний фольклорист і етнограф), порівнюючи ці два жанри, вказував на присутність (у казці) або відсутність (у новелі) “фантастичного елемента” [3: 33]. Власне, за вищезгаданим ученим, “Мавка” має ознаки і власне новели (перша і третя частини твору) і казки (друга частина, де фантастично-міфологічний “елемент” переважає).

яку він написав до “Лексикону” Гердера за 1909 рік (звернімо увагу на дату), в якій він, даючи докладний опис своїх здобутків як письменника, ученого та видавця у різних галузях науки й письменства, називає твір великої прози “Для домашнього огнища” то більшою новелою (“понад десять аркушів друку”), то тут же – оповіданням [17: т. 50: 361].

Та головним концептом, який мотивуватиме фатальний для дівчинки вчинок (втеча з дому до лісу), є образ Мавки, візійно-міфілогічної, бо в творі вона як така, реальна, – відсутня. Але автор не випадково подає його вже в заголовку новели, який, як відомо, має в талановитого письменника особливе, концептуальне значення, зазвичай виражаючи сутність тексту, його серцевину. Сучасна дослідниця символіки української новелістики порубіжжя ХІХ–ХХ віків робить цілком слушний висновок на основі спостережень над багатьма художніми текстами: “...чим коротший заголовок [...], тим більший духовно-світоглядний потенціал, закладений у тексті й підтексті твору” [10: 32]. Власне, вищезазначене міркування літературознавця напрочуд вдало підтверджується й самою новелою І. Франка.

Протягом всієї новелістичної дії Мавка є фокусом, навколо якого викристалізуються деталі, штрихи, цементуючи складові тексту в художню цілісність. По суті, все зводиться до неї: уявна Мавка приходять у сни дитини, повністю заповнює її дитяче єство, спонукає постійно прагнути зустрічі з нею, стає своєрідною ідеєю-фікс, головним образом-концептом її вигаданої дійсності. Усе це дає підстави вважати лісову красуню ще одним, нехай і не реальним героєм новели. І саме тому дозволимо собі писати Мавка з великої літери, хоч у тексті переважно – з малої, на відміну від персоніфікованих персонажів пізніших за написанням творів І. Франка (Білий і Чорний демони із оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош”) чи в ранніх (Задуха – “На роботі”; Бабуся Грижа – “Навернений грішник”; ангел Житні й Смерті із поеми “Наймит” та ін.), в яких письменник сам підкреслює їхню самостійність, а не другорядність у структурі тексту.

Композиційно та й за різним типом нарації новела поділяється на три чітко виокремлені частини. Перша – вступ-знайомство з головними героями твору, що написана в реалістичному плані, по суті, виконує роль експозиції й водночас зав’язки. Бо вже на самому початку новели з’являється й Мавка в інтерпретації матері й сприйнятті її дитиною. “Ні, ні, сиди в хаті! Там, у лісі мавки, – знаєш, такі з зеленими косами! – говорить матір настирливій Гандзі. – Вони беруть маленьких дівчаток” [17: т. 15: 91]. Прагнучи переконати дитину залишитися вдома, мати не випадково згадує не одну, а багатьох лісових істот, як представниць іншого світу, наголошуючи на нелюдському кольорі волосся, про що, до речі, писали в своїх працях дослідники (Маркевич М., Нечуй-Левицький І., Огієнко І., Воропай О. та ін.), а також в більшості на негативізм їхніх учинків (Кайндль Р. Ящуржинський Х., Гнатюк В. та ін.). В останнього з названих фольклористів “нявки можуть ссати людину і то не лише жінчину, але й мужчину й дитину. Така людина марніє, сохне, а вкінці вмирає” [4: 128–129]. Доречно зазначити, що здебільшого в вищезгаданих і незгаданих тут дослідників мавки постають як різновид русалок. Їхня назва – від

Русальної неділі чи Русалії. Адже одразу ж після Зелених свят протягом цілого тижня з річок виходять русалки на берег, у місячну ніч плавають по воді, бігають по полю, гойдаються на гіллі дерев, заманюючи подорожніх, і коли кого піймають, то залоскочуть до смерті. Власне, русалки найбільш агресивні й небезпечні для життя людини, як вважається в народі, у Зелений Четвер, звідки й означення – Русалчин Великдень. У цей тиждень, як відомо, виконують специфічні веснянки, які називають "русалчиними піснями" [1: 25].

А фольклорист С. Пушик у своїй "Бусовій книзі", по суті, енциклопедичній за масштабністю й об'ємом зібраного, опрацьованого й запропонованого матеріалу, за оригінальністю гіпотез і спонукою до науково-фольклористичних й етимологічних дискусій, за глибиною проникнення в світ української народної творчості й міфології конкретизує навіть ранній період життя мавок, своєрідного "дитинства" і "дорослості", коли "потерчата-дівчата" "дозрівають" до Нявок, Русалок, Бісиць, Майок, Мавок, Повітруль, Красних і Лісних Дів, "як їх називають і сьогодні в Гуцульських Карпатах", тобто ці духи немовби досягають статевої зрілості [...] й стають нечистою силою" [13: 148].

І тільки в деяких фольклористів, відповідно до записаних та зібраних народних легенд, ідеться про їхню нешкідливість. Скажімо, В. Давидюк синтезує свої міркування про їх незлостивість, опираючись на уявлення поліщуків стосовно русалок [5: 108].

Власне, облагороднення нечистої сили, її ідеалізація та філософічна глибинність чи не найталановитіше відтворена в художньому світі Лесі Українки (чи не насамперед Мавка у драмі-феєрії "Лісова пісня"), а також у О. Пчілки ("Русалка"), циклі фольклорно-міфологічних оповідок В. Короліва-Старого, значною мірою й у романі-баладі В. Шевчука "Дім на горі", "Непростих" Т. Прохаська та ін. Традиційний, усталений народом негативний погляд на представників світу демонів відчутний у баладах, поемах, поезіях Т. Шевченка ("Русалка"), П. Гулака-Артемовського ("Рибалка"), С. Воробкевича ("Русалка Черемша"), М. Маркевича ("Русалки"), Ю. Федьковича ("Сокільська княгиня", "Черемиська цариця") та ін. А в драмі та епосі – у С. Виспянського ("Легенда"), М. Коцюбинського ("Тіні забутих предків"), Р. Єндика (книги малої прози "Регіт Арідника", "Жага"), фольклорній трилогії С. Пушика ("Перо Золотого Птаха", "Страж-гора", "Галицька брама", "Бусовій книзі") тощо. Неоднозначний, а складний світ ірреального, філософського бачення постає у "Фаусті" Й.-В. Гете, "Майстрі й Маргариті" М. Булгакова, "1313" Наталени Королевої.

У новелі І. Франка "Мавка" вже одразу в експозиції-зав'язці намічається найперша чітка опозиція: дитина–доросла людина, що поглиблюватиметься й модифікуватиметься в інші опозиції в центральній частині твору. Природно, що ця відмінність існує завжди, вона впливає на мовлення, сприйняття, відтворення, мислення загалом, та акцент у творі – на відмінностях внутрішніх світів, що проглядаються через вияви характерів – сформованого й того, що тільки формується, зокрема, й у проявах нервово-психологічних. Діалог матері та дитини окреслює їх

одразу ж перед реципієнтом: звичайна сільська жінка, практична, тверезомисляча не хоче ніяк брати дівчинку, щоб не перевтомити її, бо ж маленька, а “ще уродилося слабеньке та мізерне” [17: т. 15: 95]. То ж, як не допомагає лякання мавками, а навпаки – викликає жвавий відгук у її маленькому, багатому на емоції серці (як тут не згадати “філософії кордоцентризму” П. Юркевича, за якою кожна людина, а значить і дитина, має свій “мікрокосмос”, тільки їй притаманний світ уяви, фантазії, переживань), то неосвічена селянка, цілком зрозуміло, не спроможеться на глибшу розмову-переконання, не задумається над сутністю висловленого донечкою про Мавку, що мало б здивувати, а то й насторожити, а завершує діалог звичним у селянському побуті твердженням: “А йди, йди, дурна! Щось таке говориш! От сиди в хаті, я позамикаю двері, ніхто сюди не ввійде. А я незабаром вернуся, не бійся!” [17: т. 15: 91]. А ще, як у Гандзі тонкий тип нервово-психологічної системи. З таких дітей (у цьому реципієнт може переконатися в фіналі другої частини) можуть сформуватися творчі особистості, зрозуміло, за сприятливих обставин (як малий Мирон з однойменного оповідання І. Франка, Женя із новели “Олень-Август”, надмірно вразливий хлопчик Миколка Коструба із твору “У синьому небі я висіяв ліс...” Є. Гуцала та із оповідання “Дивак” Григора Тютюнника). Врешті, згадаймо маленьку Лесю Косач, яка назавжди запам’ятала враження дитинства, що згодом послужили їй матеріалом для знакового твору і які водночас мотивують джерела написання уже згадуваної драми-феєрії: “...я й здавна тую мавку в умі держала, ще аж із того часу, як ти (мати. – М. Х.) в Жаборищі мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимось лісом з маленькими, але дуже густими деревами. Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали) (чи не схожий, якщо не тотожний епізод з життя майбутньої письменниці і маленької героїні Франка?) і там ждала, щоб мені привиділася Мавка. І над Нечімним вона мені мріла, як ми там ночували – пам’ятаєш? – у дядька Льва Скулинського...” [16].

Світ Гандзі із аналізованого твору доповнює ще й інші опозиції: реальне–уявне, дійсність–візії, сновидіння, людина (дитина)–природа, причому остання піднесена й осяяна казково-міфологічними шатами. Власне, центральна, найглибша й найбільша частина відповідно до всього тексту новели – це розвиток дії й кульмінація, що ведеться то від особи автора-наратора, то через невласне-пряме мовлення дівчинки у зовсім відмінній від інших частин тональності.

І. Франко тонко психологізує природу, зокрема “темний”, “вічно тужливий”, “понурий”, “сумрачний” ліс із таємничою піснею, що веде в “пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір (курсив наш. – М. Х.) і може викликати в таких тендітних істотах, як Гандзя, “глибоку тугу на серці”. Усе це готує читача до чогось тривожного, загадкового, наче прогнозує-передбачаючи небажане, драматичне, а то й трагедійне...

Формуючись у світі оточуючої природи, що знаходить моментальні відбитки й відблиски в душі дитини, бо ж все почуте й побачене одразу ж відкладається в її загостренім до сприйняття маленькому серденьку, Гандзя живе реально й уявно лісом і його загадовими мешканцями. Під впливом почутих казок чи розповідей

("...тисячі речей в житті забудете, а тих хвиль...", – так і згадується Франкове із його статті "Женщина-мати", правда, із тією відмінністю, що розказувала дівчинці не рідна матір, а чужі жінки-односельці, "нашибоваті баби", як вона їх назвала у фіналі твору) дитина входить у манливий дивосвіт Мавки "з білим, як березова кора, личком" і з чарівним сміхом, що лунає "серед лісової зелені", де вони колишуться на своїх гойдалках – "довгих тонких березових гілках", закликаючи й притягуючи її весь час до себе. Якраз ті розповіді про лісових красунь-нявок, з якими так хотілося погратися, погойдатися, були настільки захоплюючими для дівчинки, що, говорячи словами І. Франка із його глибокої праці "Із секретів поетичної творчості", "сугестували" в неї "думки, чуття", "виображення", створивши в її уяві ідеальний образ красивої, доброї, веселої й життєрадісної Мавки, щасливий спів і сміх якої звучить в душі дитини, "мов срібні дзвіночки".

При цьому з'являється ще одна модифікація опозиції людина–природа, це – хата–ліс, побутово-заземлене і природно-прикрашене, звеличене. Бо селянське житло непривабливе, темне, похмуре, зі страшною "кусікою" (страшний в її уяві, "чорний, грубий, дерев'яний гак"), що так лякає дитину. Ліс, в очах дівчинки, уособлює красу, світло, волю-простір, милих лісових мешканок, які зовсім у неї не викликають страху. На перший погляд, тут відсутня логіка, бо мало б бути навпаки. Мікросвіт, домівка, в якій живе матір з донечкою, є їй знайомою, ближчою, нестрашною, і макросвіт – невідомий, віддалений, тасмничий лісовий простір – мав би викликати страх, при зрозумілому бажанні дитини дізнатися, а що там, а як там... Тим паче, що, за українською міфологією, "ліс – одне з основних місць перебування надприродних сил", через нього "проходить шлях у потойбічний світ" [2: 279], про що писали й російські дослідники (А. Афанасьєв, Б. Рибаків, В. Іванов, В. Пропп та ін.), вказуючи на ліс як на такий, що найчастіше наявний у чарівних казках, адже й "дорога в інший світ веде через ліс..." [12]. Схожі міркування можна знайти і в осмисленні символів європейської культури, бо "...на противагу місту, дому й землі, що обробляється, як безпечним територіям, ліс дає притулок можливим небезпекам і демонам, ворогам і хворобам" [7: 289].

Але це світ дитини, де існує своя логіка, найчастіше зовсім відмінна від логіки дорослого. У художньому світі І. Франка похмурий, безрадісний побут контрастує із красою лісу, чарівністю природи, яка так манить дівчинку. Та ліс водночас постає не лише уособленням добра, але й зла, як краса та її заперечення, як буяння рослинного життя і водночас символ небезпеки, бо при всій просторовій багатоплощинності він у фіналі постане тупиковим закритим глухим кутом, кутом смерті, в який потрапила дитина і виходу з якого нема.

Ось чому вражаючою є розв'язка у фіналі твору: опозиція життя–смерть виявлятиме дисонанс між тим, як сприймає ліс дитина, і тим, чим він її загрожує. А та любов до Мавки як світу захопленої нею природи, багатої уяви й фантазії, як тонкого й життєтворчого обертається на протилежне – смертєзнищенне, тимчасове, передчасне й таке швидкоплинне. Дитину не випадково знайдуть під березою, відомою у віруваннях як дерево-тотем. За фольклорно-міфологічними спостереженнями

М. Костомарова, зокрема в народній поезії, дівчина, яка втопилася, перетворюється в березу [8: 84], а, “за традиціями народів Півночі, береза – шаманське дерево, що пов’язує небо із землею” [20: 78]. І хоч у слов’янській міфології неоднозначно осмислюється підтекстова сутність цього дерева, все ж воно вважається у північних слов’ян “деревом, на якому живуть (сидять, гойдаються) русалки”, у поляків – це дерево духів [14: 31]. Власне, останні міркування-синтези найближчі до світу Франкового твору, як і ті, що мавки – це передчасно померлі нехрещені діти або молоді дівчата, що так настійливо кличуть Гандзю погратися з ними, погойдатися на гілках дерев, а діти, як відомо, так люблять гойдалки, сміх, радість, вітаїзм лісових красунь. Правда, в центральних районах України “Мавками називали тільки “русалок-дітей”, а на Гуцульщині, в Карпатах, це і “нехрещені душі дітей”, і “бісиці”, мавки-нявки, які “виглядають спереду як дівчина, а ззаду відкрите тіло і видно, що з неї звисають тельбухи” [19: 207].

За місцевим колоритом, новелу “Мавка” можна було б віднести до своєрідного циклу “гуцульських оповідань”, проте так може видатися на перший, не завжди уважний погляд. Адже насправді акцент у творі зроблено не на гірській річці чи гуцульських краєвидах (як, скажімо, в оповіданнях І. Франка “Терен у носі” (1902) чи “Як Юра Шикманюк брів Черемош” (1903), а на мінливості й таємничості загадкового лісу. Відомо, що їх (лісів. – М. Х.) багато на Львівщині, в місцях народження, навчання та проживання письменника. Не випадково у спогадах-описах “вітцівської хати” І. Франко говорить про “...близькість гарних лісів” [17: т. 39: 246]. Врешті, як і на Станіславщині (з 1962 року – Івано-Франківщина), де під час “лолинського періоду” (1874–1878 роки) (мається на увазі той момент, коли О. Рошкевич через вороже ставлення її батька до нареченого після його арешту не могла бачитися з ним у своєму домі як раніше), І. Франко вимушений був визначити місце зустрічі ...в лісі (“Я буду в Долині десь на другу годину і сей час піду з Долини до Грабова, а відтам ід Лолину. Ви вийдете на spacer у *Гравівський ліс* (курсив наш. – М. Х.), ну і стрінемось” [17: т. 48: 92]. Чи після остаточного розриву з коханою, коли І. Франко з переживань захворів і кілька разів мав “кровоток”, саме ліс був одним із його рятувальників у тій прескладній ситуації, яка склалася (відсутність будь-яких засобів до життя, ставлення оточуючих до нього як до “проскрибованого”, а звідси неможливість одружитися з коханою дівчиною через відсутність будь-яких матеріальних забезпечень, неможливість утримати майбутню сім’ю, категорична відмова батька Рошкевича: “Я старався увесь затопитися в роботі [...], переважно бути в полях, водах, і *лісах*”). А на Гуцульщину, зокрема, до Геника в Нижній Березів письменник вперше приїхав 1880 року, тоді як твір “Мавка”, як відомо, він написав у 1879 році. Отож, врахувавши вищесказане, листування, автобіографії та біографії митця, остаточно переконаємося, що відображене тло “Мавки” – місцевість “підгірська”, бойківська, а не гуцульська.

Новела “Мавка” ще раз підтверджує живлющі струмені таланту І. Франка, коли він, перебуваючи в початкуочому періоді формування письменницького фаху, маючи всього двадцять три роки, зумів у невеликій оповідній формі поєднати свій

досвід збирача-аматора фольклорно-міфологічних скарбів із вмінням і чуттям "обсерватора" щоденного побуту підгірського селянства, щоб явити сучасникам (тодішнім і сьогоднішнім) його щоденні драми й трагедії.

Література:

1. Білецький О. Обряди, що зв'язані з весняним зрівнянням денним // Білецький О. Історія української літератури: Курс лекцій. – Подєбради, 1937.
2. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002.
3. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1966.
4. Гнатюк В. Нарис української міфології / Вст. ст., примітки проф. Кирчіва Р. – Львів, 2000.
5. Давидюк В. Українська міфологічна легенда. – Львів, 1992.
6. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999; Фащенко В. Новела і новелісти: Жанрово-стильові питання (1917–1967 роки). – К., 1968; Фащенко В. Із студій про новелу. – К., 1971.
7. Керлот Т. Словарь символов. – Москва, 1994.
8. Костомаров М. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К., 1994.
9. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991; Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології – К., 1992; Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу – К., 1991; Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис: У 2 томах. – К., 1991. – Т. 2 та ін.
10. Науменко Н. Заголовок як образно-символічний компонент новели // Науменко Н. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця XIX – поч. XX ст.: Монографія. – К., 2005.
11. Пінчук С., Регушевський Є. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. – К., 1966.
12. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1986.
13. Пушик С. Бусова книга // Перевал. – 2004. – № 1.
14. Славянская мифология: Энциклопедический Словарь. – Москва, 2002.
15. Тихолоз Н. "Казка – не казка": казковість як ейдологічна категорія у творчості Івана Франка // Записки наукового товариства імені Шевченка: Праці Філологічної секції. – Т. ССІ. – Львів, 2005.
16. Українка Леся. Збір. творів: У 12 томах. – К., 1979. – Т. 12.
17. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
18. Франко І. Автобіографія /.../ з листа до М. Драгоманова // Франко І. Твори: У 20 томах. – К., 1955. – Т. 1.
19. Шухевич В. Гуцульщина: У 5 частинах. – Вид. 2. – Верховина, 2000. – Ч. 5.
20. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – Москва, 1999.

ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

Роксолана Зорівчак (Львів)

Політико-культурологічна концепція Івана Франка: переклад в Україні як націєтворчий чинник

“Кожен думай, що на тобі мільйонів стан стоїть, що за долю мільйонів мусиш дати ти одвіт”. Таке життєве кредо замолоду виробив у собі кормитель духа народно-го – І. Франко. І був вірний йому, працюючи без спочивку, часто перед глухим муром мовчання, нерозуміння, ворожнечі й нападів:

У зорях небесних великий закон
Написаний золотолитий,
Закон над закони: свій рідний край
Над все ти повинен любити
(Я. Неруда, перекл. І. Франко) [13: т. 11: 388].

Мета цієї розвідки – обґрунтувати націєтворчу роль українського перекладу в політико-культурологічній концепції І. Франка.

“І. Франко як перекладач не має в нашому письменстві рівних ані за потужністю і широтою охоплення явищ світової літератури, ані за глибиною мистецької ерудиції, ані за напругою творчої волі, спрямованої на граничне розширення духовних обріїв світової культури”, – слушно писав М. Москаленко [7: 181].

Перекладну творчість І. Франка як організовану художню цілість ще не вивчено як слід, отже, на жаль, не маємо права стверджувати, що ми досягнули вже його поетику, збагнули секрети Франкової поетичної творчості, його перекладацький метод у сукупності різних складників. Адже І. Франко – автор оригінальних творів – невід’ємний від І. Франка – автора перекладних. Деякі аспекти, правда, перекладацького та перекладознавчого доробку І. Франка досліджено. Це дисертації М. Шаповалової [14], О. Домбровського [5], Х. Паляниці [8]. Варто згадати також цікаву працю Ф. Арват [1], розвідки М. Москаленка з історії українського художнього перекладу [7] та дисертацію О. Зуєвського “Проблеми українського художнього перекладу”, у якій франкознавча тема вагома [19]. Дуже глибоко тему І. Франка і німецької літератури дослідив Л. Рудницький [11]. Переклади І. Франка

з античної літератури всебічно дослідив М. Соневицький [12]. Перших четверо із згаданих дослідників працювали у складних умовах ідеологічного тиску, і все ж зробили чимало. Л. Рудницький, М. Соневицький та О. Зуєвський мали інші умови: були позбавлені деяких архівних матеріалів, однаке езопової мови не були змушені вживати. Свої “Нариси з історії українського перекладу” М. Москаленко випрацював у вільній Україні. Він, мабуть, найдостойніше оцінив подвиг І. Франка-перекладача.

В англійській статті “Іван Франко – перекладач німецької літератури” професор Л. Рудницький ставить запитання: чому І. Франко перекладав надзвичайно багато. І відповідає на нього так: знавець багатьох іноземних мов, І. Франко був обізнаний із шедеврами світової літератури і перекладав їх з художньо-естетичних мотивів, щоб поділитися цими скарбами зі своїм народом. По-друге, був ще і соціально-дидактичний чинник: поет усвідомлював, наскільки обмежений був світогляд його земляків, і намагався розвинути їхній інтелект через переклади [18]. Повністю погоджуючись із професором Л. Рудницьким, вважаю доречним розвинути його твердження далі й обґрунтувати погляди І. Франка на переклад як на націєтворчий чинник.

Навіть натякати на націєтворчу роль художнього перекладу в Радянському Союзі (не те щоб досліджувати її) категорично заборонялося. Це розглядалося б як ідеологічна диверсія. Ішлося хіба що про його роль у зростанні інтернаціональної свідомості, зокрема у праці М. Рильського “Проблеми художнього перекладу”, що починається реченням: “Переклади художньої літератури – знаряддя спілкування між народами, знаряддя поширення передових ідей і обміну культурними цінностями, знаряддя зміцнення і зросту інтернаціональної свідомості” [10: с. 239].

В історії української суспільної думки тепер спостерігається широкий діапазон різнодумачень щодо понять і, очевидно, термінів “національна свідомість”, “нація”, “державницький рух нації”, “національна ідея”, однаке усі погоджуються з тим, що нація – це культурна, соціально-економічна й мовна спільнота, що мова і культура є основою консолідації громадян в одну політичну націю.

У зрілій порі своєї творчості І. Франко був українським самостійником та державником, сповненим непохитної віри в живучість нашого слова, у необхідність розвивати фундаментальну українознавчу науку для закладення основ української політичної нації, майбутньої повноцільної та повноцінної української держави. У своїх працях він сформував національно-демократичні постулати націєтворення. 1900 року “Літературно-науковий вістник” (Т. 12) публікує Франкову працю “Поза межами можливого” з проникливими думками про “ідеал національної самостійності” і про досяжність того, що здається “позірно недосяжним”: “Ідеал національної самостійності в усякім погляді, культурнім і політичним, лежить для нас поки що, з нашої теперішньої перспективи, поза межами можливого. Нехай і так. Та не забуваймо ж, що тисячні стежки, які ведуть до його осушення, лежать просто-таки під нашими ногами, і що тільки від нашої свідомості того ідеалу, від нашої згоди на нього буде залежати, чи ми підемо тими стежками в напрямі до нього” [13:

т. 45: 285]. І. Франко був переконаний, що нація, яка зазнала стількох непоправних політичних поразок, повинна зміцнюватися інтелектуально. У цій статті мислитель застерігає також, що вселюдськими ідеалами не годиться покривати своє духовне відчуження від рідної нації [13: т. 45: 284].

1905 року, під впливом революційних подій у Росії, І. Франко публікує “Одвертий лист до галицької української молодіж” в “Літературно-науковому вістнику” [13: т. 30: 11–19], у якому дорікає своїм часто тіснозорим землякам у багатьох гріхах – той комплекс почуттів І. Франко найкраще висловив дуже стисло: “Я не люблю її з надмірної любові”. Тут же І. Франко стверджує, що, у зв’язку з передбачуваним падінням абсолютизму в Росії, для нашої нації настає велика доба, і, очевидно, до неї треба бути готовим. При цьому архіважливою є роль національного проводу: “Перед українською інтелігенцією відкривається тепер, при свободніших формах життя в Росії, величезна дійова задача – витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла, та притім податний на присвоювання собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшому темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна хоч і як сильна держава не може остаятися. ... Ми мусимо навчитися чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими, а українцями без офіціальних кордонів...” [13: т. 45: 404–405]. Цей своєрідний маніфест відіграв поважну роль у формуванні національно-політичної свідомості українського народу, зокрема в добу Визвольних змагань. Не забуваймо, що саме 1905 року І. Франко дарує українцям поему “Мойсей” – віховий твір в історії української літератури. Ю. Шевельов слушно назвав поему “Другим “Заповітом” української літератури” [14].

Уважно вчитуючись у “Пролог”, усвідомлюємо, що для І. Франка здобуття нацією державності – це насамперед духовне визволення, це надання мові й культурі народу не лише права, а й можливості якнайвільніше розвиватися, це сила духу народного. Має ця свобода, що її пророкує автор “Мойсея”, й економічні основи:

І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі [13: т. 5: 214].

І. Франко розглядав націю як “формацію органічну, історично конечну, нерозривну і вищу за всяку територіальну організацію” (стаття “Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова”, 1906 рік) [13: т. 45: 438].

І. Франко був переконаний, що здвигнення нашої національної будови в усій її цілісності можливе лише на певному культурному рівні. “Я бачив відмалку, що нашому селянинові ніщо не приходить без важкої праці; пізніше я пізнав, що й нам усім яко нації ніщо не прийде задармо, що нам ні від кого ніякої ласки не надіятися. Тільки те, що здобудемо своєю працею, те буде справді наше надбання; і тільки те, що з чужого культурного добра присвоїмо собі також власною працею, стане нашим добром. От тим-то я старався присвоювати нашому народові культурні

здобутки інших народів і знайомити інших з його життям” [13: т. 31: 309], – стверджував І. Франко у промові на 25-літньому ювілеї своєї діяльності 30 жовтня 1898 року. Він був постійно головою у Європі, а ногами стояв на твердому національному ґрунті. Світова література – це те духове повітря, якого він прагнув, яке його оточувало, у якому він жив, намагаючись “ввести в нашу рідну літературу ті духовні і артистичні течії, які займають сьогодні найкращих письменників цивілізованого світу” [13: т. 34: 483]. Про це І. Франко писав у передмові до “Показчика змісту” “Літературно-наукового вістника” (1898–1902), що його зладив В. Доманицький 1903 року: “Вислови і поступки редакції були продиктовані щирою любов’ю до рідного слова і гарячим бажанням його розвою, та разом щирою любов’ю до тих високих ідеалів свободи та справедливості, з яких ступеневим здійсненням, по нашому глибокому переконанню, зв’язана нерозривно справа піднесення і розвою нашої нації” [13: т. 34: 491].

Усесвітні умови для такого розуміння красного письменства в Франкову епоху були сприятливими. У другій половині XIX ст. поступово відбувалася своєрідна інтернаціоналізація красного письменства, став реальністю термін Й.-В. Гете – “найбільш універсального поета всіх часів” [13: т. 13: 367] – “die Weltliteratur” щодо скарбниці всесвітньої літератури та її поповнення. Данський літературознавець світової слави Георг Брандес (справжнє ім’я та прізвище – Морріс Коген) опублікував уперше в європейській літературі порівняльно-історичне дослідження – шеститомову працю “Die Hauptströmungen der europäischen Literatur des XIX Jahrhunderts” (“Головні течії європейської літератури XIX віку”, 1872–1890). Поступово надзвичайно зближувалися літератури: читачі з однаковим інтересом читали твори високоталановитих письменників інших народів, як і своїх рідних, передусім, завдяки перекладам, завдяки окремим подвижникам-перекладачам. Серед них – французька письменниця мадам де Сталь, що відкрила для французів німецьку літературу, шотландець Т. Карляйль, що відкрив для англомовних творчість Й.-В. Гете і Ф. Шіллера, німець А. В. Шлегель – перекладач 14 Шекспірових п’єс – та ін. Водночас посилюється націоналізація кожної поодинокі літератури, виступає рельєфніше її питомий національний характер, національний контекст, основні особливості її народного гумору і народного пафосу.

У праці “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, уперше надрукованій в “Літературно-науковому вістнику” 1898 року. І. Франко писав: “Кожний чільний сучасний спісатель [...] являється неначе дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввісати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань. Тільки той спісатель може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворущать її душею, та разом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі” [13: т. 31: 34].

Становище в Україні було не таке відрadne, наші спроби були обмеженими. Наші сумні суспільно-політичні обставини були причиною того, що ми значно

запізналися з багатьма перекладами. Якщо перший англомовний переклад Гомерової “Іліади” (Дж. Чепмена) датується 1611 роком, а “Одіссеї” (також Дж. Чепмена) – 1614–1615 роками, уже більш досконалий переклад “Іліади” Е. Поупа – 1715–1716 роками, а “Одіссеї” – 1725–1726 роках, то перший український переклад (за жанром, переспів) “Іліади” (Омирової) С. Руданського датується 1872, 1875–1877 роками, а “Одіссеї” П. Ніщинського – 1890 роком. Досконалий російський переклад “Короля Леара”, що його, до речі, здійснив українець М. Гнідич (Гнедич), опубліковано 1809 року, а український переклад “Короля Ліра” П. Куліша побачив світ аж у 1902 році. “De consolatione philosophiae” С. Боеція, у духовно-культурному полі якого перебували та творили видатні європейські мислителі та письменники, найперше Середньовіччя та Відродження, переклали англійською мовою з ініціативи короля Альфреда в X ст., а перший український переклад цього твору – А. Содомори – оприлюднено 2002 року. Якщо німецький читач мав повне зібрання творів В. Шекспіра 1782 року, то український – лише у 1986.

У ранній юності в І. Франка зародилися бажання насолоджуватися художнім словом в оригіналі, що було найбільшою спокусою вивчати іноземні мови і згодом переросло в прагнення, жадання перекладати, виховувати читача як особистість. У листі до А. Кримського 9 грудня 1890 року він писав: “Я дуже рад, що Ви такі охочі до роботи над перекладами орієнтальних поетів, про яких я ще в гімназії не раз з тугою думав, читаючи вривки з них в німецьких переводах” [13: т. 49: 267]. Чималий вплив на І. Франка мав М. Драгоманов, який у листах до І. Франка й М. Бачинського висловив чимало цікавих думок щодо суті та значення перекладацтва. У власній передмові В. Щурата до його перекладу “Пісні про Роланда” автор писав, що важко хворий на серце М. Драгоманов під час зустрічі з ним та І. Франком у Відні 1893 року вимагав, щоб І. Франко помістив у першому номері свого журналу “Житє і слово” переклад “Пісні про Роланда” і при цьому сказав: “Немає для нас нічого актуальнішого, як кладення таких підвалин під культурну будову. Давайте не тільки “Пісню про Роланда”, давайте “Божественну комедію”, Софокла, “Магабгарату” [16]. І. Франко усвідомлював, що українські переклади повинні бути високого художньо-естетичного рівня, щоб витримати конкуренцію з потужними сусідніми культурами в умовах білінгвізму в Україні. У передмові до збірки “Мій Измагд” він писав: “Блукаючи по різних стежках всесвітньої історії та літератури, я здавна збирав потрохи або намічував собі для пізнішого вжитку поодинокі камінчики, придатні для моєї будови” [13: т. 2: 179].

Розпочавши працю на ниві перекладу ще гімназистом старших класів, І. Франко перекладав до останніх тижнів свого життя. Перші його переклади – першої пісні Гомерової “Одіссеї” (її згодом в оповіданні “Борис Граб” поет назве “азбукою людською та цивілізацій”) [13: т. 18: 182] і Софоклової драми “Електра” – датуються, відповідно, весною 1873 року і осінню 1874 року. Останній його переклад – стародавньої легенди з історії Риму – датовано 13 березня 1916 року, тобто за два з половиною місяці до смерті. Перекладав рідною мовою художнє слово тридцяти

п'яти народів, а українського народу – німецькою і польською. Подарував українській перекладній літературі “здоровий корм духовий” [13: т. 13: 121] – “з чужих зільників” (так поет назвав свою перекладну збірку 1885 року) твори 121 письменника та численні зразки народного епосу і народної поезії двадцяти народів. І. Франко не обмежувався Європою. Його перекладацький контекст охоплює чотири континенти – Європу, Азію, Північну Америку й Австралію – та час від III–II тис. до н. е. аж до його сучасників у XX ст. Авторів античної доби перекладав найбільше – сімдесятьох п'ятьох. Звертався також до ще древніших епох: до літератури Шумеру, Аккаду, Вавилону. Не варто забувати, що з німецької літератури, приміром, І. Франко перекладав поетів і кінця XIX віку, і XII віку (“*Der Arme Heinrich*” Гартмана фон Ауе), отже, йшлося, по суті, про переклади з двох різних німецьких мов. А були ж ще численні наукові та науково-популярні переклади. В. Левицький писав про І. Франка в престижному британському журналі “*The New Age*” (“Новий вік”): “Мабуть, найбільша заслуга І. Франка в тому, що своїми перекладами він робив доступними для свого народу шедеври світової літератури і таким чином виховував цілі покоління” [17: с. 219].

Інколи І. Франка звинувачували в тому, що він у своїй перекладацькій практиці звертається до надто сивої давнини. Та великий митець був переконаний, що справжнє мистецтво не старіє: “Думаю, що не в тім річ, з якої бочки бере поет напій, що подає своєму народові, а в тім, який напій він подає йому, чи чисте покріплює вино, чи наркотик на приспання. Я наркотиками не шинкую” (Передмова до збірки “Поєми” 1899 року) [13: т. 5: 8].

Чимало перекладів І. Франка залишилося неопублікованими, частина з них побачила світ лише в п'ятдесятитомнику. А переклади, на відміну від оригіналів, із часом втрачають свою дієвість, оскільки змінюється сама їхня першоматерія – мова, а також перекладацькі принципи постійно удосконалюються. Приміром, Франків переклад уривків Гомерової “Одісеї” опубліковано вперше 1977 року, із запізненням на 104 роки. Тоді ж, у восьмому томі п'ятдесятитомника, уперше опубліковано уривок Софоклової драми “Едіп в Колоні”, перекладений 1894 року.

Оцінюючи доробок І. Франка як перекладача і перекладознавця в контексті доби, треба враховувати низку тодішніх несприятливих чинників: невикористованість літературних норм української мови, що в рідному краю перебувала на узбіччі історії; нечисленність українського читача через разючу несвідомість значної частини української інтелігенції – *Gente Ukraini, natione Russi (Poloni)*. У передмові до вже згаданого “Показчика змісту” “Літературно-наукового вістника” І. Франко подав кількісні дані про передплатників цього журналу в роках 1898, 1899 та 1903. Який дрібок свідомих громадян! Приміром, у Львові 1899 році було всього 93 цілорічні передплатники “Літературно-наукового вістника” та четверо – частковорічних, серед них – 8 священників і 15 учителів [13: т. 34: 486]. Палить сором і за предків, і за сучасників. Адже і тепер є такі дивні “патріоти”, що розпочають над звужуванням сфери вжитку української мови, але впродовж років не передплачують ні однієї української газети, ні одного українського журналу... Живуче плем'я ботокудів...

До речі, поцінування “Літературно-наукового вістника” у сучасній науці – не однозначне. Деякі дослідники твердять тепер (як колись молодомузівці), що ЛНВ “залишався твердиною старого, тенденційного розуміння літератури і її завдань” [3, с. 23]. Але, мабуть, тому, що редактори І. Франко, В. Гнатюк і М. Грушевський розуміли необхідність політичного заангажування літератури бездержавної нації, ЛНВ відіграв таку важливу роль у духовному самоусвідомленні українців.

Націєтворчою проблемою була і єдність, соборність української мови. Так, характеризуючи працю П. Житецького про Євангелії українською мовою, І. Франко зазначає: “Свою порівняльну працю д. Житецький веде в двох напрямках: слідить, наскільки даний переклад вірно передає грецький оригінал і наскільки він передає той оригінал чистою літературною українською мовою” [13: т. 37: 65].

Франкові переклади... Масштат Франкового слова... Якийсь розмірений широкий подих (так І. Франко характеризував Кулішеві твори) відчувається у них, як і в його власних творах. Навіть найліпші надбання поезики інших народів поет запозичував обережно, зважаючи завжди на українські національні особливості й традиції. Очевидно, його переклади – не ідеальні, хоча більшість із них уберегла свою естетичну красу та емоційний заряд дотепер. У перекладах, зокрема ранніх, поет інколи порушував віршові розміри оригіналу. Часто йому доводилося перекладати не з оригіналу, а з посередника. Водночас І. Франко вмів дуже цікаво “обробляти” слово. Так, у його творі “Мандрівка Русина з Бідою” натрапляємо на сатиричні рядки про єпископа Ю. Пелеша, повні алюзій до Шекспірового “Макбета”:

Русин в вікно зазирає,
А там Пелеш походжає
По покою, сарака,
Сам до себе балака.

То наголос, то знов стиха,
Мов та леді Макбетиха:
“Ось ще пляма є одна!
Витер-но – там ще одна!” [13: т. 1: 441]

У них, з мовного погляду, привертає увагу слово “Макбетиха”. За словотвором, особові назви жінок на *-иха*, утворені від імені, прізвища, прізвиська чи професії чоловіка – це своєрідна структурно-конотативна реалія української мови. Але ж тут цей суфікс додано до прізвища відомого в літературі англійського персонажа. Отже, *леді Макбетиха* – цікавий словесний винахід І. Франка, особливий вид одомашнення.

Деякі українські дослідники інколи недооцінюють майстерність І. Франка-перекладача, стверджуючи, що він не мав часу для своїх перекладів, бо “був тим пекарем, що пече хліб для щоденного вжитку” [13: т. 31: 308]. Очевидно, на Франкових перекладах деякою мірою лежить відбиток їхньої епохи, та все ж художньо-естетичний чинник був основним для І. Франка. Поруч зі справжніми перекладами, визнавав і переспіви із значним ступенем одомашнення. З його листа до академіка

А. Кримського довідуємося, приміром, що вечорами усе село Нагуєвичі збиралося біля його хати і залюбки слухало “Одіссею” в перекладі П. Ніщинського. З погляду високих сучасних вимог до перекладу, цей переклад має чимало хиб, хоча б тому, що Одісей співає пісню “Ой, не шуми, луже, зелений байраче”, але для тодішнього читача такий переклад був цікавий і розвивав його.

У літературі можна знайти помилкові погляди щодо “застарілої”, “діалектної” мови перекладів І. Франка. Ось думка з цього приводу М. Рильського: “Повчально простежити, як протягом своєї літературної діяльності все більше і більше очищав поет свою мову від елементів “наріччя”, від діалектизмів, наближаючи її до класичної мови Шевченка, до мови Старицького, Руданського, Грабовського, Лесі Українки, Панаса Мирного, Карпенка-Карого. Цікаво, до речі, що майже всі, хто говорить про мову Франка, не звертають достатньої уваги на безперечне багатство його лексики, на гнучкість його могутнього синтаксису. Це особливо стосується Франкової прози” [9: с. 163]. Так само високо цінував Франкові переклади Г. Кочур. У статті “Данте в українській літературі” він зазначав: “Переклади Франка можуть багато в чому допомогти, підказати не одну розв’язку сьгоднішнім та майбутнім перекладачам Данте” [6: с. 192]. Я особисто люблю відкрити будь-який том п’ятдесятитомника і насолоджуватися Думкою і Словом І. Франка.

Очевидно, перекладач такого масштабу, як І. Франко, до того ж великий письменник та літературознавець, не міг не цікавитися перекладом і як теоретик. Перекладознавчий доробок І. Франка деякою мірою вивчено на основі його розвідок та рецензій, однак епістолярій письменника – з погляду перекладознавчого – суцільна цілина.

Перекладознавство як складна система, що охоплює історію, теорію, методику, практику та критику перекладу, сформувалося в окрему комплексну загальнофілологічну дисципліну в 20–30-х роках ХХ ст. Та основи цієї науки заклали діячі минулих епох.

Хоча переклад з’явився у нас разом із писемністю, хоча більшість українських письменників перекладала, зародження та становлення перекладацької думки й теоретичних вимог до перекладачів в Україні припадає аж на 70-ті роки ХІХ ст. 29 березня 1864 року у Львові започатковано постійний український народний театр. Ця видатна культурна подія спричинила потребу в перекладених творах. Уже в 1864–1865 роки у репертуарі театру було понад п’ятнадцять французьких п’єс. Тодішні глядачі були вимогливі до свого театру, а ще вимогливіші до запозичень з іншомовних літератур. У газеті “Слово” та в літературно-науковому журналі “Нива” з’явилися перші переклади, а також висловлювалися окремі вартісні думки про вагомість та специфіку перекладацьких здобутків. Так, у редакційній статті “Ниви” за 20 січня 1865 року читаємо: “У третьому номері почнемо друкувати переклад найславнішого світового генія В. Шекспіра – трагедію “Гамлет”. Це – перший переклад нашою мовою славного цього твору, з яким зв’язаний і той важливий факт, що тим перекладом рідна наша мова здобуває собі становище літературної між європейськими мовами” (подано за чинним правописом. – Р. 3.). Автор згаданого

вище перекладу – П. Свенціцький був одним з перших, хто намагався ставити науково обґрунтовані вимоги до перекладу.

1881 року у Києві виходить невеличка книжечка творів М. Гоголя в українському перекладі Олени Пчілки. У ній перекладачка помістила “Прислів’я” – свою передмову, у якій обґрунтувала потребу донести Гоголеву творчість до українського читача та зупинилася на специфіці відтворення поезики М. Гоголя засобами української мови.

До речі, з уст високих посадовців нашої держави можна тепер почути думку про те, що переклади творів О. Пушкіна українською мовою – це зайва політизація. І стає сумно, що наша культура – в руках людей, які ні глибини преславногo російського поета не годні збагнути, ні вагомості перекладів його чарівного слова для мов-сприймачів. Якби ж то могли вони відчуті можуть перекладів М. Рильського “Евгения Онегина” чи “Медного всадника”, М. Зерова “Бориса Годунова”... Якби ж...

1892 року у Львові опубліковано “Книгу пісень” Г. Гайне у перекладах Лесі Українки й М. Стависького (Славинського). Передмову до цього видання написала також Олена Пчілка, наголосивши на вагомості перекладів й складності праці перекладача. Певні зауваги до своїх перекладів висловлювали П. Куліш, М. Старицький, П. Ніщинський, С. Руданський. Очевидно, усе це було на початковому рівні, зокрема, якщо порівняти із Західною Європою, де теоретики перекладу дуже давно опублікували перші перекладознавчі нариси, передусім Е. Доле у Франції 1540 року (“*La manière de bien traduire d’une langue en autre*” – “Способи доладного перекладу з однієї мови іншою”), Ф. Тайтлер в Англії 1791 року (“*Essays on the principles of translation*” – “Нариси про принципи перекладання”), мадам де Сталь у Франції 1801 року (“*De l’esprit des traductions*” – “Дух перекладу”) та ін.

І. Франко сам заохочував до перекладання численних своїх друзів. Переклад був для нього і рушієм суспільно-історичного процесу, і могутнім націєтворчим чинником, і об’єктом лінгвостилістичних досліджень. У листі до М. Драгоманова 20 березня 1889 року він писав: “Ще одна до Вас просьба: будьте ласкаві замовити для мене яке добре видання Дантової “*Divina Commedia*” з коментарієм, хотілось би для віддиху навідуватись до тої колосальної святині середньовічного духу, головню задля недосяжної простоти і грандіозності її стилю. Може, удасться дещо й на наше бідне поле перенести” [13: т. 49: 203].

Був переклад для нашого поета і цікавою співпрацею між авторами оригіналу й перекладу. У передмові до власного перекладу збірки байок У. Бонера (Бонерія), німецького поета XIV ст., І. Франко писав, що назвав збірку “Скарбничка” (в оригіналі є *der Edelstein*) та що вложив у неї частку своєї душі [13: т. 13: 37]. У листі до А. Кримського 12 листопада 1890 року поет писав: “В поемі Фірдоусі велика сила такого чисто людського елемента, котрий ніколи не устаріє. Антологія найкращих устувів з його Шахнаме, от так на том в 15–20 листів друку, була б гарним здобутком для нашої переводної літератури” [13: т. 49: 263].

“Перекладаю лише такі твори з чужих літератур, які, читаючи, маю враження, що передо мною відкривається новий світ чи то думок, чи поетичних образів, і

хотів би своїми перекладами викликати таке саме враження в моїх читачів”, – писав І. Франко у післямові до перекладу Овідієвої поеми “Ібіс” 5 червня 1915 року [13: т. 9: 484].

“Передача чужоземної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями” [13: т. 5: 7] – так у передмові до своєї збірки “Поєми”, що вийшла друком 1899 року, І. Франко ствердив значення перекладної літератури в націєтворчих вимірах. Те, що І. Франко писав про Й.-В. Гете: “Бувши одним з творців німецького національного почуття, він рівночасно був одним з творців того наскрізного новочасного універсалізму, що обіймає цілий світ ідей, чуття і краси, щоб тим сильніше любити, тим вище піднести своє рідне” [13: т. 13: 367], – повністю характеризувало І. Франка.

Працюючи над перекладами, І. Франко завжди спирався на глибоке знання культури й історії різних народів та на власні історико-літературні дослідження. Здебільшого він супроводжував свої, а також чужі переклади історичними та бібліографічними коментарями, а інколи цілими розвідками про епоху, коли творив той чи інший автор, і про літературно-громадське значення твору, про труднощі, що виникають при відтворенні його поетики засобами української мови.

І. Франко ґрунтовно досліджував історію українського художнього перекладу. До історії перекладу він підходив, як до історії загалом. У своїй філософській праці “Мислі о еволюції в історії людськості” 1881 року він дає таке визначення історії: “Під історією розуміємо слідження внутрішнього зв’язку між фактами, т. є. таке угруповання поєдинчих, важніших і дрібніших фактів, щоб з них виходив якийсь сенс, т. є., щоб видно було живі основні закони природні, правлячі тими фактами і викликаючі їх” [13: т. 45: 77]. Отже, факти – вагомі, але ще вагомніше осмислення їх.

І. Франко увів в обіг чимало фактажу та намагався осмислити його науково в широкому історико-філологічному контексті. Він подав історію сприйняття творчості А. Міцкевича в Україні у статті “Адам Міцкевич в українській літературі”; започаткував дослідження німецькомовної шевченкіани статтями “Шевченко в німецькому одязі”, “Шевченко по-німецьки”, що залишаються дотепер повносілими зразками перекладознавчого аналізу. На широкому фактажі науковець підкреслював, що для вдалого відтворення Шевченкової поетики іноземними мовами потрібні “золотарі з дуже делікатним струментом і дуже ніжною рукою” [13: т. 35: 196]. І. Франко досліджував перекладацький доробок Л. Боровиковського, М. Старицького, С. Руданського, А. Кримського, П. Куліша, П. Ніщинського, О. Маковея, А. Крушельницького, О. Шухевича та ін. Оскільки в Франкову епоху перекладознавство лише зароджувалося, ученому доводилося обмежуватися передусім рецензіями, передмовами й післямовами та часто писати абеткові істини (на взірць того, що перекладач повинен добре знати і мову, з якої перекладає, і мову, якою перекладає). Велика заслуга І. Франка саме в тому, що в таких умовах він зумів піднятися на вершину перекладознавчої думки – і не тільки свого, а й нашого часу.

Аналізуючи оригінальний твір як філолог, І. Франко згодом синтезував його рідною мовою як поет. Критикуючи ту чи іншу інтерпретацію, дослідник водночас указував, як, якими словами чи зворотами було б доречно відтворити певну думку оригіналу. Роблячи лінгвостилістичний та перекладознавчий аналіз чужих інтерпретацій, І. Франко часто пропонував читачам для зіставлення власні – дослівний та віршований – переклади. Так, у рецензії на переклад П. Ніщинського Софоклової трагедії “Антигона” він зупиняється, зокрема, на перевтіленні по-українському хорів Софокла, що, на його гадку, “належать до найкращого і наймогутнішого, що коли-небудь сотворила муза” [13: т. 26: 311]. І. Франко висловлює думку, що перший хор перекладено найслабше, цитує першу строфу цього хору в перекладі П. Ніщинського і для зіставлення наводить свій послівний та віршовий переклади [13: т. 26: 311–312]. Так, шляхом зіставлення перекладу з першотвором та окремих перекладів між собою, І. Франко започаткував методику перекладознавчого аналізу, уперше в українській філологічній науці обґрунтував концепцію перекладу як єдності літературознавчих, лінгвістичних, лінгвостилістичних, етномовних, психологічних, психолінгвістичних та естетичних чинників.

Тема “Іван Франко як перекладознавець” щільно пов’язана з іншою – “Іван Франко як редактор перекладів”. На жаль, цю дуже цікаву тему ще майже не досліджено, бо лише окремі перекладознавці мали змогу працювати з рукописами. Мабуть, найглибше досліджував цю проблему Я. Гординський, який, опрацювавши рукописи Кулішевих перекладів драм В. Шекспіра та зіставивши їх із першодруками, дійшов висновку, що І. Франко вніс близько шести тисяч різних виправлень до перекладів П. Куліша, хоча ставився до будь-яких виправлень дуже обережно [2].

Перша перекладознавча студія І. Франка – перша передмова до його перекладу першої частини трагедії Й.-В. Гете “Фауст” (на жаль, її уперше опублікував М. Возняк лише 1941 роком у журналі “Література і мистецтво”, Ч. 5) – датується приблизно 1880 року, друга передмова до того ж видання – 21 листопада 1881 року [13: т. 13: 174–180]. Свою вершинну перекладознавчу студію – “Каменярі. Український текст і польський переклад. Деяко про штуку перекладання” – І. Франко написав 8–24 травня 1911 року [13: т. 39: 7–20]. Вона залишається дотепер неперевершеним зразком перекладознавчого аналізу, зокрема цікавого ще й тим, що цей аналіз зробив автор оригіналу. “Ця робота Франка є не стільки практичним порадиником для перекладачів, скільки справжньою теорією перекладу, створеною на основі його довголітньої перекладацької практики та творчих шукань у повному погодженні з його світоглядом та літературно-теоретичними поглядами”, – так оцінив цю працю О. Домбровський [5: с. 308].

Якщо порівнювати висловлювання І. Франка про суть художнього перекладу в різні періоди його творчості та теоретичні настанови студії про польський переклад “Каменярів”, де дослідник уже в останньому періоді своєї творчості узагальнив високі мистецькі вимоги, яких усе життя намагався в міру можливостей дотримуватися, – то можна ствердити, що Франкові погляди на переклад, деталізуючись, розвиваючись та удосконалюючись, принципово не змінювалися.

“Переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу являються важним культурним чинником, даючи можливість широким народним масам знайомитися з творами й працями людського духу, що в інших краях у різних часах причинилися до ширення просвіти та підймання загального рівня культури” [13: т. 39: 7], – такими словами починається найвагоміша перекладознавча студія І. Франка. У ній (як і в інших перекладознавчих працях) наголошується на великому громадянському значенні перекладної літератури, що допомагає людям духовно збагачуватися та культурно зростати завдяки творам найкращих авторів інших народів, які, піднімаючись своїм талантом над загальним рівнем, духовно підносять свій народ, а разом з ним і все людство.

Щодо визначення вагомості перекладу, то дуже важлива Франкова перша передмова до власного перекладу першої частини “Фауста” Й.-В. Гете. У ній автор підкреслює, що “найвища ціль літератури, поезії, штуки, так як і науки, є чоловік, правдивий, живий чоловік, людська одиниця і людська громада” [13: т. 26: 159] та що “література – це передовсім свідомо, розумна праця” [13: т. 26: 157]. Він виділяє Гетів “Фауст” серед інших шедеврів світової літератури прославленням праці заради суспільного добра: “Сесь зворот від особистих мук і розкошей до обмеженої, але тривкої і твердої праці для суспільності, – се вказує в “Фаусті” твір наших часів, у котрих питання особистого життя уступали на друге місце перед питаннями суспільними... Сесю драму можна назвати найліпшим представником думок, поглядів і змагань мислячого покоління епохи революційної в Німеччині. Те покоління, рівнобіжно з політичним переворотом у Франції, звершувало духовний, теоретичний, філософський переворот, не менше важливий, хоч і не так голосний, як тамтой” [13: т. 26: 159–160]. Автор стверджує, що дає українцям переклад “Фауста”, щоб “оскільки се можна, вимірити удар проти всяких позаприродних, позалюдських і фальшивих поглядів, глибоко закорінених в нашій суспільності”, щоб “бодай в молодшій поколінні роздути той пекучий, но благодатний огонь – бажання правди і добра” [13: т. 26: 160]. Ще чіткіше висловився наш поет в другій передмові, датованій 21 листопада 1881 року: “Фауст” був об’явом революції, тої самої, що спалахнула в Парижі грізним пожаром, зруйнувала авторитарне королівство, панування шляхти і попів і оголосила “права чоловіка”. Тільки коли в Франції революція вибухла на суспільно-політичному полі, в Німеччині вона обняла поле духовне: філософію і штуку” [13: т. 13: 174].

У статті про польський переклад “Каменярів” І. Франко з боєм пише про незадовільний рівень перекладацтва в Україні, тверезо оцінює наявність великої кількості перекладів сумнівної вартості, коли перекладач (радше передавач) і не бачить оригіналу. Як редактор “Літературно-наукового вістника” і один з редакторів “Українсько-руської видавничої спілки”, І. Франко знав на гіркому досвіді, як слабо випускники гімназій знають німецьку мову та як мало підготовані вони думати українською мовою та передавати нею чужі думки. Усвідомлюючи, що наші наукові болі – це недуга нашого народу, І. Франко у відкритому листі до редакції “Правди” 1889 року “Кому за се сором?” зі смутком пише про українську молодь, “яка може

пройти й проходить цілу гімназію і цілий університет, ані разу не почувши імені Данте, Шекспіра і Дарвіна” [13: т. 45: 246].

У студії про польський переклад “Каменярів” І. Франко чітко сформулював наукові принципи високих вимог до перекладача, який повинен, передусім, плекати рідну мову, якомога повніше використовувати її можливості. Цю ж думку висловлював І. Франко в передмові до видання “Гамлета” В. Шекспіра в перекладі П. Куліша, де, даючи високу оцінку Кулішовому перекладові “Гамлета” – “переклад, з яким можемо без сорому показатися в концерті європейських перекладачів великого британця” [13: т. 32: 169], – він, усе ж, зазначає, що П. Куліш не зумів використати при перекладі всіх доступних йому можливостей української мови [13: т. 32: 169]. У передмові до Кулішового перекладу поеми Дж. Г. Байрона “Чайльд-Гарольдова мандрівка” І. Франко зазначив, що головний недолік Кулішового перекладу в тому, що він намагався “сконструювати собі, спеціально для перекладів, якусь “староруську”, українську з ніби архаїчним, а насправду церковним і московським забарвленням мову” [13: т. 35: 407]. Аналізуючи переклад праці В. Клоустона, здійснений А. Кримським, дослідник писав у листі до перекладача 17 квітня 1895 року: “Перекладаючи Клоустона, Ви силкуєтесь зробити його таким популярним, немовби писали для дітей, і задля того посвячуєте часто стислість, докладність віддання думки автора, а навіть правильність синтаксису” [13: т. 50: 39–40].

Аналізуючи польський переклад “Каменярів” С. Твердохліба (його опубліковано в 20-му випуску польського суспільно-політичного і літературного тижневика “*Życie*”), І. Франко пише: “Отим-то я бажаю на його перекладі із української мови показати ширшій громаді деякі, що так скажу, секрети штуки перекладання, психічні явища та естетичні факти, які відчуває кожний тямущий читач, але які рідко хто усвідомлює собі виразно” [13: т. 39: 11]. Поет характеризує свій твір, подає історію його написання, окреслює образну систему й художні особливості. Усе це необхідне для того, щоб підвести читача до аналізу перекладу “Каменярів”. Більшість перекладознавчих студій І. Франка вартісна тим, що дослідник подавав у них лінгвостилістичний аналіз оригіналу. Пам’ятаймо, ідеться не про початок ХХІ ст., а про початок ХХ ст., коли загальний рівень перекладознавчого аналізу був дуже низьким. Здебільшого в статтях подавали два уривки – з оригіналу та з перекладу – і висновки зводилися до фраз: “як бачите, два твори не рівносильні” і т. і. Фактично, не було випрацьовано ще критичного розуміння того, у чому суть перевираження літературного твору з однієї мови іншою.

І. Франко висловлює думку, загальноприйняту тепер, що з близьких мов перекладати нелегко. Щодо українсько-польських паралелей, то ці мови, з погляду перекладацьких можливостей, і близькоспоріднені, і фундаментально різні. Головна розбіжність між ними – акцентологічна, оскільки в польській мові всі наголоси – на передостанньому складі, тоді як українська мова має різнорідні наголоси, навіть на п’ятому складі від кінця. Саме характером польського наголосу, який зумовлює майже повну відсутність чергування чоловічих та жіночих рим у польській поезії, особливо в невеликих за обсягом творах, І. Франко пояснює, чому С. Твердохліб не зберіг у перекладі чергування чоловічих і жіночих рим першотвору.

Щоб мати змогу глибше проникнути в тонкощі перекладацької майстерності, І. Франко подав у статті кожну строфу в оригіналі і в перекладі та в перекладознавчому аналізі вдається до зіставного методу з досить широким використанням елементів кількісного аналізу. Розглядаючи переклад, він постійно застерігає від розуміння точності як звичайного копіювання тексту оригіналу, що неминуче призводить до спотворення його змісту.

