



Олексій Вертій

**Народні джерела  
творчості  
Івана Франка**



Олексій ВЕРТІЙ

ВСТУП

## НАРОДНІ ДЖЕРЕЛА ТВОРЧОСТІ

ІВАНА ФРАНКА



ТЕРНОПІЛЬ  
«ПІДРУЧНИКИ & ПОСІБНИКИ»

1998

ББК 83.3  
В-35

Рецензенти:

*М. П. Кодак*, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України

*В. П. Марко*, доктор філологічних наук, професор Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка

Редактор *Ярослав Гринчишин*  
Художнє оформлення *Світлани Демчак*

Друкується за постановою вченої ради Тернопільського державного педагогічного університету

**Олексій Вертій.**

В-35 Народні джерела творчості Івана Франка. — Тернопіль: Підручники і посібники, 1998. — 255 с.

ISBN 966-562-178-5

На основі аналізу художньої, наукової, публіцистичної, епістолярної спадщини у монографії досліджується еволюція принципів художньо-естетичного освоєння І. Франком народної моралі, етики, естетики, психології, філософії, інших аспектів народного світогляду та поетики фольклору. У роботі також з'ясовується національна своєрідність поезії, прози та драматургії письменника.

Для народознавців, літературознавців, викладачів, учителів, студентів-філологів.

ББК 83.3

ISBN 966-562-178-5

© Олексій Вертій, 1998

## ВСТУП

Упродовж усього творчого життя художні пошуки І. Франка були нерозривно пов'язані з різними сферами духовного і матеріального буття українського народу, закріпленіми у фольклорі, звичаях, обрядах, народному мистецтві і т. д. Вони однаковою мірою властиві як науковим розвідкам у царині фольклористики та етнографії, так і художньому доробку. В колі зацікавлень письменника були фетишизм, анімізм, космогонічні та есхатологічні погляди, тобто міфи та легенди про походження всесвіту та людини і їх долю, пантеїзм і язичництво, значно пізніші шари народного світогляду, в яких знайшли своє відображення народні уявлення про людину, суспільство, навколишній світ у цілому в їх етичному, психологічному, естетичному, соціологічному, історичному, філософському та інших аспектах.

На основі глибокого і всебічного вивчення цих сфер народного буття І. Франко виробив і відповідні принципи художнього освоєння фольклору, потенціалу народного світогляду загалом.

Скажімо, народним розумінням краси, пов'язаним з духовним багатством, морально-естетичною досконалістю та багатогранністю зв'язків людини і світу, позначений естетичний ідеал, який, як правило, визначає пафос того чи іншого твору, особливості його психологізму. Фольклорний мотив долі у цілому ряді поезій збірки «Зів'яле листя» служить засобом поглибленого розкриття внутрішньої драми ліричного героя, підкреслюючи тим самим і його благородство, щирість, біль нерозділеного почуття. Натомість у циклі «Оси» із збірки «З вершин і низин», інтерпретуючи зміст народних прислів'їв, приказок, легенд, казок і т. д., поет вдається до прийому утвердження позитивного ідеалу шляхом заперечення повторних явищ дійсності, зображуючи їх у яскраво вираженому сатиричному плані.

Естетичні засади фольклору у творах І. Франка нерідко лежать також і в основі типізації. Тут маємо і народнопоетичну умовність, як у повісті «Петрії і Довбушуки», і узагальнений образ вождя сільської громади, яким виступає Захар Беркут в однойменному творі, і відображення народних етичних поглядів у оповіданнях «Два приятелі», «Лесишина челядь» та інших творах.

У народному ключі розв'язує І. Франко філософські проблеми. Художньо-філософський потенціал його творів у такому разі ґрунтується на народному розумінні щастя і горя, мети, смислу і цінності життя, природи взаємозв'язків людини і світу, тощо. Пісенний мотив видання дівчини за нелюба у драмі «Украдене щастя» розгортається у філософські роздуми над людською долею, які приводять драматурга до глибокого переконання, що без свободи — духовної, матеріальної, моральної, соціальної — справжнє щастя неможливе. Своєрідна філософія добра, як основи сутності людських взаємин, визначає гуманістичний пафос і драматичного образка «Суд святого Николая».

Звертаючись до тих чи інших фольклорних чи етнографічних джерел, І. Франко художньо досліджує все нові і нові грані людських характерів у їх тісних і багатограних зв'язках з навколишнім світом, у всій складності і суперечностях процесу їх становлення і розвитку, створюючи тим самим цілісну концепцію національного буття українського народу. Однак грані цієї концепції, її народні кдейно-естетичні джерела та засади у франкознавстві залишаються недостатньо вивченими.

До цього призвела методологія радянського літературознавства та фольклористики і рівень розвитку самих наук. Хоча дослідниками творчості І. Франка у розв'язанні проблеми фольклоризму письменника зроблено чимало, все ж таки цілий ряд її аспектів ще залишається поза увагою.

Особливо інтенсивно йшло накопичення і систематизація фактичного матеріалу. О. Дей зібрав і видав дві збірки — коломийки та народні пісні — у записках І. Франка.<sup>1</sup> У першому томі «Літературної спадщини» побачила світ стаття «Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини».<sup>2</sup>

Важливу роль відіграли «Вибрані статті про народну творчість», упорядковані О. Десм.<sup>3</sup> Та найпомітнішим явищем у франкознавстві стало п'ятдесятитомне видання творів письменника і вченого.<sup>4</sup> Неабияку цінність має цілий ряд інших публікацій. Вони значно розширили джерелознавчу базу, в

<sup>1</sup> Народні пісні в записках Івана Франка / Упоряд., передм. та приміт. О. І. Дей / — Львів, Каменяр, 1966; Те само — 2-е вид., доп. і перероб. — К., Муз. Україна, 1981; Коломийки в записках Івана Франка / Упоряд. текстів, передм. О. І. Дей / — К., Муз. Україна, 1970.

<sup>2</sup> Літературна спадщина: Іван Франко. Т. 1. — К., вид-во АН УРСР, 1956.

<sup>3</sup> Франко Іван. Вибрані статті про народну творчість. / Упор. О. І. Дей. / — К., вид-во АН УРСР, 1955.

<sup>4</sup> Франко Іван. Зібрання творів: в 50 т. / АН УРСР. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка; Редкол.: С. П. Кирилюк (голова) та ін. — К., Наук. думка, 1976-1986/.

науковий обіг уведено багато досі невідомих або ж маловідомих фольклорних та етнографічних записів, статей, рецензій, листів і т. д., що стимулювало пошуки нових матеріалів, та нові дослідження народних джерел творчості зокрема та народознавчих інтересів письменника взагалі.

З'являється і цілий ряд наукових досліджень даної проблеми. Насамперед тут слід відзначити праці О. Дея, М. Ломової, М. Нечиталюка, Т. Рудої, Р. Кирчіва та інших учених.<sup>1</sup> Значний інтерес становлять монографії, присвячені загальним питанням творчості І. Франка, збірники «Українське літературознавство. Іван Франко. Статті та матеріали», матеріали наукових конференцій, публікації в газетах і журналах. Докладну бібліографію з цієї теми подав у своєму покажчику М. Мороз.<sup>2</sup>

Названі праці позначені головним чином увагою до фольклорно-етнографічної діяльності та фольклорних джерел І. Франка. Їх автори докладно вивчають атмосферу фольклоризму, в якій формувалися народознавчі інтереси майбутнього вченого, його збирацьку, видавничу, наукову та пропагандистську діяльність, з'ясовують роль фольклору в художній творчості. При цьому вони найчастіше вдаються до опису зібраного І. Франком матеріалу, класифікації його за жанрами, з'ясування конкретних фольклорних джерел тих чи інших творів на рівні насамперед, сюжетів, образів, ідей та мотивів, а також ролі народної поезії у становленні художньої майстерності видатного поета, прозаїка і драматурга. Зрозуміло, що такий підхід дає можливість з великою мірою точності визначити фольклорне першоджерело, фольклорні імпульси творчості письменника, міру його оригінальності та особливості творчої індивідуальності в інтерпретації тих чи інших фольклорних сюжетів, образів, ідей та мотивів. Але ж цим не розв'язується проблема в цілому. В такому разі поза увагою дослідників залишається народна естетика, етика, психологія, філософія і т. д., що значно збіднює наші уявлення про своєри-

<sup>1</sup> Дей Олексій. Іван Франко і народна творчість. — К., Держ. вид-во худ. л-ри, 1955; Його ж. Співкування митців з народною поезією. Іван Франко та його оточення. — К., Наук. думка, 1981; Ловова М. Т. Етнографічна діяльність І. Франка. — К., вид-во АН УРСР, 1957; Нечиталюк М. Ф. З народних ручаїв. — Львів, вид. ЛДУ, 1970; Руда Т. П. Іван Франко — дослідник слов'янського фольклору. — К., Наук. думка, 1974; Кирчів Р. Ф. Етнографічне дослідження Бойківщини. — К., Наук. думка, 1978 і т. д.

<sup>2</sup> Іван Франко. Бібліографічний покажчик. 1956-1984. Упорядник М. О. Мороз І. — К., Наук. думка, 1987.

дність фольклоризму І. Франка, хоч сам він вивчав їх досить активно і на багатому фактичному матеріалі.

До того ж ідеологічні настанови радянського літературознавства не дозволяли вивчати народні джерела творчості письменника комплексно. Штучно обмежувалась проблематика досліджень, з хибних позицій трактувалось цілий ряд питань, що, зрозуміло, приводило до вслякого роду викривлень і перекручень, було накладено табу на публікацію ряду творів. Про національну своєрідність світогляду українців говорилося лише з позицій марксистсько-ленінської теорії класової боротьби, що, фактично, зводило нанівець саму постановку проблеми, адже стародавні шари народного світогляду, які знайшли свій вияв у міфології, повір'ях та демонології, оголошувались консервативними, забобонними, отже, і не вартими уваги. Замовчувались питання про українську народну психологію, філософію і т. д. А це, у свою чергу, ставило поза рамками досліджень чимало праць І. Франка. Скажімо, не перевидавались «Студії над українськими народними піснями», досі недоступною в Україні залишається видана в 1905 році його книга «Сотворення світу» і т. д. Прагнення за будь-яку ціну поставити вченого на службу «викриттю» буржуазних націоналістів та «відданості» ідеям російської революційної демократії зумовило не лише викривлення істини, а й приписування І. Франкові того, що було йому зовсім не властиве. О. Дей у монографії «Іван Франко і народна творчість» присвятив цьому спеціальний розділ «Франко — критик буржуазних теорій у фольклористиці», у якому, зокрема, пише: «Не оволодівши марксистським історичним матеріалізмом і не вмюючи органічно поєднати матеріалізм з діалектикою, Франко іноді сам схилився до точки зору міграційної школи і не завжди був послідовним в критиці буржуазних компаративістів у науці про народну творчість». <sup>1</sup> Цінність фольклористичної спадщини автор вбачав у тому, що вона «заснована на матеріалістичному тлумаченні явищ народної творчості..., сповнена демократичних ідей і палкого революційно-демократичного заперечення буржуазно-націоналістичних та космополітичних наклепів на народ і його культуру», <sup>2</sup> тому одним з важливих завдань радянської науки про народну творчість, виходячи з цього, є її критичне засвоєння. Результати такого «критичного засвоєння» очевидні хоча б уже з наведених прикладів. Автор звинувачує І. Франка в тому, що він не оволодів марксистським історичним матеріалізмом, не зумів поєднати

<sup>1</sup> Дей Олексій. Іван Франко і народна творчість, с. 123.

<sup>2</sup> Там само, с. 129.

матеріалізм з діалектикою і т. д. Віддавши данину часові, у наступних працях О. Дей уникнув категоричності в судженнях та висновках, але й не спростував їх. Зрозуміло, що праці, в яких ці проблеми розв'язувались би на принципово нових ідеологічних засадах, за тих часів не могли й з'явитися. Саме тому й виникає необхідність з'ясування народних джерел творчості І. Франка з позицій, вироблених наукою, позбавленою будь-яких ідеологічних запрограмованостей та тенденційних викривлень.

До цього зобов'язує і сучасний стан народознавства, інших наук, процеси національного відродження в Україні. В духовну скарбницю повернуто праці М. Костомарова, П. Куліша, О. Потебні, І. Нечуя-Левицького, Г. Булашева, митрополита Іларіона, Ф. Колесси та інших учених.<sup>1</sup> Сьогодні активізувалися дослідження стародавнього світогляду українців, народної педагогіки і психології. Усе більше і більше вчених звертається до вивчення проблем української душі, особливостей національного світовідчуття і світосприйняття, побуту, народних уявлень про людину і світ загалом.<sup>2</sup>

Освіжаючий струмінь у дослідження різних аспектів буття українського народу вносять вчені діаспори. Звільнені від будь-яких ідеологічних та методологічних утисків і обмежень, вони гідно продовжили розвивати ідеї українських наукових шкіл та напрямів, насамперед ХІХ століття. Явища народного побуту, фольклору, літератури тут розглядаються не лише у філологічному плані. Дослідники з'ясовують їх етнопсихологі-

<sup>1</sup> Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. — К., Либідь, 1994; Записки о Южной Руси. Издаль П. Кулишъ. — К., Дніпро, 1994; Потебня Олександр. Естетика і поетика слова. Збірник. — К., Мистецтво, 1985; Його ж. Слово и миф. — М., изд-во «Правда», 1989; Його ж. Теоретическая поэтика. — М., Высшая школа, 1990; Нечуй-Левицький Іван. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. — К., Обереги, 1993; Булашев Георгій. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. — К., Довіра, 1992; Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. — К., Обереги, 1992; Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. — К., Наук. думка, 1970 та інші.

<sup>2</sup> Стельмахович М. Г. Народна педагогіка. — К., Рад. школа, 1985; Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. К., Наук. думка, 1987; Дунаєвська Л. Ф. Українська народна казка. — К., вид-во КДУ видчого об'єднання «Вища школа», 1987; Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. — Львів, Світ, 1992; Плачинда Сергій. Словник давньоукраїнської міфології. — К., Укр. письменник, 1993; Українська минувшина. Ілюстрований етнографічний довідник. — К., Либідь, 1994; Лозко Галина. Українське язичництво. — К., Укр. центр духовної культури, 1994; Дмитренко Микола та інші. Українські символи. — К., ред. часопису «Народознавство», 1994 та інші.



чний, етнопедагогічний та етнофілософський потенціал у процесі формування та історичного розвитку цих явищ,<sup>1</sup> що відкриває широкі можливості вивчення народних джерел творчості І. Франка на світоглядному рівні. У такому разі на перший план ставиться не стільки фольклорний мотив, образ чи сюжет, скільки відображені в ньому народні уявлення про людину та її місце в навколишньому світі, а відтак і особливості народного світосприйняття та світорозуміння.

Значно розширюється також предмет дослідження. Народна психологія, естетика, філософія, соціологія і т. д. виражаються не лише у словесній творчості, а й у звичаях, мистецтві, організації життя громади, традиціях та інших сферах духовного і матеріального буття народу. Тому виникає доконечна необхідність вивчати їх вплив на формування ідейно-естетичних засад та постичної системи письменника в усій сукупності, тим паче, що І. Франко сам активно досліджував ці явища національного буття.

Зрештою, дані інших наук, зокрема, психології, філософії, мовознавства, богослов'я, історії також допомагають глибше розкрити сутність тих чи інших явищ у творчості письменника.

Визначаючи на цій основі принципи художнього освоєння світоглядного потенціалу фольклору, побуту, явищ соціального характеру і т. д., автор ставить за мету з'ясувати засади наукового вивчення І. Франком народного світогляду та основних етапів його еволюції, роль народної поезії у формуванні естетичного ідеалу, особливості епічної типізації у зв'язку з естетикою фольклору та народні джерела художньо-філософського потенціалу драматургії. На наш погляд, це дає змогу вийти на новий рівень осмислення народних джерел творчості письменника, отже, й поставити та розв'язати цілий ряд досі ще не розв'язаних проблем літературного процесу другої половини XIX століття.

<sup>1</sup> Див. наприклад: Чижевський Дмитро. Нариси з історії філософії на Україні. — Мюнхен, 1978; Зб. «Українська душа». — М., Фенікс, 1992; Енциклопедія українознавства. Загальна частина. — К., Віпол, 1994.

## РОЗДІЛ І. ЕВОЛЮЦІЯ НАРОДНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ЛЮДИНУ І СВІТ У НАУКОВІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІ І. ФРАНКА

Генезу народного поетичного світосприйняття І. Франко виводив із складової системи взаємозв'язків людини та навколишньої дійсності, з процесу постійних якісних змін цих взаємозв'язків, отже й цієї системи. І хоча він не залишив нам спеціальної праці, присвяченої даній проблемі, все ж таки у численних монографіях, статтях, передмовах, листах, виданнях апокрифів, легенд, прислів'їв, приказок та інших творів фольклору, давньої літератури, а також оригінальних художніх творах чітко окреслив основні грані народнопоетичних уявлень про людину і світ та основні етапи їх формування і становлення від найдавніших часів до сучасності. Визначальним критерієм оцінки тих чи інших явищ для вченого у такому разі правила емоційна реакція людини на них та виражена в ній поетична ідея.

На такій світоглядній основі в народній поетичній свідомості І. Франко виділяє кілька ступенів художньо-естетичного освоєння людиною навколишнього світу. В загальному вони можуть бути визначені так: фетишизм — анімізм — міфологія — синтез психології, моралі, етики, естетики, філософії, соціології і т. п. Зрозуміло, що ці форми свідомості не завжди співіснують у чистому вигляді, що не раз зауважував і вчений. З'ясовуючи, наприклад, джерела балади Т. Шевченка «Тополя», він указував на анімістичні уявлення про людину і світ, разом з тим зазначаючи, що «в міфології греків і римлян, а також в поемах тих народів стрічаємо багато оповідань про переміни людей в дерева».<sup>1</sup> У загадках же часто зустрічаємо синтез не лише стародавніх шарів народного світогляду, а й органічне злиття фетишизму, анімізму та морально-етичних і соціологічних поглядів, характерних для значно пізніших формацій. Наприклад, у загадці «Прийшов хтось та й взяв щось, пішов би за ним, та не знаю за ким» (М. Номис) І. Франко у порівнянні вітру з прохожим або злодієм вбачає саме таку якість художньо-естетичного мислення народу (ХХУІ, 345). Цілком очевидно, що такий синтез можливий на значно вищих ступенях еволюції народного світогляду, які зберігають у собі відгомін попередніх епох.

<sup>1</sup> Франко Іван. Збір. творів: У 50 т. — К., 1980, т. 28, с. 85. Далі, посилаючись на це видання, у тексті зазначатимемо том і сторінку.

Важливою особливістю первісних уявлень про людину і світ І. Франко вважав те, що на цій стадії свого становлення людина ще не виділяла себе з природи, а відтак їй не було властиве особистісно-індивідуальне начало у пізнанні та освоєнні дійсності. У статтях «Як виникають народні пісні», «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних», «Як творилася слов'янська міфологія» та інших працях дослідник вказує на ті життєві імпульси, які впливають на свідомість людини, викликаючи тим самим відповідні реакції на навколишню дійсність, а відтак і потребу зрозуміти, пізнати і таким чином ублагати її, привести себе у певну відповідність зі станом природи. У свою чергу це збуджує емоції, розум, викликає потребу в діях. «Всякий незвичайний факт, — зауважує з цього приводу І. Франко, — незвичайне явище збуджує розум до найвищого ступеня, виявляється в криках, рухах, стрибках, жестах і звертаннях, які, посилюючись завдяки своїй масовості, переходять у пісню» (XXII, 63). Подальше колективне повторення рухів, вигуків поглиблює і збагачує емоції, викликає нову імпровізацію відповідного мотиву, що веде до збагачення і удосконалення тексту, підпорядкованого виробленому у танці ритму та спільним мімічним рухам, що служать свого роду акомпанементом до співу.

Прикметно, що І. Франко на перший план у творчому акті первісного колективу ставить не фантазію, а зв'язок з навколишньою дійсністю. Фантазія людини, на його думку, на ранній стадії її розвитку ще досить убога, в силу чого не може збуджувати почуття, давати імпульси до творчості. Тому-то первісна поезія є синтезом слова, танцю і пантоміми, лірики, епосу і драми, її джерелом є море, ліс, гори, природа в цілому і т. д. Пояснювані і зображувані членами суспільства, які стоять на одному рівні розвитку, вони й створюють світоглядну основу для колективної творчості. Виходячи з такого стану первісного естетичного освоєння світу і художньої творчості, дослідник робить переконливий висновок про те, що народний поет творить пісню з того емоційного та ідейного матеріалу, яким живе вся маса його земляків, що творячи її він не стає і не може стати вище від інших. У такому разі, підкреслює І. Франко, із скарбів своєї індивідуальної душі народний поет «у основних контурах не може зачерпнути ані іншого змісту, ані інших форм, крім тих, що становлять щоденне життя цілої маси» (XXVII, 62).

Життя цієї маси характеризується ідеалізацією навколишнього світу і породжує такі форми первісної релігії як фетишизм та анімізм. Ґрунтовному аналізу джерел та вияву їх в народній свідомості присвячена розвідка І. Франка «Останки

первісного світогляду в руських і польських загадках народних». Правда, фетишизм учений тут не виділяє в окрему світоглядну течію, а розглядає як різновид анімізму. Та в кожному разі маємо справу зі ставленням до природи і явищ дійсності. Фетиші, як і люди, володіють тасмничною силою, яка або шкодить, або допомагає їм. Звідси віра в демонів, джерела культу рослин, речей і т. д. Прикметно, що І. Франко точно і тонко вловив ту особистість фетишів, яка визначається розпливчастістю меж між річчю та її сутністю в них, коли писав про неясну форму цих предметів, амулетів і т. п. (XXVI, 333), оскільки дух, демон ще не відділяється від самого предмета, а є його суттю.

Психологічну природу цього явища вчений вбачав у особливостях світосприйняття і світорозуміння первісної людини, що характеризується повною відсутністю життєвого досвіду, аналітичного підходу до оцінки явищ. Тому-то первісна людина бачила навколо себе не речі і явища як такі, а відображення в них самої себе. Свого роду порівняння тут зводилось не до встановлення спільного і відмінного між людиною і річчю чи явищем, а до віднаходження у цих останніх властивостей і ознак, притаманних самій людині. Саме на цих спільних властивостях і ознаках відбувається уподібнення, одушевлення дерев, каменів, квітів та інших явищ природи, їх шанування. Отже, психологічною основою фетишизму є внутрішня єдність людини і природи, яка веде до наділення останньої почуттями і переживаннями, притаманними самій людині, тим життям, яким жила вона сама, а відтак і прагнення наблизити природу до себе, взяти її у полон своїх почуттів і переживань і таким чином злитися з нею. Однак І. Франко зауважує, що ці взаємини людини і природи були, так би мовити, рівноправними лише у сфері психології, властиво, у сфері почуттів, переживань, але під кутом зору сили ця рівноправність нерідко порушувалась. Виходячи з цього, первісна людина й визначала своє ставлення до природи. Одні явища вона сприймала як добрі, інші — як злі. Відтак у сприйнятті первісного чоловіка вони завжди були готові або завдати шкоди, або допомогти йому в боротьбі за існування. «Сонце, — пише І. Франко, — справді усміхалося до нього по темній і повній всякої грози ночі, — і він падав перед ним на лице, або палив для нього жертви. Вихор справді був для нього злосливим духом нищителем, перед котрим він, дрижачий і безвладний, також падав ниць, благаючи його помилування» (XXVI, 333). Наведене твердження вельми цінне для розуміння сутності фетишизму і дослідження його І. Франком. Насамперед, тут впадають в око два моменти — психологічний та етичний. Психологіч-

ний, як ми уже говорили, полягає в тому, що дух, який, згідно з уявленнями первісної людини, увібрали у себе сонце і вихор, і який стає їх суттю, вступає у взаємину з людиною, своїми чуттями відгукується на її чуття, на її благання, дії і вчинки, викликаючи у собі такі само почуття і переживання. Етичний же момент засвідчує нерівномірне співвідношення сил, і тоді дух, втілений у фетиші, діє через нього, впливає на людину в тому чи іншому напрямку. Істотну роль відіграє тут і час: людина клопочеться не лише своїм теперішнім станом, а й піклується про своє майбутнє, намагається своїм звертанням до фетиша задобрити його і тим самим забезпечити собі бажане як тепер, так і в майбутньому. Та все ж таки первинним у такому разі є психологічне начало, яке й обумовлює естетичну настанову, дії і вчинки первісної людини, вказує на залежність її від природи, пасивність перед її силами.

Однак нерівноправність взаємозв'язків, нерівномірність сил криє в собі й перспективу розвитку саме етичного змісту цих взаємозв'язків і сил, що само собою веде до еволюції фетишизму. Змінюються також особливості психологічних уявлень про людину і світ. Їх дослідженню І. Франко приділяв належну увагу.

У статті «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних» учений на основі багатого фактичного матеріалу стверджує, що за своєю природою фетишизм як релігія первісної людини був значною мірою «тим, чим єсть тепер поезія, т. є. оживленням і уособленням сил і явищ природи» (XXVI, 333), а відтак і те, «що для первісного чоловіка становило зміст і прозу життя духового», то нині є «стільки оздобою життя, ідеальною іграшкою уяви; що колись було релігією, то нині єсть поезією» (XXVI, 333). Але зв'язок первісної релігії з новочасною поезією І. Франко розглядає широко, у процесі еволюції первісної світоглядної системи. При тому він відзначає, що фетишизм справляв вплив на різні сфери життя, зокрема побут, мову, мислення людини, а потім з їх, так би мовити, посередністю і на поезію. Як доказ того учений наводить буденні у нашій мові вирази і словосполучення, які несуть у собі відгомін первісних уявлень про людину і світ, сягають своїм змістом у глибину віків. Ми говоримо, наприклад, сонце сходить, ніч заскакує подорожнього, дощ іде, вітер гуляє, мороз тисне, гори підносяться і т. д. і зовсім не думаємо про їх архаїчний зміст. Для нас це уже не стільки відгомін фетишизму, скільки постичний образ, метафора, що мають своєю природою фетишизм. Отже, первісний зміст наших образів у значній мірі затрачується. Вони зберігають лише первісну психологічну основу, яка трансформується у постичний

символ, закодовуючи у собі первісну світоглядну інформацію. І то не в повному обсязі, а лише її частину. Цілком очевидно, що цей символ існує уже сам по собі, що людина не почуває своєї залежності від нього як то було перше, не ототожнює його з собою. Етичний зміст, властивий первісним уявленням, у такому разі тратиться, а образ таким чином стає отою «оздобою життя», «ідеальною іграшкою уяви».

Відзначає І. Франко і ще один ступінь сволоції фетишизму, на якому фетиш втрачає свій поетичний зміст і стає чистим символом, але зберігає, на відміну від поетичного образу, свою первісну функцію, пов'язану із захистом людини від злих духів чи то принесенням їй спокою, щастя і т. д. Тут якоюсь мірою відтворює поклоніння первісної людини речам, деревам, тощо. Масмо на увазі згадку І. Франка про амулети і талісмани. Справді, вони часте явище і в наші дні. Віра у те, що підкова приносить щастя, досить жива й сьогодні. Однак вона у значній мірі відмінна від первісних уявлень. Відмінність ця полягає насамперед у тому, що дана річ уже не панує повністю над людиною, вона, власне, й сприймається як річ, але річ особлива, наділена особливою функцією. Отже, у світоглядній системі сучасної людини їй відводиться певна роль, відводиться самою людиною, ставиться їй, так би мовити, волею собі на службу. Одушевлення тут відбувається на основі переважаючої фантазії, а не первісної віри у силу явищ природи та залежності від них. Людина і фетиш тут ніби міняються місцями і своєю роллю.

Анімістичний же світогляд пояснюється І. Франком як новий крок первісної людини в освоенні реальної дійсності. Тут уже чіткіше розмежовуються речі та їх суть, а відтак ознаки одного явища можуть переноситися на інші, тобто відбувається персоніфікація цих явищ. Віра в одушевленість речей, явищ навколишнього світу тут, як бачимо, знаходить свій подальший розвиток. На відміну від фетишизму в анімізмі душа як сутність речі чи явища нерідко залишає тіло, отже існує поза ним, стає її символом. Як переконливий приклад того дослідник наводить такі вирази нашої мови, як спека душить, вихор проходиться по степах, стогне на могилах або нашіптє прихожому якісь страшні повісті, вода лоскоче стопи рибалки і манить його до своїх кришталевих палат, дощ січе, проймає промоклого подорожнього, метелиця справляє скажені танці, день встає з рожевого ліжка і т. д., в основі яких збереглися усі ознаки анімістичного світосприйняття.

Будучи широко обізнаним з найновішими європейськими досягненнями у галузі філософії та фольклористики, зокрема працями Е. Тайлора, І. Франко на матеріалі загадок українсь-

кого і польського народів чітко окреслює основні ознаки анімізму як світоглядного явища, зіставляючи його, насамперед, з фетишизмом та міфологією, усвідомлюючи при тому, що у своїй студії він не вичерпує усього питання, що своєю працею хотів би швидше «звернути на той предмет увагу учених етнологів, а разом хоч в приближенні дати пізнати, яких здобутків для науки на тім полі можна надіятися» (XXVI, 334).

У народних загадках учений знаходить подальшу еволюцію психологічних основ фетишизму. Суттю анімізму, як і фетишизму, є душа. Але у системі анімістичних уявлень душа, так би мовити, активніша, вона діє, часом зовсім незалежно від волі людини. Скажімо, вогонь у польській загадці постає як ненажерлива істота, яка, проте, помирас з голоду. Вітер у загадках також виводиться як жива істота, яка бігає без ніг або без рук і без ніг відчиняє двері. В інших же загадках вітер, земля і дерево наділені рисами, властивими людям, які виконують ті чи інші дії. Вітер, як і в попередньому прикладі, біжить без рук, земля — дрижить, а дерево молиться Богу. Місяць у них також може ходити лісом та водою. У вигляді якогось незвичайного рогатого звіра масмо його у загадці «Без рук, без ніг, тільки з рогами, а ходить попід небесами». В іншому разі він виступає в образі пастуха, який пасе череду зірок на небі. Анімістичні уявлення і пов'язані з ними душі, тут, як бачимо, ще перебувають у межах даного тіла. Але цим анімізм не обмежується. Душа в ньому може виходити з тіла, діяти поза його межами, переселятися в інше тіло, несучи при тому відповідну інформацію.

Досліджуючи цей аспект стародавнього світогляду у статті «Національний колорит у казках Бодянського» та інших працях, І. Франко загострює увагу на мотивах чудесного перетворення, казках про убивство брата чи сестри, викрите з допомогою сопілки. Зауважимо, що у даному разі маємо факт еволюції і не лише психологічного, а й морально-етичного начала. Викриття вбивства шляхом переселення душі у калину започатковує у казці мотив кари, мотив чисто стичний, але невіддільний від первісних анімістичних уявлень про людину і світ.

Важливість акцентуації уваги на такому синтезі психології та етики в структурі анімістичного світогляду полягає насамперед у тому, що І. Франко підходить таким чином до вивчення двох важливих проблем, що стосуються особливостей анімістичних уявлень про 1) майбутнє життя і 2) про загробний світ. Правда, підійшовши до них, учений не дав їх поширеного і глибокого трактування. Та все ж таки у інших працях він висловив цілий ряд думок з цього приводу, окресливши

бодай у загальних рисах основні грані своїх міркувань з даного питання. Суть їх полягає в тому, що еволюція етичного мотиву у структурі анімізму нерідко пов'язана саме з перспективою чи безперспективністю життя, адже вихід душі з тіла в одному разі розглядається як кара, в іншому — як своєрідна форма нової життєдіяльності. З достатньою переконливістю це засвідчує передмова І. Франка до апокрифів, зміст яких становлять апокаліпсиси про загробне життя, про роздвоєння душі і тіла, про митарства та суд над людськими душами.

Взагалі ж у дослідженнях еволюції анімістичного світогляду учений виходив із засад порівняльної етнології, яка «твердить, що виображення менше ясні, менше пластичні і менше ідеальні походять з часів давніших, а виображення більше пластичні, поняття більше абстракційні — з часів взагалі пізніших» (XXVI, 340). Кладучи в основу класифікації загадок такий критерій, він виділяв три їх групи, які в цілому відповідають і трьом ступеням еволюції анімістичних уявлень про людину і світ. Неясно анімістичні вираження сил природи у такому разі належать до найдавніших шарів світогляду, відображення, які уособлюють ті сили природи в образах звірів, з'являються пізніше і становлять другий, а антропоморфічні — третій ступінь формування системи анімістичного світогляду.

Групуючи загадки першого типу, І. Франко вказує на їх стародавню світоглядну основу, підкреслюючи при цьому те, що явища природи виведені в них у образах живих істот, але образи цих істот залишаються неозначеними, окресленими не зовсім чітко. Порівняємо для прикладу дві загадки. «Іде лісом — не шелесне, іде водою — не плюсне», — говорить в першій із них. Друга ж стверджує: «Іде лісом не трісне, іде водою — не плюсне». Йдеться у них відповідно про сонце і місяць. Але витракувати такі відгадки однозначно дуже важко. Чому, скажімо, лише місяць може іти лісом так, щоби не тріснути, або водою, щоби не плюснути. Сонце так само може це робити, воно так само наділене природою такими властивостями. Отже, предмет зображення в них і справді такий неясний, спільною і яскраво вираженою в них залишається лише анімістична природа. І сонце, і місяць тут виступають і діють, як живі істоти, мають такі самі прикмети, як і жива людина. Вони, зокрема, ходять і мають живу душу. Генетично споріднений з ними і образ снігу у польській загадці «Зимою гріє, весною слабне, літом умирає, а восени постає». Цікаво, що сніг тут, зовсім як і людина, може умирати, але ж з часом він і оживає, тобто душа повертається в нього. Це також виражає чисто анімістичний аспект народного світогляду, хоча припи-



сати таку властивість лише снігові аж ніяк не можна, адже уявлення про переселення душ — одна з найхарактерніших ознак анімізму взагалі.

Особливістю ж загадок другого типу є те, що символами явищ природи у них виступають звірі і птахи або цілі їх роди, до того ж найчастіше ті, які людина знає найбільше, живе поруч з ними, вдачу яких, як говорить І. Франко, вона найкраще знає і які «займали найбільше місце в первісній культурі звірів (зоолатрії), спільним в більшому або меншому розмірі всім народам на певній ступні розвою духового» (XXVI, 343). Порівняльний аналіз польських та українських народних загадок якраз стверджує цей висновок. Скажімо, те саме сонце чи місяць у них постають в образах коня або вола (сонце — «Сліпий кінь, але крізь ворота дивиться»; місяць — «Лисий віл крізь ворота дивиться»). У загадках взятих із збірника П. Чубинського, місяць виведено у образі якогось неозначеного звіра («Без рук, без ніг, тільки з рогами, а ходить попід небесами»), а ніч виступає у образі корови («Чорна корова всіх людей поборола»). З попереднім типом загадок їх єднає знову ж таки віра в душу, але психологічні основи одушевлення тут уже дещо інші, вони значно яскравіше і чіткіше окреслюють щоденне буття людини, предмети та їх властивості, що стали джерелом анімістичного образу-символу. Зміст образу чорної корови у наведеному вище прикладі формується на основі уявлень про силу тварини, характеризує її фізичні якості, так добре відомі людині з повсякденного життя. Епітет же чорна та метафора поборола базуються на суто естетичному ґрунті, мають суто поетичну основу і утворюють аналогію між явищами природи та явищами повсякденного буття людини, її повсякденними діями. Зростаюча питома вага реалістичної конкретики визначає зміст й інших загадок цього типу, окреслюючи тим самим загальну тенденцію становлення анімістичного світогляду.

Новий ступінь цього становлення І. Франко характеризує на основі аналізу загадок третього, антропоморфічного типу. Найістотношою ознакою їх учений вважає не лише те, що символіка сил і явищ природи виражена в них у образах людей та людських відносин, а й безпосередність цих відносин, нерідко навіть соціально диференційованих. Місяць у загадках є уособленням гостя («Приїхав гість, та й став на міст, розпустив коні по всій оболоні»), кухар порівнюється з морозом («Варив кухар без вогню»). В іншій загадці вогонь трактується як батько, а дим як син («Ще ся батько не народить, а вже син по світу ходить»). Відображення соціальних взаємин у суспільстві масмо у польській загадці «Поле неміряне, худоба

нелічена, парубок рогатий, а господар багатий», де служі-місяцю протиставляється багач. Загадка ж «Прийшов хтось та й взяв щось, пішов би за ним, та не знаю за ким» ввібрала в себе морально-етичний досвід народу, критичний аналіз морально-етичних взаємин між людьми на якісно новому рівні їх розвитку, коли соціальне начало, а не залежність від природи, стало визначальним у формуванні цих взаємин.

У такій диференціації І. Франком народних загадок неважно зауважити поступове виділення людиною самої себе з природи. Цей процес, як відзначає дослідник, засвідчує перехід від первісного анімістичного пандемонізму, тобто наділення предметів і явищ природи надзвичайними демонічними властивостями до монотеїзму (форми релігійних вірувань, яка полягає в поклонінні єдиному Богові), «котрий строго, принципіально відрізняє сотворителя від сотворіння» (XXVI, 334).

До того ж еволюція такого світосприйняття і світорозуміння не була однозначною і характеризувалася синтезом різних форм первісних релігій. Аналізуючи світоглядну основу анімістичних загадок, І. Франко знаходить у них сліди міфологічних вірувань, що вказують на трансформацію анімізму у міфологічний світ, активне засвоєння останнім різних <sup>у</sup>арів народного світогляду попередніх епох. Саме так пояснює І. Франко трактування неба як батька, а землі як матері, сина як води, невістки — ночі у загадці «Тато високий, мама широка, син кучерявий, а невістка сліпа». Загадки такого роду засвідчують активні намагання людини пізнати світ навколо себе і себе в навколишньому світі, що знаменувало перехід до міфологічних форм мислення у форми мислення міфологічного.

Теорія та історія міфу у науковій спадщині І. Франка розроблена не з такою мірою ґрунтовності як інші форми народнопоетичних уявлень про людину і світ. Та навіть в окремих працях, принагідних згадках вчений торкається досить важливих аспектів цієї проблеми.

Насамперед це стосується питання походження міфу та його естетичної природи. Тут І. Франко виходить з емоційної природи естетичної творчості та обумовленості її реаліями повсякденної дійсності. Зокрема, у статті «Як виникають народні пісні» він стверджує, що першоджерелом міфу є той запас вражень, які знаходить людина в повсякденному житті, насамперед у природі, яка оточує її. При цьому І. Франко посилається на зміст легенди, у якій вказується на міфологічну основу народних пісень, авторами яких ніби-то є морські люди: які співають ці пісні, плаваючи по хвилях. Чумаки ж, добуваючи тут сіль, підслуховують ці пісні і приносять їх на Україну. Ці-

каво, що й П. Куліш у «Записках про Південну Русь» наводить легенду, у якій так само говориться, що пісні складає не народ, а морські люди, які становлять собою половину чоловіка і половину риби. Коли грає море, вони впливають на хвилі і співають усяких пісень, де їх і підслуховують чумаки.<sup>1</sup>

Неважко зауважити, що окрім емоцій, окрім повсякденних вражень у творенні міфу, виняткову роль відіграє і уява, яка постає на ґрунті цих емоцій і вражень. Завдяки їх людина, так би мовити, виражає себе у навколишньому світі, самоутверджується в ньому. Прикладом того є й міфологічний елемент у загадках. Таким є зображення неба як батька, землі — матері, сина — води, а невістки — ночі у загадці «Гато високий, мама широка, син кучерявий, а невістка сліпа». Міфологічні ремінісценції вбачає І. Франко і в загадках «Батько стріляє, не заряджаючи, мати з'їдає не маючи зубів» та «Сидить півень на вербі, пустив коси до землі». В образах батька і матері, на думку вченого, маємо не що інше як повністю перенесене у польську загадку зображення бога Індри, який, як і справді міфологічна істота, спускає на землю дощ чи то, як стрілець, метає з неба стріли або, як пастух, доїть небесні корови-хмари. Образи півня, верби та кіс цілковито в душі північної міфології і подають небо як міфологічне світове дерево, що з часом поетична фантазія перемінила його у вербу.

Вивчаючи еволюцію міфологічних мотивів у народних загадках, І. Франко підкреслює поступове відображення в них обставин національного життя як у змісті, так і у формі. Вечірня або порання зоря, введена у них в образі дівчини, панни, богині («Зоря-зоряниця, красная дівиця ключі погубила, сонце вкрала»). Міфологічна основа загадки в такому разі цілком очевидна: зоря-дівчина тут виступає як повновладна господарка землі і неба, вона наділена незвичайними якостями, але ці якості ґрунтуються на основі національної психології, зокрема народнопоетичних уявлень про красу та фольклорних засобів її вираження, адже порівняння дівчини із зорею — один з найпоширеніших художніх засобів в українських народних піснях та казках. Але національний колорит міфологічних загадок цим не вичерпується. Під впливом повсякденного буття старі міфологічні образи набирали нового змісту, відображаючи ті чи інші аспекти цього буття, як-от: побут, взаємини між людьми і т. д. Тому І. Франко з повним правом стверджує, що в українській народній загадці «Їхав чумак та й став, бо волів потеряв», подані у збірнику М. Номи-

<sup>1</sup> Записки о Южной Руси. Издаць П. Кулишь. — С-Петербургъ, 1857, т. 2, с. 36.

са, чумак виведений у образі місяця, а воли — зір, які зникли у захмареному небі, прадавній міфологічний мотив, спільний дуже багатьом і дуже різним народам, пробивається з-під наскрізь національної форми.

Ці та подібні спостереження вченого — важливий ключ до розуміння естетичних та психологічних засад творення української національної міфології. По-перше, у них маємо чітку вказівку не лише на спільноіндоевропейську основу, а й на національне буття як джерело змісту та поетики міфологічних образів, по-друге, у них поставлено і накреслено основні принципи розв'язання таких проблем, як національна своєрідність психологізму міфотворчості та її генеза в контексті історії світової міфології. З еволюцією народнопоетичної свідомості відбувається і зміна міфологічного мислення. Зміни ці, як показує І. Франко, відбулися на різних етапах світової історії під впливом найрізноманітніших обставин. Однак тенденція до відображення обставин національного буття під впливом цих само обставин цілком очевидна. Правда, учений відзначає й те, що національний елемент у міфології поступається традиційним, виробленим упродовж віків різними народами формам, мотивам та образам. «З поданих повище прикладів, котрих легко можна би ще більше прибрати, — говорить він, підсумовуючи свої спостереження над міфологічними загадками, — побачимо також, як мало в подібних загадках єсть елементів чисто національних, а як багато виображень і понять або спільних многим народам на певній стадії розвою, або винесених із спільного джерела і перетворюваних тільки в відмінні форми серед відмінних оточуючих обставин» (XXVI, 339-340).

Своєрідним продовженням і конкретизацією цих висновків є стаття І. Франка «Як творилася слов'янська міфологія». З'ясовуючи життєві витоки різдвяної пісні, записаної 1885-го року священиком Михайлом Зубрицьким у карпатському селі Мшанець, автор проводить своєрідні паралелі між мотивами і образами пісні та міфологічною символікою. Скажімо, мотив створення світу Богом з води та каменю, яким починається пісня, типологічно споріднений з таким само мотивом у міфології, подібну спорідненість виявляє і образ кедрового дерева із міфологічним світовим деревом. У пісні Господь посилає з неба ангела, який говорить ремісникам, що Господь дав їм сили аби вони успішно завершили будівництво святої Софії у святому Києві. На найвищій бані зведеного храму міститься золотий престол, за яким сам Господь править службу. Стежкою до святої Софії йде польське військо на чолі з полковником. Солдати стріляють по хрестах. Полковник попереджає їх,

адже боїться кари Божої. Та Господь посилав на них вогненний дощ, громові кулі і затоплює військо. Залишається лише сам полковник, якому висловлюють побажання здоров'я «на многа літа». Знову ж таки Господь, що править службу за золотим престолом, і кара Божа все це елементи чисто міфологічні. Та у пісні своїм джерелом вони мають конкретні життєві обставини.

Мотив золотого престолу та правлячого за ним службу Господа, як стверджує автор, має своїм походженням мозаїку, що справді знаходиться в склепінні головного нефа київського Софійського собору із зображенням на золотому тлі Ісуса Христа як священика. Ця мозаїка справляла дивовижне враження на прочан, в очах яких поставала як якесь таємниче, божественне священнодійство.

Реальними історичними подіями пояснює І. Франко й пісенну розповідь про польське військо та кару Богу. Посилаючись на «Ключ розуміння» Іоанікія Галятовського та книжку «Тератургіма» лаврського ченця Кальнофойського, він доводить, що в її основі лежить історія, яка трапилася 1630 року, коли польське військо, запідозрюючи, що там переховується козацький отаман Шульга із запорожцями, підійшло до Печерського монастиря і мало намір зруйнувати його. Та, як розповідає очевидець тих подій Кальнофойський, наступила чорна страхітлива хмара, і на землю полив гарячий, немов кип'яток, дощ. Військо одразу втратило силу і пішло на укладення справи шляхом мирних переговорів з архімандритом. Справді-бо, перед дощем був спекотливий степовий день, і повітря, очевидно, прогрілося так, що злива одразу ставала гарячою, що витрактувалося ченцями як спасіння, послане Святою Богородицею, і одразу перейшло в місцеву легенду.

Упродовж тривалого часу побутування таких легенд та переказів їх зв'язок з реальними подіями, звичайно, втрапився, а образи і мотиви у народній свідомості поступово почали набирати характеру міфологічних. Тут не лише творець і творене ним остаточно відділилися одне від одного, а й образ чи мотив у силу цього стали існувати самостійно, виконувати, як і у міфі, функцію магічного священнодійства, стали свого роду обрядом, ритуалом, на що вказує різдвяний характер пісні та спосіб її побутування. Не випадково саме так коментував їх і О. Веселовський у додатку до своєї праці «Дослідження у галузі російського духовного вірша».

Стає цілком очевидним, що першоосновою міфу є перетворена в образи, мотиви та сюжети енергія вражень, викликаних повсякденною дійсністю та життєвим досвідом багатьох поколінь різних народів. На ранньому етапі міфологічне мис-

лення характеризувалося перевагою поетичних імпульсів. Життєві враження в такому разі були лише першоджерелом цих імпульсів, а далі міф творився на основі уяви, поетичної фантазії, які, так би мовити, усе далі і далі відділялися від життя. Тому його зміст виражали спільні або досить близькі для різних народів особливості народного світогляду. З часом у міфології все зриміше і зриміше виступає національний елемент. Він, як це показав І. Франко на основі аналізу загадок, легенд та новочасної міфотворчості, виявляється як у джерелах, так і в змісті та формі. Зберігаючи свою прадавню основу, міф усе ширше й ширше осмислює і відображає ті чи інші сфери, події, явища і т. д. національної історії, національне життя взагалі. За всієї сили поетичної фантазії життєва основа тут проглядається зриміше, ніж на ранніх етапах становлення і розвитку міфологічного мислення. Правомірність таких висновків І. Франка підтверджують і дослідження сучасних учених.<sup>1</sup>

Разом з тим, досліджуючи релігійну літературу, зокрема твори, що ввійшли до збірки духовних пісень під назвою «Богогласник» (Почаїв, 1790), І. Франко зауважував синкретизм насамперед міфологічних та новочасних уявлень про людину і світ. Вочевидь таким синкретизмом позначені «Плач Адама, праотця, из рая изгнанного», пісні про бунт ангелів із згаданого «Богогласника». Відгомін космогонічних та есхатологічних уявлень, оповідання про хрестове дерево засвідчують у них тяжіння до чуттєво-аналітичного сприйняття космосу, до, кажучи словами М. Ігнатенка, «винесення духовного змісту людини за межі її тілесності»,<sup>2</sup> отже й до усвідомлення роздвоєності внутрішнього світу на власне «я» і навколишній світ, що відкривало можливість зіставляти, аналізувати їх. До таких висновків доходить І. Франко, студіюючи апокрифи і легенди з українських рукописів та колядки церковного змісту. Він, наприклад, вказує на те, що у колядках Христос виступає превеликим даром неба для землі. Та водночас і вертеп, в якому він народився, є другим небом. Тому, підсумовує І. Франко у статті «Наші коляди» свої спостереження над цими явищами, «народження Христа — се перший акт його перемоги над злим духом, над «князем міра сего» (XXVIII, 27). Так Христос із со-

<sup>1</sup> Див.: Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. Второе издание. — М., Сов. энциклопедия, 1991-1992; Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. — Львів, Світ, 1992; Ребиндер Борис. Влесова книга. Життя та релігія слов'ян. — К., 1993; Лозко Галина. Українське язичництво. — К., Укр. центр духовної культури, 1994.

<sup>2</sup> Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. — К., Наук. думка, 1986, с. 35.

твореного сам стає творцем, бо народився він для того, щоб відродити людей до нового, кращого життя.

Наведені міркування І. Франка дають ключ до розуміння складного процесу деміфологізації мислення і переходу до художньо-естетичного освоєння народної психології, моралі, етики, естетики, філософії і т. д. Оце морально-етичне начало, закладене уже в самій появі Ісуса Христа на світ, знаменує і поворот від пізнання дійсності, як це було у міфі, до розв'язання породжених нею проблем, а відтак і нової якості аналітичного світосприйняття та світорозуміння.

Процес своєрідного розщеплення стародавніх шарів народного світогляду, трансформація його у нові сфери життя супроводжувалися не лише відмиранням чи видозміною первісних форм, а й появою нових вірувань, витворенням нових світоглядних систем, як-от: язичництво, демонологія і т. д. Само собою зрозуміло, що вони поставали на старому ґрунті, на ґрунті раніше вироблених традицій, привносячи у них нові елементи, породжені новими обставинами життя, розвиваючи їх. Однак, не слід думати, що процес цей був поділений на чітко визначені періоди і носив стрибкоподібний характер. Щось подібне не властиве народному світоглядові, тим паче на первісних стадіях його формування і розвитку. В основі становлення тієї чи іншої системи в такому разі лежить внутрішній взаємозв'язок. Нове явище народжується і розвивається у надрах уже готових світоглядних форм і течій, тому й несе їх віддів у нових умовах. Справді-бо, придивимося до українського язичництва. Воно ніби завершує тривалий час становлення і розвитку фетишизму та анімізму, хоч і досить виразно позначене зовсім новими якостями. Сварог, Дажьбог, Перун, Мокоша, Дана та інші боги язичницького пантеону уявляються нам як людиноподібні істоти, чим суттєво відрізняються від, скажімо, фетишів та інших образів, створених анімістичною уявою. Однак з останніми їх еднає первісне оживлення, одухотворення лише з тою відміною, що душа і фетиш нероздільні, а язичницькі боги створені людською уявою як фетиші. Їм так само поклоняються, їх так само вважають своїми заступниками і т. д., та, як ми уже говорили, вони наділені зовсім новими якостями у порівнянні зі своїми попередниками.

Подібне маємо і в демонології. Емоційно-психологічна та філософська основа їх постання та сама, що і в язичництві. Відмінність же полягає в тому, що демонологічні істоти - своєрідні антиподи язичницьких богів. Якщо українські язичницькі боги не мають ніяких вад, вони всуціль благородні істоти, носії Добра і Світла, та демони у своїй переважній більшості — суть протилежне. Здебільшого, це — злі духи, вті-

лення зла, темних сил, якими виступають Чорт, Злидні, Потерчата, Упирі і т. д. Уже такий поділ засвідчує аналітичний характер народнопостичного мислення, а самі демонічні істоти є наслідком «розщеплення» первісної свідомості та трансформації її в нові сфери буття.

Досліджуючи духовну літературу, народні свята, звичаї та обряди, І. Франко не раз підкреслює цей взаємозв'язок у еволюції народного світогляду. В рецензії на працю Ю. Яворського «Духовный стих о грешной деве и легенда о нерожденных детях» він чітко окреслює особливості природних релігій і християнства. Для перших, як доводить дослідник, визначальним є боротьба світла з тьмою, вони зовсім не знають боротьби добра зі злом, отже і контрастам явищ природи не надавали етичного значення, не підходили до їх оцінки з етичними вимірами. При цьому вони лише символізують постійне чергування явищ природи. Введення етичного контрасту в дохристиянські вірування українців прийшло з початками християнства. Звідси І. Франко виводить радісні, світлі настрої, звертання до язичницьких богів та залишки культу природи в українських колядках, щедрівках, веснянках та інших обрядових піснях, їх світ — це світ благородства, буяння життя, любові, світлих поривань людської душі. У тому первісному світі уявлень джерело віри у магічну силу слова, магічну силу дій, що й викликало чари, ворожіння, віру у можливість з допомогою слова спілкуватися з душами померлих. Але з введенням християнства ця віра набрала зовсім іншого забарвлення. «Християнство, — говорить І. Франко у статті «Тополя» Т. Шевченка, — не тільки не усунуло свого погляду, але противно, зміцнило його, вказуючи життя загробне як прямий наслідок, кару або заплату за життя земне, і оповідаючи незлічимі случаи прямого зв'язку між людьми а духами — злими й добрими. Рівночасно ж християнство надало давнім віруванням темну, зловіщу закрутку, приписуючи чари силі злого духа і настоюючи на тім, що з діл злого духа тільки зло і погибель може вийти» (XXVIII, 79). Далі дослідник підкреслює, що «під впливом християнства, а головню під впливом аскетичних і песимістичних сект маніхейських, давня віра в солідарність і симпатію між мертвими і живими перемінилася в віру упирів, котрі по смерті шкодять людям і всилуються погубити їх тіло і душу» (XXVIII, 79-80). З часом вірування в злих духів перейшли у звичаї та обряди, перейняли повсякденну свідомість людей.

Ніби на доказ подібних тверджень І. Франко описує звичаї та повір'я, пов'язані у Галичині зі святом святого Спаса. У Нагуєвичях, скажімо, вірили, що до святого Спаса не можна



йти в ліс збирати горіхи, бо ж у супротивному разі людина обов'язково накличе на себе біду. При тому І. Франко подає оповідь про пригоду, яка сталася з одним парубком. На Спаса він вигнав пасти коні, а сам пішов до лісу збирати горіхи. Та як тільки пригнув першу ліщину, з неї скочила гадина і обвилася йому довкола шиї. Усі намагання звільнитися від тої гадини були марними і парубок незабаром так і помер з нею. З віруваннями у душі померлих пов'язаний звичай частувати свяченими яблуками і грушами. Анімістична основа християнських свят, звичаїв та обрядів тут цілком очевидна.

Разом з тим у цілому ряді інших праць І. Франко зауважує, що синтез різних шарів народного світогляду не є обов'язковою умовою його еволюції. Християнські уявлення про світ у повсякденному житті нерідко побутують паралельно з язичницькими, а то й значно ранішими, але інтенсивного розвитку все ж таки зазнають уявлення новочасні. Скажімо, після язичництва християнський елемент відіграв найважливішу роль у формуванні та розвитку народного світосприйняття і світорозуміння.

Цікаві спостереження у цьому плані робить І. Франко у розвідці «До історії українського вертепу XVIII в.». Він, зокрема, зауважує, що з введенням християнства ще досить довго у широких масах нові свята установлялися замість старих, а язичницькі просто відкидалися. Так, скажімо, день народження Ісуса Христа приурочували язичницькому святу народження сонця, намагаючись при тому змінити акценти. У такому разі яскраво виражалось прагнення величати не сонце, а того, хто його створив. Але давні традиції виявилися досить живучими і недавно наведені християни переносили на нове свято свої обряди, як-от: гуртові обходи від хати до хати, ігри, перевдягання людей у звірів і т. д. За таких обставин церква вдається до дійових засобів аби наблизити до себе народні маси, поступово підпорядковувати їх своїм завданням, своїм звичаям і нормам. Так вона помалу асимілює та освячує «багато такого, що недавно вважалося символом поганства та поганню» (XXVI, 185). З новою вірою приходять нові принципи світовідчуття та світосприйняття. Культ природи, Добра і Світла поступається дуалізму (добро — зло), а відтак поетизація природи змінюється етичними мотивами, в результаті чого у народній свідомості з'являється сатиричний елемент.

Прагнучи глибше, повніше й усебічніше вивчити діалектику становлення християнського світогляду, І. Франко звертається до найрізноманітніших джерел. Окрім народної поезії, звичаїв та обрядів, він досліджує духовну поезію, збирає, готує і видає з власними ґрунтовними передмовами п'ять томів

«Апокрифів і легенд з українських рукописів» і т. д. Такий обсяг виконаної роботи дав ученому можливість висунути й обґрунтувати цілий ряд положень, які не втратили свого наукового значення і в наші дні. Він, як ми уже говорили, стверджує, що християнство насамперед внесло в народну свідомість дуалістичне світосприйняття і світорозуміння. З одного боку це Ісус Христос як втілення позитивного начала, а з другого — його антиподи Антихрист і Сатана, які втілювали злі сили. Боротьба цих протилежностей стає наріжним каменем християнської моралі, етики та філософії. В ранній період становлення християнства вона вилилась у своєрідне релігійне вчення і релігійний рух, відомий під назвою богомилство.<sup>1</sup>

Однак християнська модель світу, побудована на опозиціях Добро — Зло, що в богомилстві відповідало опозиції Бог — Сатана, у різних народів мала свої модифікації. Наведені І. Франком факти, почерпнуті ним з апокрифів і легенд, свідчать, що на Україні ця модель реалізовувалась через ідею боротьби Бога з Антихристом. Справді апокрифічні пророцтва про кінець світу і страшний суд у них пов'язані з приходом і пануванням Антихриста. Ця ідея справила значний вплив на розвиток літератури і мистецтва, особливо в кінці XVI ст. Але на Україні, як і в інших країнах, вона мала свою особливість. У книжній літературі про Антихриста йшлося як про римського папу, «що під маскою наслідування Христа має здобути світську владу і розширити свою державу на весь світ» (XXXVIII, 259-260). Проте це більш стосувалося книжної літератури. В народній уяві Антихрист поставав насамперед не в політичному ореолі, а як втілення злих сил та тих моральних принципів і норм, які були прямо протилежними проповідуванню християнською ідеологією принципам взаємної любові, поваги, благородства, смиренності і т. д., що найбільш повно відповідали українській народній моралі та етиці. Завдяки цьому християнський світогляд, так би мовити, демократизувався, набирав чітко виражених національних ознак, відображав обставини національного буття, охоплював найрізноманітніші його сфери, насамперед побут, мораль, етику, психологію, соціологію, естетику, філософію, синтезуючи в собі й досвід попередніх епох. До того ж під впливом нових обставин у народній свідомості формуються і розвиваються нові форми, нові поняття і течії, ставляться і розв'язуються нові проблеми.

<sup>1</sup> Докладніше про це див.: Ангелов Димитър. Богомилство в България. — Софія, Наука и изкуство, 1980.

Відтак І. Франко показує, що перед людиною відкриваються нові можливості реалізації свого внутрішнього «я», засвоєння досі незнаних явищ, тих чи інших сторін дійсності загалом. Щоправда, старий світогляд не відходить у небуття, він органічно вплітається в нові уявлення про людину і світ, створюючи цілком нову якість. Це властиве особливо патріархальному укладові життя, який характеризується стандартисттю і несамостійністю особистості, її підвладністю усталеним традиціям, силі колективу, землі і т. д. Ці закони патріархального суспільства формують скромність, непретензійність, покірність особливо в сімейних відносинах, надто ж у відносинах невістки і свекрухи. Невістка, пише І. Франко у статті «Жіноча неволя в руських піснях народних», хоч і не мирить із свекрухою, але не відкидається ніякої роботи, бо це «навело б на неї закид лінивства і дармоїдства» (XXVI, 224). Тому вона, зважаючи на думку сім'ї та усієї громади, шукає спосіб задобрити воркотливу свекруху аби не порушувати розміреного і усталеного плину життя.

Далі І. Франко показує, як у піснях відображається дія життєвих обставин на характер ставлення людини до традицій, її взаємини з колективом. Особистість починає виділятися з маси, виділятися окремими рисами своєї вдачі, своїм розумінням моральних і психологічних основ повсякденного буття, розумінням, яке не завжди співпадає з думкою громади, випадає з традиційних норм, що склалися у даному середовищі. Однак це зовсім не значить, що колектив у такому разі втрачає здатність формувати думку своїх членів, відмовляється від вироблених ним принципів громадянського співжиття. Якраз навпаки — сам колектив, як і кожна окремо взята особистість, у стосунках між собою стають більш яскравими, більш динамічними. Як підтвердження того, І. Франко наводить пісню про шандаря — один з сучасних йому пісенних новтворів.

Загальновідомий мотив про зраду жінкою чоловіка тут ґрунтується на народній світоглядній основі. З одного боку, це оцінка пристрасної відданості заміжньої жінки своєму коханцеві, що виражається в осуді демонстративності її поведінки. З другого ж боку, маємо співчуття до неї, співпереживання її моральної драми, що потрясла усе сство, змінила погляд героїні на людей і світ в цілому. Християнська мораль у такому разі у всьому нещасті звинувачувала б жінку. Та закінчення народної пісні, як підкреслює І. Франко, пояснює це зовсім по-іншому. Народ бачить запліненість почуття героїні та при тому й виявляє розуміння того, що ця любов сильна, чиста, гаряча і невмируша. А така любов, підсумовує автор, «єсть

головним двигачем цілого життя і поступування» (XXVI, 250), тому й в народі вона знаходить не осуд, а співчуття.

Зовсім інше ставлення сільської громади до жандарма, оскільки він грає на щирих почуттях жінки і тим самим протиставляє себе не лише їй, а й усій громаді. Служба, влада, безкарність здеморалізували його, зробили безсердечним, черствим і зверхнім навіть у ставленні до своєї обраниці, призвели до повного відчуження від атмосфери народного життя, нехтування принципами народної моралі та етики. «Звичайний, простий парубок, — пише І. Франко, — хоч і який, не зробив би чогось подібного» (XXVI, 252).

Близька змістом до цього твору і пісня про вбивство Якимом своєї жінки. Психологічна напруга ліричної оповіді зумовлена в ній роздвоєністю душі головного героя. Заполонений любовним почуттям до вдови, Яким скоїв страшний злочин, позбавивши життя своїй жінці. Це сталося ніби то за намовою самої вдови. Та коли Яким розповів коханці про вбивство, та виявила йому повну недовіру, сказавши, що вбивця, відважившись на один злочин, може не зупинитися й перед другим і так само забити її. Таке зізнання стало найбільшою карою чоловікові за його легкодухість, і він не знає, де шукати розради. Навіть рідна сестра просить брата залишити комору і не наводити на неї біди. Як і в попередній пісні, І. Франко наголошує тут на винятковій селянській делікатності та гуманності, які виявляються насамперед у глибокому проникненні в сутність подій, намаганні до кінця зрозуміти мотиви вчинків героїв. Тому дослідник підкреслює, що в пісні немає осуду героїв, що в помилках своїх і вчинках вони залишаються людьми «більш слабосилими, ніж злими», не перестають чути і думати по-людськи і тим самим викликають до себе не осуд і злобу, а співчуття. «Муза народна глядить глибше і судить гуманніше, ніж учена справедливність» (XXVI, 237), — так визначає І. Франко сутність народного гуманізму.

Як бачимо, і на значно вищому ступені суспільного розвитку колективна свідомість продовжує коригувати морально-етичні взаємини членів суспільства. Якщо за патріархальних обставин колектив підпорядковував і ніби поглинав особистість, стандартизував характер, то тут маємо справу з подальшим розвитком, індивідуалізацією їх на основі традиційних принципів народної психології, моралі та етики.

Чільне місце у працях І. Франка відведено вивченню народних поглядів на сім'ю, сімейне життя взагалі. Насамперед ґрунтовно досліджує вчений питання про морально-етичні основи сім'ї і шлюбу. В «Студіях над українськими народними

піснями», розвідці «Жіноча неволя в руських піснях народних», «Етнографічна експедиція на Бойківщину» та ряді інших праць на основі аналізу пісенного матеріалу, звичаїв та побуту нашого народу І. Франко доходить висновку, що однією з найприкметніших ознак української родини є свобода, яка виявляється у взаєминах дівчини і хлопця, батьків і дітей, членів сім'ї та всієї родини. В основі цієї свободи лежить взаєморозуміння, вироблені віками народні традиції, ідеали тощо. Прикметно, що вони не тяжіють над людиною, не нав'язуються їй, а є її внутрішньою потребою. Саме з цієї внутрішньої потреби у «Пісні про шандаря» жінка скидає з себе пута моральної і психологічної неволі та віддається жандармові, бо ж жити з нелюбим їй чоловіком не може. І громада, як ми уже говорили про це, виявляє глибоке розуміння трагедії нещасної жінки, співчуває, прощає їй демонстративність поведінки, бо ж добре усвідомлює, що без свободи, яка ґрунтується на взаємній любові, щастя ніколи не буде.

Ідею свободи як вияву високої моральності та основи шлюбу і сім'ї І. Франко пояснює не лише своєрідністю української національної психології, а й історичними умовами, усім укладом українського національного життя. На доказ того він порівнює морально-етичні принципи українців та інших народів, зокрема турків та росіян. Аналізуючи цикл пісень про турецьку неволю, учений зосереджує свою увагу, зокрема, на пісні «Іван і Мар'яна». Різні її варіанти об'єднує один мотив — Іван і Мар'яна у всьому відчують спільність своїх поглядів, взаєморозуміння. Навіть тоді, коли жінка намовляє свого чоловіка проміняти коні на воли, віз на плуг, сідло на ярмо та канчук на істик, Іван розуміє Мар'яну і без особливих зусиль над самим собою погоджується з нею, бо ж відчуває доконечну необхідність перейти від вільного, бурлацького чи то козацького, життя до життя хліборобського. У свою чергу Мар'яна, як і слід степовій козацці, вільно їде на коні. Одним словом, спільність історичної долі України і окремої людини знайшла своє відображення і в долі сім'ї, обумовила взаєморозуміння між чоловіком і жінкою.

Та маємо в пісні й інший мотив, також обумовлений історичними обставинами, але привнесений уже іншим укладом життя, а саме боротьбою в XV-XVI ст. ст. з турками та в XVI-XVII ст. ст. з татарами. І. Франко підкреслює при цьому загарбницький характер нападів турків і татар, виразно акцентує увагу на тому, що напади ці супроводжувалися пожежами, різнею людей, забиранням, переважно жінок та молоді у ясир. І хоч у згаданій пісні немає й натяку про ці напади, все ж таки турчин приїжджає до Івана швидше не як знайомий до знайо-

мого, а як пан до підданого. Уже сама мета візиту турчина, а він хоче купити в Івана жінку, яка йому сподобалася, порушує усталений ритм життя. Турчин зовсім не цікавиться згодою чи незгодою Іванової жінки на такий викуп, його турбує одне — коли Іван не погодиться на те, він забере у нього Мар'яну силою. «Таких відносин у нас ніколи не було, се відносини завойовницького краю, де турки — пани і мають право поводитися з християнами, як самим хочеться, а християни не мають ніякої правової оборони від їх утисків» (XLII, 62-63), — підсумовує І. Франко. Коли ж траплялося так, що жінка зраджувала чоловіка свідомо, керуючись при тому власними забаганками, то народна пісня виносила їй рішучий присуд. У одному з варіантів тої самої пісні про Івана та Мар'яну Іван, подібно до Марка Кралевича та Груйо Новачека з болгарських та сербських пісень, також карає смертю свою зрадливу жінку. Але, підкреслює І. Франко, і тут маємо свої істотні відмінності між українською та болгарською і сербською пісенністю. В останніх Марко та Груйо виступають втіленням безмежної жорстокості та злоби. Скажімо, Груйо здирає із своєї дружини пишне вбрання, обливає її воском і смолою, посипає сіркою, обмотує повісом і обливає горілкою. Потім закопує її по пояс у землю і підпалює. Такі вчинки героїв І. Франко розцінює як вияв морального отупіння та здичавіння, які, на його думку, виробилися у болгар і сербів під впливом турецького панування. Разом з тим учений стверджує, що чуття нашого народу не могло зрозуміти такої жорстокості. Тому українська пісня страту жінки чоловіком пояснює не засліпленням себелюбством та холодною жорстокістю, а хвилиним настроєм, сп'янінням від перемоги над турчином. Впадає в око і різна мотивація зради жінкою чоловіка. Скажімо, у болгарських піснях жінка — цариця, вона вроджена розпусниця. В українській же пісні це пояснюється соціальними мотивами. Турчин — завойовник, пан, він відчуває силу своєї зверхності і беззахисність Івана, бідного хлібороба, а жінці хочеться жити краще. До того ж і Мар'яна, ніби відчуваючи свою провину та докори сумління, займає, так би мовити, нейтральну позицію: вона не стримує турчина, але не допомагає й Іванові. Оцей соціальний та морально-етичний підтекст значно пом'якшує провину героїв, характеризуючи світогляд українського народу як світогляд гуманний, в якому не знаходиться місця холодній жорстокості та насильству. Навіть мотив страти чоловіком своєї жінки тут виражає хвилиний розпач, прагнення чогось світлого, кращого, теплого, людяного.

До того зауважимо, що герої українських народних пісень борються за своє щастя, перш ніж зробити рішучий крок,

вони переживають складні душевні драми. І те поглиблює їхню відданість здоровим народним ідеалам, здоровим принципам народної моралі, завжди виносячи на перший план прагнення сімейного щастя у всій його повноті. Такою і є Николайкова жінка із «Пісні про шандаря». Цікаве у цьому відношенні порівняння, яке робить І. Франко, героїні названої української пісні та Катерини Кабанової з драми О. Островського «Гроза». Насамперед дослідник зауважує, що вони люди гарячої і пристрасної любові, що їм властивий по жіночому щирий порив до любові глибокої, сильної, до любові, яка облагороджує людину, робить її справді щасливою. Але Катерина Кабанова таїть з такою любов'ю, переживає докори сумління, а потім, не зносячи ганьби, душевних мук, кидається у Волгу. Ніщо подібне не властиве Николайковій жінці. Вона зовсім одверто заявляє про своє почуття, «для неї нема ні ганьби, ні докорів, ні нічого, окрім тої любові, — і коли також бажас смерті, то тільки для того, щоб і в гробі лежати поруч любого собі чоловіка» (XXVI, 250-251). Зрозуміло, що така різниця в характерах героїнь зумовлена різницею обставин, укладу всього життя, яким вони живуть. Стара Кабаниха їсть Катерину, як іржа залізо, глум, жорстокість і безсердечність, грубість і серцеїдство творять обставини «темного царства», які й штовхають Катерину на самогубство. Останнє ніскільки не засвідчує сили і волі Катерини. Бажання смерті для Николайкової жінки не воля злих обставин, а воля її серця, вияв її жагучої любові, якій вона хоче залишитися вірною і в домовині. Тому І. Франко говорить, що променем світла Николайкову жінку назвати не можна. І то зовсім не тому, що вона менш вольова, що не кидає виклику обставинам як Катерина О. Островського. Навпаки, героїня української народної пісні стоїть на значно вищому щаблі людської гідності, виявляє значно більше сили волі, але вона діє у принципово інших обставинах, які не назвеш «темним царством», адже «такого «темного царства» в родиннім житті, як в Московщині, у нас нема» (XXVI, 251). Натомість довговікова традиція сімейного життя на Україні виробила принципи свободи і гуманізму, які обумовили атмосферу злагоди, взаємоповаги та взаєморозуміння між членами сім'ї.

Як приклад того у розвідці «Етнографічна експедиція на Бойківщину» І. Франко наводить сім'ю Івана Сухого. Її формування і спосіб життя відображають риси типово українського народного світогляду. В основі відносин між членами сім'ї Івана Сухого завжди була праця, яка і згуртувала усю родину в єдиний, активно діючий колектив, виробила спільні для всіх життєві принципи та ідеали. Незважаючи на те, що сім'я скла-

далася з самого господаря, його дружини, двох одружених синів, їхніх дітей та ще одного сина, який жив у Америці, а це становило 13 чоловік, біда і радість завжди згуртовували членів родини, спонукали до взаємовиручки, взаємодопомоги і взаємопідтримки. Взаємини між старшими і меншими завжди характеризувалися послухом і разом з тим розкутістю, щирістю та розважливістю. Досягалося це завдяки тому, що всі члени родини високо цінували працю, бачили в ній джерело добробуту, високої моралі і т. д. Скажімо, Іван Сухий двічі погорів. Зрозуміло, що це завдало йому великої шкоди. Але із складної ситуації родина завжди виходила разом. Завдяки цьому родина успішно відбудовувала своє обійстя і таким чином успішно долала труднощі, завдані пожежею, а в сім'ю приходив достаток і злагода. Прикметно й те, що живучи в Америці, третій син Івана Сухого не поривав родинних зв'язків, виявляючи турботу про батьків, братів та їх дружин і дітей. Зароблені і заощаджені гроші він надсилав батькові. Само собою зрозуміло, що така атмосфера сімейних взаємин формувала і відповідну мораль. Тепло родинного вогнища викликало не лише злагоду, а й необхідність працею та взаємною увагою і повагою підтримувати це тепло і злагоду, чим батько дуже гордився за свою сім'ю. У свою чергу це розцінювалося і як вияв розсудливості та мудрості самого батька як глави сім'ї. Відгукуючись про синів як про вельми слухняних, у розмові з І. Франком Іван Сухий зауважив, що й він без них нічого не робить, тобто радиться з ними в усьому. З такою ж гордістю, як про згідливих і працьовитих, батько відгукнувся і про невісток. Погляди господаря на сім'ю характеризувалися і значною мірою релігійності. Лад у своїй хаті він вважав як вияв волі Божої, як нагороду за покірливість, взаємну повагу, розсудливість та мудрість у всьому. «Це Бог дав мені, бо я завжди і всюди вмів давати собі раду, і так ми живемо разом», (XXXVI, 83) — говорив Іван Сухий своєму співбесідникові.

Предметом неослабної уваги І. Франка була проблема постизації природи, землі, звичаїв, обрядів і т. д. як ознаки народного світосприйняття. До неї він звертається, скажімо, у «Передньому слові» до збірки народних пісень та обрядів, записаних О. Рошкевич у Лоліні Стрийського повіту, розвідці «Українці», «Студіях над українськими народними піснями», тощо. Такий ліризм, жалібні мелодії українських народних пісень пояснюється у них смутком дівчини і присутніх, яким у первісні часи супроводжувався акт одруження, коли дівчину насильно викрадали від батьків або продавали в чужу сторону. Поетизація тут, як бачимо, не є ідеалізацією. Суть її полягає в глибоко психологічному переживанні морально-



етичного змісту явища, у наданні йому характеру самовираження цілого колективу, об'єднаного спільними емоціями, почуттями, уявленнями.

Істотні грані патріархального світогляду виявляються і в ставленні людини до землі. Для селянина вона не просто земля, вона для нього жива істота, до якої він відчуває особливу прив'язаність, переживає особливі почуття, нею викликані. «В історії і характері українського (малоруського) народу є щось таке, що засвідчує його тісний тисячолітній зв'язок із землею, яку він заселяє: все та ж постійність і спорідненість при незначній одмінності, все та ж сонячна лагідність і жвавість, поєднана з журливістю, тільки степовикам притаманною» (ХЛІ, 162), — писав І. Франко у розвідці «Українці». Тому-то ця риса селянського світогляду не раз ставала джерелом тієї чи іншої поетичної ідеї у художніх творах письменника.

Прикметно, що таке світосприйняття згодом стане характерним і в осмисленні подій, явищ, визначних історичних постатей. Його природу І. Франко пояснював тими ж самими багатством уяви та експресії, витонченістю почуття у сприйнятті дійсності, глибиною переживання її змісту, які були властиві патріархальному світоглядові. Як переконливий приклад того І. Франко наводить пісню про Байду, в якій образ Дмитра Вишнівського наділений надзвичайною звитягою, силою волі та винахідливістю. До того ж, на думку І. Франка, засоби художньої поетизації, як-то: чудесне стріляння Байди з лука, можливість висіти зачепленим за гак ребром кілька днів і при тому чинити опір ворогові, ввібрані пісню з арсеналу народнопоетичної традиції, яка була вироблена значно раніше відображеної події. Так у пісні діалектично поєдналися в одне художнє ціле різні за часом постання та особливостями шари народного світогляду, які народний геній підпорядковував одному завданню — поетичному возвеличенню свого захисника і героя, який став уособленням нездоланності вільнолюбивого і незалежного духу нації.

Отже, І. Франко на основі усебічного аналізу даних фольклору, етнографії, народної психології, моралі, етики та філософії дав досить чітку концепцію еволюції народнопоетичних уявлень про людину і світ на першому етапі після міфологічного періоду їх становлення. Етап цей характеризується синтезом різних шарів народного світогляду з яскраво вираженою тенденцією до розвитку психіки, поглиблення чутливості як основи переходу від пояснення до пізнання людиною навколишнього світу, самої себе і явищ у ньому. При тому світ цей постає не стільки у символах, скільки в постизованих реалі-

ліях повсякденної дійсності, що подаються в глибоко психологічному освітленні.