Загалом, І. Франко не схвалював розширення текстів при перекладах, вимагаючи, наскільки це можливо, не тільки однакової кількості рядків, а й відповідності рядка рядкові за смыслом. Він докоряв М. Старицькому за значне розтягнення тексту в перекладі “Гамлета” [13: т. 32: 168]. Такий же закид він робить і П. Ніщинському за те, що перекладач збільшив “Пролог” в “Антигоні” з 99 рядків до 134 [13: т. 26: 309]. Проте у деяких випадках І. Франко допускав порушення еквілінеарності. Як філолог він розумів, що еквілінеарність легше зберегти при перекладі українською мовою зі слов’янської мови чи з італійської, ніж з німецької, а, тим більше, – з англійської. Аналізуючи українські переклади трагедії “Гамлет”, він писав, що “Шекспірове мовне багатство і незрівнянна прецизія (під “прецизією” науковець розумів фонетико-граматичну своєрідність англійської мови, її загальновідому стислість, зв’язану з короткістю слів та відсутністю флексій. – Р. 3.) англійської мови роблять не раз зовсім неможливим навіть для німецького перекладача – не кажучи вже про французького або слов’янського – вбгати один його вірш в один свій” [13: т. 32: 169].

І. Франко завжди обстоював необхідність відтворювати засобами цільової мови семантико-стилістичні функції словесних образів оригіналу, уважаючи образну основу невід’ємним компонентом художнього твору. У статті про польський переклад “Каменярів” поет наводить п’яту строфу поезії (“Мов водопаду рев, мов битви гук кривавий...”) та її польський переклад і при цьому зауважує: “В оригіналі слів 35, у перекладі 40. При всій поетичній свободі перекладача переклад сеї строфи щодо передання думок і образів можна вважати бездоганим” [13: т. 39: 16].

Про ставлення І. Франка до відтворення в перекладі розміру оригіналу можемо судити на основі листа до А. Кримського від 11 березня 1892 року, де читаємо: “Коли вже не можна передати розмір первотвору, то чи не ліпше б ужити космополітичний розмір нового часу – п’ятистопний ямб, римований або неримований?”

Підходячи до перекладу творів світового письменства як дослідник-лінгвіст, І. Франко в рецензії на польський переклад “Каменярів” обґрунтовує навіть у наші дні новаторську думку про те, що іменники, дієслова, прикметники (до них він зараховує також прислівники способу дії) є основою словесного твору, яка надає йому зміст і дію, а всі інші слова – “се неначе тінювання в малярстві, що оживляє і упластичнює картину” [13: т. 39: 19–20]. Учений радить перекладачам урахувувати цю суттєву відмінність між словами обох категорій. Відсоткове відношення слів першої категорії до слів другої категорії в оригіналі повинно відносно дорівнювати відсотковому відношенню їх у перекладі. Якщо ж у ньому відсоткове відношення змінюється на користь слів першої категорії, то це призводить до “перетяження

віршів змістом, затемнення картин і подекуди фальшування контур” [13: т. 39: 20]. Досліджуючи лінгвостилістичні засоби відтворення стилю першотвору в перекладі, І. Франко наголошує на необхідності хоча б відносно зберегти мелодійність оригіналу. Аналізуючи німецькі переклади Шевченкових поезій, які здійснила Ю. Віргінія, І. Франко доводив, що мелодійність віршової мови полягає передусім у майже рівній пропорції між голосними й приголосними, що й повинен урахувати перекладач, якщо він прагне бодай частково відтворити милозвучність оригіналу [13: т. 38: 529]. Вирішення цих проблем – велика заслуга І. Франка як перекладознавця. Адже таких думок не знайти в працях не тільки його сучасників, а й дослідників пізніших часів.

Хоч у власних перекладах (зокрема ранніх) І. Франко інколи допускав надмірну українізацію – згадаймо хоча б “Зея”, “Атрієнка”, “Корнієнка” з його перекладу Гомерової “Одісеї” [13: т. 8: 185–201], – він розумів недоречність її як чинника, що знищує достовірність перекладу. Так, у листі до Олени Пчілки за 4 січня 1886 року І. Франко висловлює побоювання, щоб, перекладаючи Гомера, П. Ніщинський не українізував його так, як він зукраїнізував Софоклову “Антігону” [13: т. 49: 11].

Дальший розвиток українського художнього перекладу підтвердив слушність націєтворчої функції перекладу в культурологічно-політичній концепції І. Франка. Франковим шляхом пішов український переклад протягом усього подальшого свого розвитку.

Перекладознавчі студії І. Франка стимулювали зростання перекладацької майстерності його сучасників. Вони зберігають своє значення і сьогодні, допомагаючи успішно розв’язувати актуальні питання українського перекладознавства. На жаль, тема “Іван Франко як перекладознавець” опрацьована аж ніяк недостатньо. Настав час подумати над солідною монографією на цю тему, а також коментованою збіркою Франкових висловлювань про мистецтво перекладу та про окремих українських перекладачів. Історія не пробачить нам байдужності та зволікання.

Література:

1. Арват Ф. Іван Франко – теоретик перекладу (Лекції із спецкурсу “З історії українського перекладу”) / Чернівецький держ. ун-т. – Чернівці, 1969.
2. Гординський Я. Кулішеві переклади драм Шекспіра // Записки НТШ. – 1928. – Т. СХVІІІ. Праці істор.-філол. секції.
3. Грицак Я. Франко у Відні // Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноєвропейській культурній шахівниці / Упор. О. Гаврилів, Т. Гаврилів. – Львів, 2005.
4. Домбровський О. Іван Франко – перекладач и популяризатор творчества Данте: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Львов. гос. ун-т им. Ивана Франко. – Львов, 1954.
5. Домбровський О. Іван Франко – теоретик перекладу // Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1958. – Вип. 6.
6. Кочур Г. Данте в украинской литературе // Дантовские чтения, 1971 / Под общей ред. И. Бэлзы – Москва, 1971.

7. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу // Всесвіт. – 2006. – № 5–6.
8. Паляниця Х. Іван Франко – критик, популяризатор и переводчик французской литературы XIX века на Украине: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Львов. гос. ун-т им. Ивана Франко. – Львов, 1967.
9. Рильський М. Іван Франко – майстер художнього слова // Рильський М. Слово про літературу. – К.: Дніпро, 1974.
10. Рильський М. Проблеми художнього перекладу: Збір. творів: У 20 томах / Редкол.: Л. Новиченко (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 1987. – Т. 16.
11. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література / 2-е уточнене і розширене вид. – Львів, 2002.
12. Соневицький М. Франкові переклади з античних літератур // Записки НТШ. – Нью-Йорк; Париж, 1953. – Т. CLXI. (Збірник Філол. секції. – Т. 24).
13. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1976–1986.
14. Шаповалова М. Франко как исследователь и переводчик Шекспира. (Борьба Ивана Франко против извращения Шекспира буржуазными комментаторами и переводчиками): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Львов. гос. ун-т им. Ивана Франко. – Львов, 1950.
15. Шерех Ю. Другий “Заповіт” української літератури // Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології. – Балтимор; Торонто, 1991.
16. Щурат В. Введення // Пісня про Роланда у пер. з передмовою і поясненнями В. Щурата. – Львів, 1918.
17. Levitzky V. The literature of the Ukraine / Transl. by P. Selver // The New Age. – 1914. – Dec. 31.
18. Rudnytzky L. Ivan Franko – a translator of German literature // The Annals of the Ukrainian Academy. – 1984. – Vol. 6.
19. Zujewskyj O. The problem of Ukrainian artistic translation: A dissertation in Slavic and Baltic Studies presented to the Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of the Univ. of Pennsylvania ... for the Degree of Doctor of Philosophy, 1962.

Іван Теплий (Львів)

Перекладознавча проблематика Івана Франка (на матеріалі науково-критичних праць та листів)

“Я бачив відмалечку, що нашому селянинові ніщо не приходить без важкої праці, пізніше я пізнав, що й нам усім яко нації ніщо не прийде задармо, що нам ні від кого ніякої ласки не надіятися. Тільки те, що здобудемо своєю працею, те буде справді наше надбання; і тільки те, що з чужого культурного добра присвоїмо собі також власною працею, стане нашим добром. От тим-то я старався присвоювати нашому народові культурні здобутки інших народів і знайомити інших з його життям” [10: т. 31: 309]. Так висловився І. Франко у промові на 25-літньому ювілеї своєї творчої діяльності.

Гігантська перекладацька праця І. Франка охоплює близько 25 років і домінує у відповідний 30-річний період в історії українського перекладу (1890–1919). “Франко як перекладач не має в нашому письменстві рівних ані за потужністю і широтою охоплення явищ світової літератури, ані за глибиною мистецької ерудиції, ані за напругою творчої волі, спрямованої на граничне розширення духовних обріїв української культури” [6: 181].

Творчий доробок І. Франка-перекладача вже не раз був предметом розгляду перекладознавців і налічує десятки позицій, однак немає ґрунтовного аналізу, виконаного під єдиним кутом зору. На жаль, і зараз актуальні слова О. Мороза, написані понад 40 років тому: “Мало сказано про Франка як перекладача. Не можна нарікати, що цій проблемі не приділяється увага. Перші розвідки з’явилися ще в 30-х роках минулого століття, а потім довготривалу мовчанку порушив Ю. Кобилецький у 1941 році. У повоєнний період до цього питання зверталися Ю. Ступак, М. Шаповалова, М. Білик, А. Кулінич, О. Фінкель, Я. Ярема, Ф. Неборячок, О. Домбровський, Т. Пачовський та інші, але жаль, що й досі немає праці, в якій би всебічно і глибоко була досліджена ця важлива проблема” [7: 14].

У низці перекладознавчих праць порушено питання про те, що уважного вивчення заслуговують розпорошені в багатьох працях І. Франка численні висловлювання про історію перекладів та їх роль у літературному процесі, про особливості освоєння українськими перекладачами біблійної, давньогрецької та латинської спадщини, середньовічного гуманізму, здобутків новітньої європейської літератури [8: 233–234]. Численні міркування І. Франка щодо перекладу, висловлені з різних приводів і розсіпані у багатьох статтях, склали би, без сумніву, цілісне монографічне дослідження, видання якого вже давно на часі, слушно вважає професор Дрогобицького педагогічного університету М. Зимомря. Із його сторінок постав би на повен зріст Франко-теоретик і майстер художнього перекладу, основоположник українського наукового перекладознавства [3: 28]. Зазначено, що наша філологічна наука у великому боргу перед Франком-перекладачем, Франком-перекладознавцем, Франком-редактором перекладів. Не маємо ми й монографічних досліджень, у яких перекладознавчу та перекладацьку діяльність І. Франка розглядали б у всесвітньому контексті, де би ставили питання про те, як сам І. Франко у своїй перекладацькій діяльності втілював свої перекладознавчі погляди [4: 300]. Виступаючи в обговоренні доповідей та повідомлень міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 року), М. Гольберг жалкує з приводу того, що “тут мало прозвучало доповідей про блискучі аналізи Франком перекладів з усної народної творчості, або, скажімо, не говорили тут ми про власні його переклади з фольклору балканських слов’ян, що є дуже характерним, тому що І. Франко сам їх коментує з позицій цілісності перекладу, коли кожний компонент підпорядкований якомусь великому ідейному завданню” [2: 298–299].

У статті головний акцент зроблено на ті аспекти перекладознавчих праць, які недостають висвітленні в аналогічних дослідженнях інших авторів або лише по-

рушувалися. Величезна перекладознавча спадщина І. Франка охоплює приблизно 97 статей і 225 листів.

Із 6000 творів Франкової спадщини 1130 припадає на художні переклади, а це 3781 сторінка, що охоплює 7 томів із п'ятдесяти: 8–13 і 25 томи або 18,8% тобто майже п'ята частина усієї творчості. Однак і це ще не вся перекладацька спадщина І. Франка. Додамо й інший аспект перекладу – науково-технічний (див.: *informative vs. imaginative writing*) [13: 40], тобто загальнонауковий та художній стилі.

У 1879 році І. Франко переклав 24-й розділ першого тому “Капіталу” К. Маркса (“Так зване первісне нагромадження”), маючи намір опублікувати його в додатках до підготованої книги “Основи суспільної економії”, але цьому виданню не судилося побачити світ. Переклав І. Франко й частину праці Ф. Енгельса (“Початок і теорія соціалізму Фрідріха Енгельса”).

Перу І. Франка-перекладача належить ще 17 праць європейських, головно, німецьких, французьких та англійських авторів, на суспільно-політичну та природничу тематику, як-от “Білковина” Т. Гекслі та ін. Про переспіви та вільні переклади доцільно говорити окремо, хоча тут існує тісний зв'язок.

Перекладознавчі проблеми поставали перед І. Франком у науковому та літературному житті. Розгляньмо найважливіші з них: наукові розвідки, рецензії, відгуки на опубліковані переклади та ін.

Насамперед це стаття “Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання” (1912) – свого роду енциклопедія перекладознавчої думки і справи того часу в Україні, зазначає Є. Регушевський у статті в енциклопедичному виданні “Українська мова. Енциклопедія”. У зв'язку з цим автор пише, що І. Франко був незрівняним практиком і теоретиком перекладу [14]. Розвідку написано у Львові 8–24 травня 1911 року. Вперше надруковано в журналі “Учитель” за 1911 рік № 13–14, с. 206–209, № 15–16, с. 233–239 під заголовком “Дещо про штуку перекладання” [10: т. 39: 617]. “Під заголовком “Дещо про штуку перекладання” помістив я в книжках 13–14 та 15–16 “Учителя” з року 1911 розвідку, в якій розібрано з історично-літературного та естетичного погляду мій вірш “Каменярі”, а також порівняно український оригінал із польським перекладом, якого dokonав молодий український письменник Сидір Твердохліб”¹ [10: т. 39: 7]. Автор відзначав педагогічне значення цієї праці: “З уваги на педагогічне значення сеї розвідки для школярів та вчителів, яким аж надто часто бракує відповідного руководу для розбирання, пояснювання та оцінки літературних творів, видаю її окремою книжечкою. Надіюся, що й поза шкільними сферами вона знайде собі прихильників і матиме значення для вироблення літературного смаку” [10: т. 39: 7]. Із незначними авторськими виправленнями, доповненнями та передмовою розвідка вийшла окремою книжечкою у серії “Міжнародна бібліотека”, ч. 2 під заголовком “Каменярі.

¹ Сидір Антонович Твердохліб (1886–1922) – український письменник, член модерністського літературного угруповання “Молода муза”. Перекладав польською мовою твори українських письменників. Писав власну поезію: зокрема, 1908 року побачила світ збірка поезій “В свічаді плеса”.

Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання” (Львів, 1912). За цим, властиво, виданням і подано розвідку у 39-му томі.

В історичному екскурсі визначено роль перекладу у розвитку літератури, письменства та культури загалом. “Упродовж століття свого розвитку наше нове письменство, крім визначних творців, придбало собі також досить поважний ряд перекладачів, серед яких годиться особливо назвати особливо Степана Руданського як перекладача “Іліади”, Петра Ніщинського як перекладача “Одіссеї”, Куліша як перекладача 13 драм Шекспіра, Володимира Самійленка як перекладача Мольєрового “Тартюфа”, Михайла Старицького як перекладача сербських дум і пісень та численних інших творів із різних літератур та Павла Грабовського” [10: т. 39: 7–8].

Автор ставить дві вимоги до мистецтва перекладу – добра обізнаність хоча б із двома мовами та фаховість, тобто знання того фахового матеріалу, у царині якого здійснюється переклад.

Великий інтерес викликає сам розбір першотвору та перекладу поступово, різнобічно, строфа за строфою: це літературознавчий аналіз, розбір поетики, зіставлення ритмічних, фонетичних, лексичних, стилістичних особливостей, зокрема підрахунок кількості складів, частин мови, співвідношення їх як основа ритмо- та образотворення, динамічності, пластичності. Серед іншого автор оригіналу вимагає уважного вчитування в строфу, зокрема: “Строфа “На шляху поступу...” має всі ознаки т.зв. лапідарного стилю, який вимагає суцільного, а не латаного перекладу” [10: т. 39: 17]. Знаний білоруський перекладознавець В. Рагойша ставить у заслугу І. Франкові чи не перше на той час застосування статистичного методу. Франківську методику, як слушно зазначає білоруський дослідник, ще належить втілити в життя. Водночас, як це не прикро, – але, напевно, що збоку таки видніше, – у тексті виявлено друкарські помилки, однак не словесні, а цифрові, які спричиняються до алогізмів, порушень авторського задуму, до того ж переходячи з видання у видання, в тім числі й п’ятдесятитомник. За підрахунками дослідника, в оригіналі не 388 слів, а 394, тим часом як у перекладі їх не 426, а 435. Перелік, на жаль, можна продовжити: скажімо, у другій строфі, що підтверджують і власні підрахунки, загальна кількість слів оригіналу не 39, а 35, та ін. Отож, належить критично переглянути й інші строфи, оскільки, за словами цього уважного, вдумливого і критичного перекладознавця-читача, “магчымы і іншыя ўдакладненні ў “лічбавай частцы” артыкула І. Франка” [9: 248]. Власні підрахунки слів у строфах порівняно з текстом “Каменярів”, що у 39-му томі, дають ось таку картину:

Таблиця 1

Строфа	Оригінал		Переклад	
	Власні дані	Текст	Власні дані	Текст
I	30	30	34	34
II	35	39	39	40
III	40	-	40	-
IV	34	36	38	39
V	35	35	40	40

Закінчення табл. 1

VI	41	41	40	40
VII	35	34	34	34
VIII	30	30	39	39
IX	41	41	46	46
X	39	39	38	38
XI	35	35	37	37
Всього у вірші	395	388	425	426

Отже, спостерігаються деякі розбіжності: у другій, четвертій та сьомій строфах, про третю ж немає згадки у самому тексті [10: т. 39: 15]. Не можна оминати увагою й “числове представництво” окремих частин мови, як-от іменники, прикметники, дієслова з огляду на те, що “слова сих трьох найважливіших категорій [...] творять головну основу словесного твору, надаючи йому зміст і акцію” [10: т. 39: 20]. Що ж до слів “другої категорії” (тобто займенників, числівників, сполучників та ін. – *I. T.*), то “се неначе тінювання в малярстві, що оживляє і упластичнює картину” [10: т. 39: 20]. Тут числові значення (кількість іменників, прикметників, дієслів у абсолютному та відсотковому вимірі), подано щодо оригіналу та перекладу, відповідають текстуальним [10: т. 39: 20]:

Таблиця 2

Частини мови	Текст		Власні дані	
	Оригінал	Переклад	Оригінал	Переклад
Іменники	109 (25,37%)	104 (33,36%)	(23,29%)	145 (34,11%)
Прикметники	46 (11,56%)	59 (13,84%)	29 (7,34%)	35 (8,23%)
Дієслова	49 (12,31%)	57 (13,38%)	57 (14,43%)	56 (13,17%)
Всього	204 (49,24%) ¹	220 (60,88%) ²	190 (45,06%)	236 (55,5%)

Якщо низку праць І. Франка з питань перекладу досліджували раніше [4; 5; 10; 11; 12], то “Рецензію на чеські переклади творів Тараса Шевченка” [10: т. 29: 492–544]³ чомусь не згадано у таких працях. Мабуть, тут діє принцип мовної компетенції дослідника або свого роду “поділ праці”: богемістика, англістика, романістика та ін. – і відповідно стаття опинилася поза увагою. Час уже інтегрувати ці напрацювання, щоби успішно рухатися далі.

Стаття цікава тим, що показує І. Франка – рецензента перекладів. У 1895 році Чеська Академія наук звернулася до письменника з проханням прорецензувати рукописи чеських перекладів творів Т. Шевченка, що їх зробили Й. Коларж

¹ Відсоткове відношення І. Франко подає стосовно слів “другої категорії” або як частку щодо кількості слів загалом.

² Таке ж відсоткове відношення подано і щодо загальної кількості слів перекладу, однак тут закралася ще одна текстуальна неточність, адже сума насправді становить 60,58%.

³ Написано 27 листопада 1895 року у Львові. Вперше надруковано в журналі “Дукля” за 1958 рік. – № 2. – С. 166–189. Автор публікації М. Мольнар.

(1830–1910)¹ та Р. Єсенська²: у збірнику Р. Єсенської перекладено 32 твори (п'єси за І. Франком), але одна з них – “Сестрі (Не питай ти моїх пісень)” – належить професорові О. Огоновському, отже, 31. У збірці ж професора Й. Коларжа 20 творів, але 15 – ті ж самі, що у Р. Єсенської [10: т. 29: 495–496]. Зазначаючи, що “не владаю настільки мовою чеською, щоб міг нею користуватись”, і “я не настільки втаємничений в усі тонкощі чеської мови і ритміки, щоб міг о предложених мені перекладах рішучо висказатись, наскільки вони відповідають вимогам чеських перекладів” [10: т. 29: 492], та, врешті, насамперед від автора сподівалися на іншу оцінку: “наскільки вірні ті переклади в порівнянні з оригіналом, наскільки вірно віддають коли не слова, то духа того оригіналу” [10: т. 29: 492]. “Чого має право домагатися чеська публіка від антології Шевченкових творів [...], так се, напевно, того, щоби та антологія дала їй скільки можна повний образ його поезії, щоби показала їй усі характеристичні риси тої поезії, а головнo щоби показала їй те, що є в тій поезії загальнолюдського, глибокого і найдозрілішого. Без того вибірка буде дилетантською, без глибшого значення, подасть невірний образ поета [...] В тім згляді можу сміло сказати, ані один із предложених мені перекладів не відповідає навіть найскромнішим жаданням, і для того я вважав би конечним перед друкуванням вибору поезій Шевченкових доповнити сей вибір в напрямках, котрі зараз позволю собі вказати” [10: т. 29: 492–493]. Іншими словами, йдеться про жанровий поділ творчості Кобзаря як один із критеріїв аналізу перекладів, зокрема з погляду представлення цих жанрових різновидів у поданих перекладах.

Аналіз перекладів засвідчує те, що рецензент добре володіє чеською мовою, тонко розрізняючи лексичні й стилістичні особливості перекладів, наприклад: “Což te matka bila? не значить: Чи не була мати? (Вірш проф. Коларжа). Slunce svíti a ji nezahřeje” – зовсім *холодна проза* (курсив наш. – І. Т.), де у Шевченка чудесне вираження: Сонце світить – як ворог сміється” або “Ani matka se své dcery / na to nezeptala – знову *переложено на голу прозу* (курсив наш. – І. Т.) драматичне Шевченкове “Чого в'янеш, моя доню?” / Мати не спитала [10: т. 29: 504]. Перекладознавець звертає увагу на важливість того, що ми зараз називаємо *фонові знання*, зокрема: “Передано оригінал дуже слабо Družky dají kvítu – нічого такого Шевченко не каже, бо на Україні нема звичаю, щоби помершій дівчині дружки давали квіти. У Шевченка читаємо тільки: *А дружки заплачуть*”. У зв'язку з цим автор згадує прекрасний, мелодійний і достовірний переклад балади “Тополя” Р. Єсенської [10: т. 29: 505]. Відзначимо низку цікавих оцінок, що ними послуговується рецензент, як-от: *переложено на голу прозу, передавати холодно прозаїчними зворотами, ужив архіпрозаїчного, розводнює мисль оригіналу, пахне театральним сентименталізмом, будова вірша незграбна, а друге – смислу доброго нема, затемнює смисл, передано оригінал дуже слабо і невірно, переклав сю п'єсу слабо [...], так що його переклад ледве чим нагадує оригінал, переклад дуже гарний і поетичний, зворот ненатуральний,*

¹ Коларж Йозеф (1830–1910) – викладач слов'янських мов Чеського університету, автор низки перекладів та статей з питань слов'янського письменства і мовознавства.

² Єсенська Ружена (1863–1940) – чеська письменниця, перекладачка поезій Т. Шевченка.

переклад справді майстерний, вірний оригіналові, прекрасний по формі і поетичний, переклад дуже красний, перекладено прозаїчно, хоч зовсім вірно, переклад невірний духові тексту, здається, що ті слова в чеськім не дають ясною образу, особливо *te zkrátka* прищиплене для рими. Про один із перекладів Й. Коларжа (*Dumí moje, dumí moje*) автор рецензії пише ось що: “Коли вони (4 рядки указанного твору. – І. Т.) йому не подобались, то міг не перекладати цілої вірші, а не каструвати мисль Шевченка” [10: т. 29: 535]. В іншому перекладі “проф. Коларж задержав оригіналу, але переклав його слабо, відскакуючи від думок оригіналу, і жодної із головних думок не передав ясно і плястично”. Р. Єсенська, натомість, “переклала сю п’єсу дуже гарно, поетично, але свобідно, змінюючи розмір оригіналу” [10: т. 29: 536–537]. Інший переклад Р. Єсенської (*Ой чого ти почорніло. – І. Т.*) “прекрасний, і я не маю о нім нічого закинути”, – пише І. Франко [10: т. 29: 537].

Заслуговує на увагу важлива, проте не часто згадувана у перекладознавчих дослідженнях праця І. Франка “Переклади Шевченка на сербську мову” [10: т. 32: 14–15]. Приводом для її написання став вихід у світ трьох поезій Т. Шевченка у перекладі сербською мовою¹. Уперше цей відгук надруковано у шостому томі “Літературно-наукового вісника” за 1899 рік (книга шоста, с. 188–189). До слова, у цьому часописі, що в перекладі, як зазначає І. Франко, означає *надія* (чи не символічно?) згодом (№ 10–12) опубліковано ще 9 віршів Т. Шевченка. Автором усіх перекладів був хорватський письменник і перекладач А. Харамбашич (1861–1911), сучасник І. Франка. Варто підкреслити, що журнал хорватський, а не сербський, як читаємо в автора статті. Сербською тут, властиво, є сама цільова мова. Творами (думками в І. Франка – І. Т.), про які йдеться, є 1) *Тече вода, але не чье / Истечьи посвема*; 2) *Вјетре бујни, Вјетре бујни / Ти говориши с морем*; 3) *На што мени црне очи / Обрвице црне*. “Переклад зладив дуже красно, – пише І. Франко, – сербський поет Август Харамбашич” [10: т. 32: 14], який, до речі, ще 1887 року видав у Загребі (Літературно-наукове товариство “Matica Hrvatska”) збірку творів Т. Шевченка під назвою “Пјесничке приповијести”, назвавши її прекрасною [10: т. 32: 14]. “На показ, як виглядає українська думка в сербській одежі, – зазначає І. Франко, – ми подаємо третій переклад, змінивши в дечім правопис задля недостатку сербських черенок у нашій друкарні.

На што мени црне очи
обрвице црне,
На што младе годинице,
Кад ми серце трне?
Моје младе годинице
У таман се губе,
Очи плачу, обрвице
Семо вјетри льубе”[10: т. 32: 14–15].

Наступна стаття, коротка, всього на дві сторінки, надрукована з приводу допису д. Миколи В. Левитського з Єлисаветграда заслуговує на увагу через те, що

¹ Див.: хорватський літературно-науковий журнал “Nada”(Сараєво, 1895–1903). – 1899 – № 9.

висвітлює проблему схожості мов: “До сеї дописі додам від себе, що подібність сербів і українців іде значно далше ніж додивився в[пов.] д. Левитський [...]. Що коломиївкий розмір знаходиться в сербських народних піснях, се я знав і раніше із збірки В. Караджича (“Српске народне пјесме”) [...]. Се, беручи ритмічно, та сама сербська “юнацька” пісня, тільки розширена в першій половині вірша одною чотирискладною стопою [...]. Ся подібність не є випадкова і варто б дошукуватися її джерел” [10: т. 32: 17]. Ці міркування прямо стосуються перекладознавчої проблематики, оскільки виявляють, сказати б, “об’єктивні” передумови успішного перекладу, де на першому місці, безперечно, стоїть талант перекладача. Однак, з іншого боку, пригадаймо, який опір чинить перекладачеві відсутність коломиївкого розміру в англійській літературній традиції і як важко піддаються перекладові Кобзареві шедеври англійською мовою. Самі лексичні та граматичні відмінності не були б такою перепоною.

В іншій значущій праці – “Передне слово” [до “Фавста” Й. Гете] І. Франко як перекладач першої частини Гетевського “Фавста” на досить розлогому філософсько-історичному тлі подає цікаві перекладознавчі міркування, зазначаючи, що “Фавст” був “об’явом революції, тої самої котра спалахнула в Парижі грізним пожаром, зруйнувала автократичне королівство, панованье шляхти й попів, і оголосила “права чоловіка”. Тільки коли в Франції революція вибухла на суспільно-політичнім полі, в Німеччині вона обняла поле духове: філософію і штуку. Але ріжниця була тільки формальна; зміст революції був оден і той сам: обаленье середньовікових границь, путаючих свободу, обаленье в імя вроджених, природних прав людини-одиниці” [11: V]. Джерелами революційної сили, як уважає І. Франка, розвиток економіки та науки й мистецтв: “Та тільки ж ті середньовічні вузли не могли спинити розросту і скріплення єдиниць: скріплення економічного, т. є. повстаня окремої верстви богатирів, буржуазії – і скріплення духового та розумового, т. є. розвитку науки і штуки. В тих двох складниках розвивалась і росла сила, ворожа існуючому ладови, сила революційна” [11: VI]. На думку І. Франка, “велике, революційне, історичне значінье лежить іменно в тім, що показана в нім боротьба сильної одиниці не тільки, як каже Люіс, “проти в границь єї духового істнованя, але й проти гнетучих пут суспільного істнованя”. Бо коли в початку першої части трагедії Фавст справді ше мечеся в тісних границях людської природи і бажає вирватися з пут земного тіла, в котрих ми не можемо пізнати нічого по над то, що нам показують наші змисли, [...], то вже зараз при кінци першої части він приходить в різкий контраст з суспільним ладом” [11: VII]. І горе це – не з природної потреби, а з хибного суспільного ладу.

З таким історичним значенням “Фауста” автор безпосередньо пов’язує його *загальнолюдське* значення, бо “ані наука сама собою, ані свобідне і безжурне житье, ані почести, ні слава, – нічо те не може ущасливити чоловіка як довго той чоловік все і всюди має на оці тільки себе самого. Аж коли він всі свої здобутки, всю свою силу поверне на працю около ущасливленя других, около запевненя йім безпечного, хоть і ненастанним трудом окуплюваного житя і розвитку, тоді

чоловік може бути щасливим. Ся велика правда, котрою завершуєся “Фавст”, надає тому творови ще й тепер, в наш вік, живу революційну силу. Він не то що не застарілий для нас і по ідеям, але противно, може і в тім згляді – не згадуючи про незрівнянну поетичну красоту – служити нам на довго ще взірцем і провідником. Так я понимаю “Фавста” і таке єго пониманье спонукало мене, перекласти його на нашу мову” [11: XI].

Із суто перекладознавчого погляду вельми важливі дві зауваги перекладача. По-перше, йшлося про те, щоби твір був доступним якомога ширшим верствам народу, до того ж неписьменному чи малописьменному: “Я поклав головну вагу на зрозумілість і ясність бесіди, уникаючи по змозі менше вживаних провінціалізмів, окрім хіба тих немногих місць, де того вимагало окремішне забарвленье в самім оригіналі (н. пр. Пісня селян під липою)” [11: XII]. І тут автор перекладу зазначає, що деякі “галицизми” (форми на *-ов* замість *-ою*: *руков*, *тобов*; вживання *-ся* перед словом, до котрого належить, а також скорочених форм *ми*, *ти* замість *міні*, *тобі* і *щобим*, *робись* замість *щоби я*, *щоби ти*, і т. д.) “будуть разити “братів наших в закордонській Україні”, однак, не знаючи, “яка будучність тих форм в українській мові”, І. Франко вважає, “що на тепер вони живучі в устах значної частини нашого народу, мають право домагатися горожанства і в літературі, а особливо в поезії, де на них іменно полягає значна часть краси і богацтва нашої ритміки” [11: XII]. По-друге, – зауважує перекладач, – “я старався переводити “Фавста” вірно, о кілько мож дословно, подавати кожду думку автора по змозі в такій самій формі, як сам автор, – на кілько се було згідне з духом нашої мови (курсив наш. – І. Т.). Я майже всюди задержував таке саме метрум, яке було в оригіналі, позволяючи собі хіба декуди замість 4-стопового ямбу ужити 5-стопового, замість 5-ти стопового – 6-стопового, і навідворіть, і то лиш там, де в самім оригіналі такі не однако довгі стихи помішані. Де приходили у автора штучні комплексії стихів (октави, як в “Приспівці” та в першім Прольогу, терчіни і др.), там я старавсь їх в такій самій формі передати. Вільнійшого перекладу і значніших ритмових відступлень допускався я тільки там, де в оригіналі стихи ріжноритмові або де таке відступлень потрібне було для вірнішого перекладу (наприклад, в пісенці “Що ти робиш, Катрусенько?”)” [11: XII–XIII].

Дослідники часто згадують і чимало вже написали про перекладознавчу працю І. Франка – “Шевченко в німецькім одязі” [10: т. 35: 189–196], тому зосереджуватися на ній немає потреби. Зазначимо, що ця стаття являє собою дві рецензії на два випуски, але з однією пагінацією, перекладів творів Т. Шевченка німецькою мовою, що їх здійснив С. Шпойнарівський. Першу (під однойменним заголовком) було опубліковано в “Літературно-науковому віснику” (далі ЛНВ) за 1904 рік, т. 27, кн. 8, с. 118–120, друга, під назвою “*Schewtschenkos ausgewählte Gedichte. Aus dem Ruthenischen von Sergius Szpojnarowski*”. (*Zweites Heft. Czernowitz, 1906*) вийшла друком також у ЛНВ за 1906 рік, т. 35, кн. 9, с. 505–508.

Автор відзначає, що “*Ruthenische Revue*” (український громадсько-культурний та літературний журнал, що виходив німецькою мовою у Відні (1903–1905, з 1906 року – як “*Ukrainische Rundschau*”), порушив одну важливу справу, а саме

— ознайомлення ширшої європейської громадськості з кращими творами української літератури в перекладах. Справа ся, безперечно, важлива, але й не легка, надто ж коли йдеться про переклад таких її наскрізь національних і своєрідних творів як Шевченкові. “Незвичайна простота Шевченкового вислову, його мальовничість та натуральність ваблять перекладача, але разом доводять його до розпуки, коли він хоче своїм перекладом передати не лише механічно значення українських віршів, але хоч приблизно українську мелодійність, враження, яке робить оригінал” [10: т. 35: 189].

Низку важливих перекладознавчих питань, зокрема проблем перекладу Святого Письма порушено у “Поємі про сотворенє світа” (Львів, 1905) [10: т. 35: 266–300; 12]. Уперше “Поєма про сотворенє світа” друкувалася в часописі “Новий громадський голос” у числах 2–7, 9, 12–14 та 19 за 1904 рік. Окремо “Д-ра Івана Франка “Поєма про сотворенє світа” вийшла у Львові 1905 року” [12: 150]. На час написання статті був лише один переклад Святого Письма українською мовою, автором якого був П. Куліш, а після його смерті переклад завершили І. Пулюй та І. Нечуй-Левицький. Друком переклад вийшов у Лондоні, в Англійському Біблійному Товаристві (1904). “Та мушу тут з жалем зазначити, що той Кулішів переклад Святого письма зовсім не оправдує надій, які покладав на нього сам небіжчик Куліш та й широкий загал українців. Переклад такої книги як Біблія повинен бути або популярний, то значить бодай мовою своєю зрозумілий для широкої маси народу, або науковий, то значить такий, щоб докладно передавав зміст і значення речення первовзору. *В однім і другім разі треба, аби перекладач сам добре розумів той первовзір, а потім старався передати його иншим так, щоби і вони зрозуміли його не инакше, як він* (курсив наш. – І. Т.). На жаль, небіжчик П. Куліш не лише що не знав зовсім гебрейської мови, якою писані святі книги жидівські, – він не знав порядно ані грецької, ані латинської мови на яких єсть давні і важливі переклади тих книг, та не знав порядно ані німецької, ані французької мови, на яких єсть нові наукові переклади і праці про сі книги. Тому-то в многих місцях свого перекладу він іде якось навпомацки: так і видно, що чоловік сам не знає гаразд, що він пише. До того, ще Куліш задумав зробити свій переклад взірцем української мови і замість говорити попросту та ясно, він пішов підпускати якусь церковщину та дяківщину, всякі “рече”, “глаголе”, “воїнство”, “гласи”, “печалі” і т. и., та зробив свій переклад ще менше відповідним для широкої народної маси. От тим-то не подивуйте, коли я далі, покликуючися на Кулішів переклад, важніші місця буду подавати в своїм власнім перекладі” [12: 73–75].

У час, коли І. Франко змагався з недугою (1908–1916. – І. Т.), в часи полегшень, що просвітлювали розум, він переклав і опублікував із власними поясненнями “Вавилонські гімни й молитви” (1911), чим остаточно нищить себе як Франка-матеріаліста, Франка-позитивіста [12: 22].

Для дослідника-мовознавця важливе значення, як на мене, посідають міркування І. Франка про мову Мойсеевих книг та інших святих писань єврейського народу: “Маємо ще один дуже важний доказ на те, що так звані Мойсееві книги в

тій формі, як їх читаємо тепер, були списані не Мойсеєм на 1000 літ перед Христом, а жидівськими рабинами та архієреями по повороті жидів із вавилонської неволі. Сей доказ – се мова тих книг. Я вже згадував, що святі книги жидів, у тім числі й так звані Мойсеєві книги, написані гебрайською мовою, якою говорили жиди тоді, коли мали свою державу, але яку потім, вернувши з вавилонської неволі, звільна забували, замінюючи її так званою халдейською або арамейською. За часів, коли жив на світі Ісус Христос, стара гебрейська мова була вже мертва; її розуміли, нею писали тільки книжники, рабини, а простий народ говорив по-арамейськи. Книжники не лише розуміли стару гебрейську мову, але пробували й писати нею, хоча, розуміється, не могли іноді встерегтися того, щоб до старої мови не домішували дещо трохи й нової арамейщини. Отже, придивляючися до так званих Мойсеєвих книг, учені-мовознавці добачили, що й мова тих книг має декуди домішки такої арамейщини. Як би їх був писав Мойсей у Синайській пустині на 1000 літ перед Христом, то такі домішки були би зовсім неможливі, бо тоді й самої арамейщини ще й на світі не було, бо ся мова виробилася аж пізніше, під вавилонським пануванням” [12: 65–66]. За допомогою мовознавчого аналізу, опрацювання низки джерел, зокрема французькою та німецькою мовами, І. Франко показує, як учені доходять висновку, що в різних місцях Мойсеєвих книг на означення Бога вживаються різні слова (в однакових чи аналогічних контекстах), як-от: Ягве та Ельогім. Звідси – й умовні назви книг, що містять ці слова – ягвіст і ельогіст. Як з’ясовується, і ягвіст, і ельогіст являють собою “радше дві збірки різнородного матеріялу, записуваного з усних оповідань ріжними людьми і пізніше зведеного с’як-так в одну цілість, причім одно врїзувано, инше дрібку штуковано, але загалом давні перекази заховано досить вірно” [12: 68]. Навіть виокремлення всіх законодавчих абзаців у третю збірку – “Книгу жерців” – за ініціативою берлінського дослідника Вельгаузена (Вельгавзена) [12: 69] дають підстави авторові припустити, що “ріжні школи чи ріжні громади людей у ріжних часах записували з уст люду або й перероблювали по-своєму народні перекази та відомости; пізніше книжники, зібравши ті давні записки, брали з них те, що їм було до вподоби, додаючи скрізь, де їм се видавалося можливим, уступи з книги жерців, і так повстали ті книги, прозвані Мойсеєвими” [12: 69].

Розпочинаючи розгляд біблійного оповідання про сотворення світу, І. Франко застерігає: “Я не висав собі тут нічогісінько з пальця і не жадаю ні від кого, щоб вірив мені на слово. Я подаю здобутки новішої науки, а властиво лише маленький вибір із багатого скарбу тих здобутків. А ся новіша наука визначається тим, що ні від кого не жадає і ні в кого не терпить віри на слово. У всьому вона йде до вироблення власного переконання при помочи фактів, досвідів, контролі; вона подає лиш такі річи, що кожний відповідно приготований чоловік може й сам дійти до них і переконатися, чи доходжено до них вірно” [12: 71–72]. Отже, перед нами – вірець науковості викладу. Далі автор зупиняється на розгляді перекладу Святого Письма, що його виконали П. Куліш, І. Пулюй та І. Нечуй-Левицький (див. вище). Додам лише, що цю негативну і, як зазначає В. Погребенник, непоодинокую оцінку роз-

глядуваного перекладу відкидає І. Пуллой, обстоюючи добру якість і відповідність гебрійському текстові цього перекладу [12: 32].

Важливою складовою розбору кожного оповідання є й перекладознавчий аналіз, якому передусє поділ тексту на “глави і зачала”, де зазначається, що “зроблено сей поділ не зовсім відповідно до змісту, а так тільки, аби допомогти пам’яти при виучуванню і аби легше було знайти якесь місце при суперечці [...]”. Коли заглянете до перекладу Куліша, то побачите, що ся половина четвертого зачала зовсім не відділена від другої половини, злучена з нею протинком немов се все одне речення; тим часом, як зараз побачимо, се не тільки окреме речення, але початок нового оповідання про сотворення світу, коротшого, але зате зовсім суперечного з першим, написаного іншим автором і з іншою метою” [12: 80]. Аналізуючи текст, І. Франко доходить висновку, що “в першій зачалі акт сотворення неба й землі вже довершений, а далі Бог немов детально викінчує те, що не було зроблено при тім першій загальній творенні. Одначе таке тлумачення було би зовсім хибне, йому заперечують дальші рядки [...]. Але не треба думати, що така нісенітниця стоїть і в гебрійським тексті, – вина за неї спадає виключно на перекладачів. У гебрійським тексті, як се побачите з мого перекладу, три перші зачала творять одно речення; в першій зачалі кажеться: “Коли Бог творив” чи, може, ще докладніше: “Коли Бог зачинав творити небо і землю; рівнорядно з тим друге зачало додає: “Коли земля була пуста й порожня” – а властиво, як побачите зараз, коли не було землі, а на її місці було щось інше, – тоді, – докінчує речення зачало 3 – Бог сказав те й те, то значить, тоді розпочався акт творення. Отже, творення починається аж у зачалі 3, а те, що названо в зачалі 2, було перед творенням. Так стоїть у жидівським тексті і так треба розуміти ті три зачала. Бачите тепер, що при таким розумінні тих слів зачало 2 набирає особливого значення, бо воно малює нам стан перед сотворенням світу. Очевидно, той, що писав оповідання, розумів діло так, що Бог, творячи світ, застав уже щось готове, а з того витворив своєю силою те, що ми бачимо. Отже, що ж таке було перед сотворенням світу?

У Куліша читаєте, в зачалі 2, що “земля була пуста й пустошня”, – слова зовсім неясні, бо не знати, чим ріжниться “пустий” від “пустошного”. І мій переклад не о много ліпший; він передає дослівно грецький переклад відповідного гебрійського слова; греки, не можучи в своїй мові знайти нічого відповіднішого, поклали тут слова: ауратоскай акатаскйуастос, що я й передаю дослівно по нашому. Але все се зовсім не передає того, що стоїть у жидівським тексті; там стоїть таке слово, яке в тім місці лише раз являється в усім жидівським письменстві і якого донедавна не вміли гаразд пояснити і тільки на здогад описували його значення” [12: 82–83].

У тексті оригіналу сказано: “і коли земля була Тогу-ва-богу. Як сказано, се слово з жидівської мови годі було пояснити. Перекладачі та товмачі старалися відгадати його значення і пояснювали його відповідно до своїх здогадів, хоча, по-моєму, ліпше було би просто лишити се слово без перекладу. Греки, наткнувшись на се темне слово, згадали свої національні перекази про початок світу, де говориться,

що з самого початку був так званий Хаус – якась безодня, в якій безладно носилися складові частини пізнішого світу. З того Хаосу бог часу Хронос творить світ. Отже, сей свій погляд вони підсунули під гебрійське Тогу-ва-богу і сказали, що земля була ще невидима і невпорядкована, себто поєдинчі її часті безладно, всуміш літали серед безодні.

Що сей погляд зовсім не передає значення гебрійського Тогу-ва-богу, на се вказують зараз дальші слова того самого зачала про те, що “дух божий сидів на водах”, бо ж із тих слів виходить, що вже тоді були води, значить, мусило бути щось таке, на чім опиралися ті води, принайменше повітря. Одним словом, зараз тут у зачалі 2 натикаємося на першу майже непоборну трудність, на темне слово Тогу-ва-богу, що має нам малювати стан річей перед сотворенням світу. Не можучи ані у жидів, ані у греків знайти відповідного пояснення сього слова, ми мусимо на разі лишити сю загадку нерозв’язаною, і підемо далі.

Але те саме зач. 2 має ще пару таких загадок. Зараз друга частина речення, у Куліша передана словами “і темрява лежала над безоднею”, виглядає в жидівським тексті зовсім не так просто. Що таке безодня? По нашому розумінню, се може бути пустий простір або велика глибін, заповнена водою. В жидівським тексті, одначе, тут стоїть друге загадкове слово: тегом. Греки перекладають його словом абиссос, але те слово значить трохи не те, що наша безодня, воно значить тільки водяну глибину, море. Але в гебрійській мові на означення моря є инше слово, а тегом ужито лише тут у отьому оповіданню. Що й тут воно значить море, се певна річ, се потверджують зараз дальші слова про те, що на водах тої тегом (слово по-гебрійськи жіночого роду) сидів дух божий. Із значення всього зачала виходить, що мова тут не про звичайне море, а про той первісний океан, який покривав усю землю. Але чому він називається тегом і що властиво значить се слово? Се знов загадка, якої на основі самої гебрійської мови годі пояснити і якої пояснення ми знов мусимо лишити собі на пізніше.

І ще одну загадку задає нам се коротеньке зачало: “дух божий сидів на водах”. Що се за дух божий? Чи се те саме, що Бог? Коли те саме, то чому названо його иншою назвою і то, власне, знов таким словом, що приходить лише раз у сьому місці? Се слово по-гебрійськи звучить Ріх і жидівські рабини тлумачать його: божа сила, божа істота, боже вітхнення, отже не сам Бог, а якийсь його вплив. І що значить, що ся Ріх (знов слово в гебрійським жіночого роду!) сиділа на водах? Куліш має тут “ширяв” – слово зовсім неясного значення; инші перекладачі люблять класти тут слово “літав”, “уносився над водами”. Але все се самовільні поправки; гебрійський текст має тут таке слово, яке при инших нагодах уживається на означення того, як птах сидить на яйцях і вигріває їх (порівняй Мойсеєва книга п’ята, гл. 32, зач. 11, у Куліша стор. 204; на жаль, ціле те зачало у Куліша перекладене зовсім фальшиво, так що не дає ніякого значення!). Очевидно, маємо тут слід такого поняття, що той, хто писав ті слова в зачалі 2, уявляв собі божу Ріх як птицю, що сидить на водах первісного океана (тегом) і вигріває те яйце, з якого мав постати світ. Таке поняття про початок світу стрічаємо у ріжних народів, а особливо у єгиптян та фінікійців,

найближчих сусідів жидів; було б зовсім не диво, якби воно було й у жидів. Та натуральна річ, що се оповідання не могло знайти ласки у тих книжників, які пізніше укладали отсю книгу; його викинено, і з нього полишився лиш отсей невеличкий слід. Замість тої божої Ріх, що вигріває світ із води тегом, у зачалі 3 виступає инша творча сила – слово боже.

Варто ще сказати пару слів про ту твердь небесну, яку буцімто сотворив Бог на початку другого дня. Той, що писав ті слова, мав, очевидно, на думці те сине склепіння, яке ми й доси називаємо “небом”, і вірив разом зі всіми старовинними людьми і з теперішніми дикунми, що се справді таке склепіння з якогось твердого кришталю, настобурчене, мов великий дзвін, на землю, яка видавалася йому плоским тарелем. Нині ми знаємо не з ніякої книги, але з простого, щоденного досвіду, що земля зовсім не плоский таріль, а те сине над нею зовсім не ніяка твердь, а рідке повітря, яке зрештою лише нашому оку до певної висоти видається синім, а вище, де повітря не стає, воно зовсім темне. Отже, й тут маємо, очевидно, не ніяку об’яву божу, не відкриття якоїсь великої правди, а вислів дитячої віри недосвідченого чоловіка, який брав на віру те, що бачив очима, не пробуючи сконтролювати сього іншими способами. Також не зовсім ясні будуть для теперішнього читача слова 6-го зачала про те, що Бог розділив води на дві половини, одну половину над твердю, а другу під твердю. І тут треба пригадати старе вірування давніх і многих теперішніх нецивілізованих народів, що над тим синім небесним склепінням є велика вода, море не менше від того, що маємо на землі. В склепінні нібито пророблені декуди вікна і заставки, і коли Бог захоче, велить окремим ангелам, що приставлені до тих заставок, відчиняти їх і пускати на землю дощ. Той сам жидівський письменник, що писав отсе оповідання про сотворення світу, трохи далі, говорячи про потоп у світі, каже виразно (глава VII, зач. 11), що “відкрилися джерела глибини землі, і вікна небесні повідчинювалися” і почав лити великий дощ. Розуміється, що й сей погляд супроти теперішньої науки не має ніякої вартости і мусить уважатися чисто дитинячим, а не виявом якоїсь божої премудрости” [12: 82–88].

У другому оповіданні про сотворення світу зовсім відмінний образ і зовсім інше оповідання. Перше, що вражає тут і чого не знайти в інших перекладах, це подвійні назви Бога: Ягве і Бог (Ельогім); так стоїть у тих місцях в оригіналі. Мабуть, спершу стояло тут само ім’я Ягве, але той, хто приклеїв це оповідання до першого або перше до цього, намагався замазати ту відмінність і, не наважуючись викинути святе ім’я Ягве, підписував до нього скрізь своє улюблене Ельогім: тому це друге ім’я, перекладене по-нашому, І. Франко ставить скрізь у дужках. По-друге, що впадає в очі кожному, хто уважно прочитає це оповідання і порівняє його з попереднім, це їхня цілковита неузгодженість і суперечливість: у першому оповіданні творить Бог небо і землю, в другому – землю і небо. Про творення неба, одначе, в тім другім оповіданні не сказано далі ані слова; можливо, що той, хто зводив ці оповідання до купи, викреслив кілька “зачал”. Далі: в першій оповіданні земля на початку покрита водами, і творення починається від того, що Бог розділює води і з-під них показується суша. Тут натомість земля спочатку суха, не покрита ані

корчами, ані зіллям, і творення [12: 99–100] починається від того, що з надр землі вибухає вода і напоєє землю. Вельми схоже на те, що перше оповідання складене в краю, де багато вологи, який часто заливають води, друге – в сухому, випаленому сонцем, краї, де дощ є першою умовою життя. З першого оповідання видно, що акт сотворення ділився на сім днів і ночей, у другому ж оповіданні цього зовсім немає. У першому оповіданні насамперед було створено звірів, рослини, а потім людину; у другому, навпаки: Ягве творить насамперед людину, а потім звірів. З огляду на ці та інші відмінності, автор доходить висновку, що “здається, не можна й здумати собі двох оповідань про ту саму річ, у яких би в так немногих словах була на кождім пункті така повна та явна суперечність, як між оповіданнями про сотворення світу, оповіданнями, мов на сміх склеєними в одну цілість. Тут зараз видно добру пробу на те, що було сказано вище, що ціла Книга Битія не могла бути написана одним чоловіком, але була склеєна з різних, первісно зовсім окремо списуваних оповідань, і то в такім часі, коли суперечності тих оповідань уже не відчувалися виразно, а самі оповідання вважалися шановними пам’ятками старовини, з якої не випадає що-будь уривати або перемінювати. І в отсему оповіданні маємо деякі темні місця, яких тлумачення не все буває однакове. Коли поглянете до Кулішевого перекладу, то побачите там на початку сього оповідання щось подібне, як на початку першого оповідання: зачала 4 (друга половина) і 5 творять одно речення, зачало 6 знов одно окреме, а зачало 7 знов окреме; тимчасом у гебрійськім тексті всі чотири зачала творять одно речення. За перекладом Куліша виходить, що акт сотворення доконується ще в зачалі 4 у другій половині, а потім Ягве немов помалу викінчує своє твориво; з гебрійського тексту виходить, що в зачалах 4, 5 і 6 малюється стан світу перед творенням, а творча діяльність Ягве починається аж у зачалі 7 сотворенням чоловіка. Особливо цікаве тут зачало 6, де говориться про ріку, що вибухла з сухої землі і напоїла землю. Куліш, як бачите, тлумачить се зачало зовсім инакше: “Виходила імла з землі і напувала всю верховину на суходолі”. Лишаючи на боці слово “верховину”, невідповідне тут, бо значить щось инше, ніж у нас розуміють під сим словом (Куліш хотів сказати: поверхню, а слово значить у нас гори), ми звернемо увагу тільки на ту “імлу”, яка буцімто напувала землю. В гебрійськім тексті тут стоїть слово, яке лиш раз у тім місці зустрічається – “ед”. Для поняття “імла” гебрійська мова має инше слово. Навпаки, сей “ед” виразно відрізняється від дощу, який спускає Ягве на землю і про який була мова в зачалі 5. Із усього оповідання виходить, що сей “ед” було щось таке, чого не сотворив Ягве, що було перед сотворенням. Тільки пізніше рабини-талмудисти підсунули йому тлумачення: хмара, – тлумачення зовсім хибне, бо ж ані хмара без дощу, ані мла не в силі напоїти землю. Ще пару слів про чотири ріки, що буцімто випливають із Едема. Опираючися на зачала 10–14 сеї глави, люди довгі віки старалися віднайти місце, де лежав рай, поки нарешті не переконалися, що таке пошукування не веде ні до чого. Тільки дві ріки, названі в сему оповіданні, пливають і доси: Гіддекель, по-вавилонськи Ідеклят, по-бактрійанськи Тігра, по-грецьки Тігрис і Перат, по-вавилонськи Пуратту, по-грецьки Евфрат. Обі ті ріки справді випливають із одної гори,

плинуть зразу в різних напрямках, потім рівнобіжно, і сходяться нарешті до купи в самім усті до моря. Та при їх джерелах даремно було би шукати двох інших рік, названих у Письмі Святім, а також країв Гавіля і Куш. Гавіля в інших місцях і писаннях, се назва Арабії, відки до жидів доходило найліпше золото, а Куш, се Етіопія, край, положений у Африці, на південь від Єгипту. Як бачимо, географічне знання того, хто писав отсю повість, було дуже недокладне, і бачити в такім баламутстві якусь Богом об'явлену правду, твердити, що під час потопу світу ріки Пішон і Гігон щезли, а краї перемінилися, нема ніякої підстави" [12: 99–104].

Ще одним доказом того, що інші частини біблійного оповідання про сотворення світу мали взірці у вавилонських переказах, є уривок з вавилонського вірша, який, мабуть, не належить до поеми "Інума іліш", де говориться: "Коли всі боги зробили сей світ, / збудували небо, поклали землю, / сотворили істоти з живою душею, / худобу польову, звірів по полях[...]. Як бачимо, навіть те розрізнення звірів від худоби, на яке ми звернули увагу при розборі першого біблійного оповідання, було вже у вавилонян. Отся поема, зложена, певно, на пару тисяч літ перед написанням так званих Мойсеевих книг, вводить нас у той замерклий світ народних вірувань та оповідань, які принесли з собою гебреї до Палестини і з яких помалу, протягом довгих віків, виробилася віра в одного бога. Мойсееве Битіє стоїть, можна сказати, на другім кінці того ряду: вавилонський Мардук став уже одним Богом, біблійним Ельогім (одиничне число Ель, вавилонське Ілю, означення всякого бога)" [12: 124–126]. Такий докладний розбір перекладацького аспекту поеми І. Франка "Поема про сотворення сьвіта" дає змогу пересвідчитися, як по-сучасному звучить багато глибоких міркувань автора і з перекладацького, і з наукового погляду. Вражає логічність, доказовість аналізу, знання мов, насамперед старосєврейської. З іншого боку, критичний аналіз перекладів П. Куліша, І. Пулюя, І. Нечуя-Левицького подекуди надто суб'єктивний. Однак тут важить сам хід розбору перекладів, так щільно пов'язаний з науковим та мовознавчим аналізом.

Не можна оминати увагою й урок І. Франка про те, якою мовою не треба перекладати [10: 30: 251]. У статті "Відгуки грецької і латинської літератури в українському письменстві", зазначаючи, що відродження української літератури почалося від травестування класичних латинських творів (Котляревський, Гулак-Артемівський, оди Горація), а згодом, у 1852–1854 роках о. Іван Озаркевич переклав байки Езопа з латинського тексту (Галичина), а о. Роман Ковшевич (1859–1861 роки) перекладав "Енеїду" Вергілія. [...] З огляду на цей, щойно згаданий, переклад Р. Ковшевича, автор пише: "У мене під рукою є значна частина цього перекладу (пісні III–V), і я можу сказати, що він зроблений надзвичайно невдало, без крихти таланту, макаронічною мовою (курсив наш. – І. Т.), так, що без латинського тексту важко зрозуміти переклад. Ось, наприклад, початок третьої книги:

Азії трон кол з Пріама людом безвинним здалось
 Богам згубити, й Пішм можне в грузи запалось,
 Ціла й Нептунія та Троя в основісь аж воздіміла,
 Всяку чужину й землі пустії нас побудила.

Богов пророчня іськати, тому по-под самою
Фльотту ладуєм Фригей Антандра і йди горою,
Не зная судба гді занесет нас і даст спочити,
Стягаєм мужей. Ледвось начало тогда вернути.” [10: т. 30: 251].