З історичним розвитком суспільства, із загостренням боротьби українського народу проти політичного, національного та соціального гніту виробляються й нові, відповідні цим явищам, форми народної самосвідомості, відбувається наповнення новим змістом і старих уявлень про людину і світ. І. Нечуй-Левицький вказуючи на синкретичний характер світосприйняття українського народу, підкреслював постичну заземленість, тонкий ліричний струмінь у ньому, позначений нотками туги і болю, як одну з національних його особливостей. «Сумування українця і справді стало теперечки черком національного типу, — то одтисок минувшости об'ярмленого народа... Смутна пісня є історичне засвідчення важкого минушого життя»,<sup>1</sup> — наголошував письменник у статті «Світогляд українського народу».

Така ось взаємозалежність самосвідомості та історичного буття нації відзначається й у «Студіях над українськими народними піснями», «Сербських народних думах та піснях», «Житті і побуті сучасного селянина на Україні і у Франції», «Жіночій неволі в руських піснях народних», інших працях та листах І. Франка. Довготривала боротьба проти турецько-татарських, польсько-шляхетських та московських поневолювачів зумовила інтенсивне становлення та побутування героїчного способу як однієї з форм народної ідеї державної незалежності України. Виразно така думка заявлена вже в пісні про Байду, в якій герой рішуче не приймає обіцянки султана забезпечити ціною одруження з його дочкою панування над Україною, як не може він прийняти і «віри проклятої», в чому І. Франко вбачав благодію впливу Хмельниччини. Не випадково він зауважував постійний і глибокий інтерес кобзарів до історії, старовини, до побуту, звичаїв запорожців, тобто всього того, що визначає суть і основи державності цілої нації. Тому-то в їх думках і піснях немає ні нудної солодкомовності, ні переніженого чуття, ні розкішних висловів, «в них усе дике, подібне до тих дібров, степів, що виховали їх та прийняли на своє лоно при вродженні, скрізь пориви, подібні до польоту степових вітрів, під котрих глухим завиванням вилеліяні вони — все бурливе, як минуле життя Запорожжя» (XLII, 486-487). На доказ того дослідник наводить пісні та думи про Байду, Сергіягу (Івана Підкову), Хмельниччину і т. д., порівнює їх, зокрема, з сербським народним героїчним способом.

<sup>1</sup> Світогляд українського народу в прикладі до сьогочасности. (Написав І. Нечуй.) — «Правда», 1868-1874, с. 484.

Скажімо, однією з провідних ідей народнопоетичних творів про Хмельниччину є ідея незалежної української держави. На основі аналізу пісень та дум І. Франко показує, що структуру народної свідомості у такому разі визначають опозиції соціальний, національний та духовний гніт — прагнення волі, свободи, усвідомлення національної честі та гідності, поневолення — свобода. Виняткову роль тут відіграє й історична пам'ять народу. У розвідці «Пісня про Кочубая» появу цілого ряду пісень та дум І. Франко ставить у пряму залежність від Хмельниччини, від діяльності самого Богдана Хмельницького та його сподвижників Перебийноса, Нечая, Богуна, від таких подій, як битви під Жовтими Водами, Пилявцями, Берестечком і т. д. При тому він відзначає як одну з найприкметніших ознак цих творів досить добре зображення якщо не самих подій та фактів, то в усякому разі настроїв і сподівань українського народу з того часу.

Якими ж були ці настрої і сподівання? «Великий народний рух, званий Хмельниччиною, — пише І. Франко у щойно згаданій тут студії над піснею про Кочубая, — викликав значне оживлення національної свідомості серед української маси, підніс давній антагонізм Русі до поляків до ступеня національного і державного змагання до самостійності і мав такий немалий вплив на оживлення пісенної творчості, що була літературним висловом того антагонізму» (XLII, 268). Антагонізм той, на думку вченого, має не лише виразний козацький, а й селянський характер. Мотив боротьби за християнську віру, властивий думам про боротьбу з турецько-татарськими поневолювачами, тут переростає у мотив козацьких порядків, які необхідно налагоджувати на своїй землі, як кажуть думи «козакам козацькі порядки давати». До того ж автори дум виявляють чітке усвідомлення «того, що Україна, то не Польща, що Польща над Віслою, що ляхи і українці — два різні народи» (XXXI, 215). При тому маємо ще одне яскраве свідчення високого рівня національно-державної свідомості нашого народу, відображеного в історичних думках і піснях. Це насамперед оповіті серпанком слави, всенародної любові і шани образи героїв національно-визвольної боротьби нашого народу проти іноземних поневолювачів, які і є переконливим свідченням того, що визвольні змагання цих героїв, ідея незалежної української держави не лише співзвучні народним настроям, вони — сама суть народного світогляду, один з найяскравіших його проявів. Наділяючи ватажків національно-визвольного руху рисами ідеальних героїв, народна постична свідомість, проте, зберігає їх реалістичну основу. Навіть вигаданий народною уявою гетьман Карпо Півтора-

кожуха діє в обставинах цілком реального повсякденного буття козака. Романтичний серпанок навколо образу не позбавляє його конкретного соціального та історичного змісту. Карпо Півторакожуха, як і інші гетьмани, воює проти польської шляхти і тим самим прагне відновити свободу і незалежність свого народу, він підтримує тісні зв'язки з татарами і, зрештою, гине в одному з боїв, як справжній лицар-козак. Оця ідея саможертвності, якою пройняті історичні пісні та думи, ще раз засвідчує високу державну свідомість українського народу від рядового селянина чи козака до видатного полководця чи гетьмана. Свобода і незалежність не приходять самі по собі, їх необхідно виборювати і відстоювати ціною великих зусиль, великих жертв. А такий рівень свідомості можливий лише на високому рівні національно-визвольних змагань, розвитку і становлення державної ідеї. Саме цим і пояснює І. Франко виникнення героїчного епосу в сербів та українців.

Закладений у глибині віків той світогляд формує сильну, вольову і вільнолюбиву натуру прийдешніх поколінь українського народу. Розкриваючи внутрішню драму Миколи Джері, героя однойменної повісті І. Нечуя-Левицького, критик, зокрема, підкреслював органічну єдність у ньому двох світів — козацького і селянського. Довгі роки рабського становища сформували в Миколі Джері, як і в його селян-сучасників, неприступну мовчазність, задуму, недовірливість, замкнутість, обережність. Та вони засвідчують не стільки покірність, скільки безвихідь становища героя, внутрішньо потаємний, активний пошук свого шляху в житті, способів утвердження своїх життєвих принципів та ідеалів, які сягають своїм корінням у глибину віків і сформувались на ґрунті козацьких вольностей, орлиного польоту думки, непосидючої діяльності. Ці два непримиренні світи зійшлися в його душі в гострому конфлікті і вивели його на шлях боротьби за власну долю, честь і гідність. Тому Микола Джеря для І. Франка — «один із тих світлих, лицарських типів українських, з яких колись склався сам цвіт запорозького козацтва», бо ж він «хоть кріпаком родився, був однако з тих людей, котрим усе життя воля пахне, був з тих здорових натур, що скорше вломляться, а зігнути не дадуться» (XXVI, 64).

Оцю козацьку гордість, нетерпимість до брехні і насильства, відвагу, жагу свободи і волі І. Франко визначає як одну з основоположних рис українського народу. Він вбачає її не лише у войовничому характері запорізького козацтва, у всьому укладі повсякденного життя селянина, у бунтарстві вдачі та непокірності, а й у розважливому, холодному епізмі українських народних дум та історичних пісень, які «виховували нові

покоління, вливаючи в них з материнським молоком того самого героїського духу, котрим жили батьки» (XXVI, 58).

Прикметно, що в українському народному світогляді І. Франко вказує також і на такі морально-етичні категорії як гордість, шанобливе ставлення до старших, побратимство і колективізм, оптимізм, байдуже ставлення до особистого горя і навіть смерті, коли йдеться про загальнонародні інтереси. Справді-бо, щось химерне, як це ми бачили, є у характері Байди, відлунують вони і в мученицькій, але героїчній смерті Северина Наливайка, створеному народнопоетичною уявою образі дівчини-воячки, яку мати, не маючи синів, віддає до війська аби та взяла щонайактивнішу участь у збройному захисті України від лихих нападників. При тому, посилаючись не лише на фольклорний матеріал, а й на літописи, документи, численні життєві приклади, І. Франко доводить, що такі взаємини у козацькому середовищі, таке усвідомлення запорожцями свого місця і ролі в історії рідного народу було не просто нормою повсякденного життя, а й визначало життєздатність та життєдіяльність українського суспільства в цілому.

Дійовим результатом взаємин у селянському середовищі виступала й кара. Цікаві з цього погляду спостереження І. Франка над народним правництвом села Добрівляни Дрогобицького повіту, викладені ним у розвідці «Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу». Карали тут найбільше тих, чий норми і вчинки розходилися з нормами народної моралі та етики, насамперед, за сварку, бійку, обмову, образу честі словом і ділом, за зневагу громадського уряду. Каралося також життя на віру, втрата дівочької честі, п'янство, чари, ворожба і т. д. При тому громадська думка не нівелювала особистості, не диктувала їй своєї волі. Таким чином вона лише оберігала саму громаду від духовного і морального занпаду, спрямовуючи її розвиток у здорове русло народного життя, яке будувалося на основі віками вивіренних принципів, норм та ідеалів взаємоповаги і благородства. Добрівлянська ж громада при тому була певна, що таке право вона одержала від офіційних правничих установ і законів, що їй таким чином «повернені були давні общинні порядки або що-небудь подібне» (XXVI, 203). Відтак у своїй діяльності вона керувалася не офіційними законами та розпорядженнями, а волею Божою, силою традицій, громадської справедливості та громадською думкою.

Якщо ж до покарання окремих, так би мовити, правопорушень громадський суд виявляв іноді деяку поблажливість, то до моральної розпусти, або дітогубства, він був безпощадний і безкомпромісний. У статті «Жіноча неволя в руських пі-

снях народних» І. Франко наводить приклади, коли дівчат, які з власної волі пішли служити до пана у двір і там стратили свою честь, прилюдно не лише ганьбили, а й били замоченими у соляній ропі шнурами від дзвонів, а дітозгубниць нерідко карали смертю, закопуючи їх живцем у яму разом із трупом дитини. Зрозуміло, що такий вплив громади не раз зупиняв руку покритки і вона воліла знести найбільшу ганьбу, але не відважувалася заподіяти смерть своїй дитині.

Студіюючи різні варіанти пісні про Правду і Кривду, І. Франко спостеріг ще одну особливість народних правничих уявлень. Йдеться про мотив кари Божої, за похвалу неправді. Згідно пісні душа того, хто хвалитиме неправду, зазнає мук пекла, а тіло його буде віддане вогню. В інших же варіантах цей мотив переростає у мотив страшного суду. В такому розвитку пісенного мотиву, як підкреслює дослідник, не важко зауважити синтез есхатологічних, морально-етичних та соціальних уявлень про людину і світ, які трансформувалися на новому етапі становлення народного світогляду в одну з правничих норм, на основі якої регулюється життя усієї громади.

Не обійшов І. Франко своєю увагою і таких аспектів народної соціології, як погляди на взаємовідносини станів і класів у суспільстві. Визначаючи основний зміст цих поглядів він знову звертається до народних пісень, дум, літописів, тощо і в результаті їх докладного вивчення доходить висновку, що головним джерелом народних соціологічних уявлень є суперечності розвитку суспільства, які й обумовлюють національну і соціальну нерівноправність його членів. У свою чергу ця нерівноправність стає джерелом нових ідей, які й рухають тими чи іншими групами людей, станами і класами, їх взаємини, а відтак і суспільством в цілому.

Причину бунтарської вдачі, скажімо, Миколи Джері І. Франко значною мірою пояснює не лише панщиною, а й породженим нею покаранням — віддачею у москалі. Справа вся в тому, що солдат після московської муштри, говорить І. Франко, якщо й повертається додому, то повертається фізично, морально і душевно надламаною і скаліченою людиною. Цілком природно, що з службою в москалях український народ пов'язував згубу і смерть. Так само цілком природно він «ховався, утікав, з голоду та холоду, гиб по болотах та байраках, щоб тільки не попасти «у москалі» (XXVI, 65). Отже, неволя породжує в народній свідомості жагучо-нестримце прагнення свободи.

Але не лише тяжке економічне становище викликало активний соціальний протест. Національний гніт також був

причиною тому, що і знайшло своє яскраве відображення в народній творчості, зокрема в думках про Хмельниччину, «Про жидівські відкупи та про війну через них», цілому ряді історичних пісень. Вражають у них картини знущань над населенням. Скажімо, у думі «Про жидівські відкупи та про війну через них» ідеться про безправність українського козацтва. Євреї-орендарі чинять небачені здирства. Селянин не має права вільно охрестити дитину, повінчати молодих чи то ловити рибу. Навіть церкви орендарі закрили на замок, а коли козак минає шинок, то його насильно заганяють туди аби зідрати з нього гроші. Усе те викликало спротив у середовищі козаків, і вони разом з Богданом Хмельницьким вирішили оголосити війну своїм утискувачам і дати їм рішучу відсіч, та таку, що, як говориться в одному з варіантів думи, самі євреї, втікаючи з України,

Як узяли свого рабна Мошку проклинати:  
«Бодай ти, Мошку, щастя й долі не мав,  
Як ти побогато на Україні одкупу брав!  
А якби ти був, Мошку,  
Та брав на Україні одкупу потрошку,  
То б ми на Україні проживали,  
То нас би козаки українські  
Вельможними панами називали!»

(XLIII, 186).

Ці та подібні міркування І. Франко підтверджує також даними літописів та інших документів і показує таким чином, що народні соціологічні погляди на характер національних та економічних взаємин завжди мають яскраво виражений морально-етичний зміст. Козаки і українське селянство, як бачимо, бодай на прикладі думи про взаємини євреїв-орендарів та місцевого населення, завжди виявляють готовність жити у мирі та злагоді, але образи національної честі та гідності прощати нікому і ніколи не можуть. Свобода не лише економічна, а й національна, моральна та духовна, — для них становить висхідний пункт взаємин у повсякденному житті, основу соціального світогляду.

Чільне місце в народній свідомості відводить І. Франко сатирі та гумору. Сміх він розглядає як вищий ступінь «народного самопізнання, коли народ зачинає критично розглядати суспільний устрій, який його окружає, а не сміючи або й не вміючи висказати своїх вражень просто, висказує їх гумористично-іронічним способом, у їдких, насмішливих пісеньках» (XXVI, 59). І хоч такі твори не подають широкої панорами життя усього народу, як то маємо в думках, все ж та-

ки вони містять так багато вдячного матеріалу для пізнання характеру взаємин людини і суспільства, закладаючи міцний ґрунт для народної соціології. Чого тут варті, скажімо, пісні про ляхка, численні жарти та дотепи, які подають ясну картину соціальних взаємин в українському суспільстві на різних етапах його становлення. Скажімо, в оповіданнях і приказках, зазначає І. Франко, «шляхтич звичайно представляється біднішим від хлопа, і то біднішим через власне лінивство, недбальство, нездібність» (XXVI, 185). Предметом осміяння в народній сатирі також є претензійність, прагнення легкої слави, вимога незаслуженої поваги, а сміх має відтінок медитативності, виражає оптимістичний погляд на світ.

Не залишилася поза увагою І. Франка і схильність народу до філософського осмислення явищ дійсності, погляди на сенс людського буття, взаємозв'язки людини і суспільства в цілому і т. д. Генезу цього осмислення вчений виводить, насамперед, з особливостей народного світовідчуття та ідейних основ українського суспільства.

Однією з цих особливостей І. Франко вважає органічну єдність людини з природою, що несе в собі відгомін стародавніх анімістичних уявлень про навколишній світ. Але така єдність не є відображенням якогось механічного, прямолінійного зв'язку з цим світом. Це насамперед складний процес саме осмислення, і до того ж філософського осмислення природи і місця людини в ній, само собою зрозуміло, у поетичних, нерідко первісних, його формах. На перший план, на думку І. Франка тут виступає ідеалізація, обоження природного начала. «У стародавніх українських обрядових піснях (колядках, шедрівках, веснянках, весільних, звичайно, не всіх) ми, — пише він у статті «Южнорусская литература», — маємо надзвичайно живі відображення язичницької старовини, заклик до язичницького Даждьбога, залишки культу природи» (XLI, 102). Отже, природа в первісній філософії була першопричиною і першоджерелом пізнання людиною самої себе і світу в цілому, на ґрунті яких народжувалися й первісні філософські ідеї, одними з яких стали ідеалізація та культ природи. З бігом часу вони дали досить сильний імпульс до формування національного світогляду та характеру, а нерідко й цілих філософських систем. Навіть християнство, хоч як воно не протистояло язичництву, як не пропагувало відречення від світу, тобто аскетизм, не могло позбутися такого впливу. Як переконливий приклад того І. Франко наводить вірування в душу і загробне життя, властиві первісним релігіям та християнству. Згідно з християнським віровченням по смерті людини її душа продовжує жити, але одні з них, а саме праведні, йдуть до не-



ба, а другі, грішні, — до пекла. Саме таке розуміння існування людської душі в ході історичного розвитку формувало в народній свідомості поняття про загробне життя, добро і зло, про смерть і безсмертя, що й вилилося у своєрідну течію в українській народній філософії, так яскраво виражений в повір'ях, легендах, казках, інших жанрах фольклору, звичаях та обрядах і т. д.

Витворена ще в часи язичництва ідеалізація краси сформувала поетичне світосприйняття і світовідчуття українців. Воно ж, це світосприйняття і світовідчуття, пом'якшувало, демократизувало навіть найтвердіші та найзакостеніліші догмати християнства, влило в нього живий, гуманістичний струмінь, дало досить сильні імпульси до розвитку і становлення нових принципів моралі, етики, психології, соціології та філософії. Студіюючи наші колядки І. Франко підкреслює їх радісний, урочистий пісенний настрій, зумовлений народженням Ісуса Христа, адже він «не тільки перший творець людей; він уродився на те, щоб сотворити їх другий раз, відродити до нового, кращого життя» (XXVIII, 27). Зовсім не важко вловити тут типологічну спорідненість первісних вірувань і християнства, пов'язану з народженням та ідеалізацією світлих життєдайних сил, радості буття. Звідси виводить І. Франко ідею блага і добра, як основи життя, властиву українській народній філософії.

Дещо раніше ми мали змогу переконатися в тому, що не лише природа, релігія, а й історична дійсність зумовили філософічність українського національного світосприйняття та світовідчуття. Переконали свідчення тому й пісня «Ой летіла зозуличка та й стала кувати», яку І. Франко досліджує у статті «Пісня про знесення панщини». Ряд комедійних ситуацій у ній розкриває антагоністичний характер взаємин селян з панами. Але зміст пісні, як пише І. Франко, становить «об'єктивне зображення не того, що було на ділі після знесення панщини, а того, чого народ в ту пору надіявся. Надіявся ж він, що пани, позбавлені дармових робочих рук, швидко збідніють і зруйнуються економічно» (XXVII, 33). У цих сподіваннях, як у дзеркалі, знаходить своє відображення становище селянина за кріпосного права, рівень соціальної свідомості та філософія пасивного споглядання значної його частини. Та навіть за такої філософії не можна не зауважити в пісні й те, що відміна кріпосного права викликала до життя й принципово інший підхід до осмислення дійсності, суть якого полягає в комедійному сприйнятті учорашнім кріпаком свого визискувача, що засвідчує пробудження в ньому, нехай до кінця не усвідомленого, власного «я», власної честі і гідності, що було неможли-

вим зовсім недавно. Так історична подія зумовила і зміни в принципах філософського осмислення людини зокрема і дійсності в цілому. Стрижневою тут стає ідея свободи.

В українській народній філософії свобода мислиться як вільне волевиявлення людиною своєї сутності, на основі якого й формується її ставлення до навколишнього світу, взаємодія з ним. Це І. Франко спостерігає у різних сферах буття. У національній та соціальній сферах воно виявляється в розквітості прагнень, устремлінні людини, у всезростаючій активності її в суспільному житті. Хмельниччина, наприклад, акумулювала енергію широких мас, виробляла форми суспільної діяльності людини, позбавлені гніту, експлуатації, відкривши тим само нові можливості соціального духовного та морального самовдосконалення суспільства. Зрозуміло, що недругорядну роль відіграли тут і національні традиції, культура, релігія, побут і т. д., які закладали міцні підвалини історичного поступу народу.

Усебічний аналіз пісні «Про Правду і Кривду», її джерел, особливостей побутування та впливу на народну свідомість привів І. Франка до переконання в тому, що народній філософії властиве трактування єдності як єдності двох протилежних начал, а саме правди і кривди, які перебувають у стані постійного руху, боротьби, рухаючи тим самим і самі основи розвитку суспільства.

Уважне прочитання праць І. Франка, присвячених фольклору та етнографії, дає усі підстави говорити про те, що дослідник визначав цей розвиток як рух по шляху до незалежності, волі й свободи як окремого індивіда, так і нації та суспільства в цілому. На численних прикладах, учений доводить, що саме з ними народ завжди пов'язував найвищі людські цінності. Незалежність, воля й свобода завжди визначали зміст поглядів українця на мету, смисл і цінність життя. Звідси й філософічність української народної поезії, надто ж дум та історичних пісень, виникнення яких І. Франко пов'язував з високим рівнем не лише державного, а й духовного розвитку нації. Поляки, як і ряд інших народів, на його думку, не мають епосу тому, що «культурне життя застало народ у таку пору, коли він ледве почав доходити до епічної творчості, і він не мав часу пройти її вповні» (Л, 97). Натомість, українці і серби створили такий епос, який грав лицарством і звитягою народних героїв, для яких захист свого народу від посягань чужоземних ворогів становить основу і суть усього життя. Та й у згаданій раніше пісні про дівчину-воячку маємо не лише мотив саможертвності в ім'я свободи рідного краю, а й своєрідну філософію безкомпромісності, рівності жінки з чоловіком у незвичайних для жінки обставинах виступу у військовий похід та

збройній сутичці з ворогом. Образ дівчини-воїна виражає, таким чином, і розуміння особистого та громадянського обов'язку, погляди на життя і смерть у зв'язку з долею народу і т. д.

Та не лише героїчний епос має філософський підтекст. Мудрість народних казок, медитативна інтимізація ліричної оповіді у піснях, отой оптимізм народної сатири і гумору, про які йшлося вище, — то також свідчення філософського підходу в художньому освоєнні народом різних сфер свого повсякденного буття, що надає тим чи іншим художнім формам у народній творчості глибинної змістовності та виняткової пластичності поетичної думки.

Незвичайної сили ліризм українських народних пісень, поетичний образ нареченої, дружини, матері в різних жанрах фольклору — то також вияв філософічності народного способу мислення. Суть його полягає насамперед у повазі до людської особистості, надто ж жінки, образ якої трактується у народній поезії не лише як дітородне начало, а й як першоджерело краси, людяності, божественної любові. То ж зовсім не випадково у статтях «Женщина-мати у поемах Шевченка» та «Жіноча неволя в руських піснях народних» І. Франко відзначав, що саме ставлення народу до жінки в житті і пісні є свідченням відповідного ступеня освіти і цивілізації кожного народу, а відтак і показником зрілості нації. Своїми піснями, думками, звичаями та обрядами, відображеними у них мораллю, етикою, психологією та філософією, український народ піднявся тут на один з найвищих ступенів світової цивілізації.

Уже сам уклад життя української родити, громади в цілому формував шанобливе ставлення до жінки, повагу до неї. Зрозуміло, що траплялися випадки, скажімо, і віддання дівчини за нелюба. Але пісні цього тематичного циклу пройняті не лише жалем та болем, а й протестом проти того, засвідчують високу честь і гідність дівчини, а разом з тим співчуття до неї творців, виконавців та слухачів тих пісень. «Такий гарячий і живий протест, — пише з цього приводу І. Франко, — проти силування свідчить іменно о тім, що силування те серед нашого народу — случай рідкий, що у наших дівчат дуже живе й сильне почуття свободи власної волі, що вони не уважають, так як великоруські жінки, своїм першим обов'язком — у всім покорятися мужчинам і у всім відречися власної волі» (XXVI, 214). Отже, повага до людини в українській народній філософії не мислиться без свободи моральної, матеріальної, психологічної і т. д.

У зв'язку з цим народна філософія розглядає й потреби людини, роль серця у її взаєминах з іншими людьми та навколишнім світом. Знову ж таки докладно аналізуючи пісні про

кохання та сімейне життя, І. Франко виявляє в них ту просту істину, що багатство не є внутрішньою потребою дівчини. Вона живе і керується у своїх вчинках іншими потребами, а саме потребою щирості, тепла, сердечності, тому й готова йти за наймита, але не за пана без серця. Ці потреби формують і внутрішній світ дівчини, позначений тонким відчуттям краси і потворності, скромністю і гідністю, делікатністю і безкомпромісністю і т. д., і т. п. Вітчизняна фольклористика і філософія після І. Франка ще не звертала належної уваги на такий характер взаємозалежності причини і наслідку у суспільному бутті людини та його народні джерела. А між тим, саме для вітчизняної філософії раніших часів це не було новою проблемою. Згадаймо тут «філософію серця» Г. Сковороди, Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького, П. Юркевича аби ще раз переконатися в цьому. Скажімо, П. Юркевич писав, що серце людини любить добро і тягнеться до нього так, як око любить споглядати прекрасне видовище й залюбки спиняється на ньому, що воно «може виражати, виявляти й розуміти цілком своєрідно такі душевні стани, які за своєю ніжністю, переважною духовністю й життєвістю неприступні для відстороненого знання розуму».<sup>1</sup> Спадкоємність традицій у вітчизняній філософії на ґрунті народних знань, народного досвіду тут цілком очевидна і заслуговує на неослабну увагу дослідників філософських проблем світогляду в цілому.

Впадає в око і типологічна спорідненість ідей гуманізму в народній філософії та релігії. Той само П. Юркевич зауважував природну основу релігії, тісний зв'язок її з серцем. «Основа релігійної свідомості людського роду, — писав він. — полягає в серці людини: релігія не є щось стороннє для її духовної природи, вона утверджується на природному ґрунті».<sup>2</sup> На ось таку природну основу Різдваєних свят, колядок та інших пісень, зокрема, обрядових, вказує й І. Франко. Радісний, урочисто-піднесений настрій цих творів фольклору, обрядових дійств та творів церковної літератури якраз і є тим природним ґрунтом, на основі якого релігійна свідомість знаходить свій подальший розвиток у свідомості народній, адже високий релігійний дух тут виявляється саме «в теплій любові до всіх людей, а голов-но до простого люду, до простого робітного життя» (XXVIII, 32). У народній же філософії саме ця людина, саме це життя також є предметом найпильнішої уваги. Так на народній ос-

<sup>1</sup> Юркевич Памфіл. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого. // Юркевич Памфіл. Вибране. — К., Абрис, 1993, с. 93.

<sup>2</sup> Там само, с. 102-103.

нові відбувається демократизація християнського віровчення, яке завдяки цьому у повсякденному побуті та народній свідомості почало набирати яскраво вираженого українського національного змісту.

Багатогранність наукових зацікавлень, висока ерудиція, обізнаність із життям і побутом українського народу, його історією та культурою, найновішими досягненнями гуманітарних наук свого часу дозволили І. Франкові зібрати, вивчити і дослідити найрізноманітніші пам'ятки матеріальної та духовної культури рідного народу і відтворити за ними найрізноманітніші грані народного світогляду у процесі його еволюції на всьому проміжку української історії. Первісне уявлення про людину і світ учений досліджував у тісному зв'язку з емоційним життям і психологією первісного колективу, який сам виробляв ті чи інші форми своєї життєдіяльності і тут само трансформував їх у первісні поетичні образи, що побутували у вигляді фетишизму і анімізму як форм первісних релігій. Та якщо у фетишах демони ще не відділялися від самого предмета, то в анімізмі це розмежування уже очевидне. Саме шляхом такого розмежування та поглиблення індивідуально-особистісного начала у сприйнятті та поясненні людиною самої себе і навколишнього світу й відбувається еволюція народного світогляду. Міф як вищий ступінь цієї еволюції уже був покликаний пізнати дійсність, дати їй завдяки системі міфологічних образів відповідне трактування. При тому дійсність розглядалася як така, що існує поза внутрішнім «я» самої людини. Виділивши себе із світу, людина постала перед необхідністю перейти від міфу до встановлення логічних, причинних зв'язків між явищами, які виражали психологічне, морально-етичне, історичне, соціальне, релігійне, філософське та інші сфери буття людини і суспільства. До того ж І. Франко постійно наголошував, що еволюція цих уявлень відбувалася на основі тісного діалектичного взаємозв'язку різних шарів народної свідомості, що й зумовило їх синкретизм, отже й життєздатність упродовж віків. Такі спостереження і висновки — цінний внесок І. Франка у народознавство, що має цілковите право на свою школу на сучасному етапі його становлення і розвитку.

## РОЗДІЛ II. НАРОДНА ОСНОВА ЕСТЕТИЧНОГО ІДЕАЛУ В ПОЕЗІЇ

Духовний прогрес людини і суспільства мислився І. Франком як тісний взаємозв'язок ідей нового часу та морально-етичних, психологічних, естетичних, філософських цінностей, вироблених людством упродовж віків у процесі їх постійних змін, руху, взаємовпливів. Тож цілком природно, що зміст і пафос естетичного ідеалу в творчості поета значною мірою визначався художнім освоєнням ідейно-естетичного потенціалу фольклору, звичаїв та обрядів, народного світогляду в цілому. У них І. Франко вбачав джерела збагачення внутрішнього світу, життєвих устремлінь, принципів та ідеалів людини, а відтак і активності її життєвої позиції. Найдавніші шари народного світогляду не раз у поезії І. Франка заявляють про себе то сплеском туги і болю, викликаними майже первозданною чистотою і поетизацією явищ природи, у якій ліричний герой відчуває часточку свого «я» тому й звертається до неї, як до живої істоти, то ідилічно пастельними тонами поетичних пейзажів. Народнопоетичні уявлення про красу, добро і зло, долю, народна християнська мораль також наводять на роздуми про сенс людського буття, світ та людину в ньому і т. д.

Скажімо, поезія «Місяцю-князю!» з циклу «Нічні думи» побудована на трикратному звертанні до місяця, що надає розвитку почуттів сповідально-медитативного характеру. Народнопоетичні джерела художнього мислення тут очевидні. Вони і в самому звертанні до місяця, і в означенні-порівнянні останнього з князем, що творить потаємно-бенкетний світ природи і людини, в якому вони зливаються в єдине ціле, творячи гармонію барв, ледь відчутних звуків, якихось не зовсім ясних почуттів та переживань. Така стихія настільки близька внутрішньому світові ліричного героя, настільки зігріває йому душу, що місяць-князь входить у його свідомість як чарівник, образ якого набуває людських рис («Смуток на твоєму Ясному личеньку» (1,50)), йому «важко глядіть»

В море бездонне,  
В людськості бідної  
Горе безсонне.

(1, 50).

Імпульси пантеїстичного світосприйняття несуть у собі чистоту, ніжність і благородство поривань поетичної душі ліричного героя. Разом з тим, контрастуючи зі світом навколишньої дійсності, де ще стільки мук, страждань і горя, ці

імпульси акумулюють у собі всю силу його внутрішнього драматизму і виводять конфлікт почуттів на найвищий рівень. Ліричному героєві болить найменший прояв дисгармонії між природою і людиною, і від того він стає ще прекраснішим і принаднішим. Далі, у третій строфі, І. Франко знову вдається до мотивів, образів та художніх прийомів народної творчості, провідним серед яких є мотив шукання цілющого зілля. Здавалось би ось-ось мають бути загоєні за давні рани людської душі та рани цілого світу і восторжествує гармонія, блаженство. Та ні. Розв'язка конфлікту не обіцяє цього, бо ж зілля те цвіте лиш «з-за райських меж...» (1,50) і воно досягне не для кожного, як не для кожного досягне щастя.

Ох, і коли ж ти те

Зілля найдеш?..

(1,50), —

у безнадії звертається до місяця ліричний герой. Неважко зауважити в цьому відгомін народнопоетичних уявлень про втрачене щастя, незнайдену долю. Саме вони й визначають сутність естетичного ідеалу поета, його ідейно-тематичну спрямованість, бо ж страждання завжди було ознакою добра, людяності і благородства.

Справді патріотичними почуттями, почуттями синівської любові до рідного краю, викликаними спогляданнями картин реальної дійсності, пройнятий і герой циклу «Веснянки». Художній паралелізм, антитеза виражає тут суперечливий характер цього почуття, що виникає на ґрунті прекрасного і драматичного, а часом і трагічного. Саме на чергуванні цих почуттів і побудована поезія «Вже сонечко знов на лугах»:

Вже сонечко знов на лугах

Почало весняную роботу;

І знов по широких полях

Полились ріки людського поту.

(1,27).

Картини пробудження весни, як і в народній поезії, тут словнені руху, динамічних змін однієї картини іншою. Вони є інтимізуючим засобом, що передає бентежний настрій ліричного героя, його замилювання рідною природою. Але патріотичне почуття тут не має жодних ознак сентиментальності, навпаки слово здрібніло-пестливого значення «сонечко», метафора «почало весняну роботу» несуть у собі тривожний підтекст, який конкретизується у двох наступних рядках, розгортаючись у контрастну картину людського горя. Внутрішня драма, що виливається гірким болем у душі ліричного

героя і є формою вияву його патріотичного почуття, що поглиблюється типовою коломийковою структурою, на основі якої побудована поезія.

Дещо іншу ідейно-естетичну функцію виконує коломийковий вірш у веснянці «Розвивайся, лозо, борзо». Тут, як і в народній поезії, він служить засобом передачі життєрадісних настроїв, оптимістичних почуттів, викликаних оновленням природи. Зміни в природі, знову ж таки з допомогою народнопоетичних мотивів та образів засіяної ниви, проростаючого насіння проектується у сферу національного буття, проблем соціального, духовного і політичного розвитку українського народу і суспільства.

І щоб всяке добре сім'я  
Ти повік плакала,  
І щоб світу добра служба  
З твого плоду стала!

(1,28). —

оптимістично завершує свої роздуми ліричний герой (він же і власне автор), звертаючись до української ниви.

Оця спрямованість у майбутнє визначає сутність естетичного ідеалу в поезії «Земле, моя всеплодющая мати». Основним прийомом його постичного вираження є одухотворення землі, властиве патріархальній психології. Не випадково, скажімо, орачі навесні вибиралися в поле як на свято, обов'язково одягаючи нові, чисті та білі сорочки, бо ж у свідомості селянина це була особлива зустріч із землею від якої залежала доля урожаю. Загальновідомі звичаї освячування землі, перших сходів і т. д. Їх смисл полягав у тому, щоб задобрити землю, виявити до неї повагу та пошану, за що вона віддячувала щедрими дарами. Земля у народних віруваннях виступала не лише символом родочості, а й джерелом здоров'я. За образу землі просили у неї прощення, раніше існував також обряд поклоніння землі.<sup>1</sup> Виходячи з таких народнопоетичних уявлень про землю, І. Франко у згаданій поезії наділяє її різними можливостями. Вона — мати, яка дає силу, «щоб в бою сильніше стояти», теплоту, «що розширює груди, Чистить чуття і відновлює кров» та «до людей безграничну будить Чисту любов». Вона дає огонь, «щоб ним слово налити», громову владу, щоб стрясати душі, вічну страсть, щоб «Правді служити, неправду палити», «ясність думкам — в серце кривди влучать» (1,28). Так переосмислений на народнопоетичній основі образ землі,

<sup>1</sup> Див.: Болтарович З. Є. Народна медицина українців. — К., Наук. думка, 1990.



до якої звертається герой, кожного разу наповнюється новим змістом, виражаючи тим самим і багатство духовних, морально-етичних та інших цінностей загальнолюдського змісту, на яких він утверджує себе в світі. Пристрасні звертання, протиставлення правди і кривди, окличні речення органічно доповнюють оптимістичний пафос, здоровий, чистий, радісний зміст, життєтворчу силу естетичного ідеалу веснянок, забарвленого у поезії І. Франка синівською любов'ю до свого народу, що прийняв у своє серце і душу його болі, страждання і піднесення.

У тому є свій сенс. Адже у глибинах народного життя поет бачить могутні джерела усебічного поступу людини і суспільства в цілому по шляху прогресу до вищих загальнолюдських ідеалів. З достатньою переконливістю це засвідчує і поезія «Народна пісня». Центральним у ній є народнопоетичний образ криниці як символу творчого духу народу, що доповнюється образами дітей весни, живої води та запаленого чистим жаром серця, конденсує в собі внутрішній світ ліричного героя і світ навколишньої реальної дійсності. Завдяки такій єдності образ криниці із звичайного, побутового явища переростає у змістовний образ-символ, а сама поезія, як відзначає С. Єрмоленко, стає «фактично поетичним кредо, в якому проголошена ідея постійного зв'язку літературної творчості з її фольклорними витоками».<sup>1</sup>

Одним з таких джерел є цикл народних творів про Правду й Неправду, справедливий суд, великого грішника, тощо. У них І. Франка цікавлять насамперед уявлення про етичні норми в повсякденному житті людини, про прекрасне, потворне і т. д. Основним критерієм оцінки людей і явищ у них виступає правда. Скажімо, бідний брат з казки «Про Правду і Кривду» у всьому живе за принципами правди і справедливості, тому доля наділяє його усім: багатством, благородством, співчуттям до скривджених, щедрістю душі і серця. Ставши королем, він вибачас дядькові заподіяне йому зло, і дарує останньому два кораблі усякого добра і каже: «Я забуваю все те, що ти мені робив. Бери собі оці два кораблі з усім добром. А як прийдеш у свій город, розкажуй усім, що краще жити правдою, аніж кривдою».<sup>2</sup> Багатого дядька стала мучити заздрість. Він захотів і собі стати королем, щоб нечесним шляхом нажити нове багатство. Та доля винесла йому справедливий вирок: чорти схопили його та й повісили на найвищій гілляці. Оцей

<sup>1</sup> Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова. — К., Наук. думка, 1987, — с. 143.

<sup>2</sup> Соціально-побутова казка. — К., Дніпро, 1987, — с. 179.

осуд життя за принципами неправди, потворного, заздросів і егоїзму, властивий народній поетичній свідомості, нав'яв І. Франкові цілий ряд поезій із циклів «Думи пролетарія», «Оси», «Строфи» та інших.

Скажімо, у поезії «На суді» (цикл «Думи пролетарія») провідним є мотив правди й неправди, честі й безчестя, який визначає й структуру твору, також споріднену з структурою української народної казки, що виявляється у наявності прийому градації. Та в поезії І. Франка він позначений творчою індивідуальністю автора і виконує функції нагнітання негативних характеристик суспільного ладу, заснованого на принципах несправедливості, дармоїдства, користолюбства і байдужості.

Судить мене без боязні —  
Таж сильні ви, то знаєте!  
Судить без встиду, таж ви встид  
На прив'язі тримаєте;  
Судить, як каже право вам,  
Судить остріше, тяжче ще —  
Таж ви і право — то одно  
В одній машині колісцє

(1, 52), —

гнівню кидас поет. А далі з почуттям власної гідності і нескороженості він говорить:

Та ще скажіть, що ви й самі  
Не відмовляєте нам то,  
Що правду ми говоримо,  
Що прямо, чесно ми йдемо  
За правдою. Все те скажіть,  
Судді мої, по щирості,  
Тоді в ім'я сього ладу  
Судить мене без милості!

(1, 53).

Так торжество правди над кривдою, справедливості над злом вінчає розв'язку внутрішнього конфлікту твору, надаючи їй оптимістичного звучання. У цьому поезія також співзвучна уже згадуваним творам фольклору.

Важливим чинником утвєрдження естетичного ідеалу в поезії І. Франка є й сатира. Заперечуючи косність, підступність, паразитизм, зраду і т. д., поет тим самим прагне розвинути паразитичні начала в людині, вказавши шлях до нових, вищих щаблів духовного, морального, громадянського та суспільно-побутового буття. При цьому він нерідко вдається до засобів контрасту, протиставлення прекрасного і потворного,

розв'язки

доброго і злого в народному їх розумінні, розкриваючи їх різночлуну невідповідність. Тим самим поет відображає боротьбу різних партій і течій у тогочасному галицькому суспільстві. Скажімо, потворне в народній уяві завжди пов'язувалося з бездіяльністю або ж діяльністю, спрямованою на задоволення власних амбіцій, хтивих потреб, що завдають непоправної шкоди іншим людям, суспільству загалом. Такими є Неправда, Кривда, багатий дядько із уже згадуваних нами казок та інші їм подібні персонажі українського фольклору. Прикметними у цьому відношенні є і поеми І. Франка «Ботокуди», «Вандрівка русина з Бідою», поезія «Послухай, сину, що премудрість каже».

Спектр освоєння художньо-естетичного потенціалу народної творчості тут не такий уже і широкий. Автор по-своєму перефразовує приказку «Покірне телятко дві матки ссе» («Послухай, сину...»), через трансформацію змісту народнопоетичних фразеологізмів типу «голих стригти», «драти, як липку», «баки забити» у поезії «Ми оси, ми оси» він гнівно виступає проти проявів паразитизму і зверхності, а в поемах «Ботокуди» та «Вандрівка русина з Бідою» коломийкові інтонації, образ Біди, казкові та анекдотичні ситуації підпорядковані гумористичному, іронічному, а часом і саркастичному зображенню потворних явищ тогочасної дійсності, зокрема бездумства та космополітизму деякої частини галицької інтелігенції.

Відштовхнувшись від народної приказки, І. Франко надає поезії «Послухай, сину...» виразного дидактичного спрямування, суть якого становить переконання сина у необхідності пристосуванства як основного життєвого принципу тому,

Що не худі товстих з'їдять корови,  
Але товсті худих з'їдять з кістками  
І не подохнуть, тільки потовстіють

(1,102).

Така батьківська «педагогіка» суперечить народній моралі та етиці, усій системі народного виховання, у порівнянні з якою вона розкриває свою блазеньську, огидну суть, постає мізерною і потворною. Тому у поезіях «Хлібороб», «Ужас на Русі», «З екзамену» та поемі «Ботокуди» І. Франко ніби застерігає своїх сучасників, показуючи свого роду можливі, а то й реальні наслідки подібного способу життя.

Як трагедію рідного краю трактує І. Франко у поемі «Ботокуди» життя отих «грубо вчених» своїх земляків, що стали підпорами та стовпами порядку й віри, борцями, які «Б'ються сміло, мов Горатії, О посади, ад'юнктури, О стипендії

та дотації» (1,107). Для ботокудів немає нічого святого у своїй державі, у своєму народі. Вони завжди зайняті безглуздими і безплідними дискусіями, сварками, які видають за поважні справи, розцінюють як вияв мудрості і далекоглядності. Так, відмовившись від живої мови рідного народу, вони не на життя, а на смерть повели «азбучну війну». Насаджуючи не властиві народній мові «ери», «йори» та «яті», ботокуди завдали непоправної шкоди народній освіті, загальмували духовний розвиток у своєму краї, та, незважаючи на це, проголосили себе «азбучними героями», вважаючи, що добру справу чесно довели до кінця. Такі ж війни розпалюються навколо релігійних обрядів, календаря. Невідкладні ж справи залишаються поза увагою, що підриває устої Ботокудії, призводить її «вірних синів» до цілого ряду невдач і поразок, а в цей час

Повстас кругом по світі  
Плем'я сміле, войовниче,  
Що для люду права, хліба,  
Волі і освіти кличе

(1, 125).

Ботокуди ж сплять міцним сном. Навіть сонце їхнім краєм

Пробігає неохітно,  
Радо б перескочить, щоб там  
Ніч стояла безпросвітно

(1, 125).

Це зумовлює і новий характер художньої оповіді. «Сатирична тональність, — як зазначає з цього приводу А. Скоць, — змінюється на високу патетику, ораторський стиль переходить у спокійні тони ніби колискової пісні. Але жанр колискової у І. Франка виконує зовсім іншу, не властиву йому функцію. Він підвладний ідейно-естетичним вимогам сатири. Зовні — це доброзичливе побажання спокійного сну «борителям і героям», приємних сновидінь про обрядові бої, азбучні війни, нову славу і нове панування. А насправді ми виразно чуємо гнівне обурення, зневагу, презирство, ідку іронію, адресовану тим же «борителям і героям».<sup>1</sup> Завдяки такому художньому прийому позитивний ідеал виходить на поверхню, увиразнюючи та поглиблюючи ідейно-тематичне спрямування твору в цілому.

Казкові ситуації та пригоди становлять основу сюжету й сатири «Вандрівка русина з Бідою». Повсюдно Біда сіє лихо,

<sup>1</sup> Скоць А. І. Сатирична поема І. Франка «Ботокуди». // 36. «Українське літературознавство. Вип. 46. Іван Франко. Статі та матеріали.» — Львів: вид-во при ЛДУ вид-го об'єдн. «Вища школа», 1986, с. 80.

нещастя і страждання. З ксьондзами вона радиться, як Русь пустити по світу з торбами, на панській псарні цькує русина собаками, в Бойківщині посіяла темряву, безграмотність і т. д. Заручилася Біда підтримкою і в Америці та Росії, тому бідному чоловікові немає від неї порятунку ніде. Навіть тоді, коли русин скинув її з воза, смертельно забивши об камінь у рові, на виручку лиходійці приходять царські прислужники і врятовують її, що викликає в громаді подив і збентеження:

Бачать люди: жива Біда!  
Розбіглись бог зна куда,  
Біда встала, простяглась,  
Дальше пішки поплелась.  
Тут ми з нею прощаємось,  
Чи ще коли спіткаємось?  
Даєть бог ще нам всім прожити,  
Біда й сама прибіжить

(I, 141), —

безутишно закінчує поему І. Франко. За такою розв'язкою сюжету чітко окреслюється і авторська позиція як спосіб вияву естетичного ідеалу: взаємини русина з Бідою характеризують автора як поборника інтересів трудящих, усіх окрадених і скривджених, активного борця проти розгулу зла, насильства і несправедливості.

Обстоюючи здоровий спосіб буття людини і суспільства, І. Франко постійно привертав увагу своїх сучасників до морально-етичних принципів народу як одного з джерел духовної досконалості взагалі. Переконатися в цьому ми уже мали змогу в першому розділі, коли йшла мова про наукову інтерпретацію вченим народнопоетичних уявлень про людину і світ. Поняття добра і зла, честі і гідності, скромності і розсудливості у народному їх розумінні — благодатний ґрунт для становлення естетичного ідеалу в поезії І. Франка. Вони дають ключ до розуміння внутрішнього світу ліричного героя, джерел його формування і становлення.

Скажімо, осуд погорди, проповідь любові до зневаженого, приниженого визначають основний мотив поезій «Безмежне поле», «Не минай з погордою», «Як на вулиці зустрінеш», «Я не кляв тебе, о зоре» та інших творів із збірки «Зів'яле листя». На багатовіковому досвіді народної моралі та етики ґрунтуються філософські роздуми про красу, потворність, сенс людського життя в циклі «Паренетікон» із збірки «Мій Измарагд». Герой циклу — людина мудра, розсудлива, збагачена життєвим досвідом. Для нього християнські заповіді

добра, любові, поваги — суть самого життя. Ось він радить своєму уявному співбесіднику:

Не високо мудруй,  
Але твердо держись,  
А хто правду лама,  
З тим ти сміло борись!  
Не бажай ти умом  
Понад світом кружить;  
А скоріш завізьмись  
В світі праведно жить

(11, 195).

Зрозуміло, що на ідейному спрямуванні цієї та інших поезій збірки позначились стародавня мудрість східних народів та свангельські повчання. Однак освоєння етичного потенціалу українського фольклору тут аж ніяк не можна не зауважити. Зіставимо наведену поезію хоча б з народними прислів'ями та приказками і переконаємося в цьому. Ось кілька з них: «Не мудруй багато, а працею завзято», «Не все життя чужим розумом, пора і за свій взятися», «Мудрого шукай, дурного обходь», «З чужим розумом в люди не вийдеш».<sup>1</sup> Такі ж самі настанови маємо в казках та інших жанрах фольклору. В них яскраво виражене прагнення до відповідності ідеалу і реальної дійсності, на основі чого має відбутися самоудосконалення людини. Цим прагненням позначені і поезії «Паренетікону».

Сентенції тут стосуються різних сфер буття людини. Так, про працю в них говориться як про моральний обов'язок і життєву необхідність кожного, адже усім відомо, що без труду не горить навіть сухе поліно. Скупий тут постає не як господар своїх повних засіків, а як їх сторож, приставник і невольник. Такому і багатство йде не на добро, а на згубу. Основою взаємин між людьми ліричний герой вважає взаємну повагу і любов, бо ж той, хто і зазнав тяжких мук, але не любить свого брата, не лише не заслужив повагу, на вічне життя, а й загубить його дочасно. Усякий кривдник також буде покараний людьми. Натомість людина має шанувати розум, честь, добро, працю і т. д. У дусі народної мудрості написана й двадцять третя сентенція, у якій говориться:

Мухи сідають на ранах,  
Пчоли на квітах пахучих;  
Добрий все бачить лиш добре,

<sup>1</sup> Прислів'я та приказки. Людина. Родинне життя. Риси характеру. — К., Наук. думка, 1990, с. 326-329.

Як бачимо, ці мініатюри-медитації і за змістом, і за формою найближче стоять до такого жанру народної творчості, як прислів'я та приказки. Побудовані на контрастному зіставленні, вони досить стисло, лаконічно, але з винятковою точністю і глибиною передають ту чи іншу думку, спонукають читача самому задумуватися над явищами повсякденного життя і робити відповідні висновки. В цьому їх сила і непересічне значення не лише у творчості І. Франка, а й в українській літературі, що ставить їх в один ряд з найкращими зразками цього жанру у світовій літературі.

Чільне місце, як уже відзначалося, у поетичному доробку І. Франка посів цикл «Веснянки». Цей жанр народної творчості імпував йому багатством та винятковою силою експресії радісних, бадьорих почуттів, динамікою руху відображуваних змін у природі, оптимізмом і життєстверджуючим пафосом. «Всі веснянки, — писав він, — дишуть здоровим, чистим чуттям радощів життя і молодої, свіжої сили» (XXVI, 293). Цей пафос наповнює глибоким національним змістом і твори поета згаданого циклу. Енергійність, наступальність, високі і благородні поривання, жага оновлення — такі цінності становлять суть характеру ліричного героя, отже і зміст естетичного ідеалу «Веснянок».

Уже в першій поезії «Дивувалася зима» динаміка змін у природі зображується шляхом контрастного зіставлення образів зими і весни, які уособлюють у собі дві протилежні сили, два протилежні начала в людському житті як єдине ціле. Його становлення і розвиток приводить до життєстверджуючої розв'язки. Молоді здорові сили поступово забирають під свою владу природу, приймаючи все навколо весняним леготом, оживляючи її. Зима ж поволі стратила свою міць, всевладність і у всьому поступається весні, а разом з нею і одухотвореності світу, що прокидається до нового життя.

Провідною є ідея оновлення у веснянці «Гримить!». Тут, як і в поезії «Земле, моя всеплодющая мати», на ґрунті стародавнього народного світогляду постає образ землі як живої істоти. Спрагла, вона жде плодотворної зливи, яка дасть життєдайні соки світові природи. Образи грому та красної весни, що оновить людськість, спрямовують розвиток поетичної думки в русло революційних перетворень, в русло ідей нового часу. Досі це трактувалося дослідниками творчості І. Франка як вияв його соціалістичних переконань, як зображення класових суперечностей, класової боротьби у тогочасному галиць-

кому суспільстві. Розглядаючи твір у контексті всього циклу, основну увагу вони зосереджували на зображенні картин злиденного життя трудящих, як то масмо у веснянках «Вже сонечко знов по лугах»; «Весно, ох довго ж на тебе чекати!», «Веснянії пісні» тощо. Саме цей аргумент був висхідним у трактуванні ідейно-тематичного змісту всього циклу.<sup>1</sup> Та все-таки оцінювати веснянки з вузько класових позицій немає ніяких підстав. І. Франко виявив у них значно ширше і глибше розуміння навколишньої дійсності. Та й народна творчість, як ми уже мали змогу переконатись, імпонувала йому у такому разі свіжістю сил, пафосом оптимізму, вселюдської злагоди і любові як основи людського буття. Вчитаймося глибше, неупереджено хоча б у веснянку «Гримить!» і зрозуміємо, що в ній немає і натяку на те, що «красна весна» — це весна лише трудової людини, тобто соціальних низів, що грім, як то стверджує О. Дей, «є символом бажаного революційного повалення капіталістичної дійсності»,<sup>2</sup> бо ж сам автор говорить про народи, людськість, мільйони, їх плідну будучину. Отже маємо вести мову не про класову, а про загальнолюдську основу естетичного ідеалу цього циклу. Виривати окремі поезії з його контексту, значить збіднювати зміст усього циклу.

Ідейно-естетичний аналіз поезій «Дивувалась зима», «Земле, моя всеплодющая мати», «Розвивайся, лозо, борзо» ще раз засвідчує правильність такого висновку. З достатньою переконливістю стверджує його веснянка «Гріє сонечко!». І. Франко розвиває тут насамперед думку про рух як одвічну основу життя, його оновлення у найрізноманітніших формах. Народнопоетичні образи та композиційні прийоми веснянок органічно ввійшли в художню канву твору і досить добре спричинились до реалізації авторського задуму. Послідовна зміна картин природи у перших двох строфах усебічно передає динаміку пробудження навколишнього світу, викликаного приходом весни. Це створює не лише життєрадісний настрій, інтимізує художню оповідь, а й веде до розширення рамок цієї оповіді у наступних строфах, проєктуючи її у віддалену перспективу. Основне навантаження тут несуть народнопоетичні образи землі, груди якої «диха-двигаєсь Силов, дивною, живущою» (1,26), та весняного засіву золотим зерном вільних дум, братолюбства, добра, щастя і долі для всіх. Не важко за-

<sup>1</sup> Див. наприклад, Дей Олексій. Іван Франко і народна творчість, с. 211-212; Бойко О. О. Поезія боротьби (лірика збірки І. Франка «З вершин і низин»). — К., Держлітвидав УРСР, 1958; Кирилюк Є. П. Вічний революціонер. Життя і творчість Івана Франка. — К., Дніпро, 1966 та інші праці.

<sup>2</sup> Дей Олексій. Іван Франко і народна творчість, с. 212.



уважити, що засоби інтимізації тут знову ґрунтуються на засадах пантеїстичного світогляду, поетичної ідеалізації землі та золотого зерна, бо ж

З трепетом любові мати щирая  
Обійме його,  
Кров'ю теплою накормить його,  
Обережливо виростить його

(1, 27).

Формула звертання властива веснянкам, також інтимізує оповідь. Та якщо у фольклорі вона виконує магічну функцію, адже з допомогою звертання закликають, задобрюють весну на добрий урожай, на щастя, то в поезії І. Франка звертання до орача, братів по духу має агітаційно-пропагандистський характер і спрямоване до найширшого кола своїх сучасників, які мають стати до рішучого бою за загальнонародські права і цінності, аби утвердити їх у прийдешніх поколіннях. Тому й оптимістичний пафос твору тут обумовлений не лише радісними, життєстверджуючими настроями веснянок, а й надією, сподіваннями на торжество добра, краси, щастя і волі як невід'ємних умов становлення людини і суспільства по шляху прогресу.

Сійте! На пухку, на живу ріллю  
Впадуть сімена думки вашої!

(1,27), —

ствердно завершує своє пристрасне звертання автор. Художнє узагальнення тут іде від конкретного до загального, що й визначає ідейне спрямування твору, контекст не лише циклу, а й збірки в цілому. І саме це загальне об'єднує, гармонізує стан світу і стан душі ліричного героя, надаючи виняткової місткості і значимості їх образам.

Та в поезії І. Франка маємо і драматичний або й трагічний розлад у взаємозв'язках людини і суспільства. У такому разі ліричний герой стає перед необхідністю вільного вибору свого кінця. Він усвідомлює неможливість реалізувати за даних обставин свій внутрішній потенціал, досягти бажаного щастя і тому зазнає пекучого болю, невимовних мук і страждання, що й спричиняє його життєву драму, а потім і трагедію. Але в цих болісних і безутішних шуканнях гармонії з навколишнім світом вимальовується незвичайна благородність ліричного героя, розуміння ним краси і потворності і в людях, і в світі в цілому, високість духу, поетичність світосприйняття. Досі ми не говорили про це як про національні прикмети самого характеру героя і вираженого в ньому естетичного ідеа-

ду. А між тим вони очевидні, оскільки мають своїм джерелом українську народну пісенність, а ще ширше — українську народну творчість, народний світогляд узагалі. Візьмімо тут хоча б збірку «Зів'яле листя».

Сповнений жаги кохання герой цієї ліричної драми у всьому прагне краси, яку розуміє насамперед як благородність, добро, ніжність, гармонію. Таке прагнення визначає й кут зору на людей, природу, надто ж на кохану, яка уявляється йому то зіронькою, то голубонькою, то постає в образі червоної калини і т. д. Не випадкові тут народнопістичні мотиви щастя, смерті і безсмертя, образи долі. Вони викликані жагою тепла, широго, глибокого і всемогутнього кохання з одного боку і розчаруванням, безнадією та відчаєм з другого, адже ліричний герой бачить не лише красу, а й погорду, відчуває байдужість коханої у ставленні до нього. Тоді й увесь світ видається йому так само холодним і байдужим. Зрозуміло, такий стан душі, таке світосприйняття накладає на внутрішній світ печать туги, болю, самотності, але почуття і переживання ліричного героя, його прагнення сповнені чогось високого, нижнього, принадного і несуть у собі відсвіт народних уявлень про добро, честь, гідність та благородство. Саме їх він хоче віднайти у кожному жестові коханої, в кожному поруху її душі чи то рисочці обличчя.

Твої очі, як те море  
Супокійне, світляне:  
Серця мого давне горе,  
Мов пилінка, в них тоне.  
Твої очі, мов криниця  
Чиста не перловім дні,  
А надія, мов зірниця,  
З них проблискує мені

(11, 126), —

читасмо в поезії «Твої очі, як те море». Незвичайна сила кохання, драматичний його характер зумовлюють тут зміст образів криниці, перлового дна, зірниці і глибоко закорінені в стихію національної психології, національного духовного життя взагалі. Криниця — то символ чистоти, свіжості, а перлове дно — глибинного внутрішнього багатства і драми нерозділеного кохання, сила якої помножується і образом води, що проглядається у підтексті образів супокійного, світляного моря та чистої криниці, бо ж вода у народній свідомості виступає символом сил, які пробуджують в усьому житті, його могутнім джерелом. Порівняння ж надії із зірницею виводить ліричного героя із сфери психологічних переживань у сферу

морально-етичних відносин, в основі яких лежать народнопоетичні уявлення про добро, принципи благородства, толерантності і взаємоповаги. Хай кохання залишилося нерозділеним, але герой не робить з того трагічних висновків, не перекреслює і не відкидає усього того прекрасного в своїй коханій, того, що викликало в нього солодкі муки і страждання. Отой стан — для нього найвище благо, а жити ним — найбільше щастя.

В оцій трепетній любові, безкорисливості, християнській моралі всепрощення та вірі уся краса ліричного героя. Вона, оця краса, визначає сутність естетичного ідеалу в поезіях «Я не жалуюсь на тебе, доле», «Зелений явір, зелений явір», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Червона калино, чого в лузі гнєшся?», «Ой жалю, мій жалю», «Я не тебе люблю, о ні», «Чого являєшся мені» та інших. Скажімо, у поезії «Ой жалю, мій жалю» кохана постає в образі голубочки, яку упустив ліричний герой і яка назавжди полетіла від нього, забравши за собою його душу і тіло, всі мрії, втіхи і надії, як весна забирає з собою усі запашні квіти. Навіки втратив кохану і герой поезій «Зелений явір, зелений явір» та «Чого являєшся мені». Трагізм долі тут очевидний. У них, як і в інших віршах збірки «чітко простежується не душевний надлом, а усвідомлення власного становища героя, від чого ще більше виразається його трагізм».<sup>1</sup> Однак трагізм цей, на думку деяких літературознавців, має одну особливість. Л. Сенік, наприклад, вказує на те, що тут, на перший погляд, маємо визнання волі «судьби», нібито підкорення долі, примирення з нею, що веде в свою чергу до примирення, до виходу з конфлікту, що мало б уже іронічне, але ніяк не трагічне, значення. Та поет, як підкреслює далі дослідник, «тонко відчуває цю властивість трагічного. Він спрямовує уяву читача майже на грані виходу із конфлікту, коли вводить образ долі, зміст якого викликає думку про примирення героя з життєвою невдачею, і тим досягає неабиякого драматизму у розвитку теми.»<sup>2</sup> Та за всього того у «Зів'ялому листі» немає ані найменшого натяку на прокляття на адресу коханої, на повне її забуття. Навпаки, вона для ліричного героя назавжди залишається ясною зіронькою у непогідному небі його життя, солодкою і разом з тим терпкою мрією, за яку він готовий зробити собі смерть.

<sup>1</sup> Сенік Л. Т. Філософські мотиви «Зів'ялого листя» Івана Франка. // 36. «Українське літературознавство. Вип. 50. Іван Франко. Статті та матеріали». — Львів, вид-во при ЛДУ видавничого об'єднання «Вища школа», 1988, с. 19.

<sup>2</sup> Там само.

Ось цей інтимізуючий народно-пісенний образ зіроньки є своєрідним емоційно-смісловим центром і в поезії «Чого являєшся мені». Його місткість та ідейно-естетична функція зумовлена усім ходом розгортання поетичної думки. Перша строфа становить згусток душевного болю, суперечливу гаму почуттів, викликаних нерозділеним коханням. У запитаннях чого? чому? який? яке? вчувається якийсь психологічний злам, ніжність, благання, прагнення до кінця зрозуміти магічну мовчанку коханої, прагнення вчитати в очах та німих устах загадкову принадність її внутрішнього сства. Чергування чотиристопних з одностопними ямбічними рядками, всуціль відкриті рими надають схвильованості і надризності поетичній фразі, що гармонійно доповнюється простими та глибокими за своїм змістом народнопоетичними епітетами чудові, ясні, сумні, та порівнянням «немов криниці дно студене» (II, 147). Друга строфа — то своєрідне примирення з жорстокими ударами долі. Жагуче, пристрасне, неземне почуття кохання ніби згасає: кохана згордувала ліричним геросм, надірвала його серце і визвала із нього одні голосні ридання, ім'я яким — пісні, вона не хоче знати його в житті, з погордою, ніби не зауважуючи, минає на вулиці. Внутрішній конфлікт тут ґрунтується на боротьбі, а потім і взаємопереході одного почуття в інше. Сила любові підносить душевні страждання до апогею так, що серце німіє, тамуючи у собі, здається, безкінечні болі, жалі та муки. Поетична деталь — дно серця тут асоціюється з іншою поетичною деталлю з попередньої строфи дном студеної криниці, синтезуючи в собі безмір страждань та чистоту, щирість і глибину почуття кохання. Тому-то ліричний герой не в силі затамувати його в боротьбі з самим собою навіть упродовж багатьох літ. Тоді настає кінець терпінням та мукам, душа вибухає отим нестримним і жагучим бажанням:

О, ні!  
 Являйся, зіронько, мені  
 Хоч в сні!  
 В житті мені весь вік тужити Не жити.  
 Так най те серце, що в турботі,  
 Неначе перла у болоті,  
 Марніє, в'яне, засиха, Хоч в сні на вид твій оживає,  
 Хоч в жалошах живіше грає,  
 По-людськи вільно віддиха,  
 І того дива золотого  
 Зазнає щастя молодого,  
 Бажаного, страшного того  
 Гріха!

(II, 147-148).

Так в образі зіроньки ніби ожила утіха, радість і надія на сподіване щастя, знайшли звершення страждання серця, розв'язка конфлікту, визначивши тим самим провідну ідею твору: якщо людина любить по-справжньому, вона готова прийняти найжорстокіші удари долі, пережити найжорстокіші випробування в ім'я любові і ніколи не зрадить свого почуття.

Народний епос також став животворним джерелом естетичного ідеалу в поезії І. Франка. Виходячи з ідейно-естетичного змісту дум, легенд, переказів, народних оповідань, письменник створив яскраві і самобутні характери національних героїв-борців за свободу і незалежність рідного краю. Так, Митуса з поеми «Бунт Митуси» — мудрий і нескорений співець, не може сприйняти галицького князя Данила Романовича, його надмірної гордості і самовпевненості. Як і герої легенд та переказів, він не може йти на компроміс із власним сумлінням і кидає виклик самому князю.

Ще виразніше народнопоетичні струмені заявляють про себе у поемі «Хрест чигиринський». Вона ніби зіткана з народних легенд і переказів про козаків та їх звитягу у боротьбі проти іноземних поневолювачів. До того ж типологічна спорідненість поеми з творами народної прози спостерігається не лише в системі героїв, а й у поетиці. «Створена на ґрунті вірувань, — відзначає С. Мишанич, — легенда не обмежується спробою пояснити явище, суспільне життя і навколишню природу, вона, як вся народна проза, також повчас, закликає до боротьби проти зла і несправедливості, розважає».<sup>1</sup> Для поетики легенд характерні фантастичні перетворення, втручання у хід подій якихось невидимих надприродних сил. Так, наприклад, у легенді «П'ятницькі хрести» Максим Кривоніс наділений надзвичайною силою, це справжній запорозький характерник. Ось він «махнув шаблею дамаською, і, як комарі, обступали козаки гору. Плювалися ляхи гарматами в тридцять і п'ять люф і ранили багато молодців. Максим витяг пістоля, шаблю стиснув у зубах, і що не встрілить, то гармата і розлітається на шмаття.

— Дябел! Дябел! — верещали пани і втікали від люті козацької подалі. А вже козаки на мурах добивають панство гонорове, і Максим кріпить на черленій башті малинову запорізьку фану».<sup>2</sup> Міцним сном заснули козаки після переможного бою, лише Максимові-полковнику не йде сон. Він думає про те, як би увічнити пам'ять своїх побратимів. От би сам ви-

<sup>1</sup> Мишанич С. В. Усні народні оповідання. Питання поетики. — К., Н а-ук. думка, 1986, — с. 295.

<sup>2</sup> Легенди та перекази. — К., Наук. думка, 1985, с. 215.

тесав їм хрести, щоб крізь віки нагадували нащадкам про козацьку звитягу. Тільки-но забувся в короткому сні полковник, як вартові вдарили на сполох, схопилися козаки і гуртувалися до бою коло Максима. Аж глядь — немає мертвих, «і тільки на місці домовин вишикувались кам'яні хрести, прикрившись стелами-щитами. Перехрестилися козаки і не дивувалися довго. Сурма кликала в похід...

Та вірив Максим, що спокій на землі кременецькій буде. Бо ж стоять на вічних чатах на п'ятницькій горбі кам'яні козацькі вартові.

А ще кажуть, що у великодню п'ятницю, як свічки замигають коло хрестів, оживають козаки, і лине тоді над землею гучне козацьке «Слава!».<sup>1</sup>

Химерні перетворення відбуваються в легенді «Як Сірко переміг татар». Головний герой твору, перекинувшись у хорта, нав'яз сон на татарське військо, завдяки чому значно меншим числом козаки перемогли ворога і визволили християн з полону.<sup>2</sup>

З таких ідейно-естетичних принципів виходить І. Франко у згаданій поемі «Хрест чигиринський». Починається твір з традиційного для українського народного героїчного епосу «гей», а далі йде розповідь про те, що в Чигирині в церкві святого Спаса зберігається старий козацький хрест з написом: «Мир мирним! На враждущих сам Бог і його хрест!». Та ще старі сліпці у піснях доносять до своїх сучасників вісті про події давно минулих літ, закликаючи до братолюбства і злагоди поміж людьми.

Неважко зауважити в такому початку дидактичну спрямованість, властиву, як ми уже говорили, народним легендам. Таке легендарне начало зв'язує в поемі в один тугий вузол давні і сьогочасні проблеми національного життя, психологічно вмотивовує зв'язок і розгортання подальших подій, надаючи художній оповіді романтичного забарвлення. Романтичний струмінь у такому разі служить поглибленому розкриттю характерів героїв, надто ж Наливайка, увиразнює ідейно-тематичне спрямування конфлікту твору, а образ автора виступає носієм загальнолюдських цінностей, створює загальний фон, на якому постають образи Жолкевського та Наливайка. Фон цей характеризується крайніми протилежностями. З одного боку — це картини красної весни, що прибрала Чигирин, немов славного козака у свої веселі, життєрадісні шати, з

<sup>1</sup> Легенди та перекази. — К., Наук. думка, 1985, — с. 215.

<sup>2</sup> Див.: Савур-могила. Легенди та перекази нижньої Наддніпрянщини. — К., Дніпро, 1990, — с. 116.

другого ж — «два війська ворожі», що «до бою надтягли». Контраст тут викликає болочі переживання, усвідомлення того, що нехтування принципами народної християнської моралі ні до чого доброго не доведе, бо ж

Брати два, ворогами  
Роз'єднані з собов,  
Прийшли, аби пролити  
Річками братню кров

(111, 325).

Трагізм ситуації пояснюється ще й тим, що автор усвідомлює марність планів і задумів того, хто забув Божу заповідь, сліпо й безрозсудно почав війну, адже для нього поразка у війні неминуча, то ж слід би було подумати про це і не проливати стільки людської крові. Тому в непомірній претензійності, демонстративній войовничості пана Жолкевського відчуваються нотки гіркої іронії, а сам він зображений у стилі сатирично-гумористичних казок, бувальщин та анекдотів. Жолкевський не просто їде, а гордо «на конику жене», лядське військо також гордо «рядом стоїть страшне». Навіть напис «Се жде бунтівників», над трьома поставленими на горбі шибеницями, козаки сприймають не як суворе застереження воєра, а як знак до бою.

Натомість Наливайко та його військо подані зовсім у іншому плані. Вони — поборники правди, братолюбства і виступають до бою під святим знаменом. Аби сильніше та виразніше підкреслити це, І. Франко знову вдається до фантастики українських народних легенд. Знемагаючи в нерівному бою, козаки бачать, як із землі піднімається хрест, а потім пливе, немов у млі, і щоб посеред бойовища

Той хрест чудесний став,  
Мов раменами, кріпко  
Козацтво заслоняв

(111, 327).

Ідейно-естетична функція цього прийому цілком зрозуміла: Божа сила на боці того, хто сповідує мораль вселюдської злагоди і добра, той же, хто виступає проти неї, викликає на себе гнів усіх здорових сил, а його задуми у всьому терплять крах, і сам себе він покриває неславою на віки. Така розв'язка сюжету твору цілком співзвучна морально-етичному змістові не лише легенд, а й дум, казок та інших жанрів фольклору, у яких добро завжди перемагає зло, правда — кривду.

Ввівши в сюжет поеми «На Святоюрській горі» легенду про вужа, І. Франко також досяг чіткості та виразності у творенні образу Богдана Хмельницького. Гетьман тут постає як

мудрий і далекоглядний діяч, який легко розгадує підступний задум послів від польського короля Яна Казимира, а відтак уникає кровопролиття і захищає інтереси України як справжній її син. Він прагне гармонії у взаєминах на принципах гуманізму, взаємоповаги, в яких бачить розквіт народу і держави. Все ж, що суперечить цьому, Хмельницький рішуче відкидає як таке, що несе з собою зло, взаємне відчуження тощо, отже суперечить народній моралі, якою народний полководець керується у своїх діях і вчинках.

Активне сприйняття ліричним героєм навколишнього світу у найрізноманітніших проявах веде його до необхідності багатогранних зв'язків з цим світом. Така необхідність є внутрішньою потребою і також ґрунтується на засадах народної психології, моралі та етики що в сукупності своїй складають основу народнопоетичних уявлень про долю. Свого часу О. Потебня писав, що «доля є істота, що існує незалежно від людини, якій вона належить», і що «дії долі, наслідком яких є відповідні явища в людському житті, не є повторенням таких само дій людини: щасливий зовсім не працює, бо ж за нього працює його щастя; нещасливий страждає, але його доля насолоджується. Разом з цим поглядом знаходимо інший, відповідно до якого між людиною і її долею існує своєрідна гармонія. Людина сама діє, радіє, сумує. Доля є двійником людини, повним її відображенням, тим паче разом з тим є і причиною дій та станів людини».<sup>1</sup> Ось саме такий відгомін народнопоетичних уявлень про долю маємо в поезіях І. Франка «Мотрона-комірниця», «Пісня сироти», «Мачуха», «На могилі», збірці «Зів'яле листя» і т. д.

Герой цих творів переживає нужду, горе, нещастя. Тому в навколишньому світі він шукає відради для свого серця, людського тепла, які б загоїли його задавлені муки й страждання, його душевні рани. І доля то злою, то доброю повертається до нього. У поезії «Мачуха» образ долі безпосередньо не введений, але він виразно відчувається у підтексті образу молодого хлопця-сироти, який у всьому кориться злій мачусі, гнеться перед нею, хоч та все свариться і клене його «до ночі від рана» (II, 325), бо ж вибачати людям усе лихе й недобре, шанувати людську честь і гідність у традиціях його роду. Переплетення цього мотиву честі та гідності з народнопоетичними мотивами про сирітську долю та злу мачуху І. Франко підпорядковував зображенню внутрішньої драми героя, викликаної гострим конфліктом честі і безчестя, добра і зла, сердечності і жорстокості у народному їх розумінні. Зболена душа

<sup>1</sup> Потебня А. А. Слово и миф. — М., Правда, 1989, — с. 480-481.



героя прагне людської ласки, душевності і тепла, але натомість одержує прокльони і холодну байдужість, що й пробуджує в ньому думку про захист родинних традицій миру і злагоди, потребу покласти край отому пеклу, у яке перетворила мачуха колись теплу хату, занапастивши його долю.

Натомість у поезії «Мотрона-комірниця» доля виявилась ласкавою до сироти. Працьовита і чесна, але беззахисна дівчина народила від господаря позашлюбне дитя, що й спричинило її до тяжких поневірянь. Напівживу її знайшла і взяла до себе добра жінка. Подальшу долю Мотрони І. Франко розкриває виходячи з принципів народної моралі та етики. Працьовита, у всьому порядна і чесна, вона нікому не чинить зла, а робить людям тільки добре. І доля, як і в народних казках, віддячує їй за це, пославши чемного, благородного і такого ж працьовитого парубка-красеня, з яким вона зазнала щастя на все життя.

Дещо іншу ідейно-естетичну функцію народнопоетичний мотив долі виконує в поезіях «Пісня сироти», «На могилі» та «Три долі». Він виступає насамперед засобом взаємозв'язку внутрішнього світу героя з навколишньою дійсністю, його трансформації у сферу соціального, морально-поетичного, психологічного та філософського буття людини. Так, у першій з названих поезій образ долі зливається з образом пісні. Вона навчила ліричного героя плакати, настановляє його йти між братів, пом'якшувати їх серця, відкривати їм минуле, викликаючи жалібним словом-дзвоном із старих могил дух предків, і зміцнювати в серцях надію

Щоби вони боролись  
Так кріпко і славно, як предки їх,  
Щоби їх кріпкий голос  
За правдов, за світлом не затих  
В нещастя бурях!

(11, 449-450).

Разом з тим пісня-доля має вселяти в людей віру у світлу будучність, у безсмертя українського народу, в те, що прилине ангел правди і озарить їх своїм світлом, що з благословення Творця вони діждуться свого дня — «дня вічної правдивої свободи» (11,450).

Добра і щастя бажають людській душі дві богині-Долі в поезії «Три долі», третя ж — робить усе те гіршим тяжкої муки і кари. Так на життєвому шляху душу супроводжує зло, невдачі, упослідженість і т. д., а дисгармонія між внутрішніми потребами і реальними обставинами навколишньої дійсності робить недосяжними високі життєві принципи та ідеали, зу-

мовлюючи гостроту конфлікту і глибоку її внутрішню драму, яка стає однією з форм вираження естетичного ідеалу поета.

Ще виразніше заявлений він у такий спосіб у поезії «На могилі» і трансформується через образи могили, пушеного на долину коня, зеленої муравоньки, рідної землі, яка постає в символічному образі материнських грудей, неволі, які в народній творчості найчастіше споріднені з уявленнями про нещасливу долю. Далі підтекст цих образів проєктується на рідну українську землю. Вона ж у свідомості ліричного героя постає в образі матері. Це уже само по собі інтимізує поетичну оповідь, а звернення до неї, як до живої істоти, розмова з нею ще більше драматизує її. З того монологу ліричний герой постає як істинний патріот, бо ж йому нестерпно болить доля України, болить те, що її «ворог топче, давить, Обдирає і безславить», що за вражу підлу плату її ж діти «власну хату Раді б в углах підкопати і в посадах розхитати», а гарну рідну мову «геть розвіять, мов полову!» (11, 363). Сила синівської любові також виражена у постійних епітетах славний, буйний, багатий, красний, які уособлюють достаток, духовну міць, спадкоємність героїчних традицій рідного краю. Але у контрастному поєднанні з епітетом нещасний їх зміст набирає прямо протилежне значення, протиставляючи історію і сучасність. Однак такий стан справ не залишається незмінним. Тугу ліричного героя почули предки. Дві гіркі, криваві його сльози покотилися по мураві, і

...могила стрепенулась,  
Мов в посадах похитнулась

(11, 363).

Смисл образу могили, як бачимо, тут цілковито відповідає його смислу в народній поезії, в якій могила уособлює віковічні традиції боротьби за національну свободу і незалежність. Як лицарі-козаки, народні співці — кобзарі та лірники — приходять на могили своїх побратимів, аби звірити з їхньою пам'яттю, з їхніми ідеалами свою душу, свої помисли, так і ліричний герой прожить і пережить, свою долю ще раз звіряє з долею свого народу, з долею України, в майбутньому яких він вбачає сенс свого буття. Тим самим його образ типологічно споріднений із згаданими образами народної поезії і набирає рис узагальненого образу патріота, готового самовіддано служити великій ідеї національного самовизволення, а могила — спічного символу історичної долі України, якою вона зображена в народних легендах, переказах, піснях та думках.

Нерідко одним з основних джерел естетичного ідеалу є народнопістичні мотиви та уявлення про долю і в «Зів'ялому

листі». Вони трансформуються у збірці через споріднені з нею міфологічні та демонологічні істоти, фольклорні образи та мотиви, як-то: щастя, нещастя, горе, смерть і т. ін. До того ж вони, як відзначає О. Потебня, «можуть сприйматися двояко: або ж вони є свосереднім втіленням, що не мають об'єктивного буття, або ж істотами, що володіють таким буттям».<sup>1</sup> У збірці І. Франка переважає перший план художнього трактування образу долі, хоч і реальне буття її є основою естетичного ідеалу в цілому ряді творів.

Скажімо, філософія приреченості у поезії «Матінко моя ріднесенька» відображає діалектику взаємин людини з навколишнім світом, у якому людина не знайшла гармонії з ним і втратила інтерес до життя. Втратила не тому, що не бачила у ньому здорового змісту, високих і благородних принципів та ідеалів, а тому, що вони стали для неї недосяжними. Осмислення ліричним героєм причин його трагедії відбувається через розкриття змісту народнопоетичних образів широкого світу і сироти в ньому, долі і трьох недоль, чорної хмари, темної ночі та світла. До того ж поет дібрав до цього «дуже влучну ритмомелодичну та стильову структуру, в якій переплелися ходи та емоційний лад розпачливого народного голосіння з настроєвим контуром та засобами сумовито-розважливих дум».<sup>2</sup> Усе те викликає накал трагічної сповіді ліричного героя у його передсмертний час. Ось таке гостре зіткнення життя і смерті робить образ долі композиційно-смісловим центром твору, надаючи естетичному ідеалові глибокого змісту. Його філософський потенціал виражається через реалії повсякденного буття, через розгортання антитези доля-недоля, в результаті сам естетичний ідеал набирає смислової чіткості та визначеності: у світі, де немає гармонії, життя втрачає свій сенс. Та не поспішаймо приписувати героєві пасивності, безпорадності, а поетові пропаганди песимізму та скептицизму. Прислухаймося в такому разі до найглибинніших імпульсів їхніх душ і помислів. Трагічний кінець герой обирає не відразу, а по довгому і тривалому змагання за самого себе, за торжество краси і благородства в людському житті, бо ж його м'яке серце

То співацьке серце вразливе,  
На красу, на добро податливе

(11, 167).

<sup>1</sup> Потебня А. А. Слово и миф, с. 482-483.

<sup>2</sup> Дей. О. І. Спілкування митців з народною поезією. Іван Франко та його оточення, с. 72.

Та жорстока дійсність обернула той дар долі у гірку і тяжку недолю. «Хлопського роду», замість любові, ласки і людського тепла сирота зазнав погорди, душевних мук і страждань, «затруєного хліба». Усе те гірким болем запеклося в його гордій сирітській душі, але він ні разу не пішов на ганебний компроміс з власним сумлінням, хоч душа згорала сама в собі «мов запертий вогонь». Та тому стоїчному терпінню, отому змаганню зі світом і самим собою прийшов кінець. Герой усвідомлює, що із життя він піде з чистою душею, незаплямованим сумлінням, незатьмареними честю і гідністю, тому й звертається, благаючи, до рідної матері:

Не клени своє бідне, безсиле дитя!  
Доки міг, то я тяг сю тачку життя,  
Та тепер я зламався і збився з пуття!  
(11, 167),

бо ж не може зупинити темних і злих сил, змиритися з ними. Бути ж завадою в світі, «вдурить і живцем озвірить» — не в його характері, не в його життєвих принципах та ідеалах, не в його розумінні життя взагалі. Тому для нього «Радше темную ніч, аніж світло зустріть» (11, 168), а цей трагічний кінець він сприймає як невідворотну неминучість, як присуд долі, як власний вибір, на який він іде цілком свідомо. Саме в оцій гордій рішучості й безкомпромісності трагічна краса героя, не зважаючи на такий фінал твору, підносить його до рівня ідеалу. Зміст його ще більше поглиблюється, коли розглядати поезію в контексті всієї збірки.

Мотив життя, смерті і безсмертя по різному варіюється у різних творах і надає «Зів'ялому листю» симфонічного характеру звучання. Уже самі образи зів'ялого листа («Епілог»), голубоньки («Ой жало, мій жало»), безмежного поля («Безмежне поле»), сироти («Як почувеш вночі край свого вікна») та інші асоціюються з образом нещасливої долі, яка і є отим втіленням, що не має об'єктивного буття, про що говорив О. Потебня. Але глибинний підтекст твору у такому разі несе в собі могутній заряд любові до людини, любові до світу, до життя взагалі, і читач, мабуть, відчуває більше душею і серцем, аніж усвідомлює нездоланну жагу ліричного героя до краси, його віру в тепло і життєдайну силу добра і благородства, його надію на щастя. Тоді зневіра і розчарування тануть, як сніг під весняним сонцем, натомість з'являються життєрадісні, оптимістичні настрої, які змінюють тональність та зміст і самого образу долі.

У поезії «Я не жалуюсь на тебе, доле» вона ніби виходить з підтексту, знову набуває реального буття, мов мати веде ге-

роя стежками життя, загоюючи люті душевні рани. Міфічний чи то демонічний орсол навколо долі в значній мірі тут втрачається, і вона уподібнюється сяячсві, в образі якого синтезуються як стародавні вірування, так і новіші народнопоетичні та реалістичні принципи художнього узагальнення. Здається, ліричний герой знайшов ту гармонію і душевну рівновагу, які так нелегко шукав віддавна, тому його розмова з долею шира, задушевна, навіть якась заспокійлива, хоч у ній і відчуваються нотки тривожних надій за свою майбутність:

Важко плуг скрипить у чорній скибі,  
І квітки зігхають у сконанню...  
Серце рвесь, уста німі, мов риби,  
І душа вглибляєсь в люту рану.  
А ти йдеш з сівнею й тихо сієш  
В чорні скиби й незарослі рани  
Нове сім'я, новії надії,  
І вдихаєш дух життя рум'яний

(11, 134).

Знаємо, що супроти усіх борінь герой покінчив життя самогубством. Та чи тільки тому, що зневірився в ньому? Чи тільки через свою, як він каже, трусість та самоощуканство? Мабуть, ні! Свій вибір він зробив свідомо, про що йдеться не лише в розглянутих нами творах, а й у передостанній, значною мірою підсумковій, поезії «Самовбійство — се трусість», у якій ліричний герой діє за принципом «Коли знаєш, що чиниш — Закон твій — ти сам. А не знаєш, що чиниш — Закон є твій пан» (11, 174). Тому його трагічний кінець прочитується як виклик людській черствості, жорстокості, байдужості та егоїзму, які непорушно стали на шляху до щастя, до усебічного вияву краси і благородства свого внутрішнього ества, своїх життєвих принципів та ідеалів. Йти на компроміс і зрадити їх він не міг, як не міг зрадити свого високого, божественного і ніжного почуття до коханої, а вічно нести свій тяжкий хрест у нього не вистачило сил, бо ж це ставить його перед необхідністю постійно гасити і вбивати це почуття у собі. Смерть же позбавила ліричного героя такого свосрідного самогубства, відійшовши з життя, він не забрав із собою у темний світ красу, яку так леліав, яку так беріг у свосму серці, він залишив її своїм сучасникам, прийдешнім поколінням, безсмертю. Звідси позитивний зміст, позитивне ідейно-естетичне спрямування естетичного ідеалу «Зів'ялого листя», фольклорні джерела якого очевидні і досить виразні.

Істотно поглиблюють змістовність естетичного ідеалу в поезії І. Франка казки, у яких виведено образ наділеної винят-

ковим розумом та винахідливістю, як правило, дочки-одиначки простих селян. Такою вона виступає в українських народних казках «Мудра дівчина», «Семиліточка», «Розумна дівчина» та інших. Скажімо, у першій з них батько загадав синові взяти сивого барана, погнати на ярмарок і продати-не продати його. А ще до того купити солі, випити і закусити та ще й барана цілого назад привести. Хлопець не знав, як те зробити, а дівчина, до якої він сватався, розгадала загадку і порадила йому постригти барана, продати вовну і за виручені гроші зробити усе, що говорив батько, повернувшись додому з бараном, і тим самим завоювала прихильність майбутнього свекра, який дав згоду на одруження з нею свого сина.<sup>1</sup> У таких творах І. Франка цікавив насамперед морально-стичний досвід народу, розсудливість, виваженість і далекоглядність у прийнятті життєво важливих рішень. Разом з тим він не раз послуговувався у своїй творчості і художніми прийомами народних казок, про що свідчить хоча б «Відданиця». Власне, це і є авторська віршована казка.

Сюжет твору, як і сюжети «Мудрої дівчини», «Семиліточки» та «Розумної дівчини» побудований на основі загадок та їх відгадок. Як і у фольклорі, в І. Франка він підпорядкований розкриттю розуму, мудрості, які дуже часто уособлюють і такі «позитивні риси людини, як статечність, стриманість, серйозність, спостережливість, кмітливість, передбачливість, серйозність, обачливість, розсудливість, скромність».<sup>2</sup> Навчаючи батьків свого нареченого, як слід її засватати, дівчина створює дещо комедійну ситуацію: вводить батьків з обох сторін у незрозуміле для них сум'яття. Віддавна усталені дії обряду сватання дещо порушуються, оскільки героїня настановляє не дуже сваритися за придане:

Що вам тато схоче дати,  
Все те відкидайте,  
Що не схоче дати мати,  
Того лиш жадайте!

(111, 383).

Ось цей алогізм звичаєвої обрядовості і стає джерелом комічного, функція якого полягає зовсім не в осуді тих чи інших вад людини, а у відкритті в ній обдарованості, таланту, що в свою чергу засвідчує виняткову чистоту і силу любові героїні до свого обранця. Віднайшовши у дуплі сухої верби, яку

<sup>1</sup> Див.: Соціально-побутова казка, с. 18-21.

<sup>2</sup> Стельмахович М. Г. Народна педагогіка. — К., Рад. школа, 1985, с. 194.

на диво усім, вона випросила на придане, дукати, дівчина відгадала талант до купецтва, у здавалось би нероби-парубка, який, досягши багатства, не зазнався, уникнув зверхності, погорди у ставленні до інших і

...вмів не в одній потребі  
Люд свій рятувати

(111,385).

Співзвучність такої розв'язки сюжету народним казкам, у яких вдячність за вчинене добро і благо вінчає розв'язку сюжету і служить свого роду дидактичною настановою для слухача і читача, тут очевидна.

До утвердження естетичного ідеалу шляхом заперечення вдається І. Франко і в циклі «Нові співомовки», основне джерело яких — народна анекдотична література. Разюча невідповідність між заслугами і винагородою за них, претензійність на умілість і виконання справи навпаки або ж невдало, гонор і прикрита ним крайня обмеженість, бездарність, тупість та недалекоглядність, безликість громади, яка далась ошукати себе, сприйняття космосу крізь призму власних світоглядних категорій — таке коло мотивів та художніх прийомів «Нових співомовок», що корінням своїм сягають в естетику та поезику народної сатири і гумору, зокрема, народного анекдоту. Однак у І. Франка сюжети цих анекдотів олітературені, позначені печаттю творчої індивідуальності письменника, певною мозаїчністю викладення подій, пародійністю та алогічною карнавальністю, у яких чітко проглядаються ті чи інші сторони тогочасної дійсності. До того ж тут також маємо нотки героїчного пафосу, забарвленого у підтексті тонким гумором.

У народнопоетичному стилі розпочинається співомовка «Цехмістер Купер'ян», задаючи тим самим і відповідний тон для сприйняття подальших подій. Але уже в третій строфі відчувається зміна оповідної манери. Автор, переходячи на точку зору оповідача і героя народних анекдотів, жартів і дотепів, виявляє тонку спостережливість в оцінці подій, явищ, людей. В характері Купер'яна він вловлює якесь лукавство, козацьку химерність і т. ін. Швидка зміна подій, легкість, з якою здобута перемога над ляхами, створюють ефект чисто гумористичний, хоча наповнені глибоким змістом, який зберігає у собі оте героїчне народно-епічне начало. Тому й гумор виражає тут не легковажність і безтурботність козацтва, а є виявом його звитяги, войовничої спритності, винахідливості, відваги та безстрашності. А далі загальне святкування перемоги, віддання честі та поваги героєві вирішальної битви, мотив громадської ради своїм підтекстом починають контрастувати зі змістом

попередніх частин твору, адже громада виявляється не спроможною на вдячність своєму захисникові і відважному воїнові. Вона дала можливість бургомістрові ошукати себе, сліпо і безрозсудно підтримавши пропозицію бургомістра стратити Купер'яна, а потім, нібито гідно оплакати і вшанувати його. Через серію не таких уже й кумедних картин громадської ради у співомовці І. Франко послідовно проводить думку про доконечну необхідність пробудження соціальної і національної самосвідомості своїх сучасників. Така ідея в творі ніде не декларується, ніде не виходить на поверхню, вона витікає з логіки розвитку сюжету, з розв'язки конфлікту, що призводить до безглуздої смерті народного ватажка. Тим самим І. Франко застерігав найширші верстви тогочасного українського суспільства та прийдешні покоління від безрозсудності, недалекості та політичної сліпоти у розв'язанні насущних завдань власного життя.

Трансформація змісту прислів'їв та приказок, зокрема таких, як «Сім разів відмір, а раз відріж», «Швець знай шевство, а в кравецтво не мішайся», лежить в основі співомовки «Майстер Свирид», а приказка «Не трать, куме, сили та спускайся на дно» визначає ідейне спрямування «Сучасної приказки». Характерно, що І. Франко у цих творах значно розширює ідейно-тематичні рамки жанру, надавши йому виразного соціально-політичного спрямування, оскільки прямо говорить у них про колоніальне становище українських земель за часів Польщі. Гумор тут переростає в іронію, завдяки якій чітко окреслюється громадянська позиція оптиміста й патріота, який твердо вірить, що український народ скине з себе ярмо рабства, тому й запитусь:

А що, як Немезида  
Собі одного дня  
Позволить жарт зробити  
І ролі поміня?  
На своїм ґрунті стане  
Русь міцно на ногах,  
А супротивна хвиля  
Піде по ворогах?  
І ті, що нас із виру  
Спасали мило так,  
Самі скуштують трохи,  
Який-то в мокрім смак?  
А Русь на їх благання  
Їм відповідь одно:  
«Не тратьте, браця, сили,



Як пародія на соціалістичні та комуністичні ідеї сприймається і співомовка «Як там у небі?». Дискусія двох панотців при чарці про долю праведних про їх смерть тут подається крізь призму народного сприйняття та розуміння космосу і категорій, що становлять у такому разі його сутність. Особливу роль у співомовці відіграє і образ оповідача, типологічно спорідненого з образом оповідача в народних казках, бувальщинах та анекдотах. Він виступає то в ролі коментатора подій, їх поціновувача, то виступає об'єднуючим, синтезуючим началом між навколишнім земним світом, космосом взагалі, своїм власним світом і світом панотців. Та в кожному разі в основі коментарів, оцінок, синтезу лежать народні критерії, народні світоглядні категорії. Скажімо, космос у співомовці, як і в народній поезії, не є чимось незвичайним, таким, що існує поза людською свідомістю. Зовсім ні. Він цілком, так би мовити, обжитий народною уявою, а буття в ньому визначається категоріями, що сформувалися в земних умовах і засвідчують багатство народної фантазії, високий політ думки у царство омріяного і бажаного. У співомовці І. Франка воно, до того ж, позначене пародіюванням утопічних соціалістичних і комуністичних ідей, які зароджувалися і набували поширення в надрах тогочасного суспільства.

Комізм ситуації тут полягає у невідповідності змісту одних категорій і понять іншим, несумісності суцього і бажаного. У своїй розмові панотці ніяк не можуть збагнути, як-то «у небі» можуть поєднатися свобода, вільний і всебічний розвиток кожної особистості з братерством і однодушністю, у яких «всі люди зіллються у найвищу спільність»(III,144). Оця теорія «злиття», «рівності усіх», до болю знайома нашим сучасникам, заходить у суперечність не лише з потребами певної особистості, а й потребами цілого суспільства. Вона цілковито не відповідає народним уявленням про справедливість у людському суспільстві, природному його розвитку взагалі, про що І. Франко говорив у цілому ряді своїх виступів, у статті «Що таке поступ?» тощо. Тому-то, не дійшовши згоди, панотці полишили безплідну дискусію і домовились, що перший з них, хто полишить земний світ і водвориться в небесному раї, має за три дні об'явитися у сні другому і розповісти про тамтешні порядки, як там вони є. Як виявилось згодом, порядки ті зовсім далекі від теоретичних розумувань земних пророків, як каже один з героїв

...ні по твоїй,  
Ні по моїй мові,  
А зовсім-зовсім інакші  
(111, 146).

Отож і виходить, що обидва панотці, відстоюючи у колишній розмові своє розуміння раю, виходячи із земних умов (у даному разі теорії наукового комунізму, що зароджувалась — О. В.), «пальцем в небо ткнули» (111, 146). Оце поєднання високого і низького, реального і надуманого, утопічного якнайповніше характеризує у співомовці реалії сучасного І. Франкові суспільства, тим самим виявляючи й авторське ставлення до них, їх авторську оцінку, яка з достатньою повнотою і ясністю виражається у дотепності панотців, осучасненні ними космосу, легкому гуморі, яким сповнений світ оповідача і власне автора.

Естетичний ідеал поета формувався і विकристалізовувався в діалектичній єдності протилежностей. Одвічна боротьба добра і зла, правди і кривди, прекрасного і потворного, честі і безчестя визначала його зміст, його національну своєрідність у поезії І. Франка, оскільки нерідко цей зміст і ця своєрідність глибоко закорінені в народний світогляд, поетичний світ українського фольклору. Скажімо, народнопоетичний мотив про правду й неправду виразно відчутний у цілому ряді поезій циклу «Думи пролетарія» із збірки «З вершин і низин». Він і є основним джерелом ідеалу борця за торжество правди, волі, людської честі та гідності, без чого поет не мислить справедливого суспільства, життя взагалі. Розвиваючи цю думку в поезії «Всюди нівечиться правда», він звертається до своїх сучасників із закликом збудувати у своїх серцях оплот для правди і тим самим протистояти брехні, що панує всюди. Так мотив перемоги правди, чесної думки над лютим валом лицемірства і зла набирає сили, надаючи поезії оптимістичного звучання, адже ліричний герой твердо переконаний, що ті змагання супротивних сил рано чи пізно закінчатимуться тим, що

Трісне з-під зла й пересудів  
Правда жива на землі!  
(1, 56).

Боротьба за правду, за добро і волю, яких би мук і болю вона не принесла, визначає цінність життя й ліричного героя поезії «Не довго жив я в світі ще». Найвище благо для нього це пізнання добра, «бажання правди у душі і дві тверді, робочі руки» (1, 59). Так ідея невсипущої праці як основи активності життєвої позиції входить у внутрішній світ героя, формує і загартовує його. Контрастний характер становлення і розвитку

цього світу, бо ж життя дало не лише благо, а й ворогів, страждання, муки і біль, у виразності зміст естетичного ідеалу І. Франка, гранично чітко вказуючи на народну мораль та етику як основне джерело самого змісту, оскільки у виборі своєї життєвої позиції ліричний герой відкидає усе те, що суперечить красі в народному її розумінні, і повністю вбирає в себе здорові начала в бутті свого народу. Вірність цим началам стає для нього головним критерієм у розумінні людських взаємин, моральних основ суспільства і, зрештою, самого себе.

У ще глибші та ширші художньо-філософські узагальнення переходять ці роздуми у циклах «Паренетікон» та «Строфи». Поет розмірковує над сенсом людського буття, над співвідносністю тих чи інших явищ у людських взаєминах, у взаєминах людини і суспільства, над їх суттю. В результаті перед нами постає образ умудреного власним життєвим досвідом та віковим досвідом народу духовний пастор, наставник на шляху до істини, добра і справедливості. Поезії ці не позначені вишуканістю форми, але простота її надає думці ясності, чіткості та виразності, якогось майже магічного впливу на свідомість читача. У чому сила цього впливу? Насамперед у народній християнській моралі, її ідеалах. Для ліричного героя «Паренетікону» бого- і братолюбство, чесна праця, життя по правді та інші євангельські заповіді та принципи — джерело морального самоудосконалення, вони допомагають відкрити для себе і для інших істину у всьому, зрозуміти людину, явище, світ у цілому, виходячи з основних засад народного світобачення і світосприйняття. До такого висновку приходиш, читаючи поезії «Коли обід хтось славний зготував», «Не слід усякого любити без розбору», «Не такого посту хоче Бог від нас» і т. д. Ідея братньої любові у них реалізується по-різному. Скажімо, сентенція «Не слід усякого любити без розбору» у другій поезії циклу конкретизується в образі садівника, який, плекаючи добрі щепи, «всі зайві парості втинає, Щоб добрі соки йшли все вгору, вгору» (11, 189). Так і в житті євангельська заповідь любити ворогів зовсім не значить любити усіх без розбору, бо ж тоді необхідно любити ворога правди і волі, отже і ворога Божого, а він ніколи не вартий любові праведника, адже це суперечить принципам народної моралі та етики.

Глибоко повчальний зміст поезії «Не такого посту хоче Бог від нас». Вона пройнята гармонією слова і діла, віри і, відповідно їй, конкретних справ, діянь і вчинків. Гармонія ця є ідеалом краси у народному християнському її розумінні, усе, що супротивне їй — чуже самому еству істинного християнина. Тому автор з глибоким повчальним підтекстом звертається до своїх читачів:

Чи то дуже чесно всю ніч в темній хаті  
Гаряче молитися, к Богу припадати,  
Поки там під тинном з голоду та стужи  
Умирають бідні, зойкають недужі?  
(11,190).

Оця відкритість звертання у час і простір має неабияку силу художнього узагальнення, оскільки утверджує нетлінність загальнолюдських цінностей як основу морального самовдосконалення людини і духовного її буття у світі.

Близькі до цих творів і «Строфи». Ми уже говорили, що стислістю, точністю і влучністю вислову вони нагадують народні прислів'я, приказки та сентенції. Ліричний герой циклу — це народний філософ, мудрець, який крізь призму народних етичних уявлень осмислює людину і світ у найрізноманітніших їх проявах, у постійному співставленні діаметрально протилежних явищ і понять, що знову-таки вказує на типологічну спорідненість художнього мислення І. Франка з системою художнього мислення народних прислів'їв, приказок та сентенцій. Коло охоплених сфер людського буття тут винятково широке, це — скнарність, добро, зло, кривда, бездітна старість, згуба, працелюбність, паразитизм, чесність, відвертість, лицемірство, блазнювання тощо. Не важко зауважити, що саме такі якості характеру людини найчастіше стають предметом зображення у фольклорі.

Ось ліричний герой осмислює складні процеси самоутвердження людини у світі, його моральні основи і доходить висновку, що

Не може при добрі той жить,  
Хто хоче злу й добру служить.  
Бо хтівши догодить обом,  
Він швидко стане зла рабом

(11,204).

Загальновідомо, що у фольклорі гонор, двоєдушність, славолюбство завжди знаходили осуд як прояви слабовільності, безхарактерності і т. п. Натомість той, хто зумів подолати їх у собі, вважався сильним, вольовим, отже і втіленням прекрасного. У всьому керуватись оцими критеріями народної етики радить І. Франко в тридцять восьмій сентенції:

Ти сто людей побив у бою  
І тим пишася, герою?  
Ось сей лиш власну пристрасть поборов,  
І над тобою він горою

(11,205).

Відгомін фольклорного мотиву про правду і кривду масмо в ряді інших творів.

Як та опука від скали  
Відскакує відлого,  
Так кривда людська все паде  
На кривдника самого

(11,205), —

говорить поет в одному з них. Дидактична настанова на само-визначення і самоутвердження особистості тут очевидна, і вона цілком відповідає народнопоетичним уявленням про добро і зло, прекрасне і потворне, а тому з повним правом можемо говорити про народну християнську основу естетичного ідеалу згаданих творів циклу «Строфи» в цілому. Цим пояснюється його життєва сила і значимість.

В інших поезіях І. Франка герой також самоутверджується і самовиражається на принципах народної моралі, етики, естетики та психології. Скажімо, «Веснянки» несуть у собі як відгомін стародавнього світогляду, так і новочасні уявлення про людину і світ. Їх синтез і є своєрідним виявом ставлення героя до реальної дійсності, своєрідною формою самоутвердження в ній як органічної частки цієї дійсності. Цілком очевидно, що такі принципи художнього освоєння світу у «Веснянках» сформувалися на засадах народної естетики. «Для весняних обрядів і пісень, — пише Г. Барташевич, — характерне анімістичне сприйняття природи, одухотворення самої весни: певна міфологізація цього образу і в той же час своєму реалістичне ставлення до нього. І себе людина сприймала у тісному зв'язку з природою, невід'ємною її часткою, тому за всього ритуально-молитовного ставлення до весни вона ніде не виступає покірною, пригніченою».<sup>1</sup> Оця розкутість також властива і ліричному героєві І. Франка.

Весна тут постає то як жива істота, персонаж творів «Гріє сонечко», «Вже сонечко знов на лугах», «Ой що в полі за димове?», то як стан природи і людської душі, то як справді міфологізований образ, що втілює в собі одухотворюючі сили, до яких звертається, з якими розмовляє, з якими зв'язє свою душу ліричний герой («Весно, ох довго ж на тебе чекати!», «Рад би я, весно, в весельшій нути», «Веснянії пісні», «Vivere temento!» та інші). Але кожного разу вона уособлює долю ліричного героя або ж відіграє в ній виняткову роль. Саме та-

<sup>1</sup> Барташевич Г. А. Беларуская народная паэзія веснаваго цыкла і славянская фальклорная традыцыя. — Мінськ. Навука і техника, 1985, с. 40.

кою постає весна в поезії «Ой, що в полі за димове?». Художньо-естетична концепція образу ґрунтується на основі двох понять — краси і розуму, яким примовляє, приспівує весна-Доля. В оцих примовляннях та приспівуваннях первісні уявлення про людину і світ через звертання до краси і розуму як до істот наділених здатністю рости вище пояса, вище самої долі, іти поміж люди та громади, рвати вікові пута, що скували людську думку, пробуджувати в масах жагу свободи, волі, згоди та щастя, трансформуються, як бачимо, у світ реального, повсякденного буття з його соціальними та суспільно-політичними проблемами. Так завдяки поступовому переходу ліричної оповіді з площини міфологізованого світогляду до світогляду новочасного окреслюється і авторська особистість, активність її життєвої позиції, високість і благородство життєвих принципів та ідеалів.

У світі первозданної природи виражає себе ліричний герой поезії «*Vivere memento!*». Він також веде поетичну розмову-сповідь з весною, річкою, травкою, вітром, горами і т. д. Усе те настроює його на оптимістичне світосприйняття, викликає бентежний легіт душі, жагу життя. І знову ж таки цей внутрішній стан душі з його вільним диханням, свободою лише одним порухом авторської думки переводиться у сферу публіцистичного самовираження.

Люди, люди! Я ваш брат,  
Я для вас рад жити,  
Серця кров'ю свого рад  
Ваше горе змити.  
А що кров не зможе змить,  
Спалимо огнем то!  
Лиш боротись значить жить...  
*Vivere memento!*

(1,36), —

звертається ліричний герой до свого сучасника. В цьому звертанні, як бачимо, нема ані грана анімистичного світогляду, але воно є прямим продовженням попередніх думок та ідей, суть яких виражається у бажанні закликати людей до необхідності утверджуватися у повсякденному бутті на принципах благородства, любові, добра і злагоди, протистояти усякого роду злу і насильству.

Особливий інтерес з погляду самовираження і самоусвідомлення ліричного героя викликає збірка «Зів'яле листя». Сам І. Франко у «Передньому слові» до другого видання назвав її поезії ліричними піснями, найсуб'єктивнішими «із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевчен-

ка, та при тій найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття» (11, 120). Оцей «спосіб малювання» полягає насамперед у самовираженні і самоутвердженні світу та ідеалів героя крізь призму народної поетики, у відкритті ним морально-етичних, естетичних та інших цінностей на народній основі, у постійній потребі краси як гармонії і свободи, що визначають сутність буття ліричного героя.

У поезії «Полудне. Широке поле безлюдне» ця сутність органічно впливає із майже пантеїстичного злиття людини і природи, з отих напливів ніжного чуття, що розливається в душі героя і вбирає в себе найтонші порухи трав, перегуки цвіркунів, пахощі і тишу навколишнього простору. І в цю ідилію ледь чутно вливається голос сопілки. Вливається так тихо і природно, що спочатку ліричний герой і сам не збагне, що то є: чи тихеньке ридання, мов тужне зітхання? чи власне горе, а чи то стрепенулося хворе серце. Зрозуміти ліричному героєві того не дано. Тихі, бентежні мелодії сопілки у цьому безкрайному раю здатне відчути лише серце. І воно відчуло, воно спогадало кохану ліричного героя і злутувало в один дивний, чарівний і незбагнений до кінця світ народної музики і спів душі та серця самого героя. Оця гармонія є найвищим виявом краси і свободи людського буття.

Та уже в наступних поезіях «Зелений явір, зелений явір», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Червона калино, чого в лузі гнешся?» та інших жага цієї гармонії обертається для ліричного героя муками, стражданнями, невимовною тугою за безповоротно втраченим чимсь милим, дорогим. Тут Франків ідеал кохання з достатньою повнотою знаходить своє вираження у системі народнопоетичних мотивів, образів та інших художніх засобів. О. Дей в архіві І. Франка віднайшов уривок запису пісні, яка на його думку, послужила одним з першоджерел цієї поезії. Ось цей запис:

Зелений явір, зелений явір.  
Ще зеленіша іва.  
Ой межі стома дівчатоньками  
Тільки ми одна мила.  
Не та ми мила, не та ми мила,  
Же сі хорошо вбрана,  
Но та ми мила, но та ми мила,  
Що до серця пристала.  
Моя миленька чорнобривенька...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Дей О. І. Спілкування митців з народною поезією. Іван Франко та його оточення, с. 43.

Одразу впадає в око, що цей та інші варіанти пісні з оригінальним твором І. Франка зближує насамперед народнопоетичний мотив серця, як свідчення виняткової сили, глибини і разом з тим драматизму почуття кохання. В І. Франка:

Голосні дзвони, срібні тони,  
Слух у них потопас,  
Та її голос — пшеничний колос,  
Аж за серце хапас.  
Широке море, велике море,  
Що й кінця не видати,  
Та в моїм серці ще більше горе:  
Я навік її втратив

(11,141).

У наведеному записі та варіантах З. Доленги-Ходаковського і Ю. Федьковича<sup>1</sup> також наголошується на тому, що дівчина мила хлопцеві не тому, що хороше вбрана, а тому, що припала до серця. Таким чином серце тут виступає втіленням краси духовної і душевної, високої моральності, символом усього чистого, ніжного, трепетного — святого і принадного. У контексті таких народнопоетичних образів, як зелений явір та ще зеленіша іва, що уособлюють закоханих юнака і дівчину, червоної рожі, золотих зір та чорних очей, широкого моря, а також авторських голосних дзвонів та срібних тонів, у яких слух потопас, та голосу, як пшеничного колосу — зміст образу серця конкретизується, набирає виразно драматичного спрямування. Інтимізації ліричної оповіді служить і 17-складовий вірш (5 + 5 + 7), що, як зазначає Ф. Колесса, цілком підходить під розмір і мелодію записаної від І. Франка пісні «Мудрому бути, мудрому бути», яку подав у збірнику «Українські народні мелодії» К. Квітка. Коментуючи поезію «Зелений явір, зелений явір», дослідник відзначав, що в своїй багатій поетичній творчості, зокрема у «Зів'ялому листі», І. Франко не поминув віршових форм, перейнятих з народних пісень тому, що в цій ліричній драмі він відтворює «трагедію власного життя, власних переживань, які силою контрасту наводили спомини щасливих літ молодості з відгомном матириного співу».<sup>2</sup>

З народнопоетичних мережив виткана поезія «Ой ти дівчино, з горіха зерня». Її автор знав чимало народних пісень, основу сюжету та ідейний зміст яких становили роздуми про красу і драматизм нерозділеного кохання. Серед його фольк-

<sup>1</sup> Дей О. І. Спількування митців з народною поезією. Іван Франко та його оточення, с. 44.

<sup>2</sup> Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. — К., Наук. думка, 1970, с. 338-330.



лорних записів знаходимо коломийки, у яких маємо подібні до розглядуваної поезії образи та мотиви:

— Моя люба дівчинонько, з оріха зеренце,  
Йа хто тебе за рученьку, той мене за серце.

— Любила-м ті, Іванцю, як з оріха зерня,  
Тепер-єс ми на серденьку, як колюче терня.<sup>1</sup>

Оця полярність почуттів ліричного героя і його коханої задає тон і в поезії І. Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». Висхідним пунктом розгортання почуттів тут є гіркота, біль нерозділеного кохання, які знову ж таки, як і в попередніх поезіях, трансформуються через досить місткий народнопоетичний образ колючого терня, яким стало для ліричного героя серце дівчини. У такому органічному синтезі прямо протилежних явищ і почуттів усе: і трепетна ніжність закоханої душі, і незбагненність та загадкова принадність цього почуття, і солодкий смуток та трепетний шем власного серця. Так крізь призму цих почуттів вимальовується ідеал кохання, яким уявляється його герой. Справжнє кохання для нього — це не пересичені сентиментальностями взаємини, справжнє кохання — це злети щастя і самозабуття, це солодкі муки й страждання в ім'я краси і блага, в ім'я вічно святого і до кінця незбагненого почуття. Ця ідея розвивається і утверджується в кожній наступній строфі. Полярність почуттів тут, як і в народній пісні, є основним способом самовираження ліричного героя, його внутрішньої драми. Щоразу наближаючись до свого ідеалу він відчуває його недосяжність у реальному повсякденному житті. Тому-то в поезії маємо глибоко інтимізований народнопоетичний образ ясної зорі, що виступає уособленням коханої з дещо несподіваним і розпачливим за своїм змістом сприйняттям її як особистих радощів і власного невтамованого горя, що зрештою, викликає готовність загубити в цій любові свою душу.

Очевидні фольклорні джерела й такої перлини «Зів'ялого листя», як поезія «Червона калино, чого в лузі гнєшєся?». Типово народнопоетична композиція, в основі якої лежать діалог-роздум символічних образів-персонажів, народно-пісенна ритміка, дієслівне римування, зрештою, народне розуміння краси, що знайшло свій вплив у образі калини, і т. д., переконливо засвідчують ці джерела.<sup>2</sup>

У народній естетиці червоний колір символізує життя, молодість, красу. Тому образ калини у першій строфі одразу

<sup>1</sup> Коломийки в записях Івана Франка. — К., Муз. Україна, 1970, с. 46.

<sup>2</sup> Докладніше про це див.: Дей О. І. Спілкування митців з народною поезією. І. Франко та його оточення, с. 54-58.

виходить на перший план і акумулює в собі ідею життя, має глибинний генетичний зв'язок з образами світла і сонця. Але І. Франко у такій єдності відчуває і внутрішні суперечності. Власне ця єдність стає єдністю протилежностей, оскільки червона калина не гінко спрямувала свої віти до сонця, а гнеться в лузі під якимось ще невидимим і незрозумілим ліричному героєві тягарем. Таким чином драматизм внутрішнього конфлікту червоної калини органічно доповнюється таким само внутрішнім конфліктом дуба, заявленим у його звертанні до калини:

Червона калино, чого в лузі гнешся?  
Чого в лузі гнешся?  
Чи світла не любиш, до сонця не пнешся?  
До сонця не пнешся?

(11,142).

У результаті психологічна картина набирає виняткової місткості та змістової визначеності — ніжність, взаємність, отже й краса життя, не даються самі по собі, до них потрібно дійти, їх необхідно вистраждати. Розвитку цієї думки служить 12-складовий вірш (6 + 6) з повторенням другої шестискладової групи. Така ритмічна будова поезії, на думку Ф. Колесси, йде від народних пісень, зокрема народної пісні «Червона калино, чого в лузі стоїш?», і дала «основний мотив до написання згаданої поезії», що «поет зложив її під мелодію цієї пісні».<sup>1</sup>

На ось такій фольклорній єдності протилежностей, закладеній у першій строфі відбувається наростання почуттів і в наступних строфах. Внутрішня драма поглиблюється. Вона відчувається як у тексті, так і в підтексті кожного рядка, кожного запитання. Звертання дуба до калини

Чи жаль тобі цвіту на радощі світу?  
На радощі світу?  
Чи бурі боїшся, чи грому з блакиту?  
Чи грому з блакиту?

(11,142)

пройняті тривогою, глибоким співпереживанням її долі. Знову ж таки вони ґрунтуються не лише на основі риторичних запитань, а й на синтезі полярних за змістом образів цвіту, радощів світу, бурі та грому з блакиту і виражають драматичну красу закоханого серця. Це найвище піднесення почуттів. А далі йде їх спад. Калина відповідає на запитання дуба. І в тій відповіді не менше гіркоти, болю й страждання, бо вона прагне гармонії

<sup>1</sup> Колеса Ф. Фольклористичні праці, с. 340.

і свободи, її душа відкрита навколишньому світові. Однак досягти їй усього того не дано.

Та вгору не піюся, бо сили не маю,  
Бо сили не маю,  
Червоні ягідки додолу схиляю,  
Додолу схиляю

(11,142). —

говорить вона дубові. Сумовитий тон ліричної оповіді вмотивовує і розв'язку внутрішнього конфлікту, яка подає дуба у дещо несподіваному плані: незважаючи на глибоке співпереживання дубом долі калини, виявляється, що він є першопричиною усіх її страждань, бо ж стінив, як хмара, не дав їй росту й сили. Досі таку персакцентацію образу дуба нерідко трактували як торжество реакційних, темних сил суспільства над силами добра, краси і світла. Та безпідставність таких міркувань цілком очевидна. Логіка розвитку образу дуба та цілої гами почуттів приводять до зовсім іншого висновку. Дуб тут, як в народній поезії, виступає уособленням дужого хлопця, прийнятого найніжнішими почуттями до калини, і драматичний підтекст у його звертаннях на початку твору знаходить цілком логічне завершення у невластивих йому рисах у прикінцевій строфі. Таким чином, І. Франко не робить ніякого висновку, залишає розв'язку конфлікту відкритою до читача, спонукаючи його тим самим до співпереживання драми героїв, до самостійних роздумів над їх людською долею взагалі.

Подібний прийом самовираження ліричного героя маємо в поезіях «Ой ти, дубочку, кучерявий», «Ой жалю, мій жалю», «Я не тебе люблю, о ні» та інших. Поєднання фольклорних і авторсько-індивідуальних образів у них синтезує ліричне та публіцистичне начала, надаючи роздумам поетичної принадності та глибокого філософського змісту. Але широка, пристрасна натура І. Франка не могла зосередитись на проблемі самоутвердження і самовираження героя лише у сфері інтимних почуттів і переживань. Суто особисте у нього завжди йшло в одному ряду з громадянським, загальнонародним. Поет кожним порухом свого серця завжди боровся не лише за свободу і гармонійний розвиток окремої особистості, а й за прогрес на цій основі усієї нації, суспільства в цілому. Роздуми про шляхи цього прогресу вилилися у такі твори, як філософська поема «Мойсей», історична повість «Захар Беркут», поезії «Каменярі», «Гімн» та інші твори. У тяжких і болісних роздумах про долю українського народу, про його національне відродження постали і «Великі роковини. Пролог, говорений перед ювілейною виставою «Наталки Полтавки» в пам'ять

столітніх відродин української народності». Цілком природно, що в ідейно-естетичній концепції твору на таку тему фольклорні імпульси відіграли чи не найважливішу роль.

Справді-бо, уже в описі сцени на початку твору маємо традиційний для народної поезії символ, а саме — могилу як свідка багатостраждальної історії нашого народу і хранителя його історичної пам'яті. До того ж Козак-Невмирака, старезний дід з бандурою, що сидить на могилі, одразу сприймаються як живий голос віків, що єднає минуле і сучасне в одне ціле. Разом з тим відгомін героїчного духу легенд і переказів, історичних пісень та дум відчувається не лише в образі могили, а й у самій ідеї незнищенності і безсмертя українського народу у боротьбі за свою долю і незалежність, про що свідчить сам образ Козака і його химерність, яку увібрала в себе ота напоєна ароматом народного епосу прикладка «Невмирачка». Звертає увагу на себе й те, що герой виступає у пролозі, так би мовити, у двох іпостасях. З одного боку — це персонаж як живе втілення національного характеру, з другого — він виступає як узагальнений вияв національної самовідданості українського народу, його совість. В такому ідейно-естетичному змісті образу не важко зауважити його фольклорні джерела.

Про невмирущість козаків оповідають численні легенди, перекази та історичні пісні. Саме таким виведено в них і Морозенка. Героя не беруть кулі, а в пісні «Ой Морозе, Морозенку» з незвичайною завзятістю він відбиває наступи татар. Навіть тоді, коли вороги взяли в полон, то нічого не могли вдіяти з ним. Замучивши Морозенка, вони живцем вирвали його серце і поставили на Савур-могили, аби міг дивитися на Україну. Зрозуміло, чому далі пісня не оповідає про смерть героя. Натомість у ній говориться:

Вся ти еси, Україно,  
Славою покрита,  
Тяжким горем та сльозами,  
Та кров'ю полита!  
І поки над білим світом  
Світить сонце буде,  
Твої думи, твої пісні  
Не забудуть люди.<sup>1</sup>

Так народна пам'ять не змогла змиритися навіть з думкою про смерть героя, аби його ім'я, його святі справи жили у

<sup>1</sup> Історичні пісні. — К., вид-во АН УРСР, 1962, с. 250.



її межами. Зрозуміло, що цього визнання ні Остап Вересай, ні інші кобзарі ніколи не прагнули і не шукали, воно приходило до них само по собі, завдяки їх самовідданій праці на благо свого народу, його будучині. Такі принципи визначають ідейне спрямування образу козака й у Франковому пролозі.

Світ героя сповнений болю й тривог за долю українського народу. Його мучить те, що Троя-Україна обернулася у духовну, моральну та національну руїну, а нащадки колись славних козаків втратили святе почуття до своєї історії і батьківщини, виродилися у людей без віри, честі та гідності, у безбатченків, які кинули на присуд долі рідний край і подалися нести «народом всім ддя виду Жебрацьку торбу і лице без сти-ду» (с. 113). Його мучать докори сумління за безликість, безвілля і безхребетність своїх співвітчизників, колись славних героїв, лицарів, самовідданих захисників своєї вітчизни. Тому-то в другій частині твору Козак-Невмирака відмолоділий, з бандурою, звертається з своїм пристрасним повчальним словом до нових поколінь. У цьому звертанні знову ж таки відчутний відгомін українських народних дум та історичних пісень, зокрема про Богдана Хмельницького:

Мовиш: «Де нам взять Богдана?»

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

(с. 115).

І далі:

Кожний думай, що на тобі

Міліонів стан стоїть,

Що за долю міліонів

Мусиш дати ти одвіт,

Кожний думай: тут, в тім місці,

Де стою я у вогні,

Важиться тепер вся доля

Величезної війни

(с. 115).

Генетичний зв'язок цих пристрасних пасажів з фольклором полягає насамперед у пафосі самоутвердження, віри в нездоланну силу народу, невмирущість його духу, його державності, яким проінняті твори героїчного епосу українців, в ідейно-естетичній функції оповідача, типологічно спорідне-

ного з народними співцями-кобзарями, про що ми говорили раніше.

Становлення і зміст ідеалу І. Франка, як бачимо, нерозривно пов'язане з найрізноманітнішими жанрами фольклору, його ідейним спрямуванням, з народним світоглядом взагалі. Їх художнє освоєння у творчості поета йшло шляхом синтезу індивідуального авторського світосприйняття і естетики та естетики того чи іншого жанру, як то масмо, наприклад, у «Веснянках» та циклі «Паренетікон». Вдавався І. Франко і до засобів пародіювання на фольклорній основі. У співомовках, сатиричних поемах і поезіях естетичний ідеал утверджувався шляхом заперечення тих чи інших явищ в житті людини і суспільства як таких, що перебували в прямій протилежності народним уявленням про них. Поглиблення змісту естетичного ідеалу відбувалося і за рахунок творчого опрацювання фольклорних мотивів, психологічного, морально-естетичного, філософського та естетичного потенціалу фольклору, усього багатства його постичної системи. В кінцевому результаті естетичний ідеал поезії І. Франка набирав виразно національного забарвлення як у змісті, так і в засобах його вираження, що й надало йому виняткової життєздатності, зробило його одним з могутніх факторів формування національної самосвідомості і національного світогляду ряду поколінь українців, забезпечив його гостроту і актуальність і в наш час.

## РОЗДІЛ III. ЕСТЕТИКА ФОЛЬКЛОРУ І ОСОБЛИВОСТІ ЕПІЧНОЇ ТИПІЗАЦІЇ

Вивчаючи широке коло питань, пов'язаних з проблемою взаємозв'язків літератури і народної творчості,<sup>1</sup> І. Франко зупинявся зокрема і на питанні типізації в оригінальній художній літературі у зв'язку з естетикою фольклору. При цьому вчений визначав, що твори народної поезії були «основою великих і багатоцінних творів літературних», що вони стали «немов кров'ю», яка «пішла кружляти в духовному організмі всієї людскості», що в них «лежали могучі зароди великої будущини, спочивали сімена, котрі й нині ще... не втратили своєї плодючої сили».<sup>2</sup> Однією з провідних естетичних засад такого впливу він вважав настанову оповідача і автора передати своє бачення і розуміння навколишнього світу, глибоку емоційність самої натури українця. «Головною ціллю малорусина, — писав він, — є гаряча суб'єктивність. Розкажчик рад взяти усім своїм слухачам найвищу симпатію або антипатію до героїв своєї розповіді, бо і він в такій же мірі дізнає тих почуттів».<sup>3</sup> Діапазон цих почуттів відображає найрізноманітніші грані народного світогляду, його мораль, етику, естетику, філософію, психологію і т. д. Та при тому І. Франко вказує і на суттєву різницю між фольклорними та літературними творами. Вона, на його думку, полягає насамперед у відмінності засобів художнього узагальнення та типізації.

Народний поет орієнтується на явища та елементи народного життя, які несуть у собі колективний досвід, відображають колективні уявлення на основі уже готових мотивів, формул, на основі уже виробленої традиції. У результаті фольклорний образ виступає своєрідним уособленням загальнонародських якостей у надто узагальнених рисах, які вказують не на особливі чи то індивідуальні, а, насамперед загальнонародні характеристики, як то, скажімо, добро і зло, працьовитість і лінкуватість, щедрість і скнарність тощо. Така закономірність у творенні фольклорного образу впливає з його шліфування, постійних змін, яких він зазнає у процесі передачі з вуст в уста, у процесі живого народного побутування, з того, що у його творенні беруть участь автори навіть не одного по-

<sup>1</sup> Докладніше про це див.: Комаринець Т. І. Проблема літературно-фольклорних взаємин у працях Івана Франка // 36. «Українське літературознавство. Вип. 17. Іван Франко. Статті та матеріали». — Львів, ЛДУ, 1972, с. 9-14.

<sup>2</sup> Там само, с. 9.

<sup>3</sup> Франко І. Казка. // Друг. 1876, № 8, с. 124.



коління аж поки твір втратить «і ті неможливі ціхи індивідуальності, які первісно міг мати, стається народним, традиційним в повнім значенні того слова.»<sup>1</sup> Тому-то, як підкреслює І. Франко, «пости людові, ті, що цілою своєю істотою стоять на ґрунті традиції і неначе тонуть у ній, майже не творять нічого від себе».<sup>2</sup>

Своєрідною опозицією до фольклору в цьому відношенні є індивідуальна творчість. Визначаючи її естетичні засади, І. Франко вказував насамперед на добір письменником фактичного матеріалу для свого твору та особливості його художнього трактування. «Митець, — писав він, — який свідомо створює поетичний твір, перш за все відбирає предмет, найбільше відповідний його індивідуальності, вдачі і характерові його таланту, намагається вивчити, опанувати той предмет, вдуматися і вслухатись в нього і потім заповнити його рамки, так сказати, викристалізувавши змістом свого власного я. Звідси виходить, що кожен твір професійної поезії, чим є досконалішим і глибшим, тим в більшій мірі носить риси доби і обставин, серед яких він виник, риси поглядів, спрямування, ідейності, одним словом індивідуальності самого поета».<sup>3</sup> Таким чином, загальнолюдські цінності, на відміну від фольклору, в оригінальній літературі переломлюються через свідомість автора, через його творчу індивідуальність. В такій же опозиції перебувають художні системи фольклору та оригінальної літератури. Наголошуючи на винятковому значенні фольклору у розвитку літератури, І. Франко разом з тим зауважував, що у виробленні політичних, національних і суспільних ідей письменник виходить не лише з потреб життя на нових етапах його розвитку, які ще не знайшли свого відображення у народній поезії. Теоретичні міркування з даної проблеми І. Франко розвинув та поглибив у художній практиці.

Першою в ряді прозових творів, позначених впливом народної творчості, є повість «Петрії і Довбушуки». Сам І. Франко у передмові до другої її редакції зауважував, що в повісті відчутні ремінісценції його гімназійної лектури, особливо фантастичних оповідань Ернста Амадея Гофмана, оповідань Лімбахера про селянина Петрія, який збагатився скарбом, «і нарешті деяких народних оповідань про пригоди різних розбійників, а спеціально Олекси Довбуша» (XXII, 328).

Спорідненість твору з народною поезією виявляється насамперед у принципах художнього узагальнення дійсності та

<sup>1</sup> Франко Іван. Твори в 20-ти томах. — К., ДВХЛ, 1955, т. XVII, с. 69.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Франко Іван. Вибрані статті про народну творчість, с. 55.

засобах типізації характерів, оскільки в ньому фольклорно-романтично-фантастична тенденція тісно переплітається з елементами реалістичного зображення життя. Фольклорна ідеалізація, виявлення і підкреслення у характері героя якогось одного начала, дія надприродних і надлюдських сил, синтез історичного, епічно-казкового, легендарного в результаті чого історія, як і в народній поезії, постає не у вузьких аспектах, а як широке художнє узагальнення і переломлюється у повісті крізь призму індивідуально-авторського світосприйняття, що надає їй неповторного колориту як у змісті, так і в формі.

Виходячи із засад фольклорної естетики, І. Франко творить образи ідеальних героїв, які пройняті почуттям обов'язку перед історією і сповнені рішучості дочекатися того часу, «коли прийде назначений провидінням «час діланя» на пользу і двигнене нашого народу» (XIV, 56), аби чесно і сповна виконати той обов'язок. На перший план тут виступає Кирило Петрій та його син Андрій. Олексє Довбуш передав їм на зберігання усі опришківські скарби, аби наступні покоління у слушний «час діланя» змогли використати оце усенародне багатство, надбане не одним поколінням опришків на користь і благо свого народу. І Петрії свято бережуть і сповняють заповіт свого героїчного предка, що викликає симпатії й самого автора, позиція якого виявляється уже в описі зовнішності Кирила, витриманому цілком у народному стилі. Письменник акцентує увагу на окремих, але досить містких деталях, які характеризують Петрія як людину поважну, стриману, мудру, працювиту, благородну.

У портреті він зауважує «лице підголене і коротко підстрижений ус», камізельку з гарного гранатового сукна, старанно і зі смаком вишиту сорочку з тонкого полотна, потім свободу рухів і відвертий на красу природи зовсім не байдужий погляд. «Із черт його лица, — підсумовує автор, — і із всіх його движеній пробивалася сильна воля, енергія, свобода духу, а око світилося живим, но спокійним блеском мужа, котрий свої похоті і страсті усмирив, котрий умів панувати над собою і над життям, но із твердою вірою, постійно і сміло, з певністю себе ступав до якоїсь вищої цілі» (XIV, 7). Усе в ньому, як бачимо, виказує типові риси статечного господаря, умудреної життєвим досвідом людини, яка знає собі ціну, дорожить родинними традиціями та ім'ям своїх предків, але ніколи не виставляє цього на вид перед інші люди. Так письменник одразу вводить нас у принадний і дещо загадковий, оповитий орсолом величності і святості світ героя. І ця загадковість упродовж усього твору не раз змінюватиметься, доповнюватиметься таємничістю і загадковістю інших явищ,

відіграючи винятково важливу функцію в розгортанні сюжету, розкритті характерів, формуванні поетичної системи, такої близької до постичної системи народних переказів, легенд та казок.

Спорідненість ця виявляється у тяжінні І. Франка до народнопоетичної символіки, порівнянь, фраз тощо як засобів психологічного аналізу на засадах фольклорної естетики. Так, Олекса Довбуш із розповіді Довбушука постає у суто народнопоетичному, легендарному плані. Він — князь і владика гір, орел воздуха, легінь борів, пан над панамі. Перед ним тремтять смілі і сильні, коряться горді. На нього покладали надії слабкі, бідні і пригноблені. «Хто був красою наших гір, начальником наших легінів?» — запитує Довбушук Петрія. І тут же відповідає: «Довбуш!» (XIV, 12).

Так само і в піснях, легендах, баладах та переказах естетизуються насамперед деталі зовнішнього психологізму — одяг, зброя, врода і т. д., які виступають художнім вираженням народнопоетичних уявлень про красу. Гармонійно доповнює ці уявлення і зображення фізичних та моральних якостей людини.

Лиш на камені високім, на горі широкій  
Сидить Довбуш, гірський орел, — сивий, сивоокий,  
Кучерявий, чорнобривий, стан високий має,  
А уберінь така на нім, що аж си лискає,<sup>1</sup> —

говориться в одній із співанок про народного героя. На його поклик всміхасться Черногора, від його свисту стинуть звірі, а лише одно його ім'я наводить жах на гнобителів народу.

З цих фольклорних принципів ідеалізації виходить у творенні образу Довбуша й І. Франко. Та в повісті вони виконують дещо й іншу функцію. З одного боку історико-героїчний план зображення легендарного ватажка опришків у значній мірі спроектований на образ Кирила Петрія і вказує, конкретизує джерела його характеру, так поетично передані через деталі портрета. з другого ж — Довбуш і Петрій створюють своєрідний контраст до образу Довбуша. Хоча останній і є кровним нащадком «капітана гір», «капітана опришків», ще він не успадкував високих ідеалів та моралі свого предка, пройнятих ідеєю самовідданого служіння своєму народові, його будущині. Тому портрет Довбушука не викликає симпатій автора, оскільки є живим втіленням народних уявлень про низьке і потворне, чуже у самій своїй природі здоровій народній моралі. Довбушук був сильний і коренастий та

<sup>1</sup> Історичні пісні, с. 440.

разом з тим і грубий, високий ростом і, на відміну від Петрія, загадковий у своїх рухах. Обличчя його заплюске, губи віддугі, «голова велика, ціла майже, крім уст, очей і чола, поросла чорним, коротким і, як щось, твердим волоссям, звичайно була вділ похилена, малі чорні очі мали якусь ящірчу живість і завжди з дивним виразом зверталися в один пункт» (XIV, 9), так, що побачивши того чоловіка уперше годі було утриматися від переляку. Таким чином контрастне зображення на народноестетичній основі уже в самій експозиції повісті стає тим художнім прийомом, який становитиме одну з найдієвіших пружин сюжету і з допомогою якого письменник зв'язав у тугий вузол цілий ряд морально-етичних, психологічних та естетичних проблем.

Однією з найбільш актуальних у повісті «Петрії і Довбушуки» є проблема добра і зла, у розв'язанні якої І. Франко також виходить із принципів народної моралі та етики. «Поняття добра і зла, — пише М. Гайдай, — у слов'янській народній естетичній творчості дуже широке. Воно включає такі етичні категорії, як чесність, совість, справедливість, вірність, любов, самопожертва — себто, якості людини, риси її характеру». <sup>1</sup> Справді-бо, герої, скажімо, соціально-побутових казок розуміють добро як чесну працю, повагу до скривджених, старших себе і т. д. Тому-то бідна дівчина у них завжди наділена винятковою мудрістю, благородством, щедрістю душі. Скнари ж у них завжди черстві, жорстокі та егоїстичні. Як моральну потворність народ завжди засуджував неробство і паразитизм. Тому герої фольклору, які є втіленням цих якостей, зазнають невдач і поразок, загальної неповаги оточуючих їх.

Загостреним почуттям чесності, справедливості та обов'язку наділені й герої легенд та переказів. Народні месники Олекса Довбуш, Григій Пинтя, Устим Кармелюк, Лук'ян Кобилиця у всьому керуються інтересами свого народу, рішуче стають на захист знедолених. Скажімо, у легенді «Пинтьова печера» йдеться про скарби, які опришки відібрали у панських маєтках і повертають їх бідним вівчарам. Тут з особливою силою виявляється і підкреслюється виняткова чесність, непретензійність, які протиставляються заздрості та загребущості, бо ж коли один вівчар спеціально хотів набрати грошей у печері, то «печера вже була закрита і він не міг її знайти». <sup>2</sup>

Саме такі якості людей лежать в основі художнього узагальнення дійсності та типізації характерів у повісті «Петрії і

<sup>1</sup> Гайдай М. М. Народна етика у фольклорі східних і західних слов'ян. /Проблема добра і зла/. — К., Наук. думка, 1972, с. 75.

<sup>2</sup> Легенди та перекази, с. 253.

Довбушуки». Виходячи з естетики та поетики переказів, легенд, казок, зокрема загадковості змісту того чи іншого явища, характеру, які відображають колективні уявлення про навколишній світ, концентрації уваги на кількох гранях внутрішнього світу чи то моральних та фізичних якостях людини, традиційності поетичних форм та стандартності почуттів, переживань і мислення героїв у цілому, І. Франко виділяє, докладно описує та аналізує у них якесь одне начало, ідеалізуючи його, надаючи художній оповіді фольклорно-романтичного забарвлення. З другого ж боку, вдаючись до засобу контрасту, письменник створює типи розбійників, що становлять пряму протилежність Олексі Довбушу, Петріям та їм подібним.

У характері Кирила Петрія виділяється насамперед його природна мудрість, схильність до філософського осмислення життєвих явищ, виняткова благородність і загострене почуття морального обов'язку та відповідальності. Ці риси характеру, що сформувалися на ґрунті народної моралі, етики та психології, на ґрунті героїчних традицій опришківського руху, становлять основу ідейно-естетичної та художньої концепції його образу. Але на джерела формування такого характеру І. Франко вказує не одразу, що оповіває Петрія ореолом романтичної таємничості і загадковості, а в художній палітрі повісті, в такому разі, гострі публіцистичні пасажі органічно поєднуються з суто романтичними ситуаціями та поетичними прийомми, властивими літературі романтизму.

Перша зустріч Петрія і Довбушука, наприклад, відбувається за дещо загадкових обставин на фоні буяння багатої природи, яка створює паралель до внутрішнього світу героя, навіваючи якийсь щемкий смуток, роздуми про долю рідного краю, покриті пеленою якоїсь невідомості, здогадів та рішучості героя до кінця виконати нікому, тільки йому відоме, завдання, яке визначає зміст усього його життя. З появою Довбушука характер Петрія розкривається у гострому зіткненні зі своїм супротивником і переходить у площину публіцистичного вираження. Словесні поєдинки героїв характеризують їх як крайні протилежності. Петрій виступає тут мудрою, врівноваженою людиною. Філософський склад його мислення базується на засадах народної моралі та етики, передусім уявлень про добро і зло, зміст яких, як ми уже говорили, визначається розумінням честі, гідності, морального обов'язку, ставлення до праці, благородства. Добро, за твердим переконанням Петрія, виростає на ґрунті чесної праці та любові і турботи про інших людей. Тому-то він дбає про Довбушукових дітей, посилає їх до школи аби «на людей випро-

вадити» (XIV, 12). Зло ж — то ворожнеча і ненависть, то — братогубство. Спокійно, врівноважено вмовляє Кирило Довбушука зрозуміти хибність його життєвої позиції, нехтування працею і людьми, намагання уладнати своє життя за рахунок чужої праці, за рахунок Довбушевого скарбу, змінивши його призначення на власну користь, а не на вищі цілі — добробут і благо народу, як то було заповідано ватажком легендарних опришків. В оцьому небажанні та невмінні Довбушука рахуватися з віковими традиціями, інтересами ближніх і народу в цілому Петрій бачить джерело не лише власної, а й Довбушуквої трагедії. «Що ж, заявляє він останньому, — коли ви в вічній ненависті, в вічній вражді на мене навіть своїм дітям не желали добра з моєї руки і відібрали їх із школи та вмовлюєте в них неперестанно тую ж вражду і ненависть, котра нас скоріше всіх погубит, як одному з нас поможе» (XIV, 12). Аби зарадити біді і горю бідних і скривджених, Кирило завжди поділиться з ними усім, що придбав чесно, своїми руками. Те пропонує він і Петрієві. Та коли йдеться про цінності іншого порядку, він ніколи не поступиться ні на йоту, ніколи не зарадить своєму сумлінню і обов'язку перед людьми і часом. На грізну і брутальну вимогу Довбушука повернути йому Довбушеві скарби Петрій твердо відповідає, що добро, котрим поблагословив його Бог, — то праця його власних рук, а не Довбушів скарб. «Не я властитель тих грошей кривавих, не я можу ними розпоряджати! Вища ту владає рука, тож трудно мені против неї перти!» (XIV, 13), — заявляє він.

У народній творчості носії таких поглядів, переконань і морально-етичних норм завжди здобували загальне визнання, повагу, їх оберігали надприродні чудесні сили. Те саме масмо і в повісті І. Франка. Коли розлючений Довбушук хоче вбити Петрія, то на його подив груди Кирила задзвеніли сталевим брязком, а ніж лише посковзнувся по них і упав собі в долину. Так автор проводить ідею торжества правди і справедливості над потворністю і злом. Далі цей мотив поглиблюватиметься і розвиватиметься, синтезуючи в собі фольклорну та авторську свідомість, реалістичне і романтичне начала у творенні характерів, зображенні подій, явищ, розгортанні конфлікту і сюжету.

Переконливим прикладом того є образ Андрія Петрія. Як і батько, хлопець у всьому статечний, вдумливий, у взаєминах з людьми завжди керується принципами благородства, взаємоповаги. І. Франко, акцентуючи на них увагу, створює ідеалізований характер, яким він також нагадує характери героїв фольклору. І то цілком закономірно, бо ж Андрій ще в роки навчання любив «говорити з селянами, прислухатися їх природній філософії, так простій, а прецінь так повній глибо-

кій моральності (XIV, 18). Ота моральність визначає і внутрішній світ юнака, його дії та вчинки. Благородство Андрія настільки велике, що він вірить у можливість добрим словом переконати запеклу затьотість Довбушуків і таким чином схилити їх до братолюбства, взаємної поваги та злагоди. З цією метою він іде у саме лігво розбійників, де зазнає нелюдських знущань, тортур і мук. Тож не випадково його образ у повісті оповитий орсолом святості, таємничості та загадковості. У найтрагічніші моменти життя Андрія перед ним з'являється і врятовує його якийсь загадковий велет. Повні таємничості і відвідини печер зі скарбами Довбуша.

Функція цих фольклорних елементів полягає насамперед у поглибленні романтично-легендарного начала в характері героя та синтезі минулого, теперішнього і майбутнього часів, що надає образу Андрія філософського змісту, особливого національного колориту, морально-етичної та естетичної значеності.

Разом з тим таємничість виконує у «Петріях і Довбушуках» і сюжетно-творчу роль, що робить твір типологічно спорідненим у художньому відношенні з українськими народними казками. Досліджуючи ідейно-естетичну функцію таємниці у розвитку казкового сюжету, О. Бріцина вказує на подвійний, часом суперечливий характер цього прийому. «Динаміку розвитку сюжету, — пише вона, — надає наявність в ньому двох протилежних тенденцій, одна з яких формується функціями заборони, обману і виражає устремління до збереження таємниці, інша ж — функціями посвяти, порушення заборони, що мають протилежну цільову установку — виявлення таємниці». <sup>1</sup> За цим принципом групуються і персонажі повісті. Якщо Петрії свято беруть таємницю про Довбушеві скарби, то Довбушуки прагнуть будь-що розкрити її, заволодіти багатством, ошукати. Супротивні наміри героїв утягують їх у конфлікт, загострюють взаємини, тим самим виразніше окреслюючи не лише характери, а й обставини, у яких вони діють. Знову ж таки фантастичний елемент, елемент таємничості тут також відіграє винятково важливу роль.

Олекса Довбуш, прибираючи подобу загадкового старця, приходять у свою родинну хату на Довбушуківку і втретє врятовує Андрія від смерті. За таємничих обставин з'являється він і в монастирській бібліотеці, де веде розмову з отцем Ісидором тощо. Ці та інші моменти в розвитку сюжету повісті підпорядковуються одному художньому завданню — синтезу

<sup>1</sup> Бріцина О. Ю. Українська народна соціально-побутова казка (специфіка та функціонування). — К., Наук. думка, 1989, с. 66.

історичного та епічно-казкового, легендарного начал, в результаті чого історія постає як широке художнє узагальнення, а розв'язка сюжету і конфлікту виводиться в сучасність, в площину реалістичного зображення життя. Народноестетичний мотив кари за зло і кривду починає домінувати, визначати ідейне спрямування твору. Незнаний старець карає своїх синів Демка і Олексу, спалюючи їх злодійське кубло — хату і вже в передсмертну хвилину, проклинаючи, повідомляє, що він Олекса Довбуш, їх батько. А батьківське прокляття за народними уявленнями найбільш справедливе. Відплату за вчинені кривди, а не розбій чинять опришки, коли нападають на замок воєводи Шепетинського. До того ж розбурхані пристрасті Олекса Довбуш іде вгамовувати до старого, умудреного життєвим досвідом пасічника Сімеона, який настановляє ватажка народних месників на стриманість і розсудливість у всьому. «Ніколи, мій сину, — говорить він Довбушеві, — не плям рук своїх кров'ю безпомічної невинності, кров така зве о месть до неба!» (XIV, 125). Тому-то ідеали Олекси Довбуша перемагають, знаходять дальший розвиток, а герої виходять на шлях можливості реального їх втілення тоді, коли Довбушуки, втілення зла і потворності, в усьому терплять крах. Пророчо і урочисто звучать слова Олекси-Ісаака, звернені до Андрія. «Не Довбушевими грішми, — говорить він, — но власними силами, власним пожертвоуванєм, власною працею треба двигати нам той народ, і лиш таке діло поблагословит бог!» (XIV, 242). Щоправда, молодий І. Франко пов'язував цю працю з пробудженням народу, з моральним самоудосконаленням людини, з поширенням освіти і знань серед трудящих, що знайшло свій вияв у щасливій розв'язці сюжету повісті, яку вінчає усвідомлення Андрієм правдивості слів Олександра-Ісаака і зустрічі його зі своїми старими друзями, сповненими бажання і рішучості віддати свої сили, присвятити своє життя майбутньому свого народу. Так долі героїв, овіяні романтикою подвигів легендарних опришків, набули справді епічно-казкових вимірів, синтезуючи в собі історію і сучасність, творячи таким чином широку панораму змагань наших предків за волю, свободу і щастя.

Якщо повість «Петрії і Довбушуки» засвідчила тяжіння І. Франка до народної фантастики та морально-етичних проблем, то жанри малої прози раннього періоду творчості позначені поглибленим інтересом письменника до народної психології. Значно розширюється і коло засобів художнього узагальнення явищ дійсності в цілому та типізації характерів зокрема. Гіркий смуток самотності, трагедія батька, що втратив сина, підневільне життя у злої свекрухи, скромність, стан-



дартність майже патріархальної свідомості, пісенність характеру тепер знаходять свій вияв у народних віруваннях, народній демонології, ритмізованих конструкціях близьких до народних плачів та пісень тощо. Помітнішою стає і тенденція до соціально-психологічного аналізу тих чи інших сторін життя галицького села. Але фольклорні елементи тут, як і в повісті, домінують над авторським, особистісним началом. Автор, як правило, ще міцно стоїть на засадах народної естетики, зокрема принципів типізації, яка, як відзначає О. Дей, «в фольклорному творчому процесі відбувається головним чином у межах стереотипів колективної художньої свідомості». <sup>1</sup> Тому народна творчість у ранніх оповіданнях І. Франка виступає не лише як сюжетний чинник, що було властиве повісті «Петрії і Довбушуки», а й як складова характеру героя, його психології і світогляду в цілому. Завдяки цьому письменник створює колоритні типи різних прошарків галицької суспільності того часу, виходить на нові ідейно-тематичні та художні горизонти у своїй творчості.

Насамперед тут виходить на перший план ліричний народнопоетичний тип особистості, який і засвідчив переакцентацію уваги письменника з морально-етичних проблем на проблеми психологічні, перехід від опису до поглибленого аналізу внутрішнього світу героя. Це був новий, подальший крок І. Франка у пошуках індивідуального стилю, виробленні власної системи художнього зображення життя. Переконливим свідченням того є оповідання «Вугляр» та «Лесишина челядь».

Світ героїв першого з них перейнятий народними віруваннями, повір'ями, прикметами та піснями. Ритмізовані монологи селянина-вугляра, який тяжко переживає трагічну смерть свого сина, становлять своєрідні сповіді-плачі і глибоко інтимізують художню оповідь у трагічному ключі. Коло уявлень вугляра, його дружини, Івана та Фенниці, їх почуття і переживання виявляють стандартність їх мислення, характерів і перебувають у полоні патріархальної свідомості, цілком залежать від неї.

Віщі сні, тужлива гра Якимка на сопілці та співанки психологічно вмотивовують трагічну розв'язку. Трагізм цей поглиблюється і за рахунок співанки, перетканой народнопоетичними символами, що уособлюють вічно бентежну красу закоханих сердець.

<sup>1</sup> Дей О. І. Поетика української народної пісні. — К., Наук. думка, 1978, с. 18.

Ой віз трави, ой віз трави, а два вози сіна;  
Ой тож то ми дівчинонька в серденьку засіла!  
Ой дівчино-дівчинонько, така-с ми миленька,  
Яу уліті на нивоньці вода студененька.  
Яу у літі при роботі води ся напیتی,  
Так з тобою постояти та й поговорити

(XIV, 250), —

приспівує до сопілки Штефан. У співанці, як бачимо, немає й нотки трагічної напруги, але в контексті твору вона набирає саме такого звучання. Оті слова здрібніло-пестливого значення «дівчинонька», «серденьку», «миленька», «нивоньці» проєктуються на внутрішній світ Івана, нагадуючи йому кохану Фенну, тривожне передчуття якої ранить йому душу. Та й народнопоетичний символ води, що уособлює життя, його невмирущість, доповнений віщими снами і пригніченим внутрішнім станом Івана, набирає зовсім протилежного змісту, передає передчуття чогось страшного, непоправного. Народно-пісенний прийом контрасту тут створює своєрідну художню паралель між реаліями повсякденного життя і болючими переживаннями героїв, замкнутим їх внутрішнім світом, який оповиває краса світу навколишнього. Світ співанки несе в собі глибину і чистоту почуттів закоханих. Як вода у спрагу дає всьому оживляючу, життєдайну силу, так і розмова Івана з коханою Фенною викликає в ньому невситиму жагу життя, щастя. Але усе це в оповіданні, як ми уже говорили, несе в собі трагічний підтекст, який трансформується у розмову — сповідь вугляра після загибелі свого сина. Трагічна тональність оповіді тут знову вливається в образи смерті, як далекої дороги в чужу сторону, сирієї могили-розлучниці та нужди, горя і злиднів, які усе тісніше та тісніше обсідають осиротілих та обезсилілих батьків.

Таким чином, типологічна спорідненість героїв «Вугляра» з героями фольклору спостерігається насамперед у стандартності їх мислення, непретензійності характерів, які сформувалися на ґрунті патріархальної свідомості та народнопоетичних прийомах вираження змісту цих характерів.

Ще сильніші фольклорні імпульси маємо в оповіданні «Лесишина челядь». Вони яскраво і виразно заявлені у таких рисах патріархально-традиційної психології, як стандартність та відсутність індивідуальності, другорядність власного «я», терпеливість, відчуття неминучості, скромність, непретензійність і т. д. Це з одного боку, а з другого жорстокість, відсутність особистої відповідальності, уседозволеність, тощо. Найчастіше вони трансформуються через портрети героїв, ви-

писані цілком у дусі народної естетики, народні пісні, мову, пейзаж.

Скажімо, портрет Анни, як і в народних піснях, поданий лише в кількох, але досить промовистих деталях в тісному подианні з внутрішнім психологічним портретом. «Бідна сирота, без вітця, без матері, тільки й віна внесла в Лесишину хату, що свої чорні брови, карі очі та двос рук робочих, та терпеливе, послухне і покірливе серце» (XIV, 250-251), — знайомить нас автор зі своєю героїнею. Оце і вся Анна: прекрасна вродою і душею, та нещасна долею. До того ж портрет Анни поданий у контрастному зіставленні з портретом Гната, який своєю огидністю ще більше гнітить сироту, загострює внутрішню боротьбу в її душі, боротьбу, яка й стане її подальшою долею. Волосся Гнат мав червоне, «очка маленькі, хитрі, як у якого татарина, сам великий, голова, як макітра, а губи, мов подушки, такі повіддувані» (XIV, 255). Саме такі та подібні характеристики нелюба маємо в народній творчості.

А у мого миленького  
Руді вуса й борода,  
Очі сірі та великі,  
Як у нашого kota.<sup>1</sup> —

співається в пісні «Думай, думай». Як і у фольклорі, так і в І. Франка такі портретні характеристики виконані на основі виділення окремих деталей та максимальної їх психологізації, в результаті чого вони уже самі по собі виражають ті чи інші грані внутрішнього світу героя. Максимальна концентрація позитивних чи негативних якостей, їх співставлення служить відправним пунктом у розвитку сюжету і доповнюється та поглиблюється іншими композиційними прийомами.

Насамперед відзначимо, що цементуючою основою фабули «Лесишиної челяді» є перебіг не стільки подій, скільки внутрішніх почуттів і переживань, які найчастіше трансформуються через народні пісні. В різних ситуаціях вони звучать то з вуст Горпини, то Анни, то Митра, то Василька, створюючи цілісну картину повсякденного життя героїв. Провідний їх мотив — туга за чимось близьким, дорогим і рідним, втрата або ж недосяжність якого бентежить душу, не дає їй сповна розкритися у своїй красі та благородності.

Започатковує той мотив пісня Горпини «Туди лози хилляться, куди їм похило», у якій одразу відчувається внутрішня драма дівчини, не раз морально і душевно пригніченої рідною матір'ю. Але й в оповіданні цьому мотиву передую розповідь

<sup>1</sup> Жартівливі пісні. Родинно-побутові. — К., Наук. думка, 1967, с. 74.

про долю кожного з героїв, портрет Анни і Горпини та ранковий польовий пейзаж. Портрети, як ми уже говорили, засвідчують здорові молоді сили, жагу життя героїнь. Потворна ж зовнішність Гната вносить в оповідь сумно-тривожні нотки, душевне сум'яття і тугу. Такі інтонації поглиблюються з одного боку грубими, уїдливими докорами старої Лесихи, повернутими з арсеналу пащекуватих, сварливих сільських пересудниць, а з другого поетичним описом природи, яка спонукає «духа, щоб виявив себе» (XIV, 258). Тому й чудовий, срібний, тихесенький, мов несмілий голосок Горпини не зринає над полем, а поволи-поволи вирізується із загальної пригнічуючої тиші і одностайного хрупання стебел, ніби виводячи зболену душу з лабет черствості та безсердечності на волю, назустріч красі і радощам життя.

Та ось «Горпина десь сперегодом затигла другу пісню. Зібралось Анні на тугу й жалощі, і вона також силкувалася вилити їх піснею. Вона несміло та рівно і переливно затигла:

Зайшло сонінко за віконінко,  
Як проміннос коло,  
Вийди, миленька, вийди, серденько, —  
Промов до мене слово!  
Рада би-м вийти, рада би-м вийти,  
До тебе говорити, —  
Та лежить нелюб по правій руці,  
Боюся го збудити!