Що ж до епістолярної спадщини, то й вона містить чимало (225) листів, у яких йдеться про сам переклад, перекладацькі перспективи, організаційні питання перекладу тощо. У листі до Ярослава Врхліцького (Львів, 27 листопада 1895 року) І. Франко пише: “Зараз, підготувавши доповідь, я рад би зробити, що можу, для того, щоб чеський народ під вивіскою чеської Академії, одержав такий вибір поезій Шевченка, який давав би повну і всебічну характеристику нашого найбільшого поета, і в перекладі, гідному цього поета”. У цьому ж листі адресант пропонує власну допомогу щодо написання статті про творчість Т. Шевченка: “В такому випадку просив би повідомити мене, на коли маю підготувати роботу, в яких розмірах і якою мовою, котра викликала б найменше труднощів при перекладі (можу писати по-українськи, по-польськи, по-російськи і по-німецьки” [10: т. 50: 62]. З листа, серед іншого, дізнаємося, з перших, так би мовити, уст, про те, якими мовами І. Франко володів письмово. Саме завдяки листам маємо змогу пізнати низку перекладацьких засад І. Франка, як-от у листі до М. Драгоманова (Львів, 21 лютого 1895 року): “Я дістав французький текст “Торквемади” Віктора Гюго і запитую ще раз, чи д[обродій]ка Леся (Леся Українка. – І. Т.) схоче взятися до його перекладу? Мені дуже б хотілось подати його на чолі третього річника “Ж. і сл.” (“Життя і слова”. – І. Т.), бо до того часу, він, певно, не буде готовий. *Звісно, бажалось би мати переклад віршовий і по змозі римований, як у оригіналі*” (курсив наш. – І. Т.) [10: т. 50: 26–27]. На сторінках листів є і полемічні роздуми з приводу перекладацьких проблем. Скажімо, у листі до І. Белея (Нагуєвичі, кінець березня 1882 року) стосовно побоювання Є. Желехівського про можливу заборону властей читати в школі Т. Шевченка через переклади його іншими мовами він зауважує: “З тим, що каже Желехівський про переклади, я не годжуся. Не друкувати Шевче[енка] в перекл[аді], щоб не заборонили читати в школах, се чисто смішна річ: не бійся, “Перебендю”, “Невольникам” та “Івана Підкову” не заборонять, а “Кавказу”, “Сну”, “Марію” та “Неофітів” і так не пустять. Рівно ж смішний закид, що “Німеччина” Гайне застаріла [...]. “Німеччина” Гайне – Meisterwerk по часті політичної поезії і яко така без пари в німецькій літературі – і вона застаріла! А між тим зло, на яке вона кидається, – квасний, шовіністичний патріотизм, се іменно слабкість, на яку готується у нас багато людей заслабнути” [10: т. 48: 306–307]. Тут, як видно, дається й висока оцінка знаменитої поеми Г. Гайне, отже, обґрунтовується потреба її перекладу. Інша річ, що, можливо, знаний мовознавець, філолог, творець відомої, до слова, однойменної, системи правопису, сплутав “Німеччину” Гайне і “Германію” Таціта. І. Франко був свідомий великої ролі перекладного письменства в українській літературі. Зокрема, у листі до М. Драгоманова (Нагуєвичі, 16 січня 1883 року), висловлюючи міркування про план історії української літератури, серед іншого,

зазначає: “Зважте, що в текст повинні бути вплетені переклади найкращих творів або бодай характеристичні з них уступи” [10: т. 48: 348]. Вельми цікавий лист до І. Белея (Нагуєвичі, грудень, після 23, 1882 року), який не можна не процитувати в тій частині, де автор ділиться враженнями від перегляду віршів М. Старицького та його перекладу “Гамлета” (мається на увазі збірка поезій М. Старицького “З давнього зшитка. Пісні та думи”, 1881, і його ж переклад “Гамлет” В. Шекспіра, 1882). Зауважу, що пізніше у статті “Михайло Старицький” І. Франко прихильніше оцінив поезію та переклад цього письменника): “Переглядав Старицького вірші і “Гамлета”. Що за нещастя, що від віршів його так і чути піт, що так маса силування над бідною музою, а помимо того так багато погрівів щодо форми: рими кепські, акценти варварські, і ще, в додатку, ані один віршик не буде зрозумілий для наших мужиків. А “Гамлет” – чи він стікся перекладати драму трохеями! Де се, у якого лисого Шекспіра він побачив? Аж читати бридко! І все те таке якесь углувате, що, господи, твоя сила. Так і здається, що переводив слова та вимучував ті нужденні ритми, а про духа ані разу й не спитався. Який жаль, що я не можу сконструювати вірності! Але й то ще ні, тут є англічани, вони мені допоможуть” [10: т. 48: 344]. Важливі, у зв’язку з цим, не так особистісні (без емоцій і суб’єктивізму в листах обійтися важко, та й у статті, про яку йшлося, багато що подано по-іншому), як самі аналітичні моменти, можливо, й критерії оцінки, її так би мовити, барвистість.

З якої науково-критичної праці дізналися б ми, що переклад – це й засіб вдосконалитися в іншій мові? “Надто мене заманує перекладати Клоустона, щоб підучитися ліпше англійської мови”, – читаємо в листі до М. Драгоманова за 1 січня 1895 року [10: т. 50: 9]. Великий, як на мене, перекладознавчий та історико-літературний інтерес викликає лист І. Франка до А. Атласа, адвоката, що жив і працював у Станіславі (тепер Івано-Франківськ), перекладав німецькою мовою твори Т. Шевченка та І. Франка. У листі (Львів, 17 квітня 1914 року) йдеться про переклад “Каменярів”, що його зробив А. Атлас, а відредагував І. Франко (факт, наскільки можу судити, не вельми знаний). Переклад призначався для видрукування у німецькомовному українському журналі “Ruthenische Revue”, що виходив у Відні з 1906 року. На жаль, переклад не був опублікований і подальша його доля невідома [10: т. 50: 636]: “У Вашому перекладі зробив деякі правки [...]. Вельми бажано було б перебудувати віршовані рядки так, щоб цезури всередині кожного вірша стали чоловічими – як в оригіналі, бо в такому вигляді ритм дещо безладний і важкий”. У листі до А. Кримського (Львів, 29 листопада 1890 року) І. Франко обґрунтовує потребу перекладу не арабських моаллаків, а поеми Фірдоусі “Шах-Наме”: “А то арабські моаллаки, їй-богу, не стоять друку; може, вони мають історичну та мовну вартість, але в нас вони не будять нічого ніяк – думка в них наскрізь дитиняча, фантазія похожа на фантазію божевільного – мичкоче, а не світить. А в поемі Фірдоусі велика сила такого чисто людського елемента, котрий ніколи не устаріє. Антологія найкращих уступів із його Шахнаме, от так на том в 15–20 листів друку, була б дуже гарним здобутком для нашої перекладної літератури, і я думаю, що тут, у Галичині, найшовся б наклад на таку книжку” [10: т. 49: 263]. Умови, в яких пе-

рекладався “Фауст”, стають відомі нам не опосередковано, а з перших рук: “Отсе аж нині здобуваюсь на обширніший лист до тебе. Досі не було часу – робота в полі коло вівса, котра раз у раз перериває мені роботу коло “Фауста”. В перервах ладив я переклади з Гете, котрі післав тобі”, – читаємо у листі до І. Белея (Нагуєвичі, липень-серпень 1881 року) [10: т. 48: 285]. Чи не вперше подано саме в листах низку перекладів. Ось деякі з них: чотири сонети В. Шекспіра (лист до О. Партицького) [10: т. 48: 338–339], переклад німецькою мовою вірша Т. Шевченка “Світе ясный, світе тихий...” (Ode an das Licht), що в листі до І. Белея невдовзі після 15 вересня 1882 року, Нагуєвичі [10: т. 48: 318–319].

“Коли правда те, що головне значення поезії в тім лежить, що вона розширює нашу індивідуальність, збагачує душу такими враженнями і почуваннями, яких вона не зазнала би в звичайнім житті або не зазнала би в такій силі і ясності, то думаю, що передача чужомовної поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не знала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями...”. Так писав свого часу І. Франко у “Передмові” до збірки “Поєми” (1899) [10: т. 5: 7–8].

У дожовтневій українській літературі, за твердженням Ф. Арвата, І. Франко був не тільки неперевершеним практиком-перекладачем, але й визначним теоретиком мистецтва перекладу. Його теоретичні статті, численні передмови до власних і чужих перекладів, рецензії, принагідні зауваження про переклад у його критичних працях є яскравим свідченням того, що у розпрацюванні теорії перекладу він у дожовтневий період був вершиною [1].

Підсумовуючи, назвімо головні праці І. Франка, в яких закладено основи теорії перекладу. До них належать, як уже згадувалося раніше, статті і розвідки: “Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання”, “Шекспір в українців”, “Адам Міцкевич в українській літературі”, “Шевченко по-німецьки”, “Шевченко в німецькім одязі”, “Пісні Сапфони”, “Уваги до перекладу “Фауста” Гете”, “Літературна мова і діалекти”, “Говоримо на вовка – скажімо і за вовка”, “З чужих літератур”, “Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року”, “Михайло П. Старицький”, “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”. Додамо сюди ще низку інших праць, і загальну кількість науково-критичних статей сягне 97 (див. вище). А ще потрібно взяти до уваги листування І. Франка: скільки там надibuємо цінних перекладознавчих та суто перекладацьких питань, що постають у широкому контексті Франкової діяльності.

Питання теорії перекладу І. Франко розробляв і в численних передмовах до власних перекладів. Найгрунтовнішими з них є передмови до перекладів з К. Гавлічка-Боровського, до “Писань Осипа Юрія Федьковича”, перекладів поезій Г. Гайне, до перекладу твору Г. Кляйста “Маркіза О...”, передмова “Хто такий “Лис Микита” і відки родом?”. Така бібліографія майже готова, однак розмір статті не дає змогу вмістити сюди бодай невелику частину джерел. Це, врешті, тема окремого дослідження.

Низку питань теорії перекладу І. Франко порушував і розв'язував у передмовах до перекладів інших авторів, які він редагував і видавав. На особливу увагу заслуговують його передмови до перекладів П. Куліша з Шекспіра, які І. Франко ґрунтовно переробив, відредагував і видав з власними передмовами і численними поясненнями окремих місць оригіналів і способів їх передачі українською мовою. Цінні думки про мистецтво перекладу висловив І. Франко і в передмові до перекладів О. Черняхівського з Г. Гайне [1].

І. Франко – автор рецензій на переклади творів світової літератури українською мовою. У цих рецензіях поряд з вказівкою на позитивні і негативні якості перекладів І. Франко висловлює принагідно й теоретичні міркування з приводу розв'язання окремих перекладацьких проблем. Детально прорецензував І. Франко збірку творів Т. Шевченка, яку переклав німецькою мовою С. Шпойнарівський [10: т. 35], а чеською – Р. Єсенська та Й. Коларж [10: т. 29] (див. вище).

У рецензіях на переклади П. Ніщинського з грецької мови, на переклади П. Куліша з англійської мови, на переклад “Слова о полку Ігоревім” П. Левицького І. Франко торкається важливих перекладознавчих проблем.

Велика епістолярна спадщина І. Франка теж містить чимало думок письменника, аналіз яких дає можливість простежити його принципи перекладу. Під цим кутом зору великий інтерес становлять листи І. Франка до А. Кримського (як, врешті, й навпаки), Олени Пчілки, М. Драгоманова, М. Павлика, І. Белея, Ярослава Врхліцького та ін.

За обсягом та широтою діяльності І. Франка можна поставити поруч з Й. Гердером та Ярославом Врхліцьким. Діяльність І. Франка-перекладача – унікальне явище в історії українського перекладознавства. Вона становить істотну складову його багатогранної і всебічної діяльності загалом, охоплюючи як художню, так і науково-технічну галузі, де українська мова виступає як цільова і як мова-джерело. Окремо постає питання перекладу Святого писання та апокрифічних книг, де переклад є засобом аналізу.

Теорія перекладу, яку розробляв І. Франко, була логічним продовженням і узагальненням усього найкращого, що було в спадщині попередників та сучасників Каменяра. І. Франко вперше в історії українського перекладу глибоко і всебічно розробив головні проблеми мистецтва художнього перекладу, створив струнку теоретичну систему. Різноманітна власна перекладацька практика, рецензування та редагування численних перекладів давали письменникові багатющий матеріал для теоретичних узагальнень.

Перекладений твір – це вже явище рідної літератури. Потрібно перекладати тільки такі твори, які пробуджують громадсько-політичну свідомість народу, підвищують його культурний рівень, збагачують і розвивають літературу та літературну мову. І в окремих письменників потрібно добирати твори для перекладу, перекладати насамперед те, що є найзмістовнішим у творчому доробку митця, особливо актуальним тепер. Між перекладом і переспівом того чи іншого твору потрібно проводити чітку межу. Завдання перекладу – точне відтворення оригіналу,

проте справжньої творчості досягають не буквальною передачею слів оригіналу, а добром у мові перекладу таких засобів, які б насамперед виражали дух оригіналу, відтворювали його стиль. У перекладі треба обов'язково зберігати зміст та форму першотвору в їхній органічній єдності. Перекладаючи поетичні твори, належить обов'язково зберігати еквілінеарність та еквіритмічність. Збереження форми не варто приносити в жертву точності у процесі передавання змісту, який має примат над формою. Збереження форми – не механічний процес, він має узгоджуватися з нормами та законами рідної мови, не спотворюючи художнього враження. Перекладач повинен піднести свою роботу на рівень творчості, точно визначити семантичні відтінки слів оригіналу, знайти в мові перекладу адекватні відповідники для їх відтворення, перекладати слово не за найближчим звучанням, а за найближчим значенням. Якість перекладу значною мірою визначається внутрішньою спорідненістю перекладача і автора оригіналу. Знати мову – це насамперед знати її органічно, а не з книжок, тобто знати народну мову. Перекладати потрібно тільки літературною мовою. Як важливий середник розвитку рідної мови переклад треба робити тільки з оригіналу. У перекладі неодмінно повинен зберігатися національний колорит першотвору і цього колориту не можна переносити з одного національного середовища в інше. Перекладач має будувати свою роботу на міцній науковій основі, провести глибокий філологічний аналіз тексту, вивчити творчість автора, його епоху, знати історію, звичаї, особливості побуту народу, якому належить оригінал. Йому ж і належить подбати про те, щоби твір був доступний широким верствам народу. До перекладів потрібно додавати передмови, примітки, коментувати важкі для сприймання місця.

І. Франко завжди цінував усе найкраще, що було в культурі інших народів, ставив перед письменниками завдання вкладати інтернаціональний зміст в національну форму своїх творів.

Для І. Франка перекладацька діяльність була важливим засобом зближення народів, взаємозбагачення і розвитку їх культур, але насамперед – просвіти рідного народу, пробудження його національної свідомості, розбудови власної держави, культури, мови. Тільки в такому широкому контексті всебічної діяльності І. Франка належить розглядати й його перекладацьку діяльність та перекладознавчу творчість.

Література:

1. Арват Ф. Іван Франко – теоретик перекладу (Лекції із спецкурсу “З історії українського перекладу”). – Чернівці, 1969.
2. Гольберг М. Обговорення // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 року): У 3 кн. / Упоряд. Б. Якимович; Редкол.: І. Лукінов, М. Брик, Г. Вервес та ін. – К., 1989. – Кн. 2.
3. Зимомря М. Переклад як ідейно-художня структура у творчій концепції І. Франка // Українське літературознавство: Республіканський міжвідомчий науковий збірник. – Вип. 54. Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1990.
4. Зорівчак Р. Обговорення // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного

- симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 року): У 3 кн. / Упоряд. Б. Якимович; Редкол.: І. Лукінов, М. Брик, Г. Вервес та ін. – К., 1989. – Кн. 2.
5. Зорівчак Р. Внесок Івана Франка в розвиток перекладознавчої думки в Україні // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998.
 6. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу // Всесвіт. – 2006 – № 5–6.
 7. Мороз О. Маловивчені та недосліджені питання франкознавства // Іван Франко. Статті і матеріали. – Збірник дванадцятитий. – Львів, 1965.
 8. Павлюк М. Концепція художнього перекладу в літературній і науковій спадщині Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 року): У 3 кн. / Упоряд. Б. Якимович; Редкол.: І. Лукінов, М. Брик, Г. Вервес та ін. – К., 1989. – Кн. 2.
 9. Рагойша В. Іван Франко і актуальні питання беларуска-українського взаємаперакладу // Іван Франко світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 року). – Кн. 2.
 10. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
 11. Франко І. Передне слово // Фавст. Трагедія Йогана Вольфганга Гете. Часть перша. З німецького переклад і пояснив Іван Франко. – У Львові: Заходом редакції “Світа”, 1882.
 12. Франко І. Сотворення світу. Передмова В. Погребенника. – К., 2004.
 13. Akhmanova O., Idzelis R. What is the English We Use? A Course in Practical Stylistics=Курс практической стилистики современного английского языка. – Москва, 1978.
 14. <http://litopys.org.ua/ukrmova/um139.htm/> 31 серп. 2006 року.

Жанна Ляхова (Київ)

Іван Франко – перекладач і дослідник санскритської збірки шастрів “Панчатантра”

Шастра – повчання, порада – жанр у давньоіндійській літературі. Так називали казки, драми, поеми, гімни навчительських настанов. Широковідомий збірник давніх законів “Дхармашастра”, котрий традиція приписує легендарному законовчителю Ману [4: 5: 365]. Настанови в науці житейської мудрості називали “нітішастри”: “ніті” – поведінка. “Панчатантра” – підручник із нітішастри, поради розумної поведінки. У вступі до збірки оповідається легенда про автора “Панчатантри”, мету створення й буквальне значення назви книжки:

Из наставлений, на земле известных,
 Всю суть извлек премудрый Вишну шбрман
 И создал “Панчатантру” – пятикнижье,
 Несущее сердцам людским усладу [4: 23].

Науковці відносять збірник до III–IV ст. н. е. Це один із найбільш ранніх зразків індійської оповідної літератури “золотого віку” Індії, значних досягнень її культури. “За Індією справедливо укріпилось названіє страны сказок [...], – писав видатний російський сходознавець С. Ольденбург. – Из этого моря сказок встает один сборник, которому было суждено после Библии стать одною из самых распространенных в мире книг, переведенною еще в средние века и переводившуюся потом на все почти языки земного шара. Этот сборник в Индии назывался “Панчатантра” [4: 18]. Академік Петербурзької АН С. Ольденбург “відкрив” перську рецензію роману про Варлаама та Йоасафа, яку І. Франко згадував у листі до М. Драгоманова 20 грудня 1892 року: “Бракує ще тільки відкритої Ольденбургом перської рецензії” [8: т. 49: 370]. Працю “Персидский извод повести о Варлааме и Иосафе” вчений надрукував у “Записках Восточного отделения Русского археологического общества” 1889 року. 28 січня 1893 року І. Франко повідомляв М. Драгоманова: “...від Щербатського дістав статтю Ольденбурга про перську рецензію” [8: т. 49: 382].

Грецький текст “Панчатантри” 1080 року візантійського автора Симеона Сифа називався “Стефанит і Іхнилат” [4: 17]. Про цю збірку байок, апологів і казок про тварин, відому під назвою “Пільпая”, писав І. Франко: “Ще один витвір орієнтальної фантазії знайшов собі популярність і у нас на Русі, а власне збірка індійських апологів та новел, названа там “Панчатантрою” (п’ятикнижжям). [...] Про розширення на Русі сеї книжки в давній домонгольський період не маємо ніякого свідоцтва, її популярність почалася значно пізніше, в XVII в.” [8: т. 40: 165–188] в “Історії української літератури. Ч. перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського” та в статті “Характеристика руської літератури XVI–XVIII століть” [3: 382]. У статті “Тополя” Т. Шевченка” І. Франко, відзначаючи зміни в характері й тенденції твору, говорить про “Панчатантру” як про збірник великої скарбниці старих традицій, “зведених і перетоплених в одну більш або менш артистичну цілість збірною працею многих людей і многих поколінь” [8: т. 28: 77]. Давньоруські перекладачі використовували “Панчатантру” як настанови в християнській набожності і схильні були приписувати її авторство відомим християнським святым, скажімо, Іоаннові Дамаскину, Іоаннові Лествичнику [4: 17].

1762 року в Санкт-Петербурзі був виданий переклад з французької Бориса Волкова “Политические и нравоучительные басни Пильпая, философа индейскаго”. Давньоіндійські казкові сюжети переходять в російські збірники притч і байок, ними користується І. Крилов. А пізніше “Басни Пильпая” і деякі інші збірники із оповіданнями “Панчатантри” опрацьовував Л. Толстой і вніс їх у свою “Азбуку” для дітей [4: 18]. Літературна пам’ятка давньої Індії за межами своєї батьківщини нараховує більше двохсот переспівів понад шістдесятма мовами. Опрацьована 1199 року джайським монахом Пурнабхадрою редакція є одним із найповніших варіантів “Панчатантри”. Переклад цієї версії (The Panchatantra, text of Purnabhadra, ed. J. Hertel, Harvard Oriental Series, Vol. 11–12, Cambridge, Mass., 1908–1912) російського тексту зробив А. Сиркін, відредагувавши віршовану частину пам’ятки [4: 19].

Довгий час “у відношенні до індіаністики українська культура була *tabula rasa*. Піонером у даній галузі, як і в багатьох інших, був великий просвітитель, діяч широченного розмаху, який титанічними зусиллями розбивав стіну національної обмеженості, – Іван Франко” [1: 8], – підкреслював дослідник франкознавчої індології О. Білецький. “Добрі переклади важливих творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства” [8: т. 39: 7], – писав І. Франко у передмові до статті “Каменярі”. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання” (1911). Ще в IV кл. Дрогобицької гімназії, прочитавши “Reineke Fuchs” Й.-В. Гете, “почав komponувати свого “Лиса Микиту” і радився з М. Коріневичем щодо назв звірів” [9: 70–71]. В оповіданні “Гірчичне зерно” І. Франко пригадував: “Мене вже з гімназії тягло на схід”. Уже в той час він придбав “Боппові переклади” деяких епізодів із “Магабгарати” [1: 8]. А в 1875 році письменник пробував перекласти віршами один із епізодів першої книги “Магабгарати” “Смерть Гідімба” [8: т. 8: 91–99]. “Невідомо, наскільки він міг розбиратися в оригіналах, написаних санскритом. Але для справи популяризації він був достатньо озброєним” [1: 11], – зауважував О. Білецький. У листі М. Драгоманову (27 березня 1891) поет висловив думку, що хоча б “коротенький систематичний огляд буддизму в обох його галузях, його догм, котрі мали рішучий вплив на формування певних творів літературних і самої класифікації тих творів” [8: т. 49: 272] могли б дати більшу історико-літературну підготовку читачам статті вченого “Славянските сказания за рождението на Константина Великий” (Софія, 1890–1893). “Се хиба і у Бенфея, і у Веселовського...” [8: т. 49: 272] І. Франко досліджував давньоіндійські міфи, послуговуючись працями Т. Бенфея, О. Веселовського. Він підкреслив необхідність вивчати індійську літературу “в зв’язку з індійськими віруваннями, сектами і т. ін. і з розширенням кругозору на всі парості, куди твори тої літератури з часом розширювалися” [49: 272–273], наголошуючи на її *інтернаціональному* значенні (курсив наш. – Ж. Л.).

Європейськими публікаціями користувався І. Франко, перекладаючи із санскриту староіндійські міфи. 1892 року, за визначенням поета, він “переробив по своєму одну індійську легенду” [8: т. 49: 371]. В німецькому журналі сходознавчого товариства “*Zeitshrift der deutschen morgenlandischen Gesellschaft*” (т. XIII) було надруковано “текст і переклад із “Маркандеї-пурани” про Гарісчандру і Вісвамітру” [8: т. 49: 371]. І. Франко у вступі до видання поеми “Цар і аскет” 1910 року подав короткі відомості про пам’ятник одночасно з “Магабгаратою” та “Рамаяною”. Із вісімнадцяти пуран поет вибрав “Маркандею-пурану” – одну з “найважливіших, найкращих, а правдоподібно також найстаріших пуран. Найцінніші в ній ті часті, де вічно молодий мудрець Маркандея виступає, як оповідач” [1: 11]. “Цар і аскет” – “доволі довга поемка в 1268 віршів. Я старався цю типово індійську штуку перетягти якомога на загальнолюдський ґрунт, не фальшуючи її основного характеру. В “Пурані” вона – звеличення брахманізму, хоч зміст показує брахманця Вішмавитру прямо собакою. От я і вложив ціле оповідання в уста Будди, яко полеміку проти попів-брахманів і “святих” аскетів, котрі в погоні за святістю загубили людське

серце і людське чуття. Так само прийшлося змінити й кінець легенди” [8: т. 49: 371]. “Дослівно я не перекладав нівідки ні одного рядка” [7: 70], – оригінальність своїх перекладів посвідчив сам автор. У поемі “Цар і аскет” І. Франко кінець легенди змінює, “даючи трагедії короля Гарісчандри замість індійського фатального новочасний щасливий, але й індійському духові зовсім не противний кінець” [1: 16]. Вірні Гарісчандрі міщани врятовують царя, його дружину й дитину, а Вішвамитру – “тирана і здирцю” – народ повалив.

Із “Маркандея-Пурани” І. Франко переклав частково з англійського, частково з німецького (Фр. Рюккерта) перекладів оповідання “Цар Випацит” [8: т. 8: 100–106], підкресливши у примітках до поеми: “Індійці вірять у так звану метемпсихозу, то єсть вандрівку душ по смерті”. Поема своїми картинами староіндійського пекла близька давньоукраїнському “Хождению Богородиці по мукам”. У пеклі царю Випациту слуга Бога Ями – володаря підземного царства – сповіщає про закінчення його мук і вирушення до раю, але цар відмовляється “у небі раповать”:

Коли своїми муками я міліонам пільгу дам,
То де ж є краший рай над се?

Ця гуманістична ідея була для І. Франка, науковця й просвітителя, найважливішою у його концепції про необхідність глибокого вивчення історії релігій народів світу. “Староіндійське міфотворення, зовсім виняткове своїм багатством, було особливо показовим матеріалом. Людина – цар Випацит виявляється вищим у моральному відношенні, ніж всевишні Боги” [1: 13], – слушно підсумовував О. Білецький.

Плануючи, за висловом І. Франка, в поемі “Цар і аскет” “цю типово індійську штуку перетягти якомога на загальнолюдський ґрунт” [8: т. 49: 371], автор усвідомлював, “що в основі етапу інтеграції загальносхіднослов’янської міфології та демонології лежать культурні стереотипи, характерні для індоєвропейської культури...”. “На етапі XVII–XVIII ст. до н. е. протослов’янська культура охоплювала більш широке у порівнянні із раннім сереньовіччям коло етносів, у тому числі не тільки східних, а й західних та південних слов’ян. У більш віддалені часи культурна спорідненість народів індоєвропейської групи включала й інші народи Європи” [6: 7], – зазначає дослідник проблеми етногенези за класичними пам’ятками української етнографічної спадщини. Наприклад, академік В. Міллер “тлумачив білоруський переказ, що на ньому ґрунтується звичай улаштовувати поминки псів з погляду міфології. Такі поминки справляються у білорусів по псах богатиря Боя. “В Боеві та його псах треба вбачати якесь давнє божество, подібне, наприклад, до індійського Ями, що його, як і Боя, супроводжують два (курсив наш. – Ж. Л.) пси” [2: 531–532]. Етнолог, член-кореспондент АН України ввів у українську мову термін “заложний”, прикладаючи цю назву, що стосується людей, до тварин, так само, як і професор Д. Зеленін, запровадив у російську фольклористику цей вираз.

Як і в поемі І. Франка “Цар Випацит у пеклі”, у білоруському переказі індійський бог Яма пов’язаний із грішниками-покійниками: нечистими, негідними по-

ваги, самогубцями, п'яницями, проклятими батьками – “заложними мерцями”. Спільність власних назв із білоруського фольклору та індійської міфології прояснює історичні зв'язки слов'янських народів з народами світу, спільність їхньої етнології. Формування цієї етнічної спільності обґрунтовує сучасний дослідник історії української мови: “І українська мова, і санскрит, і латина, і давньогрецька мова – усі вони індоєвропейські, тобто члени однієї мовної сім'ї з багатьма спільними або подібними лексичними, фонетичними і граматичними особливостями. Тому з не меншим успіхом можна знайти цілий лексикон відповідностей з санскритом, наприклад, у болгарській, німецькій, англійській, румунській чи будь-якій іншій індоєвропейській мові” [5: 4]. Навіть витоки назви “русь” науковці (В. Петров, М. Брайчевський) пов'язували з особливим індоєвропейським народом іраномовного походження зі своєю мовою, яка належала до східної групи індоєвропейських мов і мала багато спільного з праслов'янською мовою [5: 184]. Відомий російський учений О. Трубочов говорить про можливість пов'язувати етнонім “русь” з дуже давніми індоєвропейськими племенами Причорномор'я і зближує його з давньоіндійським словом “ruksa” – “світлий” [5: 63].

Із усієї франкознавчої індіаністики найуніверсальнішою й найглибшою за дослідженням її генези, найдовершенішою за перекладами й переспівами, з нашого погляду є санскритська збірка індійських казок і байок “Панчатантра”. Показово, що І. Франко в листах до дружини неодноразово рекомендував читати “орієнтальні казки”: “Думаю, що ся лектура більше тебе займе, ніж Біблія” (28 травня 1833) [8: т. 49: 402–403].

Німецький філолог Т. Бенфей 1859 року у передмові до “Панчатантри” виклав свою теорію міграцій, запозичень у фольклористиці, згідно з якою індійська література є єдиним джерелом усіх казкових сюжетів народів світу: давньосхідний фольклор, зокрема індійський, “через Тибет перейшов до монголів, а від них під час їхнього 200-літнього панування над Північною Руссю перейшов до неї, а звідти в усній формі розійшовся по всій Європі” [8: т. 29: 125].

І. Франко в передмові до збірки “Коли ще звірі говорили” наголошував, що у цих “впливах” мудрих людей в Вавілоні, Єгипті, в Індії та Греції” – шлях від “казкових фікцій на дальший, ширший обрій життєвого змагання та казкового досвіду” [8: т. 20: 75], “немало фактів із історії розвою та культури людей і природи” [8: т. 20: 77]. За прикладом “Панчатантри”, де віршовані фрагменти наявні в кожній анімалістичній новелі, І. Франко поглиблює і увиразнює оповідь так само поетичними уривками: фольклоризмами, афоризмами, філософськими сентенціями. У вісімнадцятій казці “Ворони і Сови” із дванадцяти розділів [8: т. 20: 128–151] Кіт муркоче “святі приповідки”:

До досконалості провадять три дороги:
Для бідних не щади підмоги,
Для добрих май в душі зичливість,
Для всіх же – справедливість [8: т. 20: 137].

Із усієї “Панчатантри” І. Франко особливу увагу приділив оповіданню п’ятої книги під ч. 12 такого змісту: “у одного царя вродилася дочка з трьома грудьми; таке каліцтво вважалося в Індії віщуном великого нещастя, отим-то цар велить викинути дитину в ліс...” [8: т. 35: 321–322]. Вважаючи, що “шляхи та сліди мандрівки східних оповідань і доктрин ще не всі гаразд виявлені, незважаючи на многоважні праці Бенфея, Лібрехта, Клоустана, Коскена, Веселовського та цілої фаланги молодших робітників” [8: т. 35: 321], вчений досліджує староруську притчу про сліпця і хромця (1904–1914) – “дуже навчаючий приклад того, як у західноєвропейській версії заховалася старша форма, яка в орієнтальних версіях склеєна із іншою темою і немов придушена нею, в значній мірі зникла, затемнилася, дійшла до такого рудиментарного стану, що навіть бистре око такого спеціаліста, яким був Бенфей, могло не добачити її” [8: т. 35: 321]. І. Франко за текстом Т. Бенфея [Theodor Beniey. *Pantschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Varchen und Errählungen.* – Leipzig, 1859, Zweiter Theil. – С. 355–359] у статті “Притча про сліпця і хромця (Причинок до історії літературних взаємин старої Русі)” подає сюжет новели про сліпця і хромця [8: т. 35: 321–322]. У статті І. Франко сформулював концепцію дослідження: “В отсій розвідці я бажав би прослідити на однім невеличкім староруськім творі дуже інтересні літературні та культурно-історичні взаємини між Сходом і Заходом і посередництво жидівства в тім процесі в середніх віках” [8: т. 35: 301].

Київський учений Є. Славинецький ще в кінці XVII ст. виявив між писаннями К. Туровського твір “О души и тѣлѣ и преступлении заповѣди, о воскресеніи тѣлес человекѣчь, и о судѣ будущем и муцѣ” [8: т. 35: 302].

Найкоротша форма його назви проложна (міститься в Прологах – пам’ятках церковнослов’янською мовою XIV–XVI ст. [8: т. 35: 302–303]: “Притча о слѣпци и о хромци” [8: т. 35: 302].

Дослідник з’ясовує проблему генези притчі, встановлює авторство К. Туровського (8: т. 35: 306–307): третя редакція притчі, передмова й інтерпольовані звернення. Виклад притчі – “свого роду ключ до кращого зрозуміння апостольських і пророцьких писань” [8: т. 35: 308].

Висвітлюючи джерела Кирилової притчі, І. Франко на підставі аналізу фольклорного матеріалу (Євангеліє, твори отців церкви), пам’яток арабської й давньоєврейської літератур (“епічні й доктринальні”), літературного збірника “*Gesta Romanorum*” [8: т. 35: 310–316] дійшов висновку: “основу своєї притчі Кирило Туровський (курсив наш. – Ж. Л.) мав по всякій правдоподібності з усної передачі, від жидівських рабинів, і обробив її своїм звичаєм, держачися старших церковних взірців і черпаючи, де було можна, з готових літературних шаблонів, змінюючи при тім і саму конструкцію притчі відповідно до моралізаційної мети, яку поклав собі при писанні свого твору” [8: т. 35: 316]. У коментарях К. Туровського до притчі: відгуки жидівських вірувань і поглядів, полеміка між фарисеями й садукеями, алегоричне тлумачення Адамового гріха, антитетичних образів Авеля і Каїна, – все це, “хоч і не відкинене православною церквою виразно, все-таки не належить до речей, прийнятих нею, та за те живо нагадує погляди, що були широко розвинені в

пізнішим жидівським письменстві” [8: т. 35: 317]. К. Туровський у “Притчі про сліпця і хромця” “підлягав сильному жидівському впливові, був під живим враженням якихось добре прочитаних жидівських місіонерів” [8: т. 35: 318].

До літературної історії староукраїнської притчі про сліпця й хромця І. Франко відносить відгалуження “Панчатантри” – “редакції старшої” від тої, яка заховалася досі в санскриті, і то заховалася в турецьким перекладі перської версії, що пішла з пеглевійського перекладу санскритського (затраченого) оригіналу. У так званім “Гумаюн-наме” маємо між іншим аполог під назвою “Сліпий і видючий”, де оповідається, що сліпий мандрував з видючим, женучи перед собою осла, що служив йому за поводиря (опубліковано 1903 року в Берліні). В сюжеті її – заковані від холоду гадюка, зовсім “похожа на Мойсеєву палицю” [8: т. 35: 323]. Історичний зв’язок між фрагментами сюжетів із гадюкою й жидівсько-арабсько-руською (українською. – Ж. Л.) притчею про сліпця і хромця, – читаємо науково-генеалогічні розмисли І. Франка, – “враховуючи історичний шлях, куди від правіків ішла мандрівка різноманітного культурного добра зі сходу на захід, велить нам догадуватися, що такі досить загадкові фрагменти із здавна затемненої цілості, котра і мусила колись існувати і то в такій формі, що робила зрозумілою її мандрівку та її переміни” [8: т. 35: 324].

Для прикладу трактування теми І. Франко подає античні твори, європейські переклади XVI ст., твори байкописів і моралістів XVII–XVIII ст., версію німецького байкопису Геллerta (*Der blinde und der Lahme*), у якій підноситься “користь солідарності”; зразки польського байкопису І. Красіцького (1790), французького поета Делавіна (1831) [8: т. 35: 326–327]. Стародавній міф про осліпленого Оріона, котрому Гефест дав за поводиря малого хлопця і він на сході від сонячного жару “відзискав назад свій зір”, дослідник відносить до астральних міфів, генетично пов’язаних із Вавилоном. Міфічна легенда про Оріона перейшла в християнський міф про св. Христофора, який “зробився гарячим проповідником Христової віри” [8: т. 35: 330].

Відгуки легенди про Оріона, в яких наявний мотив гадюки, учені знаходили в Індії вже на початку нашої ери у формі апологів (“Гумаюн-наме”) або новел (“Панчатантра”): це найліпший доказ, що індійці не запозичили їх від греків. “В апологу гадюка спричиняє смерть сліпця (як у греків), а в новелі за посередництвом огню (сонячний промінь) вертає йому зір” [8: т. 35: 330].

І. Франко висловлює гіпотезу, що й легенда про Христофора постала, власне, із “об’єданого пізньоєгипетського кола понять з християнством”: дитина на плечах Велетня (у жидів сузір’я Оріона називається Велетнем) Христофора – Христос, символ перемоги християнства над язичництвом [8: т. 36: 330]. Етимологія самого імені “Христофор” – поєднання грецьких лексем “хрест” і “схід”. Слід української легенди про сліпця і хромця, теми її мандрівок і паростей йдуть від жидівської міфології.

Отже, староукраїнська притча про сліпця й хромця, – резюмує І. Франко, – “один із каналів релігійного синкретизму, що величезним перстнем обіймають усі головні парості культурного людства, раз у раз нагадуючи їм, що вони культурно,

духовно, своїми найкращими віруваннями і найвищими ідеями не менше близько посвоячені (від українського “швагер” – свояк. – Ж. Л.), як і вузлами раси й фізичної будови” [8: т. 35: 331].

До матеріалу притчі про хромця і сліпця І. Франко звертався і пізніше. У 1912 році в тижневику “Неділя”, № 37. – С. 3–5 (13 жовтня) опубліковано текст притчі в оригіналі та в перекладі українською мовою разом із невеликим коментарем “Притча про сліпця і хромця. Пам’ятка староруського письменства”. Тоді ж ця праця вийшла окремим відбитком (з “Неділі” та в серії “Міжнародної бібліотеки”, № 3 (Львів, 1912. – 16 с.).

У коментарі до статті І. Франко особливу увагу звертає на так званий Пролог – “збір коротких оповідань про життя святих в порядку грецького календаря” (Синаксарії або Менології) [8: т. 39: 88]. Вони склалися від перших років християнства в різних краях і у різних народів, до нашого часу дійшли рукописи грецьких збірок лише IX–X ст. Ця проложна збірка була вчасно перекладена церковнослов’янською мовою, і що найголовніше – тільки в Південній Русі (в Україні. – Ж. Л.). “До нас дійшло кілька пергаменових копій сеї збірки із XII–XIII вв.” [8: т. 39: 88]. До “Прологу” ввійшли, крім святих із грецьких Синаксарій, численні святі слов’янських народів: чеського, мораво-паннонського, сербського, болгарського та руського [українського], фрагменти Святого письма, короткі оповідання та притчі, уривки з духовних повістей (“Повість про Варлаама та Йоасафа”) або й зовсім безіменні. “Се все надає староруському Прологові надзвичайну літературну та культурно-історичну вартість” [8: т. 39: 89], – наголошує І. Франко.

У статті дослідник публікує текст притчі про сліпця і хромця із характерними особливостями новгородського говору як літературне джерело “інтересного твору” (І. Франко) К. Туровського “Притча о человекской душѣ и о тѣлѣ, и о преступлении божіих заповѣдей и о воскресеніи тѣль человеческих и о будущем судѣ и о муцѣ”. Цей “один із найстарших проложних текстів [...] міститься в пергаменовім Пролозі XII–XIII вв. Новгородської Софійської бібліотеки і був опублікований у “Известиях императорской Академии наук” (1857 рік, с. 52–54). І. Франко переклав староруський проложний текст притчі українською мовою [8: т. 39: 92–93]. Цей переклад має свої стилістичні особливості і навіть відмінність від тексту притчі у лексичі.

Дослідження І. Франка “Притча про сліпця і хромця” 1904 року із висновком про початкове існування християнського вірування в жидівських колах, а також у колах юдействующих християн [8: т. 35: 331] учений доповнив висновком із цієї розвідки: “Догматичний виклад сеї притчі, в якого основі лежить віра в існування місця без мук, отже, не чистилища, в якім держаться душі по смерті аж до остаточного суду (“нема муки душам до другого приходу Христового, але їх стережуть у місці, яке тільки Бог знає” [8: т. 39: 93]), може дати деяку вказівку, в якім крузі староцерковних поглядів та вірувань треба шукати початку сеї притчі, якої початкові рядки нав’язують до євангельської притчі про владителя винограду і невірних слуг: Євангеліє Матвія, XXI, 33, а також Марка, XII, 1” [8: т. 39: 94].

У фольклористичному дослідженні “Пісня про Правду і Неправду” (1906) І. Франко на основі німецького перекладу петербурзького орієнталіста А. Шіфнера подає скорочено оповідання з мотивом осліплення брата братом із санскритської збірки “Дзангул” (1 ст. н. е.), збережене в тибетському перекладі буддійської енциклопедії “Канджур” [8: т. 43: 346–348].

Докладно порівнявши різні варіанти казок українського циклу, вчений виявив “клубок змотаних докупи різних мотивів, що потім являються окремо розвинути в різних західних варіантах” [8: т. 43: 348]. В іншому оповіданні із “Канджура” І. Франко дослідив мотив суперечки учнів Будди про найкращу людську прикмету – святість, доведена ділами: допомога бідній людині, для врятування іншої – праведний відрубав собі руки й ноги. “Силою Індри йому відростають ті члени і його вибирають царем”. На аналогічний приклад І. Франко посилається зі збірки “Панчатантра” [8: т. 43: 349].

“В європейських і нових азійських варіантах праведний тратить зір через програний заклад за правду; тут він силою правди своїх слів і своєї нареченої відзискує зір. Поклик до вищої, вселюдської правди тут так само, як і в нашій рукописній притчі (“Сліпець і хронець”. – Ж. Л.), з початку перенесений на кінець оповідання і стверджується ділами” [8: т. 43: 348], – аргументує дослідник.

Так само в санскритських шастрах “Панчатантри” наявні мотиви: дерева – “дхава”, “шала”, “шамі”, “палаши”, “шиншапа” [4: 30, 146, 175, 336], “священної трави”, “куша” [4: 38, 213], листя – “бетель” [4:76], “харита” (різновид голуба) [4: 228], заєць і місяць [4: 233], Індри [4: 231, 236], злих духів (“ракшаси” [4: 199], гадуки, мотив правування звірів як алегоричних образів людей; контрастні символи: зайця – правди і сови – кривди; голуба – правди і ворони – кривди. Їх використав і розробив І. Франко у збірці казок “Коли ще звірі говорили”. На мотив протиставлення правди і неправди на матеріалі спокушення Будди злим демоном Марою поет написав віршоване оповідання “Мара і Будда” [8: т. 8: 107]. С. Ольденбург довів, що те саме оповідання із біографії Будди, “перекладене з язика палі на санскрит в книзі “Lalita Vistara” [8: т. 43: 350]. За перекладом Е. Віндіша І. Франко подав текст глави “одної з найкращих книг старого південного буддизму” – “Sutta-Nipata” [8: т. 43: 350–352].

Як було зазначено вище, І. Франко за текстом Т. Бенфея, подав у статті “Притча про сліпця і хромця (Причинок до історії літературних взаємин старої Русі)” сюжет новели “Панчатантри” про сліпця і хромця [8: т. 35: 322]. У публікації російськомовного варіанту “Панчатантри” 1972 року шастра десята [4: 349–354] із 5-ї книжки “Безрассудные поступки” про сліпця і горбуна (а не кульгавого) – продовження попередніх тем збірки. У вступі до 5-ї книжки Вишнушарман – мудрець і легендарний укладач “Панчатантри” – висловив у формі шлоки провідну філософську думку всієї 5-ї книги збірки: вічність істини розуму та перемоги духу над спокусами суєти мирської:

Пусть джинны славятся вовек, чей разум истину постиг,
Чей дух влечение превозмог к соблазнам суэты мирской” [4: 321].

Новела про сліпця й горбуна пов’язана з проблемою новели другої: сенс блага людського життя, всієї людської діяльності у добродетності (дхарма), багатства (артха), любові (кама), звільнення від марності світу (мокша) [4: 96, 360].

Із шастри другої: брахмани за тезою “*В сраженъ с ницетой смерть*” [4: 333, 357] – (Бог смерті та справедливості Яма) – *высшее из благ*” [4: 325] вирішили роздобути багатство і, отримавши від владики йогинів світильники, супутники вирушили на пошуки скарбів [4: 327–330]. Від другої аж до останньої одинадцятої шастри сюжет розгортається за основною засадою: приходять до людини радість і горе з примхи, забаванки долі (карми) [4: 349].

“*Счастье всегда приходит по милости судьбы, – резюмує в закінченні одинадцятої шастри брахман, котрий заволодів золотом. – И все же, пускай судьба всевластна, никогда не следует терять рассудок*” [4: 354].

Брахман “с вертящимся на голове колесом, перескакивающим с головы одного человека на голову другого” (алегорія “счета времени” – [4: 329]) сформулював зміст XI-ї шастри про тригрудку царівну, сліпця, якого з допомогою палиці водив горбун Мантхарака:

Трехгрудой женщине, слепцу, горбатуому поводырю
Пороки пользу принесли – судьба явила милость им [4: 349].

І. Франко зауважив: “На мотив співділання сліпця й хромця Бенфей не звернув зовсім уваги, і так само полишив без уваги комбінацію вздоровлення сліпця і чорної гадюки” [8: т. 35: 323]. Фрагмент сюжету тексту XI-ї шастри про виздоровлення сліпця шматками мертвої чорної гадюки складає шість абзаців [4: 352–353] у виданні “Панчатантри” (1972).

Здоровий глузд, розважливість, безпристрасність, мудрість вільні від заздрощів, духу жадібності, зажерливості й хтивості, чванливості й владолюбства, недосяжності й безглуздості надій, нелюдськості та запроданства. Із цим застереженням брахман, який заволодів золотом, попрощався з товаришем і пішов додому [4: 354]. Так завершується п’ята книга під назвою “Безглузді вчинки”, із закінченням котрої викладена й наука розумної поведінки “Панчакхьянака”, або “Панчатантра” [4: 354].

Обґрунтувавши міфопоетику староукраїнської “Притчі про сліпця і хромця” в історично-культурологічному аспекті, І. Франко пов’язав її з євангельськими постулатами. Генезу міфопоетики шастри про сліпця та горбатого – із західноєвропейськими версіями збірок “*Promptuariorum*” і “*Gesta Romanorum*” [8: т. 35: 321–324].

Санскритська збірка “Панчатантра”, як і інші буддійські книжки, що в середні віки через Схід (Персія, Тибет, Туреччина, Монголія) “головною своєю ідейною основою, наскільки вона зовсім не затемнилася по дорозі та протягом століть, показує на свою далеку індійську, буддійську батьківщину” [8: т. 43: 352].

Відтак І. Франко у своїх дослідженнях та перекладах “Панчатантри” всебічно аргументував генезу синкретизму сучасних релігійних вірувань: юдаїзму, ісламу, християнства та буддизму. “Да святиться навіки всюдисущість Франкова” (Д. Павличко).

Література:

1. Білецький О. Іван Франко і індійська література // Наукові записки Київського університету ім. Т. Г. Шевченка. – Т. XV, вип. VII. Збірник філологічного факультету № 9. Присвячений 100-річчю з дня народження Івана Яковича Франка. – К., 1956.
2. Дашкевич В. До питання про заложних тварин в уявленнях українського народу // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991.
3. Європейське Відродження та українська література XIV–XVII ст. / Відп. ред. О. Мишанич. – К., 1993.
4. Панчатантра. Перевод с санскрита, предисловие и примечания А. Сыркина. – Москва, 1972.
5. Півторак Г. Звідки ми і наша мова. – К., 1993.
6. Пономарьов А. Царина народної уяви та її класичні розробки. Вступна стаття // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991.
7. Трубачев О. Лингвистическая периферия древнейшего славянства: Индоарийцы в Северном Причерноморье // Вопросы языкознания. – 1977. – № 6.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Франко Т. Про батька: статті, оповідання, спогади. – К., 1964.

Наталя Сергєєва (Київ)

Сонети Вільяма Шекспіра у перекладі Івана Франка

І. Франко відіграв важливу роль у розвитку перекладу в Україні, оскільки вважав його органічною частиною літературного процесу. Визначний український письменник, літературознавець, цікавився історією, культурою і, насамперед літературою, різних народів. Він знав 12 мов світу. Його захоплювала ідея донести до українського читача надбання світової літератури. Ще й сьогодні вражає широта інтересів поета і його перекладацької творчості. Вона охоплює фольклор (староруську епіку, чеські, болгарські, італійські, португальські, китайські, єврейські народні пісні, старошотландські, староанглійські пісні й балади, іспанські романи, санскритський епос, вавилонські гімни, біблійні легенди), старогрецьку і римську літератури, літератури слов'янських народів (російську, польську, чеську, словацьку, сербську), австрійську, англійську, австралійську, французьку, угорську, американську, німецьку тощо. Серед авторів, твори яких переклав І. Франко, є В. Шекспір, Данте, Бернс, Дж. Г. Байрон, П. Б. Шеллі, П. Кальдерон, Г. Ібсен, Г. Е. Лессінг, Ф. Шиллер, Й.-В. Гете, Е. Золя, Марк Твен, А. Доде, А. Франс, В. Гюго, А. Міцкевич, О. Пушкін, М. Лермонтов, Ф. Достоєвський, М. Салтиков-Щедрін, М. Некрасов та багато інших. Особливе місце у його творчості посідає антична, німецька та англійська література.

Освіта І. Франка ґрунтувалася на багатстві світової культури, і в першу чергу, античної греко-римської цивілізації. Особливе місце в літературознавчій та перекладацькій творчості І. Франка посідає антична література.

Це було зумовлено не тільки класичною освітою письменника, але й, насамперед, його розумінням виняткової ролі античної культури в історії розвитку європейської. У 1912 році І. Франко писав: “Скільки скористали західноєвропейські народи: французи, німці, англійці та італійці з перекладів творів грецької та римської старовини, це відомо кожному, хто лиш трохи займався літературою та культурною історією тих народів” [4: 16].

Можна стверджувати, що античність певною мірою допомогла Франкові виробити поетичну техніку і захопила його до поезії.

Античність була не тільки предметом захоплення, дослідження і перекладацької діяльності І. Франка, вона справила суттєвий вплив і на його власну творчість.

Зацікавленість І. Франка англійською літературою в першу чергу пов’язана з іменем видатного англійського письменника В. Шекспіра, творчість якого надихала на активну плідну працю не тільки Івана Яковича, а й Лесю Українку, П. Куліша, Панаса Мирного, М. Вороного, М. Рильського, Т. Осьмачку та багатьох інших авторів, які перекладали в свій час цього автора.

І. Франко розпочав перекладати В. Шекспіра у 1879 році і першою спробою був переклад уривків з першої дії трагедії “Король Лір”. П’єсу “Венеціанський купець” було перекладено пізніше, у 1912 році І. Франко першим в Україні почав перекладати шекспірівську лірику.

Сонет – один із найпопулярніших і найскладніших жанрів лірики нових часів. Він обов’язково містить 14 рядків, зафіксовану систему повторюваних рим і визначений зв’язок частин і цілого. І. Франко схарактеризував структуру сонета як “п’ятистоповий ямб, мов з міді литий”. Завдяки своїй виструнченій формі сонет став досконалим інструментом для відображення боротьби добра і зла у світі, зіткнення протилежностей.

Ще за доби Відродження виникла традиція у 1-му катрені подавати певне твердження, у 2-му – розвивати протилежну думку (антитезу), а в терцинах зображувати боротьбу протилежних сил, їхній синтез і водночас розв’язку. В. Шекспір запропонував нову, власну форму сонета: три катрени, в яких викладалася певна думка, і двовірш, у якому висловлювалась головна думка-висновок. Схема римування також відрізнялася від “петрарківської”: у катренах рима була або перехресною, або поясною, у двовірші – завжди парною. Сонет такої будови називається англійським, або “шекспірівським”.

В. Шекспір (1564–1616) написав 154 сонети, більшість із яких (126) присвячена невідомому білявому Юнакові, другові поета. Сонети 127–152 розкривають історію його драматичного кохання до Смаглявої леді, а в інших творах (153 та 154) автор висловив почуття радості й краси кохання.

Увагу І. Франка привернули 14, 76, 143, 130, 131, 96, 29, 30, 66, 28, 31 сонети. Зупинимось на перекладі І. Франка 66 сонета В. Шекспіра.

Ознайомимось із оригіналом, дослівним перекладом сонета і безпосередньо з перекладом І. Франка.

Tired with all these, for restful death I cry
 As to behold desert a beggar born,
 And needy Nothing trimm'd in jollity,
 And purest faith unhappily forsworn.
 And gilded honour shamefully misplaced,
 And maiden virtue rudely strumpeted,
 And right perfection wrongfully disgraced,
 And strength by limping sway disabled,
 And art made tongue – tied by authority,
 And Folly (doctor – like) controlling skill,
 And simple – Truth miscall'd Simplicity,
 And captiv – good attending captain ill:
 Tired with all these? From these would I be gone.
 Save that to die, I leave my love alone

Дослівний переклад:

Втомлений всім цим, задля спокою смерть я гукаю,
 Як спостерігати покинутим народженого жебраком,
 І злидні, нічим не прикрашені у веселошах,
 І найчистішу віру, нещасливо зражену,
 І позолочену честь, ганебно зневажену,
 І дівочу честь, грубо зганьблену,
 І справедливу гідність, несправедливо збезчещену,
 І силу, кульгавим впливом скалічену,
 І мистецтво, зроблене безмовним (язико-втомленим) авторитетами,
 І щиру правду, помилково названу простацтвом,
 І дурість, наче лікар, контролює майстерність,
 І полонене добро, що слухає хворого командира.
 Втомлений всім цим, від цього хотів би я піти,
 Рятуючи це, померти, я залишаю мою любов самотньою.

Сонет 66 у перекладі І. Франка:

Не раз я кличу смерть, бо нудно бачить в світі,
 Як ходить працівник в жебрацькому лахмітті,
 А капосне ніщо блищить у пишнім строю,
 А вірність щирая, знай, б'ється з клеветою.
 Як славу має й честь огида і облуда,
 А чистоту он там сквернить насилля дике,
 Як чесноту ганьбить ось стовпище велике,
 А власть над всіма зла, як на очах полуда.
 Перед надсилою художество німіє,
 А дурень мудрому відмірює права,
 І правда спугана, безпомічна дуріє,
 А добрий в найми йде, а ледар ужива –
 Умер би! Ні, держусь тривогою одною:
 Як я умру, й любов моя умре зі мною.

Як ми бачимо, ліричний герой вступає в конфлікт із несправедливим суспільством, яке руйнує його мрії і талант. Він ненавидить лицемірство і зло у всіх його проявах, йому боляче від жорстокої реальності, він проходить через глибокі душевні страждання, з часом загартується і починає філософськи помірковано ставитися до суперечливого світу. Можна розглядати конфлікт ширше – одвічна боротьба добра і зла. Головним у сонеті як у В. Шекспіра, так і в І. Франка є наявність конфлікту і його гармонійне розв'язання в кінці твору. Для шекспірівського ліричного героя на початку твору смерть неминуча, а в кінці – він сумнівається, бо залишить свою любов самотньою. І. Франко переосмислив фінал, його герой розуміє, що любов не зможе жити без нього і помре разом із ним. Це зупиняє ліричного героя від рішучих кроків, він не просто сумнівається у власному рішенні про смерть. Моральний обов'язок героя – не залишити друга самотнім, не приректи його на смерть. Навіть лише спогад про друга втримує ліричного героя на цьому світі. Ідейним центром перекладу є двовірш – заперечення смерті. Ліричний герой І. Франка живе в іншому столітті, в інший історичний період. Він – борець (як і сам І. Франко). Основна ідея сонета – життя заради життя, перевага життя над смертю, перемога любові – найсильнішого почуття, яке не тільки прикрашає цей світ, а й рятує його від загибелі.

Антитеза – основа сонета (вірність щирая – клевета; слава й честь – огида і облуда; мудрий – дурень тощо). Проте варто зазначити, що у В. Шекспіра образи сталі і нерухомі, а в І. Франка вони оживають. Лексико-морфологічний склад перекладу суттєво відрізняється від оригіналу: у В. Шекспіра використано 8 дієслів, а в І. Франка – 18. Це призводить до більшої експресивності. У В. Шекспіра цей сонет складається з 2-х речень. Перше речення містить 12 простих речень, із яких 10 називних приєднано сполучником “and”. За допомогою такої складної форми змальовано пороки суспільства. В І. Франка сонет складається з 4-х речень (по одному на катрен) + двовірш, перекладач не використовує анафору “and”, але часто вживає сполучник “а” як посилення антитези. Перекладач ледь помітно переставляє акценти у співвідношенні позитиву і негативу, уникає повтору на початку сонета і вкінці (змінює форму, проте лишає зміст), творчо переосмислює В. Шекспіра, змальовує власні відтінки образів-символів. Картина зuboжілого світу передана настільки близько до оригіналу, що навіть не викликає питань і сумнівів, а деякі образи в І. Франка ще більш вдалі, ніж у В. Шекспіра (наприклад, у 3-му катрені). У перекладі наявні такі художні засоби: оксиморон (славу має й честь огида і облуда), метонімія (“кличу смерть” у значенні “вмерти”), епітети (пишний, щирая, спутана тощо), метафора (вірність б'ється з клеветою, правда дуріє тощо).

Сонет 66 В. Шекспіра у інтерпретації І. Франка має 12 рядків і двовірш.

1-й катрен має парну риму (аабб “світі – лахмітті, строю – з клеветою”);

2-й катрен – опоясуючу (абба “облуда – дике – велике – полуда”);

3-й катрен – перехресну риму (абаб “німіє – права – дуріє – ожива”); двовірш має парну риму (dd “одною – зі мною”). У 1, 2 катренах – жіноча рима (світі – лахмітті, дике – велике), у 3 катрені – чергуються жіноча і чоловіча (права – ужива, дуріє – німіє), у двовірші – жіноча рима (одною – мною).

В оригіналі маємо 1, 2, 3-й катрени з перехресною римою (абаб), а двовірш – з парною римою (dd).

І. Франко не просто переклав 66 сонет В. Шекспіра, а й створив прекрасну власну поетичну перлину.

Метою нашого компаративного аналізу було привернути увагу науковців до поетичної спадщини Франка-перекладача, яка потребує ґрунтовного дослідження.

Література:

1. Абуашвили А. За строкой лирики: О художественном переводе. – Москва, 1989.
2. Антонюк Т., Добрянська І. Лінгвістичний коментар до творів І. Франка зі шкільного курсу літератури. Навчальний посібник. – К., 2000.
3. Бандура О. Вивчення елементів теорії літератури у 9–11 класах: Посібник для вчителя. – К., 1989.
4. Борецький М. Античні джерела вітчизняної культури // Українська мова та література. – К., 2002. – № 38 (294).
5. Сергєєва Н. “Дослівна мова – нежива!” (Конспект інтерактивного бінарного уроку з використанням комп’ютерних технологій, 10 клас) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колеґіумах. – К., 2005. – № 4.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Оксана Дзера (Львів)

Іван Франко – перекладач творів Дж. Г. Байрона

І. Франко, засновник українського перекладознавства, що започаткував методику лінгвостилістичного аналізу перекладу, рецензент і редактор тогочасних перекладів та блискучий перекладач значного доробку численних творів класичної і європейської літератури, доклався і до україномовної Байроніани. Він був редактором Кулішевого перекладу “Чайльд-Гарольдової мандрівки” (“Child Harold Pilgrimage”) та автором передмови до неї. У кількох статтях дослідник говорить про вплив новаторської поезії Дж. Г. Байрона, його “[...] гордого індивідуалізму” [2: т. 29: 234], “закоханості у чисто абстрактну поезію і філософські роздумування” [2: т. 27: 261] на слов’янську літературу, що довгий час перебувала “в байронічеських тогах” [2: т. 26: 296]. Розвиток байронізму І. Франко пов’язував з “[...] найкращими цвітами національного і духовного відродження слов’янських народів” [2: т. 29: 291]. Франкова стаття “Лорд Байрон”, де йдеться про життєвий і творчий шлях англійського поета та його вплив на світову культуру ХІХ ст., становить особливий інтерес. Автор зазначає, що глибоко національний характер Байронового слова робить його близьким для всього людства.