Лесиха слухала ту пісню, затиснувши зуби. Кілька разів спідлоба суворо поглянула на невістку. Анна не бачила того, жала і співала. З її тусклого ока скотилася навіть груба сльоза і впала на серп. Знак, що й серце її співало ту пісню, не лиш уста» (XIV, 259). Цей епізод поглиблює, розвиває виводить на вищий рівень трагічний мотив, завдяки чому характери, світ героїв розкривається ширше, усебічніше, повнокровніше.

Пісня Анни концентрує не лише внутрішні почуття й переживання героїні. Вона відображає і її ставлення до чоловіка, Горпини, свекрухи. Горпині Анна співчуває, розуміє її, шукає у неї підтримки, до чоловіка ж та свекрухи її серце залишається глухим, але покірливим, як і сама героїня. Остаточна втрата надії на щастя, усвідомлення безпросвітності подальшого життя так запекли його душу, що сльоза сама по собі опекла стражденне серце. І. Франко тут знову вдається до виділення найважливішого, найбільш промовистого і найхарактернішого — сльози, серпа і серця. Глибинний народнопоетичний смисловий зв'язок між ними очевидний: сльози — своєрідний

символ нещасливої долі, серп — зла сила, що підтинає ту долю, серце — вічний біль і туга покинутої на присуд долі сироти.

Рамки цієї трагедії, а отже й нове звучання мотиву, розширює і пісня нещасного Василька, у якій знайшла відображення уся бездна його горя, зверхність, презирство і нещадна жорстокість Лесихи та косаря, у яких не знайшлося ні грана співчуття до бідного сироти. Завдяки введенню в оповідання цих образів обставини, у яких формуються характери героїв, розкриваються докладніше, а їх дії і вчинки вмотивовуються переконливіше й переконливіше.

З пісненими партіями героїв тісно пов'язаний і образ долі. Трактуються в оповіданні він неоднозначно: то тривожно-грайливо, коли йдеться про Горпину, то безнадійно-тужливо, якщо йдеться про Анну чи Митра. Емоційна напруга тут досягає кульмінаційного моменту. Тихого вечора Горпина йде на поклик Митрової пісні і, крадькома від матері, віддається чарам кохання. Анна ж у цей час при місячному світлі спогадує щось близьке і тасмниче, що виливається в пісню про кохання, яке вже ніколи не повернеться до неї, не зігріє її згорьоване серце і зболену душу. Своєрідними опозиціями виступають тут і образи пісень. Красна, як зоря ясна дівчина та шумлячі верби, лозове пруття самі по собі навіюють прямо протилежні настрої. Образ зорі у пісні Митра — то своєрідна паралель до образу Горпини, щасливої передчуттям близької зустрічі з коханим. Образ ж Анниної пісні — то сумна сповідь про нещасливе кохання, на перешкоді якого стали батько і мати хлопця. Так пісня Митра стає фоном, на якому зриміше, контрастніше постає доля Анни. Та в свою чергу зміст пісні, яку в тяжкій задумі виконує Анна, спроектований на взаємини закоханих Горпини і Митра, викликає тривожні передчуття, стає поворотним моментом у розвитку трагічного мотиву, що характеризується спадом почуттів. Тільки й щастя зазнає Анна, що щемний спогад про роки своєї юності. Та й тим невільно заспокоїти душу, бо ж із стану солодкого самозабуття її виводить і повертає у повсякденну реальність грубий окрик нелюбого чоловіка. А на вулиці розігрується драма іншого життя: лише на хвилину спізнають щастя й Горпина та Митро, адже у хлопця немає жодної надії на те, що Лесиха віддасть за нього свою дочку і він «зітхнув важко, витяг сопілку з-за пазухи, заграв, затілікав, та так дрібно та тужно, немовби в тім голосі тонула вся його надія на тихе щастя» (XIV, 264), слабкий відгук якого ще раз відгукнувся в парубочькій пісні «Ой ще кури не піли», яка й вінчас розв'язку сюжету, отже й провідного мотиву. Так завдяки народній поезії І. Франко створює яскраві трагічно-пісенні типи, які несуть у собі відсвіт

патріархального світосприйняття і свідомості взагалі, що визначаються, як ми уже говорили, стереотипністю мислення, якостей і рис характеру, елементарністю, несамостійністю, другорядністю власного «я» і т. д.

Важливим засобом типізації виступає в оповіданні мова персонажів. У мовних партіях Анни, Горпини, Митра слова здрібніло-пестливого значення, народнопоетичні фразеологізми та синтаксис служать засобом інтимізації внутрішнього світу героїв. Мова ж Лесихи та Гната характеризує їх як брутальних, черствих, безсердечних і егоїстичних людей.

Поетичний, співчутливий характер Горпини виявляється не лише у її піснях, а й у мові. Скажімо, до Анни вона звертається ніжним і лагідним словом «сестрице». У контексті твору воно виражає співчуття, повагу, лагідність, співпереживання долі своєї ровесниці. Не випадково, досліджуючи мову українських народних пісень, С. Ермоленко підкреслює, що в них «за зовнішньою простотою приховані емоційні оцінки, багатопланові зв'язки народнопоетичного слова, давня культурно-історична традиція його вживання». <sup>1</sup> Характерно, що оця багатоплановість зберігається і в авторській мові. Так, передаючи думки Анни про Горпину і Митра, І. Франко послуговується усталеними народнопоетичними формулами і таким чином розкриває нові грані внутрішнього світу героїні, зокрема, її глибоку вдячність, здатність щиро співпереживати чужу радість і щастя, радіти їм, хоч власне серце здавлює туга, біль і жаль. Ось Горпина, легко почервонівши і зітхнувши, кидає прозорий натяк про те, що ладною буде нині ніч, бо ж вона чекає зустрічі з коханим. «Анна, — пише, І. Франко, — всміхнулася до неї, та якось сумно, мов крізь сльози. Вона одна знала про тайну Горпининого дівочого серденька, про її любов до вродливого чорнобрового парубка Митра Грома» (XIV, 261). Так кількома словами досить чітко і виразно окреслюється цілий світ героїні, що надає йому разом з іншими поетичними засобами місткості, визначеності та художньої довершеності.

Оця емоційна експресивність та багатоплановість народнопоетичного слова властива не лише позитивним, а й негативним характеристикам героїв. Природно, що вони різко контрастні попереднім за своїм змістом і окреслюють типи певних прошарків галицького суспільства, образи яких виконують в оповіданні відповідні ідейно-естетичні завдання. Свого часу О. Потебня писав, що слово «є засіб, що впливає із гли-

<sup>1</sup> Ермоленко С. Я. Фольклор і літературна мова, с. 77-78.

бини людської природи».<sup>1</sup> Так от, розкрити природу потворності героїв і покликане слово вкладене в їх уста. Подібне маємо в уже згаданому епізоді, коли Анна виливає свою думку-спогад у пісню про коханого, який називає дівчину серденьком, повідуючи їй, що й у самого за нею серденько болить. Отака подвійність змісту слова творить, проте, єдину емоційно-смыслову цілісність, інтимізує плин художньої оповіді, яка різко обривається Гнатовим окриком: «Жінко, ти, каланнице моя неприторонна! Що ти, вибралася миші ловити, чи що? Чому спати не йдеш?» (XIV, 263). Так, подавши народнопоетичні опозиції серденько — каланнице моя неприторонна, І. Франко вказує на джерело трагедії Анни — життя за нелюбом, що, у свою чергу, виявляє й потворну, сгоїстичну природу Гната, який ніколи навіть і не подумував ні про Аннині почуття, ні про своє ставлення до неї. Разюча невідповідність характерів, двох світів у цілому, виражених у слові, й створює цілісну картину страждань морально поневоленої душі, подає цілу історію понівеченого життя нещасної сироти.

Убогість душі і думки засвідчує й фразеологія Лесихи. «Так робите, як той, у кого глиняні руки і капуста голова. Якби не гукати на вас, не думати за вас, то було би з вашої роботи стільки потіхи, як із торішнього снігу» (XIV, 257), — протягуючи слова, передражнює Лесиха дочку. «Сирота, а писк, як ворота» (XIV, 257), — кричить вона до Горпини. «Ах, чортів накоренок! Уже знов змалював! Бодай же ти з себе печінки викричав! Василю, гей! Василю, гей! Дідьча би тобі мати в печені всадилася! Ту-у-мане вісімнадцятий, на!» (XIV, 260), — частує всевладна хазяйка беззахисного Василя. Народнопоетичні фразеологізми і порівняння тут, як бачимо, набирають сатиричного змісту і викликають антипатію, огиду у ставленні до Лесихи. Разом з тим вони виявляють у її характері почуття всевладності, зверхності, прагнення диктувати усім свою волю у всьому. У неї не знаходиться теплого слова не те що до наймитів, невістки, а навіть і до рідної дочки. Це в свою чергу поглиблює дистанції між її претензійністю на особливий розум, намаганнями усіх повчати і цинізмом, бездуховністю, моральною убогістю та деспотизмом.

Отже, усім своїм змістом, найтоншими відтінками слова, поетичною системою в цілому оповідання «Лесишина челядь» засвідчило пошуки І. Франком нових принципів і прийомів освоєння світоглядного і художнього потенціалу фольклору. В ньому став очевидний відхід письменника від захоплення на-

<sup>1</sup> Потебня Олександр. Естетика і поезія слова. Збірник. — К., Мистецтво, 1985, с. 38.

роднопоетичною фантастикою та містикою й перехід до освоєння народної моралі, етики, психології, філософії та естетики крізь призму пісенної символіки, мови, реалій повсякденної дійсності. Ці пошуки І. Франко продовжив і в оповіданнях «Два приятелі», «Мавка», «Микитичів дуб» та «Муляр».

Скажімо, в оповіданні «Микитичів дуб» маємо органічний синтез елементів пантеїстичного світогляду і світогляду, що сформувався на ґрунті соціальних явищ нового часу.

Традиційний казковий зачин твору одразу настроює на сприйняття подій давно минулих, про які уже й спомини згасли в душі і пам'яті. Та образ оповідача десь глибоко в самому підтексті оповідання пов'язує їх з сучасним життям, його радощами і трагедіями. Підтекст той конкретизує і поглиблює казка-повід'я про короля і вбитих мачухою синів та про зілля на їх могили, яку розповідає своїм ровесникам Митро. Віра людини у можливість переходу людської душі в звіра чи то рослину тут набирає особливої гостроти. Сини дають батькові знати про себе пісню-зазиванням та зіллям, що проросло на піску з їхніх мертвих тіл. Як тільки король став рвати те зілля, з нього почала капати кров, у якій він впізнавав кров своїх синів. Тоді батько закликав і наказав бути їй молоком. Від тих часів і живе в народі легенда про зілля, що дає «песс молоко», як символ вічної батьківської туги і прокляття людській жорстокості і безсердечності.

Далі казково-легендарний мотив тісно переплітається з реаліями повсякденного буття, підтекст твору повністю виходить на поверхню. Тітка Митра Напуда, боячись людського поговору, у відчай душить немовля, яке вона щойно народила, і загрибас його в землю. Так казка стає дійсністю, вводить нас у жорстокий світ людських взаємин, де співчуття людському горю не знаходить місця. Прикметна й така деталь — кров безневинного дитяти пролилася на тому місці, де Митро розповідав казку про мачуху-дітозгубницю. Морально-етичний зміст такої трансформації фольклорного мотиву очевидний. Суть його полягає в осуді людської черствості і байдужості до долі скривджених і зневажених. Разом з тим то є своєрідний заклик бути розважливим і далекоглядним, коли йдеться про людське життя. До такого висновку підводить і пісня з казки

Вийдь, вийдь, крілю,  
На червонім коню!  
Твої сини порубані,  
Під тим мостом поховані!

яку тричі співає Митро. За справедливим зауваженням О. Дея, вона «глибоко западає в душу читача, як майстерно викона-



ний автором ледве вловимий акомпанемент до долі Напуди й Митра. У першому і другому випадку цей журливий спів провіщає Напудине нещастя, в останньому — це лебедина пісня малого Митра.<sup>1</sup>

Таким чином синтез різних шарів народного світогляду і поетика казкового епосу послужили для І. Франка дійовим засобом художньої типізації характерів і явищ тогочасної дійсності, що й надало творові актуальності звучання та художньої цілісності і довершеності.

Ідейно-естетичний зміст двох наступних оповідань ґрунтується на основі принципів народної моралі та етики, на основі народного розуміння краси і потворності. Скажімо, на засобах типізації в оповіданні «Два приятелі» позначилися солдатські та рекрутські пісні. Насамперед тут слід відзначити мотив побратимства та трагічний надрич, який відчувається у ритмізованих плачах Семенової матері під час втечі Хоми і Семена від жандармів.

Взаємини героїв оповідання побудовані на принципах народної моралі. Повага одного до одного, взаємовиручка, моральна підтримка тощо для Хоми і Семена — норма повсякденного життя. Так цілком природно, що між ними, як говорить Семен, ніколи не було ані сварки, ані незгоди. Коли чимось необхідно допомогти Семенові, Хома не роздумуючи, ставав до побратимової праці. Ні в чому не відмовляв Хоми й Семен. Тому розповідь про життя друзів пройнята ліричними настроями, струменить теплом, добром і злагодою, що найбільш повно відповідає народним уявленням про красу. Етичне у характерах героїв переростає в естетичне, стає критерієм духовного багатства людини, гармонії її життєвих принципів та ідеалів, які формуються на народній основі.

Однак у цю своєрідну ідилію вривається інша дійсність: до села докотилася страшна звістка про черговий рекрутський набір. Інтонації у мові оповідача набирають контрастного характеру. Літа у спогадах супроводжуються місткими народно-поетичними епітетами молоді, золоті, що приносить у їх зміст якийсь ледве вловимий відтінок болю, тривоги. Далі вони поглиблюються порівнянням бранки-рекрутки зі страшною відьмою, прислів'ями «Доти пес не навчиться плавати, доки ему в вуха не налетіть» та «Нема науки без муки», які виражають народні погляди на солдатську службу в тогочасному війську, уже згадуваним плачем Семенової матері.

Правда, навіть за таких обставин Семен та Хома виявляють дотепність, винахідливість, почуття гумору. Однак

<sup>1</sup> Дей Олексій. Іван Франко і народна творчість, с. 153.

І. Франко не зумів поєднати два плани — ліричний і гумористичний — у зображенні дійсності і довести становлення характерів до логічного завершення. Анекдотичні ситуації, у які потрапляють герої, в оповіданні не поглиблюють, а розпорошують зміст твору, дисонують з його початком. Скажімо, епізод переодягання приятелів жебраками, зустріч з жандармами, сцена біля мосту хоч і виявляють винахідливість Хоми, побратимство друзів, та проте Семен постає з них у карикатурно-комічному плані, механічно перенесеному з народних анекдотів, що не відповідає загальній тональності образу і творчому задумові «Двох приятелів» у цілому.

Значно економніше і доцільніше використано фольклорний матеріал в оповіданнях «Моя стріча з Олексою» та «Муляр». Власне, у художній системі цих творів маємо лише кілька народних прислів'їв, приказок та зворотів. Але вони природно вплетені в загальну тканину твору, несуть чітко визначене ідейно-тематичне та естетичне навантаження. Насамперед вони конденсують у собі внутрішній світ героїв, виражають ті чи інші риси характерів, відображають обставини, у яких вони діють, народні погляди на ті чи інші події, явища та їх оцінки.

Так, в оповіданні «Моя стріча з Олексою» Мирон, характеризуючи рід Сторожів, з дещо прихованим гумором говорить, що в цілیم селі ні один «порядний» газда, тобто багач, не згадав їх, «щоб не додати: «от розбійники, — викришило б їх до лаби!» (XV, 44). Двозначність цього висновку одразу чітко окреслює ставлення різних прошарків селян до Сторожів. Для кривдників-багачів вони розбійники, для скривджених захисники. Саме такими вони подані крізь призму народного світосприйняття і світорозуміння. тому з перших сторінок твору, постають як правдошукачі і правдборці. Далі характери героїв конкретизуються в їх діях і вчинках. Скажімо, Олекса не міг стерпіти шахрайства сільського вейта за якого з громадської каси щезло 500 золотих, а ще й до того любив побігати за молодими. Тоді «Олексова фляшка відняла йому до того охоту, зробивши його лице подібним до свіжозораного поля» (XV, 46). І хоча Олекса відбув за те в «семінарії» цілих 6 місяців та все-таки почував себе переможцем, бо ж і вейтові «досолив» неабияк. Горою став він і на захист односельців перед лікарем і старостою, які замість того, щоб наглянути до хворих: кляли та ганьбили людей. Не випадково бунтарська вдача Сторожів, почуття обов'язку перед односельцями в оповіданні характеризуються порівнянням братів з вогнем, влучними прислів'ями та приказками, як-от: «пхати біду наперед

себе», «дивитися на багачів кривим оком», а «на старшину іменно були в них найостріші зуби» (XV, 46).

Подібну функцію виконують прислів'я та приказки і в оповіданні «Муляр». Знову ж таки вони не механічно введені в мову робітника, а відображають протилежність двох моралей, двох світів героїв твору. «Хлоп хлопом! Мудь мудьом! Не дай Боже з хлопа пана» (XV, 60), — відгукується муляр про підмайстра, свого кума, який з непомірного гонору звільнив його з роботи, бо ж підмайстер вчора був простим робітником, а коли вибився в пани, то став соромитися свого положення. Більше того, він вважав за честь зневажати робітників і всіляко збиткуватися над ними. Цьому ж завданню підпорядковане прислів'я «Масти хлопа лоєм, а він смердить гноєм». Так контрастне зображення характерів героїв створює реалістичну картину повсякденного життя робітників, різне їх ставлення до загальнонародних цінностей, насамперед принципів народної моралі та етики.

Оповідання «Моя стріча з Олексою» та «Муляр» стали свідченням зростаючого інтересу І. Франка до соціального змісту фольклору, до морально-етичного світогляду народу, крізь призму яких автор і його герої осмислюють ті чи інші явища життя, на основі яких визначають своє ставлення до них. Народнопоетичні засоби вираження змісту характерів у такому разі відходять на другий план, поступаючись самому змістові. Однак це зовсім не значить, що І. Франко відмовився від принципів художнього освоєння фольклору властивих попереднім творам. Зовсім ні. Поетична фантастика народних повір'їв, легенд, переказів, народної демонології завжди давала йому багатий матеріал для передачі найніжніших, найглибинніших порухів людської душі. Переконливий приклад тому — літня казочка «Мавка».

В літературознавстві уже вказувалося на той факт, що згадане оповідання було написано в один рік із статтею «Література, її завдання і найважливіші ціхи», у якій І. Франко поставив питання про науковий реалізм. Цей творчий метод повинен був, на думку І. Франка, передбачити як соціальні, так і психологічні проблеми. «Однією з них, — говорить з цього приводу Т. Борисюк, — і була проблема первісного світосприймання, психологічну детермінацію якого шляхом мікростудій вистежено у «Мавці». <sup>1</sup> Зауважимо, що ці мікро-

<sup>1</sup> Борисюк Т. О. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки. // 36. «Українське літературознавство. Вип. 50. Іван Франко. Статті та матеріали.» — Львів, вид-во при ЛДУ видавн. об'єднання «Вища школа», 1988, с. 66.

студії не є якимись інкрустаціями на сюжетній канві твору. Вони тісно пов'язані між собою і творять єдину і цілісну художню систему, підпорядковану ідейному змістові твору. То ж простежимо під цим кутом зору, як письменник ставить і розв'язує в оповіданні оті психологічні проблеми, пов'язані з первісним світосприйняттям і світовідчуттям.

Починається «Мавка» у площині, так би мовити, новітньої побутової свідомості. Йдучи у ліс по гриби, мама Гандзі залишає дівчинку вдома. Гандзя ж просить взяти її з собою, бо ж їй самій страшно в хаті, на що мама говорить, що в лісі живуть мавки з зеленими косами і беруть з собою маленьких дівчат. Здавалось би нічого особливого немає в цьому епізоді. Усе тут звичайне, буденне, чим характеризується повсякденне життя удовиної селянської родини.

Та ось виявляється, що Гандзя не боїться мавок, що вона, на відміну від мами, має зовсім інше уявлення про цих демонічних істот, що у її сприйнятті мавки милі й принадні, що у сні вони залюбки гралися з дівчинкою. Гандзю вабить до лісу, їй так хочеться побавитися з мавками, погойдатися з ними на гойдалках. У нестримності цього бажання відчувається щось сильне, майже магічне. Та поки що воно глибоко заховане у підтексті твору. Оцей мотив принадної таємничості та загадковості виводить дію з буденної свідомості у площину стародавнього світогляду з його незвичайними істотами і невидимими силами, зав'язуючи тугий вузол психологічних проблем. Виявляється, що буденні домашні обставини гнітять Гандзю, лягають якимось невидимим тягарем на її душу, сковують її почуття, переживання, внутрішній світ в цілому, загострюючи тим самим підсвідоме прагнення свободи, гармонії з навколишнім світом.

Далі побутовий аспект зображення подій відходить на другий план, а сюжет розгортається на основі витворених дитячою уявою двох прямо протилежних світів. Перший з них це такий чарівний і принадний казковий світ природи, другий — світ темних сил, світ страшною кусіки. У контрастному зіставленні, у боротьбі цих світів і розкривається провідна ідея твору. «Густий, темний, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню» (XV, 91-92), виступає у «Мавці» уособленням усього чистого, ніжного, принадного і поетичного, що пробуджує в людині відчуття внутрішньої розкнутості, душевної і духовної свободи. То своєрідне царство, що дихає радістю і вільністю, творить дивну фантазмагорію звуків, барв, шелесту листя, якогось загадкового піднесення і щастя. Тож не випадково, що усе найкраще, найприсмініше в коротенькій житті п'ятирічної Гандзі, нерозлучно в'язалося з лісом,

що вона радо, з насолодою слухала «казок про лісових духів, про ті напівстрашні, напівпринадні твори людської фантазії, а особливо про мавок з білим, як березова кора, личком і з довгими зеленими косами!» (XV, 92). Тому Гандзя ніяк не могла зрозуміти, «чого інші діти бояться мавок. Адже вони такі гарні, такі добрі для добрих дітей, так радо бавляться з ними серед лісової зелені, гойдаються на довгих тонких березових гілках... і сміються так весело, співають так пречудово! Їх голоси, мов срібні дзвіночки, дзвеніли не раз у Гандзиних снах, і вона була така щаслива, слухаючи їх здалека» (XV, 92). Не важко зауважити, що світ, витворений дитячою уявою, зображений тут на засадах народної естетики, зокрема естетики фольклору календарно-обрядового циклу, демонології та повір'їв.

Одухотворення природи, надання їй ознак живої істоти, динаміка зміни однієї картини іншою, ритміка оповіді, ігрові елементи, образи мавок — усе це творить дивовижний світ юної героїні, у якому стираються грані між повсякденною реальністю та ідеалізованим світом народної поезії. Навіть Гандзя чимось уподібнюється мавці, стає органічною часткою цього світу, цієї гармонії. І. Франко, очевидно, йшов від тотемічних уявлень, але у зворотному напрямі. Якщо тотемізм засвідчив виділення людини зі світу природи, то тут масмо повне злиття з цим світом, у якому людина знаходить повну свободу, відчуття первісної гармонії з природою, а відтак радості і щастя.

Різким контрастом лісовій ідилії подано в оповіданні переживання самотньої Гандзі, залишеної мамою у нужденній, вогкій та понурій хаті, де по кутках стоять страшні діди. Звичайний чорний, грубий, дерев'яний гусак видається дівчинці страшним видовищем — кусікою, про яку вона чула з приказки, якою не раз втишували її в постелі. І. Франко знову у передачі внутрішнього світу і засобах психологічного аналізу виходить із засад народної естетики та поезики фольклору. Найбільш виразно тут виявляється принцип концентрації негативних ознак, почуттів та переживань. Так в уяві Гандзі викликаються фантастичні картини. Вона у німій тривозі почала вдивлюватися в кусіку, і чим довше дивилася на неї, тим виразніше їй здавалося, що ся кусіка жива, що се така стара, погана, зморщена баба з величезною торбою, в яку забирає малих дітей. Ось вона випростовується, тупає своїми дерев'яними ногами, лізе, лізе чимраз ближче до Гандзі!.. Гандзя заверещала, перелякана, і скочила з припічка на землю, відси вилізла на лаву до вікна. Там було ясніше» (XV, 93). І знову дівчинка з ві-

кон бачить ліс з усіма його загадковими принадами, з його стихією краси і волі, знову її душу ваблять туди невидимі сили.

Ідейно-естетична та художня функція цього контрасту очевидна: вона передає напругу внутрішньої боротьби світлих, прекрасних почуттів і темних, потворних сил у внутрішньому світі Гандзі, психологічно вмотивовуючи порив дитячої душі в ідеалізований світ гармонії, чогось величного, піднесеного, одухотворяючого. З другого ж боку, завдяки контрасту автор переводить художню оповідь зі світу уявлень Гандзі у реальний світ сільської околиці та лісу біля неї. Однак Гандзя тут уже зовсім не та, якою була на початку твору. Це романтична, напівреальна, напівфантастична істота, заповнена нестримним бажанням якнайшвидше зустріти мавку і бавитися з нею, бо ж із задушливої хатньої атмосфери вона вирвалася у бентежний світ навколишньої природи. Легіт літнього вітерцю, буяння жита, блаваток та цвіток куколю, «що де-де блискають, мов сині та рожеві зірки серед лісу золотих стебел!» (XV, 94), п'янять її до самозабуття, створюють навколо неї уже новий бентежний світ, який чує, розуміє і читає її душа, у якому вона бачить таку бажану лісову істоту. «Мавко! Мавко! — кричить Гандзя з радості, біжучи стежкою. — Я йду вже, біжу, ади, як швидко! Будемо бавитися» (XV, 94). А далі картина уявної зустрічі Гандзі з мавками виписана в ідилічно-пастельних тонах, у фольклорно-романтичному дусі. Фантастичні видива, які бачить Гандзя, уявний сміх та радісні крики мавок, які закликають дівчинку до гри, засвідчують перемогу добра над злом, сил світла над силами темряви, отже і торжество краси і свободи. Навіть смерть Гандзі, яку знайшли аж на третій день під березою з відкритими очима та розкішною усмішкою на устах, яка говорила про те, що Гандзя тільки в передсмертну хвилину перестала бавитися з мавкою, настільки не послаблює, а навпаки поглиблює звучання цієї ідеї, додаючи їй нових відтінків, а саме: краса і щастя не даються легко, їх необхідно виборювати, вистраждати, тільки тоді вони можуть відкритися людині у всій своїй повноті і величі. Саме цим «Мавка» І. Франка типологічно споріднена з «Лісовою п'єною» Лесі Українки та «Тінями забутих предків» М. Коцюбинського.<sup>1</sup>

Рання проза І. Франка, як бачимо, позначена багатоплановим підходом письменника до освоєння народнопісенної творчості. Первісні уявленні про людину і світ, народна мо-

<sup>1</sup> Докладніше про це див.: Борисюк Т. О. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки?, с. 60-67; Дей Олексій. Іван Франко і народна творчість, с. 158.

раль, етика, естетика і психологія, фантастика повір'їв, легенд, казок та інших жанрів фольклору, ідеалізація подій, явищ і характерів далеско неповний перелік джерел, естетичних принципів та художніх прийомів народної поезії, до яких звернувся І. Франко в повісті «Петрії та Довбушуки» та оповіданнях цього періоду. В його рамках також неважко зауважити й певну еволюцію творчої індивідуальності самого автора. Очевидно, що у «Петріях і Довбушуках» вона виражалась менш яскраво, тут ще переважала фольклорна стихія, пряме перенесення фантастики народних повір'їв, легенд, переказів та казок, які досить слабо переломлювались крізь призму авторського світосприйняття і світовираження. Помітна в повісті і описовість, прагнення до фольклорної монументальності та гіперболізації у творенні характерів, художньому узагальненні явищ. Особливо це стосується образу Олекси Довбуша, що у своїй основі цілковито відповідає естетиці та поетиці народного епосу про нього. З приводу подібних явищ Леся Українка говорила, що у народній творчості, зокрема давніх легендах і казках, психологія людини правдоподібна, «коли пам'ятати, що це не індивідуальні образи і навіть не типи»,<sup>1</sup> що у такому разі при розкритті людських постатей увага зосереджується не на індивідуальних рисах характеру героїв, а на рисах загальнолюдських. Сюжет же, при тому, трактується поважно, епічним, об'єктивним стилем, «розказується як щось віри гідне й певне, у що читач повинен вірувати без критики, як вірували, можна думати, самі автори чи переказувачі».<sup>2</sup> Цей тон, на думку Лесі Українки, й надає оповіданню художньої правди.

Одразу зауважимо, що характери Петріїв і Довбушуків уже значною мірою позначені відходом від цих принципів, зокрема, поглибленим інтересом до психологічного аналізу внутрішнього світу кожного з героїв, хоча міра фольклорного художнього узагальнення залишається ще високою. До того ж на перший план у повісті виходять не психологічні, а соціальні та морально-етичні проблеми, які розв'язуються у руслі народнопоетичних уявлень про людину і світ. Далі шляхом органічного синтезу цих планів зображення І. Франко пішов у оповіданнях. Фольклорні елементи тут усе більше і більше знаходять переломлення крізь призму авторської творчої індивідуальності і підпорядковуються завданням індивідуалізації та типізації характерів і явищ у зв'язку з ідейно-тематичним

<sup>1</sup> Українка Леся. Зібрання творів у 12-и томах. — К., Дніпро, 1975, т. 7, с. 159.

<sup>2</sup> Там само.

спрямуванням твору. Навіть оповідання «Мавка», що цілком постало на ґрунті народної міфології та демонології, засвідчує цю тенденцію у становленні фольклоризму І. Франка.

Таким чином письменник долає тиск фольклорного матеріалу, уникає народнопоетичної описовості, переказування того чи іншого мотиву, епізоду і т. д. Натомість він кожне фольклорне чи то етнографічне явище переплавляє крізь призму власної свідомості, виділяє в ньому найбільш вагоме, найбільш суттєве, що найповніше відповідає змістові того чи іншого характеру, ідейно-естетичному завданню того чи іншого твору в цілому. Виразно спостерігається утвердження І. Франка на цих засадах в освоєнні фольклору, а ще ширше — народного світогляду і в бориславському циклі його творів.

Пояснюються вони насамперед залежністю від теми та життєвого матеріалу. Суворі реалії повсякденного життя ріпників, тяжкі умови їх праці та побуту зумовили інтерес письменника до відповідних фольклорних жанрів, етнографічних явищ, принципів народної естетики та поезики, які з найбільшою повнотою виражали зміст думок, помислів та ідеалів ріпників, процесів формування характерів та обставин, у яких вони діють.

Чільне місце з-поміж них займають пісні та коломийки. Як відзначає І. Франко у статті «Дещо про Борислав» з циклу «Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу», з бориславськими промислами гуцули і бойки пов'язували надії на багаті заробітки, отже й зміцнення свого матеріального становища.

Ой піду я в Буриславку грошій заробляти,  
Як ся верну з Буриславки, буду газдувати  
(XXVI, 192), —

співається в одній з пісень, записаних автором у рідних Нагуєвичах. «А ось як досадно, — коментує наведені рядки І. Франко, — у наступній пісні зібрані «розкоші» бориславського робітничого життя, а разом тота «чаша бідствій», яку мусить спорожнити пересічний робітник, вкушаючи тих розкошів:

Ой хто хоче гроші мати, цигарки курити,  
Той най іде в Бориславльи млином покрутити.  
Ой хто хоче гроші мати, колачики їсти,  
Той най іде в Бориславльи в замороку лізти  
(XXVI, 192).

Стислість і влучність вислову в цих піснях з винятковою точністю передає розчарування учорашніх селян, повний крах



їх надій, спустошеність внутрішнього світу, трагізм становища в цілому, оскільки замість бажаних заробітків там знаходили повне розорення, що знайшло відображення в таких ось рядках:

Ой мовили бориславце, що будуть панами,  
А вни поле попродали та й пішли з торбами  
(XXVI, 189).

До того ж веселе, часто гуляще і розпусне життя, що марило особливо молодих сільських парубків, руйнувало їх духовно і морально, виснажувало сили й здоров'я. Як підтвердження того І. Франко наводить розповідь молодого парубка з Нагусвич Митра Лялюка, від якого він позаписував ці пісні. «Та що за робота! — згадував Митро Лялюк. — Робитсьї на шахти: що дванадцїть годин, то сї рахує шахта. За шахту тепер платять верха (т. є. при корбі) шість шусток, та й то два грейцарі касїєрного відтьїгас. То я раз пішов до Бориславльї, так треба пильно грошїй! Став я, робю єдну шахту вночи, далї вдень другу, — вже ми сї в головї крутит від тої корби, ту ледво на ногах стою, — нїи, гадаю собі, треба ще єдну! Став я знов на нїч, робю ще й третю шахту. Аж тут вже над самим раном, як єм стояв при корбі, ту кручу, а ту дрїмаю, — як не гримну собов з помїстка, просто головов до ями! Аби-м був на цаль направо, був би-м шусьнув, а то ще шїстьї, що-м утьїв до стовпка, та мнї другї захопили. Ну, вже на чьїє було вставати та й знов до корби! Як мнов вергли на глину, то так єм тамой зараз заснув. Та й що то, ще може була година до рана, як сї шахта кїнчила, а може й нїи, — а жид ми за то-ту шахту три шуски урвав!» (XXVI, 192). Після такої розповідї зрозумїлим стане драматична напруга, надривнїсть внутрішнїх почуттїв і переживань дївчини, яка виливає їх ось у такі рядки своєї тужливої піснї:

Ой бодай сї завалила бориславська яма,  
Так ми любка їссушила, що-м го й не впїзнала  
(XXVI, 190).

Зрозумїло, що такі теми та життєвий матерїал не давав жодної пїдстави для ідеалїзацїї дїйсностї і героїв, що ми спостерїгали у творах раннього перїоду. Навпаки. Тут все просто, від тих пісень вїє свїжїстю вражень від пережитого, для них характерна точнїсть побутового живописання, конкретнїсть, заземленїсть внутрішнього почуття, прямолїнїйнїсть та безпосереднїсть вислову. Звїдси й реалїзм соцїально-психологїчного аналізу.

Контраст мїж мрїєю і реальною дїйсностю, поля доброго господаря і жебрацьких торб, грошей і задушливої ями, як си-

мволу смерті — такий художній прийом пісень-новотворів, що постали на ґрунті нової бориславської дійсності. За ним цілий світ людини чистою душею, благородної помислами та при тім трагічної долі. Якесь гнітюче відчуття непоправної втрати, безвихідності становища, самотності, гіркої іронії, душевного болю, знедоленості наскрізь проймають ті пісні, приковуючи увагу до злободенних проблем насамперед соціального порядку.

Зрозуміло, що саме такі твори стали одним з відправних пунктів у творенні типових характерів і обставин у творчості І. Франка. При тому пісенний матеріал служив не фоном, не канвою, на основі якої виписувалися мережива гіркого життя ріпників, а органічною складовою їх характерів, що синтезували в собі загальне й індивідуальне, фольклорне й авторське начала.

Та при тому пісенні новотвори не єдине джерело бориславського циклу І. Франка. Зосереджуючи увагу саме на них, сучасні літературознавці далеко не завжди вдавалися до з'ясування ідейно-естетичної функції легенд і переказів, повір'їв, символіки, прислів'їв, приказок, влучних народних зворотів та висловів, деталей побуту, звичаїв та обрядів тощо. А вони в художній системі посідають чільне місце, відіграють винятково важливу роль.

Створений в уяві ріпника конкретними обставинами образ Задухи в оповіданні «На дні» типологічно споріднений з образами Смерті та Баби Яги в народних казках і покликаний розкрити безвихідь, трагізм становища робітників. Підземне царство Задухи є своєрідною художньою паралеллю казковому пеклу, його опис також підпорядковується цій меті. Життя і побут робітників та промисловців, характер їх взаємин виразно постають із звичаїв та обрядів. Закладини фундаменту під будинок Леона Гаммершляга супроводжуються рядом ритуалів, як-от: кидання грошей, умурування живої пташини, що характеризують забобонність багатих власників. Але забобонність ця викликана зовсім не відгомонам стародавнього світогляду чи провінційною затурканістю, а удаваням і демонстративним бажанням творити благо не лише для себе, а й для всього міста, за яким виразно проглядаються лицемірство, зверхність і зневага Леона Гаммершляга до інших, надто ж до бідніших себе. Так органічно вплетене в єврейський обряд закладин будинку повір'я започатковує у повісті «Борислав сміється» мотив дворушництва, підступності, безчестя і жорстокості, який так контрастує принципам моралі, сповідуваної робітниками.

Бориславський цикл творів дав І. Франкові можливість значно розширити рамки художнього освоєння народного світогляду. Розуміння краси у них пов'язується не лише з моральними якостями характеру людини, фольклорною ідеалізацією фізичної досконалості, а й багатогранністю внутрішнього світу, який формується на народних традиціях сімейного виховання, працелюбства, здатності співпереживати радість і горе іншої людини, гострій, але непоказній потребі у творенні добра, толерантності і т. д. Жити по правді — одна з заповідей для героїв І. Франка, своїм корінням також глибоко сягає в народну мораль та етику. Вірність їй або ж нехтування нею визначає красу чи то потворність дій, вчинків, характерів у цілому. Огидне внутрішнє сство Готліба і благородність Бенедьо Синиці («Борислав сміється»), синів Василя Півторака («Навернений грішник») — пряме віддзеркалення двох протилежних світів, сформованих на принципах двох прямо протилежних моралей. Таке контрастне зіставлення стало одним з провідних засобів типізації в оповіданнях та повістях названого циклу.

Не раз звертається І. Франко і до соціальних уявлень, уявлень про сім'ю, щастя, народної демонології, що виникли на ґрунті нового життя. Картина небаченого розгулу холери в повісті «*Voas constrictor*» відображає і зміни в психології гинучого населення. Страшні муки конаючих, вимирання родин і цілих сіл, пустки, що залишаються по них, чутки про «кару Божу» неминуче тиснуть на психіку, малюють у хворій уяві якісь неприродні сили, що повсюдно сіють смерть. «Поміж простими людьми, — передає ту атмосферу І. Франко, — літали страховинні повісті про опирів, що «потинають» людей, а по декотрих селах п'яні, відчайдушні товпи почали навіть палити на огні таких, котрих уважали ніби опирями» (XIV, 376).

Природно, що такі уявлення поставали у Лану, передмісті Дрогобича, де мешкало найбільше населення, оскільки затхле, нечисте повітря, тіснота в хатах сприяли поширенню цієї зарази. Отже, новий зміст демонологічних уявлень І. Франко найтіснішим чином пов'язує із соціальним становищем насамперед трудящих, бо ж холера не минула й багатих, але ті по-виїжджали в гори і хоч гинули й там та інші обставини, відсутність масових вражень, чуток і т. д., не давала можливості впадати їм у містику, а смерть вони приймали як таку, без будь-яких домішок фантазії.

Між тим навіть такого роду явища не вбивають у людях почуття честі і гідності. «Герш!.. чесно жий!» (XIV, 377) — сдиний і останній заповіт залишає у передсмертну хвилину мати своєму синові. За відродження духовної і моральної краси, чи-

стоту почуттів бореться і Фрузя з оповідання «Ріпник». Своє розуміння щастя вона пов'язує не із розрахунками, як Готліб і Фанні у повісті «Борислав сміється», а із взаємною любов'ю. Сім'ї дівчина<sup>ке</sup> мислить без турботи про благо чоловіка й дітей, співпереживання її долі, тобто тих принципів народної моралі, які вона винесла із свого селянського родинного середовища.

Оця мораль — суть ідейно-естетичної концепції і не лише образу Фрузі, а й всього оповідання «Ріпник». У ставленні до неї розкриваються характери героїв твору. Заради любові Фрузя здатна на самопожертву, вона не може змиритися з тим, що її коханий падає у безодню аморальності. Її любов, як ми уже говорили, народилася не на ґрунті мізерних і вигідних розрахунків, а на глибині і чистоті внутрішніх почуттів і переживань, зміст яких визначає насамперед почуття обов'язку, тонке відчуття краси і потворності. Фрузя не раз переживає хвилини солодкого сп'яніння чи то драматичного піднесення лише від однієї думки про Івана. Він для неї — ідеал, тому дівчина постійно перебуває під його владою, без будь-яких вагань іде на будь-який крок, аби зберегти цей ідеал у всій первозданній його красі і величчі, що формує сильну, вольову, цілеспрямовану і напрочуд цілісну натуру, здатну постояти за своє щастя. Саме ось такі якості характеру Фрузі з найбільшою повнотою відповідають народним уявленням про кохання, сім'ю і шлюб.

Багатство та поетична принадність внутрішнього світу надають героїні якоїсь неповторної м'якості, тонкого ліризму та пісенності, оповивають її образ ореолом романтичної краси і трагізму. Та при тому в оповіданні ми ніде не вловимо жодної нотки сентиментальності. І то є ще однією з ознак цілісності характеру Фрузі, вияву в ньому принципів народної моралі, етики та естетики.

Уже початок твору настроює на сприйняття трагічних подій, викликає гнітючий настрій і разом з тим співчуття, співпереживання долі героїв. Лаконічні, але місткі, виконані в стилі народних плачів, звертання Фрузі до свого коханого виконують кілька функцій. Вони нагнітають почуття, інтимізують образ героїні, виступають різким контрастом до грубої, уривчастої мови Івана, закладаючи тим самим у підтекст трагічний мотив, оскільки сприймаються як передчуття, як оплакування Фрузею непоправної втрати, своєї долі. «Іване, Іванчику, соколе мій дорогий!..» (XIV, 277), — під шум і свист осіннього вітру, темної бориславської ночі квилить Фрузя. Всього-на-всього кілька слів пророняють її уста. А в них — цілий світ, трагедія понівеченого і скаліченого життя, відсвіт щасливих і п'яних злетів кохання. Для Фрузі не вистачає ли-

ще одного слова «Іван», бо воно нейтральне за своїм змістом. Він для неї, «Іванчик», її дорогий сокіл. Народнопоетична символіка і градація почуттів, властивих народним голосінням, напрочуд містко, з винятковою силою виразності характеризують ситуацію, задають драматично-трагічний тон художній оповіді. А далі холодне і байдухе Іванове «Чого хочеш?» (XIV, 277). І в ньому, як у краплині роси, віддзеркалює, але вже у іншому плані, ще одна життєва драма, ще одна понівечена доля.

Контрастне зображення на основі прямо протилежного ставлення до народної моралі в «Ріпникові» розгортається в типові картини життя робітників, їх деморалізації та духовного виродження. Якщо Фрузя зберігає теплі згадки про зустрічі та щасливі розмови в рідному селі, то для Івана воно залишилося лише гніздом сорому, якщо дівчина залишається вірна своєму першому коханню, то для Івана воно втратило усяку святість. Він легковажно може подавати якусь надію Фрузі і тут же віддати перевагу розбещеній Ганці, хоч Фрузя чекає від нього дитини.

Далі в оповіданні дії і вчинки Івана подаються не лише з точки зору Фрузі, а й сторонніх людей, зокрема літніх жінок. У надії, що хоч дітям їхнім можна прихилити до себе серце коханого, дівчина звертається до своїх сусідок, ділиться з ними наболілим, сокровеним: «...Усій біді кінець буде, всьо пропаде! Він знов буде мій!

— Хто такий?

— Хто? Ну, та він, Іван! Полюбить!

— Бог би го побив! — шептали баби, хитаючи сумно головами. Окаянник поганій! Дівчину з ума звів!» (XIV, 286). Прикметно, що справедливого осуду громадою Іванового вчинку дівчина ніби й не чує, осуд той знову виступає своєрідним контрастом до мрій і сподівань героїні, відтінюючи її самотність, віру в добро і благородство, що в свою чергу надає її образу ще глибшого драматизму, переносить Фрузю у світ бажаного, омріяного, ідеального. Його параметри знову ж таки вимірюються народнопоетичними уявленнями про красу, жагучим бажанням не чарами і зіллям, а силою своєї любові збудити в серці Івана жаль, прихилити заблукану душу до себе.

Внутрішній монолог-роздум Фрузі тут побудований на реаліях повсякденного побуту сільської дівчини, реаліями, які є втіленням дівочої краси у народному її розумінні. Червона шалінова хустка, спідничка перкальова, сорочка картанова, білесенька, червоним шовком стебкована в звіздочки дрібонькі, чоботи пасові і кармазинова крайка, рум'яне лице, та сильний, дзвінкий срібний, як колись бувало, голос все те розраховане на Івана, усе те має нагадувати йому, про найпо-

таємніші порухи закоханого серця, нестримне бажання щастя. Тому Фрузя вірить у те, що Іван «мусить полюбити, покине погане життя, стане добрим сердечним, чесним чоловіком, стане жити по-новому і її вирве із тої пропасті зіпсуття і сорому», що її родичі простять її, «привітають радо, з отвертими раменами, — а вона приведе їм свого Івана, свого милого, свого мужа, і скаже: «Дивіть се я, моя любов зробила з нього чоловіка!» А відтак піднесе дитину і скаже: «Дивіть, — се ваша онука, се моя потіха, моя надія, мій скарб дорогий!..» (XIV, 287).

Монолог цей в розгортанні сюжету оповідання становить кульмінаційний момент. У ньому сконцентровано народні погляди на морально-етичні основи кохання, сім'ю та сімейне щастя. Ні грана насильства над своїми почуттями і зачерствілими почуттями коханого. Усе має бути природно, йти само по собі, ґрунтуватися на основі взаєморозуміння і взаємопереживання, на умінні відкривати і бачити красу в іншому. Тільки тоді в сім'ю приходить злагода, радість і щастя. Ця квінтесенція народної сімейної моралі становить суть роздумів Фрузі, підносячи її на найвищу хвилю краси і благородства.

Варіювання двох мотивів — щастя і горя — знову виводить розвиток фабули на картини життя і побуту ріпників, які оцінюються крізь призму сприйняття то Фрузі, то самого автора, але кожного разу з позицій народної моралі та етики. Пиятика, безглуздий регіт, гра в карти затуманюють почуття і розум. Але й крізь них в душі Івана пробивається не зовсім зрозуміле йому і тривожне почуття: ось уже кілька днів він не бачив Фрузі, що з нею? Якесь незрозуміле передчуття починає мучити сп'янілого від тривоги Івана, кудись кличе його з цієї чадної атмосфери. Але він вирішує залишитись тут, а завтра навідатись до неї. Усе те йде в розріз з позицією, намірами, внутрішнім світом та життєвими принципами Фрузі, принципами народної моралі, що й призводить її до трагічного кінця. Затим приходить прозріння Івана, він усвідомлює, що сам став причиною смерті і батька і матері, а потім і Фрузі, що «позбавив себе честі перед людьми, — скаляв чесне ім'я вітцівське» (XIV, 291), що зміст кожного прожитого дня визначає доля його ж дитини, заради якої найліпше йти у гори і «там на маленькім куснику ґрунту зачати зовсім нове жите, — хоть і вбоге, та чесне!» (XIV, 291). Як бачимо, категорії народної моралі та етики тут починають домінувати в тяжких думках героя. Повернення до втраченої честі та гідності, відчуття необхідності до кінця виконати батьківський обов'язок перед своєю дитиною, зрештою, докори власного сумління Івана проєктують розв'язку сюжету у сферу народного світогляду, народних принципів та ідеалів повсякденного життя, оцінок явищ, від-

криваючи тим самим віддалену перспективу становлення характеру героя. Тому розв'язка сюжету не сприймається як штучна, надумана, не вмотивована. Зовсім ні. Вона цілком реалістична і відображає типові явища народного життя.

Своєрідне освоєння фольклору маємо в оповіданні «На роботі». Оповідь ведеться в ньому двопланово. Перший з них реалістичний і пов'язаний з повсякденним життям та побутом робітників, другий — казковий, в образі Задухи та її царства. Реалістичний план дає імпульс до розвитку подій. Народно-поетичний елемент тут відіграє зовсім незначну функцію. Опис обряду прийняття в ріпники лише передає атмосферу затхлості, у якій вони живуть, атмосферу, яка породжує й дику мораль «охрещення» робітника, супроводжується обливанням його кип'ячкою та пиятикою. Та й годі. Але цей епізод зберігає у підтексті мотив задухи-смерті, який на повну силу заявить про себе в наступних розділах твору.

Вдаючись до художніх засобів фантастичної казки, І. Франко створює образ Задухи та її царства. Один з них — дивний сон у якому герой переноситься у досі незнаний йому світ, де дихати легко і вільно, де казкові зелені луки, спів птахів, дзижчання працюючих бджіл, пахощі квітів та веселе сонечко серед погідного неба. Та те всього лише на мить. Ріпник відчуває на собі якусь скованість. Подивився — аж то замазана воском і кип'ячкою опутала його линва і як би він не силкувався — не може скинути її з себе. Раптом з'являється якась здорова, розкішна та невесела жінка, яка пояснює ріпникові, що то не линва, а руки і хитрість підприємців оповили і душать його. Подальше розгортання сюжету — то своєрідна художньо-психологічна студія появи образу Задухи. Раз за разом І. Франко простежує дію різних відчуттів та психіку героя. Він показує глибочену темну яму. Густим чорним стовпом бовдуриться з неї сопух. Але найстрашнішим було те, що «з тої ями чути було такий крик, плач та завід, немов там у муках конають тисячі людей» (XIV, 301). Темна глибина, задушливі випари сопуху, невідома дорога, якою веде ріпника жінка, проймають його тіло морозом, позбавляють відчуття реальності. Загадкова супутниця уже сприймається не як жінка, а як містична людиноподібна істота Задуха.

Структура образу Задухи досить близька до структури образів Смерті та Баби Яги в народному казковому епосі. Це — темне, грубе страховіття. Ось вона крикнула і з усієї сили пхнула у яму ріпника. Руки її, наче в Смерті, холодні наче крига. Омертвляючий їх дотик герой відчуває у себе на шиї і деревіє, голос його завмирає в горлі, а в грудях щось давить, ніби тяжкий камінь. Так Задуха повністю оволоділа персонажем.

«Ти мій!» (XIV, 300), — владно говорить вона йому і веде у своє царство.

Подорож, як і в казці, тут становить основний сюжетотворчий елемент, уподібнюючи мандрі ріпника із Задухою подорожі казкового героя у пекло у супроводі Баби Яги. Тут також масмо традиційні у такому разі зустрічі героя з мерцями і т. д. Але І. Франко усім цим казковим елементам надає особливого відтінку, вкладає в них новий зміст, пов'язаний з реаліями повсякденного життя робітників бориславських промислів.

Ось Задуха понесла ріпника в темну, відразливу глибину. «Я, — говорить герой, — очутився, треба вам знати, у такій якійсь страшенній западні, що не то, аби-м зроду коли бачив, але й у сні подібної не видав. Зразу нічо, лиш тьма-тьменна довкола. Лиш крики якісь, і писк, і виск, аж мороз на тілі пробірає. Далі провиджую троха. Призираюся...Що такого? Нібито штольня така, темна, тісна, а далека, — ніби щось такого. А людей повно, — а всьо ріпники. І всі они такі чорні на лицах, і такі нужденні, і такі аж страшні з виду. Той з рискалем блудить, той з мотиков, там-той з оскарбом. Усі снуються, повзають — ніби чогось шукають» (XIV, 301). Скалічений ріпник волає повернути йому здоров'я, малесеньке дитя, повзаючи по землі, кличе маму і просить хліба. І таких тут тисячі. А ось, скільки оком сягнеш, лежать «парубки, молоді, статні, мов яворі розкішні. Лежать за покотом, густо, — коло них оскарби та рискалі. Лиця сині, кулаки зціплені, очі широко отворені» (XIV, 302).

Не важко зауважити в цих описах синтез фольклорного та індивідуально-авторського світобачення. Суто народнопісичний прийом згущення фарб однієї тональності, містифікація мук і страждань у підземному царстві Задухи тут також позначені реалістичним аналізом взаємин людини і суспільства на соціальній основі. Якщо в казках мученики в пеклі покарані як правило за гріхи, зокрема, порушення народних морально-етичних норм, то в оповіданні «На роботі» це — люди, нерідко молодь, у повному розквіті здоров'я і сил, що несли на собі непосильний тягар праці. Уже сам факт покарання за працю, та ще й парубків, мов яворів, розкішних, суперечить народним поглядам на працю як основу високої моральності, її роль у духовному житті та системі морального виховання і характеризує взаємини робітників і власників як антигуманні та антагоністичні. Завдяки цьому автор проєктує розвиток сюжету твору із казково-містичної сфери у сферу реальних соціальних відносин у тогочасному галицькому суспільстві. Конкретизується, набирає нових рис і образ Задухи.



Вона стає не лише супутником рипника, а й пояснює йому причини страждань трудящих, відкриває очі на ті складні процеси, породжені новою дійсністю, які прирікають колишніх добрих сільських господарів на невідоме їм злиденне життя, а потім і наглу передчасну смерть. У такій ідейно-естетичній функції образу Задухи, невластивій фольклорним образам Смерті та Баби Яги, також виявляється авторська позиція в оцінці зображуваних явищ.

Прикметно, що й кінець оповідання типологічно споріднений з народними казками, в основі яких лежить загадка і необхідність її відгадки. Так само і в І. Франка. На запитання рипника, чи немає якого способу визволитися з тої безодні нужди і горя. Задуха відповідає, що є три способи, завдяки яким можна того досягти, але не називає їх. «Думай сам, гадай, — може, й догадаєшся» (XIV, 306), — радить вона співбесідникові. Дидактична настанова такої розв'язки — очевидна, що ще раз вказує на фольклорні джерела твору.

Народний світогляд — одна з найсуттєвіших складових ідейно-естетичної концепції й оповідання «Навернений грішник». Історія життя і трагічної загибелі родини Василя Півторака подається крізь призму типових картин взаємин у сім'ї, які руйнує новий характер взаємин людини і суспільства. Головний герой оповідання працьовитий, ошадливий, у всьому любив порядок. Він наділений усіма чеснотами, якими наділяє народ доброго господаря, розумного і люблячого батька. В кращих традиціях народної сімейної педагогіки виховує він і своїх синів. Відомо, що «любов і ласка до дітей посприяли в українській сім'ї з вимогливістю і вихованням у них поваги до праці»,<sup>1</sup> а того, «хто добре, швидко, охоче і майстерно брався до діла, у кого праця аж горіла в руках, завжди ставили в приклад, відзивалися з глибокою повагою не тільки про нього, а й про сім'ю, яка виховала справжнього вмільця.»<sup>2</sup> Такої слави зажила в селі і родина Василя Півторака.

В основі взаємин батьків і дітей в ній завжди лежала взаємоповага. Сини у всьому рахувалися з думкою батьків, їх життєвим досвідом, училися в них розуміти людей і життя. Батько й мати завжди дбали, аби сини цінували працю, вбачали в ній не лише джерело достатку, а й джерело здорових інтересів, духовних і моральних потреб. І. Франко показує, що саме з цим Півтораки пов'язували й розуміння прекрасного в своїх дітях, тому то й усіляко дбали про його розвиток і утвер-

<sup>1</sup> Кравець О. М. Сімейний побут і звичаї українського народу. — К., Наук. думка, 1966, с. 40.

<sup>2</sup> Там само, с. 43.

дження в їх характерах, що й засвідчує глибоку народність традицій сімейного виховання як норму повсякденного життя цієї родини. До того ж письменник не раз вдається до народно-поетичних засобів типізації характерів героїв. «Було, — пише він, — у Василя три сини, парубки, що маків цвіт. Здорові, крепкі, — обичаєм та вдачею капля в каплю у вітця вдалися. Батька-матір любили, старших поважали, а до роботи, аби й до якої, рук не полінували» (XIV, 308). Порівняння юнаків з маковим цвітом, фізичні та морально-етичні характеристики в даному разі, як і в народній поезії, служать засобами ідеалізації цих якостей їхньої вдачі. Нерідко вони разом з тим передають і глибинний трагічний підтекст: здається, що цій родинній ідилії не судилося довге життя, авторське замилювання героями, природною ідеальністю їх взаємин настільки сильне, що воно ніби не може довго триматися на такій висоті і неодмінно має перейти в іншу якість. Це в оповіданнях також від народних пісень, легенд, переказів та казок, від народної психології в цілому. Змістовий контраст виражений в тексті і підтексті, потому доповнюється своєрідним авторським коментарем, який і виводить підтекст, так би мовити, на поверхню, драматизує оповідь. «І коли би життя людське, — читасмо далі, — могло обійтися без припадків, коли б обставини навколо нас не змінялися, — був би жив Василь Півторак і донині щасливо, сумирно, бога славлючи та внуків у запічку колишучи» (XIV, 308).

Це вже говорить оповідач. Він перебирає на себе різні функції і знову ж таки типологічно споріднений з образом епічного оповідача у фольклорі. «Суть епічності усної оповіді як виду народної творчості, — підкреслює С. Мишанич, — полягає в тому, що в ній наявне ідейно-емоційне осмислення об'єкта зображення, вияв в окремих явищах загальних, типових сторін життя». <sup>1</sup> Разом з тим дослідник зазначає, що народний оповідач може виступати ніби стороннім спостерігачем об'єкта своїх спогадів-оповідей або ж «брати в ньому участь, співпереживати йому і розкривати його з середини». <sup>2</sup> Епічний оповідач також синтезує в собі художній час, пов'язуючи минуле, теперішнє і майбутнє з конкретними подіями, яким він дає оцінку, виходячи з народної точки зору то як виразник її, то як трансформатор громадської думки.

Очевидно, І. Франко ураховував тут багату традицію в українській літературі, зокрема творчості Т. Шевченка, який, створюючи образ оповідача з народу, нерідко починав розповідь епічним ладом казкових зачинів як-от: «Був собі дід та

<sup>1</sup> Мишанич С. В. Усні народні оповідання. Питання поезики, с. 237.

<sup>2</sup> Там само, с. 237.

баба» («Наймичка»), «Пиши отак: було село...» («Москалева криниця»). В. Смілянська також зауважує, що серед художніх засобів типізації образу народного оповідача маємо не лише інтонації, а й властивий усній народній мові синтаксис, вислови й образність. Та найважливішу функцію, на її думку, тут відіграє «народна мораль та оцінка, стиль народного мислення».<sup>1</sup>

Те саме маємо і в «Наверненому грішнику» І. Франка. Оповідач у ньому інформує про перебіг подій, коментуючи їх, як сторонній спостерігач дає власну оцінку героям і виражає ставлення до громади, іноді він перебирає на себе дії і вчинки героя та передає зміст його психологічного стану і внутрішнього світу в цілому чи проектує на епізод, характери, різні часові форми, в яких розгортаються ті чи інші події, надаючи їм місткості, гармонійної єдності, довершеності художнього зображення.

Скажімо, з допомогою формул казкової оповіді у розповідь про сімейну злагоду і щастя в родині Півтораків, автор вносить трагічні інтонації, проектує розвиток дії у віддалену перспективу, започатковуючи тим самим мотив страждання, морального і психологічного краху чесної, порядної і трудолюбивої людини. У тій розповіді, як ми бачили увага оповідача зосереджується на реаліях повсякденного щасливого буття батьків і дітей, потім він в уяві переноситься у майбутнє, в якому бачить таку ж саму можливість. Але умовний спосіб дії («коли би», «коли б», «був би») викликає тривогу, невпевненість, якісь лихі передчуття того, що до сподіваного щастя наврогряд чи доведеться дожити. А далі йде контрастно-стверджувальне заперечення: «Та не так воно в світі йде. То, що давніше не змінювалося у сто літах, — тепер через десять мов переродилось. Тепер не то, що в давнину. Життя бистро тече, — зміни бистро настають» (XIV, 308). Таким чином роздуми оповідача ніби різко обриваються і переносяться зі світу родинної ідилії та уявного щастя в світ реалій повсякденного буття. Оповідач у такому разі вже виступає як свідок подій, розповідає про характер їхнього перебігу, дає їм оцінки.

Знову ж таки епічний казковий зачин «Було се саме в ту пору...» відкриває нову, ще невідому, сповнену тривог, надій і якихось неясних передчуттів сторінку в долях героїв. Просторічна лексика («перлися», «швендяли», «приставали»), порівняння свреїв-промисловців з мухами, що падають до меду, роями, що плодилися по селу та реп'яхами відтінюють усе сві-

<sup>1</sup> Смілянська В. Л. Стиль поезії Шевченка (суб'єктивна організація). — К., Наук. думка, 1981, с. 127.

тле, радісне, благородне, виражають огиду селян до чужої їм моралі та психології, характеризують їх взаємини з новоявленими господарями як взаємини крайньої взаємовідчуженості.

Тут же оповідач подає нові характеристики Василя Півторака, перебирає на себе його внутрішні роздуми, в основі яких лежать народні критерії оцінки господаря-трудівника: одухотворення землі, любов до неї і праці на ній, розсудливість, виваженість дій і вчинків. Завдяки цьому симпатії до героя поглиблюються, поглиблюється співпереживання його долі, інтимізується сам образ і оповідь у цілому, що також виступає різким контрастом до попередньої інформації та оцінок.

Своєрідні внутрішні монологи оповідача розкривають його внутрішній світ як світ людини, яка близько до серця бере горе і глибоко співпереживає трагедію Півтораків. Від внутрішніх звертань («Бідна мати! Волиш не допитуватись!»), «Бідна мати! Втікай від того проклятого місця не озираючись!» (XIV, 315) він, як свідок події, переходить до опису мук і страждань матері, яка побивається за загиблим сином Михайлом. Епічне начало, тут трансформується, як і в народних оповіданнях, в лірико-драматичну, трагічну тональність. «А де ж ньенька-старушка — переводить свій погляд на матір-страдницю оповідач. — Чому не заводить, не голосить по покійнику, сльозоньками, обливаючи поморщене добродушне лице? Чи вона ж його менше других любила? Чи жалю по нім не чує? Ой не менше других вона любила свого Михайлика, — і жаль її лиш бог знає, який тяженький. Лежить стара ньенька у коморі на постелі, не може й голови звести, не може й рукою повернути! Посліднє нещастя доконало її. Як побачила свого синочка неживого, та ще й такого, якого його з ями видобули, впала без зойку, без голосу, як билина підкошена» (XIV, 315). Ритміка похоронних голосінь, слова здрібно-пестливого значення виражають не лише внутрішній світ матері, а й просікують розвиток подій у безрадісну перспективу, засвідчуючи при тому народну точку зору в оцінці явища, отой народний стиль мислення, про що йшлося вище.

На разі оповідач з народу відходить на другий план, поступається місцем іншим героям, даючи їм можливості для саморозкриття, для взаємохарактеристики, для самооцінки власних дій і вчинків крізь призму громадської думки, у співставленні з іншими явищами. Ось на похоронах Михайла сусіди та куми заспокоюють батька. Але вражений горем Василь ніби й не чує всього того. Навколишній світ він сприймає у власних вимірах, у сформованому впродовж віків народному стилі мислення. Михайло для нього милий, солодкий синочок, соколик, а похорон в його уяві постає як весілля. Тим самим

трагедія батька, невимовна туга його душі набирають симфонічного характеру звучання, вибухають то невимовною, лиш йому зрозумілою, ніжністю та лагідністю душі, то безнадією, розпачем від несправної втрати.

Далі знову з'являється оповідач. Він повертає у сьогоднішній минулі події, пригадує покійних Василю та Михайла, на новому рівні варіюючи мотив сімейного щастя, родинної ідилії. Захоплення батьків своїми дітьми тут знову передається за допомогою традиційних характеристик, виражених у народних епітетах, порівняннях, які є цілком природними у мові героїв. Василь, наприклад, характеризує Івана як тиху дитину, а Михайлика — дужого парубійка, золотого хлопця. Материнське ж замилювання останнім засвідчують слова здригнуто-пестливого значення — біднятко, синочок та порівняння його з квіткою. Та оскільки ці характеристики, внутрішні монологи вкладаються в уста саме оповідача, то вони набирають знову трагічного підтексту, а мотив горя продовжує розвиватися за законами симфонізму, аж поки дійде до трагічної розв'язки.

У «Наверненому грішнику» оповідач також виконує функцію спостерігача, коментатора подій. Коли по смерті двох любих синів Василь Півторак став тамувати своє горе в горіліці, то оповідач показує його у різних планах, а саме: у муках самотності та роздумах про свою долю, у ставленні до самого себе, єврея-корчмаря, до сина Івана та сільської громади. При тому увага акцентується на найголовнішому — на душевному розладі, моральному падінні, втраті усього того кращого, що було в його характері. Завжди сп'янілий, знеохочений до життя, безсилілий Василь болісно переживає своє становище. У його свідомості, навіть під зливою болю, образ, тупої злости до навколишніх раз від разу прокидається щось людяне і благородне, але одразу ж і меркне, як слабе світло у непроглядній темряві. Тоді батькові думки оповідач перебирає на себе і переходить до розповіді про сина Івана, крізь призму сприйняття якого життя драма Василя Півторака постає ще глибше, ще виразніше. Іван також залишається самотнім. Занепаде господарство, холод і пустка — свідки того, що колишні теплі родинні зв'язки, колишнє щастя зруйновані, що тепер, будучи поруч, батько і син все ж таки залишаються самотніми, що гірким життям вони кинуті на присуд долі, що їхні думки ніяк не можуть знайти виходу з страшного становища. Так в оповіданні з'являється казковий образ Бабусі Грижі, яка заволоділа внутрішнім світом, засіла в головах героїв. Образ цей епізодичний, але досить місткий. Саме епізодичність з винятковою силою підкреслює приреченість Півтораків. Раз з'явившись, навіть вона не могла бути довгий

час разом з ними у тому пеклі думок, горя, гризоти та нестерпної, дикої самотності.

Потім оповідач виводить Василя на люди і з позицій сільської громади оцінює його внутрішні почуття і переживання. Герой відчуває на собі не то допитливі, не то співчуваючі чи то караючі погляди присутніх у церкві під час проповіді. Йому стає моторошно, а в душі виникає сум'яття, він відчуває докори власного сумління і аж міниться на лиці, не знаючи, що робити з собою. В очах громади він бідний, бідолоха, а слова панотця про п'яниць-недбальців важким камінням падають на його голову. Тому під тиском проповіді, немилосердно звернених на нього очей усєї громади у церкві «під час цілої проповіді бідний Василь стояв, як на терню» (XIV,332). Оце «як на терню» якнайповніше і якнайглибше характеризує суть взаємин Василя і громади. У ньому все: і біль та співчуття людей до покаліченого життям колись славного і доброго господаря, і доброзичливий осуд за втрату честі і гідності, і усвідомлення героєм свого морального і духовного падіння та провини перед сином і громадою.

Логічним завершенням цієї психологічної студії внутрішнього світу Василя Півторака є використання народних повір'їв, картини пекла і мотив кари за гріхи. Спочатку з чуток та розмов жінок довідуємося, що «небіжка Півторачка ходить щоночі до чоловіка» (XIV, 330), що не раз бачили на свої очі Микитишин Петро та Калинчина Гапа. Віра в людську душу покликана створити тут драматично напружену ситуацію, адже за народними повір'ями душі померлих опікуються живими родичами, досить часто охороняючи їх від злих духів та усяких бід. Тож і душа Півторачки ніби-то першою відчула, яке лихо спіткало Василя по її смерті і з'являється щоночі аби полегшити муки і страждання чоловіка, захистити його від нужди і горя.

На засадах естетики фольклору, зокрема казкового епосу, змальовано в оповіданні марення Василя. Але то не просто ремінісценції опису пекла у фольклорі, то — ще одна грань внутрішнього світу людини, яка втратила твердий ґрунт під ногами, надію і опору в житті. Світ реального буття втрачає для нього будь-який сенс. І тоді виміри життєвої трагедії переходять у світ хворобливої фантазії. Фізичне і моральне безсилля, неміч утверджують у Василеві «страшне переконання, що він паде в бездонну пропасть, на там-той світ» (XIV,358). Душа і думка борсаються у муках безвиході. І от йому знову бачиться, «щоб він уже впав на сам спід пекла, що тут прискакують до нього страшні, гидкі маровища, шарпають його, рвуть і торочать із нього внутреності, валять залізними

довбнями в голову, видовбують розпеченими долотами очі. Йому бачилося, що його руки і ноги колесують зубчастими колесами, що його поять розтопленою смолою. Йому тепер в страшених образах привиджувалися тоті кари, котрі не раз чув з казальниць приобіщовані пиякам» (XIV,359). Далі Василь ніби зустрічається у пеклі з бориславськими газдами, котрим він радив копати ями, котрі стали жебраками чи загинули, як його діти, і йому здається, що вони тиснуть з усіх кутів на нього, стогнуть, плачуть, пищать і регочуть, наступають йому на ноги, на груди і т. д.

Подвійність функції цих марень очевидна. Вони синтезують у собі реальний і фантастичний світи. З одного боку то все виплід хворої уяви героя, а з другого — в них бачимо повсякденне буття Василя. Але в ідейно-естетичній концепції твору вони служать засобом психологічного самоаналізу і виражають народні морально-етичні уявлення про пекло як кару за відступ від здорових принципів життя, а в даному разі за п'янство, що ще раз підтверджує і трагічна розв'язка твору.

У пошуках нових принципів та засобів типізації І. Франко прийшов до необхідності розгортання певного положення народної моралі та етики, певного образу чи то символу в цілісну ідейно-естетичну концепцію твору. Переконливим прикладом того є повість «*Voas constrictor*».

Визначальним у ній є мотив честі і безчестя, символічні образи змія-удава та упирів. Зауважимо, що останні два пов'язані з мотивом смерті. Вуж кидається на газель і, смертельно оповивши свою жертву, позбавляє її життя. З мерцями та їх душами пов'язані в народній демонології й образи упирів. Скажімо, П. Єфименко стверджує, що в народній уяві упирі — це ходячі мерці, які були чаклунами, самовбивцями, еретиками, прокляті рідними і т. д. Згідно з іншими віруваннями це чорти, що прибрали людську подобу, або «трупні відьм, чаклунів та інших людей, в яких після їх смерті вселились чорти і рухають ними». <sup>1</sup> Упирі вдень живуть у могилах із червоним або закривавленим обличчям. Вночі вони встають із домовин і ходять по світу, літають у повітрі або ж вилазять на могильні хрести, лякають подорожніх, ганяючись за ними. Упирі також забираються до хат, кидаються на людей, особливо на немовлят і висисають з них кров, спричиняючи цим самим смерть.

<sup>1</sup> Єфименко П. С. Упирі (із історії народних віровань) // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — К., Либідь, 1991, с. 499.

Вважається, що упирі часто стають джерелом і рознощиками хвороб, особливо холери.<sup>1</sup>

Страшний розгул цієї хвороби по всій Європі у 1831 і 1832 роках приніс незчисленні біди і в Галичину. Посилаючись на урядові дані, І. Франко наводить такі цифри: в цей час холера поширилась в 3 608 місцевостях з населенням 3 143 235 чоловік, із яких захворіло 25 774, а померло 96 081. В середньому в Галичині на 100 чоловік, які захворіли на холеру помирало 38, у Львові — 52, в Тернівському окрузі — 46, в Стрийському та Самбірському не менше 40. «Тому не дивно, — підсумовував І. Франко, — що таке страшне лихо, що спігало наш народ, повинно було глибоко потрясти усе його моральне сство і одразу викликати до життя різні темні сили, що дримали, але не щезли в глибині душі народної. Марновірний переляк перед упирями, безумовно, був однією з таких темних сил, і ось у самому розпалі епідемії переляк цей доводив народ до жахливої розправи — спалення кількох чоловік». <sup>2</sup> Пригадаймо, що і в повісті «*Voas constrictor*» розгул холери і смерть породжує в уяві людей незчисленні чутки про упирів, як однієї з причин цього страшного всенародного лиха.

Але функція повір'їв тут не зводиться лише до загострення психологічної ситуації, вона — значно ширша. Згадки про упирів започатковують мотив всевладдя підприсмців, які розносять біди і страждання по всьому краю, перетворюючись у зловісних демонів-визискувачів, які випивають людську кров, сили і життя, отже й мотив морального і духовного звиродніння. Прикметно, що й свою настанову Германові жити чесно мати також висловлює в передсмертну хвилину, ніби передчуваючи недовгий час і самій настанові.

Органічною у згаданому контексті є легенда про братовбивчі війни на бориславській землі у далекі незапам'ятні часи. Вона оповідає, що «весною, коли розтаяли сніги і зм'якла глина, чути було виразно якісь рухи в землі, щось немов тихий віддих, немов пульсування гарячої крові в глибоких невидимих жилах. Поміж народ ходили слухи, що на тім місці, де стоїть Борислав, були давніми часами великі братобійчі війни, що тут поховано багато люду, невинно побитого, і що трупи щороку силуються встати на світ і силуватися будуть доти, до-

<sup>1</sup> Про упирів див.: Гнатюк В. М. Останки передхристиянського світу огляду наших предків; Милорадович В. М. Заметки о малороссийской демонологии; Франко И. Я. Сожжение упирей в с. Нагуевичах в 1881 г. // Ефименко П. С. Упири (из истории народных верований) // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — К., Львів, 1991, с. 499.

<sup>2</sup> Франко И. Я. Сожжение упирей в с. Нагуевичах в 1881 г. // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія, с. 517.



ки не прийде їх час. А тоді вони проломлять землю, розвалять весь Борислав і підуть в світ воювати» (XIV, 393). Усе тут якось дивно сплелось у тугий вузол життя і смерті, минулого, теперішнього і майбутнього, затаїло у собі глибокий підтекст, який з розвитком сюжету, в процесі становлення характерів усе сильніше й сильніше виходить на поверхню.

Злі духи і сили поволи втрачають містичний зміст, набираючи ознак реальних явищ, подій, людей, рухаючи конкретними їх діями і вчинками. Загадкові підземні сили виявляються зовсім не трупами славних воїнів, а звичайною ропою, котра випалювала бориславські сіножаті і швидко розходилася «по всім світі прочищеною нафтою на зиск панам та жидам, а їм на горе та втрату» (XIV, 394). Швидко забуває материнський заповіт Герман Гольдкремер, бо ж «не був з тих людей, котрі для якоїсь там чесності готові самі собі шкоду робити» (XIV, 395). Далі концепція повісті ґрунтується на протиставленні життєвих принципів та ідеалів Германа Гольдкремера, Рифки, Готліба та інших героїв нормам здорової народної моралі, здоровому способу життя взагалі.

Зазнавши гіркої сирітської недолі, Герман Гольдкремер, заповнений жадобою грошей, виродився в байдужу до всього, окрім багатства, людину. Розкриваючи внутрішній світ героя, письменник знову вдається до фольклорних засобів психологічного аналізу. Появу перших спекулянтів у Бориславі, в числі яких був і Герман Гольдкремер, він порівнює з хижими воронами, що злетілись на падло. Деталь досить містка і глибоко пов'язана своїм соціально-психологічним підтекстом з усім процесом становлення характеру колишнього нещасного сироти, а тепер великого промисловця. Зв'язок цей у подальшому розвитку мотиву смерті, викликано розгулом пошесті, про яку йшлося на початку повісті. Та якщо там мова йшла про людей, то тут вони уже перестають бути такими, тут вони вже падло.

До того ж коло думок, спогадів Гольдкремера пов'язане не із передсмертною заповіддю матері, не з іншими чеснотами, а із селянськими оповіданнями «про людську кров в землі, про поганих «песьголовиц», що живі лежать в могилах і ждуть поки їх хто не випустить на світ» (XIV, 401). Ті повір'я та оповідання навіювали на нього страх, «його забобонна фантазія рисувала йому почварні образи, йому причувалися навіть в сні стогнання, котрі ніби добуваються з ям серед п'їтьми і мертвої тиші» (XIV, 401). Знову ж таки усе тут тасмничо загадкове, мертвотне, ніщо не віщує добра, радості і щастя. Навіть власна сім'я не цікавила Германа. І. Франко ніде не порівнює його з упирем, який упивається людською кров'ю, сіє навколо себе

холеру чи то якусь іншу нечисть, біду чи горе. Але усі дії чи вчинки героя характеризують його саме таким, ніби конкретизуючи містичні образи, розгортаючи перед читачем широку картину соціальних взаємин в тогочасному галицькому суспільстві.

Народ завжди з пересторогою та осудом ставився до недбальців, ледарів, паразитів, духовно та морально убогих людей. «Грім не гряне — ледачий не встане», «Де лінивий ходить, там земля не родить», «Доброго далеко чути, а ледачого ще далі», «Ледачо — не годне ні нащо»,<sup>1</sup> — говориться в народних прислів'ях та приказках. Про вередливих у народі кажуть: «Вередливе тільки воду варить». <sup>2</sup> Саме ось такі критерії кладе І. Франко в основу оцінки Рифки і Готліба. Джерело їх бездуховності він бачить у відході від принципів народної моралі, свідомому нехтуванні ними.

У дитинстві та ранній юності Рифка, наприклад, не знала щастя. Шматок хліба їй доводилося заробляти чесною щоденною працею. Однак багатство зіпсувало її. Зображуючи процес духовного і морального виродження героїв і Рифки зокрема, І. Франко показує, як нинішній спосіб їх життя різко дисонує з життям колишнім, з принципами народної моралі та етики. Зосереджуючи увагу на портретних змінах, він зіставляє як портрети в цілому, так і окремі деталі. Скажімо, колись чорні, блискучі і заманливі очі її тепер «стратили блиск і стали немов олов'яні» (XIV, 404), згрубів і голос, під вагою ожирілого тіла навіть рухи стали важкі і неповоротні, людська подоба тонула в надмірі м'яса і товстості, що справляло на всякого, хто бачив пані Гольдкремер, прикре, аж гидке враження. Зовнішню потворність автор проектує на таку ж внутрішню потворність. «Безграничне лінивство, фізичне і духовне, — читаємо в повісті, — виродило у неї також упертість, властиву ідіотам, котрим годі подумати о чім-небудь, значить, годі і рішитися на яку-небудь зміну, на який-небудь живіший крок» (XIV, 404). Карикатурність зовнішнього і внутрішнього портрета тут цілком відповідає естетичним засадам та поетиці народної сатири та гумору.

Пригадаймо казки та пісні про ледачу й легковажну жінку. В основі творення образів у них лежить невідповідність дій, вчинків, інтересів і прагнень народним уявленням про жінку як дружину й матір, як хранительку сімейного затишку, блага і щастя. Вони завжди ледачі, замість того щоб дбати про поря-

<sup>1</sup> Прислів'я та приказки. Людина. Родинне життя. Риси характеру. — К. .  
Наук. думка, 1990, с. 447.

<sup>2</sup> Там само, с. 402.

док у полі, в господі, турбуватися про чоловіка й дітей, люблять поспати, ласо поїсти, вдаються до хитрощів та обману і т. д. Скажімо, у казці «Як чоловік кішку вчив працювати» жінка тільки те й робить, що сидить перед дзеркалом, потім майне по селу, збираючи плітки. Замість того, щоб приготувати чоловікові, який цілий день працює в полі, вечерю, вона сама йде обідати до матері, аби не варити страви. Не знають кінця забаганкам і героїні пісень «Дворянська жона», «Продай, милий, сиві бички» та інших. Згущення фарб на внутрішній бездуховності шляхом нагнітання безглузвих, пустопорожніх вимог жінки до чоловіка, виняткова претензійність на панство, на владарювання над чоловіком — такі риси характеру неодноразово і у всякий спосіб варіюються в них, створюють справді непривабливий образ зарозумілої, вередливої жінки.

Продай, милий, сиві бички,  
Купи мені черевички,  
Бо я панського роду,  
Не ходила боса зроду!  
Гей, гей, гей, гей!  
Не ходила боса зроду! —

співається в одній з них. Загальновідомо, що така претензійність та нескромність ледачих жінок у народній творчості обертається проти них самих, і вони потрапляють у досить таки комічні, а то й драматичні ситуації, дорого розплачуючись за свої забаганки.

Того ж самого зазнає і Рифка. Кинувши усяке здорове заняття, усяку роботу, вона присвятила себе їжі, марнотратству, небачній вередливості, яка не раз приводила її до істерики, геть скалічила духовно і морально, викликала незчисленні сварки і розлад у сім'ї. Більше того, Рифка «й синові своєму передала того ідіотичне лінивство і тому тупість» (XIV, 404). То ж і не дивно, що він ріс жорстоким і безсердечним, бездумним, і таким само, як і мати, вередливим з додатком батькової гарчкості, що «виступала рідкими вибухами лютості і вічною жадобою нищення, псування та трачення всього без думки і без цілі» (XIV, 404). Характер Готліба у повісті також ґрунтується за принципом «від протилежного» до народної сімейної педагогіки, народної моралі та етики. За традиціями народного виховання, як ми це, зрештою, бачили і в оповіданні «Навернений грішник», батьки завжди дбали, аби діти виростили в повазі до праці, в пошані до батьків і старших себе. Взаємна турбота батьків про дітей і дітей про батьків, сімейна

<sup>1</sup> Жартівливі пісні. Родинно-любутіві, с. 443-444.

злагода — то золоте правило, що передавалося з покоління в покоління і стало традицією народної системи сімейного виховання. Та нічого того не маємо в родині Гольдкремерів, адже щось подібне їм навіть просто чуже. Тут усе навпаки. Тут один не розуміє і не хоче розуміти іншого, кожен прагне ціною іншого задовольнити свої хтиві інтереси і прагнення. Гольдкремери і самі того не зауважують, що переродились в отих наситних упирів і самі з себе висисають останні краплі крові та здорового глузду. Втративши власну честь і гідність, Герман, Рифка і Готліб перетворили родинне гніздо, життя взагалі в пекло, у звалище морального і духовного бруду, з якого їм уже ніколи не вилізти — до такого висновку підводить читача увесь процес становлення характерів героїв, сюжету твору в цілому.

Наскільки такий спосіб життя дисонує загальнолюдським уявленням про нього говорить і розмова робітників про паразитизм Готліба. Вона виражає саму сутність концепції повісті, її народну основу. Один з робітників цілком логічно передбачає, що Готліб не загине своєю смертю, що протринькавши батькові тисячі, піде на шлях злодія і вбивці, по чому його чекає не що інше, як шибениця. «То бог старого Гершка покарав за людську кривду! Добре то якийсь казав: людська кривда і на третім поколінні відомститься!» (XIV, 414), — додас інший. І то правда. Цей народнопоетичний мотив кари за людську кривду не завершує розвиток подій. Він відкритий у час і простір. Тим самим автор ніби надає можливість Гольдкремерам повернутися до першовитоків людської моралі, загальнолюдських цінностей. Та розв'язка твору засвідчує, що Герман Гольдкремер і його сім'я повністю віддалилися владі упирів, зміїв-удавів і уже не мають у собі сил зробити цього.

Ще глибше і всебічніше І. Франко досліджує ці процеси у повісті «Борислав сміється». Спектр художнього освоєння фольклору і народного світогляду в цілому тут не досить широкий, але місткість ідейно-естетичної концепції твору завдяки цим елементам значно поглиблюється, увиразнюються засоби типізації характерів та обставин.

Візьмемо для прикладу закладини будинку Леона Гаммершляга. Вони супроводжуються повір'ями про добродійну силу християнських дзвонів та різного роду духів, які говорять не лише про забобонність Леона, а й про ставлення до нього громади. Більшість із присутніх єврейських сімей, рабин і школьники зайняті не стільки клопотами господаря, скільки своїми власними. Одні з них оглядали пишні строї, інші — багатство Гаммершляга «і жалували, що багатство того в його, а

не в їх руках» (XV, 261). Але найспритнішим виявився один із школьників. Кинувши рабина, він влучив добрий момент, і зігравши на забобонності Леона, звернув увагу на християнські дзвони, які ніби-то самі роблять йому службу і кличуть на нього благословенство християнського Бога. Розрахунок школьниківі удався, бо ж останній дуже радо сприйняв добру ворожбу «і віткнув десятку в надставлений школьників кулак» (XV, 262). Повір'я, таким чином, одразу характеризує присутніх як людей абсолютно байдужих одне до одного, людей, поглинутих заздрощами, егоїстичними міркуваннями, які приховуються удаваною повагою та шляхетністю. До того ж воно контрастно відтінює їх від громади робітників, які, почувши дзвони, дружно познімали шапки і почали хреститися. Два світи, дві моралі в цьому епізоді постають очевидно і зримо.

Забобонність і явища реального світу покладено в основу зображення і наступного епізоду. На завершення закладин будинку Леон Гаммершляг виконує останній обряд — кладе в підмурівок живу пташку. При тому він урочисто звертається до присутніх: «Батьки наші навчили нас, що, хочачи зачати якесь діло щасливо, хочачи довершити єго щасливо і хочачи уживати єго плодів щасливо, треба передовсім з'єднати собі духів місця. Ви вірите в духів, ласкаві панство? Може бути, що є між вами хто, що в них не вірить. Я — признаюсь вам — вірю в них. Тут, в тій землі, в тих брилах каміння, в тім сичучім вапні, в людських руках і головах — у всім тім живють духи, сильні, таємничі. При їх тільки помочі стане мій будинок, моя твердиня. Вони тільки будуть її підпорою і обороною. І тих-то духів поєднати, жертвою поєднати, кровавою жертвою, — се ціль нинішнього великого обряду. Щоб достаток і добробут, — не для мене, а для цілого міста — цвіли в тім домі, ви ласкавими руками кинули в сю камінну борозну золоте сім'я. Щоб здоров'я, веселість і краса не для мене, а для цілого міста — цвіли в тім домі, я жертвую духам сього місця, сього живого, здорового, веселого і гарного співака!» (XV, 266-267). Та коли обряд було завєршено і велика плита прикрила зверху пташину в камінній дучці, «затверджуючи будуще щастя дому Гаммершлягів» (XV, 267), Леон побачив на фундаменті сліди іншої жертви — кров людську. То була кров мулярського помічника Бенедя Синиці. Вона вже застигла на камені і вразила його до глибини душі. Гаммершлягові «повиділось, що, відай, чи не «духи місця» жартують з його слів і беруть зовсім не таку марну жертву, як його жертва. Йому повиділось, що тая друга, страшна, людська жертва ледве чи вийде йому на користь. Краплі крові, закріплої на камені, в темнім прокопі виглядали,

мов червоні голови залізних гвоздів, що вертять, дірвлять і розточують підвалини його пишної будови. Йому стало нараз якось холодно, якось тісно в прокопі, і він вихопився чим бо-рше наверх». (XV, 267). Не випадково робітники характери-зують обряд закладання будинку влучним народним порівнянням: кому весілля, а курці смерть.

До повір'їв І. Франко звертається у повісті ще раз. То пов'язано з історією садиби Германа Гольдкремера, яку він купив у збіднілої вдови одного польського дідича. На перший погляд у тому, що Германові не раз переповідали чутки про те, що часто місячної ночі у саду можна було бачити високу постать колишнього його власника з довгими вусами і білим, як молоко, волоссям, що бродила в густій високій траві, заламувала руки і важко зітхала, оглядаючи кожне дерево, мов старого знайомого, немає нічого особливого. Але байдужість господаря до цього подвір'я, за яким прихована і байдужість до саду, багатозначна. Вона характеризує Гольдкремера як людину, що втратила поетичне відчуття і сприйняття природи, внутрішній світ якої пройнятий погонею за новими прибутками, жадобою громадити, збирати, множити, зовсім не дбаючи для чого і хто буде користуватися тим надбанням.

Отже, повір'я у повісті «Борислав сміється» виступають як засіб психологічного аналізу, психологічної та морально-етичної мотивації дій, вчинків героїв, становлення їх характеру у цілому. Разом з тим вони започатковують той чи інший мотив, який з розгортанням сюжету знаходить свій подальший розвиток.

Так, у контрастному зображенні панства і робітничої громади в епізоді закладки будинку, особливо у сприйнятті Леоном Гаммершлягом крапель закипілої на камені людської крові, вловлюється мотив правди і кривди, мотив помсти за кривду, за загублене життя живої істоти і каліцтво людини. Мотив цей конкретизується у взаєминах героїв, у ставленні їх до тих чи інших подій.

Прикметна така деталь. Герман Гольдкремер у повісті «Воа constrictor», як уже говорилося раніше, дуже швидко забувся материнський заповіт жити чесно і пішов своїм шляхом, не просто далеким, а прямо протилежним тій заповіді. Таким він залишається і в повісті «Борислав сміється». Натомість Бенедьо Синиця у всьому керується здоровими принципами народної моралі. Рада матері по правді жити і недоброго ніколи у руки не брати не просто закон, а норма повсякденного життя, життєва необхідність, якими він керується у всьому. Мотив правди тут набирає нової сили, заявляє про себе виразніше, аж

поки приведе Бенедьо у товариство Андруса, Сеня Басарабів та старого Матія.

Пошуки шляхів до правди об'єднали побратимів. Тому тут панує злагода, взаємоповага і взаєморозуміння. Ці принципи народної моралі та етики виступають дійовим чинником типізації характерів, а товариство побратимів є ніби живим втіленням правди у повсякденному бутті, пов'язаних з нею життєвих принципів та ідеалів, що сформувалися на ґрунті народного розуміння добра і зла, правди і кривди, на ґрунті народного життя взагалі. Зрозуміло, що функція цього мотиву полягає в загостренні соціального начала, соціального конфлікту.

Спочатку Матій, брати Басараби, Деркач, Стасюра, Прийдеволя та інші побратими лише карбують на палицях завдані їм кривди. При тій роботі мимоволі точаться розмови про події, які згуртовують робітників, формують їх внутрішній світ, спонукають розмірковувати над кожним фактом повсякденного життя, робити відповідні висновки. Так І. Франко зауважує ріст соціальної свідомості побратимів, хоча спосіб їх мислення нерідко залишається близьким до казкового. Ось один з Басарабів звертається до гурту: «А тепер, побратими мої милі, — сказав Андрусь, — розповідайте за чергою, хто за сєй тиждень зазнав, видів або чув яку кривду-неправду. Хто її зробив, кому і за що, — розповідайте все, як перед богом, що-би, як наповниться міра наших кривдників, як прийде наш час і наш суд, кожному було відмірено по правді!» (XV, 317). Він повчає побратимів не терпіти, не покірно та тихо, мов та стрижена вівця, зносити зло і наругу над собою, а рішуче стати на захист власної честі і гідності, відстояти свої людські права. «Всяка кривда, — продовжує Андрусь, — мусить бути укарана, всяка неправда мусить пімститися, і ще туй, на сім світі, бо що за суд буде нам на тамтїм світі, сего ми не знаємо!» (XV, 319-320). Стрімкий ріст соціальної і революційної свідомості робітників приводить їх до твердого переконання, що карбуванням кривд справі не зарадити, що потрібно діяти. На запевнення Андруса Басараба, що не настав час розплати, що ще потрібно трохи почекати, Деркач йому відповідає: «А, живо, живо, нім сонце зійде, роса очі виїсть! Сам бачиш, що наші гнобителі, збагачені нашою працею, починають собі чимраз гордійше. Пора, щоб від нас мали хоть погрозу яку!» (XV, 325). В результаті від слів побратими переходять до дій, згуртовують навколо себе інших робітників і готуються до страйку, який став хоч і не на довгий час та все ж таки торжеством правди над кривдою.

Характерно, що й після поразки страйку побратими залишаються вірними моралі свого товариства, моралі, що сформувалася у спільній боротьбі за свої права і свободи. Фольклорний мотив боротьби правди і кривди тут трансформується в гостро публіцистичне начало. Однак структура образів при тому не порушується. Традиційні риси селянського характеру, селянської моралі, вірність побратимам і слову проєктують народний світогляд у сферу нових суспільних відносин, підвалиною яких вони стають знову, цементуючи в єдине ціле минуле, теперішнє і майбутнє, що оновлюється і розвивається далі на новій революційній основі.

У повісті «Борислав сміється» І. Франко засвідчив високий рівень майстерності в освоєнні художньо-світоглядного потенціалу прислів'їв та приказок, влучних порівнянь, інших народних фразеологізмів. Вони цікавили письменника насамперед глибинними зв'язками з навколишньою дійсністю, влучністю, стислістю та образністю висловленої думки, характеристикою події, явища. «Якщо нам дано поетичний образ, — писав з цього приводу О. Потебня, — то ми запитуємо себе, по-перше, яким є те коло ідей, спостережень, думок, зауважень, сприймань, з якого виник цей образ. Він міг виникнути і з безпосередніх спостережень, він міг виникнути із переказу, тобто з допомогою інших образів».<sup>1</sup> До того ж учений вказував, що у прислів'ях і приказках відбувається згущення змісту, яке й надає місткості та виразності поетичному вислову в народних прикметах. «Для прислів'їв, — говорить інший дослідник, — характерна велика місткість думки, у кількох стиснутих фразах криється прихований, глибокий зміст, тому їх часто називають згустками народної філософської думки. Чим менший обсяг прислів'я, тим більше сконденсована думка і більша закономірність використання його у великій кількості ситуацій».<sup>2</sup> Як дослідник, видавець і письменник І. Франко тонко уловлював ці особливості прислів'їв та приказок. Він добре розумів, що у самій природі паремій завдяки тісним генетичним зв'язкам їх з процесами, що відбуваються в навколишній дійсності, та місткості вислову закладена змінність їх форми і змісту, що в процесі історичного розвитку прислів'я та приказки нерідко втрачали первинне значення змісту, відображаючи натомість світосприйняття і світорозуміння, сформовані новим життям.

<sup>1</sup> Потребня А. А. Теоретическая поэтика. — М., Высшая школа, 1990, с. 101.

<sup>2</sup> Пазяк М. М. Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії. — К., Наук. думка, 1984, с. 183.



На цьому ґрунті у творчості І. Франка і, зокрема, повісті «Борислав сміється» виробився двоякий підхід до освоєння художньо-філософського потенціалу прислів'їв та приказок. З одного боку вони концентрують, підсумовують у собі попередні думки, характеристики персонажів і т. д., з другого ж — автор ніби розшифровує, розвиває ту чи іншу ідею конкретизує висновки і узагальнення, закладені в них, проектуючи їх у світ тогочасного бориславського життя.

Складні перипетії у взаєминах Леона Гаммершляга та Рифки характеризують героїв як людей вигоди, розрахунку, для яких немає нічого святого, крім багатства. Погоню за живою вони кладуть в основу свого ставлення до людей і навколишнього світу в цілому, змінюючи відповідно до обставин свою психологію і, так би мовити, тактику. Але така позиція Леона і Рифки не завжди відповідає змістові ситуації, у якій потрапляють герої. Претензії на поважність, розсудливість, далекоглядність обертаються тоді проти них самих прямою протилежністю, що виставляє Леона і Рифку в комедійно-карикатурному плані, підкреслює пустопорожність їх намірів, морально-поетичну непослідовність, взаємну відчуженість та неприязнь.

Пригадаємо для прикладу стан внутрішнього піднесення, самовпевненості та райдужних сподівань, якими була сповнена душа Леона Гаммершляга, після його розмови з Германом Гольдкремером про вигідне одруження Готліба і Фанні та пов'язані з ним далекосяжні розрахунки. Якими гранями тільки не переливається його внутрішній світ. Улесливість органічно вживається в ньому з самозакоханістю, співчуття з хтивістю і т. д. Герман для нього у такому разі не хто інший, як коханий сусіда, якого він умовляє не плакати, усіляко демонструючи своє співпереживання лихої звістки про загадкове зникнення Готліба. Гаммершляг вмовляє Гольдкремера не датися підточувати тузі, прагне переконати його триматися твердо і відважно, бо їм, «людям сильним, капіталістам, стоячи напереді свого часу, треба все бути твердими і незрушними!» (XV, 282). Та досить було на зустріч їм вийти заплаканий і червоної, мов грань, Рифки, як твердість і непорушність Леона від одного її розгніваного погляду розтала, як сніг під палючим сонцем, і він «почувся якимось не в своїй тарілці, коли побачив Германиху, високу, товсту і грізну, як жива кара божа» (XV, 283). На грубе і зневажливе привітання Рифки «Леон став ні в дві, ні в три» (XV, 283). Як бачимо, удавшись до контрастного зіставлення настроїв героїв, І. Франко з допомогою приказок та порівнянь створює комедійну ситуацію, в якій герої саморозкриваються. Підтекст попередньої розмови Германа Гольдкремера і Леона

Гаммершляга, історія становлення їх характерів виходить на поверхню, набираючи неабиякої сили художнього узагальнення і типізації не лише характерів, а й явищ тогочасної дійсності. Так приказки у контексті твору відображають цілу систему соціальних, морально-етичних, психологічних та філософських цінностей, створених повсякденним життям, яскраво відтінюючи негативний зміст цих власне антицінностей на тлі цінностей загальнолюдських, закріплених у народних пареміях і народній свідомості взагалі.

Різку зміну стану Рифки після одержання листа від Готліба також передано з допомогою приказки. Рифка, приховуючи від чоловіка цю звістку, не просто говорила з Германом, а «мов сорока в кістку, зазірала йому в лице» (XV, 349). При тому вона удавала з себе вбиту горем матір, хоч «у всім тім виднілась радше її охота подразнити мужа, ніж дізнатися справді щось від нього» (XV, 349). Знову ж таки приказка відображає не лише зміну психологічного стану. За ним стоїть відповідний спосіб життя, поведінка, спосіб мислення. Рифка постає тут як імпульсивна, абсолютно безпринципна людина, яка повністю перебуває під владою власних розбурханих, неконтрольованих емоцій і почуттів, яка сліпо любить і так само сліпо ненавидить.

Ідкє гумористично-іронічне забарвлення має і казковий синтаксичний зворот в епізоді після читання листа Готліба, в якому останній повідомляв про свою закоханість у невідому йому дівчину. «Яке дійство зробив той лист на Рифку, сього ні словом сказати, ні пером списати» (XV, 352), — говорить автор. Комізм ситуації досягається тут ще й тим, що читачеві уже відомо, що дівчина та була не хто інший, як Фанні, донька Леона Гаммершляга, так грубо привітаного господинею і по суті вигнаного з дому Гольдкремерів. Отже, і радість Рифки виявилась передчасною.

Типовою для ділка є поведінка Леона Гаммершляга. Недалеко відійшовши від Рифки, він також легко відмовляється від своїх попередніх планів, пов'язаних з одруженням Готліба і Фанні, куди й дівається його «благородність», удаване співчуття і співпереживання. Натомість він стає справді твердим і непорушним. Зрозумівши свій прорахунок, Рифка йде до Леона і тепер, ніби нічого й не сталося, сама клопочеться про заручини їх дітей. Однак Гаммершляг розгадав її наміри, одразу зрозумівши, що у Гольдкремерів справи пішли кепсько і тепер вони шляхом одруження сина з Фанні хочуть заручитися його підтримкою та ласкою. Трапилася добра нагода помститися Рифці за колишнє, і Леон, злорадствуючи, не втратив такої можливості. На усілякі спроби Рифки викликати прихильність

свого співбесідника Леон також відповів грубо і категорично. Ображена відмовою Гаммершляга, пугаючись на словах, вона знову продовжувала бесіду: «Але якби...якби ваша донька любила мого сина?»

— Моя донька вашого сина? Се не може бути!

— Ну, ну, я не кажу, що се так є, але приймим, якби так було?

— Е, байки, фантазії! Я маю інші види і прошу мені не забирати часу подібними придибашками!» (XV, 444).

Леон при тім відвернувся. Він був радий, що помстився Рифці. Ота радість і є самою сутністю характеру Леона Гаммершляга, для якого вигода понад усе, який в ім'я зиску ладен принести усе: власну честь, гідність, навіть долю сдиної доньки і т. д. Усе те, як ми уже говорили раніше, досить містко передано з допомогою лише однієї фрази «зуб за зуб». Це справді переконливий приклад виняткової майстерності І. Франка в освоєнні народної пареміології у відповідності з ідейно-естетичним спрямуванням художнього образу.

Згущенням змісту позначені у повісті й інші прислів'я, приказки, народні порівняння. Конфліктний характер взаємин робітників та промисловців виражається не лише у зіткненні перших і останніх, а й у психологічних станах, викликаних попереднім ходом розвитку подій. Скажімо, в робітниках підприємці лише вбачали робочу скотину, ворога, якого необхідно побороти, і не більше. Тому, коли Герман Гольдкремер запропонував своїм співникам і однодумцям поцікавитися потребами, вимогами, то вони від несподіванки для самих себе «стали, мов теля перед новими воротами» (XV, 453). Тут знову таки маємо промовисту психологічну деталь, в основі якої лежить народнопоетичний принцип максимально-го згущення однієї, яскраво вираженої ознаки, фарби, характеристики. У даному разі І. Франко досить вдало використав його як засіб типізації характеру соціальної групи, а саме — експлуататорів та породжених нею соціальних обставин.

Досить часто у повісті «Борислав сміється» І. Франко вдається і до, так би мовити, розшифровки розвитку змісту паремій, освітлення крізь його призму усієї системи соціальних та морально-етичних взаємин героїв твору, їх суспільних джерел. Естетичне осмислення дійсності у такому разі веде за собою поглиблення філософського начала, філософських принципів художнього узагальнення і типізації, закладених, зокрема, і в змісті самих паремій.

Характерна з цього приводу розповідь про смерть касієра, який колись загубив життя Матієвого приятеля Івана Півторака, нещадно визискував робітників. Доведені до краю

здирством, побратими вкинули його в яму, звідки уже по кількох днях було видобуте лише мертве тіло. «Носив вовк, понесли й вовка. А кінці в воді» (XV, 371), — неоднозначно відповідає Сень Басараб на запитання Бенедьо про ту історію. Прислів'я виступає тут засобом психологічного аналізу. В ньому відображено тяжкі переживання і роздуми Сенья, розуміння ним антагоністичного характеру взаємин робітників і промисловців, що в процесі свого розвитку неминуче приведуть до пробудження соціальної свідомості найширших верств трудящих і піднімуть їх на захист своїх прав і свобод. Діалектика розвитку ідейно-політичного змісту прислів'я визначається його підтекстом і подальшим розгортанням сюжету твору. Поза повістю цей підтекст може трактуватися багатозначно. У контексті ж даної розмови у повісті він набирає конкретної визначеності: усякий гніт та експлуатація обертаються проти самих же гнобителів, оскільки викликають протидію гноблених та експлуатованих. До того ж Сень прислів'ям виражає й своє розуміння цих взаємин як процесу, бо ж вовка «понесуть» не одразу, а потім як він «носив» упродовж тривалого часу.

Широке коло обставин, які формують такі переконання, відображають й інші паремії. В художній та ідейно-естетичній системах повісті «Борислав сміється» вони взаємоспоектовані і гармонійно доповнюють одна одну, поглиблюючи місткість концепції твору в цілому. Скажімо, паразитичне існування Готліба, що породжує крайній егоїзм і жорстокість, викликає огиду у ставленні до нього. Не випадково автор говорить, що «слуги боялись малого Готліба, як огню» (XV, 298). Зауважимо, що тут ідеться не про покірливу боязнь, а саме про відразу, огиду, небажання мати із забаганками вередливого, зманіженого панського сінка будь-яку справу, бо Готліб «любив ні з сього, ні з того причепитися і або роздерти одержину, похляпати, вдряпнути, вкусити, або, коли сього не міг зробити, починав кричати щомоці, на крик прибігала мама, і бідна людина малась тоді ще гірше» (XV, 289). Оцей маленький психологічно-морально-етичний конфлікт криє у собі великі потенції і переростає у широкомасштабний конфлікт соціального характеру, у протиборство двох антагоністичних сил тогочасного галицького суспільства.

Спочатку у відповідь на посилення експлуатації побратими, як ми уже знаємо, карбують завдані кривди, потім народжується ідея помсти за них, яка переростає в організований страйк. Такий процес самоусвідомлення героями свого місця і ролі в суспільному розвитку трансформується також і через прислів'я, приказки, інші народні фразеологізми.

Так, наприклад, негативний зміст порівняння Готліба з вогнем не обмежується лише рядом побутових ситуацій з життя сім'ї Гольдкремерів. Народні оцінки паразитизму, виражені в ньому, тісно ув'язуються у народній свідомості з нещадним визиском та експлуатацією. Основа такого взаємозв'язку мораль, а саме: влаштувати своє життя за рахунок інших, ціною чужої праці. Початки такого способу життя дитяча свідомість вбачає у диких дитячих забаганках, безсердечності та жорстокості, властивих Готлібові. Тому слуги й порівнюють його з вогнем, підкреслюючи тим самим перспективу пов'язаної з таким вихованням дитини небезпеки.

З розвитком сюжету, у процесі становлення характерів усвідомлення цієї перспективи поширюється й на інших героїв, пов'язується з конкретними виробничими та соціальними відносинами, а відразу до паразитичного способу існування, його осуд переростають в активні дії, у помсту, як форми вияву власної честі, гідності, протистояння злу і насильству, боротьби за свободу і справедливість. У такому разі змінюється й ідейно-естетична функція паремій.

Як ми бачили в щойно наведеному прикладі, символ вогню виражав приховану зневагу, боязнь і, зрештою, вимушену терпеливість, то тепер прислів'я і приказки передають розкутість внутрішнього світу побратимів, усвідомлення того, що вони не раби, що Борислав — то не хто інший як робітнича маса. Показовим у цьому плані є епізод розправи над Мортком. Так би мовити «вниз» тут опиняється вже не робітник, а його здирник і кривдник, бо Андрусь став над «Мортком, мов чорт над грішною душею» (XV, 329). Переосмислюється далі й символ вогню. Тепер він виражає загрозу вже не для слуг, не для трудящих у цілому, а для панівних верств, є втіленням ідеї підготовлюваного страйку. Тому-то, коли здирця забив Максима, робітниками охопила не боязнь, а страшенний, нестримний гнів. Досить було кинути в натовп «бий злодіїв, п'явок» — і він перетворився у розбурханий вогонь помсти. «То, — підкреслює Матій, — так, як би іскра в соломі впала. В одній хвили весь мир став як не той» (XV, 356).

Паремії у повісті «Борислав сміється» також виступають формою вияву авторської позиції, авторського бачення, розуміння та оцінки подій, які, зрозуміло, виражають народну точку зору на них. Синтез авторського і <sup>художнього</sup> начал у художній тканині твору трансформується в ліро-епічне світосприйняття. Настрої маси, спосіб її мислення ніби переломлюються крізь призму авторської індивідуальності, що трансформує народну мораль, етику, філософію та психологію у вир подій пробудженого Борислава. «Ні з сього, ні з того, —

говорить І. Франко, — при корбах, при млинках, при магазинах воскових, по шинках при горілці — усюди почалися між ріпниками розмови о тім, як то всім тяжко жити, яка тяжка робота в Бориславі і як жити без суду, без права, по своїй волі уривають чимраз більше з платні, кривдять і туманять, і потуркують, і ще й висміюють обдурених робітників...Люди, котрі зразу говорили о своїй біді рівнодушно, мов о неминучім засуді божім, при ближчій розвазі і подовших розмовах з знакомими, ширими приятелями та старшими ріпниками або взагалі бувалими людьми, почали переконуватися, що так воно не є, що лиху можна би допомгти, але не видячи і не знаючи, як би можна помігти, почали нетерпитися, ставали роздразнені, ходили і говорили, мов в гарячці, хапали пильно кожне слово, котре могло їм прояснити їх безпросвітне положення. Аж до найдалших хаток, до найтемніших закамарків доходили ті розмови, розбігалися на всі боки, мов огонь по сухій соломі» (XV, 382-383). Пробудження і стрімкий ріст соціальної свідомості робітничої маси, зростаюча активність її провідників засвідчує й метафоричний образ засіву слова, заплідненого думками та ідеями про необхідність боротьби найширших мас за свою свободу, що також своїм корінням сягає в народнопоетичний образ весни, як оновлюючої і животворящої сили.

Художньо-філософська глибина таких образів криється в ідеї руху, у спрямуванні авторської ідейно-естетичної настанови на зображення нерозкритих можливостей, прихованих потенцій, що таїть у собі робітнича маса, які, разом з тим, наповнюючи ці народнопоетичні символи новим змістом, виходять на поверхню, широким потоком впливаючись у суспільно-політичний рух даної доби.

Гармонія образів та ідей досягається у повісті й взаємодією проектуваністю прислів'їв та приказок про силу громади, згуртованість колективу. І. Франко послуговується ними для соціально-психологічного аналізу внутрішнього світу героя, причин і наслідків того чи іншого явища тощо. При цьому вони ніколи не виступають якогось роду ілюстраціями чи то свого роду коментарями. Зовсім ні. Вони є органічною часткою соціального або ж морально-етичного мислення героя чи автора, розкриваючи його поетичну образність і філософську глибину.

Природний селянський розум Бенедьо Синиці, Стасюри та інших ріпників, місткість їх думок і висловлювань знаходять свій вияв саме у прислів'ях та приказках, які нерідко зустрічаємо в їх мові. Ось наприклад, Стасюра. Виступаючи перед громадою, він з особливою силою наголошує на здирствах панів. Робітники цілком поділяють його думку, але ще не

бачать виходу із становища і стверджують, що тій біді немає ради. «Як то нема ради, — сказав Стасюра, — на кожну слабкість зилля є, треба тільки пошукати. А що ж, хіба ж би на наше горе не було ліку? Треба шукати. На то нас нині, богу дякувати, зійшлася тільки громада, щоби о тім поговорити. Адже ж знаєте: громада — великий чоловік; де один своїм розумом нічого не вистачить, там громада все-таки борше ладу дійде.

— Дав би то бог, щоби ми нині до якого ладу дійшли, говорили ріпники. — А час уже великий, біда до кості догризає!» (XV, 390). Смісловий зв'язок між прислів'ями та приказками тут очевидний, оскільки в контексті твору вони продовжують, розвивають і конкретизують мотив зневаги до визискувачів і пробудження самосвідомості, що раніше знайшли свій вияв у образі вогню.

Усебічне вивчення народних джерел дає ключ до розуміння й повісті «Захар Беркут». В українському літературознавстві утвердилась думка про те, що у ній І. Франко вивів утопічний ідеал громади як зразок досконалості суспільства. Та чи можна сприймати цю думку беззастережно і однозначно? Навряд. Уже той факт, що тухольська громада перебуває на зламі двох — первісного і феодалного — світів ставить під сумнів таке твердження. Захар Беркут у всьому вірний традиціям своїх предків, чи не один поклоняється язичницьким богам, але й він, будучи глибоким старцем, благословляє Максима і Мирославу, людей різних станів, абсолютно різного виховання на спільне подружнє життя. І це з найбільшою переконливістю говорить на користь того, що він не абсолютизує найближчого йому світогляду, що його світ відкритий у час і простір. До того ж у передсмертному звертанні до громади Захар Беркут бачить рідну Тухлю як частку космосу і сьогоденне явище, яке змінюється разом із часом. Ідея руху суспільства і життя у його світогляді базується на ідеалах добра, справедливості і злагоди як основи цього руху і протистоять руйнації будь-якого роду, оскільки поступ як насильство чужий свідомості Захара Беркута. За його переконанням нові, кращі часи суспільство вистраждає у боротьбі добра зі злом, краси з потворністю, благородства з цинізмом і жорстокістю. Очевидно, що це — ніяка не утопія. Двоплосинний розвиток подій у повісті — також свідчення того.

Цінності первісного світогляду визначають сутність усього укладу життя тухольської громади. Анімістичні, тотемістичні уявлення, сліди фетишизму тут зустрічаємо на кожному крокові, вони створюють атмосферу спілкування між

людьми, визначають ставлення до природи і т. д.<sup>1</sup> Прикметно, що внутрішній світ, характери тухольців формуються в нас, а в добрих духів. Тому у їх взаєминах завжди панує взаємоповага і взаєморозуміння. Творити один для одного добро для них не є чимось особливим, бо ж то є звичайна норма повсякденного життя, яка нікого і ні до чого не зобов'язує і є внутрішньою потребою кожного.

Спілкування героїв «Захара Беркута» з природою, у якій вони вбачають символи власного життя, зумовило і безпосередність, довіру у взаєминах членів громади, здатність діяти за покликом душі і серця. у всьому покладаючись на духів-охоронців та ласку власної долі. Романтичний пафос художньої оповіді, як вияв авторської позиції, надає тому таємничому світові давнини якоїсь загадковості та поетичної принадності, неповторного колориту. Тухольці уміють щиро радіти сонцю і горам, кожному дереву і каменю, рослині і птиці, один одному і т. д. Щось незвичайне і величне бачить Максим у рідному краї, який бентежить його душу, підносить почуття гордості, творить на його очах фантазмагорію тільки йому вловимих звуків живого дихання природи, дивних кольорів, ліній і пахощів. Тому, знайомлячи з рідним селом Тугара Вовка і Мирославу, у здавалось би звичайні, буденні слова він вкладає далеко не буденний зміст. «Се наша Тухольщина, наш рай! — сказав Максим, обкидаючи оком долину, і гори, і водоспад з такими гордощами, з якими мало котрий цар обкидає своє царство» (XVI, 28). Сили природи, нарівні з людьми, володіють тим царством. Майже біля кожного дому над воротами на жердці тут висіла прибита якась хижа птиця. То була ворона або сорока, ворона чи то яструб або орел з широко розпростертими крилами і звислою додолу головою. Птиці ті були знаками духів-опікунів дому. Тому тухольці, покладаючись на них, так безпечно почувалися завжди і всюди, йдучи з дому, ніколи не зачиняли сінешніх дверей, а у літі — й вікон, бо ж і в думках їхніх до них ніколи не приходила навіть згадка про зло. Дух довір'я, радості від зустрічей з людиною, взаємна повага і любов завжди визначали ступінь світосприйняття тухольців, керували діями і вчинками кожного члена громади.

<sup>1</sup> Докладніше про такі уявлення див.: Гнатюк В. М. Деякі уваги над байкою. // Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість. — К., Наук. думка, 1966; Тайлор Е. Б. Первобытная культура. — М., изд. полит. д-ри, 1989; Тахтарев К. М. Очерки по истории первобытной культуры. М., Польза, 1907; Рибоков Б. А. Язычество древних славян. — М., Наука, 1981 і т. д.



Поклоніння каменю і сонцю також формувало почуття безпечності, духовної та моральної єдності, відчуття колективу як джерела краси, сили і первісної гармонії. Скажімо, шовсени тухольці складають вінки з червоного огнику Сторожеві, якого вважають святим, охоронцем входу в їхню долину. У критичну хвилину боротьби з монголами з молитвою до Сторожа звертається і Захар Беркут, просячи у нього допомоги. І ця віра в затасну дивовижну силу каменя додає духу, стійкості не лише Захарові, а й усій громаді.

Такою ж властивістю у свідомості тухольців наділене й сонце. Воно для них — втілення Божого дару, повелитель людських душ і сердець, на які діє завжди благодатно, даючи усьому чесному і благородному незвичайну силу. Воно — Бог Тухольщини. Будучи у полоні, Максим покладає на нього усі надії на своє визволення, звертаючись до нього, як до живої істоти, як до свого Бога.

З допомогою сонця хоче об'єднати усі духовні і моральні сили охоронців рідного краю й Захар Беркут. Повен широї радості, простягнувши руки на схід, він говорить піднесеним голосом: «Сонце, великий, прясний володарю світу! Відвічний опікуне всіх добрих і чистих душею! Зглянься на нас! Бач, ми нападнені диким ворогом, що поницив наші хати, зруйнував наш край, порізав тисячі нашого народу. В твоїм імені стали ми з ним до смертельного бою і твоїм світлом клянемося, що не уступимо до останньої хвилі, до посліднього віддиху нашого. Помози нам у тім страшнім бою! Дай нам твердість, і вмільсть, і згоду! Дай нам не злякатися їх многоти і вірити в свою силу! Дай нам дружністю, і згодою, і розумом побідити нищителів! Сонце, я поклоняюсь тобі, як діди наші тобі поклонялися, і молюсь до тебе всім серцем: дай нам побідити!» (XVI, 131). Неважко зауважити у цьому зверненні закоріненість світогляду Захара Беркута у первісне суспільство. Так само не можна не зауважити й досить сильного особистісного начала. Для старого Беркута, як, зрештою, і для всієї громади, сонце — Бог, сила Божа, володар світу, вони зберегли стародавні уявлення про свою залежність від нього, уявлення про Сонце як життєдайну силу, як свого охоронця. Разом з тим Захар Беркут усвідомлює і власну силу громади, яка, вірячи в сили природи, все ж таки не розчиняється в ній, виходить з-під впливу язичницьких уявлень про людину і світ, починає відчувати і свою власну силу. Захар Беркут просить сонце, як володаря світу і опікуна добрих і чистих душею, не перебирати на себе функцію захисту від ворога, а лише допомогти, дати міць, сили і духу самим вистояти і перемогти у боротьбі. Такий синтез різних шарів народного світогляду переконливо спросто-

вуге думку про ідеалізацію І. Франком світогляду первісного суспільства як об'єднуючої основи тухольської громади, усього укладу її життя.

Більше того, у повісті йдеться й про цінності іншого порядку, а саме цінності вироблені князівсько-болярською формою державного управління, які нерідко перебувають у прямій протилежності до перших.

Максим Беркут із свого середовища виніс повну безкорисливість. Творення добра для нього не обов'язок, тим паче обтяжливий, а внутрішня потреба, свято душі. Зовсім не те Тугар Вовк. Навіть почуття вдячності він розуміє як сплату якогось боргу, як повинність, про яких повага до людини з його боку вичерпує себе. Натомість стає дрібний розрахунок, власна вигода за будь-яку ціну, цинічне ставлення до всього, що не приносить користі, багатства, нехай то буде навіть власна донька.

Характерно, що Тугар Вовк для І. Франка не є втіленням усієї системи князівсько-болярської держави, отже він не абсолютизує потворності його внутрішнього сства, його життєвих принципів та ідеалів на рівні цієї системи. За підступність, зраду Тугара Вовка зневажив увесь князівський двір, а сам князь волів відіслати його подалі від себе, тому й дарував йому віддалені у горах Галича землі. Та письменник говорить про це принагідно. На перший план він ставить діаметрально протилежні за своїм змістом події, явища, характери. У такий спосіб І. Франко виявляє в цих подіях, явищах, характерах найсуттєвіше, найважливіше, найвагоміше і найбільш значиме. Разом з тим «піддаючи різкій критиці князівські чвари, користолюбство і підступність бояр, автор «Захара Беркута» вєславлює народне самоврядування як єдину опору в боротьбі проти монголо-татарського поневолення».<sup>1</sup> Конфліктний характер взаємодії цих двох систем стає очевидним уже з перших сторінок повісті. Зміщення казкового часу, протікання дії в сивій давнині вводить читача у таємничий світ чогось незвіданого, але до болю рідного, близького і дорогого, такого, «що може бути пожадане і для наших «культурних» часів» (XVI, 10).

Отже, «пожаданим» у повісті є не стільки соціальна та політична історія, скільки історія морально-філософська, історія духу нескореного народу, яка уже потім трансформується в усі сфери людського життя, в одвічну боротьбу добра і зла.

<sup>1</sup> Нахлік Є. К. Загальноєвропейські ідейно-художні витоки і новаторство повісті Івана Франка «Захар Беркут». // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО/ Львів, 11-15 вересня 1980 р. / Книга I. — К., Наук. думка., 1990, с. 254.

Контрастні характеристики героїв, що властиві художньому узагальненню в народній творчості, одразу розводять їх на протилежні полюси. Так, Тугар Вовк порівнюється з дубом. Але його сила і міць не викликають симпатій і захоплення читача, оскільки його зовнішність, зокрема грубі риси обличчя і грубе чорне волосся, уподібнюють його з одним із тих злющих тухольських ведмедів, яких він їхав полювати. Різкий дисонанс між образами оспіваного у народній поезії дуба і ведмедем започатковує мотив боротьби добра і зла, свободи і насильства, щирості і відкритості душі та підступності й сгоїзму. Ще яскравіше він виявляється в епізоді, коли Тугар Вовк дякує Максимові за те, що він врятував Мирославу від ведмедів. Скромність Максима цілком природна, бо ж він вважає, що нічого особливого не зробив, що так, як зробив він, має діяти кожен, отож тут немає за що дякувати. Однак цього не розуміє Тугар Вовк. Його вдячність — то демонстрація власної зверхності, офіційності, за якими немає щирості почуття, отже й любові до людини.

З подальшим розгортанням подій і сюжету протилежність цих двох світів окреслюється усе чіткіше й чіткіше, характери героїв стають змістовнішими й змістовнішими, ідейно визначенішими. В основі цієї змістовності та визначеності лежить ставлення до народних традицій, народної моралі та етики.

Максим Беркут у всьому слідує принципам взаємоповаги, шанобливого ставлення до старших себе. Він у всьому відкритий, щирий, безкорисливий, поетично сприймає світ і людей. Закони тухольської громади для нього найвищі і непорушні закони, ними визначається його внутрішній світ, поведінка, життєві принципи та ідеали.

Ось Тугар Вовк, Мирослава та Максим ідуть селом. Максим одразу зауважує на обійстях старих дідів і, як того велить звичай, вклоняється кожному з них. Одна лише деталь. А яка вона промовиста! За нею досвід віків, цілий уклад народного життя, який учить людину шанувати добро, життєву мудрість і не лише шанувати, а й самому придивлятися до навколишньої дійсності, зіставляти себе з іншими і робити відповідні висновки. Так робить у житті й Максим. Безкомпромісний, але в усьому статечний і витриманий, він терпеливо пояснює Тугарові Вовку, що його батько не має влади над громадою, як не має її й ніхто, бо ж громада керує сама собою, дотримуючись з діда-прадіда законів і традицій, хоча авторитет Захара Беркута, як досвідченої і бувалої людини, серед тухольців незаперечний. Не владарювати над громадою, а служити їй — суть його життя, суть життя кожного тухольця. По-різному сприй-

мають цю звістку, ці принципи Мирослава і її батько. Слухаючи Максимових слів, Мирослава відчувала, як у її душі народжувалося щось тепле, що робило Захара Беркута рідною і дорогою для неї людиною. Чужим було усе те для Тугара Вовка. При тому він «ставав чимраз більше понурий, чоло його морщилося, і очі з виразом давно здержуваного гніву звернулися до Максима» (XVI, 27). Підозра в тому, що старий Беркут бунтує проти нього тухольців, не давала йому спокою, хоч і була далекою від істини, але зрозуміти цього боярин не міг.

Виняткову увагу, гостинність і чуйність Максима Тугар Вовк сприймає як образу, як приниження власної честі і гідності, бо ж для нього чуже почуття рівності, взаємодопомоги і безкорисливості. Те саме маємо і в ставленні до копного знамена та звичаю скликати на <sup>секу реліг</sup> громаду. Для Максима це святість, поезія життя, для Тугара Вовка — щось таке, що не варте його уваги, над чим можна покепкувати, показати свою зверхність і цинізм. Типізація характерів тут, як бачимо, відбувається за принципом фольклорного контрасту на основі змалювання, так би мовити, крупним планом, з одного боку позитивних, а з другого від'ємних рис характеру того чи того героя.

Ще ширше і глибше розвивають у повісті ці начала різного роду повір'я, легенди та перекази. Особливо важливу роль тут відіграє легенда про Сторожа. Зміст її пов'язаний з історією тухольської долини. «Давно то, дуже давно діялось, — оповідає Максим почуте від батька, — ще коли велетні жили в наших горах. То тут, де тепер наша Тухля, стояло велике озеро; сеся кітловина була ще зовсім замкнена, і тільки через верх текла вода. Озеро се було закляте: в нім не було нічого живого, ні рибики, ні хробачка; а котра звірина напилася з нього, мусила згинуть; а пташина, що хотіла перелетіти понад нього, мусила впасти в воду і втопитися. Озеро було під опікою Морани, богині смерті. Але раз сталося, що цар велетнів посварився з Мораною і, щоб зробити їй наперекір, ударив своїм чародійним молотом о скалу і розвалив стіну, так що вся вода з заклятого озера виплила і стратила свою давню силу. Ціла околиця раптом ожила; дно озера зробилося плодючою долиною і зазеленілося буйними травами та цвітами; в потоці завелися риби, поміж камінням усяка гадь, у лісах звірина, в повітрі птиця. За те розлютилася Морана, бо вона не любить нічого живого, і заклала царя велетнів у отсей камінь. Але долині самій не могла нічого зробити, бо не могла назад вернути мертвящої води, що виплила з озера; якби була вернула назад усю воду до краплини і заткала отсей в скалі вибитий прохід, то була би знов царицею наших гір. А так, то хоч цар велетнів

і не жие, та проте й Морана не має вже тут власті. Але цар не зовсім погиб. Він триває в тім камені і пильнує сеї долини. Кажуть, що колись Морана ще раз ізбере свою силу, щоб нею завоювати нашу Тухольщину, але отсей заклятий Сторож упаде тоді на силу Морани і роздавить її собою» (XVI, 34). Знову-таки по-різному сприймають цю оповідь Тугар Вовк і Мирослава. У боярина вона викликає ще одну хвилю скептицизму, його ж дочка відчуває в ній щось сильне, принадне, що хвилює і бентежить душу, кличе до дії. Не розуміючи до кінця, Мирослава в образах легенди відчуває глибокий символічний зміст і повністю проймається ним.

А образи ті справді становлять своєрідну психологічну паралель до подій, що розгортуються у повісті далі, отже і своєрідну зав'язку конфлікту. Морана уособлює в собі смертоносну монголо-татарську силу, яка нищила, руйнувала і палила усе на своєму шляху, як мертва вода губила усе живе в озері, навколо нього і над ним. Цар велетнів, що заховався у Сторожі, — то не що інше як мудрість тухольської громади, сила її спільного управління, воля і єдність у боротьбі за право жити за своїми, віками виробленими, законами, за свою свободу. Цікаво, що закінчення легенди передбачає навіть щасливу розв'язку сюжету повісті, отже є своєрідною пересторогою, порадою її героям, що надає творові особливої фольклорно-романтичної принадності.

Та по-різному зважають на повчальність змісту легенди представники обох таборів. Тухольська громада у всьому дослуховується ради Захара Беркута, її рішення обдумані, виважені і виражають прагнення миру, злагоди, взаєморозуміння і взаємоповаги, свято слідує дидактичній настанові легенди. У Тугара Вовка з самого початку Сторож викликав відчуття якогось холоду за плечима. «Тьфу, яка небезпечна каменюка! — сказав він. — Так нависла над самим проходом, що, бачиться, ось-ось упаде.» (XVI, 33).

В ідейно-естетичній концепції твору ці епізоди відіграють винятково важливу роль. Вони відкривають просторово-часову перспективу розгортання сюжету, поглиблюють філософське начало в осмисленні подій, урізноманітнюють і збагачують художньо-естетичну палітру повісті.

Завдяки легендарній основі образ тухольської громади постає як монументальний образ первісного колективу, оповитого ореолом романтичної святості, первозданної величі та виняткової казкової піднесеності. Її цементуючою основою є рада, з-поміж членів якої найповажніше місце належить Захарові Беркуту. Через нього громада ніби реалізовує саму себе.

самоутверджується у світі на вироблених предками упродовж віків принципах моралі, етики, філософії, психології і т. д.

Життя мислиться тухольцями як безперервний процес творення добра і краси, які вони розуміють як продовження предківських традицій, традицій взаємоповаги, безкорисливості, чесної праці. Турботи про іншого і долю колективу в цілому, цілковиту гармонію зі світом природи і навколишньою дійсністю взагалі. Скажімо, особливою пошаною оточували у Тухлі стару, предковичну липу, яка була ніби-то даром «їх споконвічного добродія, царя велетнів, який засадив її власноручно на тухольській долині на знак своєї перемоги над Мораною» (XVI, 38). Таким чином, липа у свідомості тухольців була своєрідним символом перемоги життя над смертю, добра над злом. Символічним у такому разі є і джерело погожої води, що било з-під коріння липи і впадало до потоку. І справді цей символ далі розшифровується самим автором, коли він описує сільське віче, що збиралося під липою, розв'язуючи назрілі проблеми у житті тухольців. Тут народжувалися нові ідеї, тут перевірялися на міцність сила і воля кожного, його вірність громаді, що у всій своїй сукупності й становило джерело життя тухольської громади, жило її духом віри у вічність добра і блага. Тому-то перед тим, як почати говорити до народу, Захар Беркут повільним, але твердим кроком завжди виступав під липу і, доторкнувшись її рукою, наближався до пливучої з її коріння нори і, припавши на коліна, мазав собі нею очі і уста. «Се, — зазначає І. Франко, — була звичайна стародавня церемонія, що знаменувала очищення уст і прояснення ока, потрібне при таких важних ділях, як народна рада» (XVI, 39). Потім Захар Беркут сідав на підвищеній місці, звернений лицем до народу, нібито до східної сторони неба. Кожна деталь, кожен рух тут, як бачимо, символізують чистоту, ясність душі, помислів і спрямовані на утвердження світлих, величних і благородних начал у людському житті.

Символом цих начал і виступає сам Захар Беркут. Окрім сивини, автор відзначає високий ріст цього понад 90-літнього старця, його поважну поставу, строгість лиця, багатий досвід життя й знання людей та обставин, силу і кременезність. Давав Захар Беркут лад і вдома по господарству, на пасіці, добре знався на садівництві, зіллі, ліках. Та насамперед він був філософ. На все дивився з точки зору цінності життя, усе осмислював у відповідності з цією цінністю. Народна мораль, досвід дідів і прадідів були для Захара Беркута основним критерієм цієї цінності. «Життя лиш доти має вартість, — говорив він частенько, — доки чоловік може помагати іншим. Коли він стає для інших тягарем, а хісна не приносить їм ніякого, тоді він

уже не чоловік, а завада, тоді він уже й жити не варт. Хорони мене боже, щоб я коли-небудь мав статися тягарем для інших і їсти ласкавий, хоч і як заслужений хліб!» Ті слова — то була провідна, золота нитка в житті Захара Беркута. Все, що він робив, що думав, те робив, говорив і думав він з поглядом на добро і хосен інших, а поперед усього громади. Громада — то був його світ, то була ціль його життя» (XVI, 40), — пише І. Франко.

Так відкривається часова перспектива розвитку подій, тим паче, що позиція Тугара Вовка у ставленні до громади не віщує нічого доброго. Його агресивність, нехтування народними традиціями, звичаями та обрядами загострює не лише взаємини з тухольцями, а й відчуття останніми небезпеки, спонукає до уважнішого та усебічного осмислення явищ дійсності, розважливості, мудрості та далекоглядності у прийнятті тих чи інших рішень, у визначенні своєї позиції.

Максим, скажімо, прагне умовити Тугара Вовка приборкати свою гординю, цинізм і зверхність. «Боярине, боярине, — сказав він сумним теплим голосом, — занадто ти високо піднявся на крилах гордості, — але уважай! Доля звичайно тих найвище підносить, кого думає найнижче зіпхнути. Не гордуй бідними, не гордуй низькими, не гордуй робучим, боярине, бо хто ще знає, до котрої хто криниці прийде воду пити!» (XVI, 36). Оця прозорливість, уміння набагато вперед передбачити хід подій та його наслідки — одна з прикметних ознак мислення тухольців, що й визначає своєрідність поетики художнього часу в повісті, наповнюючи його глибоким епічно-філософським змістом. Тим самим характери героїв також підносяться до рівня легендарних символів, узагальнюючи в собі епічний розмах подій і явищ.

Синтез у повісті стає одним із прийомів художнього дослідження, художньої типізації. Минуле, теперішнє і майбутнє, народна філософія, психологія, мораль та етика, прекрасне і драматичне, романтичне і реалістичне, язичницьке та новочасне світосприйняття у своїй єдності становлять основу типізації, що також відбувається на засадах народнопоетичного художнього та естетичного узагальнення. Дослідники, зокрема, відзначають, що фольклорна свідомість містить розгалужену систему соціальних типів, що вона відображає не тільки образи представників основних соціальних груп, але й різних підгруп, передає їх характерологічні особливості. «Типи особи, — пише, зокрема, М. Шульга, — визначаються на основі майнового критерію, влади, походження, становища у системі суспільних відносин. Соціальні типи у фольклорі постають як ідеальні моделі, в яких узагальнені, головним чином, соціальні

якості. Інші особистісні властивості випущені, їх неначе не помічають, не беруть до уваги».<sup>1</sup> Звідси і йде тяжіння І. Франка до монументальності, синтезу романтичного і філософського начал у творенні, скажімо, образу Захара Беркута. Такий спосіб синтезу підпорядкований чіткій ідейно-естетичній настанові автора, а саме: показати героя як народного мудреця, пророка, що об'єднує в собі досвід минулих поколінь, пекучі проблеми сучасності і далеке майбуттє.

З особливою силою виразності це заявлено у розшифровці Захаром Беркутом символіки копного знамена. Тут він постає як сильний, мудрий і далекоглядний провідник свого народу. Саме на цих рисах характеру героя і зосереджує свою увагу автор. Зміст їх розкривається з допомогою різних художніх прийомів. На постаті Захара Беркута ніби схрещуються різні епохи, які він, завдяки своїй мудрості та старечій статечності, ставить на службі сьогодення. До того ж таїну знаків копного знамена він відкриває у найкритичніший, кульмінаційний момент у житті тухольської громади, від якого залежить її подальша майбутня доля. Звертання старця перед початком ради «до великого Дажбога-Сонця, щоб той просвітив розум його і його громади і дав їм знайти праву стежку серед усіх тих трудностей» (XVI, 48), перебуває у тісному словесному зв'язку з символами, що становлять окремі деталі копного знамена. Ланцюг на ньому «сильний і немов замкнений у собі, а прещінь свобідний в кождім поєдинчім колісці, готовий прийняти всякі зв'язки» (XVI, 49) символізує родовід тухольців, «який вийшов з рук добрих творчих духів» (XVI, 49). Кожне колісце того ланцюга — то одна громада, нерозривно пов'язана з іншими. Але в тому зв'язку закладена повна гармонія і свобода, яку Захар Беркут витрактовує як неодмінну умову гармонійного і вільного розвитку усіх громад в цілому, як запоруку їх сили і міці, тож кожна громада має дбати про силу тої єдності, як про свою власну.

Ще одну ідею криє в собі символіка копного знамена. Захар Беркут звертає увагу громади на те, що кожне кільце його ланцюга сковане в гарні узори. Але ті окупи не обтяжують колісця, а додають йому оздобу й тривкості. Отак і кожна громада має свої закони, порядки і звичаї, породжені потребами життя і зладжені розумом попередніх поколінь у відповідну систему. «Порядки ті, — продовжував Захар Беркут, — святі, але не для того, що давні, що батьками нашими уладжені, тільки для того, що свобідні, що не в'яжуть нікого доброго. в

<sup>1</sup> Шульга М. О. Система типів особи у фольклорі // Народна творчість та етнографія, 1988, № 1, с. 8.



добрим діланню, а в'яжуть лиш злого, що хотів би шкодити громаді. Порядки ті не в'яжуть і громаду, а тільки додають їй сили і власті для охорони всього, що добре і хосенне, а для знищення всього, що зле і шкідне. Коли б не ті срібні окуви, дерев'яні обручки легко могли би потріскати, і вся одноцілість ланцюга пропала би. Так само, якби не наші святі громадські установи, то уся громада пропала би. Уважайте ж, чесна громадо! Злодійські руки простягаються, щоб обдерти ті срібні окуви з нашого колісця, щоб ослабити і ногами потоптати наш громадський лад, при яким нам так добре жилося!» (XVI, 50). На те громада одностайно відповіла, що не допустить того, що стане в обороні своєї свободи, хоч би й довелося останню краплю крові пролити.

Отже, в образі копного знамена синтезувалися ідеї єдності, свободи, вірності батьківським традиціям, що витворили найдосконаліший для громади уклад життя, яке завжди несло їй спокій, злагоду і щастя. Оця відгородженість тухольської громади від конкретно-історичного середовища, заглибленість її у своє минуле, невіддільність від світу навколишньої природи оповиває її ореолом романтичної святості та загадковості, на фоні якої й вимальовується велетенська за силою свого духу, широтою помислів, глибиною думки постать Захара Беркута, завдяки чому й відкривається перспектива розвитку сюжету. Минуле і майбутнє, фольклорна монументальність характерів героїв синтезуються в єдину художню довершену цілісність.

Народне начало, його філософська глибина і значимість у «Захарі Беркуті» осмислюються у діалектичному зв'язку з іншими явищами, виражають свій зміст у співвідносності, зіставленні з ними. Скажімо, мудрість Захара Беркута виявляється не лише у здатності на основі народних традицій усебічно осмислити подію, явище і дійти вагомих, далекосяжних висновків, а й у статечності, старечій витримці, скромності та претензійності, що особливо виразно виявляється у його розмові з Тугаром Вовком.

Захар Беркут завжди почуває себе рівним серед рівних у громаді, йому й на думку ніколи не спало демонструвати свою вищість, протиставляти себе будь-кому. Проте Тугар Вовк вважає будь-який прояв зверхності неабияким достоїнством для себе. На раду він з'являється зі своєю дружиною, при зброї, у всій своїй пишноті та блиску, видаючи тим самим свою погорду у ставленні до громадської ради. Різким контрастом є оцінка тої поведінки боярина тухольським старцем, який стримано зауважує пустоту Тугарової гордості, бо ж добре знає, що поважній, свободній людині личить не гордість, а

супокійна повага та розум. Тому він закликає громаду: «Заховайте ж проти нього ту повагу і той розум, щоб не ми упокорили його, а сам він у глибині свого сумління почув себе упокореним.» (XVI, 51). І далі у словесному поєдинку з боярином Захар Беркут виявляє розважливість, гідність і неабияку витримку, чим і перемагає свого супротивника. У такому разі романтичний пафос художньої оповіді переходить у суворе реалістичне письмо з його ґрунтовним аналізом явищ і подій повсякденної земної дійсності.

Важливим чинником типізації у повісті виступає також психологічний аналіз, який здебільшого ґрунтується на основі народних поглядів на добро і зло і найчастіше пов'язаний з філософськими поняттями, «які стосуються таких явищ, як психологія героя, якості людей та їхні моральні цінності, конкретні вчинки, взаємини у суспільстві та ставлення народу до них»,<sup>1</sup> Послугується І. Франко і народнопоетичними засобами втілення ідеї добра і зла. Скажімо, зло і його носії, як і в казках, легендах, переказах, піснях та думках, він подає у темних, похмурих, зловісних тонах, розкриває його через дії і вчинки героя, його самохарактеристику. Добро ж завжди постає в ореолі святості і величі, героям у такому разі допомагають сили природи і т. д.

Неважко зрозуміти внутрішній стан Максима в обложеному мастку Тугара Вовка. Та відчуття можливої близької загибелі не викликають у нього розпачу. Вихований на традиціях народної моралі та етики, на традиціях свободи і незалежності, він вселяє надію на перемогу у кожного, хто став в обороні рідного краю. На пропозицію Тугара Вовка здатися монголам Максим кидає рішучий виклик: «Боярине! Дуже не в пору назвав ти нас, синів вольної громади, рабами! Ти поглянь на себе! Може, до тебе така назва борше пристане, ніж до нас. Адже до вчора ще був ти раб княжий, а нині ти вже раб великого Чингісхана і, певно, полизав молоко, розлите по хребті коня якогось його бегадиря. Коли воно тобі смакувало, то ще з того не виходить, щоб і ми були ласі на нього. Великої сили великого Чингісхана ми не лякаємося. Вона може зробити нас трупами, але не зробить нас рабами. А тебе, боярине, вся сила великого Чингісхана не зробить уже ані вольним, ані чесним чоловіком!» (XVI, 89). Народнопоетична афористичність мислення героя засвідчує філософське сприйняття ним явищ дійсності, зокрема розуміння життя як свободи, як вільного розвитку, як одвічної боротьби добра і зла за торжество висо-

<sup>1</sup> Гайдай М. М. Народна етика у фольклорі східних і західних слов'ян, с. 172.

ких, благородних та гуманних ідеалів і цінностей взагалі. Прикметно, що розкриттю такого розуміння життя підпорядковані і віщі сни матері Мирослави та Захара Беркута.

Психологія тухольців формувалася у відповідності з патріархальними ідеалами громади, оскільки остання «несла колективну відповідальність за кожного її члена та за проступки, які мали місце на окресленій території».<sup>1</sup> Однак така залежність від колективу не подавляла, а навпаки розвивала особистість, адже базувалась вона не на диктатурі, грубій силі, а на повазі до людини, її розуму, усього кращого, що було властиве їй. Тому честь громади для кожного була найвищою честю. В її ім'я Захар Беркут готовий пожертвувати навіть рідним сином, бо ж міняти його на руїну сусідів, які стали в оборону Тухлі і рідного краю, для нього ганьба і зрада. Тому він просить у такий час навіть не згадувати про сина, бо ж всякий, хто зробить це, стає в союз з батьківським серцем проти його розуму. Так через взаємини героя з громадою передається глибока внутрішня драма людини, що найвищим смыслом свого життя поклала служити рідному краю і народові. Тому-то громада і по смерті віддає йому усі почесті, занісши на «Ясну поляну» до стародавнього житла прадідівських богів, поклавши його в кам'яній контині лицем до образу золотого сонця, вміщеного на стелі.

Суворо реалістична оповідь тут знову переходить у площину легенди, а сам образ Захара Беркута уподібнюється богам, «що жили в його серці і нашіптували йому весь вік чесні, до добра громади вимірені думки» (XVI, 154). Символічного змісту набирають у повісті образи тухольських воїнів-молодців. Вони, як і образ Захара Беркута, логічно завершують легендарний мотив про велетнів, що колись жили у цьому краї. Вірність предківським традиціям, нескореність у боротьбі за свободу, сила духу роблять їх справжніми велетами свого часу, джерела духовності і героїзму яких криються у далекій і сивій давнині. Так синтез різних часових форм, героїкоромантичного і реалістичного пафосу, народної мудрості, моралі, етики та психології проектує розв'язку сюжету повісті у вічність, завдяки чому І. Франкові вдалося надати проблематиці повісті політичної гостроти і актуальності, зосередити увагу своїх сучасників на необхідності глибокого осмислення джерел і значення ідеалів гуманізму, справедливості для свого сучасника, розуміння прогресу як руху до найвищих проявів загальнонаціональних цінностей. Ось тому-то й думка про те,

<sup>1</sup> Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. — К., Наук. думка, 1983, с. 196.

що письменник відобразив у повісті утопічний ідеал громади як зразок досконалого суспільства, нам видається дуже спрощеною і досить вузько трактує її проблематику. Певна міра ідеалізації тут, звичайно, є. Але цим ідейний зміст повісті, як ми уже бачили, не обмежується. Зрештою, і характер філософських поглядів та світоглядних переживань І. Франка в цілому стверджує правильність такого підходу в оцінці твору.

Повість «Захар Беркут» також засвідчила прагнення її автора до усебічного освоєння світоглядного, насамперед, філософського потенціалу народної творчості, збагачення та урізноманітнення на цій основі власних прийомів та принципів художнього узагальнення та художньої типізації. В результаті цього творча індивідуальність І. Франка відкрилася новими гранями, піднялася на нову творчу висоту.

Друга половина 80-х — 90-і роки XIX ст. у прозовій творчості І. Франка позначена пошуками та розв'язанням нових тем, проблем ідей та образів. Очевидним стає тяжіння письменника до дискусійності та повчальності художньої оповіді, сатирично-публіцистичного її спрямування. Також продовжується активне самоусвідомлення героєм свого місця в житті, проблем свободи, мети, смислу і цінності життя. Усе це ґрунтується на системі різних цінностей. Мораль, етика, психологія, філософія нового часу нерідко вступають в глибоку суперечність з виробленими народом упродовж віків моральними і духовними цінностями, що зумовлює гостроту конфлікту того чи іншого твору, його публіцистично-філософське спрямування. Перед героєм І. Франка у такому разі постає проблема етичного вибору, яку він розв'язує, виходячи з конкретної життєвої ситуації, опираючись на народне розуміння добра і зла, честі, гідності, справедливості і блага, з народної оцінки змісту таких явищ, як лінивість, скнарність, жорстокість, черствість та безсердечність тощо.

Оскільки ці принципи закорінені в повсякденному побуті, народній творчості взагалі, то цілком природно, що у розв'язанні порушених проблем І. Франко досить часто послуговується художніми прийомами за засобами фольклору, стоїть на ґрунті його естетичних цінностей. Народна фантастика, сатира і гумор, народнопоетична притчевість художньої оповіді і т. д. не просто збагачують художню палітру оповідань і казок І. Франка, а й надають їй цілісності та довершеності, якнайповніше виражаючи ідейний зміст твору в цілому.

Таку функцію виконує, наприклад, образ оповідача з народу. У казковому епосі він, як зазначав М. Герхардт, може брати на себе «функцію свідка, що розповідає про пригоди або повторює чужі оповідання і таким чином надає їм очевид-

ної гарантії достовірності».<sup>1</sup> Інформаційна наповненість такої оповіді, прагнення пояснити мотиви тих чи інших вчинків, на думку С. Мишанича, дещо послаблює силу емоційного впливу, тому народні оповідачі рідко обирають, так би мовити, «чисту» епічну позицію, яка тяжіє до розповіді й опису, відтвореного погляду на минуле. «Суть епічності усної оповіді як виду народної творчості, — продовжує С. Мишанич, — полягає в тому, що в ній наявне ідейно-емоційне осмислення об'єкта зображення, вияв в окремих явищах загальних, типових сторін життя».<sup>2</sup> Процес цього осмислення та вияву й зумовлює дискусійно-повчальні інтонації в цілому ряді творів І. Франка.

Найяскравішим прикладом серед них є оповідання «Свинська конституція» та «Історія кожуха». Оповідач у них, справді, виступає свідком описуваних подій, передає такі близькі йому почуття і переживання безправних і знедолених селян, оцінює їх, виходячи з народного розуміння добра і зла, краси і потворності. Таким чином, події, явища, характери синтезують у собі новочасне, авторське і народне світосприйняття та світорозуміння, створюючи справді типові картини повсякденної дійсності.

В «Історії кожуха» народний оповідач не лише розповідає про події, коментує їх, а й переказує думки свого кожуха, який виступає в оповіданні не лише побутовою річчю, а й персоніфікованим персонажем твору.

Народноепічний зачин «Був собі кожух...», що належить оповідачеві, ніби-то нейтральний за своїм змістом і лише констатує факт. Однак подальший його опис несе в собі обширну інформацію про теперішнє і минуле кожуха, яке одразу навіває нерадісні думки про життя його власника. І хоч він, простий баранячий кожух, навіть не надто новий, правда, не латаний, «та вже порядно проходжений, просяклий запахом людського поту, з поблеклими віддавна прикрасами, що колись надавали йому характер типового покутського кожуха» (XVIII, 319) та все-таки протиставлення минулих, кращих часів і гірших теперішніх створює напружену, драматичну ситуацію у розвитку сюжету. Зіронізувавши над тим, що такий кожух не мав найменшого права до гордості, оповідач ще більше поглиблює драматизм тієї ситуації. Подальша оповідь створює яскравий психологічний контраст, що виражає не лише авторську позицію, а й узагальнену оцінку драматичного становища селянина, яка подається крізь призму гіркої казкової іронії.

<sup>1</sup> Герхардт М. Искусство повествования. Литературное наследие «1001» ночи. — М., Главная ред. восточн. л-ры, 1984, с. 341.

<sup>2</sup> Мишанич С. В. Усні народні оповідання, с. 237.

Незважаючи на своє непривабливе становище, кожух, проте, був «дуже гордий і в бесідах із самим собою, які він вів звичайно в нічній темряві, висячи на жердці над постіллю господаря, чванився та виносився незвичайно» (XVIII, 319). І оця самозадоволеність кожуха бесідами із самим собою, і чванство та самовиставляння в оповіданні мають трагікомічний характер, адже зовсім не відповідають злиденному становищу селянина і народним уявленням про честь і гідність.

Після розлогого монологу кожуха знову оповідь перебирає на себе оповідач. Його розповідь у контрастному плані ніби спростовує на конкретних прикладах претензії кожуха на повну і незаперечну залежність селянської родини від нього. Зрештою, розв'язка сюжету підсумовує трагікомічну історію кожуха: ані його власник — убога селянська родина, ані він сам не мають права на свободу, на людське життя, їх честь і гідність потоптана безсердечними і цинічними представниками «пресвітлої власті».

Зображення кожуха як живої істоти з особливою силою підкреслює трагічну долю родини галицького селянина, бо ж він для неї — єдина утіха, єдина надія, єдиний порятунок у зимну годину. Тому його сприймають як живого члена сім'ї, до того ж винятково близького і дорогого. Тому й не дивно, що після відвідин десятника і присяжного «ті, що лишилися в хаті після того, як винесено кожух, дізнали такого чуття, як коли би винесено трупа когось найдорожчого з родини» (XVIII, 323). Оцей трагічний контраст між надією, убогими сподіваннями знедоленої родини і жорстокістю реальної дійсності глибоко психологізований і виражає народну точку зору на дане явище. Цій же меті підпорядковано і синтез фантастичного та реального, що робить оповідання типологічно спорідненим з народною прозою. «Франко, — відзначає з цього приводу Н. Жук, — назвав оповідання казкою з тією метою, щоб підкреслити, що таку фантастично жахливу бідність і нужду, яка зображена у творі, можна описати лише в казці, а в галицькому селі вона є явищем типовим і справжнім».<sup>1</sup>

Близько до усних народних оповідань стоїть і оповідання «Свинська конституція». Його герой Антон Грицуняк — типовий народний оповідач, який розмірковує над фактами повсякденного життя, ні на раз не забуваючи про повчальність, полемічне спрямування свого виступу. Події, про які він розповідає, як і в народних оповіданнях, не виходять за межі того, що він бачив, чув, учасником яких був. Природна гострота се-

<sup>1</sup> Жук Н. Й. Проза І. Франка. — К., вид-во при КДУ вид. об'єднання «Вища школа», 1977, с. 62.

лянського розуму Антона Грицуняка виявляється в дотепності, іскристому гуморі, які нерідко заховані глибоко у підтексті слова, що властиве народним оповідачам-гумористам, і мають неабиякий вплив на слухачів. Коли він зголосився виступити, то по залі одразу пройшов якийсь шепіт, «і всі зібрані, котрих було звиш 600 людей, щільно напханих у недуже великім підсінні, затихли, хоч мак сій» (XX, 8). Винятково ефективним у його виступі є підтекст. Повідомляючи про свою неписьменність, він все ж таки хоче мати перед собою папір, адже знає свої номери і без паперу не вмів говорити, нехай би то була хоча б лише податкова книжечка, що викликає гримкий сміх слухачів, адже вони добре знають, що отією податковою книжечкою промовець недвозначно натякає на непомірні податки, які завдають селянам немалої скрути. При тому оповідач тримає себе поважно, набираючи навіть понурого вигляду, мімікою доповнюючи ним сказане, поглиблюючи його зміст.

Мова Антона Грицуняка, як і всякого талановитого народного оповідача, характеризується конкретністю, докладністю, економністю і водночас ясністю, скромністю та простотою. Ось він розповідає своєму приятелю про біди, яких зазнає селянин. Той не здобувся нічим відповісти на переконливі доводи свого співрозмовника. «І перед законом ми рівні, так говориш, любий приятелю, — се я так до него балакав далі. — Мусить бути сьому правда, хоч я і досі якось не міг того добачити. Коли прийду до пана старости, або до пана судії, або навіть до автономічного виділу повітового, то все ще чую те саме, що й перед 1848 роком: «Чекай, хлопе! Геть відси, хлопе!». А коли я раз поспробував бути премудрим і покликатися на свою рівність перед законом, то дістав позаушника, такого цупкого та дзвінкого, як і за отаманських часів. А от погляди ти, як прийде до канцелярії пан дідич, пан державця або хоч би простий пан орендатор, то його ніколи не заставляють чекати надворі, але зараз просять сідати і поводяться з ним так чемненько, так делікатно!...Ну, таку саму рівність мали ми й перед 1848 роком!» (XX, 8). Оті просторічні слова «премудрий», «позаушника», «цупкого та дзвінкого», оте порівняння рівності теперішніх часів з часами перед 1848 роком, мають полемічний підтекст і спрямовані на критику існуючих порядків, є виявом активного самоусвідомлення героєм цінності свого життя, свого місця в суспільстві, його роздумів над соціальними проблемами свого часу і надають його оповіді народно-філософського забарвлення.

Народний оповідач, як відзначають дослідники, вільно будує сюжет, добре знає народну психологію, «ясно виражає своє ставлення до сказаного, уміє проаналізувати психологію

персонажів»,<sup>1</sup> а його оповідь — то «барвиста мозаїка довших або коротших оповідань» (XXXVII, 9). Те саме масмо і в «Свинській конституції». Скажімо у розповіді про випадок із свинею, що трапився по дорозі до Тернополя на ярмарок, Антон Грициняк акцентує увагу на моральній і психологічній подавленості селянина та його дружини, породженій їх безправністю, постійними приниженнями їх честі та гідності щоденною непосильною працею, а з другого боку — на знахабнілості, зухвалості та цинізмі внутрішнього сства, брутальності та здирства урядового чиновника, який виявляє більше уваги свині, аніж людині. «Чи не бачиш, — кричить він на господаря, — що бідній худобині від посторонка геть попухли ноги? А, ти, лайдаку, а, ти, непотрібе, чи ти знаєш, що не вільно так мучити бідну скотину? (XX, 11). При тому чиновник, аби визволити свиню, перерізав ножом посторонки, хоч і покалічив у поспіху свинячі ноги. Проте, що завдав шкоди господареві, він і не думав, більше того — спокійно забрав 20 крейцерів, які втиснула йому в жменю дружина господаря. Селянин же, погнавшись за свинею, що з переляку зіскочила з воза, розбив собі до крові лице об камінь, що у паниська не викликало ні краплі занепокоєння і співчуття. До того ж він не зробив ані найменшої спроби звільнити закованих у кайдани арештантів, як то зробив із свинею. Навпаки — устав і дуже чемно вклонився жандармові, який вів нещасних, бо ж у його душі не прокинулось ані краплини того співчуття до них, яке прокинулось у нього до свині. Ось таким, у дусі суто народної мудрості порівнянням свинської і хлопської конституцій, герої виражає не лише ставлення до реальної дійсності, а й узагальнює народні погляди на ті чи інші явища, дає їм народні оцінки і тим самим самоутверджує себе у житті на принципах народної моралі, етики, психології та філософії.