Одна з таких національних і, водночас, загальнолюдських тем Байронової поезії, боротьба народу за свободу і самовизначення, захопила І. Франка-перекладача. У 1884 році поет подав власну інтерпретацію “Новогрецької пісні” (“The Isle of Greece”), де зумів відтворити дух та ідею відомого уривку з поеми “Дон Жуан” (“Don Juan”). У цьому майстерному перекладі І. Франкові вдалося узгодити методи семантичної еквівалентності, тобто мовностилістичної відповідності до тексту-джерела, і прагматичної еквівалентності, що передбачає співзвучність із темою національного гноблення українців. Перекладач дотримується принципу еквілінеарності і відтворює усі давньогрецькі образи та реалії (Саффона, Делос, Гомер, Марафон, Фермопіли, Пірровий тан – Піррова фаланга тощо). Водночас І. Франко скорочує шіснадцяти-строфну поезію, вилучаючи чотири строфи (11–14). Таке скорочення зумовлено інтерпретаційною концепцією непрямого одомашнення, що полягає в акцентуванні тих мовностилістичних елементів тексту, які викликають певний відгук у читача перекладу, і вилученні елементів, несумісних із цільовою культурою. У строфах 11–14 автор, зокрема, протиславляє іноземних деспотів “рідним” тиранам, що колись сприяли славі Греції. За відсутності аналогічної української реалії, І. Франко вилучає ці рядки як нерелевантні для створення єдиного ефекту. Натомість, перекладач вдається до надкодування образів рабства і пригнічення; порівняймо:

Though *link'd among a fetter'd race* [5: 695] – Хоч **раб** я із прадіда й діда-раба [2: т. 12: 557].

And must thy lire, so long divine, / Degenerate into *hands like mine?* [5: 695] – А ліру, що божі лила колись звуки, / Ганьблять тепер **підлі невірничі руки** [2: т. 12: 557].

У попередньому прикладі риторичне запитання транспонується у категоричний констатив: ліричний герой уже не вагається, він рішуче визнає своє національне пригнічення, а це – перший крок до визволення; порівняймо: Must we but weep o'er days more blest? / Must we but blush? – Our fathers bled [5: 695]. – Лиш плакати ми вмієм по днях Марафона, / Для стыду – не маєм вже й крові вітців! [2: т. 12: 557].

Щоб зробити наголос на цій визвольній ідеї твору, І. Франко переставляє два фінальні рядки: *A land of slaves shall ne'er be mine* – / Dash down yon cup of Samian wine! [5: 696] – Геть, чарко! Не хочу я твого вина! / **Країна рабів – не моя вітчизна!** [2: т. 12: 558].

Знаменно, що у рядках, де лунає заклик до дії, перекладач використовує образ із власної співзвучної поезії “Каменярі”, написаної кількома роками раніше (1878) і при цьому не руйнує оригінальної концепції; порівняймо: [...] the voices of the dead / Sound like a distant torrent's fall, / And answer: Let one living head, / But one arise, – we come, we come! [5: 695] – Із глухої // Безодні, **мов рев водопаду гучний**, / Доноситься голос поляглих героїв: / “Хай стане між вами один лиш живий, / Один лиш, а всі ми повстанем з могили!” [2: т. 12: 557] – “Каменярі”: **Мов водопаду рев**, мов битви гук кривавий, / Так наші молоти гриміли раз у раз [2: т. 1: 66].

Отже, у перекладі уривка із Байронової поеми “Дон Жуан” І. Франко створив як відповідну до джерела версію, так і чітку алюзію, що апелювала до тогочасного українського читача.

Найвизначнішим внеском І. Франка до української Байроніани є його переклад містерії “Каїн” (1879). Твір Дж. Г. Байрона захопив українського поета, перш за все, своєю величчю і новизною тлумачення відомого мотиву: “[...] в містерії “Каїн” автор оп’ять піднісся на вершину творчої сили і написав річ справді безсмертну” [2: т. 29: 96]. Це звертання до біблійного мотиву не було випадковим моментом у творчості І. Франка. Осмислення біблійної тематики знайшло відображення в збірці “Мій Ізмарагд” (1898) та її доповненому виданні “Давне і нове” (1911), де в притчах та легендах постають образи пророків і мучеників. Біблійні мотиви в інтерпретації І. Франка подано переважно через їхні апокрифічні варіанти. (В 1896 році поет уклав збірку “Апокрифи і легенди”). Крім того, І. Франко вдається до вторинної метакомунікації біблійних мотивів у перекладах Мільтонового “Самсона-борця” та уривку із “Божественної комедії” Данте. Проте наймонументальніші біблійні образи в Франковій творчості – це Мойсей і Каїн. Топологічна опозиція Байронового Каїна та Франкового Мойсея видається очевидною. Обидва – титани духу, відкинуті близькими, але їхній титанізм приховує опозицію. Мойсей шукає обіцяний край, Каїн – заборонений рай. Спадок Мойсея – надія для майбутніх поколінь, спадок Каїна – довічне прокляття. Джерело поривань Франкового Мойсея – любов до співвітчизників, Байроновим Каїном керує ненависть до найближчих, батьків, та підсвідома заздрість до брата. Подолати цю антитезу мистецько-інтерпретованих образів Старого Завіту І. Франкові вдалося в поемі “Смерть Каїна” (1889). Того ж року автор ще двічі доповнив власну інтерпретацію мотиву в поезії “Неясна для вас ця легенда”, що, по суті, слугує коментарем до “Смерті Каїна”, та в мініатюрі з циклу “Легенда про Пілата”, де проведено контраст між лицемірним катом Пілатом та “чесним вбивцею” Каїном: [...] Каїн, вбивши брата, // Не мив рук з крові, винним чувсь, тікав [2: т. 1: 169].

Приблизно в той самий період (кінець 80-х – початок 90-х років) І. Франко працював над перекладами сатиричних віршів із книги В. Гюго “Les Chatiments” (у перекладі І. Франка – “Бичування”). В одній із поезій під назвою “Сумління” (переклад опубліковано в 1897 році у збірці “Жите і слово”) подано варіант апокрифічного мотиву блукань та смерті Каїна, у кількох топосах близький до Франкової легенди.

Байронова містерія “Каїн” у творчому осмисленні І. Франка не лише зазнала двобічної вторинної метакомунікації (перекладацької та авторської), а й послужила приводом для роздумів письменника над проблемою інтерпретації біблійних мотивів. У 1889 році (рік завершення роботи над “Смертю Каїна”) автор опублікував статтю “Поезія Яна Каспровича”, у якій, зокрема, виділив два підходи до мистецького осмислення біблійних мотивів, що їх можна означити як поетичний і неоміфологічний. Перший передбачає точне відтворення біблійного тексту без “розбавлення [...] водою” і “прикрашування”, “без будь-якої ідеї”, згідно з другим, біблійні мотиви обрамовують нові ідеї та погляди на світ і природу людини. Зразком такого підходу І. Франко вважає Байронового “Каїна” [2: т. 27: 263–264]. До останнього методу вдається і сам автор статті у своїх інтерпретаціях біблійних мотивів, зокрема, у поемі “Смерть Каїна”.

Цікавою проблемою для аналізу є введення мотиву Фауста у Франкову інтерпретацію “Каїна” та в його оригінальну поему “Смерть Каїна”. Адже Байронову містерію та “Фауста” Й.-В. Гете об’єднує мотив спокуси Сатани, що з волі Ієгови випробовує віру і силу духу людини. Топологічна суміжність трагедії Й.-В. Гете та легенди про Іова, як її розуміє І. Франко, цитуючи у примітках до власного перекладу “Фауста” думку дослідника Г. Лоепера, з повним правом характеризує метакомунікативний макрокомпонент Байронової містерії: “[...] супротивлення одиниці людської проти надмірно тяжких кар за надмірно малі провини” [2: т. 13: 353–354]. Фауст Й.-В. Гете витримав випробування, пройшовши через трагічні помилки і скалічені долі. Історія Байронового Каїна завершується на проміжному етапі, коли, спонукуваний Сатаною, герой вбиває невинного і водночас спасенного (порівняймо вбивство Авеля і смерть Маргарити у фіналі 1-ї частини “Фауста”).

І. Франко працював над перекладом “Фауста” з 1875 по 1882 рік, тобто у час, коли перекладав “Каїна”. Саме тоді він починає осмислювати подальше становлення Байронового героя, щоб через кілька років у поемі “Смерть Каїна” вивести його на шлях порятунку Фауста, шлях, чітко окреслений у передмові до перекладу трагедії: “[...] наука сама по собі [...] не може ущасливити чоловіка, як довго той чоловік все і всюди має на оці тільки самого себе. Аж коли він всі свої здобутки, всю свою силу поверне на працю около ущасливлення других, [...] тоді чоловік може бути щасливим” [2: т. 13: 178], порівняймо з Адиною концепцією Божої любові у містерії “Каїн”: “[...] He hath / The angels and the mortals to make happy, // And thus becomes so in diffusing joy. / What else can joy be but the spreading joy? [5: 527].

Про намір опублікувати переклад Байронової містерії І. Франко пише в листах до О. Рошкевич та М. Павлика в березні 1879 року [2: т. 48: 166, 168]. Того ж року переклад виходить друком у серії “Дрібна бібліотека” окремою книгою з післямовою “Замітка перекладчика”.

Поема І. Франка “Смерть Каїна” – результат чотириступеневої метакомунікації, джерелами якої слугують інваріантні мотиви (біблійний мотив братовбивства, апокрифічний мотив смерті Каїна та фольклорний мотив про чорнокнижника Фауста), авторську метакомунікацію цих мотивів у містерію Дж. Г. Байрона “Каїн”, поезію В. Гюго “Сумління”, поему Й.-В. Гете “Фауст” та їхню вторинну (перекладацьку) метакомунікацію, втілив автор глобального метатексту. На цю особливість твору вказує і сам І. Франко в листі до М. Драгоманова від 20.03.1889, посилаючи листа разом із двома примірниками поеми: “Цікавий я дуже, що ви скажете про “Каїна”. Він сидів мені в мозку ще від часу, коли я перекладавав байронівського “Каїна” і тільки торік я осилив сю жидівську легенду, домішавши до неї шматок з легенди про Фауста, котрий з вершин Кавказу оглядав рай. З обробкою, – сміло скажу, – намучився я щиро: цілком перероблював два рази з ґрунту, так що з первісно написаного ледве чи зосталося нетиканих зо 200 віршів, деякі часті перероблював три й чотири рази [...]” [2: т. 49: 203–204].

Залишається загадкою джерело (чи джерела) Франкового перекладу. Безсумнівним видається факт, що перекладач користувався певним німецько- чи польсько-

мовним посередником. Уже починаючи з 1890-х років І. Франко опановує англійську мову настільки, що це дає йому змогу перекладати сонети та “Венецького купця” (“The Merchant of Venice”) В. Шекспіра, “Самсона-борця” (“Samson Agonistes”) Дж. Мілтона, блискуче редагувати Кулішеві переклади. Франко-перекладач міг би перефразувати цитовані ним в одній із студій слова Л. Боровиковського: “Я навчився польської мови власне для того, щоб мати можливість принести користь Україні” [2: т. 26: 386]. На час роботи над “Каїном” перекладач ще не знав мови-джерела. Проте можна з певністю стверджувати, що з чисельною допомогою він проаналізував лінгвостилістичні особливості оригіналу, перш ніж використовувати текст-посередник. Адже ознайомлення з першоджерелом І. Франко вважав необхідною передумовою створення повноцінного перекладу [2: т. 39: 8]. На необхідності знання мови оригіналу І. Франко наголошував і в коментарях до чужих перекладів. Однак особливо показовим свідченням уважного ставлення І. Франка до оригінального тексту є його критичне зауваження щодо перекладу “Гамлета” М. Старицького: “Так і здається, що переведив слова та вимучені рими, а про духа ані разу й не спитався. Який жаль, що я не можу сконтролювати вірності! Але й то ще ні, тут є англічани, вони мені допоможуть” (Лист до І. Белея, грудень 1882) [2: т. 48: 343–344]. Якщо І. Франко як читач уважав за необхідне звірити переклад з оригіналом, то немає сумніву, що як перекладач він старанно опрацьовував текст-джерело з допомогою тих, хто знав англійську мову. На це вказує той факт, що переклад І. Франка залишається у багатьох аспектах адекватнішим, ніж пізніші українські інтерпретації Є. Тимченка (1926), Ю. Корецького (1939) і М. Кабалука (1984), зокрема щодо відтворення еквілінеарності та біблійно-топологічних і фоностилістичних засобів містерії. Можливі тексти-посередники – це три німецькомовні переклади: А. Бетгера (1839), А. Мюререна (1839), О. Гільдермайстера (1877) і єдиний польський переклад А. Пайгерта (1869). Очевидно, що польський переклад, досить вільний та римований, не міг бути єдиним посередником, хоча деякі фоностилістичні особливості Байронової містерії тут виявляються навіть чіткіше, ніж у точних і дуже схожих німецьких перекладах. Порівняльний аналіз Франкового перекладу із зазначеними інтерпретаціями і першоджерелом наводить на думку, що І. Франко користувався кількома посередниками, але при цьому опирався на оригінал.

Розглянемо лише деякі приклади впливу згаданих текстів-посередників на переклад І. Франка. Зокрема, як зазначають майже всі дослідники, І. Франко надає особливого значення образу Ади. Про це свідчить і “Замітка перекладчика”: “Любов до людей у неї безгранична, і тота любов, мов чудодійна ласка, рішає і розпутує всі труднощі, в котрих путається і мучиться Каїн” [2: т. 12: 644]. Ця спонтанна філософія серця у фіналі поеми “Смерть Каїна” стане для героя відкриттям, до якого він прийде шляхом блукань, страждань і гіпертрофії думки. Ада першою усвідомила, що справжній рай варто шукати у власній душі, а не в заборонених Едемських садах: *Why wilt thou always mourn for paradise? / Can we not make another?* [5: 538]. Перекладач замінює делікатну пропозицію заклик до дії: *Чо жалувать все за раєм пропалим? / Ми насадім новий рай!* [2: т. 12: 620]. Така ж

трансформація спостерігається в ранніх німецьких перекладах, можливих посередниках Франкової інтерпретації: *Was wilst du jetzt das Paradies betrauern?* / *Las uns ein neues gründen*. [6:185]; *Was grämst du stetz dich um das Paradies?* / *Las uns ein andres gründen* [7: 119]. При цьому інтерпретації А. Бетгера та І. Франка єднає актуалізація компонента “новий” в семантичній структурі лексеми “another”. Так акцентується новозавітна семантика очищення, відродження і оновлення. Алюзію на цей мікротекст містить поема І. Франка: Каїн стає на позиції Ади внаслідок довгого пошуку сенсу життя: *О люди, діти, внуки, сиротята! / Покиньте плакати по страті раю! / Я вам його несучу! Несу ту мудрість, / Котра допоможе вам його здобути, / У власних серцях рай новий створити!* [2: т. 1: 289].

Переклади І. Франка і О. Гільдермайстера дуже схожі в експозиційній сцені ранкової молитви. Авель дорікає Каїнові словами із загадкової Божої промови, де братовбивцю засуджено за ще нескоений злочин (Буття 4:6-4:7): *Чого ти розсердився? Чому похмурнів?*; порівняймо: *Abel. Why wilt thou wear this gloom upon thy brow / Which can avail thee nothing, save to raise / The Eternal anger?* [5: 522]. Тут спостерігаємо алюзію за суміщенням образів. Автор не випадково вклав Господні слова в уста Авеля. Молодший син Адама, перший прообраз Ісуса Христа, Бога живого, промовляє до Каїна від імені Бога і, відповідно, лють Каїна, що вбиває брата, спрямована проти вищих сил. Так попередній Божий вирок в експозиції твору підкреслює неминучість подальшої трагедії, слугуючи зразком зловісної драматичної іронії: *Авель. Пощо / Та хмара на чолі у тебе, Каїн? / Вона тобі нічого не допоможе, / Лиш гнів предвічного на тебе стягне?* [2: т. 12: 562]. Образ “хмари на чолі” видається калькою з німецького перекладу О. Гільдермайстера, найімовірнішого посередника Франкової інтерпретації, порівняймо: *Abel. Weshalb die Wolk auf deine Stirne / Die dir nicht nützen kan als nur den Zorn / Des Ewigen zu wecken?* [6: 63].

Цікаво, що О. Гільдермайстер, а після нього І. Франко поширюють у перекладах мотив похмурості Каїна, актуалізуючи його в епітеті “finster”, “понурий”, що його можна означити як ключове слово перекладу. Особливість ключового епітету обох перекладів полягає в тому, що він акумулює не лише авторську концепцію, а й узагальнений біблійний мотив і не має повторюваного відповідника в оригіналі. Понурию є смерть: *an awful shadow* [5: 527] – *ein finster Schatten* [6: 82] – *мара якась понура* [2: т. 12: 582]; кипарис, під яким лежить Каїнове дитя, – символ долі майбутніх поколінь: *gloomy tree* [5: 537] – *ein finster Baum* [6: 119] – *дерево понуре* [2: т. 12: 619], блукання, що призвели до братовбивства: [...] *a dreary dream / Had madden'd me* [5: 542] – [...] *ein finster Traum / Trieb mich zum Wahnsinn* [...] [6: 135] – [...] *сон понурий / Отуманив мя* [2: т. 12: 634].

Одна з типових особливостей біблійної поетики ґрунтується на текстуальному поєднанні схожих за формою слів зі спільним асоціативним знаменником, що насичує тему і послання більшою інтенсивністю [3: 3]. Ця словесна система, що впливає із самої структури мови, у першу чергу характерна для івриту, де корені з приголосних наповнюються змінними голосними, а слова з тим самим коренем формують спільний асоціативний ряд. Ця властивість ще чіткіше виявляється в

Септуагінті, адже лише між V–IX ст. н. е. гебреї винайшли літери для позначення голосних, до того часу послуговуючись на письмі майже винятково приголосними. Давньогебрейська система асоціювання слів зі спільними приголосними коренями впливає, зокрема, із ускладненої системи дієслівних станів, що інколи змінюють значення слова на протилежне; або поєднує тематично пов'язані поняття. Таким способом давньогебрейська словесна система акцентувала головну ідею сакрального послання та слугувала засобом творення біблійної метафорики.

У процесі перекладання біблійного тексту дуже важко відтворити систему асоціювання слів так, щоб читач отримав адекватне уявлення про художню вартість уривку. Біблія 1611 року, мотиваційний прототекст Байронової містерії, не становить винятку. Гра слів, побудована на їхній співзвучності, здебільшого нівелюється, інколи навіть у випадку, коли точне відтворення внутрішньомовного значення спільнокореневих слів не складає труднощів, зокрема, відома гра слів “невидиме – видиме” (“invisible – visible”); див.: *For the invisible things of Him from the creation of the world age clearly seen* [...] (Romans 1: 20). Порівняймо Святе Письмо Старого і Нового Завіту (пер. І. Хоменка): [...] *невидиме ж його після створення світу, роздумуванням над творами, стає видиме* [...]. Достатнє знання біблійної стилістики та глибоке поетичне чуття дозволили Байрону обминути топологічну лакуну у вторинному авторському джерелі (англійській Біблії 1611 року) і актуалізувати згаданий фонетико-стилістичний прийом в містерії “Каїн”: *But the symbols / Of the Invisible are the loveliest / Of what is visible* [5: 528].

Вторинна (перекладацька) метакомунікація топосу фонемно-морфемного рівня у такій його модифікації, як морфемний повтор, не становить труднощів. Отож, адекватна актуалізація спостерігається у перекладі І. Франка: *Но все ж то краще представлять собі / Невидимого в видимім* [2: т. 12: 583].

За аналогією із догматично закріпленим варіантом морфемного повтору (обігрування табушованої номінації Бога як-от “invisible – visible”), Дж. Г. Байрон будує гру слів із предикацією святотатства “satiare – insatiable”. Так, Каїн ладен пожертвувати собою: [...] *provided that one victim / Might satiate the insatiable of life* [5: 538]. Цей переосмислений варіант біблійного топосу адекватно відображено в українському перекладі: *І я б умер, коб жертва наситила / Його, неситого життя* [2: т. 12: 621].

Як видно з прикладів, вторинна метакомунікація морфемно-повторюваного типу біблійного топосу – одне з найпростіших перекладацьких завдань.

Проте здебільшого автор “Каїна” вдається до свого улюбленого прийому – звукописної гри, що в контексті містерії сприймається як відображення первинно-біблійної поетики. На відміну від сталого асоціативного ряду давньогебрейської словесної системи, паронوماзія, консонанс та алітерація в Байроновому творі контекстуально поєднують слова, далекі за походженням, будовою і значенням. Так відбувається стилістичний зсув висловлювання, що за А. Поповичем, полягає в намаганні перекладача передати смисл оригіналу попри різницю в системах двох мов [11: 79]. У певних випадках поєднання лексем за зразком словесної системи викристалізовує у Байроновому творі підтекстові конотації висловлювання, зокрема

багатозначність: *Lucifer: Thou hast seen both worms and worlds, // Each bright and sparkling – what dost think of them?* [5: 530]. Лексема “worm” вміщує символічний смисловий компонент “нікчемності перед Богом”; порівняймо: *But I am a worm, and not a man; a reproach of men and despised of people* [Job 22: 16]. Парономазія об’єднує два різні поняття “worm” і “world”, акцентуючи їхню оказіональну синонімічність / антонімічність. Нівелювання евфонічного каталізатора у перекладах нівелює й ефект багатозначності. У деяких ранніх німецьких перекладах коренево-асоціативний топос знижується до алітерації, як-от у перекладі А. Бетгера (1839 року): *Du sähest Würmer – Welten - / Und beide glänzend, – was denkst du davon?* [7: 174]

У перекладі І. Франка внаслідок зміщення лексем з диференційним, хоч і суміжним біблійно-символічним компонентом (“хробак” (“worm”) – “міль” (“moth”)) змінюється характер співставлення опозиції: *Люцифер. Ти бачив і мушки й світу однак / Хороші й ясні; що ж про них гадаєш?* [2: т. 12: 592]. “Міль” (“мушка”) у Біблії символізує тлінність (див.: Іов 13: 28; Ісайя 50: 9; Матей 6: 19). Так у перекладі І. Франка стверджується ідея минучості всього суцього, від найменшого до найвеличнішого творіння.

У певних випадках автор трансформує словесну систему відповідно до традиції давньогерманського *Stabreim*, що полягає в алітерації трьох із чотирьох наголошених семантичних груп у рядку. Так відбувається транспонування формально-стилістичного топосу у цільову (рідну автору) стилістику із збереженням його типу та конотації. Посднання, хоч і незавершене, двох давніх поетичних традицій слугує засобом організації цілого періоду, а саме апострофи Люцифера щодо розірваності між високими прагненнями і низькими інстинктами (одна з ключових ідей твору): *But if that high thought were / Link'd to a servile mass of matter, and / Knowing such things, aspiring to such things, / And science still beyond them, were chain'd down / To the most gross and petty paltry wants, / All foul and fulsome, and the very best / Of thine enjoyment a sweet degradation, / A most enervating and filthy cheat / To lure thee to the renewal of / Fresh souls and bodies, all foredoom'd to be / As frail, and few so happy* [5: 529]. Оскільки слов’янський читач менш чутливий до повторення приголосних, а, отже, до його стилістичного навантаження, українські перекладачі звичайно нехтують цією деталлю авторського стилю як суто германською, не враховуючи її вертикального біблійного контексту. Проте навіть у такому складному для інтерпретації фрагменті спостерігаємо перекладацькі здобутки. І. Франко, єдиний серед українських перекладачів, відтворює апострофу, вдаючись до модифікованої актуалізації давньогерманської словесної системи, що знайшла відображення у чергуванні кореневих приголосних “г-л, г-р, п-л, п-р”: *А якби те горде знання / Було закуте в підлу, грубу глину, / А якби дух твій вгору персь до світла, / А тіло б путало його в мізерних / Низьких потреб гідкі кайдани? Якби / Твоя найбільша розкіш показала / Униженням і привидам брудним, / Що тіло жре і духа, і манить тя / Новії тіла плодити і душі, / Ще слабші, нужденніші ще від тебе?* [2: т. 12: 589]. Хоча в перекладі втрачається авторська тенденція до звукописної маркованості епітетів із пейоративною конотацією, емоційний ефект евфонії у цільовому тексті видається таким же виразним, як і в оригіналі.

Цілком природно, що кожен німецький перекладач “Каїна” так чи інакше відчув і відтворив Stabreim, традиційний як для мови джерела, так і для цільової мови. Переважно перекладачі обмежилися алітерацією, локалізуючи її у кількох початкових рядках апострофи, як-от у ранній інтерпретації А. Бетгера: *Doch wenn dies stolze Denken / An knechtlichen Stoss sich knüpfte, wenn Erkenntniss / Von solchen Dingen und der Drieb darnach / Und höhre Weiskeit noch, geschidet wär [...]* [7: 172].

Лише О. Гільдермайстер, як і його наступник І. Франко, зумів у поданій апострофі поєднати зразок Stabreim із давньогебрейською словесною системою суміжних основ: *Und wenn dies stolze Denken / Gefesselt wär an knechtisch groben Stoff, / Wern, wissend und nach höhrem Wissen strebend* [6: 82]. У польському перекладі А. Пайгерта алітерація апострофи Люцифера зазнає цікавої модифікації: повторення початкових приголосних двох семантичних груп у рядку, в той час як третя починається з приголосної, що підлягає алітерації в наступному рядку: [...] *Wiedzące, rozumne / Prace do wiedzy zadań coraz wyższych, / Jednak do potrzeb przykute najniższych, / Co wszystkie niedzne, nikczemne i brudne* [4: 89].

Отже, І. Франко-перекладач мав багатий матеріал для аналізу типів і способів відтворення формально-стилістичного біблійного топосу фонемно-морфемного рівня. Про це свідчить і порівняльний аналіз наступного мікротексту в оригіналі та в цільовому тексті. Люцифер славить бунтівників, що: *Prefer an independency of torture / To the smooth agonies of adulation / In hymns and harpings [...]* [5: 526]. Алітерацію не відтворено в жодному з потенційних перекладів-посередників, за винятком влучної компенсації за місцем у інтерпретації О. Гільдермайстера: [...] *sie / Freiheit in Foltern vorgezogen hätten, / Der glatten Todespein der Kriecherei / Mit Hymnen, Harfen* [6: 72]. Так само І. Франко вдало замінює алітерацію консонансом як модифікацією біблійної словесної системи за допомогою чергувань гортанного “г” і сонорного “л”: [...] *волили б свободу і муку / Над гладку гніль улеглості й покори / Посеред снівів, арф [...]* [2: т. 12: 579]. При повній заміні денотативного значення, перекладач відтворює пейоративну конотацію оригіналу, посилюючи її елементами давньогебрейської словесної системи і, відповідно, виконуючи перекладацьке прагматичне надзавдання.

Один із найцікавіших виявів вторинного (одомашненого) формально-стилістичного біблійного топосу Байронової містерії – персоніфікація через символічний рід. Традиційна співвіднесеність абстрактних іменників з певними займенниками 3-ї особи однини чоловічого і жіночого роду притаманна піднесеному стилю сучасної англійської мови. Проте в Біблії 1611 року символічний рід (здебільшого, присвійних та зворотних займенників, а також непрямих відмінків особових займенників) слугує засобом творення яскравої і свіжої метафоричності. Перекладацька метакомунікація займенникового модифікатора символічного роду – майже неможлива для розв’язання проблеми. Символізація роду в мовах, де він є логічною категорією завжди передбачає певну логізацію, тобто наявність смислового підґрунтя. Унаслідок перекладацького відтворення топосу, що ґрунтується на логічній категорії роду, в мову, де ця категорія граматична, символіка, закладена в родовій кореляції,

втрачається, насамперед, у випадку розбіжності між родовою співвіднесеністю в мові-джерелі та цільовій мові.

Ключовий словесний образ містерії “Каїн”, що уособлюється через родову символіку, – це образ смерті. При цьому, кореляція чоловічого і середнього роду займенника-замінника поняття “смерть” відображає семантичну опозицію персоніфікації і знеособлення цього поняття в оцінкових контекстах двох психологічних хронотопів: смертного Каїна і безсмертного Люцифера. У контексті психологічного хронотопу Каїна смерть уособлюється через символічний рід особового займенника “he” та відносний “who”. Дж. Г. Байрон наголошує, що для Каїна сутність ще невідомої Господньої кари асоціюється з жорстокою і могутньою істотою, з якою можна помірятися силою. Цю символічну конотацію посилює ототожнюючий образний топос, що проєктується на суміжний біблійний мікротекст про перемогу Самсона над левом (Судді 14: 5-14: 6). У цьому старозавітному переказі лексема “лев” приєднує символічний компонент “диявол та його служителі” (таке значення, зокрема, закріплено в Першому Посланні Петра 5:8 та Псалмі 34: 17), а у мікротексті Каїнової ремінісценції “лев” символізує караючого Бога громів Саваофа (Єремія 25: 30: “Господь гримить з висоти, з святого житла подає свій голос. Він рикає страхітливо проти своєї пастви”). У контексті психологічного хронотопу Люцифера уособлення нейтралізується займенником середнього роду “it”. Для всезнаючого Духа Світла асоціювання смерті з істотою – абсурдне. Після пояснення нематеріальної сутності смерті змінюється оцінковий контекст цього поняття у хронотопі Каїна: особовий займенник чоловічого роду в називному відмінку нейтралізується займенником середнього роду, проте зберігається класичний варіант біблійного топоса родової символізації присвійного займенника та непрямих відмінків особового займенника.

Усі ці смислові переходи і нюанси безповоротно втрачено в перекладах. У німецьких варіантах, принаймні, існує ідентичний персоніфікований образ, адже граматично *der Tod* належить до чоловічого роду і ця граматична особливість відображає міфологічну свідомість нації. Про це писав ще Р. Якобсон, згадуючи, яке здивування викликає у російської дитини переклад німецької казки, де смерть з’являється у образі старого чоловіка, а не жінки [10: 235]. Інтуїтивно-імпліцитний концепт “смерть” в українській мовній картині світу докорінно відрізняється від англійського чи німецького через розбіжність родової співвіднесеності. Отже, не лише перекладацьке відтворення, але й навіть адекватна компенсація цього вторинного біблійного топосу – неможлива. Єдина компенсація, що її в змозі досягти перекладачі, – це семантизація уособлення в зміщеному родовому конкретизаторі. Цього знову ж таки досягає І. Франко; порівняймо: *It has no shape – but will absorb all things / That beag the form of earth-born being* [2: т. 12: 571]. – *Вона без тіла, але всі тіла, / Що зродились з землі, – пожре* [2: т. 12: 571].

Персоніфікація смерті в лексемі “пожертв” цільового тексту, емоційно- посиленому відповіднику нейтрального слова “absorb”, проєктує приховану алюзію на біблійний мікротекст Господнього присуду Каїнові: “Тепер проклятий ти від землі, що відкрила свої уста, щоб прийняти кров брата твого з твоєї руки” (Буття

4: 11). Суміжний образ смерті знаходимо і в Ісайї 5: 14: *Шеол розтулив свою пельку і роззявив свою безмірну пащеку, і провалилися туди його слава та юрба гомінка і галаслива* (зниження конотації до пейоративної, як і у Франковій інтерпретації Байронового мікротексту).

Отже, хоча зміна родової належності непоправно трансформує образ “смерть” у цільовому тексті, І. Франкові вдається відтворити алегорію завдяки безпосередній актуалізації біблійного образного топосу переходу в інший світ.

Переклади-посередники не стали для І. Франка об’єктом для сліпого копіювання. Творчий і аналітичний підхід до всіх мовностилістичних своєрідностей оригінального тексту і, насамперед, до його біблійно-топологічних елементів допоміг створити переклад, перевершити який у багатьох аспектах не вдалося перекладачам наступних поколінь. При цьому, І. Франко вдумливо вивчав переклади на споріднену до оригінальної (германську) мову і долав, здавалося б, фатальні розбіжності у структурах цільової мови та мови джерела.

Література:

1. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Ватикан, 1990.
2. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
3. Arheh E., Tobin Y. Word systems: implication and applications. – Leiden: E. J. Brill, 1988.
4. Bajron. Kain / Przekl. A. Pajgert. – Lwów, 1866.
5. Byron G.G. The poetical works. – London, 1957.
6. Byron. Kain // Lord Byron’s Werke / Übers. von O. Gildermeister. – Berlin, 1877. – B. 4.
7. Byron G. Kain // Sämmlische Werke / Übers. von A. Böttger. – Leipzig, 1839.
8. Byron G. Kain // Sämmlische Werke: In 10 B. / Übers. von A. Mehreren. – Stuttgart, 1845. – B. 8.
9. The Holy Bible (the king James version). – London, s. a.
10. Jacobson R. On linguistic aspects of translation // On translation / Ed. by R. A. Brower. – London & New York, 1966.
11. Popovic A. The concept “shift of expression” in translation analysis // The nature of translation. Essays of the theory and practice of literary translation / Ed. by J. S. Holmes. – The Hague, Paris, Mouton: Publ. House of Slovak Acad. of Sciences, 1970.

Наталія Бак (Львів)

Образно-метафорична система поеми “Queen Mab” Персі Біші Шеллі та особливості її відтворення в перекладі Івана Франка

Серед поетів епохи романтизму П. Б. Шеллі посідає особливе місце. Його життя й сама особистість стали причиною суперечок, які з одного боку піднесли П. Б. Шеллі як героя і зробили зразком для наслідування, а з іншого – зневажили

цього бунтівника, якого багато хто вважав несповна розуму. Дещо незвично, як на ті часи, П. Б. Шеллі, як стверджують деякі критики, вважали за розпусника, водночас для інших він був просто людиною порожніх ідей. Проте скільки б його не критикували чи хвалили, усі погоджувались в одному: його лірика стала високим поетичним досягненням. Його літературна діяльність – це синтез реформізму, іdealізму й фантазії [...]. Його ранні роботи переповнені гуманізмом, вірою в людину, яку він звеличує [11: 1].

І. Франко високо цінував творчість П. Б. Шеллі. У статті "Лорд Байрон", згадуючи про знайомство двох поетів-романтиків, він називає П. Б. Шеллі "одним з найідеальніших людей, які коли-небудь жили на світі, і не менше геніальним від самого Байрона" [9: т. 29: 288]. З усього доробку англійського романтика І. Франко вибрав для перекладу три роботи. 1878 року він переклав сонет "Ozymandias", упродовж 1879–1882 років працював над уривками з поеми "Prometheus Unbound". Про початок роботи над поемою "Queen Mab" І. Франко згадує у листі до О. Рошкевич від 15 січня 1879 року, де він пише, що "дістав поему англійського поета Шеллі, котру взявся переводити", і додає "щоб друга картка [листа] не виглядала так незносно пусто, то я ось перепису тобі початок тої поеми" [9: т. 48: 144]. Нижче читаємо початок поеми в його першій редакції. Пізніше І. Франко неодноразово повертався до поеми, виправляв і редагував її. Останні зміни перекладач зробив близько 1914–1915 року. На сьогоднішній день збереглося п'ять автографів різних частин і редакцій перекладу. Між остаточною редакцією і ранніми варіантами є різночитання лексичного і стилістичного характеру [9: т. 12: 717–718].

Поема "Queen Mab" ("Королева Меб") була однією з перших робіт П. Б. Шеллі. Хоча критики часто заперечують її поетичну цінність, все ж вони визнають, що поема становить певний інтерес як відкрито дидактичний твір з гаслами, взятими з праць Вольтера, Лукреція й Архімеда. П. Б. Шеллі написав її для поширення своїх ідей, і вже в цій ранній поемі відчувається його відданість боротьбі проти тиранії й лицемірства, яку він припинить лише з останнім подихом [9: т. 12: 78]. У поемі "Queen Mab" молодий поет не лише наголошує на важливості моральних цінностей, але й малює символічну картину неминучої революції [8: 6]. "Queen Mab" – поема справді романтична, це яскрава мозаїка строкатих образів й оригінальних метафор. Політ уяви поета вражає динамізмом, нестримністю. Сам автор в есе "Defence of Poetry" ("На захист поезії") стверджував, що Поезію в найзагальнішому її значенні можна визначити як "вираження Уяви" [15: 1]. Відштовхуючись від такого визначення, можна вважати, що поема "Queen Mab" – то і є спроба П. Б. Шеллі створити ідеальний приклад поезії. Саме образно-метафорична система поеми цікавить нас найбільше, а особливо її відтворення в перекладі.

У широкому значенні термін "образ" означає відтворення зовнішнього світу у свідомості людини [2: 139]. Словесний образ – це складне психолінгвістичне явище, яке є динамічним результатом узаємодії мовного значення лексичної одиниці з фактичним денотатом [4: 6]. Як зазначає професор Р. Зорівчак, словесний образ є двоплановим. З одного боку – це знак, який передає якусь ідею, відіграє певну

роль у пізнанні позамовної дійсності, а з іншого – це засіб емоційного впливу, вираження авторської, суб'єктивної оцінки дійсності [5: 218]. Вона наголошує на його складній семантичній структурі і називає головною особливістю словесних образів підтекст, залучення читача до активної співпраці [5: 218]. Але щоб образ ніс читачеві певну інформацію, читач у процесі сприйняття образу повинен мати достатній естетичний та соціальний досвід [2: 141]. Оскільки рівень соціального, культурного, естетичного і т. д. досвіду в різних перекладачів буде неоднаковим (які на першому етапі роботи з першотвором і є його читачами), то й інтерпретація образів оригіналу буде різною, якщо не суперечливою. У такому ракурсі переклад художнього твору завжди залежатиме значною мірою від особистості перекладача, а якщо цей перекладач є ще й автором оригінальних творів, то його особистість неодмінно проглядатиме з-поміж рядків, а то й поверх них.

Отже, перекладач – це передусім читач, який намагається проникнути в глибину оригіналу і зрозуміти значення словесних образів. Він її прочитує, інтерпретує на основі свого досвіду, а далі, використовуючи всі свої знання й хист надає образам нової форми, вбирає їх у слова цільової мови.

Із таким явищем ми зіткнулись у процесі Франкового підходу до відтворення образної системи поеми П. Б. Шеллі “Queen Mab”. І. Франко не передає їх дослівно, не калькує. Перекладач їх розширює, робить яскравішими, нерідко додає чогось “свого”. Хоча такі семантичні доповнення зазвичай не суперечать духові оригіналу, але це вже не є його точним відтворенням. Іноді таке розширення образів оригіналу веде до їхньої надінтерпретації. Перекладач подає читачам *своє* тлумачення оригіналу, його бачення крізь призму *свого* світогляду, зрештою, нерідко творить нові образи.

Необразне відтворення оригіналу в перекладі І. Франка трапляється вкрай рідко. Одним із таких прикладів може бути переклад рядків *From her celestial car / The Fairy Queen descended* [14: 806] (дослівно: з небесної колісниці спустилась цариця-чарівниця) словами [цариця] *Зступила з воза* [9: т. 12: 652]. У більшості випадків словесні образи оригіналу збережено в українському тексті. Перекладач неодноразово використовує повні еквіваленти, тобто зберігає лексично-граматичну структуру оригіналу, не змінюючи значення образу (наприклад, *now the savage drinks / His enemy's blood* [14: 812] – *кров ворога п'є нині / Дикар* [9: т. 12: 661]), або часткові еквіваленти, коли модифікується структура образу, а значення знову ж таки залишається незмінним. Ось кілька прикладів перекладу останнім методом:

interminable wilderness / Of worlds [14: 809] – *незлічимий рій світів* [9: т. 12: 658]

[God] Even with the human dupes who built his shrines,
Still serving o'er the war-polluted world
For desolation's watchword [14: 835].
[Бог] Він сам не був, не єсть ніщо,
Лиш знаряд у руках слуг своїх,
Що ним лише криваві бої
Та війни вміли роздувать [9: т. 12: 664].

Behold where grandeur frowned!
Behold where pleasure smiled!
Пиха росла і розкіш мліла [9: т. 12: 658].

Часто образи відтворено смислово-образними кальками, тобто перекладач використовує ресурси цільової мови, щоб передати семантику та ідею оригіналу. Ось кілька прикладів:

The chains of earth's immurement
Fell from lanthe's spirit;
They shrank and brake like bandages of straw
Beneath a weakened giant's strength [14: 808].

І дух послушний стрепенувся,
Із земної тюрми рвонувся.
Всі земні пута поспадали,
Мов ті нитки, котрими в сні
Велика на карли зв'язали [9: т. 12: 654].

[...] some
Were horned like the crescent moon;
Some shed a mild and silver beam [...] [14: 809].
Одні – півмісяці рогаті,
Мов срібло, другі меркотять [9: т. 12: 656].

There an inhuman and uncultured race
Howled hideous praises to their Demon-God [14: 812].
Нелюдський, дикий тут народ
Ревів безумні псалми свому
Страшному богу [9: т. 12: 659].

[the sky] Seems like a canopy which love had spread
to curtain her sleeping world [14: 818].
О, се заслونا дорога,
Котру над сонною землею
Любов предвічна розп'яла [9: т. 12: 662].

Та найцікавішими прикладами є ті випадки, де перекладач, відтворюючи словесний образ, експлікує його, модифікує, розширює, від чого словесний образ у перекладі стає яскравішим, чіткішим, а нерідко – навіть відмінним від першотвору.

Розглянемо, до прикладу, уривок, де П. Б. Шеллі описує руїни колись величезного міста. Тут І. Франко вводить у текст додаткові означення, розширюючи цим епітет оригіналу. *Вкриті мохом колони* оригіналу в І. Франка стають ще й *сумними*, тобто перекладач вносить емоційний елемент, який є вдалим штрихом до картини спустошення й занепаду. Як "візуальний спецефект" І. Франко для яскравішого бачення образу додає означення *зелений* до слова *мох*.

There, now, the mossy column-stone [14: 812].
[...] Сумні
Стовпи, зеленим мохом вкриті [9: т. 12: 661].

Ще один випадок додавання епітета, який несе емоційно-оцінкове навантаження, знаходимо в описі планети. Якщо в П. Б. Шеллі *земля здавалась великою нечіткою кулею*, то в українському варіанті маємо значно багатший образ. Тут епітетом виступає цілий дієприкметниковий зворот. Земля в І. Франка *в мертвий обгорнена туман*. Такий опис додає похмурих барв, яких в оригіналі саме в цих рядках немає.

[...] earth
 Appeared a vast and shadowy sphere [14: 809].
 [...] і цілую
 Кулисту землю видно вдали,
 В мертвий обгорнену туман [9: т. 12: 656].

Отже, епітетні конструкції, введені в текст перекладачем, можуть не лише підкреслювати властивості понять чи явищ, яких вони стосуються, але й надавати їм додаткових ознак. Схожий випадок – переклад рядків, де автор звертається до духу дівчини:

[Spirit!] Thou the fearless, thou the mild,
 Accept the boon thy worth hath earned [14: 807].
 Духу, так сильний й так ніжний,
 Прийми заплату чистоти,
 Ти, серед брудів білосніжний! [9: т. 12: 653]

Перекладач додає “від себе” цілий рядок. І. Франко використовує епітет *білосніжний* для опису чистоти й досконалості духу і підсилює цей епітет протиставленням *чистота + білосніжний ↔ бруд*. Такий контраст підносить дух вище гріховного існування людей. Такого наголосу на чистоті духу в перекладених рядках немає, але Франкове доповнення не суперечить загальному образу духу, тим паче, що в самого П. Б. Шеллі трохи вище вже згаданих рядків читаємо: *[Spirit] stood / All beautiful in naked purity* [14: 807] (дослівно: *дух стояв прекрасний у відкритій/неприкритій чистоті*, у перекладі ж маємо *чистоту чудову* [9: т. 12: 652]).

Часто І. Франко модифікує образ оригіналу за допомогою художнього порівняння. У деяких випадках він використовує в перекладі порівняння там, де в оригіналі маємо інші тропи, тобто художнє порівняння функціонує як компенсаційний елемент при відтворенні образу оригіналу. Проілюструвати це можна таким прикладом. В оригіналі для опису вогню автор використовує епітет *сраглий (thirsty fire)*. У перекладі полум’я порівнюється з *гаддям*:

The thirsty fire crept around his manly limbs [14: 834].
 Вже полум’я гаддям обвилось
 Круг нього [9: т. 12: 663].

Цікавим є вибір перекладача для відтворення образу священнослужителів, які зібралися на церемонію спалення єретика. Знову ж таки, І. Франко замінює епітет (*dark robbed* – у *темних рясах*) на порівняння *мов круки чорнії*:

The dark-robbed priests were met around the pile [14: 834].
[...]*Попи,*
Мов круки чорнії, стояли
Круг стовпа [9: т. 12: 663].

Загалом, у поемі П. Б. Шеллі неодноразово критикує церкву й осуджує її служителів (воно й не дивно, адже поет був атеїстом). У Франковому варіанті проаналізовані рядки значно підсилюють такий негатив. Річ у тім, що порівняння *мов круки чорнії* має негативні конотації через експресивне вживання епітета чорні круки в українській художній літературі та фольклорі. Ось хоча б приклад з Т. Шевченка:

Червоною гадюкою
Несе Альта вісти,
Щоб летіли круки з поля
Ляшків-панків їсти.
Налетіли чорні круки,
Вельможних будити;
Зібралося козачество
Богу помолитись.
Закрякали чорні круки,
Виймаючи очі [10: 45].

Як бачимо, таке порівняння справді підсилює образ оригіналу, хоча його можна вважати й за надінтерпретацію, адже воно додає конотацій, яких немає в оригіналі.

Цікавими є Франкові переклади описів природних явищ, та особливу увагу хотілося б звернути на уривок, де автор порівнює дивний звук, що передуює появі цариці Меб на її колісниці, з вітром. Варто було б порівняти оригінал з двома варіантами перекладу – кінцевим та першим, що його знаходимо в листі до О. Рошкевич. Отже, оригінал, перший чорновик, остаточний варіант:

'T is softer than the west wind's sigh [14: 805];
'T is wilder than unmeasured notes
Of that strange lyre whose strings
The genii of the breeze sweep [14: 806].

Звуки дикі і свищучі,
Мов з невидимих печер,
Котячи градові тучі,
Вихри шайнули тепер! [9: т. 48: 144]

[Звук]
Тихший, ніж Зефіра стони,
Дикший, ніж безладний спів
Арф Еола, як в їх струни
Геній вітру згомонів [9: т. 12: 650].

Якщо перекласти опис дослівно, то цей звук – “ніжніший від зітхань західного вітру, дикіший від нескінченних нот тої дивної ліри, чиїх струн торкають духи вітру”. Тобто, в оригіналі маємо протиставлення, оті дивні звуки є водночас легкими, ніжними і дикими. Тепер проаналізуємо переклад.

Спершу хотілося б звернути увагу на одну з особливостей другого варіанту. Перекладач до нього підійшов досить незвично: загальні назви він замінив на відповідні власні назви з давньогрецької міфології, ввівши таким способом антономазію, чого не знайдемо в оригіналі. Так, *west wind* у перекладі не просто *західний вітер*, а *Зефір*, а *strange lyre* стає не просто *дивною лірою*, це – *арфа Еола*, повелителя вітрів. Така модифікація, на нашу думку, підсилює експресивність образу, ще більше поетизує його.

Якщо два варіанти перекладу прочитати окремо, то можна б подумати, що це переклади двох різних уривків. Кінцевий варіант є досить точним відтворенням семантики образу, тоді як перший – значно модифікований. П. Б. Шеллі для позначення вітру використовує слово *breeze*, яке І. Франко перекладає словом *вихор*.

Breeze [...] легкий вітерець, бриз [1: 150].

Бриз [...] Легкий береговий вітер, який дме вдень з моря, а вночі з суходолу [3: 97].

Вихор [...] Сильний, поривчастий вітер [3: 160].

Хоча обидва слова в широкому значенні означають вітер, вони не є синонімічними, оскільки у них антонімічні семи позначення сили вітру: бриз – легкий, вихор – сильний.

Окрім того, перекладач вводить у текст несподіване порівняння й додає до картини похмурих барв: *Мов з невидимих печер, / Котячи градові тучі / Вихри шайнули тепер*. Як бачимо, образ оригіналу не збережено. У перекладі відсутнє протиставлення, яке наголошує на незрозумілості звуку колісниці. Натомість маємо образ наближення грози. У процесі роботи над перекладом поеми І. Франко вніс значні зміни в цей уривок, вдосконаливши його, і, як уже згадувалось, другий варіант є семантично значно ближчим до оригіналу.

Заслугує особливої уваги й переклад опису сплячої дівчини, до якої прийшла цариця. Знову ж таки, порівнюємо оригінал з двома варіантами перекладу. В обох образи модифіковані і відрізняються вони не лише від англійського тексту, але й між собою. Описуючи дівчину, П. Б. Шеллі пише:

That lovely outline which is fair
As breathing marble [...] [14: 805].

(дослівно: той милий контур прекрасний, немов мармур, який дихає).

Нижче подаємо дві версії перекладу: з листа до О. Рошкевич та остаточну редакцію:

Те любе, зимнеє лице
Се мармур, а в нім тліє ще
Бліда, тремтяча житні свічка [9: т. 48: 144].

Те любе, зимнєє лице
Се мармур, у котрім палає
Бліда, тремтяча житні свічка [9: т. 12: 649].

Автор описує дівчину, яка нерухомо лежить у ліжку, ніби мармурова, та все ж то не мертвий камінь, вона дихає. І. Франко розширює порівняння, він не вживає слова *дихати*, а натомість використовує *свічку* як символ життя. У першому варіанті *бліда, тремтяча житні свічка* в ніби мертвому тілі *ще тліє*, тоді як у другому вона *палає*. Обидва слова позначають горіння вогню, та вони мають антонімічні семи інтенсивності:

Палати [...] Горіти, даючи велике полум'я, сильне світло або виділяючи багато жару [3: 876].

Тліти [...] Повільно, без полум'я горіти. / Догоряти. / Ледве горіти, зберігаючи жар; жевріти. / Ледве горіти, даючи слабке, тьмяне світло [3: 1456].

Окрім того, слово *тліти* можна вживати в переносному значенні:

Тліти [...] *перен.* Бути, існувати, проявлятися звичайно в незначній мірі (про життя, почуття, свідомість, думку і т. ін.) [3: 1456].

Можна зробити висновок, що тут маємо дещо відмінні образи: "у нерухомому тілі догорає життя, воно може ось-ось обірватися" та "хоч тіло й нерухоме, воно живе і насправді повне сил".

Порівнявши обидва варіанти перекладу із загальним настроєм поеми, можемо припустити, що перший більше відповідає оригіналові. П. Б. Шеллі створив образ помираючої дівчини, дивлячись на котру, важко сказати – спить вона чи вже померла. Її дух забирає з собою у подорож у світі й часі Цариця Меб. На нашу думку, саме рядки *Се мармур, а в нім тліє ще / Бліда, тремтяча житні свічка* є семантично ближчими до цього образу і краще відтворюють його.

Запропонований нижче уривок – один з тих прикладів, коли розширення й модифікація словесного образу переходять у його цілковиту трансформацію. Ось як П. Б. Шеллі в перших рядках поеми описує смерть і як їх перекладає І. Франко:

One pale as yonder waning moon
With lips of lurid blue [14: 805].
Вона понура і бліда,
Мов місяць, що з-за хмар завою
Тремтяче світло лле рікою [9: т. 12: 649].

В обох текстах смерть порівняно з місяцем, та образи автора оригіналу й перекладача зовсім різні. П. Б. Шеллі використовує епітетну конструкцію *waning moon with lips of lurid blue* (дослівно: *місяць на ущербі зі смертельно блідими губами*). *Місяць на ущербі* (*waning moon*) – яскравий образ кінця життя: як місяць все меншає, аж поки стає ледь помітним, так само й життя затухає, наближаючись до кінця. *Смертельно бліді губи* (*lips of lurid blue*) тільки підсилюють порівняння.

І. Франко теж змальовує смерть блідюю (в оригіналі – *pale*), і він теж порівнює її з місяцем. Та в українському варіанті місяць не на ущербі і не схожий на покій-

ника. Образ місяця тут дуже ніжний, романтичний і радше позитивний: він *з-за хмар завою тремтяче світло лє рікою*.

У поемі “Queen Mab” поет-гуманіст виступає проти жорстокості й тиранії, гостро критикуючи існуючий державний лад, церкву. Перекладаючи поему, І. Франко і тут додав “свого”. Для опису жорстокості й тиранії П. Б. Шеллі тричі використовує слово *blood* (кров), у перекладі знаходимо аж вісім випадків вживання слова *кров* та спільнокореневих. Більша частота цих слів акцентує такий образ у поемі, підкреслює його. Ось уривки з оригіналу, де слово *blood* живе сам автор, та їх переклад:

But what was he who taught them that the God
Of Nature and benevolence had given
A special sanction to the trade of blood? [14: 812]
Та хто був той, що їх навчив,
Що милосердний бог природи
Забійство любить, кров врагів? [9: т. 12: 660]

[...] where now the savage drinks
His enemy's blood [...] [14: 812].
В котрій кров ворога п'є нині
Дикар [9: т. 12: 661].

[the priests' hands] are red with guiltless blood [14: 835].
Хоч руки їх [попів] облиті кров'ю [9: т. 12: 664].

У першому та третьому уривках образи оригіналу відтворені семантично-образною калькою, у другому випадку маємо повний еквівалент. У наступному уривку П. Б. Шеллі не вживає слова *blood*, та воно з'являється в І. Франка. Нижче наводимо оригінал і два варіанти перекладу, як і раніше – з листа до О. Рошкевич та з кінцевої редакції.

And silent those sweet lips,
Once breathing eloquence
That might have soothed a tiger's rage
Or thawed the cold heart of a conqueror [14: 805].

Солодкі уста занімили,
І голос медовий мовчить –
Той голос, що мов тони раю
І тигра серце би зм'ягчив,
Що людські би чуття збудив
І в братобійців, у царів,
Що в людській крові ся купають! [9: т. 48: 145]

І голос медовий мовчить –
Той голос, що мов тони раю
І тигра серце би зм'якшчив,

Що людські би чуття збудив
І в братобійців, у царів,
Що людську кров, знай, проливають! [9: т. 12: 650]

У цьому уривку, власне, маємо два чіткі образи: перший – образ солодкого голосу дівчини, другий – холодних сердець завойовників. Перед тим, як аналізувати їх, хотілося б процитувати британську дослідницю художніх перекладів М. Роуз, щоб запропонувати одне з можливих пояснень таких змін при відтворенні словесних образів.

М. Роуз підтримує дослідників, які стверджують, що кожен переклад художнього твору "стає чимось іншим". На її думку, переклад показує, що означав певний твір для певного перекладача на момент, коли він сказав, що переклад завершений. Переклад подає таке розуміння тексту, яке прямо залежить від часу й підказане ідеологією [13: 7]. М. Роуз робить висновок, що перекладачі, а отже, й переклади – це медіатори. Звісно, присвоюючи те, що з самого початку йому не належить, перекладач ризикує "пошкодити", не так інтерпретувати це, навіть якщо його наміри добрі чи він просто над цим не замислюється. Медіатори можуть бути просто не здатними зберігати повний нейтралітет [13: 12].

Поданий вище уривок (та й багато інших!) – наочний приклад того, як перекладач "присвоїв" собі словесні образи П. Б. Шеллі і не зміг зберегти нейтралітет. Більше того, розширивши другий образ, І. Франко надав йому дещо нового звучання, додав ноток, яких в оригіналі немає. Перший образ при перекладі не зазнав особливих семантичних перетворень, І. Франко його просто акцентував й експлікував. У першому варіанті перекладач зберігає епітет *sweet lips* і подає дослівний переклад *солодкі уста*, проте пізніше викреслює цей рядок. Епітет *breathing eloquence* (дослівно: *красномовство, що дихає життям*) І. Франко замінює на *голос медовий* і додає порівняння *мов тони раю*.

У другій частині прикладу П. Б. Шеллі пише *a tiger's rage* (*лють тигра*) та *the cold heart of a conqueror* (*холодне серце завойовника*). І. Франко вносить деякі зміни, результатом чого маємо *тигра серце*. Образ безсердечних завойовників у перекладі надінтерпретований. Щоб краще зрозуміти, як змінився образ у перекладі, проаналізуємо оригінал. У перекладному словнику читаємо

Conqueror [...] переможець, завойовник [1: 227].

Тлумачний словник подає таке значення:

Завойовник [...] Той, хто бере участь у підкоренні, загарбанні країн, поневоленні народів силою війська [3: 381].

У перекладі *завойовник* перетворюється на *братобійців* і *царів*. Поряд зі словом *братобійці* слово *царі* набуває додаткових негативних конотацій. Тут маємо вертикальний контекст: це слово дотичне до площини історії України, а оскільки стосунки України з російськими царями далеко не завжди були теплими, то в цьому контексті *цар* звучить особливо гостро. Експресивності додає гіпербола, якої нема в оригіналі: *в людській крові ся купають!* У другому варіанті нема знаку оклику в

кінці і гіпербола замінена на фразу *людську кров, знай, проливають*. Все ж, образ залишається надінтерпретованим і в остаточному варіанті.

У поемі П. Б. Шеллі малює не одну картину покинутих міст, руїн, смерті й пустелі. Ось один з образів-штрихів до такої картини:

Where Socrates expired, a tyrant's slave,
A coward and a fool, spreads death around –
Then, shuddering, meets his own [14: 812].
Де Сократ вмер [...]
Тепер живють раби й тирани,
Безумці підлі і земля
П'є кров побитих [9: т. 12: 660].

Дослівно оригінал можна перекласти: “Де помер Сократ, раб тирана, боягуз і безумець, ширить довкола смерть, а потім, здригаючись, і сам постає перед нею.” У Франковому перекладі немає слів *spread death around* (ширить смерть). Щоб передати ідею, перекладач вводить метафору *земля / П'є кров побитих*. Такий образ не суперечить загальній семантиці уривку з оригіналу, а проте він несе сильніше емоційно-експресивне навантаження, він значно яскравіший.