Народноестичні імпульси відчутні і в оповіданнях «Довбанюк», «Домашній промисл», «Яць Зелепуга», «Злісний Сидір», «Між добрими людьми» та «Свиня». Правда, фольклорне начало в них не визначає сутності концепції того чи іншого твору, та все ж таки в розкритті його ідейного змісту відіграє значну роль. Скажімо, колоритний тип ледачого, проте гоноровитого і претензійного шляхтича виведено в оповіданні «Довбанюк». Сатиричний ефект досягається тут шляхом невідповідності пустопорожніх претензій Городинського на родовитого шляхтича народним уявленням про моральну і духовну досконалість людини. До краю ледачий Городинський і не думав про постійний кусок хліба, а усе чекав тих часів, коли

<sup>1</sup> Мишанич С. В. Усні народні оповідання, с. 84.



«нам Польща вернеться» (XVI, 208). Наскрізь пройнятий народною мудрістю коментар оповідача до цих марних сподівань Городинського задає нищівно викривальний тон подальшій оповіді. «Дуже часто, — не без іронії говорить оповідач про свого героя, — він, бідолаха, тоту небіжечку Польщу згадував. Та й бог його знає, як йому здавалося: чи тоді грушки на вербах рости будуть, чи колачова туча спаде, чи що? Те тільки видавалось йому певним, що тоді й найгіршому шляхтичеві щодень буде пушанє. А тут у нього, бідолахи, щодень велика п'ятниця. Робити, бачите, не хочеться так тяжко, як хлопіві, своїх достатків хіба стільки, що на хребті, ну, а їсти треба» (XVI, 208). Повчальне спрямування такого змісту твору цілком очевидне і ґрунтується воно знову ж таки на принципах народної моралі, зокрема розуміння праці як однієї з основ життя, як джерела морального і духовного багатства людини взагалі.

В оповіданнях «Домашній промисл» та «Свиня» народна сатира також є органічною складовою їх естетичної системи, виступає важливим чинником типізації. У першому з них селянин-ложкар тішить себе надією на те, що, вступивши в цехову організацію, він одержить підтримку урядових властей і матиме в господарстві додатковий прибуток від свого ремесла. «Прецінь раз і в наше віконце засвітить сонце. Чей, може, й мені всміхнеться година» (XVI, 256), — з якимось особливим піднесенням говорить герой. Однак у змісті отого народного прислів'я у його мові читач відчуває не радість, а гірку іронію, яка, зрештою, з розвитком сюжету виходить на поверхню, бо ж під тиском податків селянин мусив взагалі відмовитися від свого заняття. «Обійдеться циганське весілля без марципанів», — знову народним прислів'ям підсумовує він у розмові з цехмістром наслідки своєї невдалої спроби та ошуканих надій.

Зовсім іншу функцію виконує фольклор в оповіданні «Свиня». Основу твору становить трансформація змісту приказки «Якби свині роги». Лежачи в баюрі, свиня роздумує над тим, що б вона робила, коли б їй дали роги. Зміст оповідання гостро полемічний. Він спрямований проти «народовців» і «москвофілів», проти виборчої системи, громадського ладу і т. д., куди свиня своє рило уткнула. До того ж ця героїня твору дає нищівну критику зарозумілим, вискоккам, усім тим, хто «нині гукає, і обурюється, і кокоїжитья», а «поглянеш на нього за пару літ, як підросте і стане «паном професором», аж він уже куди-куди не той стане. Сидить собі при зеленім столику, чотирьом тузам молиться та «во всю велегласную» співає:

На весь світ  
Виліз кіт,  
Перехрестився!»

(XVIII, 230).

Гнів та обурення свині спрямовані і проти «молодого покоління» собак та дзявкунів, яких в очі коле, коли старші в карти грають, і «по писанію» співають, а в часописах тільки образки переглядають, не читаючи друкованого. Усе те вони називають свинством, хоч самі, як трохи підростуть, то туди ж і підуть. Так приказка, народна сатирична пісенька і прийом уособлення поглиблюють місткість концепції твору, надають йому ознак жанру народної байки.

У пошуках принципів і засобів типізації характерів та обставин І. Франко прийшов до необхідності поставити і розв'язати проблему етичного вибору, що ґрунтується на орієнтації героїв на різні морально-етичні цінності. Герої оповідань «Яць Зелепуга», «Злісний Сидір» та «Між добрими людьми», наприклад, ввібрали в себе духовні цінності, вироблені упродовж віків у простонародному середовищі. На цій основі сформувався і їх життєві принципи та ідеали, суть яких — чесна праця, взаємоповага, турбота про благо для себе і для інших, в чому вони вбачають мету і смисл життя, найвищий вияв щастя. Однак такі ідеали і прагнення обертаються для них незчисленними болями і трагедіями.

Яць Зелепуга з однойменного оповідання був добрим господарем, але нещастя за нещастям приходило в його сім'ю. Спочатку померли діти, а потім і дружина. Перед Яцем поставило питання: як жити далі? І був би вибрав він ту дорогу, якою йшов раніше, та злі і безсердечні люди штовхнули його на іншу стежку. Жінчині брати відібрали частку землі і забули про нього. Не витримавши тяжких ударів долі, Яць запив. Дійовим засобом психологічного аналізу в оповіданні стали народні пісні. Вони передають трагічний внутрішній надриг героя, вказують на соціальні джерела його непоправного горя.

Еден багач у другого  
Та й питається:  
— За що тая голотонька  
Напиваєся?  
— Ой най тобі, багачику,  
В очах не стає,  
Що голота гірко робить,  
Та солодко п'є! —

не раз затягував тужну співанку Зелепуга. У ній усе: і біль втрат, образ та несправедливості, і дика, ніким не привітана

самотність, і страшна безвихідь, що провіщає неминучий трагічний кінець. А далі розвиток сюжету ніби ілюструє і уточнює зміст пісень. Нещасний Яць силкується вийти з біди, працює ненастанно, аби докопатися кип'ячки. Та коли досягнув мети, на його шляху до щастя став Мендель, який опутав його своїми підступними сітями і, зрештою, позбавив життя, прибравши до своїх рук яму з кип'ячкою.

Ідейно-естетичний же зміст оповідання «Між добрими людьми» визначили мотиви українських народних пісень про нещасливе кохання. Не на легкому хлібі виросла його героїня Ромця, тож і була скромною, працюютою. Постійні приниження її людської гідності, яких вона зазнала по смерті батьків, з незвичайною силою загострили у неї почуття турботи про коханого чоловіка, сім'ю, щастя. Та доля судила Ромці зовсім інше. У дядьковій родині, де вона стала жити, заздрили її вроді та поетичній вдачі, усіляко обходили, кепкували над її самотністю. Та ось до дядькових дочок одного разу прийшли офіцери і один з них випадково побачив і закохався у Ромцю. Здавалося б щастя посміхнулося дівчині. Її зболена душа на всю силу спалахнула глибоким і благородним почуттям. У час від'їзду коханого на маневри Ромця ходила за місто над Сян, сідала на березі і цілими годинами, дивлячись на воду, думала про свою долю. Мимоволі спливали у пам'яті слова і мелодія пісні

Ой сяду я на шпилечок  
Та рине вода, рине...  
Ой, і не дайте мене за нелюба,  
Та нехай він згине!

І берег, і вода, і пісня тут зовсім не випадкові. В ідейно-естетичній концепції твору вони відіграють винятково важливу роль адже відомо, що у народній творчості берег біля водойми, річки є місцем зустрічі закоханих, вода ж нерідко символізує долю. Отож, те, що Ромця виходить на берег сама без коханого само по собі викликає тривожні передчуття, які поглиблюються образом води та змістом тужливої пісні і задають тон подальшій оповіді. З розвитком сюжету він заявляє про себе усе сильніше і сильніше, аж поки виливається у трагічну розв'язку. Підозри, обмовляння різних людей посіяли перші зерна якогось і самим Ромці і Олесеві до кінця незрозумілого занепокоєння. По трьох місяцях від дня народження померла їхня дівчинка. Потім були літні марші, маневри і, зрештою, із-за Ромці Олесє мав поединок із двома офіцерами, під час якого він був небезпечно поранений. По одужанні Олесє і Ромця розійшлися назавжди. Перебиваючись випадко-

вими заробітками, Ромця не змогла втекти від своєї долі і стала на слизьку стежку.

Оповідання закінчується роздумами героїні про трагедію незахищеної людської особистості. «Я, — говорить вона, — не раз бачила, як галузка, відірвана від дерева, плине по воді, доки не попадає в крутіж. І тут ще зразу плине вона спокійно, рисує далекі круги; але чим далі, тим круги вужчі, рух її швидший, поки течія не змеле нею і не кине в спінене гирло, де вона й пропадає. Чи винна гілка, чи винна вода, що так воно діється?» (XVIII, 228). Образність мислення Ромці тут, як бачимо, наскрізь народнопоетична і логічно завершує трагічний мотив, започаткований раніше народною піснею, оскільки етичний вибір, зроблений нею під тиском жорстоких обставин, призвів до краху її ідеалів сімейного щастя і благородства взагалі.

Своєрідний синтез фольклорного та індивідуально-авторського начал маємо у таких творах, як «Поєдинок» та «Рубач», жанр яких можна визначити як філософська казка. Діалектика взаємодії реального і фантастичного як у змісті, так і формі переконливо засвідчує об'єктивність такого висновку. Виразно заявлені в них, скажімо, такі філософські проблеми, як проблема мети, смислу і цінності життя, самоувідомлення і самоутвердження особистості в навколишньому світі на основі духовних і моральних цінностей і т. д. Розв'язуються вони шляхом двоплановості розгортання сюжету — реалістичного і символічного, — шляхом художньої типізації та художнього узагальнення, властивого народнопоетичній творчості.

У «Посдинку», наприклад, діалог між Мироном-воїном і Мироном-привидом є художнім прийомом виявлення істини, істинності життєвої позиції героя. Знепритомнілий Мирон-воїн дослуховується болю власного серця і не може до кінця зрозуміти його. До того ж у розмові з ним привид запитує, в ім'я чого він живе, куди йде, чого хоче, за що бореться. Мирон-воїн висловлює у відповідь своє переконання, що він охороняє порядок, робить порядок, хоче порядку бореться за нього. Водночас героя мучать сумніви, никнуть його сили, він відчуває, як під магічною дією привида, немов хтось вириває йому з грудей половину серця, укорочує життя. І в цей момент перед ним в образі грізного судді знову з'являється Мирон-привид. «І ти говориш, звертається він до героя, свого двійника, — що ти Мирон? Отже, знай, що Мирон то твій порядок уважає пануванням підлоти над чеснотою, а твої діла — служінням тиранії, а твою боротьбу кривавим злочином! Щезай геть! Ти не Мирон! (XVI, 187). А хто ж тоді справді Мирон. Іс-

тину аскетизм поєдинок, від пострілу в якому мав упасти той, хто пррестав бути істинним. Від кулі упав Мирон-воїн. Таким чином казковий привид став уособленням істини, уособленням ідеальнолюдських цінностей, на яких тримається світ і життя. Фантастика народних казок, легенд, повір'їв тут виражає авторське розуміння вічності цих цінностей, їх перемагаючої сили, поглиблюючи тим самим художньо-філософську концепцію твору.

Тим же ідейно-тематичне спрямування і казки «Рубач». Типізації в ній відбувається на основі художнього освоєння народних космогонічних уявлень, демонології та авторського індивідуального світосприйняття. Взаємодія цих чинників у розгортанні сюжету неминуче виводить на перший план роздуми письменника про місце і роль людини в суспільному житті, про сенс людського життя взагалі. Відгомони космогонічних уявлень тут переплітаються з лірико-філософськими пасажми самого оповідача, фантастично-казковими символами. Скажімо, герой, що заблукав в лісі, уособлює в собі народ, що не знаходить виходу зі скрутного становища, степ — очищення душі, хащі — безпросвітні обставини, в яких він живе, чорна скеля, безодня — тимчасові перешкоди, які необхідно подолати. Якщо такі символи, як степ чи заблуканий герой — це оригінальні витвори авторської уяви, то символічний зміст наступних сягає своїм корінням у найдавніші шари народнопоетичного світогляду, зокрема легенд і переказів про небесні світила.

Герой, заблукавши у лісових хащах, втратив зв'язок з життям навколишнього світу, а сонце, той ясний і непохитний небесний мандрівник, давно вже перестало бути керманичем його земної мандрівки. Та два світи — космогонічний і реальний, земний — зникаються в образі героя, надаючи йому глибокого філософського смислу. Згідно з народними уявленнями сонце, місяць, зорі тісно пов'язані з життям людини, відіграють винятково важливу роль у її долі. Коли ж небесні світила перестають слугувати людині, настають невдачі, страшні потрясіння в житті людини, так і у житті природи і суспільства. Наприклад, із затемненням сонця і місяця у народних космогонічних уявленнях пов'язувалося можливе настання кінця світу.<sup>1</sup> Заблукавши у лісових, хащах на грані життя і смерті перебуває й герой «Рубача». Його уяву переслідують зловіщі

<sup>1</sup> Додатково про це див.: Чубинський Павло. Ангели на сходах неба. Народні повір'я та забобони. — К., Глобус, 1992; Булашев Георгій. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. — Х. Довіра, 1992.

передчуття. Здавалось би, смерть ось-ось справить свій переможний танок. Та саме тут у стародавні шари народного світогляду вплітається авторське світосприйняття. Втрата зв'язку із сонцем, як життєдайною силою, в казці не веде до безнадії, а лише загострює відчуття життя, інтерес до нього. Усім своїм еством герой вловлює в смертельній лісовій тиші «то глухий, давно забутий зойк сільських дзвонів, то болочий, важкий віддих конаючої матері, то дитячі, наївно-сердечні шепоти молитов, то відгуки страшної життєвої бурі, скрегіт тюремних ключів, уривані слова проклять і наруги, тихий плач зрадженої людини, хрип розлуки і холодний усміх резигнації» (XVI, 215). Спектр життєвих вражень тут, як бачимо, широкий. І то не випадково. В казці він започатковує філософський мотив боротьби життя і смерті, мотив мети, смислу і цінності життя. Далі вони знайдуть конкретизацію в казкових образах чорної безодні, скелі, різних демонів. Долаючи ці перешкоди загадковий чоловік з сокирою в руках прокладає собі шлях до світла. Перед ним розступається п'ятьма, його волі покоряється все. Сокира тут також не випадково світить «півмісяцем». Знову ж таки в цьому образі синтезоване авторське і народне світобачення. За народними уявленнями, місяць мав неабияку силу впливу на людей, тварин і рослин, до нього молилися, особливо до молодого, його обожнювали, вважали оком Божим, братом сонця. Однак у І. Франка такі потенційні його можливості щодо виходу народу з безпросвітної нужди, суспільної темряви повністю не розкриваються. «Півмісяць» ще має стати «повним місяцем», що й відкриває перспективу боротьби, перспективу руху до світла, до переможного завершення розпочатої справи.

І. Франко майстерно обіграє образ півмісяця. Він виступає то як частина небесного світила, то оповідач впізнає в ньому загадкового чоловіка у грубому мужицькому сір'яку, то блиск від сокири видається йому блиском півмісяця. Філософська наповненість змісту цього образу тут цілком очевидна: сили небесні стають силами цілком земними, підпорядковуючись справам цілком земним і реальним, у даному разі соціальному і суспільному прогресові, визначають сенс людської долі, сенс людського буття взагалі. Варіювання ж космогонічних, фольклорних та реалістичних мотивів, зокрема мотивів життя і смерті, темряви і світла, консерватизму і прогресу, які завершуються оптимістичними настроями, перемогою усього світлого, гуманного над силами зла, застою і усякої косності надає розв'язці сюжету якогось особливого звучання, а творові в цілому виняткової музикальності, симфонізму. І то також один із художніх прийомів, який поглиблює філософський

зміст концепції «Рубача», оскільки читач відчуває музику боротьби, музику революційного наступу народу до свого пробудження, пробудження, яке мету, смисл і цінність життя людини пов'язує із загальнолюдськими ідеалами добра, справедливості і свободи.

Тяжінням до дискусійності, повчальності позначена казка «Як пан собі біди шукав». Очевидно, що у тому, що вона написана у 1887 році, тобто на рік пізніше «Рубача», є якась закономірність. Якщо в останньому творі виведено образ рубача, «що рубає запри на шляху людськості, запри, покладені дикістю, темнотою і злою волею» (XVI, 221-222), то у згаданій казці головний герой стоїть на прямо протилежному полюсі. Він творець тої дикості, темноти, живе втілення злої волі, які й визначають зміст його діянь, життя взагалі. Оцінка такої позиції героя, яка подається крізь призму народних морально-етичних ідеалів, зумовлює гостре сатиричне спрямування казки, що робить її генетично спорідненою з казкою фольклорною.

«Освічений» пан, який кільканадцять літ посвятив себе науці, пізнанню минувшини, теперішності і навколишнього світу, ніколи і нічого не чув про людське горе, людську біду, то ж, цілком природно, не знав нічого про них і не вірив у те, що вони є. Уже в оцій різючій невідповідності криється сатиричний потенціал твору, який з розвитком сюжету розкривається усе повніше й повніше. Тут також маємо генетичну спорідненість твору І. Франка з народною казкою.

По-перше. Письменник будує сюжет за принципом загадки та її відгадки. Біда для пана — загадкове явище, яке він хоче врешті-решт розгадати. Несподівана таємнича поява такого ж загадкового парубка робить докорінний переворот як у розвитку сюжету, так і в долі пана, якого невидимі сили переводять у стан скривдженого ним селянина. Така казкова метаморфоза у І. Франка виконує цілком визначену ідейно-естетичну функцію: влаючись до ефекту видовища, як невід'ємної ознаки народної комедійної казки, сатиричне начало автор трансформує в начало трагікомічне, на основі якого й зображуються типові картини селянського життя.

По-друге. Принципи зображення цих картин також генетично пов'язані із сюжетом народної сатиричної казки, оскільки сюжет у ній становить, як відзначає Л. Дунаєвська, «сума анекдотичних, гумористичних та сатиричних моментів»,<sup>1</sup> які й

<sup>1</sup> Дунаєвська Л. Ф. Українська народна казка. — К., Вища школа, 1987, с. 104.

визначають сутність концепцію твору. Правда, в І. Франка вони позначені й трагічним авторським світовідчуттям.

Зустріч пана з селянами та слугами, які говорять про те, що повсюдно владарює біда — це і є ті ефектні видовища, які розкривають пустопорожність, беззмістовність життя героя, який кільканадцять років здобував освіту і, зрештою, нічому путньому не навчився. Паразитуючи на чужій праці, молодий пан відійшов від життя цілком і, сам того не помічаючи, став посміховищем в очах селян. Справжню науку життя він пізнав у вбогій мужицькій хаті. Повний болю, терпіння і глухої розпуки стогін конаючої колишньої його няні Ганни відкрив йому очі на світ, на аморальність його батька. Тільки тепер пан згадав усе, «згадав, що бачив сесю невісту вчора, пригадав навіть свої дикі немилосердні слова: «Була пиячка і нероба, а тепер умирає на сухоти», — але всі ті згадки, хоч ясні, виразні й логічно з собою не пов'язані, видалися йому чимось таким далеким, так давнім, що зір його душі, ніби через величезний темний яр, заледве сягав до них, на тамтой бік. Між тим, що було вчора, і тим, що є нині, лежала велика, неперебута, холодом зіваюча пропасть» (XVI, 235).

Так із ряду трагікомічних мотивів кріпацького життя постає і байдужість, жорстокість та безсердечність пана. Спізнавши на собі канчуків, непосильної праці, скуштувавши чорного твердого кріпацького хліба, він, зрештою, зрозумів, що таке біда, і з власного внутрішнього переконання починає усвідомлювати несправедливість соціальних устроїв суспільства, у якому жив, тому й підняв руку на свого завідателя, віддавши його смерті, бо ж усвідомив, що останній був «над нижчим кат, перед вищим брехач, дбав тільки про себе самого» (XVI, 242). Здавалось би, що такий крок героя міг би спрямувати розв'язку сюжету у благополучне русло. Однак І. Франко не пішов цим шляхом. Це суперечило б загальній концепції твору, адже «переродження» пана відбулося не з власної волі, не з прагнення допомогти ближньому. Тому кара панові, яка вінчає розв'язку твору, є логічним завершенням розвитку сюжету і цілком відповідає морально-етичним та ідейно-естетичним принципам народної казки та настановам самого автора.

Тісно примикає своїм ідейно-естетичним змістом до попередніх творів і казка «Як Русин товкся по тім світі». У ній І. Франко дає цілком оригінальне трактування легенд про Марка Проклятого, надавши їм виразного дидактичного спрямування. Народна мораль і етика, фольклорна фантастика, повір'я — такі основні джерела і складові концепції цього твору. Основну його суть дехто з дослідників досі вбачав у викритті шовінізму польської та австрійської буржуазії по від-



ношенню до західних українців.<sup>1</sup> Ми ж вважасмо, що такий погляд занадто вузький і не відображає усього ідейно-тематичного діапазону твору, місткості його концепції.

Неважко зауважити, що окрім розмов про політику польської консервативної газети «Czas», твердження Люципера про те, що від 1860 року «нема Русі», у казці йдеться про ставлення Русина до лікарів, про його нестримне бажання потрапити до раю та морально-етичні християнські заповіді. Усе це потрібне письменникові, щоб показати різні грані життя людини, глибше і повніше вмотивувати розв'язку твору.

Скажімо, мотив гріха, започаткований уже в перших рядках твору, у повір'ї про людську душу та розмові лікарів про передчасну смерть Русина, причиною якої вони стали самі. Оскільки й душа була не безгрішна, то, полетівши звичайною сонячною стежкою, швидко зблудила з неї на іншу стежку, яка й завела її просто до пекла, де грішники «блукали самопас, без заняття, без праці, без радощів, але й без ніякої особливої муки, крім нестерпної нудоти» (XVI, 248). Герой в оцінці пекельної кари виходить з народного світогляду, народного розуміння життя. «Ага! — подумав Русин. — Чи бач, чим ті чортяки прокляті хочуть допекти чоловікові! Нібито — жий собі, літай, плавай, по стінах дерися, але не роби нічого. Хитро надумали! Нудою хочуть доконати, бо знають, що для господарської дитини — то перша основа життя. Але не діждете ви, поганці, щоб я тут піддався вашому правилу!» (XVI, 248). Така позиція є висхідною у мотивуванні дій і вчинків Русина, його бунту проти чортів у пеклі. Знову ж таки, виходячи з народних уявлень про добро і зло, добротворців, І. Франко вдається до свосвідної метаморфози. Чорти у нього виступають не як господарі пекла, що владарюють над будь-якою людиною, а як такі, що несуть цілком заслужену кару за вчинені злодіяння. Розправа Русина над ними — вищий і справедливий суд, праця в ім'я перемоги добра над злом, в ім'я справедливості, що й визначає сутність його характеру.

На перший погляд, здавалось би, такі принципи та ідеали Русина згідно з народною християнською мораллю заслуговують на особливу увагу, а своїми діями та вчинками він проклав собі дорогу до раю. Однак дістатися туди, а тим паче жити там, не так просто. Бог належно поцінував Русина, відзначивши його благородні діяння. Та на його думку і на рай він не заслужив, «бо на рай заслуговується не множеством терпіння, а множеством добрих учинків» (XVI, 255). Мотив

<sup>1</sup> Дей Олексій. Іван Франко і народна творчість, с. 274.

випробування добрими ділами й завершує розвиток подій, вказуючи на благородство як на найвищу цінність життя.

Послугуючись художніми засобами фольклору, І. Франко не раз вдається до сатирико-публіцистичного узагальнення і типізації явищ дійсності. При тому автор наповнює ці художні форми новим змістом, надаючи творові гостро полемічного характеру звучання, а народнопоетичні образи переосмислюються ним у тісному зв'язку з актуальними проблемами соціального та політичного життя тогочасної Галичини.

Скажімо, колонізаторська політика австро-цісарського уряду знайшла яскраве зображення у «Казці про Добробита». Фольклорні елементи тут є складовою сюжету та алегоричного образу Добробита, який уособлює галицьке селянство, його безправне становище в умовах Австро-Угорської імперії. Серія анекдотичних ситуацій, що становить основу сюжету, створює не лише, так би мовити, народнопоетичний фон художнього узагальнення, а й типологічно уподібнює Добробита з образами персонажів соціально-побутових казок, які через свою безпорадність, непрактичність, а то й недалекоглядність, ледве вибравшись з однієї біди, тут же потрапляють в іншу. Досить часто це буває тип дурника. Така типологічна спорідненість Добробита з героями казкового епосу цілком відповідала загальній концепції твору І. Франка і відображала здирство, зверхність, зневагу, презирство цісарських чиновників у ставленні до місцевого населення. У результаті анекдотичний зміст ситуацій з розвитком сюжету втрачає своє первісне значення і набирає гостро публіцистичного та виразно політичного полемічного спрямування.

Гострота полеміки, що прихована у підтексті, загострюється і позицією уже зовсім не казкового персонажа пана Гопмана. Він усіяко збиткується над Добробитом, злорадствує, коли за найменшу спробу захистити себе згряя гайдуків «ухопила його і вліпила йому так, як йому ще зроду ніхто не вліпив» (XVIII, 150). До того ж цей наказ здирця повторює не один раз, засвідчуючи своє повне право над Добробитом. Так картина безправ'я галицького селянства постає у казці у всій повноті і потворності.

Тенденцію до політичної актуалізації жанру казки у творчості І. Франка 90-х років виражає також зміст казки «Як то Згода дім будувала» спрямованої на критику міжпартійних чвар у галицькому суспільно-політичному житті. Характерно, що так би мовити, позитивний образ твору Згода постає перед читачем як стара, беззуба, сива та поморщена добродушна бабуся. Однак він говорить не про мудрість та багатий життєвий досвід, а про її безпорадність, немічність, що одразу наст-

роює читача на сприйняття поразок Згоди у боротьбі з Незгодою, отже і прогресивних партій у їх політичних змаганнях з консервативними силами. Політичний сенс казки у такому разі ґрунтується на принципах народної моралі, що сконцентровано виражається у змісті народного прислів'я «Згода дім буде, а незгода руйнує», вкладеного у уста головної героїні.

Йдучи від дидактичного спрямування народної казки, зокрема осуду егоїзму, чванства, користоловства та зарозумілості, І. Франко проймається болем від того, що різні суспільні сили в Галичині, вважаючи свою ідеологію, свою позицію, свої програмні завдання найрадикальнішими, не хотіли рахуватися з іншими. Підносячи себе на найвищий щабель політичних змагань, вони, замість згуртування різних прошарків і верств галицького суспільства, роз'єднували, їх підточуючи тим самим і устої самого суспільства. Тому-то автор послідовно проводить у казці думку про те, що такий «патріотизм» у кінцевому результаті перетворюється не в будівничу, а в руйнівну силу, що зведена на такому фундаменті будова недовго по її завершенню обов'язково розвалиться.

Для постановки і художнього розв'язання таких проблем І. Франко вдається до типового для народної казки прийому обходу героєм своїх володінь, певної місцевості. У даному разі Згода зі старим підприємцем Шлендріяном оглядає місце, на якому має бути зведений на прохання бідних людей тривкий, кам'яний, вигідний дім. Із серії трагічно-кумедних розмов Згоди з Руїною, Багном, Сміттям постає неприваблива у своїй суті картина розбрату та руйнації у тогочасному галицькому суспільстві.

Хизуючись тим, що її ще князь Облуп Скорпіонович будував, а князь Обдер Караконівич руйнував, що вона стоїть «на святому історичному ґрунті» (XVIII, 234), Руїна ні за яку ціну не погоджується поступитися місцем для будівництва. Оце хибне усвідомлення Руїною своєї виняткової місії в історії, небажання відкрити дорогу новим свіжим силам робить її не лише зарозумілою, егоїстичною, а й агресивно-консервативною. «Зрадники! Нігілісти! Космополіти! То так ви свою святу батьківщину і бувальщину шануєте?» (XVIII, 234), — істерично кидає вона Згоді та Шлендріянові. Не досягши взаєморозуміння і злагоди, герої казки ідуть до Багна і Сміття, але й там натикаються на рішучий опір. Черствість, заскорузлість, егоїзм, засліпленість амбіціями не дали їм змоги знайти компромісне рішення. Так у підвалини нового будинку було закладено Незгоду, тож цілком природно, що по завершенню робіт у найвідповідальнішу хвилину урочистостей з цієї нагоди, на очах усієї громади він рухнув. Здавалося, це протвере-

зило б найзавзятіших, спонукало б одуматись. Та де там. Символічно, з болем у душі закінчує свою сумну оповідь письменник: Ось вилізши з руїни «Незгода вхопила Згоду за сиві коси, і на превеликий соблази зібраного народу обі сестри з криком і писком почали тягатись, волосатись та проклинати одна другу. А пишний дім, Згодою будований, лежав у розвалинах» (XVII, 239). Відкритість розв'язки сюжету тут вочевидь має дидактичну настанову: сила політичних партій не у намаганні перемогти одна одну, а у розумному компромісі різних, часом прямо протилежних сторін. Так І. Франко, синтезувавши фольклорне та публіцистичне начала, написав винятково талановиту казку, вклавши в неї своєрідний філософський зміст.

Багатий ідейно-тематичний спектр казкового епосу І. Франка пов'язаний, як бачимо, з різними сторонами людського життя. Та чи не найбільше уваги він приділяв проблемам морально-етичного характеру, зокрема ролі загальнолюдських цінностей у визначенні мети, смислу і цінності життя. Зрозуміло, що народна творчість, народний світогляд у цілому в такому разі були невичерпним джерелом тем, образів, ідей, художніх засобів. Тому, осмислюючи в казці «Без праці» складні явища реальної дійсності, письменник не раз звертається до чарівних і соціально-побутових казок, легенд і переказів про Довбуша, наймитського і заробітчанського фольклору, прислів'їв та приказок, не залишаючи поза увагою і народної психології, педагогіки, філософії і т. д.

Світоглядна основа типологічної спорідненості героїв цих жанрів фольклору та образів казки І. Франка цілком очевидна. Вона насамперед у психологізмі образу наймита Івана, багатих господарів і князя, його доньок, барона, чарівних перетвореннях, моралі та етиці героїв, дидактичній спрямованості творів.

Внутрішній світ наймита у фольклорі оповитий серпанком туги, самотності, його завжди мучать збиткування хазяїна і членів його родини. Тому праця для нього стає тягарем, а хвилини відради він знаходить у розмовах не з людьми, а з німою твариною хазяїна, яку доглядає, що знову ж таки стає предметом не співчуття, а поговору, глуму, недовіри.

Ой немає гірш нікому,  
Як наймиту молодому.  
Гей, гей, як наймиту молодому.

Наймит робить, ще й горює,  
Кажуть люди, що гайнує!<sup>1</sup> —

<sup>1</sup> Наймитські та заробітчанські пісні. — К. , Наук. думка, 1975, с. 14.

співається в одній з народних пісень. Зрозуміло, що мрії наймита про хвилине щастя займають у його почуттях і переживаннях не другорядне місце. З цими мріями генетично пов'язані різного роду фантастичні перетворення, поява загадкових речей та героїв, які не просто співчують наймитові, а й допомагають йому у всьому, виявляють у ньому неабиякий розум, винахідливість, хист до господарських справ і т. д.

Не раз мріяв про щасливу годину у своєму житті герой Франкової казки. Молодий, здоровий, вродливий і працьовитий Іван не знав просвітку від ранку до ночі. Однак його прозвали Лінухом, бо ж ніхто його не хотів розуміти, як того молодого наймита з народної пісні. Та людська байдужість викликала в нього не злобу, а увагу і співчуття до людського горя, любов до тварин, комах, до усього живого в природі, що особливо виявилось у вболіванні за долю мухи, над якою знущалися пастухи, закривши її у дуплі. Так, розкриваючи характер свого героя у ставленні до різних явищ навколишнього світу, І. Франко наголошує на винятковому благородстві Івана, його душевності, які, проте, в умовах наймитського життя не можуть бути реалізовані сповна, бо ж надмірна праця була противною самій людській природі. Одного разу, обтяжений такими думками і почуттями, Іван пішов до лісу нарубати для господаря сухих дров. Ось сів він відпочити на старому пенькові. «Господи, зітхнув він нарешті, — що тобі завинила душа моя, що ти її засудив на отсю вічну каторгу! Чи ж не змилуєся надо мною, чи не дозволиш мені хоч рік, хоч місяць, хоч тиждень жити спокійно, щасливо, без тої проклятої праці? Ой-бо допекла мені вже до живого та праця! Ненавиджу її, як невольник свої кайдани, але так само, як невольник кайданів, так я її не можу позбутися й на хвилину. Навіть у сні не перестаю працювати, не можу розстатися з моєю мукою. Боже, змилуйся надо мною! Позволь мені хоч день один, хоч одну годину прожити без праці, без думки про працю!» (XVIII, 243). Парадоксальність внутрішнього світу Івана полягає, як бачимо, в тому, що він, виходець з самих глибин трудящих верств, де праця завжди була джерелом духовного багатства, моральної досконалості людини, основою життя, найвищою мірою щастя, вважає за краще звільнитись від праці, бо ж вона стала для нього вічною каторгою.

І ось бажання Івана збувається. Якась невидима сила заколисує його і творить з ним дива. Далі сюжет розвивається на основі дії з участю загадкового діда та подарованого ним чарівного персня.

Роль сюжету в народній казці, як відомо, полягає в тому, що він «дає можливість виявити ту чи іншу рису традиційного

персонажа через його поведінку в певній життєвій ситуації». <sup>1</sup> У такому разі персонаж у «сюжеті набуває своєрідних рис, на перший план виступають ті чи інші його особливості». <sup>2</sup> За цими ж принципами розвивається сюжет і в казці І. Франка. З кожним новим кроком з допомогою чарівного персня Іван задовольняє свої найменші бажання і відкриває для себе світ. Разом з цим відбувається і переоцінка цінностей. Скажімо, задовольнивши бажання в їжі, герой відчув, що цього замало для повного щастя. Усяку роботу під дією персня він став виконувати швидко і легко, але не відчував від того ніякого задоволення. Подорож з князем у далекі чужі краї задовольнила його цікавість, відкривши й інший бік життя — суцільний паразитизм князя, його дочок та їх оточення. Іван тонко зауважує, що такий спосіб життя губить людину, роз'їдає її внутрішній світ, моральні принципи, робить потворними ідеали. Прикметно, що на все він дивиться очима трудівника, у всьому виходить з позицій народного досвіду. Парадокси світського життя, легковажна поведінка Ніни, ненаситність та підступність барона приводять його до твердого переконання, що достаток, який добутий чужою працею — це такий самий тягар, як і підневольна наймитська праця, що суть свободи полягає не у безпредметному існуванні, не в численних бенкетах та багатстві, а у чесній праці, теплі людських взаємин, повсякчасному творенні добра для людини. Забави, гамірне великосвітське товариство, недостаток праці почали підточувати моральне, духовне і фізичне здоров'я героя. У такій, рідше бажаній для нього подорожі, він відчув себе самотнім. «Воля його, — підсумовує автор, — ослабла, бо їй не приходилося поборювати ніяких перешкод. Тільки тепер він пізнав основно, що праця — се не тільки твердий обов'язок чоловіка, але прямо условина його життя, конечна для життя так, як повітря до дихання. Пізнав, що без праці чоловік звільна перестає бути чоловіком, самостійною істотою. Недостачі тої людської самостійності не нагородять йому ніякі скарби, ніякі розкоші, бо все, здобуте без праці, являється чимось чужим для чоловіка, якимось приводом, холодною лудою, котра не насичує духу, а тільки його знеохочує і затрує» (XVIII, 301-302). Відтак Іван вирішує повернути чарівний перстень дідові і жити далі своєю працею, повсякчас відчувати себе вільним, людиною. В цьому він вбачає сутність щастя, смисл свого життя, що цілком відповідає принципам народної моралі та етики.

<sup>1</sup> Бріцина О. Ю. Українська народна соціально-побутова казка, с. 38-39.

<sup>2</sup> Там само, с. 39.

У кючі народних ідеалів згуртованості, колективізму переказав І. Франко і загальновідому казку «Ріпка». Тільки об'єднавши зусилля, дід Андрушка, баба Марушка, бабина донька Мінка, сучечка Фінка, киця Варварка та мишка Сіроманка успішно впоралися із завданням, яке стояло перед ними, — вирвали ріпку. Добродушний гумор, грайливість ритму, внутрішня рима роблять ідею твору легко доступною навіть найменшим читачам, кому і адресована ця казка.

У сатиричних казках «Звірячий бюджет» та «Опозиція» І. Франко знову повертається до проблем, пов'язаних з суспільно-політичним життям Галичини кінця ХІХ — поч. ХХ ст. Найефективнішими художніми прийомами їх розв'язання деякі дослідники<sup>1</sup> вважали казковий зачин та алегоричні образи Опозиції, Лева та інших звірів. Та при тім вони залишили поза увагою ще один образ, типологічно споріднений з образами різних жанрів фольклору, передусім казок, легенд, переказів та народних оповідань. Це — образ об'єктивного оповідача, «який знаходиться на периферії події, факту» і «веде об'єктивну оповідь, обмежуючись роллю спостерігача, коментатора, свідка».<sup>2</sup> До того ж він через відступи, коментарі розкриває свій внутрішній світ, виявляє свою точку зору в оцінці подій і явищ.

Таким є оповідач і в згаданих казках І. Франка. Він постає перед читачем як народний мудрець, філософ, коло інтересів якого нерозривно пов'язане з долею свого народу, яку він співпереживає, як свою власну, з широким колом соціально-політичних проблем. У ставленні до них розкривається його моральне і духовне обличчя, громадянська позиція, яка формується на основі народних цінностей. Звірів у казці «Звірячий бюджет» оповідач ділить на всевладних драпіжників та безправну дрібноту. Перші своєю зверхністю, безсердечністю, жорстокістю та егоїзмом, як і в народних казках, викликають зневагу, осуд, оскільки для них не існує загальнонародна мораль, а інтереси держави вони пов'язують лише зі своїми хтивими забаганками, прагненнями будь-якою ціною безкарно панувати над іншими. До других же оповідач проїнятий глибоким співчуттям, він співпереживає їх долю, опікується ними, що зумовлене такими принципами народної моралі та етики, як доброта, благородність, співчуття зневаженим та скривдженим. Гірка іронічна тональність мови народного оповідача в казці «Опозиція» також вказує на гостро

<sup>1</sup> Дай Олександр. Іван Франко і народна творчість, с. 274-275; Жук Н. Й. Проза Івана Франка, с. 57-66.

<sup>2</sup> Митанич С. В. Усні народні оповідання, с. 213.

критичне сприйняття ним діяльності української псевдоопозиції «новоєрівців» щодо австро-угорського уряду та панівної польської верхівки. Однак функція іронії в обох творах неоднакова.

Вкладаючи в уста Лева («Звірячий бюджет») такі слова, звернені до дрібноти, як «дітоньки», «мої вірні піддані», «нехай у цілیم царстві буде божий супокій», оповідач одразу вказує на лицемірство, дворушність царя звірів, чим надає розвиткові сюжету психологічної гостроти, яскраво вираженої соціальної та політичної спрямованості. У ставленні до драпіжників Лев «суворий» і «грізний». Ось він слухав їх критику і заводу, «а далі як не розпютується, як не кламцне зубами, як не махне хвостом та не рикне своїм здоровенним голосом, то всі звірі трохи зі страху на місці не попадали. Тихо стало так, що хоч мак сій. А Лев до них:

— Мовчіть мені, погані бунтівники! Хто ще раз обізветься, той живий з місця не рушиться. А що то ви собі думаете? За кого ви мене маєте? Хіба я не всім звірам цар? Чи я тільки овечий опікун, козячий приятель, телячий прихильник, курячий батько? Хіба ви всі, ведмеді, вовки, тигри, орли та яструби, не є такі самі або й ще ліпші мої піддані і діти, як тамті? Чи ви гадаєте, що я на те конституцію видав, щоб ви з голоду дохли, а тамта голота щоби без перешкоди множилася? Дурень, хто так думас!» (XX, 29-30). Підтекст цих «погроз» надзвичайно прозорий і виказує цілковиту удаваність поведінки Лева, його царську милість щодо таких самих здирців і душогубів, як сам. Типовий для народних казок іронічний контраст коментується далі об'єктивним оповідачем, який, розтлумачуючи промову царя, недвозначно зауважує: «Всі драпіжники аж легше відітхнули, почувши таку царську мову. Дух у них уступив, хоч і не знали ще, як властиво цар міркує з тою конституцією поступати, щоб і вовки були ситі, і кози цілі» (XX, 30). Таким чином, ідейно-естетична функція образу народного оповідача полягає тут в тому, що він виводить на поверхню підтекст виступів Лева і тим самим об'єднує протилежні групи героїв в одне художнє ціле.

Природа комічного в «Опозиції» також криється у різочій невідповідності народної точки зору на описувані події, виразником якої виступає оповідач, і удаваної неприступності головної героїні казки. Громадянську опозицію оповідача визначає безкомпромісність і послідовність у відстоюванні національних інтересів українського народу. Опозиції ж чужі такі принципи. Вона і не кусається, і не гарчить, а тільки м'явкає і добре орієнтується у різних ситуаціях, дає себе гладити і дозволяє їсти з чужих рук, одразу видаючи свою «неприступ-



ність», зміст якої очевидний і ясно зрозумілий оповідачеві. Завдяки цьому його розповідь, як і в попередній казці, створює контрастне тло щодо дії інших персонажів, надто ж Опозиції. У результаті Опозиція саморозкривається, повсякчас виставляє себе у карикатурному вигляді, викликаючи своїм зрадництвом та продажністю загальний осуд читача, з позицією якого співпадає і позиція народного оповідача. Логічним завершенням становлення образу Опозиції є її розмова з Перемісником, у якій вона сором'язливо здає свої позиції неблаганності та неприступності. Ось Перемісник погрозово запитує: «Так чого ж хочете? Що вам потрібне?»

— Посади! Аванси! — вже зовсім встидливо прошепотіла Опозиція.

— Ну, то так вже й говоріть! — сказав Перемісник. — Так було б давно сказати. А то заладили: рівноправність та й рівноправність. Немов би то моя сила була всіх марципаном нагодувати. Ніколи багач не буде рівноправний з бідним, учений з темним, розумний з дурнем. Тут уже м'явкайте хоч до кінця світу, а нічого не вим'явкасте. А посади, аванси — се друге діло. Се політика реальна, тут ми на твердому ґрунті, тут можемо порозумітися, і я певний, що порозуміємося. Тільки будьте розумні, хапайте те, що реальне, беріть те, що ми можемо дати, а не забагайте печеного леду. Зрозуміли?» (XX, 37). На знак згоди з такими настановами Опозиція смирно поцілувала Перемісника в руку і ошчасливлена тим у піднесеному настрої пішла додому.

Ідко саркастичний коментар оповідача тут, як бачимо, поглиблює загальну ідейно-естетичну концепцію твору, надаючи казці політичної гостроти та актуальності. Разом з тим така розв'язка сюжету має і яскраво виражену дидактичну спрямованість. Позиція оповідача ще раз засвідчує одну досить просту істину: безвільність, безхарактерність, запроданство і безпринципність ніколи в народі не мали і не будуть мати підтримки і розуміння, навпаки — осуд, зневага і презирство завжди виступали, виступають і будуть виступати критерієм в оцінці таких явищ. В цьому суть сатиричного змісту твору.

Своєрідним набутком прозового доробку І. Франка є збірка казок «Коли ще звірі говорили». Призначення її чисто виховне, про що писав сам автор у «Передмові» до цих творів: «Я бажав би, щоб наші діти в інтересі здорового і морального розвою якнайдовше витали фантазією в тім світі простих характерів і простих відносин, у світі, де все видно ясно і симпатії не потребують ділитися. Відси вони винесуть перші і міцні основи замилювання до чесноти, правдомовності і справедливості, а надто любов до природи і охоту придивлятися близько

її творам, прислухатися її таємничій мові, чути себе близьким до неї, підглядати, а далі й прослідковувати її великі загадки» (XX, 74). Така авторська настанова дає усі підстави визначити жанр цих творів як байку, хоч сам І. Франко називав їх то казками, то байками. Аби пояснити такий висновок, звернемося до теоретичних проблем жанру.

Байку як окремий жанр народної прози виділяли І. Франко, В. Гнатюк, О. Потебня, Ф. Колесса та інші вчені-фольклористи. Найприкметнішою ознакою її вони вважали те, що зображення подій, явищ, характерів у ній ґрунтується на основі світогляду народу, насамперед, анімізму та тотемізму. Тому-то героями байок виступають звірі. На відміну від казки та літературної байки, на думку В. Гнатюка, «в народній байці виступають як діячі лише звірі, а люди в підрядних ролях та й то не часто».<sup>1</sup> На це ж вказує й Ф. Колесса. «У байках, — пише він, — збереглися виразні сліди анімістичного світогляду, коли первісна людина переносила свої прикмети на всю природу, отже й на звірів, яким приписувала душу, дар мови й людські почування, добачувала у звірах загадкові, а то й розумніші за себе істоти. На початку становлення людства людина почувала себе зв'язаною таємним генеалогічним (родовим) зв'язком із якоюсь звірячою природою, — тотемом, уважала тотемного звіра за втілення душі предка, за свого демона-опікуна, якого й шанувала релігійним культом: це т. зв. тотемізм».<sup>2</sup> Цим і зумовлена провідна роль звірів у байці.

Спочатку звіриний спос служив лише для забави. Байка носила чисто епічний характер, змальовуючи побут звірів та їх відносини між собою та людьми. Зрідка вона виконувала магічну функцію під час підготовки мисливців до виходу на полювання. Та в процесі свого становлення жанр змінювався, набував нових якостей і т. д. Байка стала виражати певну тенденцію, що зумовило появу дидактичного і сатиричного елементів у її змісті. Зазнає зміни і епічна структура. Опис побуту звірів, подій постійно звужувався, у результаті чого, як відзначає Л. Дунаєвська, байка розгортає найчастіше один епізод, один випадок, факт, а конфлікт у ній став наслідком «зіткнення двох прямо протилежних за характером образів», один із яких «головний, другий — переважно коментує його вчинок».<sup>3</sup> Дослідниця також підкреслює, що в зображенні персонажа байки увага акцентується на його найяскравішій рисі

<sup>1</sup> Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість, с. 174.

<sup>2</sup> Колесса Філарет. Українська усна словесність. — Львів, накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1938, с. 125.

<sup>3</sup> Дунаєвська Л. Ф. Українська народна казка, с. 76.

характеру, розумових чи фізичних вадах. Навіть ось такий короткий екскурс в історію народної байки дає можливість виділити такі три аспекти дослідження збірки І. Франка «Коли ще звірі говорили»: 1) виховний потенціал байок; 2) їх психологізм та 3) художні особливості. Оскільки байки названої збірки виявляють тяжіння також до казки, то й вивчатимемо їх у тісному зв'язку з народною байкою та казковою традицією.

Само собою зрозуміло, що пишучи про звірів, їх побут, життя взагалі, І. Франко не міг обійти увагою й інші явища природи. Правда, у байках та казках немає мальовничих пейзажів, розлогих оповідей про дерева, трави, річки, моря і т. д. Ліси тут заселені незчисленими звірами і птахами, між скель живуть могутні орли, а у безмежнім повітрянім просторі видно-невидимо літають зграї різних комах. Ліси, озера, річки, повітряний простір — то ціле царство для усякої живності. Розповідь про життя такого царства несе багату інформацію для маленького слухача, викликає прагнення якнайбільше пізнати той загадковий для нього світ.

Так, з байки «Засць і Медвідь» дізнаємося про дужого і лютого Медведя, який панував у однім лісі. Не було від нього нікому спокою, усі жили у німому заціпенінні та страсі, бо ж Медвідь «підє було по лісі і душить та роздирає все, що здибле: одно з'їсть, а десятеро й так покине, тільки дармо життя збавить» (XX, 100). Аби якимось приборкати Медведя, звірі вирішили щоденно приносити йому жертву. От прийшла черга до Зайця. Тяжко плачучи, розпрощався він з дружиною, маленькими діточками і пішов на видиму смерть. Однак йому пощастило врятуватися. Одуривши розлюченого володаря лісового царства, Засць змусив останнього стрибнути у криницю, у якій звірячий ворог і втопився. Так Засць врятував усіх звірів від тяжкого несчасть.

З інших байок діти дізнаються про Лева, Лиса, Сову, яких обирають на царя, про те, де живуть Орли, чому Сиви не бачать удень, бачать уночі і перебувають у вічній ворожнечі з Воронами, де слід вити гніздечко Синиці, тощо. Усе це формує допитливість, викликає живий інтерес до природи та людських взаємин. До того ж діти переживають долю того ж Зайця, співчують його горю та горю його родини, кепкують із Вовчика-братика, легко ошуканого Лисичкою-сестричкою («Лисичка кума») чи то із Зайчика, якого перехитрив Іжак («Засць та Іжак»).

Зображуючи таким чином навколишній світ, письменник вкладає у той чи інший образ і глибокий морально-етичний зміст. Народні ідеали добра і справедливості, честі і гідності, взаємодопомоги, осуд зла, насильства, чванства, егоїзму, не-

чесності — таке далеко не повне коло морально-етичних рис, якими наділені герої байок І. Франка. Скажімо, у казці «Лисичка і Журавель» йдеться про хитру Лисичку, яка виявляє лицемірну гостинність та удавану повагу до свого кума Журавля. Запросивши його на обід, вона наварила молочної каші і, подаючи її гостеві, розмазала її тоненько по тарілці. Звісно, що Журавель зі своїм довгим дзьобом не зміг з'їсти обід і залишився голодним. Тоді він вирішив провчити Лисичку. Коли та прийшла до нього на гостину, Журавель подав до столу вареного м'яса, бурячків, квасольки, картопельки, але все те зложив у високе горнятко з вузькою шийкою. Як не крутилася Лисичка коло горнятка, але посмакувати ласощами не посмакувала, бо ж не змогла дістати їх. Проте Журавель з'їв усе, що було у горнятку, а Лисичка, спіймавши облизня, пішла додому голодною.

Так само хотіла покепкувати Лисичка над Раком у байці «Лисичка і Рак». Та це їй не вдалося. Рак, учепившись Лисичці за хвіст кліщами, ошукав її і вийшов переможцем у змаганні з бігу наввипередки.

У розповідях про ці та інші історії з життя тварин, риб, птахів письменник тонко проводить думку про те, що усяка зухвалість, надмірність, кепкування з менших і бідніших себе обов'язково знайде не лише осуд, а й покарання. Аналізуючи дії і вчинки героїв, їх наслідки, діти також вчать розуміти у чім полягає суть добра і зла, краси і потворності, благородства і егоїзму, визначають свою позицію у ставленні до них, учаться розуміти і правильно оцінювати взаємини людей. В цьому і полягає виховне спрямування таких творів.

Та дидактизм не єдина своєрідність байки. Їй також характерний особливий психологізм, специфіка якого визначається синтезом анімістичного та пізніших шарів народної свідомості, зображенням внутрішнього світу героїв та психологічними установками автора на сприйняття описуваних подій, явищ, характерів адресатом байки — дитиною. До того ж психологічний світ байки зумовлений і тим, що в ній немає докладної характеристики дійових осіб, опису подій, явищ, сцен і т. д., адже в ній виведено такі особи, «які самою своєю назвою достатньо визначаються для слухача. Служать готовим поняттям». Продовжуючи свої спостереження над байкою, О. Потебня доходить думки про те, що вона не ілюструє, а відкриває істину і є засобом «пізнання, узагальнення, морального повчання і як заєб не може йти за тим, що ним

<sup>1</sup> Потебня Олександр. Естетика і поетика слова. Збірник. с. 87.

досягається, а повинна передувати йому».<sup>1</sup> Отже, відкриття істини у байці становить психологічний процес, що складається з цілого ланцюга психічних явищ.

У байці «Лис і Дрозд», наприклад, Кабан у дорозі до Києва на ярмарок зустрічає Вовка, потім до них приєднується Лис, а затим Заєць. Знайомство їх передано з допомогою традиційних однотипних формул, але принцип ретардації створює своєрідну психологічну атмосферу очікування нових знайомств, викликає інтерес до них та передчуття нових змін, несподіваних поворотів у розвитку подій, сюжету в цілому. Увага оповідача і слухача казки у такому разі справді концентрується не на особливостях характеру того чи іншого героя, описі тих чи інших подій, а на поступовому відкритті істини та наближенні до неї. Далі герої попадали до ями, де, зголодніли, з'їли Зайця, потім Вовка, а далі, підступно обдуривши Кабана, Лис з'їдає його. Тут знову таки маємо загадковий характер розвитку подій, нову психологічну зав'язку. Як поведе себе Лис у новій ситуації, коли він у ямі залишився сам? Як працює його підступна лисяча натура? Ці питання виникають підсвідомо з логіки розвитку підтексту байки, який з розвитком сюжету усе повніше й повніше впливає на поверхню твору. Лис лестощами умовляє Дрозда допомогти йому вибратися з ями. Досягнувши своєї мети, він, погрожуючи Дроздові живцем з'їсти його дітей, знову ставить перед ним нові вимоги, нові забаганки, які Дрозд слухняно і спокійно задовольняє, хоч добре розуміє злі наміри свого повелителя. Відбувається прихована боротьба принципів, добра і зла, благородства і егоїзму, жорстокості та підступності, в основі якої лежить своєрідна психологічна інтрига. Її наростання веде до розв'язки сюжету, отже і до відкриття істини. Виконавши усі забаганки Лиса, Дрозд прийнявся «будувати своє гніздо, аж зирк, Лис уже знов під деревом.

— Дрозде, Дрозде, — мовить Лис, — вивів ти мене з ями?

— Вивів.

— Нагодував ти мене?

— Нагодував.

— Напоїв ти мене?

— Напоїв.

— Розсмішив ти мене?

— Розсмішив.

— Ну, а тепер ще мене постраш, бо коли ні, то я твоїх дітей поїм.

<sup>1</sup> Там само, с. 95-96.

Горює Дрозд, нудьгує Дрозд, як би йому Лиса настрашити, а далі й каже:

— Що ж робити? Ходи зо мною, я тебе настрашу» (XX, 90-91).

Далі Дрозд повів Лиса до череди овець, де були пастухи з псами. От тих псів він і навів на Лиса, якого пси наздогнали і роздерли. «Таке-то, підсумовує цю історію оповідач, — бачите: хто хитрощами та підступом воював, той від підступу й погиб» (XX, 91). Оця народна сентенція і є істиною, до якої привів розвиток подій і яку, з розв'язкою сюжету відкриває для себе маленький слухач. Завдяки цьому внутрішній світ казки проектується на світ щоденних людських взаємин, повсякденного життя людини, набираючи яскраво вираженого дидактичного спрямування. За таким же принципом побудовані і «Ворони та Сови», «Як звірі правувалися з людьми» та інші твори.

Прикметною ознакою психологізму байки є відгомін у ній анімістичних світоглядних уявлень. Виражаються вони насамперед в алегорії. Звірі тут, як і люди наділені розумом, вони також думають, говорять, для державного керівництва обирають собі царів, ведуть війни та судові позови і т. д. Ясно вказує на анімістичну світоглядну основу байки те, що звірі вступають у зносини з людьми як собі рівними. Вовчик-братик, чоловік, Кобила, Вовк, Лисичка-сестричка із байки «Старе добро забувається» звертаються один до одного за порадою, допомагають або шкодять один одному і т. д. Чоловік же говорить із ними як із розумними істотами. А в байці «Як звірі правувалися з людьми» звірі впливають навіть на царя Соломона. Виявами примітивної психології в байках І. Франка є те, що звірі і птахи у них, як і люди, живуть і умирають, роздумують над тими чи іншими явищами повсякденної дійсності, ворожать, передбачаючи події, можуть наводити або відвертати біду тощо.

Старий Каркайло («Ворони і Сови») у розмові з царем Пулооким пригадує, як колись від свого покійного батька він чув про одну премудру Сову, яка давно колись ворожила про будучину обох народів. З тої ворожби йому запам'ятався вірш

Крук у сов'ячім гнізді

— Бути совам у біді.

Але тут же попереджає царя Пулоокого, що він прийшов до нього з доброю місією і не хотів би наводити біди на його домівку.

Та анімістичну підкладку масмо не лише у взаєминах звірів і птахів з людиною. Оповідач відкриває їх і у взаєминах, способі життя звірів і птахів. Розгнівана Синичка погрожує

запалити море. Допомогти їй у цій справі вона просить Хробачка-Світлячка, Блудного Огника, Крука, Бузька та Орла. Образ Блудного Огника тут типологічно споріднений з образами Потерчат у народній демонології, які уособлюють дітей, що померли нехрещеними, душі яких літають поблизу місця, де їх поховано, і вечорами просять у прохожих хрещення. Такі образи байки вводять дитину у дивовижний світ природи, формують її інтерес до навколишнього світу, його поетичне сприйняття і розуміння. Так у творі для найменших слухачів відбувається синтез часів, синтез різних шарів народного світогляду, від чого байка не втрачає, а навпаки — виграс у змісті.

Анімізм у збірці І. Франка «Коли ще звірі говорили» є також джерелом багатого емоційного світу її героїв. Леви, Вовки, Лисиці, Осли, Зайці, Їжаки, Ворони та інші звірі і птахи нерідко співпереживають долі інших героїв, властиві їм почуття жалю і гніву, честі, гідності, зверхності, зарозумілості, претензійності і т. д. Досить часто вони характеризують героя у прямо протилежному традиційним народним уявленням аспекті.

Передчуття неминучої смерті у байці «Заєць та Медвідь» викликало бурю трагічних переживань не лише в душі Зайця, а й усієї його родини. Безвихідь, приреченість Зайця внесла у його сім'ю безпорадність, тяжкий біль і смуток. Заєць глибоко співчуває дружині і дітям, але не може нічого вдіяти, аби зарадити горю: ходили на видиму смерть другі, мусить і він іти прямо в зуби Медведеві. «І не змагався, тільки випросив собі годинку часу, щоби з жінкою і діточками попрощатися» (XX, 101), — читаємо в байці. Стисло, лаконічно але містко говорить тут і про тяжке розставання. До отого здригнуло-пестливого з трагічним підтекстом «діточками» додається перелік якихось безвільних дій, що засвідчують внутрішню моральну і душевну спустошеність: «Та поки там жінку знайшов, поки всю сім'ю скликав, поки прощалися, та наплакались, та наобіймалися, то вже сонце геть з полудня звернуло» (XX, 101). Ніжність, жаль, душевна м'якість, взаємопереживання вказують тут високу моральність Зайця та його родини, їх благородство, повагу до громади і т. д. Знесилений душевними муками в дорозі до Медведя, Заєць, сповнений туги і болю «іде нога поза ногу, іде та й постайкує, та все рясні сльози втирає, та зітхає так, що аж лісом луна йде» (XX, 101). Раптом він натрапив серед лісу на криницю і побачив своє віддзеркалення у воді. Страх, розпач, зневіра одразу змінилися нечуваною радістю, в його голові майнула думка про спосіб самому врятуватися від смерті «і всіх звірів вибавити від свого лютого та безрозумного Медведя» (XX, 101), спровокувавши його стрибнути в криницю, що й було зроблено. Такі зміни в наст-

роях Зайця вказують на його виняткову мужність та рішучість, доповнюють його образ якісно новими штрихами, виявляючи при тому і симпатії та захоплення ним оповідача-автора та слухача.

Динаміка емоційних станів героїв є важливою умовою руху сюжету. Радість Зайця змінюється гнівом розлюченого Медведя, що переходить у гонор і безглузде та нестримне бажання лісового володаря помститися над неіснуючим ворогом. Нагла смерть Медведя знову змінюється загальною радістю звірів, що запанувала по всьому лісі, та похвалою Зайцеві за його вчинок.

Широкий спектр комічного у збірці. Тут маємо і саркастичну насмішку («Фарбований Лис», «Лисичка-черничка»), і їдку іронію («Вовк вїтом», «Королик і Медвідь»), і добродушний гумор («Осея і Лев», «Лисичка і Журавель», «Мурко й Бурко») і т. д. Знову-таки яскраво виражена сатирична тенденція виявляється у них через динаміку настроїв та психологічних станів. Спробуємо простежити її у байці «Фарбований Лис».

Розважлива розповідь оповідача на початку твору несе в собі якийсь умиротворяючий спокій, викликаний байдужістю головного героя до небезпеки, яка чатує на нього на кожному крокові. Далі зарозумілий і підбадьорений своїми успіхами Лис Микита кидає виклик своїм товаришам і робить зухвалий крок: «Досі я ходив по селах, а завтра в білий день піду до міста і просто з торговиці курку вкраду» (XX, 122), — величається він перед своїм товариством, з таким настроєм він і вирушає до міста. Пригода, що трапилася там, докорінним чином змінює емоційно-психологічну картину. Втікаючи від псів Лис Микита стрибнув у діжу з фарбою і там пересидів лиху годину.

Сатиричний ефект у байці досягається завдяки психологічному контрасту: гордий Лис, що величався перед товаришами своєю кмітливістю та винахідливістю, потрапивши у складну ситуацію, одразу втратив свій гонор, став мізерним, безпорадним і змушений був переховуватися у діжі, від якої йшов негарний запах. Далеко не гоноровитим бачимо Лиса і далі. Насилу вибравшись з халепи, голодний і змучений, ледве живий, він дістався до лісу, де й заночував у норі. Добре відіспавшись, другого дня з радісним настроєм Микита виліз з нори. Та радість була недовгою. Переляк охопив Лиса, коли він побачив себе самого. То був не вчорашній гордий і всюдисущий Лис Микита, а якийсь дивний і страшний звір, увесь синій-синій, «з препоганим запахом, покритий не то лускою, не то якимось колючими гудзами, не то їжовими колючками, а хвіст у нього — не хвіст, а щось таке величезне, а важке, мов



довбня або здоровий ступернак, і також колюче» (XX, 125). Зрозуміло, що не радісні почуття викликала така подоба в Микити. Далі його думки і переживання змінюються переполохом, викликаним у стані звірів Вовком, що Лис вміло і хитро повернув на свою користь і вирішив оголосити себе царем. Його знову проймають почуття гонору, зверхності та самозакоханості, на хвилі яких він і заволодів звірячим царством.

Морально-етичний та психологічний кодекси Лиса Микити тепер зводилися до одного: не втратити гонору, не вида-ти себе, а звірі нехай живуть як знають. Сатирична гострота оповіді дещо спадає, лише глибоко у підтексті відчувається легка іронія. Та ось розмірений плин оповіді круто іде вгору. На святкуванні роковин з дня його царювання, заколиханий почестями і славою Лис Микита втратив пильність і несподівано для всіх зовсім по-лисячому задзвякав в унісон молодим лисичкам, які вели свою партію і звіриному хорі. Оця невідповідність поведінки героя загальній атмосфері свята знову виводить на поверхню гострий сатиричний струмінь, який знімає Лиса Микиту з п'єдесталу пошани і слави, знову робить його жалюгідною істотою, з якою, зрештою, розправляються звірі.

Перемогою скривджених і безправних над кривдниками і всевладними закінчуються й інші байки І. Франка. Їх емоційно-психологічна розв'язка також веде до переконання в тому, що основою людських взаємин, життя в цілому мають бути високі ідеали добра, справедливості, гуманізму, ідеали краси, взаємної поваги і любові, що боротьба з силами зла, потворності і несправедливості, неодмінно приведе до перемоги перших над другими. Як не хитрували Вовк та Лисичка з байки «Вовк, Лисиця і Орел», які способи вони не робили, аби ошукати і з'їсти Осла, а він, здавалося б, неповороткий і завжди тугодумний, перемиг у собі страх, розгадав страшний задум своїх ворогів, обдурив і покидав їх у море, де вони знайшли собі смерть, а сам щасливо дістався берега. Завдяки винахідливості, передбачливості Королика та мужності і самовідданості Шершня птахи і комахи у байці «Королик і Медвідь» також здобули перемогу над звірами і зажили щасливо.

Уважне прочитання байок збірки І. Франка «Коли ще звірі говорили» дає усі підстави стверджувати залежність почуттів, переживань героя, динаміки емоційних станів від тієї конкретної ситуації, у якій він перебуває. Але ці ситуації виникають не самі по собі, вони тісно пов'язані емоційно-смысловим змістом і в значній мірі рухають сюжет твору. За всієї ситуативності рух цей послідовний, логічно вмотивований і спрямований на відкриття і пізнання того чи іншого

явища, тієї чи іншої істини в людському житті, чим і визначається сутність байки.

Рух до істини, її відкриття і пізнання об'єднує протилежності в одну художню довершену цілісність, є основою взаємин героїв. Візьмемо для прикладу байку «Ворона і Гадука». Мораль твору проста: той, хто живе чужою кров'ю, мусить сам загинути. Вона ніде не декларується, ніде не виходить, так би мовити, на поверхню, хоч визначає зміст як кожного образу, так і кожного епізоду та твору в цілому. Ворона дбає про своє потомство, Гадука живе ним. Навколо цього загострюється конфлікт, у який втручається Лисичка, царська дочка, її слуги. Доля воронячих дітей стає об'єднуючою силою, рушієм конфлікту, основою розвитку сюжету. Лисичка намовляє Ворону вдатися до хитроців. Вона радить підстергти царівну, коли та вийде купатися, і викрасти в неї золотий ланцюжок або якусь іншу блискучу річ. Те мають бачити царські слуги. Вони будуть бігти за Вороною. Ворона ж повинна вкинути ту річ у дупло верби, де живе Гадука, а сама відлетіти набік. Усе так було й зроблено. Слуги прибігли до верби, стали шукати золотий ланцюжок. Один з них побачив його в дуплі біля Гадуки. «Не питали, — підсумовує оповідач, — слуги, що Гадука в крадіжці ланцюжка зовсім не винувата, витягли її з нори і вбили, а ланцюжок узяли. А Ворона врадувалася вельми, бачивши смерть свого ворога, і від того часу жила собі спокійно» (XX, 105). Перемога Ворони цілком умотивована, адже перед тим, як прийняти пораду Лисички, робить все, аби умовити Гадуку не їсти її дітей. Однак ні крик, ні плач, ні сльози тут не допомогли у її горі, що й спонукало її до рішучого кроку. Дидактична настанова байки, як бачимо, впливає з логіки взаємин героїв, розвитку їх життєво важливих інтересів.

Нерідко у байках збірки протилежності об'єднує прагнення героя здобути перевагу над іншими і крах його кар'єри. Це ми мали у байці «Фарбований Лис». Те ж масмо і в інших творах, зокрема, байці «Вовк війтом». Засліплений своїми амбіціями Вовк повірив Ослові про те, що громада хоче обрати його війтом. Осел привіз Вовка на хребті до села, де селяни мало не забили самозванця на смерть. Так жага життя викликала в Осла, якого завжди вважали за дурня, кмітливість і винахідливість, що вирятувало його від смерті. Нестримне ж бажання влади, почесей і слави призвело Вовка до наглої смерті.

Так єдність суперечностей відкриває в байці багатий світ людських взаємин, різноманітний їх характер, а розв'язка цих суперечностей веде до пізнання істин людського життя, навколишньої дійсності. Процес цього відкриття і пізнання відзна-

часться своєрідністю сприйняття дитиною навколишнього світу, яка полягає в тому, що на перших порах для дитини ще не існує світу зовнішнього і внутрішнього, суб'єктивного і об'єктивного. Вона ще не виділяє себе з цього світу. Тому звірі, птахи, комахи для неї такі ж, як і вона сама. Їй ще не властивий той хід об'єктивування предметів, який, на думку О. Потебні, «можна інакше назвати процесом утворення погляду на світ».<sup>1</sup> Зіставляючи життя звірів, птахів та комах, виведених у байці, з повсякденним життям, навколишньою дійсністю, дитина відкриває і пізнає цей світ, загальнолюдські істини і, таким чином, робить перші кроки на шляху формування себе як особистості, отже й особистісного погляду на світ, узагальнення подій і явищ, що відбуваються в ньому.

Ніби підсумовуючи порушені у своїй творчості проблеми, досягнення, у кінці 90-х на початку 900-х років І. Франко знову повертається до попередніх тем, опрацьовує різні фольклорні та літературні джерела, виробляє нові прийоми та шукає нові засоби художнього осмислення і типізації явищ дійсності. Скажімо, темі розвитку капіталістичних відносин у Бориславі була присвячена збірка «Полуйка та інші бориславські оповідання», що побачила світ у 1899 році. Для неї характерні традиційні прийоми освоєння художньо-естетичного потенціалу народної творчості. Однак фольклорні елементи тут підпорядковані поглибленню соціально-психологічного аналізу характерів та сформованих ними обставин.

В оповіданні «Полуйка» події, явища, характери подаються з одного боку через сприйняття конкуруючих між собою підприємців Йойни і Нути, а з другого — мудрого, спостережливого і дотепного оповідача з народу, що створює своєрідний емоційно-смысловий контраст як дійовий засіб розкриття внутрішнього світу героїв, їх життєвих принципів та ідеалів. Картини життя і побуту робітників викликають у нього співчуття і жаль. Оповідь про п'ятику, бродіння ватаг та рев нелюдських голосів, у якому не так легко було вчути сумну пісню про безславну смерть ріпника та страждання його родини переходить у докладний аналіз взаємин підприємців і робітників, у яких оповідач бачить основну причину народного горя. Звичай полуйки віддзеркалював ці взаємини у різко контрастних тонах, не раз ставав причиною морального розкладу колись здорових і порядних сільських парубків, добрих господарів. Такі розповіді пройняті журливими інтонаціями, що нагадують народні пісні про людську долю та голосіння. Підтекст таких інтонацій, особливо на початку оповідання,

<sup>1</sup> Потебня Олександр. Естетика і поетика слова, с. 43.

досить глибокий і викликає у читача передчуття драматичного, а то й трагічного розвитку подій.

Оцеї трагічний надрив вчувається навіть у гумористичних пасажах. «Е, — говорить оповідач, — встояли тоді жиди о нашу ласку, поводитися з ними не так, як нині, бо самі ще були маленькі, ще, як то кажуть, тільки зачали куштувати шилом патоки» (XXI, 8). В отій народній приказці, яка звучить в устах оповідача, змішалось в єдине ціле і сміх, і горе, та при тім у ній немає ні тіні зла, навпаки — маємо виняткову стриманість і статечність. Натомість кожне слово Нути, звернене до Йойни, повне уїдливої насмішки, злорадства, зверхності, що викликає в останнього роздратування і таке ж саме бажання принизити гідність свого суперника. Так письменник, завдяки зіставленню двох світів, розкрив причини морального занепаду і виродження представників різних класів, однак при тому усі його симпатії і співчуття на боці знедолених, які й за неймовірно скрутних соціальних обставин піднімаються над своїми визискувачами, не втрачають власної честі й гідності, сформованих у здоровому народному середовищі.

На тенденцію до поглиблення соціально-психологічного аналізу виразно вказує і друга редакція оповідання «Ріпник». У порівнянні з першою редакцією тут маємо докладний аналіз перебігу тих чи інших внутрішніх станів героїв, їх роздумів, мрій, сподівань і безнадії. Аби переконатися в цьому, порівняємо для прикладу місце оповідання, в яких ідеться про болючі роздуми Фрузі щодо ставлення до неї Івана.

#### *Перша редакція:*

«Над столиком сидить похилена дівчина, — єдина не спляча людина в цілім будинку. Її сумне, тужливе око слідить за бистрими рухами ігли. Вона шиє сорочину, малесеньку-малесеньку, — шиє пильно по ночах, — бо вдень робота інша.

Чого затремтіли твої губи, бідна дівчино? Чи молитва замерла на них, чи прокляття?..

«Казав, що Ганка му не в голові!.. Се правда. Ба, — але ж не казав, що мене любить! Ні, він мене не любить! Він забув про бідну, нещасливу, що для нього покинула батька, матір, хату, ба, покинула свою славу дорогу! Всьо, всьо я дала йому, повергла для нього. А тепер, коли вже нема що більше взяти в мене, — я йому не потрібна, ненависна! Боже, боже! За які гріхи ти так тяжко покарав мене? Що я завинила?»

Ігла зупинилася. Фрузя гляділа, сама не знала чого, в пломінь нафтівки. Синій дим буяв поверх полоніні, — синій, густий, одурюючий дим. Вітер свистав надворі, віяв крізь шпарки до хати і протягав холодом.

Фрузі чогось повеселішало на душі» (XVI, 279).

*Друга редакція:*

«...Край столика сидить похилена дівчина — одинока людина в цілім будинку, котрої не береться сон. Її сумне, тужливе око слідить за бистрими рухами ігли. Вона шие сорочину, малесеньку-малесеньку, — шие пильно по ночах, бо вдень інша робота.

«Мовив, що Ганка йому не в голові, снує вона невеселі думки. — Може, се й правда. Ба, але ж того не мовив, чи любить мене, чи ні. Та й пощо мовити? Хіба я сама не бачу? Ні, не любить він мене, не думає про мене! Він забув свою присягу, хоч словами й згадує її. Що слова? Вітер — та й годі. А пан біг з неба не злізе, палицею бити не буде. Так він думає собі і, певно, в кулак сміється з мене. Сміється з дурної, що задля него покинула батька, матір, хату, що віддала йому свою добру славу. Все, все я віддала йому, покинула задля него! А тепер, коли вже нема що більше взяти з мене, я йому непотрібна, не-нависна!»

І в її очах закрутилися сльози, та тепер вона не зупиняла, не ковтала їх, і вони полилися рясними капками на її шитво.

«Боже-боже! За які гріхи ти так тяжко покарав мене?» — простогнало її змучене серце.

Ігла зупинилася. Фрузя, сама не знаючи чого вдивлялася в полум'я нафтівки. Синій дим піднімався поверх полум'я і стояв густим туманом під стелею. У неї боліла голова. Надворі свистав вітер, віяв крізь шпари до хати і обдав її холодом.

Фрузя виплакалася, і їй зробилося легше.» (XXI, 29).

При співставленні обох редакцій одразу впадає в око те, що у першій з них думки, внутрішні переживання передані у більшій мірі пунктирно, статично, у другій же — конкретизовано, динамічно. Уже такі деталі, як «над столиком» і «край столика» несуть у собі істотно відмінну інформацію. «Над столиком» ще нічого не говорить про долю Фрузі. «Край столика» одразу вказує на самотність, на те, що вона залишилась одинокою і нікому не потрібною. Те саме стосується й іншої деталі «єдина не спляча людина в цілім будинку». Тут ще немає характеристики, аналізу причин. В другій редакції автор більш точний, психологічно виразніший, коли говорить про героїню, що це «одинока людина в цілім будинку, котрої не береться сон». Оце «одинока» і «не береться сон» характеризують внутрішній стан Фрузі як стан драматичної напруженості, муки і психологічного надриву. В такому ж плані відбуваються подальші зміни в тексті. Скажімо, наступний абзац, у якому виражено авторське співчуття-звернення до Фру-

зі, зовсім знято. Це дало змогу подати героїню чіткіше, зриміше, залишивши її на першому плані наодинці з своїми гнітючими думками. Авторська позиція тут виявляється лише в кількох коментуючих словах «снує вона невеселі думки», які доповнюються у наступному реченні ваганнями бідної дівчини, вираженими словом «може». У першій редакції внутрішній стан Фрузі переданий прямолінійніше: «Казав, що Ганка му не в голові!.. Се правда». І далі редакційні зміни акцентують увагу не стільки на ставленні автора-оповідача до героїні, скільки на динаміці її думок, внутрішніх переживань, що інтимізує образ, надає йому народно-пісенного ліричного характеру з виразно заявленим трагедійним змістом. Так І. Франко логічно і глибоко вмотивовує психологічну розв'язку цього епізоду. У внутрішніх роздумах, муках, у борінні надій на материнське щастя і безнадії виснажена Фрузя похилилася на стіл і заснула. «А здалека, від Борислава, доносив вітер глухі окрики і співи. То кричали і співали ріпники, вийшовши з шинку. А між усіма голосами найсильніший голос Івана виводив:

А я тебе, моя мила, не покину,  
Положу тя на ліжечко, як дитину»

(XX, 30).