Решта три випадки, де І. Франко використовує слово *кров*, знаходимо в останніх дев'ятнадцяти рядках перекладеного уривку, де П. Б. Шеллі описує, як тирані користали з ідеї Бога, чийм іменем виправдовували свої злочини. Таке нагромування слів, спільнокоренових із *кров*, підсилює негативне ставлення П. Б. Шеллі до ідеї Бога (поет був атеїстом), і врешті додає яскравіших барв до картини землі-різниці (*the earth a slaughter-house* [14: 835]). *Засмічений війнами світ (war polluted world* [14: 835]) П. Б. Шеллі в перекладі перетворюється на *криваві бої / Та війни* [9: т. 12: 664]), *колеса колісниць смертельно-багрянні (death-blushing chariot-wheels* [14: 835]) – *віз кривавий* [9: т. 12: 664], а *залізний вік релігії (religion's iron age* [14: 835]) – *релігії криваве ярмо* [9: т. 12: 664]. Зобразивши світ кривавішим і жорстокішим, ніж в оригіналі, І. Франко на цьому не зупиняється й додає останнього штриха, перекладаючи слова *the earth a slaughter-house* [14: 835] (земля-різниця) як *Весь світ – різниця. Пекло й страх* [9: т. 12: 664].

Хотілося б звернути увагу на особливі випадки надінтерпретації образів оригіналу. Особливість їх у тому, що елементи, які додав І. Франко, не просто вносять щось нове в оригінал, а перегукуються з його оригінальними творами (та й не лише його). Отже, тут маємо приклад міжтекстуальності перекладного тексту, алюзії, яких немає в оригіналі.

Для ілюстрації обрано такі рядки з поеми П. Б. Шеллі:

Where Athens, Rome, and Sparta stood,
There is a moral desert now [14: 812].

Якби в цьому уривку не було епітета *moral*, він би означав “колись тут були величні міста, але зараз тут – пустеля, нічого не залишилось”. Але маємо епітет,

який цілковито змінює значення, що його можна зрозуміти, лише прочитавши текст трохи далі, до місця, де згадуються великі мужі стародавнього світу – Сократ, Цицерон, Антоній. Беручи це до уваги, можна тлумачити цей уривок так: “колись тут була земля великих філософів, та це в минулому”. Цілком імовірно, що такою була логіка й І. Франка, коли він перекладав ці рядки. Але він їх не просто переклав, а розширив образ, і те, що в автора було “між рядками”, в І. Франка – чорним по білому. Образ перекладача яскравий і легко зрозумілий:

[...] Де Спарта,
Афіни, Рим колись стояли,
Розумні мужі, наче варта,
Дитину-думку колисали, –
Тепер пустиня, темнота [9: т. 12: 660].

У перекладі І. Франко замінює епітетну конструкцію *moral desert* (моральна пустеля) двома іменниками *пустиня* і *темнота*. Хоча в оригіналі не знаходимо лексеми *darkness* (*темнота*), вона, на мою думку, дуже точно відтворює образ, адже в українській мові це слово є багатозначним:

Темнота [...] 2. *перен.* Неосвіченість, відсталість, неучтво [3: 1440].

У двох передостанніх рядках з процитованого уривку знаходимо образ, який додав сам перекладач. З проаналізованих вище прикладів можна зробити висновок, що такі авторські вставки не є рідкісними в перекладах І. Франка й у більшості випадків не суперечать духові оригіналу. Особливість же цього прикладу в тому, що в оригіналі жодного разу *думка* не порівнюється з *дитиною*. Використавши таке порівняння (*дитина-сон*), І. Франко створив пряму алюзію на загальновідомі Шевченкові рядки

Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами! [...]
Квіти мої, діти! [10: 49]

Більше того, в оригінальному доробку І. Франка-поета знаходимо поезію, яка починається словами

Думи, діти мої,
Думи, любі мої! [9: т. 1: 35]

Це один із тих випадків, коли І. Франко не зумів зберегти нейтралітет перекладача і “присвоїв” образ оригіналу, надавши йому нового звучання – більше Франкового, як Шеллівського. А беручи до уваги подвійність новоствореної алюзії (на Т. Шевченка і на І. Франка одночасно), можна стверджувати, що цей образ набув ще й звучання більше українського, як англійського.

Українського звучання І. Франко надав не лише цьому уривкові і не лише з цієї поеми. О. Лучук у статті про Франковий переклад “Венецького купця” В. Шекспіра зазначає, що однією з особливостей цього перекладу є використання українських

реалій для відтворення тексту [7: 90]. У перекладі поеми П. Б. Шеллі теж знаходимо кілька випадків використання реалій, найцікавішим з яких є переклад уривку опису тіла дівчини, що лежало, мов мертве, на ліжку: *Yet animal life was there, / And every organ yet performed / Its natural function* [14: 807]. Тут І. Франко перекладає слово *function* як *панщина*: *Звіряче лиш життя котило / У жилах кров; але свою / Незмінну панщину сповняли / Всі члени тіла* [9: т. 12: 652–653]. Хотілося б звернути увагу на те, як змінюється експресивність уривку завдяки такому перекладові. Слово *function* не має особливих стилістичних забарвлень, воно є нейтральним. У словнику читаємо:

Function [...] 2) діяльність, відправлення, функція (*організму*) [1: 459].

Слово ж *панщина* має негативні конотації:

Панщина, -и, ж.[...] Дарова примусова праця покріпачених селян у господарстві поміщика [3: 883].

Ужите в переносному значенні, це слово робить словесний образ барвистішим і експресивнішим, проте при цьому відходить від оригіналу, адже має національне забарвлення.

На основі проаналізованих прикладів можемо зробити деякі загальні висновки про види модифікації словесних образів поеми “Queen Mab” у Франковому перекладі. По-перше, це розширення образів самого оригіналу (наприклад, додаткове означення в епітетній конструкції), яке не веде до зміни семантики образу, а лише експлікує його. По-друге, художній прийом, використаний в оригіналі, може бути замінений іншим тропом (наприклад, епітет “перетворюється” на порівняння). У результаті семантика може бути або збережена повністю, або змінена. По-третє, при перекладі словесний образ оригіналу може бути замінений іншим. Також маємо випадки введення в текст образів, яких немає в оригінальному творі, що може своєю чергою створити алюзії, яких не знайдемо в оригіналі, і спричинити до міжтекстуальності перекладного тексту.

Тут хтось міг би заперечити, що переклад І. Франка не відповідає оригіналові через розширення образів, їх модифікацію і надінтерпретацію. Як контраргумент процитую В. Коптілова, який уважав, що “переклад художнього твору – не копія іншого тексту, а насамперед – витвір словесного мистецтва. Перекладач не має права в ім’я вірності першотворові поступатися художнім рівнем свого перекладу” [6: 35].

Література:

1. Англо-український словник: У 2 т. / Укл. М. Балла. – К., 1996.
2. Арнольд Й. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). – Ленинград, 1973.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Бусел. – К., Ірпінь, 2005.
4. Донец С. Импликативный аспект речевого образа (на материале английской и американской художественной прозы XI–XX веков). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 1990.

5. Зорівчак Р. Семантична структура словесного образу: до методології перекладознавчого аналізу // Іноземна філологія. – Вип. 111. – 1999.
6. Коптілов В. Теорія і практика перекладу: Навч. посіб. – К., 2002.
7. Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів, 2004.
8. Микиртумова Е. Революционно-романтические поэмы П. Б. Шелли. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ереван, 1970.
9. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
10. Шевченко Т. Кобзар. – К., 1987.
11. Bakic N. P. B. Shelley – a madman or a poetic genius. On-line: <http://www.literatureclassics.com/essays/909/>
12. Coombes H. Literature and Criticism. – London, 1991.
13. Rose M. G. Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis. – Manchester, 1997.
14. Shelley P. B. Queen Mab // Keats, John, Shelley, Percy Bysshe. Complete Poetical Works. – New York, 1963.
15. Shelley P. B. Defence of Poetry. On-line: <http://rpo.library.utoronto.ca/display/displayprose.cfm?prosenum=6>

Микола Зимомря

Німецька література в перекладацькому контексті Івана Франка

У передмові до збірки “Поєми” (Львів, 1899) І. Франко гранично чітко обґрунтував визначальні закономірності взаємодії літератур, їхнього взаємозабезпечення духовними надбаннями різних народів шляхом перекладу. У цьому зв’язку доцільно наголосити: проникненню у глибинні чинники складного й багатогранного процесу взаємодії національних культур сприяють передусім такі її найхарактерніші, магістральні лінії, як міжлітературні зв’язки, рецепція та переклад. Питання теорії й практики перекладу І. Франко порушував у багатьох передмовах до власних перекладів К. Гавлічека-Боровського, О. Федьковича, Г. Гайне, Г. Кляйста, до перекладів П. Куліша з В. Шекспіра, а також в таких ґрунтовних працях, як “Шевченко по-німецьки”, “Шевченко в німецькій одязі”, “Шекспір в українців”, “Переклади українських творів”, “Передмова (до збірки “В наймах у сусідів”)", “Переклади Шевченка на сербську мову”, “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” та ін.

В освоєнні творчих здобутків того чи іншого народу І. Франко вбачав об’єктивний критерій духовного спілкування, що історично складається і розвивається між різними національними літературами. “Передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою, – підкреслював автор передмови, – зба-

гачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст розуміння і спочування між ними і далекими людьми, давніми поколіннями” [23: т. 5: 7]. Таке узагальнення ґрунтується на комплексному розумінні суспільного розвитку, соціально-історичних та ідеологічних чинників. Воно дає можливість розсунути межі сприйняття процесу збагачення культур на рівні їхньої безперервної взаємодії – явища глибоко закономірного, котре має, за висловом Н. Над’ярних, “своє коріння, свою історичну логіку” [16: 9].

Ґрунтуючись на з’ясуванні конкретних історичних обставин, що зумовлюють взаємодію красного письменства різних народів, Іван Франко, визначний теоретик і майстер художнього перекладу, слушно розглядав міжлітературні зв’язки і їх найпродуктивнішу ланку – переклад – як одну із кардинальних домінант взаємозбагачення національних культур, узаємопроникнення національного й інтернаціонального у світовому літературному річищі. Усією багатогранною діяльністю Франко-перекладач утверджував переклад як “акт найвищої дружби” [20: 6] між народами, прогнозуючи закономірне перетворення літературних зв’язків у невичерпне джерело такого дійства взаємообміну між національними культурами.

І. Франко окреслював нерозривну єдність ідейного та естетичного змісту мистецтва перекладу, що “в’яже, а не розділяє народи”, закликаючи їх до боротьби за найвищі людські і громадські ідеали – свободу, рівність і братерство всіх людей. Удаючись до інтерпретації творів – продуктів різних віків, культур і народів, – І. Франко головне своє завдання вбачав у тому, щоб кожна з обраних літератур засяяла на україномовному ґрунті всіма “оригінальними прикметами, основними особливостями її народного гумору і народного пафосу, властивостями її вислову, літературного стилю, поетичної техніки” [22: 61]. З цього погляду важко переоцінити внесок І. Франка як теоретика та практика перекладацького мистецтва. Автор збірки “З вершин і низин” завжди прагнув зробити літературу “робітницею на полі людського поступу”. Тому не дивно, що у колі його творчих зацікавлень органічно пов’язані духовні пласти різних народів і різних епох: староанглійські, старогрецькі, староіндійські, староісландські, старонімецькі, староугорські, старошотландські словесні пам’ятки; албанські, болгарські, італійські, іспанські, китайські, німецькі, польські, португальські, румунські народні пісні; твори античних письменників і співців епохи Відродження; зразки англійської, американської, болгарської, італійської, німецької, польської, російської, словацької, французької, чеської літератур. Цей перелік яскраво підтверджує слушність висновку, якого дійшов М. Коцюбинський: “Віддавшись творчості в галузі художньої літератури, Франко поставив собі за мету зробити доступними своєму народові багатства європейської класичної літератури” [4: 394]. У зв’язку з цим варто підкреслити: перекладацька спадщина Івана Франка все ще чекає на системну оцінку, докладний аналіз всього його доробку. Це стосується також і розгляду теми, що є об’єктом нашого повідомлення. Цей висновок не перекреслює вагомого звучання дослідницьких праць, які належать Б. Бендзару [2], І. Журавській [9], Л. Осовецькій [17], Я. Ривкісу [19], Л. Рудницькому [21], О. Хомицькому [24], Я. Яремі [26] та ін.

Рецепцію німецької літератури та її якісні лінії можна переконливо проілюструвати крізь призму Франкового прочитання передусім творів Фрідріха Шіллера (1759–1805). При цьому варто зауважити: йдеться також про роль переємності традицій сприйняття класика німецької літератури в Україні. Адже “львівська школа” в історії художнього перекладу Шіллерового слова на слов’янські мови загалом мала суттєве значення. До неї належали такі львівські поети-перекладачі, як А. Беловський (1806–1876), Я. Камінський (1777–1855), Л. Семенський (1807–1877), а також Й. Левицький (1801–1860). Власне, Й. Левицький і започаткував українську шіллеріану, коли 1839 року переклав поему Ф. Шіллера “Пісня про дзвін”. Тут нема потреби докладно зупинятися на аналізі спроби Й. Левицького виявити українському читачеві велич майстра німецького слова. І. Франко дав аргументовану оцінку цьому тлумаченню. За його слушним твердженням, поему Ф. Шіллера Й. Левицький переклав “доволі дивоглядною мовою”. Тут проступає зримо від’ємна оцінка. Однак, попри низьку художню вартість його інтерпретації, все ж переклад Й. Левицького був своєрідним відкриттям. Воно відіграло певну роль в освоєнні Шіллерової поезії напередодні “весни народів” 1848–1849 років. Бо ж саме на цей час і припадає дієва фаза входження однієї з кращих драм Ф. Шіллера – трагедії “Підступність і кохання” – у свідомість громадськості Галичини. Мовиться про її україномовне відтворення з-під пера І. Вагилевича. Доводиться тільки пошкодувати, що рукопис перекладу одного з творців “Русалки Дністрової” не дійшов до читача. Аналогічна доля спіткала й хронологічно наступні перекладацькі спроби. Вони пов’язані з популяризацією Шіллерового набутку з боку Я. Головацького, який активно зацікавлював о. Беднаржа (він же Г. Боднар, Г. Боднаренко) перекладати твори Ф. Шіллера. Так, 10 вересня 1848 року о. Беднарж надіслав Я. Головацькому низку своїх перекладацьких “кавалочків” з надією, що, може, “котрий сподобається Вам та вмістите в якій часописьмі” [15].

Примітно, що у фонді Я. Головацького відділу рукописів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника зберігається рукописний переклад дев’яности п’яти рядків твору “Журавлі Ібіка” [3]. Це – уривок одного з найвищих досягнень баладної творчості Ф. Шіллера. Як відомо, оригінал балади має 184 рядки. Хоча ім’я перекладача й відсутнє, можна з великою ймовірністю припустити, що йдеться про інтерпретацію о. Беднаржа¹ [11].

Найкращим попередником І. Франка у справі рецепції Шіллерової спадщини був А. Могильницький (1811–1873), який опублікував 1849 року на шпальтах “Зорі Галицької” [13: 240] баладу Ф. Шіллера “Граф із Габсбурга”.

І. Франко справедливо критикував і переклади І. Гушалевича (1823–1903), зокрема, таких поезій Ф. Шіллера, як “Die Macht des Gesanges”, “Das Lied von der Glocke”, “An die Freiheit”. Як на мою думку, спроби І. Гушалевича варто розглядати радше як самобутні переспіви (“До моєї мислі”, “Пісня життя” та “До свободи”), наслідування Шіллерових ідей. Натомість позитивно характеризував І. Франко виступи М. Козановича (1807–1877), а саме його інтерпретації з Ф. Шіллера “Elegie

¹ Ширше про це у наших статтях [11].

auf den Tod eines Jünglings” (“На смерть младенця”), “Der Taucher” (“Норець”). Критик вбачав у ньому “прихильника народної мови в письменстві”. Українську шіллеріану поповнили Б. Дідицький та О. Кониський. До речі, О. Кониський також удався до переспіву відомого твору Ф. Шіллера “An Minna” (“До Мінни”), видрукуваного у першій книжці “Галичанина” за 1862 рік.

Названі інтерпретаційні спроби не поповнили скарбниці української перекладної літератури. Проте вони були підґрунтям, що лягло в основу появи художньо довершених Франкових перекладів творів Ф. Шіллера. До того ж вони були ілюстративним матеріалом для І. Франка як дослідника Шіллерового доробку і німецької літератури – загалом.

І. Франко переклав два поетичні твори Ф. Шіллера: “Прогулька” (“Der Spaziergang”, 1795) [25] та “Помпея й Геркуланум” (“Pompej und Herkulanum”, 1796) [25]. Обидва переклади були виконані спеціально для збірки поезій, що вийшла у Львові напередодні 155-ї річниці від дня народження автора драми “Розбійники” [23: т. 13: 425–430, 431–432]. Без перебільшення, можна стверджувати, що вони започаткували новий етап в історії сприйняття творчості німецького поета в Україні. Перекладач повністю зберіг у своєму прочитанні високий дух античності – характерну ознаку названих поем. І. Франко строго дотримувався розміру оригіналу – елегійного дистиха, себто гекзаметра у поєднанні з пентаметром, прискіпливо “копіював” синтаксично-образний лад, не порушуючи законів рідної мови. У намаганні передати стилістичні особливості поем Ф. Шіллера з їхньою проекцією на античність, І. Франко допускав в обох перекладах розгалуження складнопідрядних речень та рясноту інверсій, що нагадує античний лад мови. Так, приміром, особливу щедрість у поемі “Прогулька” інверсивних зворотів типу “der Ernten ruhiger Kreislauf” (жнив спокійний цикл), що творять високий стиль оповіді, перекладач компенсував аналогічними за стильовою функцією постпозитивними епітетами.

*Піль тих народе щасливий, що не проснувся до свободи,
Як ті поля ти живеш мирно у законах тісних.
І не виходять бажання твої поза обруб щорічно жнива,
І як щоденний твій труд, правильно вік твій сплива* [25: 112].

І. Франко як реципієнт зумів проникнути в поетичний світ Ф. Шіллера, прийнятися його античним світобаченням і таким способом наблизити читача до того розуміння барв і звуків поеми “Помпея й Геркуланум”, яке нагадує знамениті полотна епохи Відродження.

До слова, виконуючи свого часу зіставлення першотвору з польськокомовним перекладом власного твору “Каменярі”, І. Франко наголошував: “Коли слова перших трьох категорій творять головну основу словесного твору, надаючи йому зміст і акцію, то слова другої категорії – се неначе тінювання в малярстві, що оживляє і упластичнює картину” [23: т. 39: 20]. Тому він як перекладач прагнув до максимального збереження у процесі відтворення усіх компонентів оригіналу. Крізь призму його прочитання постає не уявний, а конкретно існуючий світ, характерний для

першотвору та його автора. Нерідко перекладач вдавався до пояснення німецьких рядків шляхом доповнення окремих художніх компонентів, уточнення слів, їх порядку. Проте це не йшло у розріз зі стильовими настановами першотвору, бо, вносячи подібні корективи, І. Франко орієнтувався на всю ідейно-художню структуру твору. Це рельєфно проступає з перекладу першої частини “Фауста” Й.-В. Гете [6] – безпрецедентного в історії німецької літератури явища. І. Франко як перекладач звертав особливу увагу на цінне збереження в трансформації всієї гами ідейного багатства оригіналу, його художньо-стилістичної своєрідності, не забуваючи й про важливість художньої деталі: “[...] я старався переводити “Фавста“ вірно..., наскільки се було згідне з духом нашої мови” [23: т. 13: 180].

Аналогічне твердження міститься також у “Передньому слові” [5] до 16 перекладів поезій Г. Гейне, що було своєрідним трактуванням Франкового перекладацького досвіду щодо інтерпретації німецької літератури загалом.

“Перекладаючи Гейне, – підкреслював І. Франко, – я дбав про те, щоби передати якомога вірно не тільки думку, але також форму, тон, розмір першотвору” [23: т. 13: 446]. Зрозуміло, це не означає абсолютизації права перекладача на шаблонну фіксацію об’єкта зображення. І. Франко робить акцент на потребі передати індивідуальну манеру письма автора оригіналу, виявляє типологічні сходження в різних літературах, що призводить до системної характеристики процесу міжлітературної взаємодії. “Пушкінова драма “Борис Годунов” була першою в російському письменстві драмою в новочаснім значенні [...]. Можна в тій драмі бачити подекуди вплив Шекспіра та Байрона, а щодо будови, не зв’язаної правилами, прийнятими в англійських драматургів, також вплив драми Гетего “Götz von Berlichingen”; та все-таки Пушкінова драма лишається в високій мірі оригінальною, типово російською й історичною” [23: т. 11: 179].

Щоправда, у перекладі аналізованих творів Ф. Шіллера, зокрема поеми “Прогулька”, наявне зрине спрощення поетичних образів, зміщення їх у часі. У перекладі мелодійного, гранично простого словосполучення (“tief neigen der Erlen / Kronen sich, und im Wind wogt das versilberte Grass”), тобто низько хиляться крони вільх і на вітрі колихається посріблена трава, пропущено у Франковому прочитанні важливу деталь – “посріблена трава”. Цей епітет органічно разом з іншими словесно-образними засобами покликаний втілити думку про чистоту природи, що є джерелом духовного та фізичного оновлення людини. Тим паче, що на цьому виразно акцентує автор у звертанні до природи: “Reiner nehm ich mein Leben von deinem reinen Altare” (“Та я чистіше жите візьму з вівтаря чистого твого”).

У намаганні зробити доступною для читача красу поетичного мислення німецького поета, український майстер вдавався до прямого і далєбі не завжди вдалого наслідування Шіллерового синтаксису. А це, зрештою, призвело до ускладнення конструкцій типу: “Dieses Dienergefolg meldet den Herrscher mir an” – “Служби дружина стрійна пана звіщає мені”; “Deiner heiligen Zeichen, o Wahrheit, hat der Betrug sich (Angemasst der Natur köstlichste Stimmen entweiht)” – “Знамена, правдо, твої присвоїла ошука святії і опоганила всі звуки природи ніжні”.

Перекладач конкретизує, деталізує загальні поняття, як наприклад, у поемі “Помпея й Геркуланум”: “der räumige Portikus öffnet Seine Hallen” – “ось і портік широкий провадить в сіни й пристінки”; “Da stehn noch die schönen Geschirre” [27] – “Ось горнятка й збаночки”.

І. Франко, як слушно зауважує О. Домбровський, і в чому переконуємося частково на вищеподаних прикладах, “дозволяв собі міняти заголовки, давати назви окремим поезіям або частинам, яких вони в оригіналі не мали. З цієї точки зору переклади Франка вимагають спеціального дослідження, тому що між теоретичними настановами і його перекладацькою практикою існує певна розбіжність” [8: 316].

Усвідомлюючи суспільну роль перекладу як одного з найважливіших чинників міжнаціональної взаємодії літератур, І. Франко вперше у вітчизняному літературознавстві науково розробив, творчо обґрунтував і засвоїв теоретичні принципи мистецтва художнього перекладу, критерії оцінки якості інтерпретації першотвору, відбору оригіналу, питання адекватного відтворення тексту з урахуванням органічної єдності змісту й форми, а також концептуальні завдання перекладача.

Численні міркування І. Франка про переклад, висловлені з різних приводів і розписані в багатьох статтях, склали б цілісне монографічне дослідження. Таке видання вже давно на часі. Із його сторінок постав би на повен зріст І. Франко як теоретик і майстер художнього перекладу, як основоположник українського наукового перекладознавства.

І. Франко на практиці довів слушність власного ж твердження, що “переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу являються важним культурним чинником” [23: т. 39: 7]. Його внесок у зведення “золотих мостів” дружби між народами засобами художньої трансформації творів різномовних літератур окреслює цілу епоху в українській перекладознавчій науці. Як перекладач І. Франко доклав воістину титанічних зусиль, прилучаючи рідний народ до невичерпних джерел світової культури, сприяючи зміцненню культурних взаємин між Сходом і Заходом на зламі XIX – початку XX ст. Викликає подив його широкий діапазон зацікавлень найрізноманітнішими творами світової літератури і, зокрема, – німецької.

Завдяки невтомній діяльності І. Франка-перекладача (умовний початок припадає на 1879 рік, коли побачила світ перша друкована збірка його перекладів під назвою “Думи й пісні найзнагніших європейських поетів”), в українську літературу ввійшли твори Данте, В. Шекспіра, Дж. Г. Байрона, В. Гюго, П. Верлена, Е. Золя, Р. Бернса, П. Б. Шеллі, Г. Ібсена, А. Міцкевича, Ярослава Врхлицького, М. Йокаї, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Чернишевського, а також представників німецькомовного письменства – Г. Е. Лесінга, Й.-В. Гете, Ф. Шіллера, К. Ф. Геббеля, Ф. Гельдерліна, Г. Гайне, Гервега, Фрайліграта, Грюна, Ленау, Келлера, Майєра та ін. Розглядаючи перекладацьку діяльність І. Франка під кутом зору її зв'язку з сучасністю, її беззаперечного благодіючого впливу на сучасний процес міжлітературної взаємодії, відомий український поет Д. Павличко писав на сторінках “Літературної газети”: “Ми досі користуємося Франковими перекладами з багатьох мов Європи та Азії; адже потрібні ще десятиліття, щоб навіть зусиллями наших кращих перекладачів заново... перекласти все те, що витлумачив один Франко” [18: 6].

Ми звикли до характеристики в оцінці І. Франка як титана духу й творчої сили, “велетня думки і праці” [4: 3]. Бо вона природно відтворює його реальний внесок у розвиток численних сфер суспільного і людського життя. Звідси – висновок: серед різноманітних зацікавлень І. Франка чільне місце займає мистецтво перекладу. Власне, в розробці теорії перекладу і утвердження її визначальних принципів на практиці І. Франко був свого часу вершиною [1: 3]. Автор особливо цінного трактату “Із секретів поетичної творчості” надавав великого значення художнім трансформаціям з літератур різних народів, увиразнюючи важливість чинника збагачення мистецьким досвідом національних культур, в т. ч. і рідного народу. Власне для того, щоб “не повторяти того, що вже другі забули, а вносити у всесвітню скарбницю літературну хоч малу крапельку, а нового, свого власного, зачерпнутого з криниці того життя народного і індивідуального, що ще перед ним не було так експлуатоване” [14: 16].

І. Франко аргументовано довів: кожний визначний твір іноземної літератури внаслідок сприйняття шляхом високохудожнього перекладу органічно вписується в контекст літератури-реципієнта, стає якісно новою домінантою міжлітературної взаємодії та взаємозбагачення художнім досвідом – нерідко кількох літературних систем. Так, приміром, передруковуючи свій переклад румунської народної балади “Майстер Маноле”, І. Франко у праці “Студії над українськими народними піснями” подає характерний приклад такого панорамного осмислення факту. “Німецький автор (В. Коцебу. – М. 3.) переклав румунський твір досить свobodно, тому я й покористувався досить свobodно його перекладом, заступаючи напущену фразеологію простішими висловами в дусі народної поезії” [23: т. 10: 466]. У цих словах цілеспрямовано підкреслено також контекстуальну вторинність, що відводиться мові-посереднику. Це – промовиста ілюстрація того, що Франко-перекладач у своїй практиці не завжди користувався першоджерелом, тобто текстом мовою оригіналу. Осмислюючи архітектоніку взаємодії національних культур, І. Франко постійно прагнув до конкретної дефініції кожного виміру як одиничного, так і загального. Його перекладацький доробок увібрав досвід з проекцією на тримірність таких фаз, як: а) літературні зв’язки; б) рецепція; в) інтерпретація.

“Перекладаючи загалом докладно рядок за рядком я, крім природних вимог нашої мови, що при відповіднім ужитті робить можливим конкретніше, живіше та колоритніше представлення, ніж у російській подбав поперед усього про правильну, чисто дактилічну будову гекзаметрів із захованням у переважнім числі віршів правильної цезури, чого в віршах Костомарова, очевидно, не обшліфованих для друку, аж надто часто чувається недостаток”, – пояснює І. Франко свої перекладацькі засади на основі перекладу поеми “На руїнах Пантікапеї” М. Костомарова [23: т. 11: 298].

Подібні висловлювання І. Франка про мистецтво перекладу дають можливість відтінити межі змагання між об’єктивною інтерпретацією оригіналу і суб’єктивним тлумаченням його перекладачем. Особливо характерною у цьому напрямі є його ґрунтовна перекладознавча студія “Каменярі”. Український текст і польський пере-

клад. Дещо про штуку перекладання”, написана 3–24 травня 1911 року. Ця праця, як слушно відзначає Р. Зорівчак, і досі залишається “неперевершеним зразком лінгвістичного аналізу перекладу, цікавого ще й тим, що цей аналіз зробив автор оригіналу” [12: 128]. Зрозуміло, погляд І. Франка на механізм міжлітературного впливу не суперечить принципам детального аналізу перекладного твору, а також загальної оцінки його автора [10: 456].

Свою перекладацькою діяльністю І. Франко, за образним висловлюванням О. Білецького, “розбирав стіну національної обмеженості”, виводив українське слово на простори нових тем, живих контактів із літературами багатьох народів світу [7: 302]. Так, Франкове слово нині особливо близьке й зрозуміле сучасникам. Воно захоплює енциклопедичністю пізнань у найрізноманітніших сферах людинознавства.

Література:

1. Арват Ф. Іван Франко – теоретик перекладу. – Чернівці, 1969.
2. Бендзар Б. Вклад Івана Франка в справу популяризації надбань української літератури серед австрійців та німців // Українське літературознавство. – Вип. 3. – Львів, 1968.
3. Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України, фонд Я. Головацького, п. 54, спр. № 790, арк. І.
4. Возняк М. Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка. – К., 1958.
5. Гейне Г. Вибір поезій. (Німеччина. Байки для дітей). – Львів, 1892.
6. Гете Йоганн Вольфганг. Фавст. Часть перша. З німецької переклав і пояснив І. Франко. Заходом “Світу”. – Львів, 1882.
7. Денисюк І. Літературознавчі і фольклористичні праці: У 3 томах, 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
8. Домбровський О. Іван Франко – теоретик перекладу // Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник шостий. – Львів, 1958.
9. Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. – К., 1961.
10. Зимомря М. До питання про роль Івана Франка-журналіста в контексті міжнародних культурних зв’язків в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. – Кн. 1. – К., 1990.
11. Зимомря М. Мовно-стилістичні особливості Франкових перекладів поем Ф. Шіллера // Особливості розвитку сучасних германських і романських мов. – Ужгород, 1974; Зимомря М., Бабинець С. Перші українські інтерпретації творів Ф. Шіллера // Радянське літературознавство. – 1978. – № 11.
12. Зорівчак Р. Іван Франко – теоретик перекладу // Жовтень. – 1976. – № 8.
13. Зоря Галицкая. – 1849. – Ч. 40.
14. Зоря. – 1893. – № 1.
15. Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835–1849. – Львів, 1909.
16. Над’ярних Н. Не просто вплив // Радянське літературознавство. – 1979. – № 4.
17. Осовецька Л. Переклади Івана Франка з німецько-швейцарської літератури // Наук. зап. Київ. ун-т. – 1956. – Т. 15. – Вип. 7. – Зб. філол. фак. – № 9.
18. Павличко Д. Наш Каменярь // Літературная газета. – 1.ІХ. – 1976.

19. Ривкіс Я. Іван Франко і німецька література // Наук. зап. Житом. пед. ін-т. – 1956. – Т. 4.
20. Рильський М. Мистецтво перекладу: статті, виступи, нотатки. – К., 1985.
21. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. – Мюнхен, 1974.
22. Франко І. З чужих літератур // Літературно-науковий вістник. – 1898. – Кн. I.
23. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
24. Хомицький О. Німецькі письменники-реалісти XIX ст. в оцінці Івана Франка // Радянське літературознавство. – К., 1963. – № 1.
25. Шіллер Ф. Поезії. – Львів, 1914.
26. Ярема Я. Іван Франко і Фауст Гете // Дослідження творчості Івана Франка. – К., 1956.
27. Schiller F. Gesammelte Werke in 8 Bänden. – Berlin, 1955. – В. I.

Тетяна Маленька (Київ)

Гафіз, Гете, Франко: до проблеми рецепції перської класичної поезії

Українське літературознавство і українське сходознавство – два наукові кола, на жаль, майже не дотичні. Літературознавча компаративістика скерована насамперед на порівняння явищ і творів української літератури з європейськими і слов'янськими. Орієнтальний дискурс в українському літературознавстві й компаративістиці на сьогодні є недостатнім. Проблема Сходу в українській літературі в її широкому аспекті і як рецепція філософії, тем, образів, форм, зокрема в поезії, де вона виявилася найбільше – фактично не досліджена. Ця теза безпосередньо стосується і спадщини І. Франка – як наукової, так і художньої.

Проблемі рецепції Сходу у творчому світі І. Франка присвячено лише дві коротенькі оглядові статті Т. Лебединської та Ю. Кочубея, виголошені як доповіді на Міжнародному симпозіумі ЮНЕСКО у 1986 році [4], а також окремі згадки цієї проблеми в публікаціях Л. Грицик, М. Веркальця, О. Мушкудіані та ін. Єдиним проривом у terra incognita орієнтальної франкіани можна вважати ґрунтовну монографію І. Папуші [6] “Modus orientalis. Індійська література в рецепції Івана Франка”. Проте стосується вона лише рецепції літератури та філософії Індії. Літератури стародавнього і середньовічного Близького і Середнього Сходу, які І. Франко перекладав і студіював, залишаються поза дослідницьким колом, – і насамперед це стосується літератури арабської й перської, зокрема, творчості Гафіза, яка спричинила появу “Західно-східного дивану” Й.-В. Гете і унікального західно-східного, зокрема, німецько-перського літературного синтезу.

Проблема “Гафіз, Гете, Франко” належить до проблеми міжнаціональних взаємин і української літератури в означеному порівняльно-типологічному аспекті. І йдеться тут не лише про впливи й рецепції Гафіза на Й.-В. Гете, Гафіза і Й.-В. Гете на І. Франка, а коли йдеться про такого велета інтелекту і духу як І. Франко, про

розвиток української літератури кінця XIX – початку XX ст. у силовому полі європейського і світового літературного процесу.

Безсумнівно, І. Франко – представник епохи *fin de siècle* належав до людей нового типу із свідомістю європейця. Поліглотизм І. Франка – володів грецькою, латиною, німецькою, польською, англійською, французькою, російською, чеською, литовською, сербською, італійською – сприяв тому, що його культурний контекст формувалася під впливом найвидатніших письменників, філософів світу, яких він міг читати в оригіналі.

Уплив лінгвокультурної ситуації в Галичині другої половини XIX – початку XX ст., де активно функціонували українська, польська й німецька мови і, відповідно, відбувалася взаємодія культур цих народів, на особистість І. Франка безсумнівний [3: 37]. Є чимало свідчень сучасників, що І. Франко бездоганно володів німецькою мовою.

Світогляд І. Франка, безсумнівно, сформувався під впливом світової культури та науки. І особне місце тут посідає німецька культура й література. “[...] Франко ставить світове значення німців вище навіть, ніж греків і римлян, мотивуючи своє твердження головно різностороннім розвитком німецького духа і високим ідеалізмом його найкращих представників” [7: 24].

І. Франко блискуче знав європейську літературу і особливо захоплювався поезією Й.-В. Гете і Г. Гайне, а також В. Шекспіра і Дж. Г. Байрона, творчість якого зазнала значного впливу філоорієнталізму.

У європейській поезії (ширше – в історії європейської духовної культури) філоорієнталізм – відкриття і початок оспівування Сходу, використання східних образів і реалій – пов’язують, насамперед, з романтизмом. Починаючи з єнських романтиків (Шлегелі, Новаліс, Тік) в європейську літературну традицію входять не лише окремі образи й форми Сходу, а й цілі сюжети, які стають улюбленими, як раніше були античні.

Абсолютно новим явищем у німецькому й європейському філоорієнталізмі стала поява “West-östlichen Divan” – “Західно-Східного Дивану” Й.-В. Гете – книги складної, багатопланової і композиційно і змістовно, насиченої новими, невідомими раніше, коранічними і арабо-перськими художніми образами. Змістовну і філософську серцевину “Західно-Східного Дивану” склала перська класична поезія X–XV ст. і філософія суфізму, а також творчість Гафіза – найблискупішого перського лірика. Саме знайомство з його творчістю в перекладах німецького орієнталіста Й. Гаммера-Пургштала, захоплення величчю Гафіза – майстра художнього образу – спричинило появу “Західно-Східного Дивану”.

Цей поетичний шедевр Й.-В. Гете, як явище західно-східного літературного синтезу, досить широко висвітлений німецьким і європейським Гетезнавством. Проте проблема “Гете і Гафіз” ґрунтовно вивчена досить недавно.

Звернення Й.-В. Гете до тем і образів арабо-перського Сходу, перської класичної поезії і Гафіза, надало йому можливість повернутися до вільної творчої манери і перебороти деякі принципи веймарського класицизму, що стримували його у певних межах.

Деякі поезії “Західно-Східного Дивану” є вільними переспівами Гафіза, інші написані за мотивами його поезії, а також на теми і сюжети інших перських і арабських класиків. Гафіз був близьким для Й.-В. Гете за світоглядом і духом і як суфій-містик з його прагненням до злиття з вічністю, Коханою – Абсолютом, і як поет-гедонік, що оспівав земну красу, жінку і природу, земну пристрасть-чуттєвість.

Цікавим видається сучасний погляд на проблему “Гете і Гафіз” найавторитетнішого іранського гафізознавця Б. Хоррамшахі: “Він (Й.-В. Гете. – Т. М.) написав цю збірку поезії для того, щоб відповісти східній ісламській поезії і літературі, а особливо перській літературі і Гафізу [...]. В Гафізі Й.-В. Гете знайшов рівного собі генія або навіть вищого за себе. У своєму щоденнику Й.-В. Гете зазначає суттєвий вплив Гафіза на його праці: “Хоча я раніше і чув, і читав твори цього великого письменника, я не побачив вищості над собою. Але зараз, коли його книжка разом з перекладом переді мною, я так вражений Гафезом, що маю взяти перо і створити яскраву книгу для того, щоб вижити” (курсив наш. – Т. М.). Результатом такого пориву і було написання його “Східного Дивану”¹.

Арабська версія “Західно-Східного Дивану” мала назву “Східний Диван європейського дослідника”. На початку книги Й.-В. Гете помістив арабською “Bismellahe rahmane – rahim” (В ім’я великого і милостивого Бога), що підкреслює його знання Корану та інших ісламських джерел.

Й.-В. Гете був достатньо ознайомлений з арабським письмом і мовою, і “Західно-Східний Диван” – результат його глибокої зацікавленості арабо-перськими ісламськими джерелами і поезією. “В його остаточній формі “Східний Диван” покриває не лише творчість Гафіза, але і все, що Гете почерпнув з ісламських джерел. Проте, Гафіз, який став головним стимулом до написання “Східного Дивану” залишився його основною темою” (В. Khorramshahi). Один з розділів “Західно-Східного Дивану” має назву “Nafizname” – “Книга Гафіза”.

Відкриття й засвоєння поезії Гафіза в Європі почалася задовго до Й.-В. Гете [5], і примітно те, що піонером у цій справі був угорський сходознавець і перекладач Карой Ревіцкі, який у 1771 році переклав латиною і прокоментував 16 газелей. Публікація оригіналу Гафіза перською і латинський переклад з коментарем заклали основи європейської гафізіани.

Поряд з угорською школою перекладу з фарсі одним із перших європейських центрів з дослідження й перекладу поезії Гафіза стала Польща. “Товариство друзів науки”, куди входили О. Чарториський, С. Замойський, Я. Тарновський та інші, відіграло важливу роль у вивченні і популяризації поезії перського газеліста. Перекладачі сконцентрували свою увагу на передачі форми газелі. У 1838 році в Польщі виходять друком “Wierze Perskiego poety Nafiza” в перекладах Й. Сенкевського й Я. Верніковського.

Англомовні переклади Гафіза Дж. Річардсона та У. Джонса вплинули на англійських романтиків, того ж У. Джонса, Дж. Г. Байрона, П. Б. Шеллі.

Проте другою європейською батьківщиною Гафіза стала Німеччина початку ХІХ ст., де вперше було видано повний переклад його “Дивану” як прозовий Гам-

¹ В. Khorramshahi.

мера-Пургшталя, так і віршований Розенцвейга-Шваннау. Тут у Німеччині, завдяки поетичній рецепції Й.-В. Гете (1819), перекладам Г. Даумера, Т. Нессельмана, Ф. Боденштедта, критичному виданню перського тексту “Дивану” Г. Брокгауза, яким користувався як найавторитетнішим і А. Кримський, Гафіз пережив нове народження. Переклад Гаммера і його фундаментальна “Історія перської літератури”, а також “Зауваги і тлумачення” Й.-В. Гете до “Західно-Східного Дивану” допомогли німецьким поетам глибше зрозуміти Гафіза, особливості суфізму й арабо-перської поезії.

Безсумнівно І. Франко читав Гафіза – найтоншого лірика Сходу, яким захоплювалася німецька література, і “Західно-Східний Диван” Й.-В. Гете. У 1884 році І. Франко пише газель, у якій застосовує монориму і редиф:

Мов серна зі смертельним пострілом в грудях
В німім болю до матері-лані летить?
Мов з тоскою болюшою дух до знання
Чому так зір мій до тебе, о пані, летить?

Газель не зовсім вправна, не легка, як, скажімо, газелі А. Фета – переспіви з Гафіза за вільним німецьким перекладом Г. Даумера. Проте її змістовний, стилістичний і ритмомелодійний малюнок, а також час написання перегукується з першим “жмутком” “Зів’ялого листя”, зокрема, з віршами до О. Рошкевич, які було написано у 1882–1885 роках ще до знайомства з Ц. Журовською. “Образ героїні Франкової книги склався не на основі одної постаті, а в суті своїй є збірним, узагальненим образом” [2]. Вже перший побіжний погляд на вірші першого “жмутку” фахівцю-іраністу, обізнаному з образною і філософською системою перської класичної поезії, виказує фактуру і наявність тут її подиху і традиційних образів.

Загальна гама почуттів “Зів’ялого листя” – від закоханості до зневіри, нарікань на жорстокого тирана – кохану, тонка чуттєвість і пронизливий щем, туга від розлуки і прагнення побачень, розчарування і надія так нагадує симфонію почуттів суфійської перської поезії. А гіперідеалізований, доленосний, космічний образ жінки-божества, перед якою тільки впасти ниць і донести її лице “аж у гріб” постає вже з першого віршу-опису її вроди і почуттів ліричного героя “Не знаю, що мене до тебе тягне”:

І попри тебе йдучи я дрижу,
Як перед злою не дрижав судьбою,
В твоє лице тривожно так гляжу
Здається ось-ось би впав перед тобою.

І далі зовсім східне гафізівське порівняння:

Якби ти слово прорекла мені
Я б був щасливий, наче цар могутий.

Порівняймо у Гафіза:

Gol dar baru may dar kafu ma’shuk be kāmast
Sultan-e jahanam be chenin ruz ghulomast.

Квітка на грудях, вино (келих) у долоні, кохана поряд
Султан світу у такий день порівняно зі мною – раб.

І остання строфа у І. Франка:

Припадком лиш не раз тебе видаю,
На мене ж, певно, й не зирнула ти
Та перецінь у гріб мені – се знаю –
Лице твоє прийдеться донести

має перегук з однією газеллю Гафіза “hargezam naqshe tu az lavhe delu jan naravad”,
де він запевняє:

Ніколи твій образ, божусь не зітреться
З скрижалів моєї душі й мого серця
Ніколи твій стан, кипарис величавий
Із думки не вийде
(Переклад А. Кримського).

Гордовита, граційно ступаюча, струнка красуня, слід якої поет готовий цілувати
й припасти пилінкою до її порогу і навіть продати душу, постає з рядків і Гафіза,
і Й.-В. Гете, й І. Франка. Ось вірші з “Першого жмутку”:

За що красавице, я так тебе люблю
Що серце тріпає в грудях несамовито,
Коли проходиш ти повз мене гордовито?
За що я тужу так, і мучусь. І терплю?
[...]
Тоді б я душу дав за тебе. Та в ту ж мить
З очей твоїх мигне злий наслідок, гордість, глум
І відвертаюсь я, і біль в душі щемить.

Або:

Ще здалека слідить тебе мій зір
Твій свіжий слід я рад би цілувати
І душу тим повітрям напувати,
Що з твоїх уст переплива в простір.

І з “Другого жмутку”:

За її слідами я,
Мов безумний, біг
Цілував з сльозами я
Пил із її ніг.

У Гафіза газель “Saba agar gozare aftadat be keshvar-e dust” починається так:

Вітре, якщо ти пролетиш краєм коханої
принеси подих амбри з кіс коханої

Я готовий віддати в пожертву свою душу
 Якщо звісточку мені принесеш від коханої
 Але, якщо це неможливо, то принеси
 Хоча б порошок з її порогу.

Леготе – вітре з коханого краю
 Ой, принеси мені, щиро благаю,
 Пахощі амбри з коси ароматної
 Любки моєї

Може й для тебе обвіяти милу
 Буде важке і заказане діло?
 Ну, то привій порошок з порога
 Любки моєї!
 (Переклад А. Кримського).

Або інша газель “Sezed ki az hame-ye delbaran sitani baj” закінчується бейтом

Та Гафіз любив тебе і любить;
 Ти для нього справжня цариця.
 На твоїм порозі він по-рабськи
 Буде радий порохом стелитись.
 (Переклад А. Кримського)

А в Й.-В. Гете:

Ибо пыль с ее порога
 Лучше всех ковров оттуда!
 [...]
 Вкруг ее ограды ветер
 Пыль взметает неуклюже
 Но, пожалуй, даже роза
 даже мускус пахнет хуже.

За подих вітру, що пахне амброю і мускусом з кіс та уст коханої – традиційний і постійний гафізівський образ – за порошок з її порогу ліричні герої Гафіза й І. Франка навіть готові віддати душу, проте у Й.-В. Гете в “Західно-Східному Дивані” цей мотив відсутній, натомість він яскраво виражений у “Фаусті”.

Образ ліричного героя – раба, невольника в І. Франка переходить у дещо іншу фаустівську площину: він готовий віддати душу “чорту, демону розлуки”. Проте остання строфа XI вірша “Третього жмутку” дивовижно перекликається з Гафізом, зокрема, з газеллю “delu dinam delu dinam beburdast”

Серце і віру мою, серце і віру забрали
 її плечі, її плечі, її плечі.
 Твій рятунок, твій рятунок, Гафізе,
 в поцілунку її вуст, в поцілунку, в поцілунку
 (Підрядниковий переклад).

За один її цілунок
Най горить сто тисяч літ!
За любов її і ласку
Дам я небо, рай, весь світ
(І. Франко).

Крізь призму Гетівського “Фауста” прочитала текст “Зів’ялого листа” Т. Гундорова [1]. В індійсько-буддійському контексті проаналізував поезію “Зів’ялого листа” І. Папуша. Він же запропонував рецепцію ліричної драми крізь призму фольклорної традиції. Багатогранний, поліфонічний текст “Зів’ялого листа” має і перше, і друге, і третє. Гадаємо, є всі підстави – смислові і образні – прочитати Франкову збірку у суфійсько-перському ключі, оскільки І. Франко був добре обізнаний і з перською класичною поезією і з суфізмом. Цьому сприяли його дружба і листування з А. Кримським, студії “східних німецьких книжок”, його обізнаність та захоплення поезією Й.-В. Гете.

Література:

1. Гундорова Т. Франко і Каменяр. – К., 2006.
2. Льницький М. Біль обернений у слово. Передм. до кн.: Франко І. “Зів’яле листа”. – Львів, 2004.
3. Космеда Т. Комунікативна компетенція Івана Франка. – Львів, 2006.
4. Кочубей Ю. Іван Франко і літератури народів Близького та Середнього Сходу; Лебединська Т. Культура Сходу в літературній і науковій діяльності Івана Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 1986). – К., 1990. – Кн. 1, 2.
5. Маленька Т. Поезія Гафіза в європейській рецепції // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2005. – Вип. 36; Маленька Т. Поезія Гафіза в Європі: дослідження, переклади, рецепція // Східний Світ, 2005. – № 2.
6. Папуша І. *Modus orientalis*. Індійська література в рецепції Івана Франка. – Тернопіль, 2000.
7. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. – Мюнхен, 1974.

Любиця Бабота (Пряшів, Словаччина)

Перші переклади творів Івана Франка на теренах історичної Угорщини

У кінці XIX – на початку XX ст. значно посилювалося зацікавлення українських діячів українською етнічною територією тогочасної Угорщини¹. М. Драгоманов, Ф. Колесса, І. Свенціцький, І. Франко, В. Гнатюк, І. Верхратський та інші звернули

¹ У минулому назва автохтонного населення цієї території часто змінювалася – називали їх угорськими русинами, русинами, руснаками, угроросами, карпаторосами, угорськими українцями, карпатськими українцями, закарпатськими українцями тощо. У Словаччині сьогодні віддають перевагу назві русини-українці.

увагу на звичаї, мову, історію і культуру найзахіднішої гілки східних слов'ян. Деякі з них особисто побували на території, заселеній русинами (нинішня Словаччина і Закарпаття), де з найвидатнішими представниками місцевого культурного життя утримували приватні контакти (зокрема з так званими будительським поколінням, у першу чергу з А. Кралицьким, 1835–1894). На зацікавлення українських науковців, відповіли їй місцеві русини-українці. Цей факт був надзвичайно важливий, бо постійна і зростаюча денационалізаторська політика угорського уряду досягла вершини в 1907 році, коли угорський міністр освіти граф Аппоні видав спеціальний закон, спрямований проти неугорських національностей держави (торкався дежавних і церковних основних шкіл – на його основі рідній мові був відведений щотижнево лише один урок, фактично, крім іншого, майже повністю ліквідувалося й вивчення кирилиці). Закон Аппоні ліквідував останні 23 українські школи в Пряшівщині й Ужгородщині і зменшив утравістичні (двомовні – угорсько-українські) школи з 306 до 107. У 1914–1915 навчальних роках таких шкіл залишилося тільки 18 [11: 18]. Місцева українська інтелігенція вчилася в малярських школах, читала переважно малярську літературу, і це була одна з причин, що деякі свідомі діячі вважали потрібним перекладати твори українських авторів малярською мовою. Метою цих перекладів було знайомити з кращими зразками української літератури не тільки угорців, але також тогочасну, здебільшого денационалізовану місцеву українську інтелігенцію.

На зламі XIX і XX ст. на українській етнічній території Угорщини доступною стала зокрема творчість І. Франка. Її популяризаторами були Ю. Жаткович (1855–1920)¹ і на двадцять років молодший Г. Стрипський (1875–1946)², який, за іронією долі, пізніше став найвизначнішим угорським бібліографом. Коли в 1898 році з нагоди 25-літнього ювілею літературної діяльності І. Франка у Львові було видано збірник під назвою “Привіт д-ру Івану Франку”, а в 1916 році з нагоди 40-річчя його діяльності збірник “Привіт Іванові Франкові” (книга вийшла з запізненням з огляду на міжнародні події та Першу світову війну). В обох збірниках були надруковані статті русинів Угорщини – Ю. Жатковича (в обох) і Г. Стрипського (в останньому) [12: 19]. Провідні слов'янські науковці зацікавилися діяльністю Ю. Жатковича, оцінювали її, як також оцінювали і його зв'язки з І. Франком. Перек-

¹ Ю. Жаткович – священик, історик, етнограф, письменник і перекладач. Друкувався на сторінках журналу “Листок” (1885–1903), різних місяцесловів, престижного угорського журналу “Századok”, ужгородського журналу “Kelet” тощо. Листувався з В. Гнатюком. Був автором першої української історії літератури, надрукованої угорською мовою (1900), членом Наукового товариства ім. Шевченка у Львові й Історичного товариства в Будапешті.

² Г. Стрипський – кустод музею, етнограф, бібліограф, історик літератури, письменник, журналіст і перекладач. У селі Скотарському заснував першу читальню “Просвіти” (1897). З 1913 року був членом Румунської Академії наук, з 1914 року Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Нав'язав контакти з В. Гнатюком та І. Франком. Свої наукові зацікавлення спрямовував першочергово на давні писемні пам'ятки Угорської Русі, на її фольклор і етнографію. Політикою почав займатися після закінчення Першої світової війни, заснував кілька періодичних видань, писав підручники, в 1941–1944 роках активно працював у Підкарпатському науковому товаристві в Ужгороді. Помер у Будапешті.

лади творів галицького письменника угорською мовою були згадані, крім іншого, і в чеському некролозі Ю. Жатковича (*Národopisný věstník československý* XVI, 1923, s. 105) [13: 27]. Український карпатознавець В. Микитась навіть висловився, що Ю. Жатковичу належить внесок у пропаганду української літератури угорською мовою [11: 60].

У 1896 році Ю. Жаткович переклав відому статтю “І ми в Європі. Протест галицьких русинів проти малярського тисячоліття”, яка набула широкого розголосу в Австро-Угорщині та інших країнах [11: 60]. Тоді ж Ю. Жаткович, як сам зазначає, ознайомився з творами І. Франка. Саме тоді він прочитав збірку оповідань “В поті чола” [1: 20]. Однак він також зауважив, що в цьому напрямі йому допомогли щомісячний літературно-науковий і громадсько-політичний львівський журнал “Жите і слово” (редактором та дописувачем цього журналу був І. Франко) та В. Гнатюк, якому належить подяка за ознайомлення угорських русинів із малоруськими письменниками та І. Франком) [2: 20].

Кореспонденція між Ю. Жатковичем та В. Гнатюком з 1896–1912 років (зберігається у Львівському центральному державному історичному архіві) теж підтверджує, що український фольклорист і етнограф регулярно й цілеспрямовано знайомив Ю. Жатковича з творчістю Каменяра та вислав йому Франкові твори. У листах до В. Гнатюка Ю. Жаткович завжди дякував за одержані посилки Франкових книг, хоч і не завжди зазначав, про які твори йдеться. Деякі з них Ю. Жаткович залишав для себе, а деякі після прочитання повертав Гнатюкові [4]. У листі від 20 жовтня 1896 року Ю. Жаткович повідомив В. Гнатюка про те, що переклав оповідання І. Франка “В поті чола” і переслав його для опублікування в “первостепенну малярську газету “*Budapesti Hirlap*”. Цей щоденник 30 грудня 1896 року надрукував переклад оповідання “Трицева шкільна наука” з надзвичайно прихильним відгуком про твір і переклад [1: 20], однак оповідання “В поті чола” з’явилося тільки на початку 1898 року в журналі “*Magyar Szemle*” [9]. Ю. Жаткович переклав ще “Маніпулянтку” (єдина згадка про це в листі від 5 вересня 1896 року) та інші оповідання зі збірки “В поті чола” – а саме твори “*Schönschreiben*”, “Моя січкаря”, “Домашній промисл” та “Хлопська розправа”. Редактор журналу “*Budapesti Hirlap*” мав на меті опублікувати їх, і творами українського письменника зацікавити читацьку публіку. Ю. Жаткович готував ґрунт для перекладів І. Франка окремою книгою [6]. Однак, йому не вдалося, бо для книги “не знайшов видавця” [1: 20]. Відтак, окремі переклади помістив в угорських часописах “*Kelet*”, “*Karpati Lapok*”, “*Bereg*” та “*Görög Katholicus Hirlap*” [1: 20]. Про чотири згадані твори І. Франка в перекладі Ю. Жатковича інформує також В. Микитась [11: 61]. За твердженням М. Лелекача, в газеті “*Kelet*” за 1899 рік було опубліковано два оповідання І. Франка – “*Az én szecskavágóm története*” (“Історія моєї січкаряні”) та “*Hrecz úrfi*” (“Триць і панич”) [3: 238]. Очевидно, детальніший огляд цього ужгородського тижневика, який виходив протягом 14 років (1888–1901) і головним співпрацівником якого був саме Ю. Жаткович, показав би точну кількість перекладів на його сторінках з української мови угорською.

Оповідання “Гриць і панич” з’явилося 1902 року окремою книжечкою. Її видавцем стало літературне товариство ім. Св. Стефана [11: 62; 1: 20]. Переклад повісті “Перехресні стежки” мав помістити щоденник “*Alkotmány*” серед своїх фейлетонів [1: 20], однак поки що не вдалося встановити, чи цей намір був здійснений.

Поза увагою Ю. Жатковича не залишилася драматургія Каменяра. В одному з листів до В. Гнатюка він писав: “Попрошу чим скорей заслати мені “Учителя” і другі драматическіє твори д-ра Франка, оби я ще до Нового року мог заслати ... перевод для Національного театра (в Будапешті. – *Л. Б.*) – бо если се до Нового року не сділаю – то “Учитель” или другое драматическое сочинение не могло би скоріе на сцені появиться як токмо на весні року 1898-го” [4]. Незабаром Ю. Жаткович повідомив В. Гнатюка, що директорів згадуваного театру послав переклад драми “Украдене щастя”, а директор його передав далі – драматичній комісії на ухвалення [5]. Послав і “Кам’яне серце” (в листі подано саме цей заголовок)¹ дирекції “Комічного театру” в столиці Угорщини... [5]. На жаль, 1916 року Ю. Жаткович писав: “...й досі не вдалося мені довести до того, щоб їх (п’еси. – *Л. Б.*) виставлено де на малярській сцені” [1].

Ю. Жаткович належав до найпрогресивніших і найвидатніших представників культурного життя з-поміж русинів Угорщини. Він не тільки перекладав твори І. Франка угорською мовою, але високо поважав і оцінював його діяльність [10]. Повага Ю. Жатковича до Каменяра була загальновідомою, тому за посередництвом В. Гнатюка йому запропонували підготувати матеріали до збірника, присвяченого 25-літньому ювілею І. Франка. Будучи від природи людиною занадто скромною, Ю. Жаткович спочатку не погоджувався з пропозицією, однак, нарешті, пообіцяв написати статтю “Д-р Франко і угорські русини” [7]. Своє слово дотримав і незабаром В. Гнатюкові вислав коротку розвідку. Адресат мав вирішити, чи розвідку використає, чи ні [8]. Очевидно, це і була вже згадувана стаття “Угорські русини та ювілейний рік 1889”, котра потрапила в запланований збірник у 1898 році [12: 19]. Окрім того, стаття “Малярські переклади творів Івана Франка” з-під пера Ю. Жатковича була надрукована в збірнику до 40-річчя діяльності І. Франка. Однак позитивне ставлення Ю. Жатковича до І. Франка не було одностороннім. Каменяр своєю чергою погодився з тим, щоб Ю. Жаткович перекладав його твори угорською мовою та привітав перекладача з нагоди 30-ліття письменницької діяльності [11: 61].

Зацікавлення Ю. Жатковича українською літературою не обмежувалося тільки творчістю І. Франка. Про це він написав: “Щоби поінформувати хоч дещо малярську публіку про українську літературу, про яку вона зовсім нічого не знала, зладив я на підставі праці д-ра Омеляна Огоновського коротенький нарис сеї літератури і надрукував його в 26 числі журналу “*Magyar Szemle*” за 1900 рік” [1: 20].

Окрім Ю. Жатковича, перекладам творів І. Франка угорською мовою сприяв також учений і перекладач Г. Стрипський, який утримував тісні контакти (через листування) з І. Франком і В. Гнатюком. Працюючи кустодом національного музею

¹ На відміну від цієї помилки, у статті Ю. Жатковича “Угорські русини та ювілейний рік 1898” подано правильну назву “Кам’яна душа”.

в Коложварі (нині Румунія), просив дозволу від І. Франка перекласти деякі його твори для угорськокомовного студентського часопису в університеті [11: 67]. Отримавши згоду, Г. Стрипський продовжував перекладати твори І. Франка й опублікував їх переважно в центральних і місцевих (семигородських) газетах. Ішлося про твори “Polujka” (“Pesti Hirlap”), “A ceruza” (“Олівець”) (“Erdélyi Hirlap”), “Jó kereset” (“Добрий заробіток”) (“Kelet”, 1900; “Erdélyi Hirlap”, 1907). “Az én szecsavágóm története” (“Історія моєї січкарні”) (“Erdélyi Hirlap”, 1907) [3: 250].

Г. Стрипський був свідомий того, що населенню Угорщини бракує інформації про життя українців, їхню історію та культуру, і тому в Будапешті почав видавати журнал “Ukránia” (1916). Вийшло всього 20 номерів цього періодичного видання, політична платформа якого поки що не є дослідженою. У журналі були надруковані цікаві переклади з української літератури. Визначне місце між ними посідали твори І. Франка. У першу чергу це було оповідання “До світла” [17: 25–31], яке залишилося незакінченим, але незабаром з’явилося окремою книжечкою в серії “Української бібліотеки” (“Ukrán könyvtár”). Повідомлення про вихід книжечки у світ у журналі було надруковане двічі [20: 248; 16: 272]. Також на сторінках журналу редактор помістив оповідання “Історія моєї січкарні”, яке сам переклав [19: 195–200]. У зв’язку зі смертю великого Каменяря, Г. Стрипський опублікував некролог [18: 153–155] та помістив портрет І. Франка. Угорській читацькій публіці представив вірш “Каменярі” в перекладі мадярського поета А. Земплени [21: 249–250]. Цікавий факт, що цей переклад був передрукований у збірці І. Франка “Királyos” (книга вийшла унаслідок співпраці видавництва Ужгорода та Будапешта в 1970 році) і в збірці “Каменярі мовами світу” [15: 147–148]. Переклад А. Земплени вважається першим перекладом цієї поезії угорською мовою і був зроблений за першим виданням збірки І. Франка “З вершин і низин” (Львів, 1887), де, з уваги на малий формат книжечки, кожен рядок поділено на два [15: 185]. Вірш “Каменярі” в угорській літературі користувався значною популярністю. Крім згаданого А. Земплени, його ще переклали такі мадярські поети, як Кепеш Геза, Шандор Ласло, Калаш Мартон, Радо Дердь, Грігаші Єва та закарпатець Балла Ласло.

Заслуги Г. Стрипського в поширенні творчості Каменяря між українцями Угорщини значні. Його невтомний труд оцінили сучасники, і Г. Стрипський як єдиний представник з-поміж русинів-українців увійшов до складу ювілейного комітету в 1913 році, що був створений з нагоди 40-річчя творчої і громадської діяльності І. Франка [11: 74].

У межах взаємної співпраці Г. Стрипський обговорював з І. Франком можливість перекладу “Слова о полку Ігоревім” угорською мовою, а також переклади творів Т. Шевченка, В. Стефаника, М. Коцюбинського, О. Маковея та С. Руданського. Г. Стрипський під безпосереднім впливом І. Франка написав кілька статей про місцеві українські рукописи і стародруки, в тому числі дослідження “Старша руська письменність на Угорщині” (1907), “A hazai rutének legrégebbs nyomatványai” (1911) “Угро-руські літописні зписки” (1911) та “З старшої письменности Угорської Руси” (1913) [16: 448].

Окрім згаданих перекладів, угорська громадськість про І. Франка довідалася зі статті “Українці” (“Kisoroszok”) з 1906 року, що вперше була надрукована угорською мовою в 1911 році (цікаво, що Ю. Жаткович, у своїй вже кілька разів згадуваній статті про угорські переклади творів І. Франка з 1916 року, подає іншу дату: “Перед двома роками надруковано в видавництві про східні літератури невеликий, але гарний нарис української літератури ювілянта п. н. “Kisoroszok. Irta Franko Iván” [1: 20]). Статтю в І. Франка замовив відомий угорський славіст, професор Будапештського університету О. Ашбот (1852–1920). Славістичні зацікавлення О. Ашбота були значні. Він знав літературу місцевих русинів-українців і високо оцінював діяльність Ю. Жатковича. Автограф статті про українську літературу, яку І. Франко первісно написав для енциклопедії світової літератури, не є відомий [14: т. 41: 586].

І. Франко був першим українським письменником, твори якого в перекладі угорською мовою знала й читала не тільки денационалізована місцева українська інтелігенція, але також і угорська громадськість. Подяка за це належить двом закарпатцям – Ю. Жатковичеві та Г. Стрипському, яких уважаємо першими перекладачами Франкових творів угорською мовою. Очевидно, діяльність обох перекладачів у цьому напрямі була багатшою, ніж ми вказали, і в майбутньому варто звернути більшу увагу на тогочасні джерела й вивчити значну кількість угорських газет і журналів. В оцінці роботи обох перекладачів залишається незаперечним факт, що в умовах сильної денационалізації вони відчували єдність з українцями по той бік Карпат і завдяки перекладам піднімали національну свідомість денационалізованої частини місцевого українського населення, ознайолювали його представників з найкращими творами української літератури.

Література:

1. Жаткович Ю. Мадярські переклади творів Івана Франка // Дружно вперед. – 1986. – № 8. – Серпень.
2. Жаткович Ю. Угорські русини та ювілейний рік 1898 // Дружно вперед. – 1986. – № 8. – Серпень.
3. Лелекач М., Гарайда І. Загальна бібліографія Підкарпаття. – Унгвар, 1943.
4. Лист Ю. Жатковича до В. Гнатюка від 20 жовтня 1896 року.
5. Лист Ю. Жатковича до В. Гнатюка від 6 грудня 1896 року.
6. Листи Ю. Жатковича до В. Гнатюка від 8 травня 1897 року та 4 квітня 1898 року.
7. Лист Ю. Жатковича до В. Гнатюка від 9 грудня 1897 року.
8. Лист Ю. Жатковича до В. Гнатюка від 22 лютого 1898 року.
9. Лист Ю. Жатковича до В. Гнатюка від 4 квітня 1898 року.
10. Лист Ю. Жатковича до В. Гнатюка від 25 жовтня 1899 року.
11. Микитась В. З ночі пробивалися... – Ужгород, 1977.
12. Мольнар М. Поетичний літопис 61 // Дружно вперед. – 1986. – № 8. – Серпень.
13. Мольнар М. Поетичний літопис 62 // Дружно вперед. – 1986. – № 9. – Вересень.
14. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

15. Франко І. Каменярі мовами світу. – К., 1983.
16. Horbal B. Stryps'kyi, Hiiador/ Sztripszky, Hiador // Encyclopedia of Rusyn History and Culture. Eds. P. R. Magocsi and I. Pop. – Toronto-Buffalo-London, 2002.
17. Ukránia. – 1916. – № 1.
18. Ukránia. – 1916. – № 9–10.
19. Ukránia. – 1916. – № 11–12.
20. Ukránia. – 1916. – № 15–16.
21. Ukránia. – 1916. – № 17–18.

Ольга Лучук (Львів)

“Пролог” до поеми Івана Франка “Мойсей” у різночасових перекладах англійською мовою (історико-літературний контекст)

Загально визнаною є думка, що написана в першій половині 1905 року поема І. Франка “Мойсей” – це його вершинний літературний здобуток, який одночасно є одним із найвидатніших творів української літератури [13: 52–53]. Варто вказати, що така думка почала формуватися, починаючи вже з перших відгуків на цей Франковий архітвір. Зокрема, відомий своєю вимогливістю й гострим словом літературний критик Микола Євшан, публікуючи в часописі “Будучність” (1909, ч. 1, 2) “студію над твором І. Франка” “Пісня про Мойсея”, відзначав: “Такий твір, як “Мойсей”, мусить бути твором цілого життя, сумою змагань, мрій, ідеалів, які присвічували поетові у його роботі, твором, в якому поет виповідає себе цілого і більше не має вже нічого важнішого над те сказати. Такі твори пишуть генії на вершинах своєї творчості перед своєю фізичною або моральною смертю” [2: 437]. Цю думку іншими словами сформулював значно пізніше – майже через півстоліття – академік О. Білецький, який у своїй надзвичайно сміливій (як на кінець 1950-х років) статті “Українська література серед інших літератур світу” про Франкового “Мойсея” писав, що “це, так би мовити, конденсація духовної енергії народу, його кращих прагнень, а разом з тим і сумнівів і вагань. Старанно дотримуючи місцевого колориту, вивчивши біблійні перекази, Франко створив символ широкого значення. Його поема – це і підсумок його власного життя та діяльності, його, так би мовити, Ехеґі monumentum, заповіт українському народові” [1: 43].

До слова кажучи, й сам І. Франко вважав свого “Мойсея” синтезом усієї своєї творчості. Віковична боротьба добра і зла, правди й брехні, розуму й чуття, взаємовідносини індивіда й народу, врешті – концепція власної національної держави й осмислення історії “цілого чоловіцтва” – ось ті думки й почування, що їх висловив І. Франко у своєму “Мойсеї”. Попри “біблійну” генезу, цей твір відображає стражденну долю не тільки українського народу, а й недолю свого геніального творця,

про що можна прочитати в авторській “Передмові” до другого видання “Мойсея” (1913): “Основною темою поеми, – писав І. Франко, – я зробив смерть Мойсея як пророка, не признаного своїм народом. Ся тема в такій формі не біблійна, а моя власна, хоч і основана на біблійнім оповіданні” [10: т. 5: 201]. Завдяки цьому “Мойсей” є твором виразно національним, але одночасно він є також універсальним, і тому належить до найвеличніших творів світової літератури.

З літературного погляду цей Франків твір сягає своїм корінням у широкий світовий контекст, не оминаючи, очевидно, й рідного – українського. Основне літературне джерело Франкового “Мойсея” – це Біблія; серед інших джерел – “Мойсей” К. Устияновича, а також однойменні твори француза А. де Вінї й угорця І. Мадача або тематично споріднені твори поляка Ю. Словацького, хорвата С. С. Краньчевича та багатьох інших [7: 219–220]. Можна детально простежити життя, сказати б, “Мойсеєвого” сюжету в різних епохах та літературах, але це тема іншого дослідження. Зараз варто тільки підкреслити, що І. Франко в цьому довгому перелікові займає виняткове місце.

Ідеал провідника нації або пророка, реалізований в образі Мойсея, склався в романтичній традиції [6: 217–218]. І. Франко ж переосмислює роль пророка: в поемі пророк приречений на самоту й смерть, але саме з його смертю відроджується ідеал, тобто народ прозирає і прямує до мети, яку вказує пророк. Романтична проблема ідеалу набуває нової історичної перспективи; так І. Франко опрацював світовий сюжет у новому ключі, втіливши у своїй поемі певну понадчасову універсальну ідею. Слушно зауважував Ю. Шерех (Шевельов), що жодна зміна настанов і вимог до літератури “не закриває нам вартості “Мойсея” ані як досконалого в своїй майстерності мистецького твору, ані як людського документа незвичайної ширості, ані як філософського твору про суть історії, національного і особистого життя” [12: 220]. З іншого боку, Франко-новатор таки не цілком пориває з романтичною традицією, адже саме вона започаткувала “нетрадиційне” тлумачення “традиційних” сюжетів античної та біблійної міфології. Отже, Франків “Мойсей” – “твір ідеалістичного спрямування, виразно національно-універсальний”, як окреслив цей феномен український літературознавець із Братислави М. Неврлий [4: 255].

Про мету поеми “Мойсей” свідчить “Пролог” до неї, а також час написання. Під текстом поеми маємо дату: *Львів, січень до липня 1905*, а під “Прологом”: *дня 20 липня 1905*. Про обставини написання “Прологу” до “Мойсея” є спогади українського літератора М. Мочульського “З останніх десятиліть життя Івана Франка”, де читаємо, що цей пролог “постав випадковим способом”: “Зажурений управитель друкарні НТШ К. Беднарський показав поетові, що на початку надрукованої поеми лишається кілька незадрукованих сторінок, і радив написати переднє слово. Поет подивився на білі сторінки і сказав спокійно: “Добре, добре, я щось напишу і принесу”. І приніс на другий день – відомий Пролог” [7: 220–221]. На перший погляд, І. Франко створив це послання до свого народу нібито “випадково”, але в житті великих людей, як взагалі в історії, дуже часто випадок є ознакою неминучої закономірності.

У своїй промові “Поетичний вступ до поеми “Мойсей” Івана Франка” Д. Павличко, приймаючи диплом доктора *honoris causa* Львівського національного університету імені Івана Франка, поставив певною мірою риторичне питання, чи був “Пролог” інспірований віршем П. Куліша “До рідного народу” з відомим початком: “Народе без пуття, без чести і поваги” [5: 12]. На думку Д. Павличка, Кулішеве звертання до народу “зблиснуло перед Франком”, коли він почав писати своє звернення, але “для нас важливо збагнути не поштовх до написання, а різницю в поглядах двох класиків на народ”. Оцінюючи козацьку сторінку нашої історії, автор “Чорної ради” картає український народ, а І. Франко, подаючи різкі, безпощадні характеристики українського народу, виставляє і його незаперечні високі якості, показує переможну і ясну його будучину: “Народ в розумінні Франка – це рухома, суперечлива в своєму розвитку, але зростаюча в своїй духовності невмируща сила, яка прагне свободи і дає свідомість колективного безсмертя мислячій національній одиниці. У поетичному вступі до “Мойсея” геній Франка вже був на висоті цієї поеми, крім того, він був змобілізований не лише цейтнотом короткої липневої ночі, але й відчуттям браку часу на реалізацію численних задумів, які роїлися в ньому” [5: 13]. Тут геній І. Франка явив себе в досконалій довершеності, яку в українській літературі, як уважає Д. Павличко, можемо спостерігати хіба що в “Посланні живим і мертвим” Т. Шевченка.

За життя І. Франка поему “Мойсей” було опубліковано двічі. Перше видання вийшло наприкінці 1905 року – накладом автора, з друкарні Наукового товариства ім. Шевченка. Друге видання, до якого І. Франко написав розлогу передмову, було надруковане як число 153 “Літературно-наукової бібліотеки” в 1913 році. На основі двох прижиттєвих видань поеми надзвичайно цікаво простежити, як автор себе редагував, наближаючи свою мову до української загальнолітературної. Цей процес, до речі, не було відображено ані в “Зібранні творів” І. Франка у 50-ти томах, ані у “Вибраних творах” письменника в 3-х томах, виданих у дрогобицькому видавництві “Коло” 2004 року.

За другим, із 1913 року, виданням поеми “Мойсей” за життя автора було зроблено два її переклади – польською та російською мовами. Обидва переклади – авторизовані, І. Франко читав їх у рукописах, правив (особливо перший, польською мовою; вийшов друком у Львові 1914 року), до обох написав передмови (варіанти тієї, якою відкривалося видання поеми 1913 року), проте виходу другого (російського) перекладу вже не дочекався (цей “просмотренный автором перевод со второго украинского издания” побачив світ у Відні рік після Франкової смерті). Варто вказати також на те, що польською мовою “Мойсея” переклав В. Кобрин, правник із Дрогобича, український літератор, кореспондент І. Франка, який, окрім поеми “Мойсей”, переклав польською мовою ще його казку “Лис Микита” та вірш “Каменярі”. Російською мовою Франкову поему переклав П. Дятлов, відомий політичний діяч, український перекладач, який перекладав твори М. Горького та В. Короленка. Російською мовою, крім Франкового “Мойсея”, перекладав ще вірші Лесі Українки.

Мимовільно закладена прижиттєвими перекладами тенденція перекладання Франкового “Мойсея” літераторами українського походження поширилася також і в інших культурах. До цієї категорії почасти належать, як би це парадоксально не звучало, також і країни англомовного культурного ареалу. Упродовж ХХ – на початку ХХІ ст. у Великій Британії, Канаді та США зроблено щонайменше шість спроб наближення до цього шедевр Каменяра. При цьому варто зауважити, що “Пролог”, за двома винятками, перекладачі ніколи не розглядали як самодостатній твір (хоча на такий статус – із дидактичною метою – він може претендувати). Перший переклад поеми “Мойсей” (а, отже, і “Прологу”) англійською мовою здійснив американський літератор українського походження В. Семенина [11: 66–67], який, окрім Франкового “Мойсея”, перекладав по-англійськи ще й твори Т. Шевченка. Його переклад було надруковано в Нью-Йорку 1938 року. Своїм перекладом В. Семенина прагнув пошанувати нашого Каменяра у двадцяту річницю його відходу.

1956 року широко відзначали сторіччя від дня народження І. Франка. Саме цей ювілейний рік був надзвичайно “врожайним” на переклади його творів чужими мовами. Одним із новобранців у “цеху інтерпретаторів” І. Франка стала англійська поетеса й перекладач із германських та слов’янських мов В. Річ, яка переклала по-англійськи власне “Пролог” до поеми “Мойсей” [11: 68–69]. Першодрук – у першому числі часопису “The Ukrainian Review” за 1957 рік. Книжкову публікацію англомовного “Мойсея” в інтерпретації В. Річ удалося втілити лише 1973 року. До цього видання як перекладач долучився також відомий літератор старшого покоління П. Канді. Отже, маємо лише два англомовні переклади авторів неукраїнського походження.

Наступний широковідзначуваний ювілей – 130-річчя від дня народження Каменяра – спонукав американського літератора українського походження А. Гніда підготувати низку перекладів Франкових творів, серед яких: “Іван Вишенський”, “Панські жарти”, “Лис Микита”, а також “Мойсей”. Збірка англомовних перекладів вказаних Франкових творів вийшла друком у Нью-Йорку 1987 року. Щоправда, сам перекладач був собі видавцем, адже йому не вдалося заручитися підтримкою жодного професора-славіста, який би зміг прорецензувати його переклади для американського видавництва.

У ювілейному, присвяченому Франкові числі часопису “The Ukrainian Canadian” (за липень–серпень 1986 року) було опубліковано “Пролог” до поеми “Мойсей” у перекладі М. Скрипник. При цій нагоді варто виправити одну бібліографічну неточність, а саме: у виданні “Народе мій: Пролог до поеми “Мойсей”: Мовами народів світу”, яке упорядкував Ф. Погребенник, було зазначено, що переклад англійською мовою М. Скрипник “друкується вперше за автографом перекладачки” [11: 139]. Тим часом, цей переклад було вже друковано в часописі “The Ukrainian Canadian” трьома роками раніше, про що, зрештою, сам перекладач говорив у своїй доповіді “Англійські переклади творів Івана Франка в Канаді” на Міжнародному симпозіумі ЮНЕСКО “Іван Франко і світова культура” у вересні 1986 року у Львові [8: 263]. Цей поетичний переклад – все-таки радше виняток у перекладацькій діяльності

М. Скрипник, яка “надає перевагу” перекладу прозовому; зокрема, вона переклала історичну повість І. Франка “Захар Беркут”, а також його збірку казок “Коли ще звірі говорили”.

Усі чотири переклади були передруковані у щойно згаданому збірнику “Народі мій: Пролог до поеми “Мойсей”: Мовами народів світу” [11: 66–73]. До цих текстів своєю тональністю долучається ще переклад Б. Мельника [14: 4–7], який побачив світ у Торонто 2002 року, але перекладався “від 1951 року”.

Хронологічно останній переклад “Прологу” до поеми “Мойсей” – не пов’язаний із жодним Франковим ювілеєм. Це переклад М. Найдана, найактивнішого під сучасну пору англomовного перекладача модерної української літератури. Цей переклад було зроблено для двомовного видання антології української поезії ХХ ст. в англomовних перекладах, яка вийшла у Львові 2000 року під назвою “Сто років юності” [9: 76–79].

До слова кажучи, переклад М. Найдана має одну суттєву особливість, якою він відрізняється від усіх попередніх англomовних перекладів “Прологу” до Франкової поеми “Мойсей”. У цьому перекладі відсутнє римування, й одинадцятискладник Франкових терцин відтворено вільним віршем. Саме в цьому М. Найдан – з погляду теорії та історії поетичного перекладу – відходить від попередньої традиції перекладу римованої української поезії римованою англійською, найпослідовнішими прихильниками й практиками якої виступали К. Г. Андрусин і В. Кіркконнелл (маю на думці упорядковану й перекладену англomовну антологію української поезії ХІІ–ХХ ст. “The Ukrainian Poets, 1189–1962”, видану в Торонто 1963 року). Одночасно М. Найдан – знову ж таки з погляду теорії – перебуває в руслі традиції американського поетичного перекладу, яка майже цілковито заперечує використання рими. Достатньо буде згадати, що “Божественна комедія” Данте (а Дантовими терцинами І. Франко написав свого “Мойсея”!) в англomовному перекладі відомого американського поета Р. Пінскі звучить, на думку шанувальників поезії, верліброво!

Англomовні переклади “Прологу” до Франкового “Мойсея” підтверджують ще й іншу тенденцію – йдеться про множинність перекладів одного твору. Річ у тому, що практика художнього перекладу свідчить про існування феномена кількох різних, але “адекватних”, перекладів одного і того ж оригінального твору. Якби акт художнього перекладу вичерпувався тільки міжмовними відповідниками, то пояснити таке явище було б неможливо. Виникнення нового перекладу, коли існують інші варіанти, інші прочитання оригіналу, спричинене (попри “старіння мови”) ще й індивідуалізацією перекладного процесу. Теоретично може існувати необмежена кількість перекладів одного і того ж чужомовного твору, і кожен з цих перекладів може претендувати на самостійне художнє значення. Таке явище називається “перекладною множинністю”. Перекладознавча наука розрізняє чотири типи перекладної множинності:

1) Переклади одного твору, які зробили багато перекладачів. Переважно – це переклади віршованих творів. Наприклад: балада Й.-В. Гете “Вільшаний король”

має десять українських інтерпретацій – від переспівів Й. Левицького (“Богиня”, 1838) чи Ю. Федьковича (“Кріль Ироль”, 1868) до перекладів Д. Загула (“Вільховий король”, 1923) чи М. Рильського (“Вільшаний король”, 1949).

2) Різні переклади одного твору одним перекладачем. Приклади нечисленні. В українській літературі найхарактернішим прикладом може вважатися Міцкевичів “Пан Тадеуш” в інтерпретації М. Рильського.

3) Хронологічно обмежена перекладна множинність, тобто одночасові переклади, що задовольняють запити різних суспільно-культурних груп. Наприклад: повний переклад Гомерової “Одісеї” розміром оригіналу (переклад Б. Тена) й адаптація “Одісеї” для дітей (переказ К. Гловацької).

4) Перекладна множинність у діахронії (тобто, різночасові переклади).

Існує два пояснення різночасовості або діахронної перекладної множинності. Перше пояснення ґрунтується на теорії змінності соціально-естетичної функції літературних творів у процесі їх довшого історичного буття. Згідно з цією теорією, для творів, чужомовних щодо певної літератури, історико-функціональна змінність проявляється, насамперед, у перекладах, які “старіють” значно швидше, ніж оригінальні твори: переклади одного і того ж твору змінюють один одного, й своїми внутрішніми особливостями та “долею” відображають ту соціально-естетичну функцію, яку виконує репрезентований твір у певній країні і в певний час. Друге пояснення пов’язується з динамічною сутністю принципу перекладності; згідно з цим принципом, жоден переклад, які б не були його достоїнства в певний проміжок часу і незаперечні переваги над іншими сучасними йому або попередніми спробами перекладу того ж чужомовного твору, не можна визнавати за кінцевий етап у пересотворенні того чи іншого оригіналу, він є лише сходинкою на шляху його подальшого художнього пізнання [3: 163–168].

Отже, на закінчення хочу висловити, можливо, “благі побажання”. Дотеперішні різночасові переклади не тільки “Прологу”, а й цілого “Мойсея” англійською мовою – це, сказати б, передісторія англомовного Франкового “Мойсея”. Правдиве його осягнення відбудеться щойно тоді, коли відповідний переклад, підготований “перекладачем з іменем”, буде передруковуватися у м’якій оправі в серії “Класичні твори світової літератури”, коли його будуть так часто читати, як і в Україні, або хоча б так часто, як читають англомовні версії “Божественної комедії” Данте!

Літератури:

1. Білецький О. Українська література серед інших літератур світу // Білецький О. Збір. праць: У 5 томах. – К., 1965. – Т. 2.
2. Євшан М. Пісня про Мойсея: (Студія над твором І. Франка) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд., передм. та прим. Н. Шумило. – К., 1998.
3. Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів, 2004.
4. Неврлий М. Філософські основи Франкового “Мойсея” // Іван Франко – письменник, ми-

- слитель, громадянин: Матеріали Міжнарод. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 року). – Львів, 1998.
5. Павличко Д. Поетичний вступ до поеми "Мойсей" Івана Франка. – Львів, 2001.
 6. Павличко С. Філософські поеми Івана Франка "Смерть Каїна", "Похорон", "Мойсей" і європейський романтизм // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнарод. симпоз. ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 року). – К., 1990. – Кн. 1.
 7. Скоць А. Поеми Івана Франка. – Львів, 2002.
 8. Скрипник М. Англійські переклади творів Івана Франка в Канаді // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 року). – К., 1990. – Кн. 2.
 9. Сто років юності: Антологія української поезії ХХ ст. в англійських перекладах / Упорядники Ольга Лучук і Михайло Найдан = A Hundred Years of Youth: A Bilingual Anthology of 20th Century Ukrainian Poetry / Compiled and Edited by Olha Luchuk and Michael M. Naydan. – Львів, 2000.
 10. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
 11. Франко І. Народі мій: Пролог до поеми "Мойсей": Мовами народів світу / Упоряд. і автор вступ. статті та прим. Ф. Погребенник; худож. І. Крислач. – Львів, 1989.
 12. Шерех Ю. Другий "Заповіт" української літератури // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеологія. – К., 1993.
 13. Ярема Я. "Мойсей" – поема Івана Франка // Ярема Я. Франкознавчі студії. – Львів, 2007.
 14. Franko I. Moses / Translated by Bohdan Melnyk. – Toronto, 2002.

Ольга Грабовецька (Львів)

Повість Івана Франка "Захар Беркут" у перекладі англійською мовою

"Найбільшим задоволенням у моєму житті є зараз перекладання творів українських класиків на англійську мову, з сподіванням, що моя скромна спроба на цій ділянці познайомить канадськонароджених українців з багатством їхньої літературної спадщини, як також доведе українських авторів до англійського читача" [5: 144]. Цими словами М. Скрипник завершує автобіографію, уміщену у збірці "Жіночі долі", що вийшла друком 1973 року в Торонто. Епіграфом до цієї збірки обрано слова І. Франка: "Слухаю, сестри, тих ваших пісень сумовитих...". Такий вибір видається знаковим, зокрема для М. Скрипник, бо ще певно з дитячих літ І. Франко став для неї джерелом натхнення не лише до творчості, а й до життя. Невтомна трудівниця, у 12 років мусила покинути навчання у школі, бо по смерті матері перейняла на себе опіку хатнім господарством, у 15 уже працювала на тютюновій фабриці. Проте майбутня перекладачка безперервно займалася самоосвітою. У 34 як журналіст і як Член Крайового Виконавчого Комітету Товариства

Об'єднаних Українців М. Скрипник приїздить в Україну, де впродовж двох років поглиблює знання української мови, історії та літератури. Від того часу перекладачка – частина гостя і учасниця різноманітних культурних і наукових подій в Україні. У 1986 році М. Скрипник взяла участь у Міжнародному симпозиумі ЮНЕСКО “Іван Франко і світова культура”, де виголосила доповідь про англомовну Франкіану. На цьому ж симпозиумі М. Скрипник нагороджено Міжнародною премією імені Івана Франка.

Цього року М. Скрипник відсвяткувала своє 90-річчя.

За даними бібліографічного покажчика “Українське франкознавство” повість “Захар Беркут” уперше дійшла до англомовного читача у перекладі Т. Борецької. Переклад зроблено 1944 року. Виданий у Нью-Йорку у “Theo Gan’s Sons”. Прикметно, що, окрім англомовного тексту повісті, у книгу вміщено короткий нарис з історії України, який написала авторка перекладу, а також присвяту. Перекладачка присвячує свою працю усім справжнім американцям, що зберігають і шанують традиції та вчення батьків своєї нації. Переклад М. Скрипник з’явився майже через 40 років у збірці перекладів прози українських письменників кінця XIX – початку XX ст. (“Written in the Book of life: Works by 19–20th century Ukrainian writers”), що була опублікована у видавництві “Прогрес”. Через кілька років, у 1987, повість вийшла окремою книжкою у видавництві “Дніпро”. Саме цей переклад і взято для аналізу у цьому дослідженні.

Повість “Захар Беркут” цікава з перекладацького і з перекладознавчого погляду через те, що містить дуже багато мовних та позамовних елементів, які спричиняються до неперекладності. Одразу зазначу, що неперекладність потрактовую не за В. Радчуком як забобон про незламність монополії на думку і почуття тієї мови, що нею первісно вони були висловлені [10]. Розкодування почуттів, думок, інтенцій автора належить до сфери інтерпретації, що є початковою фазою перекладу і, очевидно, не може мати жодних обмежень. Тому-то, погоджуючись із В. Радчуком щодо неможливості монополізувати думку, усе ж таки гадаю, що факт існування дивергентних рис у двох культурах як на мовному, так і на позамовному рівнях свідчить на користь існування неперекладності, чи, як часом кажуть, проблемної адекватності. Згадаймо хоча би відомі рядки із поезій Л. Костенко: “Осіній день, осінній день, осінній! / О синій день, о синій день, о синій! / Осанна осені, о сум! Осанна! / Невже це осінь, осінь, о! – та сама” [7: 321]. Чи із “Акварелей дитинства”: “В Дніпрі купається Купава. Мені ще рочків, може, три. / А я чекаю пароплава / із-за трипільської гори. / Моє нечуване терпіння іще ніхто не переміг, / бо за терпінням є Трипілля, / а за Черніговом – Черніг” [6: 84]. Яскравий звукопис цих поезій створює майже непоборну перепону для перекладача. (Між іншим М. Найдан, що взявся перекласти, так і не подолав цю висоту: “Kupava bathes in the Dnipro. Maybe I’m three. / I’m waiting for a steamer / from beyond the Trypillian mountain. / No-one has ever overcome my incredible patience, / for behind patience is Trypillia, / and behind Chernihiv – is Chernih” [6: 85]). Питання полягає лиш у тому як ставитися до неперекладності – чи трактувати її як догму, що не терпить заперечення і дис-

кусії, чи як неможливість 100-відсотково ідеально адекватного перекладу. Другий варіант виглядає придатнішим, бо, декларуючи існування практично нездоланих перешкод, він все ж не заперечує можливості спроб їх побороти. Такою вдалою спробою видається переклад "Захара Беркута" М. Скрипник.

Композиційно Франкова повість "Захар Беркут" не становить жодних проблем для перекладача. Є. Нахлік пов'язує її з історичним романом вальтер-скоттівського типу. На користь цієї думки свідчать історико-етнографічний коментар, точно окреслений подієвий хронотоп, поділ персонажів на етнографічно-соціальні типи, схематичні герої, пов'язані фабульною інтригою, основні риси поетики сюжету: поєднання історичної і любовної ліній: закохані належать до ворогуючих таборів, герой у полоні – весільна кінцівка [9: 252]. Отож, концептуально повість прозора для інтерпретації. Образи головних героїв чіткі і зрозумілі. Хіба за винятком постаті Тугара Вовка, в душі якого дивно уживаються і підлість, і любов.

Складність цього твору полягає в іншому. По-перше – це ідіолект І. Франка. Повість "Захар Беркут" існує у двох редакціях. Уперше вона була опублікована у журналі "Зоря" (1883), а вдруге – через 20 років (1902) (Українсько-руською видавничою спілкою у Львові). У коментарі до другого видання І. Франко писав: "Випускаючи в світ "Захара Беркута" другим виданням двадцять літ по виході першого видання, я обмежуюсь на виправлення язика відповідно до того поступу, який зробила наша літературна мова протягом сих двадцятьох літ" [11: т. 16: 8]. Свідчення пильного ставлення до використання мовних засобів знаходимо і в листі до А. Кримського: "В оцінюванні мови і форми будьте строги – тут я із найгострішого суду... ніколи не залишаю користати [...]" [11: т. 49: 423]. Таке гостро вимогливе ставлення І. Франка до себе очевидно повинно диктувати перекладачеві певний стиль у доборі мовного матеріалу.

Ще одна особливість повісті "Захар Беркут" виявляється у її насиченості місцевим колоритом, що досягається через ужиток численних антропонімів, гідронімів, топонімів, більшість із яких є символами чи реаліями. Власне на тлі прозорого композиційного задуму рельєфніше проступає талант І. Франка – історика, фольклориста, етнографа. Франкові належить значний внесок у дослідження матеріальної і духовної культури Українських Карпат та Прикарпаття. Він – автор понад 40 наукових досліджень з питань української етнографії. Цілком природно, що такий багатий ілюстративний матеріал автор неодмінно використовував у своїх художніх творах. З. Гузар, зокрема, зазначає, що у романі "Борислав сміється" подано десятки географічних назв, що ще й досі залишилися незмінними. Топографія роману "Перехресні стежки" – це топографія Дрогобича, у романі "Лель і Полель" автор називає немало Львівських вулиць. У повісті "Захар Беркут" згадуються населені пункти Бойківщини [1: 218–220]. А. Данилюк вказує, що помешкання рідних Франкові Нагуевич стали прототипами помешкань у цьому ж творі [2: 113].

Однак найпершим випробуванням для перекладача постає навіть не локально забарвлена лексика, а опозиція двох волаючих імен *Захар Беркут* – *Тугар Вовк*, що, вочевидь, є кодом до усієї повісті. М. Скрипник подає їх у транскрипції:

Zakhar Berkut – Tuhar Vovk. З одного боку, це найпоширеніший спосіб передавання власних імен, однак у цьому випадку він спричинюється до певного смислового спрощення перекладу. *Орел* і *вовк* (*Eagle* і *wolf*) в обох культурах завжди були символами: *орел* – це сила, мужність, гідність [4: 420], *вовк* – хижацтво, невгамовний голод, породження зла [4: 103]. Це не просто імена – це тотеми двох родин, приміром: “При вході до кожного дворища стояли дві липи, між якими прив’язані були гарно плетені в усякі узори ворота. Майже над кожними воротами на жердці висіла прибіта якась хижа птиця: то сова, то сорока, то ворона, то яструб, то орел, з широко розпростертими крилами і звислою додолу головою; се були знаки духів – опікунів дому” [11: т. 16: 31]. Український читач підсвідомо сприймає позитивні конотації першого імені і негативні – другого. Протистояння Беркут – Вовк творить основну вісь повісті: усе позитивне пов’язане із Беркутом, усе негативне – із Вовком. Посередник – Мирослава – Вовкова донька, уже з першої зустрічі тягнеться до орлиного гнізда, а під кінець пориває із батьком-вовком і називає себе Беркутовою донькою. У перекладі маємо відтворення на рівні інформації. Емоційний і смисловий заряд імен в англійському варіанті загублено. Щоправда двічі на початку повісті автор оригіналу дає можливість перекладачеві опосередковано показати зв’язок імен із певними символами через лексеми *eagle* та *wolfskin*: “Правда, і Стрий, і Опір однаково минають її рінисті, зелені узбережжя, луги її однаково покриваються весною травами та цвітами і в її лазуровім, чистім повітрі однаково плаве та колесує орел-беркут, як і перед давніми віками” [11: т. 16: 9] – “True, the Striy and the Opir rivers continue to wash its gravelly and verdant banks, spring continues to cover its meadow with grasses and blossom, and the golden mountain *eagle – berkut* – floats and wheels through its pure, azure skies as in days of yore” [13: 5]. “Мирослава цікаво позирнула на те *гніздо Беркутів*, над котрого ворітьми справді висів *недавно вбитий величезний беркут* [...]” [11: т. 16: 32] – “Miroslava looked with interest at this *nest of Berkuts*, over the gate of which hung, in fact, *a recently-killed huge mountain eagle* [...]” [13: 40]; “Поверх усеї тої страшної зброї, на знак супокійного свого наміру, боярин накинув *вовчу шкуру* з пащею, переробленою в зашіпку на груді, і з лапами, що острими кігтями обхачували його пояс” [11: т. 16: 51] – “Over all these fearsome weapons, and as a sign of his good intentions, he wore *a wolfskin cape* with the wolf’s head made into clasp across his chest and the paws with their sharp nails encircling his waistline” [13: 70].

Ще одну спробу донести до англійської аудиторії певну символіку імені перекладач робить, увівши у текст примітку: “Хоч я лише *вовк*, дрібна звірюка, то все ще дам раду тухольському медведеві! – говорив Тугар Вовк, радіючи” [11: т. 16: 17]. – “Though I am but *a wolf**, and a small animal, I can still manage to overcome the Tukhlian bear,” Tuhar Vovk exclaimed joyfully. (Tuhar’s name “*Vovk*” means *wolf* in Ukrainian)” [13: 18].

До транскрибування (подекуди із примітками) М. Скрипник вдається перекладаючи і топоніми, бо у повісті вони не мають особливих смислових імплікацій, проте створюють потужний національний колорит: Зелемень – Zelemin, Тухля –

Tukhlia, Запала долина – Zapala valley, Галич – Halych, Бескид – the Beskid, Покуття – Pokuttya, Поділля – Podillya, Корчин – Korchyn, Синевідськ – Sinevidsk, царство Арпадів – kingdom of the Arpads, Стрий – the Striy river, Опір – the Opir river, Калка – the Kalka river. Якщо в англійському лексиконі існує відповідник географічної назви, то перекладач застосовує його в перекладі: Афонська гора – Mount Athos in Greece, Судомир – Sodomir, Канів – Kaniv, Переяслав – Pereyaslav, земля Моравська – Moravia, Карпати – the Carpathians, Бесарабські степи – the Bessarabian steppe, Волощина – Wallachia, Край волохів – the land of Wallaches, Угри – Hungary (state), угри – Ugrians (people), Сян-ріка – the San River. Цікавий випадок спостерігаємо із перекладом лексеми Угри (назва держави) / угри (назва народу). У тексті лексема та її похідні трапляються 11 разів. Сім разів її перекладено відповідниками Hungary/Hungarian, а у 4 випадках перекладач застосовує транскрипцію Ugrian у поєднанні із приміткою: Ugrian – Hungarian.

Прикметно, що в перекладі М. Скрипник широко застосовує пояснення і після-текстові примітки, коли в оригінальному тексті маємо лише два авторські коментарі. Надмірність роз'яснень певно ускладнює читання твору, однак обійтися без них неможливо через перенасичення тексту реаліями, незрозумілими англомовному читачеві.

Реалії-етнографізми становлять чималий проблемний пласт повісті. Такі реалії знаходимо чи не на кожній сторінці. Вони є складовими описів природи, зовнішності, помешкання. Для аналізу обрано найяскравіші приклади, що містять елементи побуту: "Що давно тихо тут було, не чути ніякого голосу, крім *вівчарської трембіти* десь на далекій *полонині* або рику *дикого тура* чи оленя в гущавинах, – тепер на полонині *гейкають воларі*, а в ярах і дебрях *галюкають рубачі, трачі й гонтарі* [...]" [11: т. 16: 9] – "Were long ago silence reigned, no voice was heard, except perhaps the call of the *shepherd's trembita* on some far-off *meadows*, or the roar of the wild aurochs or stag in the thickets – now the mountain meadow are filled with the cries of the ox-drivers and the ravines and gullies resound to the *halloeing* of the *wood cutters, sawmill workers* and *shinglers* [...]" [13: 5]. Перекладаючи локально забарвлені уривки, М. Скрипник не зупиняється перед проблемою безеквівалентності. Найперший камінь спотикання – трембіта, реалія-символ. Звук трембіти супроводжує гуцула усе життя. Звуками трембіти сповіщають про найважливіші події, обмінюються інформацією, навіть відганяють злих духів. Згадаймо, хоча б, як у М. Коцюбинського: "За його пам'яті вже двічі коло його хати трембітала трембіта, оповіщаючи горам і долам про смерть..." [8: т. 3: 182]; "А коли врешті показалися люди і підняли угору довгі трембіти, позолочені сонцем, щоб привітати полонину серед синіх верхів, коли заблякли вівці і шумливим потоком залляли всі загороди, вагаг впав на коліна та підняв руки до неба" [8: т. 3: 192]. Трембіта – символ, що є невід'ємною часткою гуцульської міфології. У своєму варіанті (втім, як і М. Царинник, перекладаючи "Тіні забутих предків") М. Скрипник застосовує транскрипцію, супроводжуючи її поясненням.

Українська *полонина* знаходить своє втілення у частковому англійському від-

повіднику *meadow* – “a tract of grassland in an upland area near the timberline”, що нехай не стовідсотково, та все ж дуже близько передає значення оригінальної лексеми.

Словниковими відповідниками передаються назви професій (правда, варто зазначити, що цікавий звуковий малюнок у перекладі губиться). Зате як винахідливо відтворює перекладачка українське просторічне *галиюкають* – *hallooing* практично повторюючи звучання і разом з тим зберігаючи елемент просторічності (*hallooing* – походить від *hallo* – вітатися, гукати, окликати).

Розмаїття підходів до відтворення етнографічних реалій спостерігаємо у наступному прикладі: “Від самого досвіта в ловецькім таборі великий рух і тривожне доживання. Боярські слуги від півночі звивалися, приготовляючи для гостей їду на цілий день, наповнюючи *шипучим медом* і *яблучником* подорожні боклаги. Тухольські *пасемці* й собі готовились, острячи ножі та тесаки, обуваючи міцні *зуброві постолі* і складаючи в невеличкі *дорожні бисаги* печене м’ясо, *паляниці*, сир і все, що могло понадобится в цілоденній трудній переправі” [11: т. 16: 13] – “At the first hint of the dawn the hunters’ camp was filled with a great deal of commotion and anxious expectation. The boyar’s servants had been busy since midnight, preparing a whole day’s food for the guests and filling the drinking flasks with *effervescent mead* and *apple cider*. The Tukhlia *lads* were also getting ready, sharpening their knives and axes, puling on their strong, *animal hide foot ware* and filling their knapsacks with roasted meat, *flat bread*, cheese and all else that would come in handy during the difficult all day journey” [13: 11]. Тут маємо уподібнення (шипучий мед – *effervescent mead*, яблучник – *apple cider*), транспозицію на конотативному рівні (пасемці – *lads*, дорожні бисаги – *knapsacks*) та дескриптивну перифразу (зуброві постолі – *animal hide foot ware*, паляниця – *flat bread*).

Калькування – також один із методів, що його М. Скрипник активно застосовує, перекладаючи реалії-етнографізми: “І коли часом стара бабуся, сидючи в *занічку* та прядучи грубу вовну, почне розповідати дрібним унукам про давню давнину, про напади *монголів-песиголовців* і про тухольського ватажка Беркута...” [11: т. 16: 10] – “And when sometimes an old grandmother sitting *by the brick oven* spinning the coarse wool, would begin to tell her little grandchildren about the olden days, about the invading attacks of the *dog-headed Mongols* and about the Tukhlia chieftain Berkut...” [13: 6].

Цікавими видаються приклади гіперонімічного переіменування: “Завтра на *кону!*” – “Tomorrow to the *assembly!*” Звісно лексема *assembly* не передає того глибокоісторичного контексту закованого в українському іменнику, проте на денотативному рівні відтворює зміст оригіналу.

Привертає увагу контекстуальна мотивація і переклад української реалії *хоругов*. У тексті повісті активізуються два значення цієї лексеми, По-перше, це знамено – символ єдності громади: “Понад тим ланцюгом повівала червона кармазинова, *сріблом вишивана хоругов*” [11: т. 16: 29] – “Above the chain fluttered a crimson, *silver-embroidered banner*” [13: 36]; “У нас *копне знамено* обноситься по селі отсими закличниками; вони повинні кожного громадянина по ім’ю закликати на

копу" [11: т. 16: 29] – "With us *assembly banner* is carried through the village by these heralds; they must call every citizen to the assembly by name" [13: 37]. А, по-друге, – церковний атрибут. При цьому друге значення активізується з відчутними пейоративними конотаціями із вуст Тугара Вовка: "Я гадав, що попи з *корогвою*, – почав насміхатися Тугар. – У нас коли скликають на копу, то скликають потиху, передаючи з хати до хати копне знамено" [11: т. 16: 29] – "I thought they were *priests with icons*", Tuhar Vovk scoffed. "When we call an assembly we do it quietly, passing the *assembly standard* from house to house" [13: 36].

Щоби відтворити смисл поняття *хоругов*, М. Скрипник застосовує лексеми *banner* (a national flag, esp. as inspiring emotional attachment [14: 179]) та *standard* (a flag or figurehead attached to the upper part of a pole and raised to indicate a rallying point [14: 3028]). При цьому обидві близькі до оригіналу за своїми конотаціями. Проте заміна образу символічного знамена на ікону видається не зовсім відповідною, бо втрачається зв'язок із контекстом, де не знаходимо жодної згадки про образи.

Перекладаючи історичні реалії-назви рангів, звань М. Скрипник використовує словникові відповідники: князь Данило Романович – Prince Danilo Romanovich, Бату-хан, прозваний Батием – Batu Khan nicknamed Batei, великий Чингісхан – great Mongol ruler Genghis Khan, боярин – boyar. Однак іноді трапляються і справжні загадки. Йдеться про лексему *бегадир*, що в оригіналі вживається і як певне військове звання, і як прикладка до власного імені. Внуки великого Чингісхана – *Пета-бегадир* і *Бурунда-бегадир* у англійському варіанті повісті – *Peta-bahadur* та *Burunda-bahadur*. М. Скрипник вживає іменник *Bahadur*, що фонетично і графічно нагадує оригінал. Лексема *Bahadur* запозичена із хінді, де означає *воїн, герой*. Прийшла вона і у перську, монгольську, далі турецьку, а через монгольську і в українську мову. В англійському слововжитку традиційно функціонувала як почесний титул, що додавався до імен британських офіцерів, які служили у колоніальній армії в Індії (мав цей іменник ще й вужче значення – кавалер Ордена Британської Індії 2-го ступеня, заснованого у 1837 для індійців, що служили у британській армії). А в українській мові ця лексема зафіксувалась як *богатир* [3: т. 1: 220]. Зважаючи на ті позитивні асоціації, що має український читач із іменником *богатир*, І. Франко вживає своєрідну транскрипцію і в такий спосіб додає у текст ще й певної етнобарви. За своїм первинним значенням англійська лексема *bahadur* цілком відповідає вимозі оригінального контексту, однак передбачивши, що набуте значення могло витіснити первинне із свідомості сучасного їй читача, М. Скрипник застосовує контекстуальний відповідник одразу у наступному абзаці і далі наскрізь у тексті: "З рабським ушанованням розступилися монголи перед незнайомим приїжджим, що говорив їх мовою та ще й таким певним тоном, до якого вони привикли від своїх ханів та *бегадирів*" [11: т. 16: 72] – "With slavish respect the Mongols stepped aside from the strange arrival who talked their language and in such a confident way, a way to which they had become accustomed from their own khans and *commanders*" [13: 101].

Окрім численних реалій та символів, що подекуди завдавали клопотів перекладачеві, до проблем спричинявся і авторський ідіолект. До прикладу іменник *муж*, що є однією із найулюбленіших лексем І. Франка. Письменник чітко розмежовує значення цього іменника. У його власному слововжитку ця лексема асоціюється передусім із гідністю, хоробрістю, відвагою (похідна – мужність). Дуже яскраво це ілюструє Франків переклад поезії Р. Бернса “A Man’s a Man for a’that”: “А муж є злото будь-що-будь”; “А муж є мужем, будь-що-будь”; “А чесний муж є сам свій цар” [11: т. 12: 554]. Лише в тексті повісті “Захар Беркут” І. Франко вживає цей іменник 11 разів на позначення воїна чи просто сміливця і лише 3 рази – у значенні особи чоловічої статі. У перекладі М. Скрипник застосовує переважно лексему *man*, що має значно розлогішу семантичну структуру і тому іноді нівелює оригінальне значення: “От дівчина! Тій не жаль би бути *мужем*. І певно, ліпший з неї би був *муж*, ніж її батько! А се, певно, була немала похвала, бо Тугар Вовк був *мужчина*, як дуб.” [11: т. 16: 11] – “What a maid! She ought to have been born a *man*, and for sure she’d make better *man* than her father! And that, to be sure was no small praise, for Tuhar Vovk was a *man* like oak” [13: 8].

Отож, передавання багатющої етнографічної інформації стає, певно, наріжним каменем перекладу. Проаналізувавши переклад, бачимо, що, відтворюючи реалії-етнографізми, М. Скрипник не зупиняється перед, здавалось би, непоборними труднощами, породженими розбіжностями мовних, а на загал, і культурних систем. Перекладач вільно оперує широким арсеналом методів перекладу реалій, намагаючись донести своєму читачеві якнайточнішу етнографічну інформацію, закодовану в оригіналі.

Література:

1. Гузар З. Локальний колорит і проблема художнього узагальнення в творах Івана Франка // Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО “Іван Франко і світова культура” (Львів, 11–15 вересня 1986 року): У 3 кн. / Упоряд. Б. Якимович; Редкол.: І. Лукінов, М. Брик, Г. Вервес та ін. – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 2–3.
2. Данилюк А. Внесок Івана Франка в дослідження народного будівництва Українських Карпат та Прикарпаття // Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО “Іван Франко і світова культура” (Львів, 11–15 верес. 1986 року): У 3 кн. / Упоряд. Б. Якимович; Редкол.: І. Лукінов, М. Брик, Г. Вервес та ін. – К., 1990. – Кн. 2–3.
3. Етимологічний словник української мови: У 7 томах / АН УРСР Ін-т мовознавства ім. О. Потебні; Редкол. О. Мельничук (гол. ред.) та ін. – К., 1983.
4. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К., 2006.
5. Жіночі долі / Упорядкув. і вступна стаття П. Кравчука. – Торонто, 1973.
6. Костенко Л. Пейзажі пам’яті: Вибрані поезії (1977–1989) / Пер. англ. М. Найдана; Ред. англ. мов. перекл. О. Лучук. – Львів, 2002. = Landscapes of Memory: The Selected Later Poetry of Lina Kostenko / Trans. from Ukrainian by Michael M. Naydan; Trans. Ed. by Olha Luchuk. – Lviv, 2002.
7. Костенко Л. Вибране. – К., 1989.

8. Коцюбинський М. Твори: У 7 томах. – К., 1973–1975.
9. Нахлік Є. Загальноєвропейські ідейно-художні витоки і новаторство повісті Івана Франка "Захар Беркут" // Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО "Іван Франко і світова культура" (Львів, 11–15 вересня 1986 року): У 3 кн. / Упоряд. Б. Якимович; Редкол.: І. Лукінов, М. Брик, Г. Вервес та ін. – К., 1990. – Кн. 1.
10. Радчук В. Забобон неперекладності // Українська мова та література. – 1999. – Чис. 40 (152).
11. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
12. The American Heritage® College Dictionary. Third edition. – Boston, New York, 1997.
13. Franko I. Zakhar Berkut. A Picture of Life in Thirteenth-Century Carpathian Ruthenia / Transl. from the Ukrainian by Mary Skrupnyk. – Kiev, 1987.
14. The New Shorter Oxford English Dictionary. On historical principles: In 2 vols. / Ed. by L. Brown. – Oxford, 1993. – Vols. 1–2.
15. Random House Webster's Unabridged Dictionary. – New York, 1999.

Наталія Науменко (Київ)

Російські переклади поезії Івана Франка "Земле, моя всеплодючая мати...": нове прочитання

Відомо, що в поглядах на художній переклад від давнини до сьогодення простежується протиборство двох тенденцій: орієнтації на текст оригіналу та орієнтації на сприйняття сучасного читача. Правильне розуміння діалектичної природи художнього перекладу лежить саме на перетині цих тенденцій.

Для новітніх поглядів на художній переклад визначальною є вимога максимально ретельного ставлення до об'єкта перекладу й відтворення його як мистецького витвору в єдності змісту й форми, у національній та індивідуальній своєрідності.

Поетичний текст здебільшого складніший для перекладу, ніж прозовий, адже важливим завданням перекладача є передати не лише проблемний зміст, не лише дух твору, а й особливості його побудови, ритмомелодіку, стилістичну своєрідність, мовний колорит. "Коли мисливець підходить до луку чи болота, багатого на дичину, його охоплює радісне передчуття щасливого полювання. Разом з тим він напружує всі свої сили, щоб полювання було справді вдалим. Адже він повинен показати тут знання особливостей, "звичаїв" птиці [...], взяти до уваги рельєф місцевості, напрям вітру і т. ін., нарешті, виявити свою стрілецьку вмільість", – так образно характеризував роботу перекладача М. Рильський [8: 79].

Формулюючи теоретичні засади перекладацької справи, митець писав про близькість у відтворенні образної тканини, синтаксичних і стилістичних особливостей першотвору. Належну увагу, на думку М. Рильського, варто приділити правилу трьох "екві": *еквіритмічності*, *еквіметричності* та *еквілінеарності* – дотримання ритму, метру та визначеної кількості рядків оригіналу.

Цікавою є думка У. Еко про поетичний текст як “відкритий твір”, що дає змогу інтерпретувати його багатьма шляхами, в тому числі й засобами художнього перекладу [18: 23–24]. На вищому рівні можливо здійснити й інтерпретацію через порівняльне дослідження оригіналу та наявних варіантів його перекладу, виконаних у різний час представниками різних стилів.

Порівняльне дослідження в перекладознавстві – явище доволі нове. Ще в 50-х роках ХХ ст. до сфери інтересів компаративістики перекладознавча проблематика не входила, оскільки, як уважалося, могла ускладнити вивчення літературних явищ, які виникали одночасно.

Проте з 80-х років ставлення до перекладу змінилося. З’явилася нова думка, згідно з якою “методологія порівняльного літературознавства перспективна [...] тому, що дозволяє зіставляти досвід різноманітних національних культур” [11: 19]. А це є важливим для нинішнього етапу українського літературознавства, відкритого до засвоєння та творчого переосмислення нових тенденцій світової науки про літературу.

Адже, як зауважив відомий український перекладознавець В. Коптілов, “зіставлятися мають не тільки конкретні форми втілення оригіналу в новій мовній матерії, а й принципи цього втілення, які залежать не від особливостей тієї чи іншої мови, а від глибини проникнення перекладача в ідейно-образну структуру твору, що його він перекладає” [4: 189]. У цьому розрізі перспективною вбачається робота над російськими перекладами поетичного доробку І. Франка.

Якщо говорити про дослідження перекладів Франкової творчості, неможливо оминати увагою висловлювання митця, яке стосується його індивідуальної перекладацької діяльності: “Тільки те, що здобудемо своєю працею, те буде справді наше надбання; і тільки те, що з чужого культурного добра присвоїмо собі також власною працею, стане нашим добром. От тим-то я старався присвоювати нашому народові культурні здобутки інших народів і знайомити інших з його життям” [17: т. 31: 309].

Так, Франкова плідна робота перекладача зумовила зацікавленість у творчості Каменяра російських літераторів; ще 1890 року опубліковано перший переклад його поезії російською (“Рад би я, весно, в весельші нути...” – В. Маслов-Стокіз).

У добу зламу століть з’явилося кілька варіантів перекладу “Каменярів”; здобулися на належну увагу й інші твори збірок “З вершин і низин”, передусім цикл “Веснянки”, та “Зів’яле листя” – “Отсе тая стежечка...”, “Твої очі, як те море...”, “Як почувеш вночі край свого вікна...”, “Пісне, моя ти підстрелена пташко...”.

Упродовж ХХ ст. кількість перекладачів Франкової творчості значно зросла; деякі найвідоміші поезії у кожному новому зібранні перекладних творів публікувалися в різних варіаціях.

Метою нашої роботи є на основі вивчення російських перекладів поезії “Земле, моя всеплодющая мати...” визначити спільність в інтерпретації перекладачами першотвору, з’ясувати, як перекладач, з повагою ставлячись до оригіналу й водночас привносячи в текст елементи свого індивідуального стилю, допомагає через свій

варіант перекладу проникнути в сутність композиції, жанрової семантики, образно-символічної структури першотвору, а також виявити, наскільки вдало цього досягають різні митці.

Головним завданням для досягнення цієї мети став порівняльний розгляд окремих перекладів франківського вірша, передусім зіставлення лексики першотвору й перекладів, системи символічних деталей та образів твору, його звукопису та ритмомелодики, стилістичних засобів увиразнення поетичної мови.

Сам твір "Земле, моя всеплодющая мати..." входить до циклу "Веснянки" ("З вершин і низин"); однак, попри цілком конкретний надзаголовок, жанрову природу вірша визначають по-різному. Так, М. Дмитренко, Г. Сидоренко та інші науковці трактують його як "літературну веснянку", що продовжує традиції календарно-обрядової народної пісні.

Є. Кирилюк зараховував цю поезію, так само як і весь цикл "Веснянки", до вірців інтимної лірики [3: 183]. Таке припущення, з одного боку, відповідає змістові фольклорної веснянки як обрядової пісні, заснованої на архетипах любові та народження нового життя. З іншого ж – не завжди вписується в семантику саме Франкових віршів, чия художня палітра "то світла, сонячна, то затьмарена народним горем" [5: 204].

М. Наєнко вбачає у вірші "Земле, моя всеплодющая мати..." елементи філософії екзистенціалізму: "Франків ліричний герой відчув наявність... абсурду саме в період раннього модернізму і тому, щоб вистояти, просить для себе сил у Землі" [6: 48]. Ми ж можемо сформулювати цю позицію ліричного героя як повернення до першоджерел, до усвідомлення не стільки абсурдності сучасного йому довкілля, скільки первісної єдності людини з природою, де земля, вода, повітря, вогонь, рослини, тварини, пори року тощо становлять єдиний комплекс буття.

Існує ще один погляд, якого дотримуються насамперед В. Корнійчук та Б. Степанишин, – "Земле, моя всеплодющая мати..." є різновидом літературної молитви, в якій звернення до матері-землі підкреслено потужним ліричним первнем. Ми ж схилиємося до думки, що названий твір є синтезом обрядової пісні та молитви, до якого залучено елементи ліричного монологу, гімну, оди, дифірамба.

Веснянки, за традицією, співають від Благовіщення до Зелених свят. Походять вони зі стародавніх обрядів пробудження природи та сподівання на врожай; їх метою було закликати швидкий прихід весни й тепла, задобрити духів поля та дому, від яких, за уявленнями наших пращурів, залежав урожай і добробут [12: 245].