У першій редакції ріпники кричали і співали, «вертаючи з гостиниці Керницького», а в другій — «вийшовши з шинку». Відповідно: «Межи ними всіма голосніший і веселіший був спів Івана» і «А між усіма голосами найсильніший голос Івана виводив». Такі деталі як «з шинку» і «виводив» соціально і психологічно конкретніші і місткіші. До того ж у першій редакції є лише згадка про пісню, у другій же наведені два її рядки. Ї не випадково наведені саме вони, бо ж містять порівняння милої з дитиною, що одразу проєктує безвільний стан Івана на внутрішній стан Фрузі, викликаний її мрією про щасливе материнство, якому не судилося бути. Тому пісня у даному разі має свій глибокий психологічний підтекст, який характеризує Івана як безвільну, неврівноважену і черству людину, що в розвитку сюжету твору відіграє винятково важливу роль.

На цій основі І. Франко поглиблено розкриває трагедію життя Фрузі. В новій редакції розмова Фрузі з Іваном у шинку Керницького переростає з діалогу у полілог, участь у якому беруть також робітники. З нього постає гірка правда життя. Позбувшись батьківських статків, Іван вирішив кинути і свою наречену, адже її батьки також не були багатими. Це все чує Фрузя і остаточно переконується в тому, що їй з Іваном ніколи не бути. На відміну від свого нареченого вона — людина чесна, порядна, щира і відверта. До того ж, дізнавшись від Івана

про його плани, вона зберігає почуття гідності, нічим не докоряє йому, не мстить і не принижує його. Подякувавши, тричі вклонилася і пішла у незнаний для неї світ. Від такої несподіванки Іван, як говорить автор, «сидів за столом мов на терні» (XXI, 36). В отому місткому народному фразеологізмі весь герой: він і бажає сімейного щастя, тепла і затишку, і разом з тим не виявляє здатності боротися за них, побачити і належно оцінити щире любов Фрузі до нього, її вірність і відданість своєму коханню.

Чіткіше окреслені в другій редакції її взаємини Фрузі з Ганкою. Вони знову ж таки побудовані на вірності Фрузі традиціям народної моралі та етики і відчуженні Ганки від них. Остання не лише кепкує, а й знущається над щирістю почуттів своєї суперниці до Івана. Для неї чужі почуття святості, краси, ніжності, мрії про сімейне щастя. Зверхність, цинізм, пустопожність — ось сутність морально-етичної концепції образу. «Не вмійш обходитися з парубками. Ти причепилася до одного та й думаєш, що лиш тільки світа, що в вікні. Ха-ха-ха! Якби ти знала, як інші живуть! Як собі раду дають! Щоб я сохла та плакала за ним? О, не дждав би він сего! Нехай він сохне за мною!» (XXI, 38), — заявляє Ганка у розмові з Фрузею. Звиродіння, зрештою, ішовхас її на ще страшніший крок. Віддавшись у повну владу диких інстинктів, Ганка не зупиняється ні перед чим. Втративши в собі усе людське, вона легко, без будь-яких вагань кидає зомлілу Фрузю у яму з водою, позбавивши її життя.

Однак, ідучи за традиціями народної моралі та етики, І. Франко у другій редакції подає цілу історію переслідування Ганки привидами, пробудження в ній під дією скосного злочину, докорів власного сумління. Вбивство справило на неї винятково глибоке враження, яке не давало спокою ні вдень, ні вночі. Не випадково, що І. Франко вдається тут до снів, як засобів художнього проникнення у найпотаємніші куточки душі своєї героїні, адже їх фантастика, як відзначають дослідники, не витісняє, а компенсує реальне.<sup>1</sup> Само через сні автор художньо висвітлює духовне зморщине злічавлення Ганки, яке зрештою зумовило страшне її падіння — холоднокровне вбивство своєї коханої Фрузі. У снах постає невидима душа героїні, відомлення свого звиродіння, боротьба морального зморщину з прагненням позбутися тяжкого душе-

<sup>1</sup> Про роль снів у житті людини та художній творчості докладніше йдеться у трактаті І. Франка «Із секретів поетичної творчості» та працях А. Макарова «П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво.» — К., Рад. письменник, 1990, М. Дмитренко. «Символіка сновидінь. Народний сонник». — К., ред. час. опису «Народознавство», 1995.

вного тягара і неможливість цього зробити. Складність такого психологічного малюнка як у краплині води відображає і всю складність та трагізм взаємин у середовищі ріпників і підприємців, людини і суспільства в цілому.

Логічним завершенням цього процесу є смерть героїв, оповита повір'ями і забобонами. Їх функція полягає насамперед у типізації, так би мовити, темних сторін життя. Ворожіння баби Орини, сприйняття її Іваном під час зустрічі як казкової смерті, говорять про безвихідність становища героїв, віщують їм трагічний кінець. Характерно, що зі світу повір'їв і забобонів автор, наче зі сну, виводить Івана, Ганку у світ реальних людських взаємин, який і стає для них могильником. Так сни, повір'я і забобони стали своєрідною художньою паралеллю до світу реального, засобом типізації характерів і обставин, художнім прийомом загострення конфлікту твору і його трагічної розв'язки.

Мотив народної пісні «Ой піду я в Бориславку» визначив основу й сюжету оповідання «Вівчар». Надії на добрі заробітки вирвали його героя з патріархального селянського середовища у зовсім нові, незвичні й незрозумілі для нього обставини. Спустившись у штольню, копаючи, він «розмовляє сам із собою, наповнює глухе підземелля не тільки стуком своєї дзьобика, але також гомоном своїх слів, поезією своїх лісів і полонин» (XXI, 68). Підземелля він сприймає крізь призму народного селянського світогляду. Ось не раз перед ним постає питання, чи свята, чи ні земля, яку він дзьобає. Темну, важку і немилосердно тверду вчорашній селянин починає ненавидіти її, адже доходить переконання, що вона, ця земля, не свята, бо ж сюди «певно, ані краплинка свяченої води не доходила, ані голос божого слова» (XXI, 68). Інша справа там на верху. Там і святою водою її кроплять і боже слово читається на ній. Знову ж таки там на верху поезія природи і селянської праці, а тут лише задушливий сопух. Тому-то навіть віск вівчар сприймає, як якусь погань, нечисть, витвір не святого, а проклятого. Не випадково з нього не роблять і свічок до церкви. Конфлікт селянської свідомості і нового, незвіданого навіває героєві невеселі думки про свою майбутню долю та біль за минулим, до якого вже він, мабуть, ніколи не повернеться.

Оповідання «Вівчар» завершує бориславський цикл прози І. Франка. У ньому письменник ніби зробив крок від публіцистичної загостреності, соціально-побутового психологізму, характерних для повістей та ряду інших творів циклу, до художньо-філософського осмислення явищ народного життя.

Ще виразніше ця якість прози І. Франка 900-х років виявилася у «Староруських оповіданнях». Хоча безпосереднім їх



джерелом став старохристиянський роман про Варлаама та Іоасафа, «Кисво-Печерський патерик» та інші твори, автор, надаючи їм притчевого характеру, усе ж таки у трактуванні того чи іншого факту, епізоду виходив із засад народної моралі та етики. Ідеали добра і зла, честі та гідності, благородства і милосердя, пройняті християнським змістом, визначають сутність повчань в оповіданнях про смертну трубу і чотири скриньки, однорічних царів, чоловіка, що позичив Богові, царя Аггея, половчина та інших творах.

Вчинок царя (в оповіданні про смертну трубу і чотири скриньки), який, зіскочивши з позолоченої колісниці, припав до землі і поклонився зустрічним пустинникам, а потім, піднявшись на ноги, ласкаво обняв і поцілував їх, викликав незадоволення у його оточенні. Цей епізод розгорнувся у повчальну історію із смертною трубою та чотирма скриньками, з допомогою якої цар переконав вельможне панство в тому, що поприбиране багатими і блискучими шатами, воно пишається своєю красою і славою хоч у самій своїй суті, всередині ці пани — «гнилі трупи, скрині, повні сопуху, і злих учинків, і людської кривди» (XXI, 113), що за грубим мужицьким одягом криється висока і благородна душа, що не слід «ошукувати себе зверхнім виглядом, але розумом доходити до внутрішнього змісту» (XXI, 114).

Народні морально-етичні норми виступають критерієм оцінки діяльності людини і в «Оповіданні про однорічних царів». В одному великому місті був звичай обирати на царя будь-якого зайшлого чужого чоловіка, який не знав ні законів, ні звичаїв цього міста. Та й сам новообраний цар не знав, що таке незвичайне і несподіване обрання було перевіркою його розуму. Маючи у своєму розпорядженні усе, чого хотів, цар гуляв та бенкетував, зовсім забувши й думати про своє майбутнє. Та ось закінчувався рік такого життя і однієї ночі міщани падали на царську палату, здимали з царя увесь пишний одяг і везли голого містом, а потім вивозили на далекий пустинний острів, де бідолаха, не маючи нічого ні їсти, ні пити, аніякого іншого способу порятунку, гинув. Та одного разу на царя таким чином був обраний чоловік розумний та бувалий. Він одразу не кинувся гуляти та бенкетувати, а розпитався про звичаї незнайомого йому міста. Знаючи, що його чекає через рік, цар наказав своїм слугам збудувати на тому острові палац і підготувати все необхідне для подальшого життя. А коли його традиційним чином скинули з царювання і вивезли на острів, на відміну від своїх попередників, він не загинув, а жив собі щасливо і без зайвого клопоту. «Се оповідання, підсумовує автор свою розповідь, дає нам образ сього і посмертно-

го життя. Тільки того можна вважати розумним чоловіком, хто добрими ділами, працею і чесним поступуванням здобуває собі вічну нагороду і добру пам'ять у людей по смерті» (XXI, 115).

Прагнучи популяризувати серед різних верств населення багаті скарби народної мудрості, що заховалися у старому письменстві, І. Франко в «Староруських оповіданнях» звертається до різних аспектів життя і діяльності людини. Героями у них, як ми це бачили, виступають простолюдини і цар, розумний і дурень. На народній основі письменник також створює своєрідні філософські трактати про скнарність і зверхність, егоїзм, жорстокість і благородство, покаяння та інші сфери морально-етичного життя людини. Показовими у цьому плані є «Оповідання про царя Аггея», «Оповідання про лакомого опікуна», «Оповідання про чоловіка, що позичав богу».

Скажімо, цар Аггей, почувши під час служби божої слова «Євангелія» про те, що «богаті обнищаша, убозі ж обогатішаша», став міркувати над їх змістом і прийшов до висновку, що то неправдиве твердження, а священика запідозрив у змові з бунтівниками проти усталених основ державного порядку. Самовпевненість у правильності власного переконання була такою сильною, що Аггей вирішив покарати священика і наказав закувати його в кайдани і кинути до темниці, а з «Євангелія» видерти картину, де стояли ті бунтівницькі слова. Самовдоволений цар святкував в душі перемогу і вважав, що такими своїми діями назавжди забезпечив собі спокій і владне царювання. Та не так воно сталося. Під час полювання Аггея було обікрадено і він сам-самісінький опинився далеко в лісі. Де й поділися його сила і самовпевненість. З пишного і самовладного вельможі він перетворився у нещасливого старця і в цілому ряді пригод зазнав знущань, горя і принижень власної гідності, спізнавши таким чином долю бідних і скривджених. Повернувшись завдяки диводійним силам на свій трон, Аггей покаявся і вже більше не був жорстоким, а був добрим і милосердним царем.

Мотив добра і зла й визначає сутність повчання в «Оповіданні про чоловіка, що позичив богу». Його зміст спрямований на утвердження норм християнської моралі благородства і співчуття бідним та покривдженим. Будучи людиною поганської віри, чоловік скептично ставився до умовлянь своєї жінки прийняти християнство. Кожному бідному він давав милостиню не стільки з власних морально-етичних переконань, скільки з розрахунку одержати в майбутньому від Бога за це добрий процент. Збіднівши до краю, чоловік вирішив повернути собі той процент, та замість нього знайшов у церкві

лише дрібний п'ятачок, на який зміг купити всього-на-всього одну рибу. Коли жінка готувала ту рибу до обіду, то знайшла в її нутрі блискучий дорогий камінець, який приніс йому несподіване багатство. Розмірковуючи по дорозі про те, що трапилось, чоловік дійшов висновку, що це і є той Божий дар за його благородні діла і що він надармо кепкував з Бога і своєї жінки. Відтак постановив нічого не брати з того багатства, а все одразу обернути на допомогу бідним. Так з Божої волі його серце відкрилося до добра і милосердя.

Вельми повчальний зміст й інших творів. В оповіданні про лакомого опікуна йдеться про те, як міщанин Сергій привласнив чужі гроші та масток, що мав перейти у спадок осиротілому молодому юнакові Захарії. Та коли обидва пішли присягати до Печерської церкви перед образом Печерської Богородиці, то сталося несподіване: Сергій ніяким чином не міг приступити до образу, щоб поцілувати його. Почувши у собі страх, Сергій вийшов із церкви, але тут же упав на землю і почав бити собою в нападі страшної хвороби. Потому, прийшовши в себе, він сказав усю правду, вказав, де лежать заховані гроші і тут же помер. Вражений баченим, Захарія постановив весь вік служити Богові, вступив до монастиря, віддавши на його потреби усі гроші, що дісталися йому.

Тема гріхопадіння і каяття визначає проблематику й оповідань про половчина, розбійника Флавіана та каменяра Евлогія.

Неабиякий інтерес викликають «Староруські оповідання» і з погляду їх художньої своєрідності. Вони синтезують у собі художні засоби народної казки, притчі, новели, оповідання, а також виявляють ознаки філософського трактату.

Майже всі вони починаються типовою для казкового епосу формулою «був один цар, дуже сильний і великий» («Оповідання про смертну трубу і чотири скриньки»), «були в Києві два міщани, Іван і Сергій, люди заможні і великі приятелі» («Оповідання про лакомого опікуна»), «в місті Києві був один чесний чоловік, що дуже шанував пам'ять святого Миколая» («Оповідання про половчина»), «в єгипетським краї була раз шайка розбійників» («Оповідання про розбійника Флавіана»). Та якщо в казках з допомогою такого зачину у слухача створюється уява про події як такі, що просто відбулися в минулому, а сучасник як адресат тієї розповіді майже не заявляє про себе, то в староруському циклі творів І. Франка його присутність вельми відчутна у самому підтексті, у дидактичній настанові оповідача. До речі, і герої, й оповідач тут також типологічно споріднені з героями та оповідачем народного казкового епосу. Вони становлять собою не типи, а збірні об-

рази, художні узагальнення і, нерідко, як це ми бачили, не мають навіть власного імені. Час і простір тут також окреслені надто загально «колись», «був», «у краї» і т. д. Та від цього оповідання не втрачають своєї конкретності, яка виявляється у трактуванні тих чи інших, але завжди певно визначених, морально-етичних категорій, у пропаганді віками вироблених загальнолюдських цінностей серед різних верств своїх сучасників.

В розгортанні сюжету того чи іншого оповідання відіграють важливу роль народнопістичні мотиви випробування героя, загадка і її відгадка, чарівний елемент та елемент тасмничості. Старець Данило з «Оповідання про каменяра Евлогія» заховав і береже у своїй пам'яті одну давню історію, про яку так хочеться дізнатися його учневі. Розпалюваний цікавістю до тої таємниці учень не дає спокою Данилові. Учитель же випробовує мовчанням силу волі молодого ченця і аж по тому відкриває йому тасмницю, розповідаючи історію життя старого каменяра Евлогія, у якому крім благородства було й моральне падіння, викликане жадобою до багатства. Та Евлогія вчасно зрозумів згубність своїх прагнень і знову вернувся до старого способу життя, творячи для людей добро, несучи їм радість. Глибоко запала та розповідь у душу учня, і він став гартувати свою волю, виконуючи і у всьому слідуючи порадам та настановам учителя.

Відкриваючи прості життєві істини своїм слугам, мудрість народної загадки використовує і цар з «Оповідання про смертну трубу і чотири скриньки». А в «Оповіданні про половчина» загадковий для героя святий Миколай не раз з'являється у половецьких степах і нагадує йому про викуп. Такі епізоди роблять оповідь гостро динамічною, розгортають повчальний мотив у своєрідний філософський трактат про почуття обов'язку, вірність слову та необхідність каяття за порушення принципів добра, благородства, довіри геросві, адже відхід від них, їх забуття губить людину, веде її до трагічних наслідків у житті. Єдине спасіння у такому разі — каяття. Чи слід говорити, яку силу впливу мали такі оповідання на широкі маси, психологія і світогляд яких формувалися на засадах християнської моралі та етики, а народнопістичні засоби вираження їх змісту, народна естетика в цілому робили їх якими, доступними і зрозумілими кожному, спонукаючи думати, зіставляти свою поведінку, свої принципи та ідеали із загальнолюдськими морально-етичними ідеалами, цінностями взагалі.

Новелістичний характер розвитку сюжету, який розгортається на основі однієї або кількох подій, впливає із притче-

вої конкретності, стислості фабули та повчальності. Скажімо, «Оповідання про розбійника Флавіана» побудоване на трьох епізодах, а саме: раді Флавіана з розбійниками, прибутті до жіночого монастиря та розмові з ченцями, чудесному одужанні Митротоди і каятті під його впливом Флавіана. Взаємозв'язок між цими епізодами підпорядкований вмотивуванню внутрішніх змін, які обумовили психологічне потрясіння і каяття учорашнього розбійника, пробудження в нього людяності, благородства та прийняття рішення порвати свої зв'язки з розбійницьким товариством і назавжди залишитися у монастирі сторожем, аби в такий спосіб спокутувати свої гріхи і служити Богові.

Весь цикл також має своєрідну композицію. Вона нагадує мозаїку, де кожне оповідання — самостійний твір і разом з тим складова єдиного цілого. Досягається це завдяки логічному взаємозв'язку морально-етичних категорій, зміст яких вираховується автором.

У перших оповіданнях увага концентрується навколо таких категорій як благородство, добро, необхідність власним розумом дійти істини. Цього навчає цар своє оточення в оповіданні, яке започатковує цикл, пройшовши жорстокі випробування, істинність їх змісту пізнає і цар Аггей. Тим самим автор ніби підготовляє читача до сприйняття і трактування інших категорій. Так герої наступних творів різними способами одержують багатство. Перед ними постає проблема морально-етичного вибору, що й становить своєрідне випробування їх розуму і волі. Викуп і дарована свобода породжують у половчина замість вдячності та благородства зверхність до русина, християнської релігії, за що й поніс заслужену кару і тільки потім згадав про своє слово, дане перед іконою святого Миколая, і оплатив обіцяний викуп. Подібну історію пережив, як знаємо, й Евлогій. А от зuboжілий чоловік з «Оповідання про чоловіка, що позичав богу» не спокусився на багатство, а одразу оддав його бідним і тим повернув собі найцінніше — віру в дієвість слова Божого, життєдайність народної християнської моралі та благородство. Мотив каяття у завершальних оповіданнях циклу є ніби підсумковим і відкритим у часі. Тим самим автор проєктує повчальний зміст твору на слухача, ніби даючи йому можливість зважити і проаналізувати й свої дії та вчинки, зіставити їх з щойно описуваним, і зробити відповідні висновки. Завдяки цьому «Староруські оповідання» становлять свого роду морально-етичний кодекс, художньо-філософський трактат, значно розширюючи можливості художнього освоєння їх автором фольклору, народного світогляду в цілому.

Близько за своїм змістом та художніми особливостями до згаданого циклу примикає оповідання «Хмельницький і ворожбит». Легендарне начало у ньому має притчевий характер. Казково-романтична глибина лісу, образ діда-ворожбита, мотив долі, загадкові перетворення тут становлять основу концепції твору, їх функція полягає у передбаченні великої і щасливої долі панові чигиринському сотникові. Дідове ворожіння провіщало Богданові Хмельницькому гетьманство, а роздуми героїв у зв'язку з цим про долю України, про почуття морального обов'язку перед нею. Таким чином, гетьманство постає як нагорода за нескореність і як велика відповідальність героя за свій народ, Україну, їх теперішнє і майбутнє. У цьому й полягає сенс повчальності твору, його філософський зміст. Прикметна в цьому відношенні розповідь діда про заблуканого і зголоднілого святого Петра, який у щирій молитві просив Божої допомоги у скрутну хвилю свого життя. Небесний голос наказав йому їсти гадюку, що вилізла з-під каменя. Тільки-но Петро хотів зробити це, як гадюка перетворилася в сушену рибу. В історії з вечерею чигиринського сотника було усе навпаки. Риба тут перетворилася в гадюку, якій Богдан відкусив голову і кинув її геть. То був лихий знак. Коли б і він кинув голову в огонь, то це означало б повну перемогу над ворожою силою, а так ворожіння вказувало на нелегку боротьбу гетьмана зі злом, що панувало на Україні, тяжкі змагання за незалежність рідного народу, його світле майбутнє, адже ні народів, ні гетьманові не судилася доля святого Петра. Синтез реалістичного і легендарного начал, символ дороги як майбутніх випробувань у кінці твору подібно до «Староруських оповідань» також надають повчальній тенденції відкритості у простір і час, помножуючи тим самим її гостроту і актуальність, значення для героїв національно-визвольних змагань, прийдешніх поколінь в цілому.

В художньо-філософських споминах «У кузні» І. Франко крізь призму сприйняття малого хлопчика подає типові картини селянського життя, яке спостеріг у ранньому дитинстві. Художнє узагальнення і типізація тут ґрунтуються на народній світоглядній основі та індивідуально-авторському сприйнятті і трактуванні повсякденної дійсності.

На перший план І. Франко виділяє в оповіданні дві найважливіші категорії селянського світогляду — працю і внутрішню потребу в турботі про іншу людину, потребу в природному, щирому і якомусь поетичному, отже й невмирущому спілкуванні з рідними, близькими, односельцями і просто добрими людьми. Праця для героїв твору — то дивовижний світ радості натхнення, джерело взаємолюбові та взаємоповаги.

Пригадаймо, з якою любов'ю виписує автор процес виготовлення колеса чи то простого, але так необхідного у домашньому господарстві знаряддя — сокири. І коваль, і ті, хто зібрався в кузні навколо нього, не просто спостерігають цей процес, а беруть у ньому співучасть, творячи у своїх душах якусь, лише їм зрозумілу, музику життя, знову ж таки селянськи стриману атмосферу піднесення, людяності і доброти. «Батько, — згадує через багато літ І. Франко, — такси ніякої за роботу не мав, «що людьом, то й мені», а нема готових, то й підожде. Але любив, щоб у кузні було весело, гамірно. При більшій компанії, при веселих розмовах та при чарці горілки йому робилося найліпше. Та й не раз і потрібно більше помічників. Ось хоч би обручі натягати на колеса: три-чотири хлопці хапають за здорові дрючки з залізними гаками; два інші та батько третій довгими кліщами несуть розпечений обруч, кладуть його на обода, а ті з дрючками хапають гаками за рафу, опирають кінець дрючка о обід і починають щосили тиснути вниз. Батько хапає великий молот і побиває рафу, де треба. Дерево обода за дотиком гарячого заліза де-де пускає полум'я та воно швидко гасне.

— Ну, ну! Ти-ти-ти! — чути батькове приговорювання, перемішуване ударами молота то о рафу, то об обід, та клацанням гаків, що тягнуть обруч у різні боки. Потім тричотири чоловіки хапають такі самі великі молоти і починають в такт молотильників набивати затягнений обруч на обід. Луп-цуп-цуп! Луп-цуп-цуп! — лунає на всю слободу, поки обруч не стане зовсім на своїм місці. Старші господарі очима знавців оглядають колесо, придивляються, чи добре стягнув обруч дзвони, чи ввійшла на своє місце кожна спиця, чи міцно стоїть маточина; сей та той підійме здоровецькою рукою колесо вгору, пустить його легко по землі і прислухається до його стуку.

— Колесо, як дзвін, — повторяє один за одним. Найвища похвала ковалеві» (XXI, 161-162). З такою ж любов'ю виготовлялася сокира. Не випадково через тридцять літ по смерті славного на всі околиці села коваля, згадавши у розмові з Франком про його батька, один селянин мовив: «Ні, нема вже такого коваля. У мене ще й досі його роботи сокира є. То душа, не сокира» (XXI, 161). Як бачимо, проста буденна річ у руках сільського майстра стає витвором його душі і серця, викликає глибоку шану і вдячність знайомих, стає критерієм людських взаємин, джерелом краси людської душі. Отже, пам'ять І. Франка ще в дитинстві зафіксувала одну з найістотніших рис українського характеру, а саме: природну потребу вкладати свій розум, жар свого серця у справу. Це з одного

боку. А з другого — вміння бачити і цінити що потребу, виходити з неї у ставленні до іншої людини. Такий синтез формує не лише тип характеру, а й спосіб мислення, життя в цілому, і то не однієї людини, не однієї громади, а усього народу.

Типовою рисою національного характеру українця І. Франко вважав схильність до поетичного художньо-філософського узагальнення і повчання. Тому в оповіданні «У кузні» він вводить дві притчі, які вкладає у уста батька. Робота в кузні при чарці горілки ніколи не виходила за межі унормованої селянською толерантністю та мораллю міри. Навпаки, батько уміло використовував ці обставини, розповідаючи притчі про дівку-скуску та про святого, що просив Бога, щоб увільнив його від людської любові.

Зміст притч був спрямований на утвердження здорових принципів життя. Перша з них, хоч і розповідалася на доказ того, що жіноча натура й невинного веде до гріха, не допускала образи і зневаги жіноцтва, а делікатно застерігала від легковажності, поверхового захоплення, навчаючи присутніх, особливо парубків, стриманості та розсудливості в одній з найделікатніших ділянок людського життя. Друга притча також має філософсько-дидактичну спрямованість. Її зміст полягає в розкритті тієї простої істини, що людина не може жити нормальним повноцінним, отже й змістовним життям, без поваги і любові до інших людей. Християнська заповідь любити ближнього тут спроектована в сучасність, безпосередньо до слухачів. Саме це переконливо свідчить, що батько І. Франка був живим втіленням такої моралі, адже виявляв постійну турботу не лише про матеріальний добробут односельців, а й про їх духовну та моральну досконалість. Тому-то оповідані батьком притчі виконують в оповіданні ще одну функцію — функцію згуртування патріархального колективу, а часом їх оповідач постає як сільський любомудр і визнаний духовний пастир цього колективу. Правда, про це в оповіданні прямо ніде не говориться, це впливає з самих принципів народної моралі, зокрема тої селянської толерантності та делікатності, які властиві героям та оповідачеві, з усієї морально-етичної та філософської концепції твору.

У заключних творах прозового циклу І. Франко прагнув охопити найрізноманітніші сфери людського буття. Тому окремі з них не мають чітких ознак якогось жанру. «У кузні», «У столярні» важко назвати оповіданнями. Та й сам автор визначає їх жанр як спогади, хоча вони не є властиво спогадами, адже поєднують у собі ознаки оповідання, публіцистично-філософського роздуму, художньої оповіді, в канву якої органічно вплетено притчі. Іноді ці твори становлять свого роду



ескіз, замальовку, художньо-психологічну студію. Таким є «Терен у носі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Характери героїв цих творів, їх концепція в цілому виражають типові риси народного світогляду, народного укладу життя в галицькому селі.

«Терен у носі» — своєрідний фольклорно-етнографічний етюд, у якому йдеться про патріархальні звичаї проводів помираючої людини в останню дорогу, звичаї, пройняті поезією повір'їв, теплом людських взаємин, життєвою мудрістю. Старий і тяжко хворий Микола Кучеранюк відчув свій кінець і віддавав останні накази синам та невісткам. Здавалось би, в цій ситуації немає нічого особливого, окрім повних трагізму, зойку та розпуки передчуттів, бо ж на страшну звістку невістки та внуки підняли крик і лемент, як то буває у таких разі. Та І. Франко тонко зауважив дивовижний спокій старого, з яким він невісткам велів мовчати і бути спокійними, а синам — скликати найстарших та найповажніших сусідів, аби у їх присутності виявити свою останню волю. «Будьте тихо! — мовив він напівсуворо, а напівласкаво. — Я вмру, хіба ж то яке диво? Нажився немало. Чи хочете, щоб я жив вічно? Рушайте і приладжуйте все, що треба для похорону!» (XXI, 375). Так просто і глибоко відкриває І. Франко ще одну грань народного характеру — врівноваженість, розсудливість і житейську мудрість, які сприймаються в устах умираючого Кучеранюка як турбота про дальшу долю роду, як вияв поваги до громади, бажання висповідатись перед нею і тихо, з чистою душею та чистим сумлінням, назавжди відійти в інший світ. У такому разі йдеться не лише про власну душу і сумління, а й про честь роду, адже смерть мислиться патріархальним селянином як очищення від гріхів, що загострює почуття обов'язку перед родом і сільською громадою, як одвічний рух до істини і взаємної любові.

Мотив передсмертної сповіді в оповіданні є визначальним. Він служить основним художнім прийомом зображення характеру героя, історії його життя, крізь його призму автор розкриває психологічні та морально-етичні основи взаємин Миколи і сусідів, ставлення героя до світу, дітей, гір, Черемоша, навколо нього обертається основне коло проблем твору.

Кучеранюк цілих два тижні був при смерті, геть побіліло його волосся, уже й сам себе вважав чужинцем на цьому світі, відлученим від нього, та все-таки не вмирав. І сусіди вже казали, що ніхто з них не носить гніву в серці на нього, бо ж треба вибачити один одному, як то велить давня і мудра традиція, бо ж тоді й Бог не вибачить, а смерті все не було. Тоді Микола розповів історію з своїх ще парубоцьких часів.

Найбільший забіяка і найбільший керманіч на весь Черемош, він наробив немало лиха на селі, та при тому відчував і смак до праці. Перед ним ніби стояло питання: яким шляхом іти далі в житті — забіяки чи чесною і статечною людини? Та Микола над тим не дуже задумувався, аж доки одного разу до нього на дарабу попросився звичайний собі, літ 14 чи 15, пас-тушок, аби перебраться на другий берег Черемоша. Та ось несподівано хлопець підійшов на край дараби і зник у каламутній воді. Як не вдивлявся у плесо керманіч, та від загадкового хлопця з незвичайною білою рукою не було й сліду. Свідомість того, що так раптово і близько запропастилося молоде людське життя, боляче шмигнула Миколу в саме серце, його пройняв дроз і переляк. Відтоді страшні видіння не раз переслідували Кучеранюка, він сповідувався у священника, але й те не допомогло. Ніхто не визнавав за ним гріха, ніхто навіть в околицьніх селах не чув про смерть того хлопчика, але страшні видива раз від разу поверталися до нього, змушували зважувати кожен свій крок. Микола нічого того не розумів, хоч і був добрим господарем, статечною людиною, аж поки висповідався перед смертю сусідам. Тоді ровесник Юра також розповів йому про пригону з колючкою терну в носі. Ще в дитинстві, бавлячись із хлопцями, він загнав у ногу колючку з терну. Поки він виймав її, діти добігли до річки і стали купатися в ній. Вони й не помітили, як надійшла повінь, яка підхопила й понесла їх у безвість.

Уважно слухали тих поважних розповідей присутні. «Якби я був разом з моїми товаришами добіг до Черемоша, — вів далі Юра, — то був би, певно, й пропав разом з ними. Так само мені видається твоя історія і твій гріх. Молодим парубком ти був п'яниця, забіяка і марнотратник. Зневажити, поганьбити або й побити безневинного чоловіка, знасилувати дівчину — се для тебе було так легко, як випити чарку горівки... А нараз ти зробився зовсім іншим чоловіком, перестав пити, перестав заходити до шинків, водитися з п'яницями та опришками, перестав навіть сміятися голосно, — тямий, як ти тоді любив сміятися, аж на столі чарки дзвеніли, а найсмільші ватаги блідли? А потім ти оженився і запрягся до праці... Ані пізнати було першого Миколи. А ми богу дякували та все гадали, що то твоя жінка так напутила тебе, бо інакше й не вміли собі пояснити того. Аж тепер бачу, Миколо, що то ми всі помилялися» (XXI, 389). А далі Юра витрактував Миколіні привиди не як гріх, а як ласку Божу, як засторогу від лихих діл, засторогу, що як терен у носі, не давала зійти на пагубну дорогу, ослабила і глушила лихі сили. Тож не докорами сумління має мучити себе Микола на останній дорозі, а тішитися тим, що

приймав ласку Божу у свою душу і праведним чоловіком завершує своє земне буття. Відтак з ясним лицем, з образом спокою і задоволення на ньому Микола став небіжчиком. «Видно, що й душа його перед смертю знайшла здавна пожаданий мир» (XXI, 390), — підсумовує автор.

Очевидно, що в оповіданні «Терен у носі» І. Франко, йдучи від народних повір'їв, народної психології, моралі та етики, а також реалій повсякденного життя гуцула, створив своєрідні притчі, які у загальній концепції твору поєднали усі його частини в єдине художньо довершене ціле, надали йому яскраво виражених національних ознак як у змісті, так і у формі.

В оповіданні ж «Як Юра Шикманок брів Черемош» національна основа типізації виявляється в синтезі морально-естетичних та психологічних цінностей. Головний герой твору утверджує себе в світі на принципах народного світогляду, виробленого патріархальним укладом життя. Його потреби, життєві інтереси обертаються в колі сімейних традицій, які передавалися з покоління в покоління. Любив землю і працював на ній. Вона ввійшла в світ Юри як володарка його долі, бо ж від неї мав хліб і до хліба, отже і те, що визначало спосіб життя селянина. Сімейна злагода також трималася на праці. Юра віддав синові п'ять прутів поля, дещо маржини, хату й обійстя. Собі ж залишив край села три пруті поля, збудував там хатчину, в якій разом з жінкою доживав свого віку. Праця на землі, по господарству приносила не лише достаток, а й душевний спокій, моральне задоволення, сімейне щастя, бо ж «і син, і невістка, і їх діти часто навідували їх, доглядали, допомагали не раз у роботі, хоч не без того було, щоб і самі не покористувалися від старих чи то зайвим крейцаром, чи хлібом, чи молоком. Звичайно, старим багато не треба, а у сина дрібні діти, а хазяйство невеличке» (XXI, 425). У таких ось повсякденних турботах Юра вбачав смисл свого життя, його красу і цінність.

Та в нових умовах усе це стало зневажатися, а неспроможність задовольнити свої скромні духовні та моральні потреби викликає в душі Юри рішучий протест. Нездатність сина й невістки рахуватися з батьком, з його любов'ю до них призводить до того, що Юра відмовляється відписати їм свій ґрунт, на чому добре погрів руки хтивий і підступний шинкар Мошко. Так Юра залишається без хати, без будь-яких засобів на прожиття, нікому не потрібним і викинутим за борт життя. Але і в такій ситуації герой залишається цілеспрямованим. Він не може змиритися з тим, що понівечено його честь і гідність, осміяно на очах у всієї громади, зневажено життєві принципи

та ідеали. Так у думках героя зароджується ідея помсти, ним оволодіває бажання вбити здирицю Мошка.

Від розповіді, опису, коментування вчинків, подій і явищ І. Франко переходить до психологічного самоаналізу героя. Тут він використовує широкий спектр художніх прийомів і засобів, серед яких пісня і фольклорна фантастика виходять на перше місце, тісно переплітаючись з індивідуально-авторським світосприйняттям.

Задум убити Мошка зароджується в далеко неоднозначних обставинах. Створений автором образ кривавої заграви, що розітлівшиися на заході, огнистими плитами висіла на хмарах та палала пурпуровою пожежею на снігових шпильях далекої Чорногори, тужливий голос трембіти викликають гнітючий настрій, нагадуючи про трагічну кончину такого ж, як і сам Юра, Мошкового годованця. Ця смерть остаточно розвіює Юрині вагання. «Вже як-сьма наважився, так мусю зробити. То людоїд, не чоловік. За такого й гріха не буду мав» (XXI, 441), — переконує він сам себе. Монолог Юри то не просто самоаналіз героєм свого задуму і вчинків, то — виклик світові зла, насильства, байдужості та черствості, то своєрідна філософія честі та гідності патріархального селянина, філософія добра і зла.

На повніше і глибше вираження художньо-філософського потенціалу роздумів, душевних борінь Юри спроектовані в оповіданні образи чорного і білого демонів. Вони становлять художню паралель до внутрішнього світу героя і супроводжують його аж до розв'язки сюжету. Чорний демон — втілення злих сил, так би мовити, опонує задумові Юри вбити Мошка. Як тільки цей задум переважає в настроях героя, чорний демон торжествує, злорадствує, навіть у тимчасовому безсиллі білого демона відвернути лихо він вбачає свою силу, що робить його зверхнім, хтивим. Білий же демон співпереживає долі героїв. Йому болить душоубство Мошка і намір Юри вбити його. Концепція образу побудована на принципах народної християнської моралі та любові та всепрощення, віри у перемогу добра над злом. Тому зусилля білого демона спрямовані на те, щоб викликати в людській душі такі почуття, які б відвертали людину від усього злого, лихого і недоброго. Ось «він своєю долонєю доторкнувся широких грудей Юри і своїми небесними очима зирнув у понурі, завзятою злобою заіскрені Юрові очі» (XXI, 445). Юрі стало від того якось дивно, боязко, сумно і жалко на душі. Його проймають суперечливі почуття. Та знову його душею заволодіває помста. При тому І. Франко чітко підкреслив, що Юрі не властиві злорадство, самонасолота від свого задуму. Він — не чорний демон з його хитрою

зверхністю. Він — месник, його болісний задум має соціальне коріння, і не злорадство, а жага справедливості керує його вчинками. Істотно поглиблює і конкретизує таку концепцію образу народна пісня про Юру Драгарюка. Її зміст спонукає героя до кінця осмислити свій крок, дійти до потреби у разі необхідності чесно зізнатися в скоєному, не таїтися з ним і відпокутувати те, що зробив. Таким чином, співанка обумовлює і готує ґрунт для психологічного зламу в душі Юри, крутого його повороту до милосердя і всепрощення. Але такого милосердя і всепрощення, яке не просто відпускає гріхи ворога, а й перероджує його на цих принципах.

До такої ж розв'язки сюжету підводить і варіювання мотивів добра і зла, що, окрім усього іншого, надає творові виняткової музичності і симфонізму зокрема. Чорний демон поступово втрачає владу над Юрою. Відповідно до цих змін білий демон усе більше й більше скеровує думки, дії та вчинки героя в русло добра і благородства. Він пробуджує в душі Юри потребу нормального людського життя, що й спонукає його змінити свою думку про вбивство Мошка, а на останнього насилає жах смерті, який до дна перевертає його душу, примушує переоцінити свій здирницький, душогубський спосіб життя і скерувати його в прямо протилежне русло. Завдяки тому Юра повернеться до сина та невістки, віддасть своє добро внучатам, і ті будуть любити його. У родині знову запанує лад, втіха, тепло та згода, а Мошко назавжди затямить собі, що вчинене ним зло трикратно обернеться проти нього ж самого, і тоді йому вже ніколи не уникнути заслуженої кари. І хоч чорний демон називає все це силуваним добром, усе ж таки він не похитнув віри білого демона у правильності того, що він робить, у відданості ідеалам добра, милосердя і благородства. Характерна в цьому відношенні їх розмова, якою й закінчується оповідання: «Білий. Господь ріжними дорогами тягне людей до добра. Одних страхом, других жадобою зиску, інших особистою амбіцією, ще подразненим самолюб'ям; лише невелика часть робить добро з чистої, високої любові до добра. Божа річ цінити, яке добро вартіше. Моя річ — допомагати по змозі, щоб сума добра між людьми все більшала та більшала.

Чорний. Еге ж, еге! Вийшов сівач на поле сіяти, та й сіяв, кидаючи насліпо одно зерно на стежку, друге в терня, третє в буйну пірийку, в надії, що хоч якась частина зійде, і виросте, й досягне, і дасть стосотні плоди. А я собі сію свій кукілець розумно, з гарним обрахуванням. Де не можу зовсім заглушити твоєї пшенички, там хоч запоганю її.

Білий. Що ж, роби, як знаєш і як мусиш! Поборемось!» (XXI, 472). Оцей досить поширений у творчості І. Франка

прийом відкритості розв'язки сюжету у простір і час помножує потенціал художньо-філософської концепції твору. У даному разі у такий спосіб утверджується ідея одвічної боротьби добра і зла, дається читачам привід до роздумів і узагальнень відносно свого місця у цій боротьбі, а повчальний зміст історії життя Юри Шикманюка та Мошка Готтесмана ніби кличе героїв і читачів не лише сучасників, а й у прийдешніх поколіннях сповідувати ідеали білого демона, утверджувати себе на гуманістичних засадах, бо ж добро і людяність, братня взаємодопомога і взаємоповага — то основа нашого щастя, нашого життя і поступу по шляху до всього світлого, чистого, благородного та чесного.

У повісті «Великий шум» такий світ передається через опис весілля Кості і Галі. Атмосферу урочистості в ній створюють звичаї, обряди, строї. Та чи не найефективнішим засобом типізації тут виступає народнопоетична символіка. Ангели, які ізлинули із неба і сіли, впали у Костенька на дворі, вінки, барвінок<sup>1</sup> символізують чистоту і святість почуттів закоханих, макро- і мікрокосмос не лише весільної пари, а й усіх, хто бере участь у цьому традиційному народному дійстві. Мікрокосмос — це світ людської душі, макрокосмос — світ навколишній з його небом, землею, ангелами, природою, звичаями, традиціями і реаліями повсякденного буття героїв твору. Особлива функція фольклорно-етнографічних явищ зумовлена в повісті тим, що виходячи заміж за селянського хлопця, вдовиного сина, Галя назавжди сміливо та рішуче рве свої зв'язки з остогидлим їй світом жмикрута-батька. Тому весілля виступає в такому разі новим світом краси і свободи, гармонії і любові, в якому вона й починає своє нове життя.

Подібне масмо й в оповіданні «Неначе сон». Народна дівоча пісня, повір'я наслання та їх відвернення, благословення бабусею Марисі на шлюб з молодим і вродливим Нестором запалюють в душі Марисі надію на щастя, якого вона не знала за старим удівцем Мироном. Знову ж таки масмо тут оті прадавні селянські ідеали, мудрість, толерантність, скромність та благородство, втіленням яких виступають бабуся і Марися.

Завершує прозовий доробок І. Франка друга редакція повісті «Петрії і Довбушуки». У ній автор пішов шляхом поглиблення реалістичного начала і реалістичної типізації, тому

<sup>1</sup> Докладніше про народнопоетичну символіку див.: Костомаров Н. И. Историческое значение южнорусского народного песенного творчества // Собр. соч. Н. И. Костомарова. Книга восьмая, т. XIX-XXI. С. Петербург, 1906. Потєбня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. — Х. . 1860. Дмитренко М. та інші. Українські символи. — К. . 1994.

зміни в принципах художнього освоєння фольклору тут також підпорядковані цьому завданню. Зберегти в цілому народно-поетичну основу характеристики героїв, письменник, особливо в другій частині, свідомо уникнув романтичної піднесеності, романтичного пафосу у трактуванні тих чи інших явищ.

Так у першій редакції по відбутті в'язничного терміну Олекса Довбушук з Леньком і Сеньком просяться до Петрія, аби він прийняв їх до себе жити. Петрій відмовляє у цьому, посилаючись на те, що не вірить Довбушукам у їх добрі наміри, у можливість швидких і легких змін на краще у їх задумах, характерах і способі життя. Тоді вони йдуть у полонину до старого чабана Максима, де й перебувають деякий час. У другій же редакції Петрій приймає до себе Олексу, а Ленько і Сенько пристають до ватаги розбійників. Забуває у другій редакції про слухний час ділань і Андрій Петрій. Після жорстоких знущань Довбушуків він іде до Львова, записується в університет і віддається правничим студіям, потім одружується з Тозею Кралінською. Такі зміни в повісті пояснюються авторським задумом і цілком вмотивовані реалістичною розв'язкою, адже твір закінчується не ідеалізованою зустріччю Андрія з друзями своїх шкільних років та їх готовністю реалізувати легендарний заповіт Олекси Довбуша, а тим, що вхід до його скарбів було завалено, отже до них втрачено доступ. До того ж і головні герої твору, які з роду в рід ворогували через них між собою, гинуть. Цілком зрозуміло, що така, хоч і дещо спрощена, розв'язка вимагає відходу від принципів фольклорно-романтичної ідеалізації у творенні характерів, у трактуванні тих чи інших явищ дійсності.

Зміни принципів художнього освоєння світоглядного та естетичного потенціалу народної творчості у першій та другій редакціях повісті «Петрії і Довбушуки» відображають сволочію принципів типізації на засадах народної естетики в прозовій спадщині І. Франка в цілому. Для творів раннього періоду характерна народно-поетично-романтична ідеалізація характерів та обставин. Тут принципи фольклорного узагальнення нерідко переважають над власне типізацією. Та вже в цілому ряді оповідань цього періоду на відміну від повісті «Петрії і Довбушуки» помітне тяжіння письменника до синтезу типового та індивідуального в національному характері, синтезу, що базується на народній світоглядній основі і позначений інтересом до внутрішнього світу індивіда, до поглибленого його аналізу у зв'язку з соціальними процесами, які відбуваються у житті та суспільстві. Фольклорна фантастика у такому разі поступово втрачає свою провідну характеро- і стилетворчу функцію, поступаючись народно-пісенному началу, а у прозі

80-900-х років почалу публіцистично-філософському, що значно розширює можливості та збагачує принципи художньої типізації. Національна основа її виражається тепер не лише в інтенсивному освоєнні психологічного та морально-етичного потенціалу народного світогляду, а й у переході до соціальних, філософських проблем, оновленні поетичної системи, у якій фольклорні елементи також підпорядковуються розв'язанню цих проблем, новим художнім завданням в цілому. Народно-поетичний зміст художнього образу трансформується через його відкритість у сучасність, через публіцистичну загостреність та філософську спрямованість, зрештою, через авторську позицію, яка виявляється значно чіткіше й окресленіше, аніж у ранніх творах. Однак це зовсім не означає, що функції фольклору у творенні характерів та обставин послаблюються. У повістях «Воа constrictor», «Борислав сміється», оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» демонологія, народнопоетична фантастика, інші фольклорні елементи відіграють принципово іншу роль як то було у повісті «Петрії і Довбушуки». Тут вони гармонійніше пов'язані з авторським началом, повніше виражають діалектику традиції і новаторства у творенні характерів, художньому осмисленні філософських, соціальних, морально-етичних та інших проблем сучасності, людського буття взагалі.



## РОЗДІЛ IV. НАРОДНІ ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДРАМАТУРГІЇ

Творча практика І. Франка-драматурга позначена яскраво вираженими орієнтаціями на світоглядний потенціал фольклору, народних традицій, звичаїв та обрядів. Письменник у такому разі художньо опрацьовує не лише народноестетичні мотиви та образи. У творенні характерів героїв, ідейно-естетичної концепції тієї чи іншої драми, драматичної поеми або образка він виходить насамперед з народних ідеалів, синтезу і діалектики становлення психологічних, морально-естетичних, соціальних, філософських та інших цінностей, вироблених народом упродовж віків. Наприклад, побут тут стає своєрідною опредмеченою свідомістю, тобто дана річ є не просто річчю самою по собі, ужитковим предметом. Вона виступає як вияв потреб, волі, спосіб самовираження героя і т. д. На цій основі виникає конфлікт, відбувається формування і становлення, рух ідей та художніх форм. Одяг, звичаї, предмети повсякденного вжитку в драматичних творах на історичну тему є художніми деталями, які засвідчують певну життєву позицію, життєві принципи, ідеали, світоглядні переконання героя в цілому. Жебрацький одяг Предслави та її дітей у драматичній поемі «Сон князя Святослава» не є свідченням убогого життя героїні, швидше він нагадує про багатство і благородність духовного світу цієї жінки, адже страждання, жорстокі випробування вона вибрала сама цілком свідомо, аби допомогти князеві вирятуватися з біди, що чекає на нього. Оцей контраст між уявленнями про дружину боярина і реаліями повсякденного буття дає досить сильні імпульси до зав'язки і розгортання конфлікту невидимими внутрішніми зв'язками поєднує усі художні елементи твору. Разом узяті вони й формують єдину, цілісну і художньо довершену його систему.

На таких само ідейно-естетичних засадах відбувається художнє освоєння змісту народного світогляду в інших його аспектах.

Фольклорні елементи у структурі драми «Славой і Худощ», як, скажімо, мотив віщування долі і т. д., несуть у собі не лише стародавні уявлення про людину і світ, а й підпорядковані розкриттю авторського ідейного задуму. Образ співця-пустельника Люмира тут типологічно споріднений з образами віщунів у фольклорі. Як і останні, він — поважна, свідомо своєї сили, честі та гідності людина. Герої фольклору довгі роки живуть у лісах, опустілій, усіма забутій хатині, оповиті оре-

олом якоїсь таємничості, вони стримані, мудрі у взаєминах не лише з добрими людьми, а й з ворогами. Франків Люмир також наділений усіма цими рисами. Ось воїни найзників Берма, Беркут та Ништа зухвало підходять до нього, грубо поводяться, залякують. Але Люмир зносить усе те з гідністю і заявляє: «Браття, кінчіть своє діло, котре вам наказано!» (XXIII, 271), коли ті заспокоюються, починає відповідати на їхні запитання, віщує долю Берми, який перед своєю смертю має стати найвищим у краї. Функція цього мотиву в драмі полягає в розкритті благородності внутрішнього світу Люмира, що ґрунтується на засадах народної моралі та етики, у протиставленні його світові воїнів-найзників. Взаємоспроектваність цих світів не лише яскравіше відтінює прекрасне у характері Люмира та потворність ворогів, а й надає конфліктові твору стрімкості, динаміки розгортання. Різні часові народнопостичні уявлення про людину і світ таким чином нашаровуються одне на одне, розкриваючи одне явище через інше, взаємопоглиблюючи їх зміст, виводячи драматичний конфлікт, отже й ідейний зміст твору на новий, вищий ступінь розвитку, утверджуючи тим самим думку про те, що насильство, завоювання не мають слави і довгого життя, що вони неминуче терплять крах. Така філософська ідея визначає суть сцени зустрічі Люмира з нападниками і віщування ним долі Берма.

Для І. Франка фольклор, народні звичаї та обряди, світогляд у цілому стали насамперед джерелом постановки та художнього розв'язання цілого ряду філософських проблем, основою поглиблення філософської місткості створених ним образів та художньої майстерності. Це ж у свою чергу значно розширило рамки і збагатило традиції української літератури в освоєнні народної творчості взагалі та її світоглядно-філософського потенціалу зокрема.

Глибше і всебічніше розглянемо в цьому плані побутову основу творення характерів і образів, побутові джерела проблематики, ідей та художньої майстерності в драматургії І. Франка.

Ми уже говорили, що побут у творчості І. Франка не є простим описом обставин повсякденного буття героїв, що він передовсім є предметним вираженням їх свідомості, яка сформувалася на народних традиціях, звичаях та обрядах в ході тривалого історичного розвитку. При тому побут стає джерелом інформації, яка спонукає до осмислення свого місця в суспільстві, власної долі у нерозривному зв'язку з долею рідного краю.

Князь Святослав («Сон князя Святослава») іде до розбійників і приймає їх спосіб життя. Розділяє долю опришків і Ма-

руся з драми «Кам'яна душа». В суворому повсякденному побуті народних месників вони вбачають вияв виняткової сили волі, мужності, морального гарту, що так імponує їх внутрішньому світові. І. Франко у зображенні цих сцен цілковито йде за народними переказами, легендами, піснями, повір'ями та іншими жанрами фольклору.

Типологічна спорідненість творів народної поезії та І. Франка спостерігається насамперед у зображенні табору розбійників та місць розташування опришків, що характеризуються безлюдністю, таємничістю і разом з тим поетичною загадковістю та принадністю. «Оповідують старі люди, — говориться в одному з переказів про опришків, — що колись на тому місці, де тепер село Лисичеве, ріс густий дубовий ліс. У лісі було багато звірів, найбільше лисиць. Перший, хто порушив життя цих тварин, був селянин, що звався Коструб. Він утік від свого пана, котрий змушував працювати селян день і ніч.

А як чоловік прозивався, не знати, бо прозвище придумав сам, аби його не могли знайти пани.

Поселившись у цих лісах, Коструб почав розчищати собі галявину для житла і під посів.

Його сім'я натрапила на нору лисиць. Звідси і пішла назва поселення, яке згодом почало розростатись».<sup>1</sup>

В інших легендах через деталі побуту передаються волелюбність опришків, високий рівень їх соціальної свідомості. Скажімо, наскрізним образом багатьох легенд, переказів та пісень про Довбуша є топірець. В одній з них розповідається, що Олекса добре витесав його ще в дитинстві, коли йому минуло лише п'ять років. «Ади, який я собі топірець зробив. А як май трохи підросту, то стану такий, що жодний мене не подужа»,<sup>2</sup> — каже він матері. Топірець опришків неодмінно розцяцькований різьбленими візерунками, квітами і т. д. Так звичайна, буденна річ у народній свідомості естетизується, набирає символічного змісту, виступаючи невід'ємним атрибутом опришка, вона підкреслює його звитягу, усвідомлення ним свого призначення в житті.

Описи звичаїв народних месників також мають глибокий філософський зміст. Перед тим, як прийняти хлопця до ватаги, опришки влаштовували свосередні випробування на витривалість, винахідливість, вправність, чесність, відданість товариству і т. д. Отже, той, хто свідомо обирає ці випробування як норму повсякденного буття, виражає волю широких мас до

<sup>1</sup> Ходили опришки. Збірник. — Ужгород, Карпати, 1983, с. 42.

<sup>2</sup> Там само, с. 156.

свободи і справедливості. Стас цілком очевидним, що ці та подібні звичаї узагальнюють у собі народні погляди на мету, смисл і цінність життя, характер взаємин людини і суспільства, відображають діалектику формування національного характеру, життєвих принципів та ідеалів людини.

Для героїв драматичних творів І. Франка речі і явища побуту також мають глибокий художньо-філософський зміст. Скажімо, князь Святослав із драматичної поеми «Сон князя Святослава» проходить випробування, перш ніж бути прийнятим до ватаги Овлура. Спочатку він витримує бій з ізгоєм, потім приймає на мечі присягу на вірність товариству.

Клянуса богом і отсим мечем,  
Що буду вірно я служить Овлуру  
І товариству, без вагання все  
Сповнятиму, що лиш мені прикажуть,  
І жадні муки, ані жадні знади  
Мене не склонять до невіри й зради

(XXIV, 246). —

повторює він за Овлуром слова присяги, що становить кодекс розбійницького товариства. І в тому неабиякий сенс: звичай цей не ображає князя, не принижує його гідності, адже в ньому він вбачає справжню життєву мудрість, твердість переконань, послідовність дій та вчинків ізгоїв, які пов'язали свою долю з долею рідного краю. Знову ж таки і ліс, і меч, і присяга становлять конкретні вияви морально-етичної, соціальної та історичної свідомості героїв твору, знову ж таки засвідчують розуміння ними усієї складності суперечностей як необхідної умови суспільного розвитку, як присуду долі. Зрозуміло, що мислять вони не цими категоріями, але напрямок їхніх думок, характер світоглядних переконань засвідчують саме це. Відтак у розкритті змісту характеру, ідейного задуму твору в цілому виняткову роль відіграє підтекст. Він служить прийомом внутрішнього зв'язку частин у ціле, завдяки чому той чи інший образ, той чи інший епізод взаємодоповнюють, взаємовисвітлюють один одного, поглиблюючи тим самим діалектику розвитку конфлікту та філософське спрямування твору в цілому.

Естетична свідомість героїв драматургії І. Франка нерідко має міцну побутову основу. Прикладом цього є драма «Украдене щастя». Вечорниці, якими вона починається згуртовують дівчат та хлопців навколо Анни, старшої і досвідченішої людини. У процесі розмов, бесід, співання пісень, ігор, жартів та дотепів виникає атмосфера тепла, розкривається розуміння героями тих чи інших життєвих явищ, що формують своєрідну систему народних поглядів на красу, моральність,

громадські взаємини, людську долю. Діалектика взаємодії прекрасного і трагічного у драмі має своє коріння знову ж таки у побуті. Атмосфера вечорниць, привітність, статечність та життєва мудрість господині — то є втілення краси у народному її розумінні. Її стриманий смуток так гармонізує із статечністю, скромністю, ледь уловимою замріяністю дівчат та жвавістю, а часом і доброзичливим гумористичним настроєм парубків. Ця гармонія — типові обставини життя українського селянина, надто ж його дозвілля. В ній уся краса і приналежність української душі — душі поетичної, благородної, іскристої і разом з тим заземлено-журливої, з нотками якоїсь гіркоти і вічно затаєного болю. Про все це І. Франко ще не говорить, але такий зміст уже відчувається у підтексті вечорниць у хаті Задорожніх, у конфліктній ситуації, що створюється шляхом паралелізму між настроєм Анни, який ще ніде не заявляє про себе, але вже вловлюється у пісні «Ой там за горою та за кремінною», яку співають парубки і дівчата, та сніговою завією, що розгулялася за вікном. Прикметна тут і така деталь: усе лихе відбувається десь («за горою», «за вікном»), а тут у хаті — тепло і затишно, буяння молодості, жарти, дотепи.

Однак, не зважаючи на таку контрастність, характер розгортання дії визначають сумні настрої, які поглиблюються загадковим для молоді зауваженням Анни: «Почекайте-но, як замуж повиходите та на своїх плечах того добра зазнаєте, то вам ще й не так плакати захочеться» (XXIV, 8). Їй не мила радість, вона вся у якійсь глибоко затаєній суперечності з обставинами, яким безвідмовно покоряється. Внутрішній конфлікт Анни ніби притягує до неї серця і душі інших учасників вечорниць, ставить героїню у центр уваги. Мова невидимої душі якраз і знаходить своє предметне вираження у характері взаємин господині та гостей, у їх загальному психологічному настрої, у винятковій сердечності, доброзичливості та толерантності, піснях і т. д. У результаті звичайне явище громадського побуту набирає усе нового і нового змісту, стає художньо-філософським узагальненням морально-етичного досвіду народу, трансформуючи цей зміст у сферу соціальних відносин, на ґрунті яких розгортається конфлікт драми, відбувається становлення характерів героїв.

Дійовим чинником у драматургії І. Франка виступає й сільська громада. Крізь призму її настроїв, дій, вчинків та настанов письменник висвітлює цілий ряд проблем, насамперед морально-етичного, психологічного та соціального характеру.

Сільська громада в «Украденому щасті» не може змиритися з тим, що Михайло Гурман нехтує традиціями народної

моралі, зрештою, її самої, громади, думкою і виводить Анну перед молоддю та людьми старшого віку. Це лихий приклад і може вплинути на хлопців та дівчат деморалізуюче, тож громада, як то і належить за таких обставин, рішуче стає на захист віками вироблених норм буття, засуджуючи зухвалість поведінки жандарма. Але І. Франко при тому зосереджує увагу на тих тонких психологічних нюансах у настроях героїв, на винятковій толерантності селян, з якою вони обговорюють подію, що трапилася на їх очах. В основі цих розмов — давній принцип української народної філософії, суть якого полягає в увазі та повазі до людської особистості, на що, як ми уже говорили, вказував і сам автор у статті «Жіноча неволя в руських піснях народних». Жінки, дівчата та парубки обурюються поведінкою жандарма та Анни, та при тій і співчують їм. Скажімо, у розмову Насті з кумою І. Франко вводить повір'я про нечисту силу та святий дух, при якому відбувається та бесяда. Тим самим він майстерно передає уявлення героїнь про добро і зло, які ґрунтуються на народнопоестичних традиціях, і проводить своєрідну психологічну паралель між цими уявленнями і дійсністю, психологічно вмотивовує позицію сільської громади і особливо молоді. Не другорядну роль відіграє і нагадування вїта про церкву та настанову сгомосця дотримуватися в побуті релігійних приписів. Усе це підкреслює благородність, гуманність традицій народної моралі та етики, на основі яких і сформувалось світосприйняття, уявлення та характери селян, вмотивовує їх позицію у ситуації, що склалася.

Жінки, наприклад, докоряють Анні. Їх бентежить, що вона, коли забирали Миколу до криміналу, не сказала жодного слова, не проронила жодної сльози, як годиться чесній жінці, а згодом не пішла навіть відвідати свого чоловіка. Це те, що громада не може вибачити будь-якій порядній людині, адже воно суперечить принципам та народному ідеалу жінки. Однак про такі речі навіть кумасі говорять притишено, іноді перешіптуючись між собою, заявляючи тим самим і про свою статечність, завдяки чому у тих перешіптуваннях немає ані тіні обмови на адресу Анни, ніякого смакування людським горем. Більше того — це не осуд, а біль, співчуття стражденній душі, прагнення зрозуміти Анну і Михайла. «Вона здавна з ним любилася, ще дівкою будши. Він з того села, що й вона. А її брати силою видали за Миколу» (XXIV, 36-37), — говорить Настя. В цих словах — ключ до розуміння сільською громадою душевної драми Анни.

Принципову позицію займають і парубки та дівчата. Свою незгоду з поведінкою жандарма і Анни вони заявляють не прокльонами, не грубістю чи то непристойністю. Ремарки

вказують насамперед на їх міміку і жести. Всі присутні виявляють на ликах обурення, танцюючі пари помалу розступаються, залишаючи Анну і жандарма наодинці, потім парубки лукаво кланяються останньому. А коли Гурман намагається поправити своє становище горілкою та пивом, то один з парубків відповідає: «Ви, пане жандарме, дармо не експренсуйтеся. Ми вашої горівки ані вашого пива пити не будемо і в танець з отсею кобітою не підемо. Вам, ані їй честі не уймаємо. Що собі маєте, то собі маєте, але танцювати з вами не можемо. Вільно пану начальникові заборонити нам дальше бавитися, то ми розійдемося. Гей, хлопці, дівчата, ходімо домів!» (XXIV, 43). Такі правила народного етикету: ані найменшої образи чи то претензійності і разом з тим шляхетне уміння відстояти свою честь і гідність, виняткова тактовність та скромність.

Художньо-філософське осмислення І. Франком буття і ролі сільської громади у формуванні людської особистості зумовило аналіз соціального світу, твореного цією громадою. Оскільки «соціальний світ — це світ людей, множини індивідуальностей», а «їх співбуття потребує упорядкування, нормалізації та інституціалізації»,<sup>1</sup> то звернемося до традиційних заasad такого упорядкування, нормалізації та інституціалізації, покладених, зокрема, в основу сюжету та конфлікту комедії «Рябина». Структура громади та її функції цілком відповідають громадському укладу українського села другої половини ХІХ – поч. ХХ ст. ст.<sup>2</sup> і з достатньою повнотою та об'єктивністю відображає як соціальну розстановку сил, так і процеси формування характерів, обумовлених їх боротьбою.

Рядові селяни-господарі, парубки і дівчата, вїйт, писар, присяжний, жандарм визначають соціальний світ Нестанич, повсякденне буття села. В їх основі — насамперед народні соціальні та морально-етичні уявлення. Прокіп Рябина як вїйт разом з писарем Пантилимоном Качуркевичем та орендарем Рахмілем Цинобером встановлюють свою повну владу над селом. Але між ними немає взаєморозуміння і злагоди, адже кожен переслідує свої корисливі цілі. Це типові жмикрути, які наживаються на праці інших. Шахрайство, здирство, підступність визначають моральне обличчя цих сільських п'явок. Пряму протилежність їм становлять селяни-господарі, парубки та дівчата. Світ Панаса Казиброда, Олекси Коваля, Романа Півторака, Семена Гриба, Гната Грінчука, Ориси та інших орі-

<sup>1</sup> Філософія. Курс лекцій. — К., Либідь, 1993, с. 501.

<sup>2</sup> Докладніше про це див.: Кувеньова В. Ф. Громадський побут українського селянства. — К., Наук. думка, 1966.

снтований на соціальні та морально-етичні цінності, вироблені народом упродовж віків. Прагнення свободи, благородство, почуття власної честі та гідності сформували у них безкомпромісність у боротьбі зі злом та усім потворним, послідовність у діях та вчинках, повагу до людини, тонке відчуття краси і гармонії у взаєминах з навколишнім світом. Характерна у цьому відношенні розмова Ориси з батьком, у якій вона з гідністю відкриває брудкі їй залищання писаря:

*Орися (ламає руки).* Я так і знала. Опутали вони вас, упхали в біду, а тепер ще надо мною насміятися хочуть! Мене занастити! *(Вибухає плачем і кидається Рябіні на шию.)* Таточку, таточку! Що ви нароби?

*Рябіна (плаче).* Дитино моя! Квіточко моя! Цить, не плач!

*Орися (стає перед ним).* Чи я вам не говорила: «Ей, таточку! Стережіться сього писаря і сього жида! Вони вас одурять, ошукають, у біду вженуть! Ви неписьменні, легковірні, а се старі кримінальники!» А тепер бачите?

*Рябіна.* Донечко моя! Що ж мені робити? Адже ж прикрутили мене! Зовсім пропасти прийдеться. На тобі одинока моя надія.

*Орися.* Так? То й ви хочете мене втопити, щоби по моїй бідній голові самому на сухе видряпатися? То я маю весь вік покутувати за те, що ви за свого війтства нагрішили? (XXIII, 159-160).

Зайшовши у непримиренний конфлікт, два прямо протилежні світи стають джерелом індивідуалізації характерів героїв, діалектика їх взаємодії, з одного боку, згуртовує селян у відстоюванні своїх прав, а з другого — розкладає спілку шахраїв, веде до повного краху затіяних ними справ. Тим самим громада доводить, що вона — справді великий чоловік, що її сила в єдності, у чистоті моральних принципів, у вірності народним традиціям. Освітлюючи одне явище через інше, І. Франко досягає чіткості та виразності ідейного задуму, утверджуючи думку про те, що традиції громадського побуту виступають благодатним ґрунтом для формування здорових принципів та ідеалів, отже й здорової атмосфери в суспільному житті, а відтак і одним з критеріїв суспільного прогресу.

Художньо зображуючи рух людини і суспільства по шляху поступу, І. Франко осмислює і психологічні чинники цього



руху. Воля, цілеспрямованість героїв його драматургії знаходять рішучий опір тих чи інших сил, духовному аристократизмові протистоїть духовна убогість і т. д. Вони й становлять своєрідні художньо-психологічні протилежності, єдність і боротьба яких рухає драматичний конфлікт, отже і становлення характерів та концепції твору в цілому. Сутність художньо-психологічних узагальнень окрім того, ґрунтується й на синтезі принципів психології, філософії та естетики. Дії, вчинки, світ героїв І. Франка чітко і виразно детерміновані. Кожен з них виступає виразником принципів та ідеалів певних соціальних станів і класів, певних прошарків суспільства. Діалектика їх взаємодії служить одним з чинників поглиблення художнього мислення І. Франка-драматурга. Об'єктивне і суб'єктивне у розвитку конфлікту не раз має прямо протилежний зміст і загострює сюжет твору. В іншому разі філософсько-психологічні протилежності взаємодоповнюють одна одну. Та в обох випадках вони ведуть до самовираження і самоутвердження героя, який пізнає навколишній світ і себе в ньому. Так відбувається відкриття істини, своєрідне очищення через філософське пізнання, через співвідносність об'єктивного і суб'єктивного з народними принципами та ідеалами і т. д.

Уже в ранніх драматичних спробах І. Франка виразно заявлений синтез цих філософсько-психологічних принципів художнього відображення дійсності. Скажімо, конфлікт драми «Три князі на один престол» рухає ідея страждання і самодостатності людини в умовах «боротьби за волю і незалежність рідного краю».<sup>1</sup> Критерієм, який визначає зміст страждання і самодостатності, є народне розуміння честі, гідності, добра і зла. Всеволод і Ратибор — патріоти рідного краю, з його щастям і волею вони пов'язують свої помисли, дії, вчинки, ними визначається їх життєва позиція, зміст життя в цілому. Саме тому вони знаходять одностайну підтримку у воїнів, у всього народу. Ось як говорить про це сам Ратибор:

*Один із старшин.* Сину Стаглава, моя рада сосдинитися з сусідами нашими і в союзі з ними вирушити проти Ростислава.

*Ратибор.* О, так глибоко бог не дасть мені упасти, щоби я сосдинився з ворогами свого краю, проти котрих так хоробро боровся славний князь наш Всеволод, щоби я ще страшнішу пляму накликував на свій рід і на свого нещасного убитого отця, як

<sup>1</sup> Мороз З. П. На позиціях народності. Дослідження в двох томах. К., Дніпро, 1971, т. 1, с. 372.

тая, котру на нас кинув Ростислав! Приятелю мій, покинь ті думки! Радше мені загинути, радше йти і добровільно віддатися Ростиславу, терпіти найстрашніші муки і смерть, як на край мій, котрий і так від мене багато терпить, накликавати грозу! Покиньте мене, ідіть до Ростислава — там жеде вас ласка і спокій, я тільки борбу і смерть або горе вам могу обіцяти!»

*Войни.* Не дінде того Ростислав, щоби ми йому до ніг корилися, а тебе покинули! Чули ми про його доброту і ласку!

*Один із воїнів (виступає).* Сину Стаглава, моя рада рушати якнайскорше до нової війни! Народ обурен на Ростислава, стане по твоїй стороні! Розказ новий, виданий против тебе, допоможе тобі до побіди, він збудив в народі милосердіє для тебе (XXIII, 31-32).

Страждання і самодостатність Ратибора пройняті не лише любов'ю до рідного краю, а й пізнанням самого себе, своїх сил і можливостей у боротьбі за здобуття волі рідному краю, вони характеризують героя як яскраву індивідуальність, воїнатитана. Своїм стражданням Ратибор близький героям українських народних дум, історичних пісень та богатирського епосу і, все ж таки, залишається самодостатнім. Самодостатність ця полягає у вмінні героя синтезувати об'єктивне і суб'єктивне, завдяки чому він знаходить у найширших верствах народних мас власні точки опори, в чому й криється глибокий художньо-філософський потенціал його образу.

В ідейно-естетичній концепції драми такий принцип творення характерів зовсім не випадковий. Він дозволив авторові відкрити їх у час і простір, надати їм масштабності та філософської місткості, виразно окреслити прагнення до гармонії змісту і форми, що ґрунтується насамперед на традиціях української народної психології.

Аби переконатися у правильності такого твердження, звернемося до українських народних дум та історичних пісень. Гетьмани, полковники у них наділені всенародною любов'ю та повагою, вони виявляють турботу про своїх воїнів, сподвижників, про свій народ, як може виявляти її рідний батько про своїх дітей, до того ж у всьому вони рівні з підлеглими, разом з ним розділяють і біль утрат, і радість перемоги.

Ой обзоветься пан Хмельницький,  
Отаман-батько чигирипський;

«Гей, друзі-молодці,  
Браття, козаки-запорожці!  
Добре дбайте, барзо гадайте,  
Із ляхами пиво варити зачинайте...»,<sup>1</sup> —

говориться в думі «Корсунська перемога». Як бачимо, Хмельницький тут — батько для козаків, а козаки для нього — браття, друзі-молодці. Оце тепло взаємин, сердечність, тонке відчуття плеча друга і побратимство — одна з найвищих психологічних цінностей, вироблених українським народом на шляхах жорстоких випробовувань упродовж віків.

Для І. Франка вона завжди була джерелом творення характерів, основою художньо-філософських узагальнень тих чи інших подій і явищ повсякденного буття. Тому й образ Ратибора у драмі «Три князі на один престол» гармонійно доповнюється та поглиблюється не лише образами старшини та воїнів, а й образом князя Всеволода. Біль їх душ — це біль народу, їхні страждання — то доля їх співвітчизників і рідного краю. У такому змісті образів також виражена глибока філософська ідея: самодостатність не дається сама по собі, вона є результатом вистражданої ідеї. У даному разі ідеї свободи. Вона й становить основний стрижень розвитку сюжету драми, визначає принцип групування персонажів, характер, зміст їх взаємин і т. д.

Боротьба за свободу і волю для Всеволода і Ратибора не лише обов'язок, а й вище благо, в якому вони вбачають мету, смисл і цінність життя, яке мобілізує їх сили на подолання супротивних обставин, ще раз переконує у правильності обраних життєвих принципів та ідеалів. Тому народ вірить Всеволоду і Ратибору, вбачає у них своїх захисників та провідників, підтримує їх у всьому. Для Всеволода воїни — діти. Саме так звертається він до них на полі бою. І така батьківська увага та побратимство вливає у серця нові, свіжі, досі небачені сили, надихає до звитяжного бою. Сам же князь у драмі оповитий романтичним ореолом, стає напівлегендою, бо ж за словами одного з воїнів над ним у цій боротьбі та вистражданих перемогах видимо спочиває рука Бога.

Зовсім по-іншому розуміє добро і зло, честь і гідність Ростислав. У нього вони пов'язані з егоїзмом, честолюбністю, прагненням до слави, що нічого спільного не має з принципами народної моралі та етики. Навпаки — таких людей народ завжди засуджував, адже вони несли з собою зло, руїну, нещастя і лихо в суспільстві. Виходячи з народних критеріїв, І. Франко створює різко контрастний образ підступного і зло-

<sup>1</sup> Українські народні думи. — М., Наука, 1972, с. 277.

стивого владолобця. Цікаво в цьому плані простежити перебіг внутрішніх почуттів і переживань героя.

Аж ніяк не можна сказати, що Ростислав позбавлений драматичного світовідчуття і світосприйняття. Справді, він болісно переживає події, у яких сам бере участь, у муках та глибокому напруженні внутрішніх сил обмірковує свої задуми і шукає шляхи до їх реалізації. Але це страждання себелюбця, впевненого у своїй величчї і мудрості, у цих стражданнях він байдужий до долі свого народу і рідного краю. Зухвалість, цинізм, жорстокість виносять Ростислава на хвилю змагань за княжий престол, тому він не зупиняється ні перед чим у досягненні своєї мети. Характерний у цьому відношенні монолог Ростислава у третій яві першого акту. Тут герой то підсумовує свою п'ятирічну боротьбу за престол і виявляє незадоволення її наслідками, його ображає те, що Всеволод, «мов камінна статуя, триває і триває, жис і жис, і ще до того так, якби ніколи не гадав умирати!» (XXIII, 14), то самозадоволено виражає надію на скору і неминучу смерть князя і вже бачить себе в золотій короні на княжій престолі. Його душу рве заздрість, нетерплячість, а потому проймає якась дрож, непевність. У такому спектрі внутрішніх почуттів і переживань увесь Ростислав. Суб'єктивне в його образі становить пряму протилежність об'єктивному, діалектика їх взаємодії і розвитку, до того ж на фоні благородства і патріотизму Всеволода і Ратибора, виявляє потворність внутрішнього сства героя, повну невідповідність його життєвих принципів та ідеалів народним уявленням про добро і зло, людську честь і гідність, інтересам народу в цілому.

«Три князі на один престол» — учнівський твір І. Франка, тож зрозуміло, що його автор не створив на основі цих ідей цілісної художньо-філософської концепції, адже «на першому плані у драмі стоїть випадковість, і на ній будується дія драми, незалежно від логічної послідовності фактів, вмотивованих переживаннями та психічним станом героїв».<sup>1</sup> Але те, що молодий драматург наполегливо шукав свого оригінального шляху в літературі не викликає жодного сумніву. Впливи західноєвропейської драми з її глибокою філософсько-психологічною підосновою, притчевість, орієнтації на опришківський фольклор, народнопоетична фантастика та романтизм, народний світогляд у цілому тут — не прості наслідування чи то механічні копії першоджерел. Вони засвідчують насамперед прагнення автора до синтезу, до широких, масш-

<sup>1</sup> Щурат С. В. Рання творчість Івана Франка. — К., вид-во АН УРСР, 1956, с. 29.

таких узагальнень в художньому відображенні дійсності. Такий напрямок творчих шукань І. Франка стверджують і наступні драми, зокрема, «Славою і Хрудош» та «Сон князя Святослава».

Віддалені в часі <sup>на</sup> написання, названі твори дають вдячний матеріал для дослідження еволюції філософсько-психологічного потенціалу та художніх засад драматургії І. Франка. Ця еволюція простежується насамперед в уявленнях героїв і автора про життя та призначення людини в ньому. Народні філософсько-психологічні джерела таких уявлень тут заявлені досить виразно.

У драмі «Славою і Хрудош» вони пов'язані в першу чергу з такими поняттями, як благо, мирна хліборобська праця, святість у ставленні до людини, природи і т. д. У свідомості героїв вони виступають наймогутнішими життєтворчими чинниками. Пожежі, смерть, війна нічого спільного не мають з життєвими принципами та ідеалами воїнів Славою — Ціпка, Гривка та Ходака, селян Балагура, Рудого та інших. Вмотивовуючи їх дії та вчинки, І. Франко розкриває внутрішній світ героїв, світ, повний любові, благородства і разом з тим страждань, мук і болю. Скажімо Гривку, як і його воїни-побратими, рішуче став на підтримку Славою, адже вбачав у ньому свого однодумця, патріота рідного краю. Однак невдовзі він розчарувався в цьому, і його душу почали терзати суперечливі почуття, які спонукають до глибокого осмислення того, що діється навколо, причин і наслідків тих чи інших явищ. У болісних роздумах Гривко доходить висновку: війна — щось таке, що суперечить природі його характеру, його призначенню в цьому житті. «Ех, я все тото говорю, що не мала баба клопоту, та си купила порося! Добре ся діяло Славоєві в його домі серед лісу, зачав війну — а тепер плачте очі, хоч повилазьте, — бачили самі, що купували!» (XXIII, 297), — заявляє він Ціпкові, Раді та Ходакові. Прислів'я та приказки тут слугують сконцентрованому вияву народнопоетичних засад світоглядних переконань героя, суть яких у запереченні всього потворного, усього того, що несе людині зло, руйнує гармонію її зв'язків з навколишнім світом, знищує усе святе в цьому світі, отже і ґрунт для духовного добродійного зростання людини.