Тим-то актуальним є дослідження російських перекладів Франкових "Веснянок", адже на тлі порівняльного прочитання виразно простежуються спільні та відмінні риси не лише оригіналу й перекладів, не лише перекладів між собою, а й фольклорна семантика вірша, передана іншою мовою в межах іншої жанрової та стильової парадигми.

За спостереженням М. Дмитренка [2: 310–311], у п'ятій веснянці, що належить до шедеврів Франкової лірики, поет наповнив глибинним алегоричним змістом дав-

ній фольклорний образ матері-землі. У ньому митець уособив невичерпну енергію, безмежні сили народу, й саме їх ліричний герой просить у землі:

Земле, моя всеплодющая мати,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бою міцніше стояти,
Дай і мені! [17: т. 1: 28]

Виразні жанрові концепти, які дають змогу віднести поезію й до обрядової пісні, і до молитви, і до гімну чи дифірамба, прозирають як у тексті оригіналу, так і в його перекладах. Залежно від індивідуального стилю перекладача та особливостей сприйняття першотвору той чи інший жанровий вимір преважає.

На сьогодні відомо 6 російських перекладів досліджуваного Франкового шедевр. Авторами їх є Т. Кладо, І. Кулик, Є. Нежинцев, О. Прокоф'єв, А. Бондаревський та В. Гордєєв; цей останній було вміщено у двотомному зібранні творів І. Франка, виданому 1990 року.

Вірш звучить як гімн життєдайним силам природи, весняному відродженню й оновленню. Наскрізний образ матері-землі, з одного боку, робить Франків першотвір привабливим для перекладачів, а з іншого – спричиняє певні труднощі в його перекладі.

Першим російським перекладачем вірша “Земле, моя всеплодющая мати...” стала Т. Кладо:

Чтоб в жизненных битвах стоятъ безупречно,
Молю, о земля, всеродящая мать,
Хоть часть твоей силы, великой и вечной,
И мне даровать [1: 83].

Український перекладознавець І. Купріянов подає до цієї праці такий коментар: “У перекладі, так само як і в оригіналі, відлунне збірний образ землі, яка символізує й ґрунт, що дає соки усьому живому, й батьківщину, й народ; вона здатна наділити людину фізичною й духовною силою, пробудити в її серці любов і ненависть, піднести її патріотичні почуття” [цит. за: 6: 55].

У цьому спільність з першотвором убачає І. Альберт: “... цей перший переклад іноді більше наближається до оригіналу, ніж тексти інших авторів (коли писалися ці слова, існувало лише три російські переклади Франкової поезії. – *Н. Н.*). Йдеться про другий рядок: “Молю, о земля, всеродящая мать” [1: 84].

Водночас обоє дослідників за головні недоліки перекладу Т. Кладо вважають надміру наспівне, дещо в категоричніших тонах – “розслаблене” [1: 85; 6: 55] його звучання, що нівелює інтонацію першотвору, знижує його емоційну напругу. Ми можемо пояснити цей факт не лише, умовно кажучи, “невпізнаваністю оригіналу за перекладом”, а й тим, що у перекладі використано відмінний від оригіналу віршовий розмір – не “дактиль, який здатен глибоко схвилювати душу” [9: 109], а амфібрахій: від цього зміщується сильна доля, така важлива для розуміння закличної

семантики вірша. Крім того, у перекладі дієслова замінюються дієприкметниками, а часто й прикметниками:

Дай теплоти, що *розширює* груди,
Чистить чуття і *оновлює* кров... (оригінал)

Согрей мою грудь теплотой *животворной*,
Смягчающей ум, *обновляющей* кровь... (переклад).

Для порівняння: у тексті першоджерела співвідношення дієслів і прикметників / дієприкметників становить 20:6 (у тім числі повторювані дієслова “дай” і “працювати”), тоді як у перекладі ця цифра становить 20:15; за рахунок перекладу підрядних конструкцій активними дієприкметниками помітно слабшає змістова компонента дієвості.

Нам майже нічого не відомо про індивідуальний стиль Т. Кладо-поетеси. З прочитання перекладу можемо судити, що розвивався він у річищі символізму та імпресіонізму, вочевидь, не без впливу К. Бальмонта. Звідси – потяг до наспівності вірша та вживання додаткових означень (епітетів, активних дієприкметників). Водночас це суто імпресіоністичне прагнення показати рух душі ліричного героя, глибину його думки, пристрасті, пафосність його мови. Особливо це видно в завершальних строфах:

Пошли мне огонь, проникающий в слово,
Сердца потрясать громовую дай власть,
За правду стоят, жечь неправду сурово
Дай вечную страсть! [1: 84]

Суперечливі думки в дослідників викликав переклад вірша “Земле моя...” Є. Нежинцева, зроблений наприкінці 30-х років, опублікований у 1945 році:

Дай мне, земля, в эти мрачные годы,
Силы, бурлящей в твоей глубине,
Силы стоят на защите свободы
Каплю хоть мне! [13: 36]

На жаль, глибинний натурфілософський образ “Землі – всеплодючої матері”, ключовий у жанровій семантиці веснянок, замінено на нейтральний “земля”. Навряд чи прислужиться до передання могутньої думки українського митця й клаузула “в эти мрачные годы” (хоча як вираження реалій 80-х роках XIX ст. цей вислів цілком умотивований).

Висловімо міркування й щодо слів “[...] безграничную будить // Чисту любов” як “... безграничную в сердце вселила // К людям любовь”. Тут з’являється образ серця, притаманний майже всім подальшим російським перекладам, але в тексті першотвору наявний в іншому контексті (“ясність думкам – в сердце кривди влучать”). Згідно з філософією кордоцентризму (яку сповідував і сам І. Франко), серце

первозданно є джерелом любові, й треба її лише пробудити, а не просто “вселити”. Своєю чергою, абстракція “любов” прямо натякає на її конкретний символ – серце.

Щодо індивідуального стилю Є. Нежинцева (українця за походженням), можемо стверджувати, що характерними його рисами є інтерес до пейзажної та портретної лірики, багата сенсорна образність, зокрема кольористика та звукопис, а також вживання “сезонних” слів. Наскільки це відбилося в перекладі поезії “Земле, моя всеплодющая мати...”?

Якою б сумнівною на позір не видавалася деталь “мрачные годы”, позитивна її роль – у тому, що як частина бінарної опозиції “світло – темрява” вона увиразнює семантику вогню (до речі, й земля постає як його джерело). Завдяки цьому переклад наближається не тільки до Франкової поезії, а й до її фольклорного прототипу:

Дай мне **огня**, чтоб словам **вспламеняться**,
 Души будить **громовую** дай власть,
 С правдой лишь **знаться**, с неправдой **сражаться**
 Вечную **страсть!**

У третьому рядку цитованої строфи зберігається характерна як для Франкового архітвору зокрема (“правді служити, неправду палити”), так і для веснянки загалом внутрішня рима (чого немає в решті перекладів). Погляньмо на такі рядки народної пісні:

Розлилися **води** на чотири **броди** –
 У першому броді зозуленька **кує**,
 Зозуленька **кує**, бо літечко **чує** [...] [12: 92].

До переваг перекладу Є. Нежинцева належить поновлення інтонації дієвості – вжиті Франком дієслова передано дієсловами, а кількість авторських епітетів залишається незмінною. Назагал цим компенсується “збіднений” унаслідок вилучення образу матері-землі (за висловом І. Альберт) зміст цього російського перекладу.

Іншого, ніж в оригіналі, змістового відтінку набуває образ землі в перекладі О. Прокоф’єва:

Свет мой, Земля, ты всего нам роднее,
 Так много силы в твоей глубине;
 Каплю ее, чтоб в бою быть сильнее,
 Дай в долю мне! [16: 33]

О. Прокоф’єв – поет, який культивував традиції народного віршування, зокрема надавав нових значень фольклорній образності. Це допомогло йому відчутти обрядове, “веснянкове” забарвлення Франкового вірша й відповідно перенести його на російський ґрунт. Щоправда, звертання “Земле, моя всеплодющая мати” змінюється на більш “російську” фольклорну форму – “Свет мой, Земля”, а в другій частині рядка до нього долучається ліричне “ми” – “ты всего нам роднее”. Очевидно, це й спричинило передання четвертого рядка “дай і мені”, фонетично й стилістично прозорого, словами “дай **в долю** мне”.

Беззаперечними позитивами прокоф'євського перекладу є належна увага до звукопису:

Дай мне тепло, что в груди вечно будет
Чувства чудесно тревожить и кровь... (переклад)

Дай теплоти, що розширює груди,
Чистить чуття і відновлює кров... (оригінал)

та відтворення емоційного звучання, яким пройнято дух першотвору:

Силу мне дай, чтоб с неволею биться,
Разуму – ясность, чтоб кривду убить,
Дай мне трудиться, трудиться, трудиться,
Дай все свершить! [16: 34]

Усі наявні в попередніх варіантах позитивні риси сполучає переклад Франкової поезії А. Бондаревського:

Дай мне, земля, твоей силы глубинной,
Дай мне, моя всеродящая мать,
Чтобы в бою, с этой силой родимой,
Крепче стоять! [14: 34]

Образ землі-всеплодючої матері, що його у своєму перекладі адекватно відтворила Т. Кладо, проявляється лише в цьому варіанті. При цьому прикметно, що слова "земля [...] моя всеродящая мать" йдуть не одним рядком, а двома; однак це не створює враження дискретності образу, а, навпаки, зміцнює його емоційне звучання, подаючи "глибинну силу землі" як логічну зв'язку між його компонентами.

У перекладі А. Бондаревського відтворено й сенсорну символіку оригіналу; як і в індивідуальному стилі поета, вона тут перебуває в постійному русі, підкресленому виразними дієсловами:

Дай мне огня – чтоб словам накаляться,
Силу стихийную – души потрясть,
Дай мне, чтоб мог я с неправдой сражаться,
Вечную страсть! [14: 35].

Дещо послаблює звучання перекладу роз'єднана антитеза "правді служити, неправду палити", – перша її частина залишається в третій строфі, а друга переходить у 2-й рядок четвертої: "ясною мислюю неправду разить" (внаслідок синонімії понять "неправда" та "кривда"). Однак тут уперше з'являється неграматична рима у парних рядках: перший її елемент, іменник "власть", поступається місцем дієслову "потрясть", а сам, разом із прикметником "громовая", переходить у приховану метафору "стихийная сила".

На тлі проаналізованих перекладів незвичне враження справляє п'ятий варіант, автором якого є В. Гордєєв:

О Мать-Земля, жизнь пробуждая в каждом,
Лишь каплю сил, что живы в глубине,
Чтоб в грозной битве выстоять отважно,
Даруй и мне! [15: 28]

Знову, як і в перекладі Т. Кладо, впадає в око “невпізнаваність оригіналу за перекладом”, бо тут ужито навіть не трискладовий, як того вимагає поетика першотвору, а двоскладовий розмір – п'ятистопний ямб (із двостопним в останніх рядках кожної строфи). За даними досліджень віршового ладу обрядових пісень, найпоширенішим їхнім ритмом є так званий “коломиївковий” розмір (8+6) 2, у якому домінуючим є хорей, наприклад:

А вже весна, а вже красна,
Із стріх вода капле,
Молодому козаченьку
Мандрівочка пахне [12: 99].

Як зауважував із цього приводу С. Счастний, кожна стопа (у коломиївці) має бути “трохеєм” (хореєм), однак доволі часто трапляються ямби [див. 10: 32]. Справді, у нашому випадку йдеться про наявність в обрядовій пісні ямбічних ритмів (хореїчних стоп, синкопованих за рахунок так званих “ритмічних” наголосів, які подекуди не збігаються з граматичними: *А вже весна, а вже красна*).

З іншого боку, автор літературної веснянки (на відміну від фольклорної) може не обов'язково послуговуватися саме народними ритмами, а й використовувати традиційні для свого часу силабо-тонічні розміри. І в самого І. Франка в циклі “Веснянки” є поезія, написана чотиристопним ямбом (“*Лице небесне прояснилось // I блиском розкоші займилось...*”), але в ній вибір розміру вмотивовано глибоким змістом, у якому пробудження природи навесні контрастує з тривогою в душі ув'язненого поета. Так, він звертається до неба:

О небо, кришталеве море,
Що защеміло в серці твоїм
В тій хвилі?.. Чи землі дрібної
Велике, непроглядне горе?.. [17: т. 1: 31]

Однак частотнішими у Франкових “Веснянках” є хорей (“Розвивайся, лозо, борзо...”, “Ще щебече у садочку соловій...”, “*Vivere memento*”) та різноманітні варіації трискладових розмірів (амфібрахій у поєднанні з анапестом: “Вже сонечко знов по лугах...”, дактиль з хоріямбом: “Земле, моя всеплодющая мати...”, “Весно, ох, довго ж на тебе чекати!..”).

Тому ямб, хоча й використовується як засіб вираження захоплення, закоханості й тому є поширеним в одах та панегіриках [9: 106], не вбачаємо адекватним розміром

для передання семантики обрядової пісні, якою відзначається першотвір. У перекладі В. Гордєєва знову-таки наявні додаткові означення та звороти, відповідників яким нема в оригіналі: "в грозной битве выстоять отважно", "величьем чувств", "истине служить, сжигая лживость (в оригіналі – "неправду палити"). Дещо ускладнюють звучання першотвору збіги приголосних: "жизнь пробуждая в каждом", "чтоб в грозной битве", "величьем чувств". Однак за емоційним ладом цей варіант усе ж відповідає оригіналові:

Рукам дай силу – цепи разрывая,
Чтоб с ясной мыслью кривду сокрушить!
Дай мне работу, чтобы, созидаю, –
Жизнь завершить!

На підставі аналізу перекладів поезії І. Франка можна зробити такі висновки: головне завдання порівняльного дослідження перекладів – не лише визначити, який із багатьох найближчий до оригіналу. Головне – зрозуміти, як перекладач, із повагою ставлячись до першотвору й водночас привносячи в текст елементи свого індивідуального стилю, допомагає через свій варіант перекладу проникнути в сутність ідейно-образної структури оригіналу й наскільки вдало цієї мети досягають різні митці.

Варіативність у відтворенні семантики обрядової пісні дає змогу говорити не стільки про те, кому з перекладачів найкраще вдалося передати суть молитви до землі за І. Франком, скільки про індивідуальність бачення заданого образу й намагання надати йому нових рис (утім, дотримуючись образно-ідейної концепції першотвору).

Відомо, що художній переклад не обходиться без суто авторських елементів, які не мають відповідників в оригіналі. У них відбиваються певні риси *індивідуального стилю* перекладача. Скажімо, в перекладі поезії "Земле, моя всеплодющая мати..." виявилася притаманна Т. Кладо "імпресіоністична" схильність до вживання епітетів, яка згодом (майже через 70 років) з'явилася в перекладі В. Гордєєва. Схильність до увиразнення традиційних фольклорних образів є рисою перекладу О. Прокоф'єва ("Свет мой, Земля, ты всего нам роднее"). Прагнення до відтворення дієвості образу – особливість стилю Є. Нежинцева та А. Бондаревського, що відбилася в адекватному переданні дієслівних конструкцій, якими супроводжується динамічний розвиток символіки першотвору.

Загалом усі п'ятеро митців по-своєму дотрималися настанов перекладацької роботи, сформульовані Т. Сейворі: "Переклад має читатися як текст, сучасний оригіналові" й "Переклад має читатися як текст, сучасний перекладачеві" [19: 49]. Звісно ж, естетичне сприйняття перекладів певного оригіналу різне залежно від історико-культурних особливостей періоду їх створення, й кожна нова доба потребує нових перекладів. Висловлюємо сподівання, що нинішня зацікавленість поетів, перекладачів та літературознавців у Франковому вірші, його семантиці й поетиці допоможе відкрити нову тональність у "гімні до матері-землі".

Література:

1. Альберт І. Невідомі російські переклади віршів Івана Франка // Рад. літературознавство. – 1975. – № 5 (Переклад Т. Кладо цитується за цим виданням).
2. Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. – К., 2001.
3. Кирилюк Є. Вічний революціонер: Життя і творчість Івана Франка. – К., 1966.
4. Коптілов В. Першотвір і переклад. – К., 1972.
5. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поезики. – Львів, 2004.
6. Насенко М. Іван Франко: тяжіння до модернізму. – К., 2006.
7. Поезія Івана Франка в русских переводах конца XIX – начала XX века / Сост. И. Куприянов. – Запорожье, 1992.
8. Рильський М. Мистецтво перекладу. – К., 1975.
9. Семенюк Г., Гуляк А., Бондарева О. Версифікація: Теорія і практика віршування. – К., 2003.
10. Сидоренко Г. Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка. – К., 1972.
11. Топер П. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – Москва, 2000.
12. Українська народна обрядова поезія. – К., 2006.
13. Франко И. Избранные сочинения / Пер. под ред. М. Рильского и Б. Турганова. – Москва, 1945 (Переклад Є. Нежинцева цитується за цим виданням).
14. Франко И. Избранные сочинения / Пер. с укр. – Москва, 1981 (Переклад А. Бондаревського цитується за цим виданням).
15. Франко И. Собрание сочинений: В 3-х томах. – Т. 1: Стихотворения и поэмы. – Москва, 1990 (Переклад В. Гордєєва цитується за цим виданням).
16. Франко И. Стихотворения и поэмы. – Ленинград, 1960 (Переклад О. Прокоф'єва цитується за цим виданням).
17. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
18. Eco U. Opera aperta. – Milano, 1962.
19. Savory Th. The Art of Translation. – London, 1957.

Ганна Косів (Львів)

Франків “Пролог” до поеми “Мойсей” у різночасових перекладах Віри Річ

24 квітня 2006 року літературна громадськість відзначила 70-літній ювілей та 50-річчя перекладацької діяльності В. Річ. 50 років тому, у сторіччя від дня народження І. Франка, голова українського англومовного товариства в Лондоні В. Микула запропонував молодій поетесі, англійці за походженням, перекласти “Пролог” до поеми “Мойсей” І. Франка. “Але ж я зовсім не знаю української”, – була відповідь поетеси. “Ви ж можете її вивчити”, – сказав В. Микула.

Подібне завдання могло б зупинити багатьох, але не В. Річ. Неординарна складність та цікавість пропозиції відразу захопили її і стали справою цілого життя.

Нині В. Річ – це, без сумніву, найталановитіша і найобдарованіша перекладачка української художньої літератури англійською мовою, активний дослідник і популяризатор української культури у світі. У її творчому доробку – сотні перекладів творів 46 українських письменників різних стилів та епох, десятки статей про Україну на історичні, політичні, соціальні, релігійні, мистецькі теми, у тому числі і про Франкову творчість, постановка українських літературно-мистецьких вечорів за кордоном.

В. Річ вивчила українську. Переклад "Прологу" був надрукований 1957 року у першому номері лондонського кварталника "The Ukrainian Review". Упродовж своєї творчості вона ще не раз буде звертатися до цього твору як взірця високого поетичного мистецтва, що став для неї справжньою школою поетичної майстерності, відкрив двері досі незнаній нації, "просто на нашому літературному порозі, в самій Європі", – як стверджує В. Річ. У 1973 році в Нью-Йорку вийшла збірка "Moses and Other Poems by I. Franko", куди увійшов повний текст поеми "Мойсей" у перекладі В. Річ. Сам англомовний "Пролог" тут зазнав певних змін і доопрацювань. У грудні 2005 року, напередодні Франкового ювілею, перекладачка знову звертається до цього твору і 2006 року пропонує нову версію. Надзвичайно загострене почуття відповідальності за свої переклади, за те, якими постануть твори українських майстрів перед англомовним читачем, робить для В. Річ творчий пошук досконаліших форм нескінченним, а версію, яку б можна було назвати готовою і завершеною, неможливою. Адже скільки б ми не говорили про велич і досконалість чи філософську глибину змісту цього твору, лише художня довершеність і внутрішні свідчення самого тексту можуть донести до читача подібну інформацію, – вважає перекладачка.

Завдання, яке поставили українці перед юною недосвідченою поетесою у 1956 році, містило в собі декілька проблем неабиякої складності. По-перше, йшлося про переклад твору до певної міри канонізованого в українській ментальності – заповіту одного з найкращих синів свого народу. "В жодному іншому творі української поезії, – за словами Д. Павличка, – любов до народу не була з такою силою і правдою, з такою розпукою й одержимістю показана, як у поетичному вступі до поеми "Мойсей" [4: 19]. А тому й вимоги до перекладача були дуже високими. Загалом, у тих випадках, коли замовниками українсько-англійських перекладів виступали українські громади політичної еміграції, то рідною мовою для них була українська й вони ототожнювали себе з Україною, а тому основною їхньою вимогою до перекладу була максимально можлива близькість до оригіналу: смислова і звукова. У цьому можна простежити певну закономірність, яка справджується не лише щодо української літератури: коли переклади виконують на замовлення старшого покоління еміграції, то оцінку якості перекладів вони дають саме через оригінал, де критерієм слугує подібність до оригіналу – наскільки у перекладі можна впізнати першотвір. Для прикладу, у рецензії на переклади В. Річ творів Лесі Українки основною заслугою перекладачки вважається те, що "завдяки обдаруванню В. Річ, дійові особи творів постають перед нами у перекладі, як народ, і, що найголовніше,

народ, який ми знаємо і можемо впізнати” [9: 96]. Противагу такому типу перекладу складають інтерпретації, здійснені на замовлення неукраїнців та частково українців другого, третього покоління еміграції, світогляд яких сформувався вже на чужині. У зв’язку з тим, що цей замовник здебільшого не знає мови оригіналу, для нього основним критерієм є те, наскільки переклад зрозумілий і прийнятний для культури сприймача, незалежно від оригіналу. Звідси стаємо свідками такого явища в сучасному англо-українському перекладі, як необуквалізм – метод, який намагається приписати буквалістичному перекладу вищу естетичну функцію. Помітно простежується знеособлення перекладацької діяльності, низькі вимоги до адекватності.

Складність завдання В. Річ полягала і в тому, що йшлося про твір письменника, який сам був перекладачем і неодноразово наголошував на високих вимогах, що стоять перед інтерпретатором. З одного боку, І. Франко об’єднував ці вимоги терміном “фаховість”, що є передумовою глибокого розуміння оригіналу в контексті творчості автора, епохи і культури першоджерела та перекладу. З іншого боку, він наголошував на естетичному смаку та самобутньому поетичному таланті, які мають виявлятися і в його власній літературній творчості та дають змогу підійти до завдання творчо і створити високомистецький твір. Відповідно до історичних подій того часу, І. Франко також наголошував на високій культурі мови перекладача, його відповідальності за відбір творів, які повинні бути вартісними і з художнього, і з морального погляду, на суспільній значущості перекладу.

Хоча В. Річ усе своє життя творить у контексті англо-американської традиції¹, варто відзначити спорідненість її мистецьких поглядів з поглядами української перекладознавчої школи: І. Франка, М. Зерова, М. Рильського, Г. Кочура, Р. Зорівчак та ін. Перекладацька настанова В. Річ завжди була спрямована на класичну традицію максимального відтворення всіх особливостей оригіналу у єдності змісту, музики і форми, включно з просодикою оригіналу, що ґрунтується на глибокому прочитанні першотвору в широкому затекстовому контексті. Щобільше, говорячи про роль поезії, В. Річ неодноразово наголошує на її суспільній значущості, дієвості, реалістичності. Ось, для прикладу, уривок із редакційної статті одного з випусків журналу “Manifold”²: “Ми переконані, що поезія є необхідним супровідником кожного століття – і хіба може бути краща база для поета, ніж бурхливе хвилювання та космічно стрімкий рух нашого часу” [20]. Або: “Ми намагалися, але безрезультатно, зібрати всього 25 сторінок поезії, написаної поетами віком до 21 року. Вірші – так, е! Квазі-еротики та квазі-сексуальної розхлябаності, більше придатної для сповідального чи психіатричного записника – тут повно! Поезії

¹ Загальну тенденцію англо-американської традиції перекладу можна схарактеризувати терміном Л. Венути “невидимість”, де критерієм якості слугує “плавність” тексту на лексичному і синтаксичному рівнях, яка створює враження прозорості тексту, “видимості” автора та “невидимості” перекладача. Адекватність першотворові є другорядним завданням.

² “Manifold” – кварталник нової поезії, який видає В. Річ, починаючи з 1962 року. В журналі публікується сучасна поезія, у тому числі й авторства В. Річ, а також переклади та редакторські коментарі.

– дуже вже мало. Поезія, а особливо поезія молодих, повинна вирувати, впиватися словом, бути складною і всепоглинаючою" [22].

Така психотипова спорідненість і сумісність автора з перекладачем є надзвичайно важливою передумовою вдалого художнього перекладу та помітно виділяє творчість В. Річ з-поміж інших перекладачів української літератури англійською мовою, оскільки традиційно перекладачі обирають песимістичну, так звану міні-максималістичну стратегію, за визначенням І. Левого, що обіцяє максимальний ефект за мінімальних зусиль, де віддається перевага такому варіанту, який не є нижчим від певної мінімальної межі, що допускається мовними чи естетичними стандартами, навіть за найнесхвальнішої реакції читачів [16: 156].

Очевидно, найважчим аспектом того методу перекладу, що його обрала В. Річ, було віднайдення домінанти творчості кожного з письменників, яких вона переклала. Скажімо, якщо твори Т. Шевченка, що займають вагоме місце в її творчому доробку, не мисляться поза своєю глибокою народністю і вкоріненістю в українську культуру, то складність творів І. Франка – поета, що більшою мірою належав до європейської літературної спадщини – полягала саме у різноманітності виразових засобів його творів. Що ж до "Прологу", то цей твір виявив геній Франка-стиліста повною мірою. "Поетичний вступ до "Мойсея", – як відзначає Д. Павличко, – написаний класичними терцинами, формою, яку І. Франко вперше використав і яку довів до надзвичайної гнучкості й блиску в нашій поезії. Судячи з того, як рідко після І. Франка українські поети зверталися до терцини, можна зробити висновок, що ця непокірна форма не піддавалася їм, і що досі її неперевершеним приборкувачем і паном у нас є І. Франко. Терцина до нас і взагалі до європейської поезії прийшла з Італії; славу цій складній поетичній, широко для фантазії відчиненій строфі зробив Данте, наповнивши її філософським змістом "Божественної комедії". [...] Чи були в І. Франка певні сумніви щодо вибору форми свого послання до народу? Мусіли бути. Але він вибрав форму найтяжчу, а при тому контрастну до ритму й строфи поеми "Мойсей", а ще тим важливу, що вона вводить читача самим розвитком своїм в епічний настрій поеми. Усі труднощі, які виставляє неподатлива структура, І. Франко долає спокійно, як олімпійський атлет, для котрого світові рекорди – дріб'язкова умовність" [4: 13–15]. Варто зазначити, що своїм учителем мистецтва перекладу В. Річ уважає Д. Сеєрс – англійську перекладачку, яка передовсім відома інтерпретаціями "Божественної комедії" Данте, виконаними за канонами класичного методу перекладу. Саме ці переклади, що ґрунтуються на глибоких дослідженнях епохи, манери і стилю та прагнуть відтворити чи, принаймні, детально розтлумачити в коментарях кожнісіньку деталь першотвору, стали для В. Річ школою перекладацької майстерності та зразком для наслідування. Принагідно ще раз наголосимо, що такий класичний тип перекладу йде наперекір сучасній англо-американській традиції, бо, на думку її представників, відсутність абсолютної плавності та безпосередньої ясності робить його незрозумілим для масового англомовного читача, на якого орієнтується сучасна література. "Безліч студентів, які були змушені пробиратися до суті Данте крізь жажливі переклади Д. Сеєрс,

– пише один із сучасних перекладачів і видавців перекладу Б. Рафел, – знову і знову відчувають роздратованість і втрачають всякий інтерес. Ще гірше, ці хибні версії не дають їм побачити або відчути жодного зв'язку з критичними та іншими судженнями, які висловлюють їхні викладачі” [19]. Проте, як не парадоксально, вивчення творчості Данте набуло абсолютно нової сили і ці твори знайшли шлях до широкого кола сучасного читача саме через переклади Д. Сеєрс, які назавжди увійшли в англійську літературу як одна з її найміцніших і найтривкіших цеглин. Це ще раз свідчить про те, що сприйняття тих чи інших форм, традиційних чи новаторських, залежить не від них самих, а від міри таланту їхнього творця і що таке поняття, як застаріла поетична форма, не має під собою підстав.

Неодноразово В. Річ наголошувала, що при перекладі творів, написаних до 1920-х років – часу приходу в літературу модерністів – дотримується традиційних поетичних форм, з їх частими інверсіями та іншими розмаїтими зразками форми, що вирізняє її з-поміж інших сучасних перекладачів, таких, як, наприклад, М. Найдан, чия майже прозова версія “Прологу” була надрукована 2000 року в антології “Сто років юності”. Подаємо лише уривок перекладу В. Річ 1956 року та перекладу М. Найдана для того, щоб більш унаочнити її перекладацький метод: “Невже повік уділом буде твоїм / Укрита злість, облудлива покірність / Усякому, хто зрадою й розбоєм // Тебе скував і заприсяг на вірність? / Невже тобі лиш не судилось діло, / Що б виявило твоїх сил безмірність? // Невже задарма стільки серць горіло / До тебе найсвятішою любов'ю [...]” [5: 212] – “True that your destiny must show its mettle / In hidden hatred, slavery's deceit, / To all whose treachery or open battle // Have forced you, having bound your hands and feet, / To swear an oath of loyalty? Are you, / Alone, denied some great historic deed? // True that so many hearts have burned for you / With sacred love in vain...” (переклад В. Річ 1956 року) [11]; “Will your concealed anger forever / Really be your lot, your false submissiveness / To everyone who has fettered you // With deceit and banditry, who has pledged fidelity? / Have you really just not been fated / To reveal the enormity of your powers? // Have so many hearts really blazed for naught / With their most sacred love for you” (переклад М. Найдана) [10]. Переклад В. Річ добре відтворює просодіку оригіналу: розмір, римування, енжамбеман, пірихій, що допомагає обійти неминучу повторюваність ямбічного розміру. Рівноакцентності з оригіналом досягнуто завдяки частковому “розвантаженню” певних рядків на один склад, адже, як стверджує О. Буракова, в основу принципу ритмічної відповідності оригіналові варто покласти передачу ритмічного взірця – кількість іктів віршового рядка, де схема розгашування іктів, а отже, і довжина рядка, вирішального значення не мають [1: 23]. І все це підпорядковується загальній ритміко-інтонаційній єдності вірша. Остання є надзвичайно важливим чинником поетичної адекватності, оскільки наділена чи, принаймні, посилює, денотативний смисл тексту. Згідно з М. Венгренівською, ритм – абсолютне ціле, що тримає всі частини як будівлю, вбирає в себе проміння всіх художніх засобів, а тому його не можна віднести ні до синтаксичної, ні до лексичної чи навіть образної єдності. Ритм складає конструктивне ядро поезії, і поза ритмом такий образ при перекладі

відтворити неможливо [1]. Така стратегія відповідає задумові автора, оскільки сам І. Франко, за словами Ю. Шереха, "не лишився глухим до модерну і його техніки, але в сенсі загальної оцінки літератури і її відповідальності був традиціоналістом. Він додавав нове до старого, але він не рушив цього старого" [6: 104]. Натомість переклад М. Найдана із втратою ритму перестав бути цілісним знаком, бо втратив когерентність і завершеність, а також набув рис ахронічності, оскільки вже не відповідає традиційним формам поезії через брак симетрії і нормам сучасної поезії через смислову надлишковість.

Проте В. Річ не завжди вдається домогтися структурної гармонії та впорядкованості, якої вимагає традиційна поезія, що є особливо помітним у першій версії "Прологу" 1956 року. Як наголошує дослідник англійського поетичного експресивного синтаксису В. Бейкер, навіть у поетів традиційного напрямку при всій їхній розмаїтості, критерієм поетичності була економність, а пишномовність уважали значним недоліком [7: 82]. Для того, щоб задовольнити вимоги ритміки, особливо римування, можливості якого в англійській мові значно менші, ніж в українській, перекладачка вводить додаткові елементи. Внаслідок цього частішає ритміка та зменшується смислове навантаження твору. Саме таке явище, як декомпресія здатне непомітно позбавити поезію її основної категоріальної риси – поетичності (термін російських формалістів). Адже хоча для ямбу і властиві здебільшого короткі слова, напевно, не випадково І. Франко віддає перевагу багатоскладовим лексемам, що вже з першої строфи дають змогу сповільнити ритм і створити настрій епічності, зосередити увагу читача на смислового навантаженні кожного елемента. Наприклад: "Народе мій, замучений, розбитий, / Мов паралітик той на роздорозжжю, / Людським презирством, ніби струпом, вкритий! // Твоїм будучим душу я тривожу, / Від сорому, який нащадків пізних / Палитиме, заснути я не можу." – "My people, tortured to excess and shattered, / Like to a cripple at the crossroads lying / Covered by sores that man's contempt has scattered // My soul is anxious for your future, sighing, / I cannot sleep. Shame burns within me ever, / Shame for the lot before your children lying" (переклад 1956 року). У перекладі простежується тенденція до зв'язності мовлення, формального відтворення синтаксичних прихованих зв'язків, логізації і доповнень, що їх дослідники відносять до одних із характерних рис перекладу загалом. У результаті цього маємо так звану "перекладацьку мову", де всі слова на місці, у граматичній будові фрази нема помилок, а все-таки так не говорять [5: 5]. У 1964 році В. Кіркконел, один із перекладачів української літератури англійською мовою, дав таке визначення перекладам В. Річ: "Переклади В. Річ [...] ще більше (ніж переклади її попередників. – Г. К.) скрупульозно еквівалентні оригіналові, рядок за рядком, аж до порушення норм англійського синтаксису і ритму" [15].

Загалом, даючи характеристику додатково введеним лексемам у перекладі 1956 року, помітно простежується певне переакцентування, а відтак смислове звуження ідейного плану твору. Порівняймо: "замучений" – "tortured *to excess*", "твоїм будучим душу я тривожу" – "my soul is anxious for your future, *sighing*", "невже [...] тобі записано" – "*Ah!* Is it true you are condemned *forever*", "І все, чим

може вгору дух підняється” – “And all that lifts the soul to peaks *untrodden*” “надій і втіхи світляная смуга” – “A trail of hopes and joys, *all glory-bright*”, “Покотиш Чорним морем *гомін* волі / І глянеш, як хазяїн домовитий, / По своїй хаті і по своїм полі” – “You’ll roll the sound of freedom’s *proclamations* / lands around will greet you, / Established freeholder, *with acclamations*”, “тугою” – “*longing* sorrow”, “прийми ж сей спів” – “accept this song ... accept it, *I entreat you*”. Йдеться також про додаткове введення повтору “*is this true*”, звертання “*O hapless nation*”. Крім того, у певних доволі нейтральних контекстах посилюються вже наявні в оригіналі негативні та позитивні характеристики, подані автором, які в оригіналі створюються контекстом: “*zanusano*” – “*condemned*”, “невже тобі лиш не судилось *dilo*” – “Are you, / Alone, denied *some great historic deed*” “і ти *огнистим* видом” – “when *radiant with fame*”. Так адекватні конотації лексем оригіналу переходять в розряд інгерентних у перекладі.

Усе це розхитує струнку будову твору, автор якого далекий від патетики, віддаючи перевагу словам, що характеризуються особливою стриманістю. За влучним метафоричним висловом Ю. Шереха, “Мойсей” – не тільки твір, написаний гарячим серцем і проникливим розумом. З мистецько-фахового погляду це першорядної якості будова, зведена з тривкого матеріялу рукою досвідченого і сумлінного муляра, де кожна цеглина припасована майстерно до іншої, де нема шпарин і кривини, будова, що простоїть сторіччя, тоді як псевдоекспериментальний, але в суті речі хирлявий вірш не одного сучасника Франкового, такий модний у свій час, не склав іспиту навіть десятиліть” [6: 101].

У пізніших варіантах В. Річ вносить численні правки. Чітко простежується тенденція до значного скорочення вживання сильно маркованих периферійних конструкцій заради збереження форми. Синтаксичний рівень набуває більшої нормативності, інверсії використовуються значно рідше та обережніше. При цьому адекватність першоджерелу помітно зростає. Наприклад: “О, якби пісню вдать палку, вітхненну, / Що міліони порива з собою, / Окрилює, веде на путь спасенну! // Якби!.. Та нам, знесиленим журбою, / Роздертим сумнівами, битим сцидом, – / Не нам тебе провадити до бою!” – “O make a song afire with inspiration, / A song to stir the multitudes, to lead them, / Winged with its words, the way towards salvation, // If only [...] but the cares that make us heed them / Make me unfit, doubt-torn, and crushed by shame. / Yours is the battle. It’s for you to lead them” (1956 рік); “O start a song, afire with inspiration, / A song to stir the multitudes, to lead them, / Winging them on the way towards salvation. // O could I [...] but, care-burdened and impeded, / Torn by sad doubts, and crushed beneath repining, / Not for us to the battleline to speed you!” (1973 рік) [12]; “O for a song, ardent with inspiration, / A song to rouse the millions, wing their tattered / Hopes, lead them on the path towards salvation! // O for [...] No, not for us, grief-burdened, battered / By sense of shame, and by doubts torn asunder, / Not for us is it to lead you to the battle” (2006 рік) [13].

Перекладачка все більше надає перевагу відтворенню прямих значень слів, значно зменшується ступінь розгортання смислів оригіналу, навіть якщо це не

завжди дає змогу зберегти його ритміку, наприклад: "Твоїм будущим душу я тривою, / Від сорому, який нащадків пізних / Палитиме, заснути я не можу" – "My soul is anxious for your future, sighing, / I cannot sleep. Shame burns within me ever, / Shame for the lot before your children lying" (1956 рік), "My soul is filled for you with care and sighing, / And burning shame permits my sleeping never, / To see the fate before your children lying" (1973 рік), "For you my soul is filled with trepidation, / Shame keeps me sleepless, pondering the heavy / Fate that awaits you through long generations" (2006 рік). Деяке порушення ритмічної завершеності в останньому варіанті перекладачка компенсує смисловим наповненням лексем строфи, усуваючи лексичні трансформації перших версій, що несуть мінімум смислового навантаження, а відтак суперечать стриманості оригіналу. Натомість віддається перевага багатоскладовим лексемам: "*trepidation*", "*sleepless*", "*pondering*", "*generations*". Більш вдалий варіант знаходить перекладачка і для відтворення ключової лексеми поеми "будущим", архаїчні конотації якої наділяють це слово ще більшим ступенем висунення. Порівняймо: "*future [...] the lot*" (1956 рік) – "*the fate*" (1973 рік) – "*the heavy // Fate*" (2006 рік). В. Річ переглядає і переклад кінцівки твору, де повторно вживається ця лексема, та намагається компенсувати її архаїзмом "*morrow*": "*твоїй будущині задаток*" – "*earnest of what's to meet you*" (1956 рік) – "*it is earnest of what will meet you*" (1973 рік) – "*an earnest [...] of your bright morrow*" (2006 рік) Щоправда, не було відтворено повтору цієї лексеми, а отже, і її функціонального навантаження в обрамленні цілого твору.

Разом із тим, у пізніших версіях простежується збільшення адекватності форми оригіналу у плані римування. Оскільки жіночі рими мають малу частотність в англійській поетичній традиції, то на ранньому етапі творчості В. Річ передавала їх, здебільшого, чоловічими. В. Набоков, досліджуючи принцип віршування при перекладі твору О. Пушкіна "Євгеній Онегін" англійською мовою, називає "жіночі рими російської і французької поезії чарівними подругами, а їх англійський дублікат старою дівою чи легковажною п'яничкою з лімерика" [17: 74]. Проте В. Річ все ж вирішує переглянути свій метод після критики збірки "Song out of Darkness", коли такі дослідники, як М. Юрковський [14], а також Дж. Вір [3] та інші говорять про недотримання жіночого принципу римування оригіналу. Аналізуючи різночасові версії "Прологу" у перекладі В. Річ, простежуємо еволюцію від часткової еквівалентності до принципу повної адекватності у пізніших.

Варто зазначити, що високі вимоги В. Річ завжди застосовувала не лише до себе, а й до читача. Переклади В. Річ, подібно до праць її учителя Д. Сеєрс, орієнтуються передовсім на оригінал, а не на пересічного англомовного читача, незвичного до інтелектуальної поезії. "Перекладач повинен орієнтуватися на свій слух і смак при передачі особливостей ідіолекту Данте, – пише у передмові до "Божественної комедії" Д. Сеєрс, – а якщо у нього виникнуть проблеми з критиками, то він повинен пам'ятати, що сам Данте використовував не лише вчені, туманні і латинізовані вирази, але й так само багато діалектних і провінційних форм. Данте у свій час самого ляляли за його любов до гри слів, химерні образи, внутрішню риму і музикаль-

ність. Вони є частиною його стилю, і я зробила все можливе, щоб їх відтворити” [24: 62]. Сама В. Річ у редакторській статті журналу “Manifold” зазначає: “Нас не часто можна розгнівати, але нещодавно ми натрапили на статтю, яка викликала у нас якщо не люту злість, то принаймні здоровий спротив інтелекту через низьку оцінку шляхетного мистецтва і фаху поезії під заголовком “Як я стала поетом”, написану бездарною поетесою в солодко-сентиментальному стилі. [...] Серед іншого ця леді дотримується помилкового погляду, що поезія повинна легко розумітися. [...] Ми віримо, що поезію потрібно культивувати впродовж багатьох років, що вона за своєю природою “складна”, оскільки має справу з глибокими темами, а тому повинна стимулювати як інтелект, так і уяву. Якщо поезія залишається задоволенням для небагатьох, а не більшості – нехай так і буде!” [21]. У цьому контексті доречно також згадати думку У. Еко, який стверджує, що естетичний вплив на читача – це не фізична чи емоційна реакція, а запрошення подивитися, як форма спричиняє певну фізичну чи емоційну реакцію в постійному курсуванні назад і вперед між впливом і причиною [8: 93]. Безкомпромісність такого принципу чітко простежується в першому перекладі 1956 року, не відмовляється В. Річ від своїх поглядів і тепер. Проте, з часом все більше простежується тенденція до зменшення “відчуження” перекладу та значно більшої відповідності англійським літературним канонам, що водночас посилює адекватність до першоджерела. Звичайно, можна створювати екзотичні інтертекстуальні гібриди, знайомлячи цільових читачів із комунікативною культурою відправника, – зазначають дослідники А. Нойберт і Г. Шрів. – Проте переклад повинен володіти інтертекстуальністю типових текстів культури сприймача та задовільняти очікування читача щодо того, яким повинен бути текст подібного типу [18: 117–120]. Ця тенденція виявляється як при відтворенні форми оригіналу, що було видно у попередніх прикладах, так і смислового наповнення слів. Особливо при створенні останньої версії “Прологу” В. Річ надзвичайно ретельно переглядає вживання кожної лексеми, намагаючись якомога ближче наблизитися до задуму автора та літературних норм культури сприймача. Наприклад, “день воскресний” в останній версії вже звучить не “*resurrection day*”, як у двох попередніх, а “*Easter day*”. На відміну від українського слова “воскресати”, яке, крім релігійного значення, часто означає відродження нації, України, англійське “*resurrect*” має дещо інші конотації. Воно так само вживається в релігійних контекстах, проте про націю прийнято говорити “*reborn*”. Коли ж “*resurrect*” і вживається у переносному значенні відродження чогось, то лише в негативних контекстах відновлення чогось несхвального чи неможливого. Щобільше, наприкінці XVIII ст. – на початку XIX ст. це слово набуло негативних відтінків: так звані “*Resurrection Men*” були грабіжниками, які викопували щойно захоронені тіла і продавали їх для медичних експериментів. Хоча подібна практика і відійшла в минуле зі зміною законодавства, образ цих людей увійшов в англійську літературу разом із творами Т. Гуда “*Ballad of poor Mary*” та Ч. Дікенса “*Tale of two cities*”. Натомість слово “*Easter*” має для англійців не лише релігійні конотації, але й асоціюється з так званим “*Easter rising*” – Великоднім повстанням в Дубліні 1916 року. Паролем організаторів повстання було слово “*He*”

(Він, тобто Христос), який воскресне в неділю, а ми в понеділок". Хоча повстання, яке відбулося у Великодний понеділок, і зазнало поразки від британської армії, воно зіграло велику роль у національній визвольній боротьбі Ірландії та проголошенні незалежності в 1948 році. Події ці описані в одній з найкращих зразків англійської літератури – поезії В. Єйтса "Easter, 1916". Отож, В. Річ намагається провести паралелі між культурами оригіналу та перекладу. Залучення настільки широкого інтертекстуального контексту є загалом прикметною рисою її перекладацького методу. В іншому прикладі алюзію "Прологу" на український гімн: "Тобі офіруючи душу й тіло" В. Річ намагається провести через звернення до англійської традиції: "Their souls and bodies sacrificing *undaunted*", де "*undaunted*" перегукується зі словами популярної англійської патріотичної пісні та гімну Англіканської церкви "I vow to thee, my country": "*The love that makes undaunted / The final sacrifice*". В останній версії В. Річ також вводить повтор "O for a ...", наділений особливими конотаціями в англійській культурі, адже цей вислів вживається у відомій релігійній пісні "O for the wings of a dove" та в "Пролозі" до драми В. Шекспіра "Генріх V", яка починається словами "O for a muse of fire...". Порівняймо: "О, якби [...] О, якби [...] Якби!" – "Oh! Could I [...] Or [...] If only..." (1956 рік), "Oh! Could I [...] Or [...] Or could I..." (1973 рік), "**Or for a [...] Or for a [...] Or for...**" (2006 рік). Зазнає змін і переклад лексеми "хвиля": "О, якби **хвилю** вдать, що слова слуха" – "Oh! could I wake a **wave** that hears words' power" (1956 рік), "Oh could I start a **wave** that hears words quiver" (1956 рік), "Or for a **moment** that words can inspire" (2006 рік). Як романтична натура, В. Річ спершу потрактувала слово "хвиля" як цунамі свободи, що прокотилося по всій країні. Проте у процесі вивчення польської мови перекладачка знайомиться з польським перекладом "Прологу", де вона знаходить "chwila", а не "fala". Усвідомлюючи, що сам І. Франко схвалив цю версію, В. Річ вносить вищезгадану зміну в останньому перекладі 2006 року.

Отож, переклади В. Річ свідчать, що безкомпромісний переклад можливий, але тільки за умови таланту і повної посвяти, адже окремі рядки її інтерпретацій є максимально адекватними оригіналові. Водночас, простежується загальна тенденція еволюції перекладацького методу від своєрідного "ідеалізму" ранніх перекладів до "реалізму" пізніх. Перекладачка не відмовляється ні у своїх висловлюваннях, ні при перекладі, від постулатів максимальної передачі всіх нюансів першотвору, проте самі її пізніші версії, а надто остання, свідчать про деяку міру нереалістичності таких принципів і змушені змиритися з одвічною проблемою перекладу – неперекладністю. Вже в одній зі своїх останніх критичних праць перекладачка зазначає, що не варто наполягати на точності надміру, оскільки це може бути так само смертельним для поезії [23: 56]. Так, на відміну від першої версії, де граматичні відхилення, декомпресія, викривлений порядок слів з метою відтворення розміру чи рими частково призводить до того, що прийнято вважати поганою поезією, останній варіант характеризується великою мірою стриманості щодо вживання периферійних конструкцій та великою увагою до смислового навантаження кожного слова, навіть якщо це частково руйнує ритмічну завершеність. Така думка перегукується з коментарями вчителя В. Річ

Д. Сеєрс: “Коли Данте хоче бути істинно красивим, він пише не як людина, а як ангел, і в цей момент перекладачеві доводиться відмовитися від погоні за досконалістю. Проте велич Данте така багатогранна, що навіть із її фрагментів можна набрати 12 повних кошиків: а перекладач може, очевидно, сподіватися, що зберіг достатньо основних особливостей Данте, пояснивши, чому ті, хто його любить, робить це з такою всепоглинаючою пристрастю” [24: 64].

Література:

1. Буракова О. Відтворення ритміки “Лісової пісні” Лесі Українки в англійському перекладі // Теорія і практика перекладу. – К., 1983. – Вип. 9.
2. Венгренувская М. О воссоздании метра и ритма при переводе поэзии // Теорія і практика перекладу. – К., 1980. – № 3.
3. Вір Дж. Шевченко в англійському тумані // Літ. Україна. – 5 черв., 1962.
4. Павличко Д. Поетичний вступ до поеми “Мойсей” Івана Франка. – Львів, 2001.
5. Черняхувская Л. Перевод и смысловая структура. – Москва, 1976.
6. Шерех Ю. Другий “Заповіт” української літератури // Ю. Шерех. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: В 3 томах. – Харків, 1998. – Т. 2.
7. Baker W. Syntax in English Poetry 1870–1930. – Berkeley & Los Angeles, 1967.
8. Eco U. Experiences in Translation. – Toronto, 2001.
9. Harvey E. Lesya Ukrainka. Life and Works: A Review // The Ukr. Review. – London, 1968. – Vol. XV. – No. 3.
10. Franko I. Moses (Prologue) / Tr. by M. Naydan // A Hundred Years of Youth: A Bilingual Anthology of 20th Century Ukr. Poetry / Comp. and ed. by O. Luchuk and M. Naydan. – Lviv, 2000.
11. Franko I. Moses (Prologue) / Tr. by V. Rich // The Ukr. Review. – London, 1957. – Vol. IV. – N. I.
12. Franko I. Moses (Prologue) / Tr. by V. Rich // I. Franko. Moses and Other Poems by I. Franko. – New York, 1973.
13. Franko I. Moses (Prologue) / Tr. by V. Rich. – 2006. To be published.
14. Jurkowski M. “Song out of Darkness”: A Review // Slavia Orientalis. – Warsaw, 1962. – No. 2.
15. Kirkconnell W. Preface // The Poetical Works of Taras Shevchenko. The Kobzar / Tr. by C. Andrusyshen and W. Kirkconnell. – Toronto, 1964.
16. Levý I. Translation as a Decision Process // The Translation Studies Reader / Ed. by L. Venuti. – London and New York, 2003.
17. Nabokov V. Problems of Translation: “Onegin” in English // The Translation Studies Reader / Ed. by L. Venuti. – London and New York, 2003.
18. Neubert A., Shreve G. Translation as Text. – Kent, Ohio, and London, England, 1992.
19. Raffel B. The Art of Translating Poetry. – Univ. Park and London, 1988.
20. Rich V. Editorial // Manifold. A Mag. of New Poetry. – London, 1963. – No. 7.
21. Rich V. Editorial // Manifold. A Mag. of New Poetry. – London, 1963. – No. 8.
22. Rich V. Editorial // Manifold. A Mag. of New Poetry. – London, 1964. – No. 9.
23. Rich V. Sluckija Tkacychi – A Translator’s View // Zapisy. Belarusian Institute of Arts and Sciences. – New York, 1996. – No. 22.
24. Sayers D. Introduction // A. Dante. The Divine Comedy / Tr. by D. Sayers. – London, 1949.

Валентина Савчин (Львів)

Перехресні стежки Миколи Лукаша та Івана Франка

Вивчення перекладацької спадщини митця, а тим паче такого непересічного таланту, як М. Лукаш, передбачає цілісне осмислення його творчості в усій множині синхронних та діахронних контекстів. Виявлення художніх традицій, на які опирався у своїй перекладацькій майстерні М. Лукаш, типологічних взаємозв'язків і паралелей дає можливість наблизитися до розгадки унікального феномена Майстра.

У перекладах М. Лукаша виразно простежується генетичний зв'язок із широкими пластами фольклору та українського красного письменства. Перекладач активно звертався до найглибших пракоренів української мови, наголошуючи на тому, що “нам треба гребти лопатою мовні скарби, надбані нашими попередниками, пускати їх в обіг, переводити з пасиву в актив” [2: 412]. Такий підхід М. Лукаша пояснює широкі міжтекстуальні зв'язки його перекладів, наявність асоціативних та алюзійних проєкцій на цільову культуру, такий феномен, за влучним спостереженням А. Перепаді, “коли перекладна фраза озивається рядком Кобзаря, Котляревського, народної пісні чи думи” [11: 7]. З цього погляду, Лукашеві переклади ще потребують глибокого аналізу, як і окремих типологічних досліджень на зразок “Лукаш – Шевченко”, “Лукаш – Котляревський”, “Лукаш – Куліш”, “Лукаш – Старицький”, “Лукаш – Тичина” та, безперечно, “Лукаш – Франко”.

Щодо перекладацького методу М. Лукаша, то досі у перекладознавчій літературі про нього говорилося в контексті “фольклорної” чи “барокової” традиції в українському перекладацтві, яку розвивали такі Лукашеві попередники, як П. Куліш, Є. Гребінка, П. Грабовський, ранній П. Тичина, В. Самійленко та ін. Їй протиставляють “класичну” (за деякими джерелами, “неокласичну”) традицію, що опирається на вироблені літературні норми і вирізняється своїм академізмом. До представників останньої відносять насамперед І. Франка, М. Зерова, М. Рильського, Д. Паламарчука, Г. Кочура та ін. [7: 28; 9: 42; 10: 74–78; 14: 10; 18: 3–4]. Хоча такий поділ дещо умовний, все ж таки він відображає різні творчі підходи до перекладу, диктує різні перекладацькі рішення. Якщо для представників “класичної” традиції, на думку О. Чередниченка, важливою є стриманість, а вибір виражальних засобів не дисонує зі стилістикою першотвору, то прихильники “фольклорної” традиції відстоюють право на свободу вибору перекладацьких відповідників, використання глибинних шарів народної мови, а звідси – більшу розкутість в інтерпретації оригіналу [18: 4].

Різні теоретичні підходи до розв'язання конкретних перекладацьких завдань, різні перекладацькі методи не виключають, однак, схожих концептуальних засад та цілей. Діяльність більшості українських перекладачів доцільно розглядати в широкому соціально-історичному та національно-культурному контексті з огляду

на націєтворчий вимір українського художнього перекладу XIX–XX ст. Саме під таким кутом зору розглянемо творчість двох Титанів перекладу, Велетів Духа – І. Франка та М. Лукаша.

Яким же був культурно-історичний контекст їхньої творчості? Що і як визначало їхні засадничі погляди? Активна перекладацька діяльність І. Франка розпочинається на тлі безпрецедентних переслідувань українського (зокрема, перекладного) слова, друку, освіти. У “підросійській” Україні цей період проходив, висловлюючись словами М. Москаленка, “під знаком Емського акта” [8: 181], який наклав повну заборону на українське письменство. Це був час, коли українська нація виживала в умовах бездержавності під гнітом двох імперій, коли переклади могли вільно друкуватися лише в Галичині, коли частина української інтелігенції ставила під сумнів не так можливість, як саму доцільність перекладів українською. Згадати хоча б тезу М. Костомарова про “літературу для хатнього вжитку”, за якою українською мовою варто творити, а не перекладати, так як українська інтелігенція, на його думку, може читати твори європейських авторів в оригіналі чи в російському перекладі. Закономірно, що такі умови, у яких все-таки здійснювався переклад, зумовили пріоритет націєтворчої та культуротворчої функції перекладу. Саме на цьому наголошував І. Франко, говорячи, що “переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу являються важним культурним чинником...” [16: т. 39: 7], що “... передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації” [16: т. 5: 5].

Доба, коли жив і творив М. Лукаш, була не менш складною й суперечливою. Відсутність державності, натомість – пропагування теорії про злиття націй і мов та ідеї “української радянської культури”, сильний ідеологічний тиск, цензурні обмеження, вихолощення української мови та обмеження її функціонування до “домашнього вжитку” – у таких неприродних умовах самоутверджувалася й розвивалася українська мова, література, культура загалом. Однак, як вказують упорядники збірника “Українська мова у XX сторіччі: історія лінгвоциду”, більшовицька партія проводила мовно-культурну асиміляцію в значно жорстокіших формах, ніж колишня царська адміністрація, і, на словах засуджуючи Валуєвський циркуляр, виданий колишнім царським урядом, у своїй мовно-культурній політиці здійснювала його практичну реалізацію [15: 5–6]. На суттєву відмінність між особливостями втручання у мову царської адміністрації та радянського уряду вказує Ю. Шевельов. Якщо у першому випадку таке втручання обмежувалося засобами зовнішнього тиску на рівні заборон вживати мову цілковито або частково, то у другому – встановлено контроль над структурою самої мови, що виявлявся у забороні певних слів, синтаксичних конструкцій, граматичних форм і пропагуванні інших, ближчих до російських [19: 264]. Переклади М. Лукаша виразно дисонували із пропагованими тоді ідеями й перекреслювали усі постулати тоталітарної ідеології. Вони демонстрували абсолютну повноцінність української мови, стверджували високий, якісно новий рівень української культури. Для М. Лукаша пріоритетом був *цільовий* текст, який відповідав би потребам *цільової* літератури та культури й демонстрував би

багаті виражальні можливості *цільової* мови. Такий підхід перекладача до вибору як самих творів для перекладу, так і конкретних перекладацьких прийомів, дав змогу дослідникам його творчості говорити про глибоку й усвідомлену культурологічну місію М. Лукаша.

І Лукаш, і Франко однаково глибоко відчували потребу престижу українського слова і зверталися до перекладу як до засобу збагачення рідної мови та літератури через освоєння інтелектуальних і духовних багатств людства. І. Франко акцентує на тому, що добрі переклади важливих творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від давніх римлян, належали до підвалин власного письменства [16: т. 39: 7]. Своїми перекладами з-понад двох десятків літератур він інтенсивно закладає широкий і міцний підмурівок сучасної української літератури, значно розширює її обрії. Діапазон перекладацьких зацікавлень І. Франка вражає, охоплюючи в часовому вимірі простір від III–II тис. до н. е. до початку XX ст. нашої доби, від давньої Вавилонії до тогочасної Європи, а географічно вимірюється п'ятьма континентами. Звертаючись до якнайширших джерел світової культури, перекладач намагався, насамперед утвердити культуру українську, ввести її у повноцінний світовий культурний контекст. У такому світлі очевидно є паралель між універсальністю перекладацької діяльності І. Франка та М. Лукаша, що виявляється у широкому охопленні світової літератури, у жанровій та стильовій різноманітності вибраних для перекладу творів. У своїх перекладацьких стратегіях вони орієнтувалися на все розмаїття літературних родів і жанрів. Але якщо М. Лукаш надавав перевагу творам-шедеврам, “монументам” світової літератури, ставлячи собі за мету якісне збагачення української культури, “І. Франко на практиці реалізував як перекладач фундаментальне поняття “світової літератури”, для якої нема великих і малих народів і культур” [8: 186], центральних і маргінальних авторів, він перекладав усе, що було в полі його уваги (причому, не завжди з оригіналу), насамперед, виконуючи важливу інформаційно-просвітницьку місію й ознайомлюючи українського читача з усім обширом і огромом світового красного письменства. З іншого боку, для М. Лукаша вибір твору часто залежав від його мовностилістичних особливостей. Перекладача приваблювала у творі інноваційність, експериментаторство, мовне чи версифікаційне розмаїття, що давало можливість максимально виявити свою мовну віртуозність та посилити експериментаторство своїх перекладів. Для І. Франка на вибір творів для перекладу певною мірою впливали його наукові зацікавлення в галузі історії літератури. Його численні студії з асиріології, старозавітної словесності, сходознавства, фольклористики створювали контекст для його власних перекладів з відповідної літератури чи епохи. Попри різні перекладацькі стратегії вибору творів для перекладу, текстуальні шляхи І. Франка й М. Лукаша нерідко перехресчувалися. Тут можна згадати “Фауста” Й.-В. Гете, “Дон Кіхота” М. Сервантеса, “Саламейський алькальд”¹ П. Кальдерона де ла Барки, поезії Р. Бернса, П. Верлена, Г. Гайне, К. Гавлічека-Боровського, зразки середньовічного епосу – “Пісню про Нібелунгів” та “Слово о полку Ігоревім”. Серед авторів, до творчості

¹ Переклад М. Лукаша досі не опубліковано.

яких зверталися обидва перекладачі, хоча обирали для перекладу різні твори, були Ф. Фрейліґрат та В. Мюллер – з німецької, В. Гюґо – з французької, А. Міцкевич – з польської, В. Шекспір та Дж. Мільтон – з англійської літератур.

Різні перекладацькі почерки і стратегії М. Лукаша й І. Франка об'єднує одна суттєва риса, що закономірно впливає з культурно-історичного контексту творчості обох перекладачів, – увага до українського слова, його виражальних можливостей. Для І. Франка добре знання української мови як цільової було першою ознакою доброго перекладу. У своїй праці “Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання” він писав, що “перекладання якого-будь твору вимагає від перекладача доброї знайомості хоч найменше двох мов, а власне того, на який він перекладає, чи се буде його рідний мов, чи ні, а потім того, з якого перекладає. На жаль, про значну частину перекладачів, особливо наших, треба сказати, що вони в дуже малій мірі відповідають цьому першому елементарному вимогові штуки перекладання, дуже мало знають свій рідний мов, а тим менше чужий, або іноді гірше знають чужий, як свій” [16: т. 39: 8–9]. Через півстоліття М. Лукаш висловить дуже схожу думку: “наші письменники, у тому числі й перекладачі, деколи пишуть так, що просто дивуєшся: слова начебто українські, а самої мови української – нема” [3: 117]. Така вимогливість перекладачів до якісного мовного оформлення перекладів пояснює їхню ретельність та виваженість у роботі над словом, увагу до найтонших нюансів значень. За спостереженням І. Денисюка, “у лексичній скарбниці лише Франка-поета, автора семи збірок, понад 35 тисяч слів” [5: 3]. Поза всяким сумнівом, лексичне багатство Франка-перекладача, яке досі не опрацьоване в кількісному аспекті, не поступається цьому показнику. У цьому відношенні, суперником І. Франка міг би бути насамперед М. Лукаш – невтомний збирач лексико-фразеологічних скарбів української мови, незрівнянний знавець її найглибших пластів. Сам перекладач у відповідь на закиди опонентів щодо нібито неправомірного вживання деяких слів у його перекладах з якоюсь гіркотою казав: “Лукашеві можна шити які завгодно гріхи, але цього – незнання рідної мови, – мабуть, таки не варто. Коли ж я її не знаю, то при мені лишається бодай гірка втіха, що я поділяю це незнання з Франком, Кримським та Грінченком” [6: 154]. Лексичне розмаїття перекладів М. Лукаша викликало подив і зачудування навіть у досвідчених майстрів слова. Як тут не пригадати повну захопленість і здивування реакцією М. Рильського на Лукашів переклад “Балу в опері” Ю. Тувіма: “І де він стільки отих слів навикопував!” [4: 24].

Відповідь на це риторичне запитання закладена у ньому самому. М. Лукаш, власне, викопував незліченні скарби рідної мови з численних художніх (оригінальних та перекладних), фольклорних, лексикографічних, історичних джерел. Мовне багатство його перекладів є результатом широкомасштабного лексикографічного проекту, над яким М. Лукаш самовіддано працював усе життя. Мрією перекладача було укладення тлумачного словника української мови, повнішого за Словник Б. Грінченка, який охопив би всю стилістичну й територіальну різноманітність української мови. Збирав М. Лукаш і матеріали до фразеологічного, синонімічного

словників, словника українських прізвищ та словника евфемізмів (матеріали до останнього по смерті М. Лукаша, на жаль, було знищено) [12: 323]. Проводячи пошук і збір лексикографічного матеріалу, перекладач розписував твори письменників (ураховуючи й тих, що в Радянському Союзі були заборонені), періодику, вишукував мовні раритети в рукописних джерелах, літописах, судових справах, а особливо прислухався до живої мови народу. Він фіксував, передусім, фразеологізми, колоритні народні вислови, порівняння, приповідки, тавтологічні звороти, невтомно вибирав рідковживані, застарілі, діалектні, забуті й “репресовані” слова. Тому й не дивно, що в зібраній картотеці чимало можна було б розшукати такого, чого не знайдеш у найповніших наших словниках. М. Лукаш звертався до найглибших пракоренів української мови, щоб повернути з небуття те, чого не встигла навіть зафіксувати класична українська література. Лексико-фразеологічна картотека М. Лукаша, яку ще й досі не оприлюднено, залишається на сьогодні одним із найгрунтовніших джерел не тільки для укладання лексикографічних праць, а й для вивчення історії української мови загалом. Робота Лукаша-лексикографа за масштабами задуму і його практичної реалізації була титанічною і по духу “каменярьською”.

Як і М. Лукаш, І. Франко систематично збирав перлини народної мудрості, робив записи з вуст народу, а також радо підтримував кожного, хто збирав мовні та фольклорні народні скарби. Свідченням цього є посилання на лексичний матеріал, який зібрав І. Франко, у “Малорусько-німецькому словнику” Є. Желехівського і С. Недільського. Його згодом долучив у свій “Словник української мови” Б. Грінченко, вказавши на нього як на “слова, записанные от народа г. Ив. Франком и помещенные в словаре Желеховского” [13: XL]. У праці “Дітські слова в українській мові” [16: т. 26] І. Франко робить спробу укладення словничка дитячої лексики. Хоча у його реєстрі всього 61 слово і територіально збір обмежувався селом Нагуєвичі Дрогобицького повіту, автор й укладач висловлює надію, що ця праця надихне інших лексикографів, які доповнять цей перелік і зберуть матеріал для цікавого українського словника. Результатом багаторічної кропіткої роботи над збором та опрацюванням української народної фразеології стала фундаментальна пареміографічна праця І. Франка “Галицько-руські народні приповідки” [1] – ґрунтовний звід української народної афористики (понад 30 тис. зразків), науково опрацьований, систематично упорядкований та детально прокоментований. Важливим аспектом Франкового корпусу є компаративний аналіз українського приказково-прислівного матеріалу з пареміями інших народів, зокрема німецького, французького, польського, чеського, словацького, російського, білоруського. За допомогою порівняльного компонента дослідникові вдалося акцентувати на національній специфіці українського народного мудрослів’я, виокремити пласт текстів, що є інтернаціональними.

Як бачимо, і М. Лукаш, і І. Франко докладали серйозних зусиль для створення реєстру живої української мови, який, своєю чергою, був джерелом збагачення їх перекладної творчості. Така лексикографічна робота опиралася на розуміння важливості розмовного пласту лексики для існування мови як цілісного живого організму, і такого принципу вони дотримувалися у своїй творчості. І. Франко

розглядав народну мову як життєдайне джерело літературної мови і зазначав, що “кожна літературна мова доти жива і здібна до життя, доки має можливість, з одного боку, всисати в себе всі культурні елементи сучасності [...], а з другого боку, доки має тенденцію збагачуватися чимраз новими елементами з питомого народного життя і з відмін та діалектів народного говору” [16: т. 26: 207]. Він радив молодим письменникам прислухатися до мови народу, вважав діалектизми важливим засобом створення місцевого колориту, однак застерігав від надмірного захоплення ними. І. Франко запроваджує до літературної мови багато ідіом та сталих словосполучень, взятих здебільшого з просторіччя Галичини. Його словесні образи часто народно-розмовного походження, серед них – чимало порівнянь, епітетів, метафор фольклорного характеру. Народна словесна стихія б’є повним струменем на сторінках перекладів М. Лукаша, які рясніють народнописенною лексикою та фразеологією, фольклорними поетизмами і широкими пластами просторіччя. Мовностилістичні особливості оригіналу були одним із найголовніших критеріїв, що впливав на вибір твору для перекладу. Для перекладача, котрий прагне вирівняти zdeформовану систему мови, вибір таких творів допомагає оперувати тією лексикою та структурами, на які було накладено табу в оригінальній літературі.

Цілісність мовної системи у розумінні обох Майстрів слова визначається не тільки вертикальною площиною із множиною усіх лексико-стилістичних пластів у їх історичному розвитку, а й широтою їх територіального функціонування. Із цього погляду, можна однозначно стверджувати, що і галичанин І. Франко, і наддніпрянець М. Лукаш розбудовували єдину соборну українську літературну мову. Ще під час мовної дискусії 1891–1892 роках¹ І. Франко висловив думку про “єдність літературної мови”, яка ґрунтувалася б на взаємному порозумінні на мовному полі між галичанами й українцями з Великої України. Незважаючи на різкі висловлювання Б. Грінченка про те, що літературна українська мова існує тільки на Великій Україні, де вона освячена авторитетом Т. Шевченка, Є. Гребінки, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного та інших класиків, а книжна мова Галичини – не що більше, як “язичіє”, яке тільки засмічує мову, І. Франко послідовно відстоював галицькі мовні елементи, які мали б органічно доповнювати українську літературну мову. Він відстоював цінність для мови усіх територіальних говірок і наполягає на “діалектній многоосновності літературної мови”. Пізніше, у 1907 році, у своїй праці “Літературна мова і діалекти” ще переконливіше свідчить про те, що український народ повинен мати одну літературну мову, зазначаючи при цьому, що основою її повинні бути говори Середньої Наддніпрянщини, мова І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка, Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, бо “та мова на величезному просторі від Харкова до Кам’янця-Подільського виявляла таку однастайність, такий брак різкіших відмін, який вповні відповідав українському національному типові” [16: т. 26: 206]. І. Франко бачить в єдиній літературній мові, яка об’єднає всі діалекти в одну органічну цілість, втілення національної єдності [16:

¹ Детально про перебіг дискусії розповів Ю. Шевельов у праці “Внесок Галичини у формування української літературної мови” (Київ, 2003).

т. 26: 207]. Своєю науково-теоретичною і художньою практикою І. Франко сприяв тому, щоб літературна мова західноукраїнських земель вийшла за регіональні межі і долучилася до процесу творення загальнонаціональної мови.

Цю мовотворчу і націєтворчу місію І. Франка послідовно і цілеспрямовано продовжував М. Лукаш, який синтезував у своїй творчості два потоки української мови – слобожанський і галицький. Як слушно стверджує Л. Череватенко, “усі свої зусилля він спрямовував на те, щоб витворити *соборну українську мову*, де поєдналися б тисячолітні набутки територіальних говірок і діалектів, мовні скарби всіх теренів – як Правобережжя, так і Лівобережжя. І тут заслуги його неможливо переоцінити: в доробкові Лукаша відбулася “мовна злука”; Східна Україна поєдналася з Україною Західною, Центральна – з Південною, а також з близькою і заокеанською діаспорою” [17: 714].

Значення творчого подвигу двох Велетів української і світової культури І. Франка та М. Лукаша – багатовимірне й далекосяжне, воно не вимірюється простою кількістю зробленого, а усвідомлюється в контексті національної ідеї, глибокого україноцентризму, а звідси – в націєтворчому і культуротворчому вимірах.

Література:

1. Галицько-руські народні приповідки: У 3 томах / Зібр., упоряд. і поясн. І. Франко. – Львів, 1901–1910.
2. Десята муза: [Інтерв'ю] / А. Перепада // Україна: Наука і культура. 1966. – К., 1966.
3. Игнатенко М. Так он начинался...: Штрихи к портрету М. Лукаша // Радуга. – 1993. – № 2.
4. Кочур Г. Майстри перекладу // Всесвіт. – 1966. – № 4.
5. Лексика поетичних творів Івана Франка. Методичні вказівки з розвитку лексики / Упоряд.: І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга. – Львів, 1990.
6. Лукаш М. Хто такі були двораки? // Всесвіт. – 1997. – № 2.
7. Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів, 2004.
8. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу // Всесвіт. – 2006. – № 5–6.
9. Новикова М. Міфи та місія. – К., 2005.
10. Перепада А. Григорій Кочур і Микола Лукаш – дві школи в українському перекладі // Григорій Кочур і український переклад: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. – К.; Ірпінь, 27–29 жовтня 2003 року / Редкол.: О. Чередниченко (голова) та ін. – К.; Ірпінь, 2004.
11. Перепада А. Моя Лукашіана // Зарубіжна література. – 1999. – № 43.
12. Савчин В. Інтерв'ю з Леонідом Череватенком // Іноземна філологія – 2001. – Вип. 112.
13. Словарь української мови: У 4 томах / Упоряд. Б. Грінченко. – К., 1958.
14. Стріха М. Історія й сьогодення українського поетичного перекладу (XII–XX ст.): [Курс лекцій] // Зап. “Перекладацької майстерні 2000–2001” / Упоряд. М. Габлевич. – Львів, 2002. – Т. 2.
15. Українська мова у XX сторіччі: історія лінгвоциду: Документи і матеріали / Упоряд.: Л. Масенко та ін. – К., 2005.
16. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

17. Череватенко Л. “Сподіваюсь, ніхто не скаже, що я не знаю української мови”: [Післямова] // Фразеологія перекладів Миколи Лукаша: Словник-довідник / Уклад.: О. Скопненко, Т. Цимбалюк. – К., 2002.
18. Чередниченко О. Український переклад: з минулого у сьогодення // Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. праць. – Вип. 15. – К., 2004.
19. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): Стан і статус / Пер. з англ. О. Соловей. – Мюнхен, 1987.

Тарас Шмігер (Львів)

Перекладознавчі ідеї Івана Франка у працях українських дослідників ХХ сторіччя

Перекладознавча спадщина І. Франка цікавила багатьох науковців, проте і сьогодні є ще чимало прогалин у її вивченні. Різні обставини та епохи по-різному стимулювали франкознавчі студії. Тому мета цієї розвідки – дослідити, як Франкові погляди сприймали українські перекладознавці ХХ ст.

Поширення перекладознавчих поглядів І. Франка залежало також від книговидання та розповсюдження Франкових творів з “австрійської України” на “російську”. Звісно, не варто забувати про особисті контакти, листування, але в цій розвідці увагу зосереджено лише на друкованому слові та його нотації в працях інших дослідників (уважаймо це найголовнішим чинником верифікації поширення Франкових поглядів).

Дослідження І. Франка з галузі перекладознавства можна поділити – дуже умовно – на три частини: а) передмови до власних поетичних збірок та перекладів, до перекладів творів В. Шекспіра, що належали П. Кулішеві, тощо; б) наукові статті та рецензії, опубліковані в часописах і збірках; в) окремі видання.

Серед найважливіших позицій першої групи – передмови до збірки перекладів “Поєми”, до “Лиса Микити” та до перекладу “Фауста” Й.-В. Гете. Зрозуміло, що, перевидаючи поетичні твори та переклади І. Франка багато разів, видавці подекуди вмещували і передмови, а отже, вони були найдоступнішими його науковими розвідками. Приміром, у 1920-х роках зорганізований харківським видавництвом “Рух” 30-томник І. Франка охоплював лише художні твори, цілком ігноруючи інші жанри, але містив передмови до поетичних збірок.

Із журнальними публікаціями справа була складніша. Приміром, стаття “Шекспір в українців” уперше з’явилася німецькою мовою 18 квітня 1903 у віденському тижневику “Die Zeit”, тоді як вперше українською мовою (та й то у скороченому варіанті) її опублікувала “Літературна газета” аж 18 квітня 1941 року. Однак, її треба сприймати як щасливий виняток, оскільки більшість статей передруковано вперше аж у 20-томному академічному виданні творів І. Франка у 1950-х роках.

Іншим щасливим винятком стали Франкові рецензії на німецькомовні переклади творів Т. Шевченка, які зробив С. Шпойнарівський. Рецензії з'явилися друком у найсоліднішому всеукраїнському (!) журналі “Літературно-науковий вістник” у 1904 та 1906 роках. Вплив інших публікацій поза галицьким контекстом наразі перебуває під сумнівом.

До окремих видань перекладознавчих праць І. Франка належить його коронна праця “Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання”. Це, мабуть, єдине окреме видання перекладознавчих праць І. Франка, опубліковано спочатку у журналі “Учитель” 1911 року, а вже наступного року – окремою брошурою. Як не дивно, але загальний перегляд перекладознавчих досліджень у 1920-х роках на “Великій Україні” не засвідчує поширення цієї праці. Принаймні, чи не вперше про неї згадує 1947 року Є. Старинкевич у “Бібліографії з загальних питань теорії перекладу”, опублікованій як додаток до її дослідження “Проблеми художнього перекладу з французької мови. Стаття друга” [19: 114–115].

Першою публікацією, де містилася не так критика, як переказ перекладознавчих положень І. Франка, була стаття-повідомлення “Ів. Франко о переводах произведений Шевченка” у газеті “Киевские отклики” за 7 листопада 1904 рік [9]. Автор відзначає головну проблему перекладу Шевченкової поезики – збереження надзвичайної простоти, яка створює неповторний естетичний ефект і водночас відображає українську мелодійність. Читання між стилем і змістом у перекладах Шевченкових творів найкраще ілюструють італійську приказку *traduttore – traditore*.

Однією з перших у ХХ ст. критичних розвідок про перекладознавчу позицію І. Франка є нарис “Кілька споминів про Куліша та його дружину Ганну Барвінок” І. Пулюя, де у двох частинах – “Переклади св. Письма перед критикою д-ра Франка” та “Др. Франко знавець єврейської мови і “найновіших здобутків науки” – автор гостро критикує закиди І. Франка щодо Біблії у перекладі П. Куліша [15: 102–120]. На думку І. Франка, переклад П. Куліша, який доповнили І. Пулюй та І. Нечуй-Левицький (за словами самого І. Франка), не виправдав сподівання українського читача, оскільки

1) П. Куліш зовсім не знав староеврейської мови, а також не володів добре грецькою, латинською, німецькою та французькою мовами, і тому “в многих місцях своего перекладу він іде якось на помацки”;

2) П. Куліш хотів зробити свій переклад взірцевим із погляду української мови, але почав послуговуватися церковнослов'янськими, що зіпсувало ясність та простоту стилю [25: т. 35: 275–276].

Дійсно, можемо признати за І. Пулюєм, що тут І. Франко був досить непослідовним [15: 102–105]. Адже трохи раніше він дав високу оцінку перекладу і рекомендував його кожній громадській читальні [25: т. 35: 275], а декількома роками раніше у передмові до Шекспірового “Гамлета” у Кулішевому перекладі називав П. Куліша першої величини знавцем української та європейських мов¹ [26: ХХ].

¹ Подібну ситуацію при оцінюванні І. Франком Кулішевих перекладів творів В. Шекспіра спостеріг Я. Гординський [2: 113], а В. Лазурський поставив запитання-припущення (власне припущення), чи не могла бути первинна похвала П. Кулішеві актом комерційної реклами [11: 32].

Окрім того, переклад має ще двох співавторів – І. Пулюя та І. Нечуя-Левицького, які мали богословську освіту, і достеменно відомо, що І. Пулюй добре володів старосвйрейською мовою. Та найбільше І. Пулюй обстоює вживання – звісно, в міру – церковнослов'янзмів, спираючись насамперед на авторитет Т. Шевченка, за яким пішли й інші автори [15: 106–107]. Тепер ми дивимося на вживання церковнослов'янських слів крізь призму високого поетичного або давнього релігійного стилів, але на початку ХХ ст. по церквах Святе Письмо читалося тільки церковнослов'янською, а тому відсоток церковнослов'янзмів міг бути значно вищим. На загал, спробуймо уявити тогочасного читача-інтелігента, який прагнув висококультурної нації та єдиної української мови для розділених територій. І власне І. Франко таки усвідомлював всю вагомість (насамперед, націєтворчу, політичну) цього перекладу для розвитку української культури, незважаючи на окремі мовні невинуватості. Саму суперечку найкраще підсумував К. Студинський: “Нема сумніву, що критика Франка була поверхова і тим самим несправедлива. Та з другої сторони треба завважити, що якби Пулюй обмежився був на річеву відповідь, а виминув був всякі особисті атаки на Франка, вона зискала би була на силі і повазі” [20: LXXVII–LXXVIII].

Українізація 1920-х років сприяла важливому новому етапові у розвитку франкознавства. Найбільшим досягненням стала публікація 30-томника Франкових творів, який друкувало видавництво “Рух” у 1924–1929 роках. Звісно цей факт потребує невеличкого пояснення, щоб уникнути підміни понять. Насамперед, поняття “том” представляло значно менший формат, аніж ми собі уявляємо тепер. По-друге, наголос редколегія робила на художній творчості І. Франка, а тому з перекладознавчих статей туди майже випадково попали лише передмови до окремих поетичних збірок.

Та все ж видання активізувало інтерес до вивчення перекладацької спадщини І. Франка. Приміром, у статті “Гайнріх Гайне в новому перекладі” Д. Рудик аналізує історію українських перекладів Г. Гайне, над якими також працював І. Франко [18: 112–113, 118–119]. Студії над історією української літератури та бібліографічна робота стимулювали також пошуки відомостей для історії перекладу. У рецензії на новий переклад “Пана Тадеуша” А. Міцкевича Є. Рихлик згадує і коротенький огляд І. Франка “Adam Mickiewicz w literaturze rusińskiej”, опублікований ще 1885 року [17: 267], але глибшого аналізу Франкових ідей тут не знаходимо.

Надзвичайно цікава перекладознавча спадщина Г. Майфета з франкознавчого погляду. Загальний рівень тогочасного перекладознавчого аналізу був дуже низьким: у перекладознавчих статтях здебільшого подавали два уривки – один з оригіналу, другий з перекладу, – і суть такого аналізу була в інтуїтивному сприйнятті відповідності/невідповідності двох текстів. Фактично, не було відпрацьовано критичного розуміння того, у чому ж суть мовного перевираження літературного явища однієї мови іншою. Г. Майфет пройшов шлях від подібного ставлення в оцінюванні перекладу до детального семантичного та композиційного розгляду. Цей шлях полягав у ретельному прочитанні та коментуванні окремих фрагментів і

визначенні їхнього значення та функції у творі. Візьмімо його статтю “Шевченко в англійській інтерпретації” [12], яка часто тяжіє більше до реєстру перекладацьких хиб, але дослідник намагається водночас пояснити, чому саме це слово чи вираз ужив перекладач, і що можливо інший варіант, неодмінно одразу поданий, був би кращий. Проте пізнішу статтю “Композиційна архітектоніка “Мені однаково” та її відтворення в німецькому й англійському перекладах” [13] він починає зі з’ясування композиції твору та авторової концепції, і вже на її основі констатує відхилення від оригіналу. Звичайно, такий аналіз ще аж ніяк не охоплював усіх семантичних, граматичних, стилістичних тонкощів, але уже був неабияким кроком уперед.

Дуже подібний підхід до аналізу перекладів висловлено у вже згадуваних рецензіях І. Франка на німецькомовні переклади творів Т. Шевченка, опублікованих у “Літературно-науковому вістнику” [24; 27]. Саме у них І. Франко послуговувався інтерпретаційним та стилістичним методами у проєкції на перекладознавчий аналіз. Не просте зіставлення текстів із апелюванням до мовного чуття читачів та без висновків про відтворення художньої будови першотвору, а цілісне бачення відтворення семантичних деталей оригіналу щодо авторового задуму знаходимо у цих перекладознавчих розвідках. Паралельно критик зі стилістичного боку розглядав Шевченкову поетику. Так оці рецензії немовби висвітлюють “єдність українського перекладознавства”, хоча у працях Г. Майфета не знаходимо жодних прямих посилань на Франкові праці. Очевидно, воєнні умови зробили свою справу, і не було коронної праці І. Франка з перекладознавства “Каменярі. Дещо про штуку перекладознавства” на східних теренах України, але були річники “Літературно-наукового вістника”, а в них публікації І. Франка.

Єдиний, хто полемізував з окремим перекладознавчими поглядами І. Франка, був А. Ніковський. 1928 року видавництво “Книгоспілка” опублікувала Шекспірову трагедію “Гамлет” у перекладі М. Старицького (із художніми правками Л. Старицької-Черняхівської), де додавалися статті С. Родзевича та А. Ніковського. У статті “Український переклад “Гамлета” [14] А. Ніковський пише про те, яку роль в українській культурі відіграв цей переклад “Гамлета”, яка заслуга М. Старицького у розвитку української мови та яка подальша широка перспектива відкривається перед новими перекладачами творів В. Шекспіра. Він пояснює зауваження І. Франка до цього перекладу, висловлені ще 1899 року: дуже “свобідний” переклад, зміна віршового розміру, розтягнутість перекладу [26: XIX–XX]. На думку київського дослідника, віршовий ритм у перекладі – це справа індивідуального вибору перекладача; римовані вірші не мають тої шекспірівської сили, як оригінал; а дослівність (“віддання духу, змісту, думки оригіналу з найбільшим наближенням до слів, висловів і конструкцій первотвору”) – неможлива, та й непотрібна [14: XXXIII–XXXIV].

Зрозуміло, ці твердження дискусійні, і на кожному етапі розвитку мови, перекладної літератури загалом та історії рецепції конкретного твору спрацьовують свої характерні, часом протилежні перекладацькі стратегії. Приміром, влучно А. Ніковський описав явище дослівності, але чи варто відмовлятися від ідеї паралельного

відтворення лінійного тексту та розвитку думки у далекій перспективі, – невідомо. І. Франко та А. Ніковський відзначають також стислість англійської мови, недосяжну для слов'янських [14: XXXIV; 26: XXI]. Щонайважливіше – обидва дослідники вказують на те, як М. Старицький розвинув українську мову: не через кування нових дивних слів, а через вдале використання вже наявних ресурсів української мови [14: XXXII; 26: XX].

Важливим свідченням непоширеності Франкових ідей у східноукраїнському науковому просторі 1920-х роках є найґрунтовніша перекладознавча праця, яка не втратила своєї актуальності і по нині, – “Теорія й практика перекладу” О. Фінкеля. У ній ім'я І. Франка згадано лише двічі: перший раз – як автора творів із використанням гуцульського діалекту [22: 99]; другий – у зв'язку із судженнями А. Ніковського щодо перекладу “Гамлета” М. Старицьким, при чому О. Фінкель підтримує позицію І. Франка щодо недоречності зміни розміру в перекладі [22: 146]. Зате у ювілейний 1956 рік О. Фінкель написав статтю (українською та російською мовами) про І. Франка як перекладача творів М. Некрасова [23], де побіжно згадує основні перекладознавчі праці І. Франка, як-от “Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання”, “Адам Міцкевич в українській літературі” та інші, та зазначає важливість їх детальнішого вивчення. Таку появу прямих посилань на Франкові твори безперечно спричинила публікація 20-томного видання творів І. Франка у 1950-х роках.

Після Другої світової війни найважливішим центром франкознавства став Львівський університет імені Івана Франка, де за ініціативи академіка М. Возняка 1948 року став виходити періодичний збірник “Іван Франко. Статті і матеріали”. Також захищено декілька дисертацій на франкознавчу проблематику, зокрема 1950 року опубліковано автореферат кандидатської дисертації М. Шаповалової на тему “Франко як дослідник і перекладач Шекспіра (Боротьба Івана Франка проти спотворення Шекспіра буржуазними коментаторами і перекладачами)” [28]. Хоча режим наклав на текст праці чимало характерних формулювань (приміром, “буржуазний напрямок української літератури”, “реакційна ідеалістична естетика” тощо), дослідниця розглянула чимало архівних матеріалів, серед них – рукописи перекладів та листи І. Франка, зокрема правлені самим І. Франком переклади Шекспірових драм, які зробив П. Куліш. Керуючись настановами, що переклад повинен ґрунтуватися на глибокій науковій студії тексту оригіналу та відображати всі особливості художньої форми першотвору, І. Франко редагував Кулішеві переклади, намагаючись:

- а) виправити текст перекладу згідно з нормами тогочасної літературної мови, уникаючи багатьох архаїзмів та новотворів (а про архаїзми вже дискутував І. Пулюй);
- б) виправити перекладацькі похибки;
- в) доповнити пропущені місця [28: 10–11]. У дусі доби дослідниця робить висновок, що саме Франкова правка спричинилася до того, що переклади П. Куліша з В. Шекспіра посіли певне місце в історії українського перекладу [28: 11]. Насправді такий досить спрощений підхід не пояснює, чому ж І. Франко взявся за

правлення цих перекладів. Адже ми знаємо інші його висловлювання про талант П. Куліша. Важливо те, що М. Шаповалова все-таки досліджувала тексти П. Куліша, чим яскраво засвідчила, яку велику роль відіграли П. Куліш та І. Франко для утвердження шекспірознавства в Україні та українського художнього перекладу. Пізніше, коли ім'я П. Куліша вже не викликало такого роздратування партійних ідеологів, дослідниця могла вжити значно м'якшу, але справедливу формулу: “Він [Франко] не заперечував об'єктивної цінності Кулішевого перекладу, але й не міг схвалювати усіх його особливостей і приймати їх беззастережно” [29: 123].

Дантологічні зацікавлення І. Франка досліджував О. Домбровський, який захистив дисертацію на тему “Іван Франко – перекладач і популяризатор творчості Данте” [3]. Концентруючись на перекладацькій діяльності І. Франка з Данте, дослідник побіжно розглядає Франкові погляди на переклад у праці “Данте Аліг'єрі” (1913) та водночас зіставляє їх із його перекладами “Божественної комедії” [3: 10–13]. Відповідно до Франкових постулатів про старанний вибір творів для перекладу, про орієнтацію перекладу на читачів-інтелігентів та читачів-селян, про максимальну точність відтворення, про ґрунтовне наукове вивчення тексту та про відтворення національної специфіки першотвору, О. Домбровський найбільше уваги приділив стильовим і тлумаченневим особливостям самих Франкових перекладів, чим продовжив франківську перекладознавчу традицію. Цікаво, що, посилаючись на Франкові принципи, він радше сам їх реконструює на основі декількох висловлювань. Так, невизначеним залишається питання орієнтації перекладу на читача і те, як подібне питання міг розуміти І. Франко, враховуючи його прагнення до загальнонаціональної нормативної мови, з погляду сучасного перекладознавства.

Згодом О. Домбровський написав загальнокритичну статтю “Іван Франко – теоретик перекладу” [4]. Дослідник накреслив десять тверджень, на яких базувалася перекладознавча концепція І. Франка – це і розгляд перекладів у системі національної літератури, і вимоги до перекладача (знання мов, володіння текстом), і аналіз перекладацької техніки [4: 329–330]. Перекладацька позиція І. Франка почасти ілюструється прикладами з його перекладацької діяльності, але головний критерій суджень завжди був ідейно-тематичним, що є свідченням тогочасного політичного дискурсу. Важливу рису виокремив О. Домбровський у перекладацькій діяльності І. Франка: “Та в тодішніх умовах Франко вище ставив виховне завдання перекладу, ніж пізнавальне...” [4: 323]. Вибір твору для перекладу ставить на різні шальки терезів питання: чи твір тільки представляє чуже письменство, а чи він має стимулювати певні явища у цільовій літературі. Щодо галицького суспільства часу *fin de siècle*, то тут важко сказати, де пізнання розходиться із вихованням, але кожний друкований переклад сприяв розвитку мови і художнього перекладу.

Публікація 20-томної збірки Франкових творів у 1950–1956 роках стала найважливішим стимулом франкознавчих досліджень середини ХХ ст. Оприлюднення важкодоступних видань спричинило нову хвилю їхнього переосмислення. У потоці тогочасних шукань теоретичного підґрунтя для зміцнення інтернаціональних літературних зв'язків О. Кундзіч звертає увагу на таку думку І. Франка: перекладна

література – це рівноцінна частина національного письменства [10: 7]. Але якщо І. Франко зосереджувався на тих позитивах, які переклади можуть дати національній мові та культурі, то О. Кундзіч говорить про наближення до світового контексту через переклади шедеврів українською мовою. Таке наближення може видатися неповним, оскільки замовчується факт перекладу українських творів іноземними мовами. Однак прирівнювання рідномовної літератури до світових зразків найвищого рівня вже означало чимало.

У подібному руслі розглядає цю проблему М. Рильський, який багато що із перекладознавчих праць, заборонених після повальної нагінки на українську інтелігенцію, використовував під маркою “давньовідоме”. Для прикладу, візьмімо загальне твердження із його праці “Проблеми художнього перекладу” (1962), що “[п]ереклади художньої літератури, не кажучи вже про переклади літератури політичної, наукової та ін., – неоціненної ваги політичний та культурний чинник” [16: 239]. Мимоволі хочеться додати, що заборона самих перекладів є, мабуть, ще вагомішим політичним чинником, та наразі нам належить спостерегти зміну розуміння цього явища у різних історичних обставинах. Далі М. Рильський твердить: “Це (переклад) – знаряддя спілкування між народами, знаряддя поширення передових ідей і обміну культурними цінностями, знаряддя зміцнення і зросту інтернаціональної свідомості” [16: 239]. Якщо М. Рильський підкреслює роль перекладу як засобу єднання народів, то для І. Франка переклад – це націєтворчий чинник, що утверджує націю, ставить український народ на рівень європейських націй: “Переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу являються важним культурним чинником, даючи можливість широким народним масам знайомитися з творами й працями людського духу, що в інших краях у різних часах причинялися до ширення просвіти та підймання загального рівня культури. Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства” (“Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання”, 1911) [25: т. 39: 7]. Та як по-франківському звучить вислів М. Рильського, що “[п]ереклад художньої літератури тільки тоді здійснює свою функцію, [...] коли він є *фактом рідної літератури*” [16: 272] (курсив наш. – Т. Ш.).

Найґрунтовнішим опрацюванням перекладознавчих досліджень І. Франка стала праця Ф. Арват “Іван Франко – теоретик перекладу (лекції із спецкурсу “З історії українського перекладу)” [1]. Студіюючи Франкові розвідки, передмови і рецензії, дослідниця реконструює 17 теоретичних принципів, які стосуються теорії, історії та критики перекладу. Звісно, не всі вимоги варто однозначно приписувати І. Франкові, як-от перекладати треба тільки з оригіналу, а перекладач повинен відмінно володіти і вихідною, і цільовою мовами. Хоча й у Франковій інтерпретації ці одвічні істини мають додаткове звучання: переклад народною, загальнонаціональною мовою позначав прагнення розділених кордоном українців до об’єднання і часто був вагоміший у нашій історії за політичні декларації.

Ф. Арват розглядала Франкову творчість у ширшому контексті тогочасного поетичного перекладу і спостерегла, що саме І. Франко уперше провів межу між власне перекладом і переспівом [1: 9]. Отже, укладаючи схему розвою українського поетичного перекладу за ознаками розвиненості мови та високого стилю у 1920-х роках, М. Зеров міг частково опиратися і на спостереження І. Франка, але ніде на це не вказував, навіть у своїх працях про І. Франка.

Окремим питанням належить виокремити вплив інших дослідників на перекладознавчу позицію І. Франка. Ф. Арват наголошує винятково на спадщині російських “революціонерів-демократів” [приміром 1: 4, 7], що умотивовано тенденціями радянської критики, але, на загал, це питання ще майже не досліджене.

Серед найновіших здобутків теоретичного перекладознавчого франкознавства – статті Р. Зорівчак [5; 6; 7; 8], які відкривають ще один надзвичайно важливий аспект Франкової наукової спадщини – це перший цілісний критичний аналіз перекладу в українському перекладознавстві. У своїх працях, наприклад, рецензії на німецькомовного Т. Шевченка чи студії “Каменярі...”, І. Франко подає зразки лінгвостилістичного перекладознавчого аналізу, коли в українському мовознавстві уперше засади лінгвостилістики обґрунтував О. Фінкель у кінці 1920-х років. І, звісно, ця думка не єдина, яка випереджала свій час.

Можливо, уперше Р. Зорівчак показує, у якому середовищі формувалася перекладознавчий таланти І. Франка, тобто фактично визначає час зародження українського перекладознавства – 70-ті роки ХІХ ст. [7: 6]. Дослідниця також розглядає Франкові перекладацькі принципи в часовій перспективі і робить важливий висновок, що “Франкові погляди на майстерність перекладу, деталізуючись, розвиваючись та удосконалюючись, принципово не змінювалися” [7: 8]. Це підтверджує думку, що сучасна українська школа перекладознавства бере початок ще від перших досліджень І. Франка, а отже, національна перекладознавча традиція має більш як сторічну історію.

Як бачимо, вивчення Франкових поглядів щодо перекладу у ХХ ст. відбувалося у трьох напрямках: а) перекладна література як націєтворчий чинник; б) проблеми техніки перекладу (переклад чи переспів; одомашнення; еквілінеарність тощо); в) перекладознавчий аналіз. На часі – докладне вивчення дофранкової доби українського перекладознавства, критичне осмислення ролі І. Франка у загальному розві українського художнього перекладу та переосмислення його спадщини у новочасних наукових пошуках.

Література:

1. Арват Ф. Іван Франко – теоретик перекладу (Лекції із спецкурсу “З історії українського перекладу”) / Чернівець. держ. ун-т. – Чернівці, 1969.
2. Гординський Я. Кулішеві переклади драм Шекспіра // Записки наукового товариства ім. Шевченка. – 1928. – Т. 148.
3. Домбровский О. Іван Франко – переводчик и популяризатор творчества Данте. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Львов. гос. ун-т им. Ивана Франко. – Львов, 1954.

4. Домбровський О. Іван Франко – теоретик перекладу // Іван Франко: Статті і матеріали. – 1958. – Зб. 6.
5. Зорівчак Р. Іван Франко – теоретик перекладу // Жовтень. – 1976. – № 8.
6. Зорівчак Р. Місце Івана Франка в історії українського перекладознавства // Наша культура. – 1977. – № 5; № 6.
7. Зорівчак Р. Іван Франко як перекладознавець: До 125-річчя від дня народження // Теорія і практика перекладу. – К., 1981. – Вип. 5.
8. Зорівчак Р. Внесок Івана Франка в розвиток перекладознавчої думки в Україні // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 року) / Редкол.: Л. Бондар, М. Гнатюк, І. Денисюк та ін. – Львів, 1998.
9. Іван Франко о переводах произведений Шевченка // Киевские отклики. – 1904. – 7 нояб. (№ 309). – Без подп.
10. Кундзіч О. Стан художнього перекладу на Україні // Питання перекладу: З матеріалів респ. наради перекладачів (лютий 1956 року). – К., 1957.
11. Лазурський В. Шекспір українською мовою // Записки Одес. наук. при УАН т-ва. – Одеса, 1929. – Секція іст.-філол. – № 3.
12. Майфет Г. Шевченко в англійській інтерпретації // Шевченко. Річник перший / Ін-т Тараса Шевченка. – Харків, 1928. – Рец. на кн.: Songs of Ukraina with Ruthenian poems translated by Florence Randal Livesay. – New York, 1916.
13. Майфет Г. Композиційна архітектоніка “Мені однаково” та її відтворення в німецькому й англійському перекладах // Шевченко. Річник другий. – Харків, 1930.
14. Ніковський А. Український переклад “Гамлета” // Шекспір В. Гамлет / Пер. М. Старицького; Ст. С. Родзевича; Ред., ст. й прим. А. Ніковського. – Б. м., [1928].
15. Пулюй І. Кілька споминів про Куліша і його дружину Ганну Барвінок // Пулюй І. Нові і перемінні звізди. – 3-є доп. вид. – Відень, 1905.
16. Рильський М. Проблеми художнього перекладу // Рильський М. Збір. творів: У 20 томах. – К., 1987. – Т. 16: Фольклористика, теорія перекладу, мовознавство.
17. Рихлик Є. [Рецензія] // Червоний шлях. – 1928. – № 9/10. – Рец. на кн.: Міцкевич А. Пан Тадеуш / Пер. і вступ. ст. М. Рильського. – [К.], [1927].
18. Рудик Д. Гайнріх Гайне в новому перекладі // Життя й революція. – 1930. – Кн. 8/9 (Серп.–верес.). – Рец. на кн.: Гайне Г. Твори / Наново пер. Д. Загул. – Т. 1–3. – [Харків], 1930.
19. Старинкевич Є. Проблеми художнього перекладу з французької мови. Відтворення стилю оригіналу // Мовознавство. – 1947. – Т. 4/5.
20. Студинський К. Листування і зв’язки П. Куліша з Іваном Пулюєм (1870–1886) // П. Куліш (Матеріали і розвідки.) – Ч. 2 / Під ред. К. Студинського. – Львів, 1930. – (Зб. філол. секції Наук. т-ва ім. Шевченка. Т. XXII (2)).
21. Шевченко Т. Бібліографія про життя і творчість 1839–1959. – Т. 1 (1839–1916) / Склали: І. Бойко, Г. Гімельфарб, О. Кізлик та ін.; АН УРСР. Держ. публ. б-ка. – К., 1963.
22. Фінкель О. Теорія й практика перекладу. – Харків, 1929.
23. Фінкель А. Іван Франко – перекладач Некрасова // Известия АН СССР. Отд. лит. и яз. – 1956. – Т. 15. – Вып. 4.; те ж укр. мовою: Учен. зап. Харк. ун-т. – 1956. – Т. 74: Тр. філол. ф-ту, вип. 4.
24. Франко І. [Рецензія] // Літературно-науковий вістник. – 1906. – Т. 35. – Рец. на кн.: Schewtschenkos ausgewählte Gedichte / Aus dem Ruthenische ... von S. Szpoynarowski. – Zweites Heft. – Czernowitz, 1906.

25. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
26. Франко І. Передмова // Шекспір У. Гамлет, принц данський / Пер. П. А. Куліша; Передм. і поясн. І. Франка. – Львів, 1899.
27. Франко І. Шевченко в німецькій одязі // Літературно-науковий вістник. – 1904. – Т. 27, ч. 2. – Рец. на кн.: Schewtschenkos ausgewählte Gedichte. – Czernowitz, 1904.
28. Шаповалова М. Франко как исследователь и переводчик Шекспира (Борьба Ивана Франко против извращения Шекспира буржуазными комментаторами и переводчиками). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Львов. гос. ун-т им. Ивана Франко. – Львов, 1950.
29. Шаповалова М. Шекспір в українській літературі. – Львів, 1976.

ЗМІСТ

Вступне слово ректора професора Іван Вакарчука на відкритті Міжнародного наукового конгресу “Іван Франко: дух, наука, думка, воля”	5
ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ	7
<i>Іван Денисюк.</i> Новаторство Франка-прозаїка	7
<i>Микола Жулинський.</i> Іван Франко: душа, дух, духовність, або що визначає суспільний поступ	21
<i>Степан Козак.</i> Історіософський концептуалізм Івана Франка	39
<i>Юрій Барабаш.</i> Франкові причинки до української гоголіани	46
<i>Леонід Рудницький.</i> Іван Франко й Андрей Шептицький: до історії взаємопізнання двох велетнів духа	54
<i>Євген Сверстюк.</i> Запліднити ниву життя (записи на маргінесі)	67
СВІТОГЛЯД ІВАНА ФРАНКА	73
<i>Степан Возняк.</i> Людина і нація як парадигмальна основа світогляду Івана Франка	73
<i>Федір Медвідь.</i> Ідея національного поступу у творчості Івана Франка	80
<i>Наталія Микитчук.</i> Політичний ідеал Івана Франка – соборна українська держава	86
<i>Петро Іванишин.</i> Національна держава як політичний дім народного тут-буття у творчості Івана Франка (пролегомени до експлікації)	96
<i>Мирослава Іванишин.</i> Осмислення української національної ідентичності у творах Івана Франка	104
<i>Степан Макарчук.</i> Націотворча роль етнологічних знань у баченні Івана Франка	112
<i>Володимир Мельник.</i> Ідеї раціонального та ірраціонального у творчості Івана Франка: асимптоти єднання	120
<u>Степан Злупко.</u> Науково-світоглядна цілісність творчості Івана Франка і франкознавство	127
<i>Андрій Наконечний.</i> Іван Франко: від громадівського соціалізму та федералізму до ідеї державної самостійності	132
<i>Анатолій Яртись.</i> Проблеми державотворення у науково-теоретичній спадщині Івана Франка	143
<i>Володимир Косик.</i> Про політичні погляди Івана Франка	151
<i>Оксана Бунчук.</i> Погляди Івана Франка на походження держави і права (герменевтичний та компаративістський аспекти)	161
<i>Анатолій Карась.</i> Проблема влади і проект “іншого світу” у поглядах Івана Франка	176
<i>Марія Якубовська.</i> Проблема формування громадянського суспільства у творчості Івана Франка (на прикладі роману “Перехресні стежки”)	184
<i>Микола Лазарович.</i> “Нам пора для України жить!..” Українські січові стрільці в контексті суспільно-політичних ідей Івана Франка	194
<i>Назар Горбач.</i> Філософські переконання Івана Франка	208
<i>Віра Мовчан.</i> Діяльне добро – етичний вимір творчості Івана Франка	214
<u>Євген Присовський.</u> Іван Франко про любов, честь, роботу як моральні основи людського буття	222

<i>Анатолій Павко</i> . Феномен Івана Франка	229
<i>Андрій Манько</i> . Формування естетичних поглядів Івана Франка	234
<i>Олена Ткачук</i> . Іван Франко і Луцій Анней Сенека: стоїцизм у художній філософії Франка.	246
ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ	255
<i>Олексій Вертій</i> . Вчення Івана Франка про національну літературу і формування основоположних підстав сучасного українського літературознавства	255
<i>Роман Гром'як</i> . Феноменологія естетики Івана Франка	266
<i>Роман Голод</i> . Позитивізм як світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка.	274
<i>Михайло Гнатюк</i> . Еволюція наукової методології Івана Франка-літературознавця	285
<i>Тарас Салига</i> . “Ні, я не кинув каменярський молот...”	295
<i>Богдан Кир'ячук</i> . Герменевтичні основи поезики Івана Франка (на матеріалі творів “Смерть Каїна” та “Іван Вишенський”)	314
<i>Данило Ільницький</i> . Іван Франко і Богдан-Ігор Антонич: проблема психології художньої творчості	323
<i>Ігор Михайлин</i> . Категорії дедукції та індукції в естетиці Івана Франка	328
<i>Олена Галета</i> . “Акорди” Івана Франка: спроба саморепрезентації	334
<i>Лариса Каневська</i> . “Ното nobilis”: обриси психологічного портрета Івана Франка у дзеркалі мемуаристики	342
<i>Ярослав Поліщук</i> . Франкова рефлексія mimesis.	349
<i>Сергій Михида</i> . Іван Франко: психопоетикальна характеристика	360
<i>Зоряна Лецишин</i> . Наративні експерименти Івана Франка: причинок до історії й теорії потоку свідомості	368
<i>Валентина Соболь</i> . Іван Франко – дослідник давньої української літератури.	376
<i>Ярослава Мельник</i> . “Таємні” книги в Україні: кризь заборони до читача. Концепція Івана Франка	385
<i>Тетяна Бичкова</i> . Іван Франко – дослідник західноукраїнських рукописних апокрифічних збірників XVII–XVIII ст.	391
<i>Мирослав Трофимук</i> . Неолатиністична проблематика у працях Івана Франка.	400
<i>Людмила Гарнашинська</i> . До питання народження художнього образу в інтерпретаційному полі Івана Франка та Олександра Потебні	409
<i>Нонна Шляхова</i> . Автор і читач в естетиці Олександра Потебні та Івана Франка	421
<i>Галина Корбич</i> . Роль інтуїтивного чинника у Франковому сприйнятті польської модерні.	428
<i>Ореста Мацяк</i> . Трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” у контексті теорії синтезу мистецтв	435
<i>Тереза Левчук</i> . Функціональність поезики Івана Франка.	445
<i>Валерій Корнійчук</i> . Естетична природа лірики Івана Франка: парадигми і модуси художності	452
<i>Ірина Бетко</i> . Глибиннопсихологічні первні в художньо-символічній системі ліричної драми Івана Франка “Зів’яле листя”	460
<i>Лідія Голомб</i> . Поезія Івана Франка циклу “В плен-ері” (збірка “Із днів журби”) у світлі трактату “Із секретів поетичної творчості”	474

<i>Тетяна Бандура.</i> Психологізм як стрижнева риса у відтворенні етноментальних рис українця (на матеріалі поезії збірки “Із днів журби”)	482
<i>Мар’яна Гірняк.</i> Образ автора у збірці Івана Франка “Semper tūro”	493
<i>Олена Сьомочкіна.</i> Орієнтальні строфи в поезії Івана Франка	504
<i>Ярина Стецько.</i> Синтез французької поезії кінця XIX – початку XX сторіччя крізь естетичну призму Івана Франка	511
<i>Мар’яна Стринаглюк.</i> Агіографічний компонент сюжетотворення в поемах Івана Франка	516
<i>Юрій Безхутрий.</i> Мала проза Івана Франка 1900-х років у контексті художньої парадигми перехідної культурної епохи: модель світу і модель людини	526
<i>Рая Тхорук.</i> Франкова концепція драми як мистецького феномену: на перехресті читацького досвіду й творчості	533
<i>Лариса Мороз.</i> Від античної класики до модернізму: з роздумів над поетикою Франкової драматургії	544
<i>Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич.</i> Погляд на Івана Франка як теоретика і практика на основі драматичної поеми “Сон Святослава”	551
<i>Степан Хороб.</i> Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга	556
<i>Олена Козир.</i> Онейрологія Івана Франка: психоаналітична версія	562
<i>Володимир Погребенник.</i> “Поема про сотворення світу” Івана Франка та світоглядно-творча парадигма “матеріалізм contra ідеалізм”	572
<i>Володимир Працьовитий.</i> Національна основа драматургії Івана Франка	586
<i>Галина Хоменко.</i> Самовбивство як креативний код: Іван Франко та український модернізм 1920-х	591
<i>Ірина Савенко.</i> Жанрові проблеми сучасної документальної франкіани	605
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ	615
<i>Марія Зубрицька.</i> Поетика погляду в збірці Івана Франка “Зів’яле листя”: рецепційно-естетична інтерпретація	615
<i>Михайло Наєнко.</i> “Зів’яле листя” як “Украдене щастя”	623
<i>Лариса Бондар.</i> Дві Франкові терцини: образ душі	628
<i>Андрій Скоць.</i> Поетика пісні в художньому світі Івана Франка	636
<i>Орися Легка.</i> Астральні образи в поезії Івана Франка	640
<i>Микола Ткачук.</i> Метафізична лірика Івана Франка	652
<i>Наталія Тихолоз.</i> “Той ліс – зразок ще первісного світа...” (Ліс у життєтворчості Івана Франка).	660
<i>Тетяна Біленко.</i> Слово Біблії в ремінісценціях Івана Франка	676
<i>Вікторія Захарчук.</i> Печать Каїна: мотив peregrinacii та символіка тексту (на матеріалі поем Івана Франка “Смерть Каїна”, Семюеля Кольріджа “Поема про старого мореплавця” та “Поневіряння Каїна”)	684
<i>Наталія Левченко.</i> Авторська інтерпретація образу Каїна у поемі Івана Франка “Смерть Каїна”	692
<i>Ольга Яблонська.</i> “Великі роковини” Івана Франка: інтертекстуальність як засіб вираження національної ідеї	700
Юрій Клим’юк. Філософська основа конфлікту поеми Івана Франка “Мойсей”.	709

<i>Степан Ярема</i> . Психологічна драма провідника народу в поемі Івана Франка “Мойсей” (гортаючи сторінки праці Якіма Яреми “Мойсей” – поема Івана Франка)	720
<i>Микола Легкий</i> . Неосягнені горизонти Франкової прози (актуальні проблеми наукових досліджень)	725
<i>Любомир Сенік</i> . Проблема “свого” і “чужого” у прозі Івана Франка	735
<i>Анна Горнятко-Шумилович</i> . Синтез барокового, готичного й романтичного начал у “Петріях і Добошуках” Івана Франка	741
<i>Роман Крохмальний</i> . “Дух таємничий, незнаний, а сильний...” (когерентність світів у повісті Івана Франка “Петрії й Довбушуки”)	753
<i>Галина Сабат</i> . Експансієтивні казки Івана Франка	765
<i>Любов Боярська</i> . “Сойчине крило” Івана Франка: інтеграція новітніх європейських літературних пошуків	776
<i>Анна-Марія Баб’як</i> . Форми оповіді та прийоми характеротворення (психологічної характеристики персонажів) у новелі “Сойчине крило” Івана Франка	786
<i>Андрій Печарський</i> . Синдром любові і відчуженості в оповіданні Івана Франка “Сойчине крило”	792
<i>Мирослава Крупка</i> . Світ жінки у прозі Івана Франка	796
<i>Інна Приймак</i> . Проблема українсько-єврейських відносин в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі прози Івана Франка та Любові Яновської)	805
<i>Богдана Криса</i> . Середньовічні візії Івана Франка	810
<i>Зенон Гузар</i> . Германітивні образи та їх розвиток у творах Івана Франка	814
<i>Алла Швець</i> . “Цвіт – се кокетерія рослини...” (флористичні образи у творчості Івана Франка)	825
<i>Мар’яна Челецька</i> . “...З богині жінчину зроблю, людину...” (жіночі образи-“двійники” у поезії та прозі Івана Франка)	832
<i>Богдан Тихолоз</i> . “Zwei seelen leben, ach, in meiner brust” (міфологема дводушництва у життєтворчості Івана Франка)	845
<i>Тарас Головань</i> . “Поема про сотворення світу” Івана Франка в контексті біблійної критики	858
<i>Наталія Нікоряк</i> . Специфіка кінорецепції літературного тексту Івана Франка “Украдене щастя”	865
<i>Алоїз Вольдан</i> . “Бориславський цикл” Івана Франка в контексті польської літератури	872
ФОЛЬКЛОРИСТИКА	881
<i>Роман Кирчів</i> . Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти)	881
<i>Віктор Давидюк</i> . Фольклористичні методи Івана Франка	899
<i>Ярослав Гарасим</i> . “Студії над українськими народними піснями” Івана Франка: методологічний аспект	911
<i>Оксана Лабащук</i> . Методологія сучасних досліджень фольклору крізь призму концепції “цілого чоловіка” Івана Франка	917

<i>Ганна Сокіл</i> . Фольклорна традиція, варіантність у теоретичному осмисленні Івана Франка	922
<i>Святослав Пилипчук</i> . Пареміологічна концепція Івана Франка.	929
<i>Василь Івашиків</i> . Фольклористична діяльність Пантелеймона Куліша в оцінці Івана Франка	936
<i>Микола Мушинка</i> . Взаємини Івана Франка з Володимиром Гнатюком	945
<i>Василь Сокіл</i> . Фольклорна проза у науковому доробку Івана Франка.	954
<u>Іван Остапик</u> , <i>Галина Василькевич</i> . Студія “Жіноча неволя в руських піснях народних” Івана Франка та її контекст	960
<i>Тетяна Шемберко</i> . Календарно-обрядова поезія в рецепції Івана Франка.	967
<i>Галина Коваль</i> . Колядки і щедрівки у фольклористичній спадщині Івана Франка	975
<i>Ірина Збір</i> . “Покуття” Оскара Кольберга в контексті наукових дискусій XIX століття (на матеріалі рецензій українських та польських дослідників: Івана Франка, Ц. Неймана та ін.)	980
<i>Руслан Марків</i> . Фольклоризм повісті Івана Франка “Великий шум”	991
<i>Марта Хороб</i> . Фольклорно-міфологічний концепт новели Івана Франка “Мавка”.	1002
ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА	1010
<i>Роксолана Зорівчак</i> . Політико-культурологічна концепція Івана Франка: переклад в Україні як націєтворчий чинник.	1010
<i>Іван Теплий</i> . Перекладознавча проблематика Івана Франка (на матеріалі науково-критичних праць та листів)	1025
<i>Жанна Ляхова</i> . Іван Франко – перекладач і дослідник санскритської збірки шастрів “Панчатантра”.	1046
<i>Наталія Сергєєва</i> . Сонети Вільяма Шекспіра у перекладі Івана Франка	1056
<i>Оксана Дзера</i> . Іван Франко – перекладач творів Дж. Г. Байрона	1060
<i>Наталія Бак</i> . Образно-метафорична система поеми “Queen Mab” Персі Біші Шеллі та особливості її відтворення в перекладі Івана Франка.	1070
<i>Микола Зимомря</i> . Німецька література в перекладацькому контексті Івана Франка	1083
<i>Тетяна Маленька</i> . Гафіз, Гете, Франко: до проблеми рецепції перської класичної поезії.	1091
<i>Любиця Бабота</i> . Перші переклади творів Івана Франка на теренах історичної Угорщини.	1097
<i>Ольга Лучук</i> . “Пролог” до поеми Івана Франка “Мойсей” у різночасових перекладах англійською мовою (історико-літературний контекст)	1103
<i>Ольга Грабовецька</i> . Повість Івана Франка “Захар Беркут” у перекладі англійською мовою	1109
<i>Наталія Науменко</i> . Російські переклади поезії Івана Франка “Земле, моя всеплодющая мати...”: нове прочитання.	1117
<i>Ганна Косів</i> . Франків “Пролог” до поеми “Мойсей” у різночасових перекладах Віри Річ	1126
<i>Валентина Савчин</i> . Перехресні стежки Миколи Лукаша та Івана Франка	1137
<i>Тарас Шмігер</i> . Перекладознавчі ідеї Івана Франка у працях українських дослідників XX сторіччя	1144

Збірник наукових праць

**ІВАН ФРАНКО:
ДУХ, НАУКА, ДУМКА, ВОЛЯ**

**Матеріали Міжнародного наукового конгресу,
присвяченого 150-річчю від дня народження
Івана Франка**

(Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.)

Том 1

Редактори:

Уляна Крук, Роман Гамада, Ірина Вербовська

Технічний редактор

Світлана Сенік

Підп. до друку 15.10.2008. Формат 70x100/₁₆.
Папір офсетний. Офсет. друк. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. арк. 93,5. Обл.-вид. арк. 95,1.
Тираж 1500 прим.

Видавничий центр
Львівського національного університету
імені Івана Франка. 79000, Львів, вул. Дорошенка, 41.

Свідоцтво
про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції.

Серія ДК №3059 від 13.12.2007

Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1. – 1160 с.

Збірник містить доповіді та повідомлення українських і зарубіжних учених-філологів на Міжнародному науковому конгресі “Іван Франко: дух, наука, думка, воля”, присвяченому 150-річчю від дня народження Івана Франка.

УДК 821.161.2“18/19”.09 І.Франко(063)
ББК Ш 5(4 Укр) 53–4 І. Франко я 431