Ще виразніше заявляє таку життєву позицію Ходак. Усім складом своїх думок, усією своєю природою це — селянин. Хліборобська праця для нього — благо і суть життя, адже в ній він віднаходить незчисленні джерела всього благородного, величного, тому й ставиться до неї з якоюсь особливою святістю. Але війна стала різким дисонансом його духовному світові. Дисгармонія між уявленнями Ходака про життя і призна-

чення людини в ньому та реаліями повсякденної дійсності стала джерелом конфлікту в душі героя, що зумовило необхідність вибору ним свого місця в даній ситуації, формування чіткої позиції в оцінці подій, безпосереднім учасником яких він став. І якщо Ціпка має намір тікати «за границю», то у Ходака перемагає ота одвічна прив'язаність до землі. «Що ж, — вторить він Ціпкові, я гадаю також іти декуди в гори та там у якій сільській хаті замешкати і зачати робити щиро на хліб!» (XXIII, 298). У такій праці він знаходить умиротвореність для своєї душі, у ній вбачає своє духовно-добродійне зростання.

На цих засадах для героїв І. Франка світ відкривається тими гранями, які утверджують у них бажання творити благо для себе і для інших, що становить сутність життя і призначення людини в ньому. В такому світосприйнятті криється і повне заперечення війни, адже вона несе в собі загибель усього кращого, що є в людині та в суспільстві, знищує оті духовно-добродійні начала в житті, отже й святість людських взаємин. Крізь призму цих уявлень селянин Рудий оцінює розв'язану Славосм війну. Йому болить те, що кругом панує біда, нещастя та тривога поміж народом, що кругом спалені містечка, а тих людей, що не загинули цілими громадами, в'яжуть і женуть до в'язниць. «Але той Славой, той анафемський Славой! Що він тут уже лиха не наробив для народу через свою собачу війну! Боже мій, тисячі сіл лежать в попелі, тисячі народу сохнуть і гниють по в'язницях, — а за що?» (XXIII, 327), — у тяжких роздумах запитує сам себе Рудий. Це також своєрідне очищення через філософське пізнання, адже воно відкриває істину як у явищі, так і в людині.

Таким чином, людина у драмі І. Франка усвідомлює себе частиною природи і суспільства як великого цілого. В залежності від характеру цього усвідомлення формуються її уявлення про життя, яке постає як результат складної внутрішньої боротьби, насамперед у виборі мотивів добра і зла у народному розумінні. Остаточне рішення в такому разі засвідчує вчинок, який дає письменникові можливість розкрити психологію героя у всій її багатогранності та складності взаємозв'язків. У такий спосіб складається своєрідна концепція його буття.

Князь Святослав з драми-казки «Сон князя Святослава» потрапляє у справді екстремальну ситуацію: він князь, хто «вважав За найперший обов'язок — нищить Без милості розбійників, злодіїв» (XXIV, 234), тепер сам має їхати красти і розбивати. Протистояння двох суперечливих почуттів спонукає князя до дій, у яких виявляється це протистояння. І Святослав іде в ліс до розбійників. Автор усім ходом розвитку дії психологічно вмотивовує такий вибір. Уже у «Посвяті» заяв-

лений мотив казки про Короля, який ходив красти. Далі він доповнюється і поглиблюється мотивами горя і кривди, милосердя, нещастя і гріха. У драмі вони виступають як джерело психологічної мотивації та змісту вчинків, як основа самоутвердження героїв. Скажімо, Святослав усвідомлює себе, зміст усього свого життя у нерозривному зв'язку з долею народу, тому і йде до ватаги розбійників. Не заради якихось хтивих інтересів, бо ж ангел ствердно сповіщає

Як не послухаш, страшне нещастя  
На тебе впаде і на весь твій край!

(XXIV, 234).

Далі І. Франко вмотивовує дії і вчинки потребами і волею князя якнайрішучіше відвернути це нещастя. Протистояння тепер виявляється не стільки у роздумах, сумнівах та внутрішніх боріннях, скільки у пізнанні людей і навколишнього світу, у яких Святослав відкриває сили, здатні подолати зло, зарадити біді, а відтак принести мир і благополуччя рідному краю і народові, в чому князь вбачає своє призначення як державного діяча, мету, смисл і цінність свого життя. Цьому підпорядкована уся його діяльність. Автор не випадково вдається до казкових прийомів розгортання конфлікту драми. Фольклорні мотиви, про які йшлося вище, поява ангела, казково тасмична ніч, зустріч з розбійниками — то своєрідні віхи на шляху князя до істини, яка відкриває йому очі на людей і світ, гартує волю до перемоги над злом. Разом з тим кожен з героїв усвідомлює себе як частину цілого у складній системі взаємозв'язків з цими людьми і світом, чим і зумовлює характер його дій, вчинків, уявлення про життя і своє призначення в ньому.

Святослав, як і Всеволод та Ратибор («Три князі на один престол»), виступає в драмі втіленням добра і мудрості, адже він зумів відкрити у своєму народі невичерпні потенції для творення добра і блага, для зміцнення могутності держави. В цьому, на відміну від Славоя («Славою і Хрудош»), його сила.

Натомість концепція образу Гостомисла ґрунтується на супротивних народним ідеалам засадах. Восвода також усвідомлює себе у тій само системі взаємозв'язків, що й Святослав. Але він усіма своїми діями і вчинками протистоїть князеві. Підступність, злорадство, улесливість, удавана вірність і безкорисливість акумулюють у ньому прагнення слави, жадобу влади. У такому разі народ чужий Гостомислові. Його страждання, як і страждання Ростислава з драми «Три князі на один престол», виказують в ньому егоїста і авантюриста, позбавленого почуття громадянського обов'язку, будь-якої святості у

ставленні до людей, в результаті чого він терпить поразку своїх задумів і намірів.

Так, у драмі «Сон князя Святослава» знаходить логічне завершення ідея осудження братовбивчої війни, філософська ідея цілісності та гармонії, як основи національного буття, поставлені в ранніх драматичних спробах «Три князі на один престол» та «Славою і Хрудощ», з особливою силою виразності заявлені у фіналі твору:

*Князь.*

.....  
Та не минула ще нас буча, діти!  
Сі зрадники Всеслава завізували  
На нашу землю. Треба якнайшвидше  
Нам готуватись всім до оборони.

*Крик народу*

Всі підемо, старі й малі! Не буде  
Над нами панувати князь, що руки  
Свої у братній крові полоסקав.

*Овлур (кидає залізу рукавицю на землю)*

Най згине, хто кровавить Русь роздором!  
(XXIV, 315).

Аналіз народнопістичних джерел художньо-філософського потенціалу історичних драм І. Франка приводить до переконання в тому, що у своїх творчих пошуках письменник піднявся до рівня західноєвропейської драматургії. Літературознавці<sup>1</sup> не раз вказували, зокрема, на впливи Шіллера і Шекспіра. Але вони робили акцент на учнівстві І. Франка у названих класиків, залишаючи поза увагою типологічну спорідненість творів цих письменників. Вона ж, ця спорідненість, виявляється насамперед у тому, що через самопізнання герой у самому собі відчуває і бачить вселюдське в його об'єктивному значенні, що й становить основу цілісності та гармонії. В. Романець, відносно В.-Й. Гете, відзначає, що його велич «полягає в тому, що він охоплює своєю творчістю все людство, яке було, є і буде», в тому, що «він увібрав у себе Всесвіт з усім, що є в ньому», що в його творчості найвищою цінністю виступає «вселюдське, спосіб існування людини у світі й спосіб розкриття світу через людину».<sup>2</sup> Саме в цьому поля-

<sup>1</sup> Шура С. В. Рання творчість Івана Франка. — К., 1956. Нечиталюк М. В. З народних ручаїв. — Львів, 1970. Мороз З. П. На позиціях народності. Дослідження в двох томах. т. 1. — К., 1971.

<sup>2</sup> Романець В. А. Історія психології епохи Просвітництва. К., Вища школа, 1993, с. 359.



гає сутність філософської ідеї цілісності та гармонії людського буття і в драматургії І. Франка.

Справді-бо, і Всеволод, Ратибор та Ростислав («Три князі на один престол»), і Славою та Хрудош («Славою і Хрудош»), і Святослав, Овлур та Гостомисл («Сон князя Святослава») на-самперед, люди, буття яких проходить в одному світі. Цей же світ розкривається в їх характерах, діях, вчинках, у способі буття взагалі так само, як і вони розкриваються у цьому світі. До того ж, І. Франко, піднісши ідею вселюдського як ідею гармонії і цілісності, не забуває про її національні джерела. Герої його драм не абстрактні типи, а представники свого народу. Їх страждання, уявлення, психологія, мораль і філософія в цілому мають загальнолюдський характер, але по відношенню до цього загальнолюдського змісту залишаються, разом з тим і самодостатніми, адже своїм джерелом мають національне буття. Діалектика вселюдського і національного в художніх образах, концепції того чи іншого твору й надає їм глибокого філософського змісту.

Але цим художньо-філософський потенціал драматургії І. Франка не вичерпується. Психологічний зміст характерів героїв тут глибоко народний, і для його вираження автор не раз вдається до фольклорних засобів.

У драмі «Савой і Хрудош» вони діалектично пов'язані зі змістом характеру героя і твору в цілому. Люмир — народний співець, віщун. В такому його призначенні уже закладена ідея синтезу особистого і загальнонародного, яка й рухає сюжет і конфлікт твору, становить серцевину його концепції. Тому Люмир типологічно споріднений з образами мудреців, народних співців та віщунів у фольклорі, що виявляється уже в його зовнішності, діях та вчинках, характері ставлення до навколишнього світу, мові тощо. Як і герої народної поезії, це — дід, який живе в лісі, він може спілкуватися з тасмничими силами і допомагає Славою, Людиші та іншим героям досягти бажаного. Відзначаючи особливості віщунів, мудреців та чарівників у народних казках, Л. Дунасвська зауважує, що вони «завжди привітно зустрічають героя, відповідають на його питання, обдаровують чарівними речами», «часто відповіді на запитання героя вони шукають у давніх книгах».<sup>1</sup> У взаєминах зі Славою, Рудим, Бовтом, воїнами Люмир також статечний і розважливий, він виявляє особливу турботу про них, своїми порадами прагне вплинути на хід подій, отже й майбутнє свого народу і краю, віщує злет у славі і ранню трагічну смерть Берма, Владибора та Цидибора, вичитуючи усе те у «книзі су-

<sup>1</sup> Дунасвська Л. Ф. Українська народна казка, с. 27.

дьби». Мова Люмира пересипана молитовними звертаннями до Бога, надприродних сил, і часто його слово, як і казкового мудреця чи то чарівника, має магичну силу: символи сонця, вогню тут несуть ідею моральності, духовної та соціальної свободи, очищення від скверни і т. д.

Завдяки таким принципам творення характеру співця І. Франко не лише осмислює події і явища, так би мовити, крізь призму народних ідеалів, народного світосприйняття, але й ставить та розв'язує цілий ряд філософських проблем.

Люмир мислить категоріями можливого і необхідного, минушого і вічного. Ідея гармонії людини, природи, суспільства і космосу також уподібнює його до образів мудреців, віщунів та чарівників у народній поезії. У розмові з Славоєм він висловлює тверду віру в ліпшу будучність свого народу і радіє від того, що знайшов у ньому спадкоємця і сподвижника справи усього свого життя. Тому й благає Славою дати йому можливість скінчити на самоті спів великий, котрий зачав своєю молодістю.

Ох, дай мені, най скінчу  
Його небеснов, тихов, світлою  
Гармонієв, в котрій жизнь моя  
Най розпливесь, як схо на воді!  
Иди, мій брате, — віщим духом я  
Говорю ти: що зачне сильна віра,  
Чувство святе, любов отечества,  
Що зачне чисте пожертвування  
Себе за обще благо, тес мусить  
Господь благословити, те удасться!

(XXIII, 263) —

настановляє співця Славою. Фольклорна умовність і час, філософсько-дидактичне спрямування монологу Люмира тут підпорядковані трактуванню людського життя як минушого, а ідеї, яка визначила його зміст, — вічного. У кінцевому ґґж результаті вічне — це добро, благо, бо вони творять гармонію життя. Рух же до цього добра і блага на основі цієї гармонії — основа життя.

Однак ні Славою, ні Хрудош не збагнули істини у повчанні Люмира і зазнали неймовірних душевних і моральних мук та страждань. Обидва вони щиро віддані своєму народові та рідному красві. Але ця відданість залишатись для них лише можливістю і не стала необхідністю, що й зумовило повний крах їх ідей. У контексті драми це сприймається як мотив кари за відступ від істини, за надмірну гордість і себелюбство, нездатність зрозуміти іншого, підпорядкувати себе

насамперед інтересам народу. Так фольклорні художні форми у драмі набирають глибокого філософсько-психологічного змісту, створюючи ще одну гармонію — гармонію змісту і форми. Правда, раннім творам І. Франка ця особливість характерна далеко не завжди, але вона чітко вказує на напрям творчих шукань молодого драматурга.

Найперше зауважимо народнопоетичну умовність, сюжетоскладання, особливості характеротворення і т. д. Скажімо, у драмі «Сон князя Святослава» поява ангела виконує цілий ряд функцій. З нею насамперед пов'язаний крутий поворот у розвитку сюжету і конфлікту. Вони стають динамічними, дія — стрімкішою, зображення переходить у вираження, внутрішній конфлікт — у зовнішній, синтезуючи у собі особисте і загальнонародне, загальнодержавне. Святослав вступає в рішучу боротьбу з тим, що суперечить його моралі, його ідеалам, його розумінню життя і призначення людини в ньому, активізуючи тим самим дії не лише своїх однодумців, а й своїх ворогів. Загострення конфлікту зумовлює поглиблений психологічний аналіз та психологічну детермінованість характерів, дій, вчинків героїв, які поглиблюють філософське начало, філософсько-психологічну місткість художніх узагальнень у драмі. До Святослава у сні в образі ангела з'являються привиди дружини, брата, батька, доньки. Вони уособлюють в собі, за словами ангела, усе гарне, що зазнав на своєму віку князь, усе те, що було для нього

...любє, і святе, й шанованє,  
Що радувало серце, підносило  
Дух до добра, будило яснї думи,  
Скрїпляло чистї пориви й бажання  
(XXIV, 233).

У такому контексті образ ангела набирає не лише глибокого філософсько-психологічного змісту, а й символічного значення. Крізь його призму князь підсумовує прожите і пережите не лише ним самим, а й усім його родом, ніби виробляє платформу для подальшого свого життя, зважає, зіставляє кожен свій крок, доцільність свого парадоксального вибору «іти красти і розбивати». Історія ж родоводу в драмі покликана пояснити чистоту, чесність і благородність цього вибору, глибоку внутрішню відповідальність його змісту народним потребам та ідеалам, у якому вони й знаходять свій подальший розвиток. Така діалектика образу Святослава і становлення концепції твору, в цьому виявляється його філософсько-психологічний потенціал та свосерідність художнього мислення І. Франка.

Символічний зміст образу ангела полягає в ідеї захисту всього святого. Мир, спокій, благо народу — то і є та святість, яка рухас діями, вчинками і всіма помислами Святослава, в чому він і вбачас своє призначення як князь. Разом з тим це та сила, яка підіймає до духовно-добродійного зростання Предулаву, Овлура, розбійників і увесь народ, завдаючи нищівної поразки Гостомислу. Невеличкий епізод у драмі, а який він важливий, як він фокусує в собі увесь ідейно-естетичний зміст твору. Такої художньої майстерності І. Франко досяг, як ми бачили, лише у процесі довготривалої праці, напружених творчих пошуків. До того ж, і розв'язка сюжету та конфлікту має казковий характер: усе тут закінчується щасливо, добро здобуває перемогу над злом, радість і благодать охоплює увесь народ. Так народне світосприйняття, народні ідеали, фольклорні мотиви та інші прийоми синтезувались у драмі з індивідуально-авторським началом, давши твір непересічної ідейно-естетичної вартості, художньої цілісності та довершеності.

Ведучи мову про народні джерела художньо-філософського потенціалу драматургії І. Франка, не можна обійти увагою естетичних виявів духовного аристократизму героїв, як однієї з найважливіших складових її концепції. На думку Г. Ващенка, він взагалі становить істотну рису національного буття українців і «полягає в тому, що людина ставить на перше місце не зовнішні ознаки гідності, не своє положення, не одягу й багатство, а високі духові якості вдачі».<sup>1</sup> Які ж духовні якості властиві героям І. Франка, що підносить їх до рівня народного ідеалу людини?

Насамперед вони не просто люблять красу, вони тягнуться до неї усією душею, творять її повсякчас, вона — невід'ємна складова їх буття. Ми вже говорили про красу в побуті, але цим не обмежується естетичне у духовному світі, скажімо, тих само Миколи та Анни Задорожних («Украдене щастя»), Ілька Марусяка, Степана Бойчука, Марусі («Кам'яна душа»), Зосі Середушої, Гната Сиротюка («Будка ч. 27») і т. д. Краса властива їх діям і вчинкам, взаєминам з іншими людьми та навколишнім світом, способу мислення, вона визначає зміст їхніх потреб, духовного світу в цілому.

Ось драма «Кам'яна душа». Її герої не уявляють життя без свободи, гармонії як невід'ємної умови свого розвитку. Потреба виявити і реалізувати себе як особистість формує у них розвинене відчуття краси і потворності, обумовлює дра-

<sup>1</sup> Ващенко Григорій. Виховний ідеал. — Полтава, Полтавський вісник, 1994, с. 108.

матизм, а потім і трагізм світовідчуття і світосприйняття, оцінку тих чи інших явищ дійсності, в основі яких народнопоетичні уявлення про людину і світ.

Ватажок опришків Ілько Марусяк вбачає красу в свободі, честі та чесності. Висока моральність, а відтак і почуття громадянського обов'язку, хоч би якою ціною не доводилося їх відстоювати і утверджувати в житті, для нього мають не лише соціальний та морально-етичний, а й естетичний зміст, адже приносять насолоду, викликають відповідні почуття і переживання. У них же знаходить своє відображення ставлення героя до тих чи інших людей, подій і явищ. Героеві болить народна кривда, у рідному краї він бачить несвободу, бачить, як «збиткуються погані вороги над нами» (XXIV, 324), отже нищиться краса в людських душах, у людському житті взагалі. Без свободи немає вільного розвитку, а відтак не може бути й радості, насолоди, краси. Усвідомлення такого становища викликає ще більшу потребу в них, ще багатший спектр чуттєво-емоційних переживань Марусяка. Його охоплює то якесь піднесення, то обурення, то нестримне бажання дії. Так Ілько стає опришком, бо у помсті за кривди вбачає єдино правильний шлях за відновлення свободи, гармонії, отже й краси.

У взаєминах з побратимами ватажок категоричний, суворий, справедливий і гранично чесний, що, у свою чергу, породжує часом суперечливі почуття і переживання, надає розвитку дії твору драматичного, але й цілеспрямованого характеру. Прекрасне усе більше і більше веде до відкриття потворного, викликає бажання знищити це потворне у будь-яких проявах і відкрити тим самим шлях до свободи, тобто вільного вияву людиною своєї сутності. А це синтезус в характері Марусяка волю, почуття і розум, приносить йому насолоду життя, згуртовує навколо нього Марусю, Бойчука, інших опришків.

Діалектика розвитку конфлікту драми така, що її герої творять свій внутрішній світ не із самих себе, а з усієї багатогранності його взаємозв'язків з об'єктивним навколишнім світом. Краса, скажімо, Марусі та Бойчука, якраз і полягає в їх здатності переживати цей світ, як свій власний, у співвідношенні долі інших, у відкритті в душі Марусяка того високого, героїчного і драматичного, що становить суть їх самих. В основі таких взаємин героїв естетична потреба героїчного та народні його критерії.

Маруся кидає свого чоловіка та дітей і йде до опришків зовсім не задля любовних утіх. Вона винятково скромна і статечна, чесна і відверта не лише з Бойчуком, але й з Марусяком.

Вельми прикметна в цьому плані розмова Марусі з пораненим Бойчуком у першій яві:

*Маруся*  
Болить нога?

*Бойчук*  
Як лиш твоя рука  
До неї доторкнеться, то хоча й би  
Пекельний біль був, зараз утихас.

*Маруся*  
Встидайсь, старий, такі плести дурниці!

*Бойчук*  
Що правда, любо! Дай лише води!

*Маруся подає йому воду в дерев'янім черпаку, він п'є.*  
Гляжу отак на тебе, й жаль мені  
Тебе стає! Така хороша, добра  
І молода і в отакє життя  
Попала!

*Маруся (махає рукою)*  
Ет!

(XXIV, 317).

Як бачимо нею керують інші, вищі інтереси. Вона віддана Марусякові та його опришківській справі, залишаючись при тому люблячою матір'ю своїх дітей, на чому так майстерно спекулює Баюрак. І тут І. Франко передає крізь призму естетичних почуттів Марусі багатогранний внутрішній світ, твердість характеру, послідовність дій і вчинків героїні. Власне, на діалектиці, взаємодії цих почуттів і розвивається конфлікт драми.

Маруся тяжко переживає потворність внутрішнього ства свого чоловіка. Замолоду її силою віддали за старого Крайника, який назавжди залишився для неї «брудною душею». Тому цей душевний тягар розвинув в ній тонке відчуття потворності, де воно тільки є. Це й стало причиною того, що Маруся назавжди порвала з паном Крайником.

Усе однакий! Ох, брудна душа!  
Він лакомиться на тих сто дукатів,  
Що визначені тому, хто дістане  
Марусяка!

(XXIV, 333), —

відповідає вона Баюракові, який за намовою Крайника прагне схилити Марусю до зради Марусяка. Потворне, таким чином,

набирає ще глибшого змісту, ще більшої сили. Разом з тим воно загострює потребу в красі, нові поривання до свободи.

Та ні! Мене на се  
Не зловить

(XXIV, 333), —

без будь-яких вагань заявляє ця мужня і прекрасна жінка, адже не може піти на будь-який компроміс із собою, коли йдеться про принципи, які сповідує в житті, про долю опришків, отже і рідного краю.

Свого часу М. Нечиталюк відзначав, що образ Марусі становить своєрідне продовження «галереї сильних жіночих натур у творчості Івана Франка». <sup>1</sup> А ще додамо тут і Марусю Богуславку у фольклорній та літературній традиції, Оксану з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка, Тетяну з драми І. Карпенка-Карого «Бондарівна», Оксану з драматичної поеми Лесі Українки «Бояриня» — і його значення вийде далеко за межі творчості І. Франка. Це образ глибоко національний і є втіленням народного ідеалу української жінки. Поетична ніжність і лагідність, виняткова сила волі і твердість духу, безкомпромісність і відданість справі боротьби за свободу народу — такі грані народного духовного аристократизму та пов'язані з ним морально-етичні принципи, уявлення про життя, ідеали визначають зміст образу Марусі, а відтак і його місце не лише у творчості І. Франка, а й українській літературі взагалі.

На час появи «Кам'яної душі» (1895) припадає робота драматурга над п'єсами «Будка ч. 27» (1893-1896) та «Суд святого Николая» (1895), які засвідчили активні пошуки їх автора у розв'язанні цілого ряду художньо-філософських проблем на засадах народної естетики, духовного потенціалу народного життя в цілому. Завдяки цьому він відкриває і освоює нові естетичні цінності, створюючи цілісні, непересічного змісту характери героїв.

Драматичний образок «Суд святого Николая» сповнений урочистого піднесення, пов'язаного з роздаванням подарунків дітям у передріздвяний час. Але зміст твору далекі не простий, як то може здатися на перший погляд. Він визначається насамперед народною традицією в розумінні та сприйнятті св. Николая як культурного лицаря народу, який «по всій своїй характеристиці — народний прадід і речник народу перед Богом; якого особисті прикмети аналогічні до християн-

<sup>1</sup> Нечиталюк М. Ф. З народних ручаїв, с. 97.

ського святиця Николая».<sup>1</sup> Саме це розуміння та сприйняття виступає критерієм оцінки дій, бажань, почуттів та переживань дітей, які прийшли до св. Николая зі свосередними сповідями для одержання медяника.

Так, дівчинка Марися розповідає про те, що вона ніколи марно не гає часу, бо ж прийшовши зі школи, доглядає свого меншого братика. До того ж Ангел додає й інші заслуги Марисі: вона допомагає мамі, прибирає в хаті і т. д. Затим гордо входить паничик Михась, чемно кланяючись і стаючи перед святим Николаєм, він у поспіху намагається переконати «суд: у своєму благородстві, адже одного разу, зжалівшись над людським горем, дав гроші бідуючому старому шевцеві. Далі йдеться про Гриця, який допоміг вирятуватися з біди дідові Вакулі. Одна лише дванадцятилітня Олюня не поспішала за медяником. Хоч на її рахунок було багато добрих справ, але вона не вважала це чимось особливим, адже робила їх за покликом душі, з внутрішньої потреби. І суд присудив святковий подарунок саме їй. Чому саме їй? А тому, що Марися діяла з покори, Михась — випадково зробив добре діло, а Гриць — зі співчуття. Усі ці мотиви їх дій хоча і позначені благородством, але не у повній мірі відповідають волі Божій діяти з любові до ближнього. Саме так чинила Олюня, і в цьому її найвища краса, адже це краса Божа, тому їй і дістався медяник від святого Николая.

Вельми промовиста і така деталь. Твір побудований не на розвитку дії, а на зміні емоційно-естетичних станів героїв та оцінки їх святим Николаєм, Ангелом і Чортом. Скажімо, почуття гордості характеризує паничика Михася як такого, котрий насолоджується тим, що виріс у власних очах. Його душу лоскоче якимсь ледь уловиме дитяче себелобство, впевненість в тому, що він має найперше право на похвалу і медяник. Такий принцип фольклорної естетизації внутрішнього світу дитини властивий і іншим героям. Ось Олюня, почувши рішення суду, пройнялася раптом якоюсь тугою. У такому її переживанні виражено послідовність дівчини у ставленні до інших людей, прагнення справедливості у всьому, що найбільш повно виражає зміст народно-християнського ідеалу прекрасного.

Отче Николаю! Вниз мене гне туга:  
Більша твоя ласка, ніж моя заслуга.  
Против твого суду я не смію стати,  
Та собі не хочу медяник сей взяти.  
Адже всі ті діти, що тут є в тій хвилі,

<sup>1</sup> Сосенко Ксенофонт. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора. — К., СІНТО, 1994, с. 43.



Не одио в тім році добро ізробили.  
Най же всі сьгодні спільну втіху мають  
І тебе як свого батька спомінають  
То ж я прошу, отче, суд такий покласти:  
Медяник най буде всім по рівній части  
(XXIV, 356), —

звертається Олюня до святого Николая. Зворушений тою вірністю християнським ідеалам та мудростю дівчини, він підсумовує:

Так, дитино люба! Добра твоя справа,  
Всіх любити рівно — то найкраща слава  
(XXIV, 357).

Таким чином, вільний вияв любові до людини, глибоке співчуття до неї, співпереживання її долі, увага до її особистості становлять, згідно з народно-християнськими морально-етичними принципами, основу духовно-добродійного зростання, красу кожного зокрема і людських взаємин в цілому. В цьому й полягає справедливість суду св. Николая, суть краси, святість, зрештою, отой духовний аристократизм нашого народу, про який йшлося вище.

Естетичний світ героїв І. Франка — один з найактивніших чинників не лише типізації, а й індивідуалізації їх характерів. Потреба в красі, насолода нею, почуття світлого смутку і замріяності, болісна реакція на будь-який прояв черствості, жорстокості, егоїзму чи то несправедливості формують любов до життя, почуття власної гідності, романтичну піднесеність, заперечення всього потворного і т. д.

З особливою силою таке світосприйняття виражене в одноактній драмі «Будка ч. 27». «Оригінально опрацьований традиційний мотив української класичної літератури й усної поетичної творчості — мотив зведеної дівчини»,<sup>1</sup> на думку М. Нечиталюка, дав досить сильні внутрішні імпульси для поглибленого психологічного аналізу. Герої драми сприймають світ крізь призму естетичних емоцій. Насолода, радість, гнів, обурення тут відображають не просто психологічні стани, а відношення до тих чи інших подій, явищ тощо, їх оцінку.

Народні уявлення про красу в драмі пов'язані насамперед з такими категоріями народної етики, як скромність, працьовитість, статечність і т. д. Будник Панько Середуший у розмові з Гнатом на початку твору висловлює свою стурбованість тим, що поступає світ та тільки не все до доброго. Його непокоїть не стільки те, що Гнат, не вийшовши з своїх літ, заприча-

<sup>1</sup> Нечиталюк М. Ф. З народних ручаїв, с. 146.

стився до циганки, скільки щось більше, глибинніше, чого не усвідомлює ще й сам Панько. Стан неясної тривоги про майбутнє загострює конфлікт драми, створює відповідний психологічний колорит твору, різко контрастний за своїм характером.

Далі мотив тривоги відходить на другий план, залишається у підтексті. На перший же план виходить радісний настрій. Панькова дружина Олена, пройнята почуттям гордості за свою доньку, характеризує її як роботяшу, турботливу і скромну дівчину. Зося і справді подана у народно-пісенному плані. Як і у фольклорі — це поетична натура. Навіть у ремарках автор характеризує її як гарну, в чистому сільському вбранні дівчину. Традиційно народні естетичні засади такої характеристики підкреслюють і чистоту та благородність внутрішнього світу героїні. Вона дала слово своєму коханому Гнатові і залишається вірна йому, тому й дає рішучу відсіч залицянням Прокопа Завади.

З образом останнього гнітючий настрій знову виходить на поверхню. Потворність внутрішнього ества вдівця переконливо засвідчує його підступність, нахабна поведінка, крутість та деталі портрета («невеликий, кремезний, трохи лисий, зі шпакуватими, коротко стриженими вусами»), що викликає лише огиду до нього. Мова Завади також удавано підсолоджена, улеслива, емоційно забарвлена. Але це забарвлення лише доповнює попередню характеристику, служить свого роду народним критерієм в оцінці його поведінки та хтивих задумів, вносить ще не так виразно, але уже заявлені нотки осуду цієї поведінки і задумів. Характерною тут є хоча б така ось сцена:

*Завада.* О, спасибі тобі, Зосенько! Велика рости, на весілля проси!

*Зося.* Хіба досі не велика виросла?

*Завада.* Досі ти росла, як деревце, як вишенька, все вгору та вгору, а тепер тобі пора інакше рости.

*Зося.* А то як?

*Завада.* Як божа пшеничка: зразу колосок зелененький, а потім жовкне, наливається, золотим зернятком наповняється.

*Зося (б'є його хусткою по голові).* Ідїть, ідїть! От що вигадали! Маю ще час колоситися! (*Відходить*). (XXIV, 361).

Дві моралі, дві психології, два погляди на красу, сім'ю і шлюб тут, як кажуть, очевидні. В отому «Зосенько», «вишенька», «божа пшениченька», «золоті зернятка» уже в підтексті закладено різкий контраст між внутрішнім світом Завади та Зосі, його естетичну потворність, невідповідність поетичному і благородному світу дівчини, яка виступає в драмі втіленням народного ідеалу краси.

Але діалектика естетичного сприйняття така, що воно «завершується почуттям, думкою, ідеєю, мисленим спогляданням», а відтак «суб'єктивність завжди прагне до свого вираження, зображення, опредмечення».<sup>1</sup> Саме ця закономірність зумовлює й подальше розгортання конфлікту драми, поглиблює ідейно-естетичні протилежності.

Завада хитро плете сіті навколо Зосі, втягуючи в них Панька та Олену. У досягненні своєї мети він активний, послідовний і наполегливий, обіцяє відписати Зосі частину свого господарства навіть тоді, коли вона вийде заміж за Гната. Огидність Прокопа, потворність його дій, вчинків, способу мислення окреслюються усе чіткіше й чіткіше, надто ж, коли у будці з'являється жebraчка Ксеня, яку в молодості звів Завада. Естетична палітра твору набирає багатогранного змісту, густих фарб. Тяжка туга Ксені за втраченими літами не лише трансформує прекрасне в трагічне, а й надає тонких відтінків потворному. Ксеня не випадково з'являється в будці ч. 27, до того ж у момент романтичного злету почуттів закоханих Зосі і Гната, тобто у момент злету прекрасного, адже тут багато літ тому розгорнулася драма усього її життя, і саме в цей час Завада прибирає до рук ще одну свою жертву, гроблячи щастя ще одних молодих людей.

Трагічний зміст фольклорного мотиву зведеної дівчини синтезує й інші народнопоетичні мотиви, як-от: мотиви смерті-весілля та кари за гріхи. Трагічне сприйняття Ксенею навколишнього світу і пережитого нею штовхає її до рішучих дій, прискорює розвиток конфлікту та його розв'язку. Чекаючи повернення Прокопа із батьками Зосі, Ксеня переповідає історію свого життя закоханим, тим самим застерігаючи їх від небезпеки, від повторення помилок, яких допустилася колись сама. «О, він такий! Як угледів собі жертву, то буде довкола неї крутитись день і ніч, не спочине, доки не затопить пазурі у душу» (XXIV, 375), — говорить вона Зосі. Досить майстерно використовує тут І. Франко і таку деталь, як одяг Ксені. Заваду вона зустрічає одягнута як дівчина. Ідейно-естетична функ-

<sup>1</sup> Колесник М. І. Людяність краси. Естетичне як особистісне відношення. — К. : Мистецтво, 1980, с. 87.

ція цієї деталі винятково важлива: вона концентрує у собі увесь попередній розвиток дії, становить своєрідну паралель до минулого, загострюючи психологічний зміст ситуації, підкреслює чистоту душі та помислів героїні, віщуючи трагічний фінал твору. І справді, у несамопитій нестямі Ксеня кидається на Заваду, хапає його за шию, валить на землю і притискує голову до шини, кидаючи напасникові останні слова: «Мовчи! Мовчи! Бачиш калюжу крові? Бачиш калюжу крові? Пий! Пий!» (XXIV, 377). Як упир, що упився людською кров'ю і горем, але поніс заслужену кару, постає в цій сцені Прокіп Завада. Оцей мотив краси несе у собі відсвіт ідей народної моралі, етики, естетики та філософії, адже утверджує думку про те, що брудна душа, лихі та брудні задуми, гріх, стільки їм не витися, знайдуть свій логічний кінець, що зміст життя полягає у творенні добра і краси, у тому, щоб нести радість людям, насолоджуватися взаєминами з ними і буттям у цьому світі взагалі.

Розглянуті п'єси І. Франка засвідчують і ще одну закономірність естетичного розвитку конфлікту і дії драматичного твору. «Кам'яна душа» закінчується загибеллю головних героїв. Прикінцевий монолог Маруська виявляє глибинний зв'язок з опришківськими традиціями, глибоку й морально-етичну та філософську змістовність.

Помалу! Поки ще  
Сей ніж в моїх руках, не наближайтесь.  
Ти, пане Крайнику, гамуйся троха!  
І замість мук видумувать для мене,  
Придумай краще, як його збрехати,  
Щоб вийшло так, що жіночку твою  
Розбійники спіймали, завели  
В лісі і вбили, бо вона не хтіла  
Тебе їм в руки видати. Брешши,  
Що, бідна, так тебе любила вірно,  
Що згинуті воліла в лютих муках,  
Ніж зрадити тебе! Се буде гарно,  
І, може, навіть дехто і повірить

(XXIV, 344), —

спокійно, холоднокровно, з почуттям власної честі та гідності, з усвідомленням свого трагічного кінця розкриває ватажок зміст своїх життєвих принципів та ідеалів і, засвідчивши вірність їм, пробивається ножем, падаючи при трупі Марусі. Фінал цього твору, як і попередніх, також утверджує ідею торжества добра над злом, краси над потворністю, їх всеперемагаючу могутність і силу. В такій послідовності становлення характеру та конфлікту, які відображають народні уявлення про красу, життя та світ в цілому, виявляється і одна

з особливостей художньо-філософської концепції драматичних творів І. Франка.

Герої письменника живуть і діють у постійних пошуках свого особистісного самовираження, прагнучи зберегти, удосконалити взаємозв'язки з навколишнім світом, узгодити їх зі своїми принципами, ідеалами та потребами. Відтак перед ними постають прагнення про сенс свого індивідуального та суспільного буття, свободу як можливість самовияву та самоутвердження. Їх дії, вчинки, прагнення і т. д. характеризуються як своєрідний виклик обставинам та історії, що й спричиняє рух взаємозв'язків людини й суспільства, тобто рух самої історії. У цьому контексті І. Франко художньо досліджує і мотиви вибору людиною своєї життєвої позиції, що визначає її долю і долю суспільства в цілому, значення принципів народної соціології у формуванні цих мотивів та самого вибору.

Звернемося тут до таких творів, як «Послідній крейцар», «Украдене щастя» та «Сон князя Святослава». Перший з них ніби й немає нічого спільного з народною творчістю. Справді, бо, у драматичному образку «Послідній крейцар» ідеться про життя розбещеної молоді з панівної верхівки. Випещеність, безтурботність і достаток виробили в них легковажність, поверховість у поглядах на життя. Сприяла цьому і надмірна опіка над Євгенієм Грушкою його дядька. В результаті усього того юнак стає на злодійську стежку, викрадає у дядька велику суму грошей і пропиває її з молодиками. Цей факт не лише засвідчує паразитичний спосіб життя певної частини суспільства, а й стає приводом до самопізнання Євгенія, спонукає його до самоаналізу, роздумів над сенсом свого буття і буття інших людей, до осмислення причин і наслідків тих чи інших явищ, характеру взаємин між людьми. Зрештою, герой доходить до усвідомлення того, що паразитичний спосіб життя нівечить людину, робить її рабом речей, багатства, штовхає у безодню бездуховності та аморальності. Прозріння приходить до Євгенія з введенням мотиву чесної праці, коли він бере до рук останній свій крейцар.

Мідь брудна, на ній  
Печать смерті. В чийх се руках  
Вони так стерлись? Чий то піт на міді?  
Хто знає, може, баба заробляла  
На нього днину тяжко, а відтак  
Цілими місяцями го тулила  
За пазухою, щоб заплатити податок  
За бідну, впіврозвалену хатину?..  
Хто знає, може з рук твердих, мужицьких,  
Їх потом-кров'ю обкипілий, він

Дістався жидові за стухле збіжжя,  
Котрим на переднівку хлібороб  
Дрібнії діти мусить годувати?

(XXIII, 74-75), —

міркує Євгеній над крейцаром. А далі у його свідомості та уяві зринають інші картини:

А кілька раз він бисто перемчавсь  
Через товсті, пухкіі, неробучі  
Жидівські, панські руки — перемчавсь  
На то лиш, щоб привести за собою  
Громаду других, переллятись в срібло,  
У золото?.. Кілько раз сесь кусник міді,  
Брудний і витертий, кружив, мов кров  
У тілі, то в високих верствах, то знов  
У найнижчих — у гніздах дармоїдства  
І розкоші, то в гніздах нужди, горя,  
Розпуки...

(XXIII, 75).

Діалектика мислення героя, як бачимо, ґрунтується на співвідносності, на вираженні змісту одного явища через інше. Принципи народної моралі та етики, мотивів чесної праці та народно-філософське розуміння сенсу життя стають тим фоном, який віддзеркалює згубність паразитичного існування певної частини суспільства. Для розв'язання цієї проблеми І. Франко не вдається до якихось фольклорних запозичень. Він знаходить інший спосіб художнього освоєння тих чи інших аспектів народного світогляду, а саме: поляризації народних та індивідуально-особистісних уявлень Євгенія, Жана, Симона, Тані та інших героїв про життя, про моральні та духовні цінності, вироблені суспільством, і ставлення до них. Щоденна тяжка праця, тверді, мужицькі руки, піт і кров, нужда і горе — з одного боку, срібло і злото, дармоїдство і розкіш — з другого. Ось ті соціальні цінності, діалектика взаємодії яких визначає сутність художньо-філософського потенціалу «Посліднього крейцара». Усвідомлення діаметрально протилежного їх змісту пробуджує у Євгенієві людину, прагнення його до свободи як основи самовияву і самоутвердження у світі, докорінним чином змінює цінність орієнтації в житті. У межах драматичного образка І. Франко, природно, не зміг показати вияв такого усвідомлення у діях і вчинках героя, розгорнути це у широку та ґрунтовну філософську концепцію буття людини і суспільства. Та й навряд він мав це на увазі. Головне полягає в тому, що драматург показав антагоністичний характер співіснування двох — трудового та паразитич-

ного — способів буття, подавши їх в освітленні народних уявлень про свободу, мету, смисл і цінність життя.

Філософські проблеми соціального характеру у драмі-казці «Сон князя Святослава» постають у дещо іншому плані. Людина та історія — це кардинальне питання суспільного прогресу у названому творі розв'язується в тісному взаємозв'язку часів, які визначають як вибір людиною своєї життєвої позиції, так і долю самої людини та суспільства в цілому. Прикметно, що прогресивне у такому разі репрезентується як народне.

Князь Святослав кидає виклик обставинам, у яких живе і діє, не тому, що ним керують амбіції. Це чуже йому, адже він князь — втілення державної мудрості, його обов'язок охороняти мирну, творчу працю народу, добро і благо. Святослава радує визнання країни далеко за її межами, адже із Греції, Венеції, з Морави сюди їдуть купці, на Русь ідуть заморські скарби і достатки, і він кидає рішучий виклик усьому, що стає на перешкоді загальному піднесенню народу і держави. Він не може виявляти ані найменшого милосердя до тих, хто живе чужою працею, плюндрує краї і приносить йому лиху славу у чужих сторонах. Історичну основу образу Святослава тут гармонійно доповнюють народнопісенні уявлення про доброго царя та добротворців узагалі. Підтвердженням тому є не лише жанр твору та казкові елементи його сюжету, а й національні особливості світосприйняття князя та інших героїв, джерела яких нерідко криються в народній соціології. Особливо виразно це виявляється, скажімо, у розмові князя з двома розбійниками, побудованій на основі мотиву добра і зла, мотиву чесного життя, як критерію справедливості. Саме ці благородні принципи і прагнення згоїв знаходять батьківську підтримку Святослава, що характеризує його як людину винятково мудру і благородну, здатну співпереживати горе і радість інших, як свої власні. Гуманістичні засадничі принципи такого світосприйняття князя обумовлюють його вибір на користь народу і держави, а відтак і виклик обставинам уособленням яких виступає честолюбивий та підступний Гостомисл. Отже, смисл соціального буття людини, смисл історії І. Франко вбачає у самопізнанні, самовираженні та самоутвердженні людини на основі вироблених народом та усім ходом історичного розвитку гуманістичних цінностей.

Одна з таких цінностей — свобода. Соціальний аспект її проблеми у драматургії І. Франка полягає, зокрема, у ставленні героїв до традицій, у залежності їх від раніше вироблених форм взаємин індивіда і суспільства. Взаємини ці характеризуються зростаючою силою протидії будь-яким обмеженням

волі того чи іншого героя. Святослав, як це ми бачили раніше, вбачає особисту свободу у необмежених можливостях діяльності, спрямованого на піднесення рідного народу і Русі в цілому. Тому він і дбає про постійне оновлення і рух різних форм суспільного буття, тому йому й чужа мораль та психологія Гостомисла, адже вони гальмують це оновлення і рух, а значить, і суспільний прогрес.

Супроти регламентуючої дії обставин, що склалися до його приїзду в далеке гірське село, виступає й Омелян Ткач з комедії «Учитель». Консервативність та забобонність світосприйняття селян якраз і стають джерелом соціальної активності героя. Йому болить затурканість рядових трудівників, які бажають мати такого вчителя, щоб «робив собі в полі та городі, воли та свині годував, писарством займався, а дітей наших до книжки не конопадив» (XXIV, 69), адже на цьому так мистецькі гріє руки Вольф Зільберглянц. Лихвар затис громаду у своїх руках, нагнав на неї жах, тримає у темноті та покорі, вселив їй віру в те, що він наділений якоюсь особливою надприродною силою. Досить яскраво характеризує таке світосприйняття селян зізнання вїта Микити Сойки у розмові з жандармом та учителем після втечі з села Вольфа, переляканого викриттям його злодіянь:

*Омелян.* А видите, пане вїте, що то за чоловік той ваш порядник, той презус ради шкільної. І не встид вам, не ганьба такому чоловікові коритися?

*Вїт.* Ба, пане вчителю, коли його всі боялись!

*Жандарм.* А хто знає чого? Казали, що в нього очі недобрі. На що погляне в недобру годину, те мусить звеситися нінащо: худібка вгине, хата згорить, збіжжя град виб'є (XXIV, 103).

Ввівши це повір'я в комедію І. Франко охарактеризував не лише сільську громаду, а й сконцентрував увагу на лихвареві Зільберглянцеві як основному джерелі, як основній причині усіх бід у глухому гірському закутку. Тому є цілком слушною думка М. Нечиталюка про те, що головний герой, прагнучи розірвати пута несвободи і темряви, кидає виклик не сільській громаді, а Вольфові і тому світові, який він репрезентує, що «усунувши орендаря, Ткач знаходить шлях до зближення з селянами і до здійснення своєї благородної мети».<sup>1</sup> А мету цю визначає свобода як основа вільного самоутвердження Омеляна Ткача в обставинах життя в новому селі і звіль-

<sup>1</sup> Нечиталюк М. Ф. З народних речай, с. 142.



нення сільської громади від темноти, забобонності та затурканості на шляху до освіти, знань і культури, гармонії з навколишнім світом.

Але гармонії не може бути без відповідності суспільних принципів та ідеалів принципам та ідеалам самої людини, природним потребам її соціального і духовного розвитку. У пошуках джерел і можливостей цього розвитку герої драматургії І. Франка розширюють сфери свого соціального буття, відкривають у собі досі незнані потенції, долають численні перешкоди, підпорядковують своїм завданням, своїй меті супротивні обставини, виходячи таким чином на новий, вищий рівень освоєння навколишнього світу і буття взагалі.

Така діалектика взаємозв'язків людини і суспільства, взаємодії характерів і обставин визначає особливості розгортання конфлікту, скажімо, в комедії «Рябина». Світосприйняття одних героїв твору має своїм джерелом традиції народної моралі, етики, громадського побуту, народної соціології, філософії, інших — шахрайство, здирство, корисливість і т. д. Воно обумовлює їх дії і вчинки, втягує у боротьбу за самоутвердження на цих засадах.

Дружелюбний гумор, дотепність парубків випромінюють добро, виняткову порядність і статечність, тонке відчуття побратимства, гострий критичний розум. Навколишній світ існує для них у двох площинах. Оптимістичне начало, таке властиве українському народному світосприйняттю, у комедії має глибокий філософський зміст і виражає не лише життєрадісний настрій Олекси, Митра та інших парубків, а їх волю до справедливості, свободи, до самовираження і самоутвердження на засадах добра, краси, народних традицій соціального і духовного буття. Тому стільки тепла і ніжності у ставленні Олекси до Ориси, тому вона для нього «серденько». А скільки добродушного гумору у кепкуваннях Митра над Олексою?! Ось він удає, що хоче залишитися до Ориси, хоч добре знає про закоханість Олекси в дівчину. Коли парубок так само удавано не боронить здійснити йому свій «задум», то Митро одразу «відмовляється» слати сватів до Рябини, бо ж «чув, що у вїйта високі пороги» (XXIII, 122), тож може так статися, що дійде до каліцтва, як обом доведеться один через одного летіти через них. Усе те серед парубоцтва викликає дружній сміх. Цей сміх — світ народного гуманізму, вияв свободи і волі.

Уособленням народних традицій, високої народної моралі є у комедії й дід Казибрід. Його характер ніби ввібрав у себе безкомпромісність, звитягу, моральну чистоту і велич героїв українських народних дум, захисників покривджених та знедолених з казкового епосу. Світ йому бачиться величним і

могутнім, повним добра і любові, але не з таким світом зустрічається Казибрід у повсякденному житті.

Як і Олекса Коваль, на кожному крокові він натрапляє на зло і неправду, які несуть людям лихо і біду, нівечать красу життя, перетворюють його в щоденний непосильний тягар. Світ у такій площині буття, у такому сприйнятті болить Казиброду, Ковалю, іншим селянам, адже це суперечить народним ідеалам краси, добра і справедливості. Та не лише біль викликає це у душах героїв. У їх глибинах народжується рішучий протест, жага дії. Тепер світ вони бачать і в іншій площині — площині егоїзму, корисливості та здирства. Будь-який вияв потворного викликає спротив, бажання усунути його і утвердити злагоду, красу та благородство. Олекса організовує серед селян читання та обговорення книжок і газет, викриває шахрайство писаря Пантимона Качуркевича та орендаря Рахміля Цинобера. Дії останніх ніяк не в'яжуться із моральними уявленнями і Панаса Казиброда. У його розумінні, сформованому на ґрунті народного світогляду, людина людині має бути другом і братом, співпереживати горе і радість інших, жити правдою. Тут же усе навпаки. Рябина відбирає у нього землю, ще й при тому жорстоко б'є в обличчя. Хитрий писар хоче примусити вийта видати за нього заміж свою дочку, хоч добре знає, що та широ кохас парубка Олексу Ковалю. Рахміль Цинобер вступає у спілку з тим само писарем, разом вимотують гроші з селян, збиткуються над ними.

Казибрід також не може змиритися з цим і йде у рішучий наступ. Винятково важливою у розвитку конфлікту комедії та розкритті характеру героя є його розмова з вийтом у третій яві третьої дії. Тут Казибрід виступає як народний правдошукач, як уособлення народного гніву і народної мудрості. Він докоряє Рябині, що той втратив останню крихту сумління, суворо попереджує сільського жмикрута про те, що настане час розплати за сподіяне ним. «Казав ти мені, щоб я тебе до бога запізнав, ось тобі мій позов! І суд божий над тобою буде. Буде! Будь того певний! Буде суд страшний та тяжкий! Почуєшся сам на світі, як тота билина в полі. Твої спільники і товариші зрадять тебе. Всі чесні люди тікатимуть від тебе! Власне твоя кров проти тебе стане. І пропадеш, пропадеш, Прокопе, коли не покаєшся і не покинеш погану стежку!» (XXIII, 145), — як проповідь, як молитву і присуд промовляє старий дід перед сторопілим вийтом. Але вслухаймося: скільки селянського такту у тих словах! Кожне з них переповнене мук, болю і терпіння, проте в жодному з них немає образи, приниження людської гідності та честі. Старий і умудрений життєвим досвідом селянин, сповідуючи принципи народно-християнської моралі,

більше бажає бути людиною, аніж застерігає свого супутника. І справді, розв'язка конфлікту комедії закінчується каяттям Рябини і його примиренням з сільською громадою. Зрозуміло, що такі корективи І. Франко зробив з цензурних міркувань. Проте зауважимо, що й вони досить таки вдалі. При цьому не нівелюється викривальний пафос комедії, адже зазнають поразки Цинобер і Качуркевич. Писаря арештовує і забирає з собою жандарм, а Орися радить орендареві шукати собі іншого місця, бо ж у їхньому селі такому пройдисвітові не жити. Решта ж героїв, ступивши крок до злагоди і взаєморозуміння, збираються разом іти до церкви, що також вельми символічно.

Отже, двоплановий характер розв'язки комедії ще більше поглиблює повчальний зміст твору і цілком узгоджується з особливостями українського народного світосприйняття і світорозуміння, з народною життєвою філософією, суть якої Д. Чижевський виразив у такій формулі: «між окремими різноманітними етичними типами повинна панувати не боротьба, а згода і гармонія — «мир» є основна етична і соціальна цінність, мир між людьми та мир людини з Богом».<sup>1</sup> В такому ключі, як це ми бачили, розгортається дія, відбувається становлення характерів і в комедії «Рябина».

На цьому необхідно наголосити особливо, адже деякі літературознавці, зокрема Я. Білоштан,<sup>2</sup> соціальне спрямування комедії вбачали у загостренні взаємин між представниками різних соціальних станів і прошарків, які діють у творі. Не заперечуючи й такого аспекту бачення проблеми, слід все ж таки вказати і на досить значний народно-культурологічний його потенціал, бо ж суспільне життя героїв, їх дії і вчинки обумовлені не лише конкретним характером соціальних взаємин, а й культурними чинниками. Власне, духовне життя села тут є не чим іншим, як процесом функціонування духовного, що сформувалося на традиціях української народної культури. І це характерна особливість не лише комедії «Рябина», а й інших творів І. Франка.

Сформований усім укладом сільського життя світ Миколи і Анни Задорожніх з «Украденого щастя» характеризується справді народним гуманізмом, глибиною філософського осмислення явищ повсякденного буття, властивою українському селянинові. Анну видали заміж за Миколу силою, шляхом обману. У її серці живе сильне дівоче почуття до Михайла Гурмана, але жінка успадкувала цінності гуманізму і бачить у

<sup>1</sup> Чижевський Дмитро. Нариси з історії і філософії на Україні, с. 19.

<sup>2</sup> Див.: Білоштан Яків. Драматургія Івана Франка. — К., ДВХЛ, 1956, с. 171-196.

своєму чоловікові насамперед людину. Народньо-християнська мораль всепрощення і любові до ближнього для Анни — незмінне правило у повсякденному житті, переступити яке вона ніколи навіть не гадала. «Іди, іди, бідна ти голово! Не роби з себе сміховище людське! Війтові нічого не зробиш, тільки з себе сміх зробиш» (XXIV, 15), — застерігає вона Миколу у відповідь на його погрозу подати до суду на війта. Вірна народним традиціям, Анна забороняє Михайлові під час першої їх зустрічі у хаті Задорожних згадувати про колишню любов, адже вона шлюбна жінка і має чоловіка, ба, навіть подумати щось зле про Миколу не може, усім своїм сством протиставляється тому щирому і тривожному почуттю, що заворошилось десь на дні її страдницького серця. А коли присяжний, війт і жандарм арештовують Задорожного, запідозрюючи його у злочині, Анна рішуче стає на захист Миколи: «Ні, ні, ні! Ніколи! Він такий добрий, він хробака дармо не розтопче, не то щоб чоловіка вбив» (XXIV, 31). Зауважимо, що ці слова сказані Михайлові про людину, з якою доля поєднала Анну у сімейному житті, але до якої вона ніколи не мала такого сердечного і глибокого почуття, як до своєї першої любові. У тому є неабиякий сенс: Анна повністю підвладна традиціям народної культури, у їх рамках стримує спалахи гніву, болю і радості, які то вибухають, то згасають у її душі, вміло керує ними.

Виняткова воля сільської жінки, її самовладання — це ті цінності народної культури, які утверджують гуманність і злагоду у взаєминах між людьми, виступають уособленням народного ідеалу прекрасного. Але в драмі І. Франка вони мають і глибокий підтекст, поглиблюючи гостроту розгортання конфлікту, крізь призму якого автор осмислює цілий ряд філософських проблем, пов'язаних із соціальним буттям людини і суспільства.

Анна знає, що порушити шлюбну присягу, яку давала перед Богом, — непростимий гріх, про що й каже Михайлові. Така сила народної традиції. Але героїня тут же відчуває, що вона виходить з-під впливу цієї традиції, отже чинить гріх. Однак І. Франко не поспішає називати Анну гріховницею. Він насамперед художньо досліджує соціальні джерела цього «гріхопадіння» і доходить висновку, що Михайло Гурман, Анна та Микола Задорожні не відступники, а люди, у яких украдено щастя, люди трагічної долі. Переступивши народні традиції, Михайло і Анна не лише звільнилися від тягара душевної несвободи, а, навпаки побільшили його. Прагнучи повернути щастя, знайшли горе. Зрештою, Михайло й сам це добре розуміє. Ось як він розмірковує над своєю долею:

*Жандарм.* Щастя ніколи довго не триває. Щастя все — день, година, одна хвилинка.

*Анна.* А потому?

*Жандарм.* Потому? Мені то в голові, що потому буде! Досі бідували та мучились, і потому те саме буде (XXIV, 32).

При тому драматург не дає ані найменших підстав для того, щоб оцінити народні традиції, народну мораль як консервативні, як джерело трагедії героїв. Більше того, вони залишаються вірними їм. Навіть жорстока каса́рня не могла вбити до кінця почуття міри в душі Гурмана: адже він знайшов у собі силу волі не випоминати зла навіть тим, хто його вчинив так багато. Грубий, брутальний і зухвалий жандарм може іноді поспівчувати Миколі, не став гноїти його в криміналі з власних міркувань, хоча міг це зробити.

Ще більшу поблажливість і взаєморозуміння виявляють Микола та Анна. Гіркі сльози Миколи, ображеного поведінкою дружини та жандарма, рвуть серце й Анни. Щоби розв'язати всілякі сумніви, вагання і дати якийсь лад думкам, знайти якусь розв'язку, Анна чесно заявляє чоловікові, що ніколи не любила і не любить, що лише поважала його доки було сили, що у тому почуває зовсім мало вини, адже її брати силою видали заміж. Навіть за таких обставин Микола не має зла до жінки. «Я тебе розумію, — каже він їй. — Я люблю тебе. Мені жаль тебе, як власної душі. Я не хочу бути твоїм катом, бо знаю, що ти й без мене багато витерпіла. Тільки одно тебе прошу: вважай на людей! Не на мене, — нехай уже я так і буду нічим для тебе, — але на людей. Щоб люди з нас не сміялися!» (XXIV, 49). У цих словах квінтесенція української селянської душі. Благородство, щирість і сердечність, високе почуття обов'язку перед іншим і громадою, уміння співпереживати людське горе як власне, виняткова делікатність не мають у ній ніяких меж.

Природно, що такі душі не можуть уживатися зі злом. Тому філософія добра і зла визначає основний зміст конфлікту драми. Добро у розумінні героїв твору і трактуванні І. Франка — те, що творить гармонію і благо, отой мир з ближнім і Богом, про який ішла мова раніше, зло — це те, що руйнує їх. Зупинити цю руйнацію — значить відновити гармонію. Тому трагічна розв'язка «Украденого щастя» глибоко продумана і вмотивована. Через зрозумілі причини Микола Задорожний не може усунути соціальних джерел зла, змінити соціальний характер суспільства, тому він усуває зі свого шляху призвід-

цю особистої трагедії і тим самим полегшує муки і страждання свої власні, Анни і Михайла, прагнучи у такий спосіб відновити гармонію, якої власне, і не було. Таке його світосприйняття і таке його світорозуміння. Це зовсім не означає, що воно відповідає світорозумінню і світосприйняттю самого автора. Але І. Франко свідомо виходив із нього, свідомо надав такого характеру розв'язці твору, відійшовши від сюжету тих варіантів народної пісні про шандаря, які закінчуються самогубством закоханих.<sup>1</sup> До цього автора зобов'язувала, швидше всього, ідея твору: щастя полягає у повній свободі людини — соціальної, моральної, психологічної, духовної тощо — у гармонії людини і навколишнього світу. «Анно, упокійся: хіба ти не маєш для кого жити?» (XXIV, 64), — ці останні слова Миколи, звернені до дружини, ще раз засвідчують правомірність такого висновку. У цьому й виявляється сила реалізму І. Франка.

Національні засади соціальних взаємин українців ґрунтуються, як ми уже говорили раніше, на увазі та повазі до людської особистості, що виявляється в емоційності світосприйняття, естетизації та одухотворенні побуту, природи, явищ повсякденного буття, благородстві як внутрішній потребі у ставленні до інших людей і т. д. Українська народна філософія особисту свободу людини розглядала як наріжний камінь не лише взаємин між людьми, а й взаємин у системі людина — суспільство в цілому. Тому в українських народних казках, легендах, переказах історичних піснях та думках немає різкої межі між вищими і нижчими верствами суспільства. Князі, королі тут розділяють долю простих селян і воїнів, нічим особливо не відрізняються не лише в побуті, а й своїм психологічним складом, їх також об'єднує любов до рідного краю, ідея могутньої держави, миру і злагоди. Те, що ця риса притаманна українцям з давніх-давен, засвідчують, зокрема, легенди різних часів.

На захист рідного міста в легенді «Звільнення Києва від облоги печенігів» стали всі його жителі — від малого хлопця до самого князя і його дружини. Кожен прагнув допомогти іншому, підтримати один одного не лише заради власного спасіння, а й задля порятунку рідного Києва і Руської землі. Дізнавшись про лихо, «Святослав швидко сів на коней з дружиною своєю і прибув до Києва, і цілував матір свою, і дітей своїх, і співчував у зв'язку з накосним печенігами. І зібрав дружинників, і прогнав печенігів у поле, і настав мир».<sup>2</sup>

У легендах та переказах про кошового Івана Сірка розповідається про те, що «він був на ворогів страшний і немоло-

<sup>1</sup> Докладніше про це див.: Нечиталюк М. Ф. З народних ручаїв, с. 56-62.

<sup>2</sup> Легенди і перекази, с. 173.

стивий, а для християн — напроти, був дуже добрий».<sup>1</sup> Як рідного сина любить Богдан Хмельницький Нестора Морозенка, а простолюдини йшли за ним грізною силою, не боячись ні вогню, ні води, ні гармат, ні військ шляхетських.

Отаке ось одухотворення людських взаємин у фольклорі у значній мірі послужило джерелом творення характерів, художньо-філософської концепції і в історичній драматургії І. Франка. Увага та повага до людини в ній виявляється насамперед у синтезі індивідуального та загального як основи народного буття, в освітленні загального через індивідуальне і навпаки, адже в такому синтезі, в діалектиці такої взаємодії та взаємовираження героїв знаходить істинну свободу.

Скажімо, князь Святослав не може почувати себе вільним, насолоджуватися життям, доки над краєм буде висіти загроза руйнації та духовного, морального і соціального поневолення його співвітчизників. Він князь, доля людей і доля держави — його власна доля, їх майбутнє не лише зобов'язує, а й одухотворяє Святослава, підносить його до рівня ідеалу народного захисника і мудрого правителя. Отож, коли Кунаш приходить у табір розбійників з підступним наміром схилити їх до виступу на підтримку Гостромисла, Овлур та його побратими зуміли подолати дрібні непорозуміння, належно оцінити і підтримати Святослава. У такому союзі вони вбачають власну свободу, адже діяльність князя спрямована не на задоволення власних амбіцій, як діяльність Гостромисла, а на те, щоб приборкати бояр, підтягти крила всім воеводам і дукам. Він сам водив своїх воїнів на половців, у Литву «і всюди Своїм мечем писав він руську славу» (XXIV, 295), завівши таким чином лад у своїм краї.

Оце і є та народна культура, яка формує духовність героїв І. Франка, робить їх яскравими індивідуальностями, на якій ґрунтується духовне життя усього суспільства, його ідейна єдність, його сила і могутність. Зрештою вона, ця культура, ніде і ніким не нав'язується героям, а є їх внутрішньою потребою, регламентується народними традиціями, власною виваженістю і стриманістю героя, стає джерелом руху характерів, обставин, ідей і т. д.

Художньо-філософський потенціал драматургії І. Франка формувався на ґрунті аспектів національного буття українського народу, насамперед побутового, психологічного, естетичного та соціального. Відтак його джерелами став не лише фольклор, а й народна етика, психологія, естетика, соціологія, філософія, народний світогляд в цілому. При тому письменник

<sup>1</sup> Там само, с. 193.

виходив із народних уявлень про людину як найважливішу суспільну цінність, що й зумовило гуманістичний пафос його творів. Емоційність та естетизм довіклія, ставлення до суспільних явищ обумовили багатство внутрішнього світу, тонке відчуття краси і потворності, виняткову шляхетність взаємин героїв, самовираження і самоутвердження їх на засадах свободи, добра та справедливості у народному їх розумінні. До того ж цінності ці І. Франко розглядав не лише у змістових, а й функціональних виявах, що дало змогу значно збагатити й поетичну систему драматургії, увиразнити і наповнити новим змістом традиційні фольклорні форми, деталі побуту тощо, згармонізувати їх у єдину і цілісну художню систему.



## ВИСНОВКИ

Повсякденне буття народу у найрізноманітніших його виявах стало одним з найбільш яскраво виражених джерел творчості І. Франка. Народнопоетичні уявлення про людину і світ, вироблені на їх ґрунті естетичні, морально-етичні, психологічні, філософські, соціальні та інші цінності відкрили перед ним душу українця, насамперед багатогранність його внутрішніх почуттів, переживань, ідеалів, свосвідність національно-го світовідчуття, світосприйняття і світорозуміння.

Тому-то письменник щедро звертався до народної пісенності, прислів'їв та приказок, загадок, легенд, повір'їв та інших жанрів фольклору. Фольклорний мотив чи то образ в його поезії, прозі та драматургії стає художнім матеріалом для розгортання сюжету, визначає свосвідність композиції, трансформує ту чи іншу ідею. У них І. Франка цікавить передовсім їх світоглядна основа. Первісні релігії та уявлення новіших часів у тому чи іншому творі розгортаються в такому разі у широкі, місткі та яскраві картини буття героя і суспільства в цілому.

Побут також став важливим джерелом творчості І. Франка. Звичай, родинне життя, сільська громада, речі щоденного вжитку акумулюють у собі дух народу, його характер, волелюбні ідеї, норми взаємин між людьми, отже й морально-етичні, психологічні та соціальні основи суспільного буття, виступають як опредмечена свідомість. Звідси пильна увага письменника до опришківського фольклору, життя і побуту робітників бориславських нафтопромислів, селян Гуцульщини та Бойківщини як у сучасні авторів, так і в давно минулі часи.

До того ж І. Франко постійно працював у галузі фольклористики та етнографії. Він записував народні пісні, прислів'я та приказки, апокрифи і легенди, досліджував побут різних верств населення рідного краю. Зрозуміло, що це не могло не позначитися на його художній творчості. Тут насамперед мається на увазі народна естетика, філософія, психологія, мораль, етика та соціологія. Світогляд народу став ґрунтом для художніх пошуків І. Франка, основою кристалізації концепції національного буття та поетичної системи у його творчості. Такий взаємозв'язок легко простежується між науковими розвідками та художніми творами.

Так, в цілому ряді праць єдність людини і природи І. Франко пояснював стародавніми анімістичними уявленнями про навколишній світ, фетишизацією цього світу, культом природи. Глибокі знання первісних релігій дали йому змогу створити колоритні картини і самобутні характери у поетичних, прозових та драматичних творах. Стародавні уявлення про довкілля органічно входять у сюжетну канву, скажімо, повістей «Петрії і Довбушуки», «Захар Беркут». Прикметно, що тут вони становлять не тло розгортання подій і становлення характерів, а їх суть стають відправним пунктом психологічного аналізу, органічною складовою характерів та поетичної системи творів.

На значно пізніших етапах еволюції народних уявлень про людину і світ, як вказує учений, у формуванні національного світогляду важливу роль відіграють не лише природа та релігійні чинники, а й історична та соціальна дійсність, що формує морально-етичні, філософські та соціальні засади народного світосприйняття та світорозуміння.

В художній творчості це, вочевидь, поглиблює детермінованість змісту характерів, появу та формування нових аспектів національного буття. На перший план у поезії, повістях та оповіданнях, драматургії тепер виходять соціальні та філософські проблеми, але їх сутність значною мірою виражається крізь призму народних уявлень, ідеалів та народного світогляду загалом. Переконливим прикладом того є, скажімо, проблема свободи. Народнопоетичні джерела її розв'язання криються насамперед в увазі та повазі до людської особистості, в утвердженні ідеї добра і блага як основи життя. Згідно з цими принципами діють Наливайко («Хрест чигиринський»), Казибрид і Коваль («Рябина»), Кучеранюк («Терен у носі») та герої інших творів. Мотиви їх дій та вчинків криються саме в народній моралі та етиці, в усвідомленні свого обов'язку перед односельцями, друзями, знайомими, перед народом, історією

та часом, у необхідності творити добро і благо на користь людям і суспільству, що само по собі є внутрішньою потребою, вільним вибором своєї життєвої позиції, своїх життєвих принципів та ідеалів.

Орієнтація І. Франка на світоглядний потенціал тих чи інших явищ народного буття обумовила і своєрідність принципів художнього освоєння цього потенціалу. Серед них виділимо насамперед психологізм. Його сутність полягає не лише у зображенні багатогранності внутрішніх почуттів, переживань, уяви, ідеалів героя, а й у відповідній настанові, спрямованій на читача; у психологізмі, так би мовити, зовнішньому. Врода, одяг, речі побуту, міміка, жести, портрет героя в цілому органічно поєднані і виражають, доповнюють його внутрішній світ. У статечності Люмира («Славою і Хрудою»), Захара Беркута з однойменної повісті легко вловлюється стареча розважливості і глибока мудрість, в основі яких — народні уявлення про вождя, ватажка громади, народного співця. У «Староруських оповіданнях», збірці «Коли ще звірі говорили», притчах внутрішній світ героя спрямований на те, щоб викликати відповідні роздуми самого читача, спонукати його до аналізу, суджень та умовиводів. Народна їх основа виражається в такому разі у співзвучності з принципами та ідеалами народної педагогіки і моралі та етики зокрема. Глибоко психологізовані поетичні тропи масмо в художній системі творів І. Франка. Їх зміст найчастіше ґрунтується на основі асоціативних зв'язків. Коли автор порівнює місяць з князем, то в нашій уяві постає образ вродливого молодого парубка, якого в народній творчості справді називають князем, добрим володарем найпотемніших порухів людської душі. Пов'язаний асоціативними рядами з іншими образами, він у творчості І. Франка набирає то одного, то іншого значення або його різних відтінків, увиразнюючи тим самим ідейне звучання твору.

З огляду на те масмо повне право говорити про принцип гармонії в художньому освоєнні письменником світоглядного потенціалу фольклору, народних звичаїв, обрядів, явищ побуту і т. д. Гармонія, природно, вбирає в себе як зміст, так форму, як частини, так і ціле. Народнопоетичний образ зіроньки у поезії «Чого являється мені» є інтимізуючим центром усього твору, квінтесенцією його змісту. Разом з тим він гармонійно поєднується не лише з народними уявленнями про красу, чистоту, ніжність та святість кохання, а й з такими деталями, як німі уста, гостре, як бритва серце, тощо. В іншому разі таку синтезуючу функцію виконує фольклорний мотив, як то масмо в драматичній поемі «Сон князя Святослава». Навколо нього й групуються в єдине ціле усі інші частини і розкривається

зміст як кожного образу зокрема, так і твору в цілому, знову ж таки фокусує в собі найтонші відтінки народних уявлень про доброго князя, добро, красу, справедливість та обов'язок перед народом і Батьківщиною.

Очевидними у творчості І. Франка є й критерії народної соціології в оцінці тих чи інших явищ. Прикметно, що соціальних відтінків значення фольклорний мотив, образ, паремія набирають саме в контексті твору, хоча поза ним нерідко такий зміст виражений у них не зовсім яскраво, а то він і зовсім не визначений. Прикладом того є повісті «Воа constrictor», «Борислав смісться» та інші твори. Прислів'я і приказки введені автором у мову героїв, самі по собі можуть і не мати соціального спрямування, але їх зміст, спроектований на образи Рифки, Готліба, Леона Гаммершляга та Германа Голькремера виражають мораль, етику, психологію відповідних соціальних прошарків та груп, виступають своєрідним засобом художньої типізації характерів та обставин.

Народнопоетичні впливи виявляються також в ідеалізації та поляризації героїв чи то рис їх характерів, окремих сторін дійсності. Особливо такий підхід до художнього осмислення властивий творчій манері І. Франка раннього періоду. У повісті «Петрії і Довбущуки», драматичних поемах «Славою і Хрудом», «Три князі на один престол» ідеальне є втіленням народного розуміння краси, виявом народної мудрості і протиставляється усякого роду потворності, знову ж таки у народному її розумінні. В такий спосіб відбувається соціально-психологічний аналіз буття героїв, розкриваються морально-етичні джерела їх дій і вчинків, їх життєвих принципів та ідеалів, ідейна концепція твору в цілому.

Отже, фольклорна ідеалізація на основі морально-етичного психологізму відкрила перед молодим письменником шлях до поглибленого аналізу внутрішнього світу людини, що згодом привело і до такої ж необхідності стосовно інших сфер її буття, насамперед буття соціального, до поглиблення його філософського осмислення. Фольклорні принципи художнього узагальнення в такому разі трансформуються в принципи реалістичної індивідуалізації та типізації характерів та обставин. Досить виразно це простежується, скажімо, в драматургії. Образи Люмира («Славою і Хрудом»), Всеволода і Ратибора («Три князі на один престол»), представників селянства і воїнів тут творяться на основі узагальнених народних уявлень про добро, благородство і прекрасне. Індивідуальні риси характерів героїв розкриваються ще досить невиразно, до того ж за фольклорним принципом контрасту, де

на протилежному полюсі такий само узагальнений образ з прямо протилежним змістом. Потворне в такому разі розкривається, як і в казках та інших жанрах фольклору, у ставленні героя насамперед до загального зла — егоїзму, користоловства, зради. В пізніших же творах ці та інші народнопістичні уявлення про людину і світ зберігають свою основу, але набирають конкретних, індивідуально визначених рис та форм вияву. Скажімо для героїв комедії «Рябина», драм «Украдене щастя», «Кам'яна душа» та інших творів зло конкретно визначене як в соціальному, так і в індивідуальних виявах. Власне, синтез загального, соціального та індивідуального тут і становить основу типізації. До того ж значно розширюється коло порушуваних автором проблем, поглиблюється їх філософське осмислення. Завдяки цьому принцип гармонії в художньому осмисленні психологічного, морально-етичного, естетичного, філософського та соціального потенціалу народного світогляду виводить художнє мислення автора на значно вищий рівень, творячи тим самим нову ідейно-естетичну та художню якість.

Вивчення народних джерел творчості І. Франка має винятково важливе значення для розробки теоретичних засад фольклорно-літературних взаємовпливів. Тут виділяємо насамперед власне фольклоризм і художнє освоєння народного світогляду. Фольклоризм передбачає, як ми уже говорили, використання народнопістичних сюжетів, мотивів, образної системи. На його змісті також позначаються витoki естетичного ідеалу, своєрідність психологізму, засоби творення характеру, принципи типізації та світоглядний потенціал фольклору. Освоєння ж народних уявлень про людину і світ — явище значно ширше. Тут мається на увазі трансформація письменником анімізму, фетишизму, народної моралі та етики, естетики, соціології та філософії, закріплених не лише у різних жанрах народної уснопістичної творчості, а й у звичаях, обрядах, народному мистецтві, побуті тощо. У зв'язку з цим виникає цілий ряд літературознавчих проблем, пов'язаних з діалектикою взаємодії двох світоглядних систем, зокрема, їх впливу на формування світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння та стилю письменника, художньо-філософської концепції того чи іншого твору.

Зрозуміло, що такий поділ чисто умовний, адже в художньому творі вони синтезуються в єдине художнє ціле. І творчість І. Франка в цьому відношенні вельми прикметна. Учений, поет, прозаїк і драматург, він дав неперевершені зразки такого синтезу, що, у свою чергу, ставить перед сучасними дослідниками нові й нові проблеми теорії та історії фольклорно-

літературних взаємовпливів, народних джерел становлення і розвитку літератури в цілому, її національної своєрідності.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступ	1
Розділ I. Історія української літератури	1
Розділ II. Основні етапи розвитку української літератури	1
Розділ III. Українська література в контексті світової літератури	1
Розділ IV. Українська література в контексті національної історії	1
Розділ V. Українська література в контексті культурної спадщини	1

Виктор Андрій Гаврилюк

Земля України в культурній пам'яті

Українська література в контексті національної історії

## ЗМІСТ

Вступ .....	3
Розділ I. Еволюція народноестетичних уявлень про людину і світ у науковій інтерпретації І. Франка .....	9
Розділ II. Народна основа естетичного ідеалу в поезії .....	46
Розділ III. Естетика фольклору і особливості епічної типізації .....	88
Розділ IV. Народні джерела художньо-філософського потенціалу драматургії .....	209
Висновки .....	248

Наукове видання

*Олексій Іванович Вертій*

## Народні джерела творчості Івана Франка

Відповідальний за випуск Я. Гринчишин

Рецензенти:

*М. П. Кодак*, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України

*В. П. Марко*, доктор філологічних наук, професор Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка

Редактор *Ярослав Гринчишин*

Художнє оформлення *Світлани Демчак*

Підписано до друку 15.06.98. Формат 84x108/32. Папір офсетний.  
Гарнітура Times. Друк офсетний. 13,44 ум. др. арк., 12,70 обл.-вид. арк.  
Тираж 500.

Редакція газети «Підручники і посібники». Свідоцтво ТР №189 від  
10.01.96.  
282006, м. Тернопіль, вул. Польова, 5. Тел. 8-(0352)-43-15-15; 27-24-59.





*"Підручники & посібники"*  
*Чернопіль*