

---

# Питання франкознавства

---

Творчість Івана Франка 80—90-х років, реалізуючи вже набутий художній досвід, відбивала разом з тим складний процес становлення нової манери зображення в літературі кінця XIX — початку XX ст. Розвиваючи старі й виробляючи нові естетичні норми, вона репрезентувала своєрідний перехідний етап у художньому поступі української літератури. Від об'єкта опису, яким збірний герой виступав раніше (у Квітки-Основ'яненка), через наближення до його суб'єктної характеристики на основі масової психології та емпіричної самосвідомості (у Марка Вовчка) або особливо проникливого монологічного слова «всезнаючого» автора (у Нечуя-Левицького) І. Я. Франко переходить до досягнення демократичного героя як суб'єкта в структурі зображення, відкриваючи багатство його чуттєво-практичного відношення до дійсності.

Загалом ідейно-естетичні принципи зображення характеру героя в літературі 80—90-х років відбивають суспільно-історичні процеси напередодні «епохи руху самих мас» (В. І. Ленін), коли особливо посилюється потреба в соціально активній особі. Спираючись на суспільно-історичну практику, художня концепція характеру соціально активного героя, яка ставала естетичною проблемою в літературі кінця XIX ст., формувалась досить специфічно.

Відомо, що пізнання соціальної активності особи вимагає характеристики її як суб'єкта свідомої матеріальної діяльності. Але виділення героя як суб'єкта в естетичній структурі створювало лише передумови для художнього втілення соціально активного характеру як суб'єкта дії. Для такого зображення необхідно було виробити відповідні до суспільної ідеології художні форми епічного втілення індивідуального характеру та конкретно-історичного середовища його діяльності. Художня практика літератури кінця XIX ст. розкриває процес пошуків нового типу героя.

Еволюція творчого методу Івана Франка відбиває труднощі переборення просвітительського суспіль-

Т. І. Бровіньок

КОЛІЗІЯ ДВІЙНИЦТВА  
В РОМАНІ ФРАНКА  
«ЛЕЛІ І ПОЛЕЛІ»

но-естетичного ідеалу на шляху до відображення конкретно-історичного ідеалу соціально активної особи. Звернувшись до постаті демократичного інтелігента і прагнучи осмислити, відобразити його в суспільно-історичних обставинах Галичини, Франко не мав достатніх підстав показати його інакше, як нецілісним, суперечливим. До того ж конфлікт між морально-політичним удосконаленням і соціальною активністю особи, актуальний для суспільної свідомості 80-х років та істотний для еволюції світогляду Франка, об'єктивізував ідейно-естетичні передумови можливої розбіжності діяльного й психологічного начал у новому характері. Все це створювало нову естетичну структуру характеру, важливу для розкриття історичного типу інтелігента-ідеолога. В свою чергу конкретно-історичне освоєння проблеми народу і демократичної інтелігенції сприяло відкриттю нового художнього конфлікту й відповідало утвердженню нових рис критичного реалізму кінця XIX — початку XX ст.

Художнє дослідження цього конфлікту — між діяльністю інтелігента, його ідеалами і суспільно-історичними обставинами, зокрема, реальним становищем та інтересами народу — зазнає у творчості І. Франка значної еволюції. Від зображення героя, що хоче відійти од народу — спочатку внаслідок неправильного розуміння його суспільного блага, як у «Св. Валентії», 1885 р., ще досить обтяженому релігійною символікою, — через усвідомлення свого покликання служити йому («Смерть Каїна», 1888 р. і найгармонійніша з поем цієї проблематики — «Іван Вишенський», 1900 р.) — до відчуття всього драматизму взаємин з народом, зігнорованості ним у «Похороні», 1899 р., та в особливо трагічному і водночас історично оптимістичному «Мойсеї», 1905 р., — так можна позначити етапи цієї еволюції.

У передмові до «Мойсея» Франко писав, що основною темою поєми він взяв смерть пророка, не визнаного своїм народом. Говорячи про «демонські спокуси» Азазеля, письменник застерігав: «...ся роль Азазеля в моїй поемі являється тільки поетичним об'єктивуванням власної психологічної реакції, яка мусила відбутися в душі пророка після того, як його відіпхнув його народ»<sup>1</sup>. На наш погляд, це застереження дає ключ до розуміння колізії двійництва і в щойно названих творах, і в романі «Лель і Полель» (1887). Колізія двійництва «передає» рух нового соціального характеру, її раціональна основа — не просто об'єктивізація внутрішньої «скверны» (Достоевський), а художній аналіз взаємозалежних і суперечливих сторін становлення суспільно активної особи як відображення об'єктивних і суб'єктивних передумов суспільного прогресу.

У романі «Лель і Полель»<sup>2</sup> колізія двійництва сюжетно розгортається завдяки розкриттю характерів братів-близнюків Владка і Начка Калиновичів, поставлених автором, як нам здається, у дещо запрограмовані, експериментальні обставини. Колізія самоусвідомлення, ґрунтована на взаємодії різних іпостасей одного соціально-історичного типу, виникає внаслідок того, що традиційний для попередньої художньої епохи конфлікт вихованого героя із середовищем модифікується — в поліфонічній епічній структурі — в конфлікт між рівноправними, суб'єктно активними характерами та їх відношенням до життя.

Двоє життєвих випробувань ставить автор перед своїми героями: випробування їх власним характером, темпераментом, «серцем» (зга-

<sup>1</sup> Франко Іван. Зібр. тв.: У 50-ти т. К.: Наук. думка, 1976, т. 5, с. 207. Далі том і сторінку цього видання позначаємо в тексті. Посилаючись на роман «Лель і Полель» (т. 17), вказуємо лише сторінку.

<sup>2</sup> Оминаємо тут питання жанрового синкретизму названого твору. Нас цікавить один з аспектів саме романної поліфонії «Леля і Полеля».

даймо про задум оповідання «Хома з серцем і Хома без серця», 1904 р.) та можливістю гармонійного поєднання суспільного й особистого інтересів. Перше з них автор пов'язує із самим задумом — показати двох близнят, які «навіть уявити собі не могли, щоб кудись іти один без одного. Зате обидва разом ішли вони, як в дим, навіть на найнебезпечніші акції і звично виходили з них переможцями» (с. 286). Для Франка було важливо підкреслити спочатку їхню відмінність у темпераментах, у сприйнятті одних і тих же явищ, що зумовлювало первісний поштовх до морально-психологічного самовизначення кожного. В процесі художнього аналізу відбувається специфічне «зняття» такої антропологічної детермінованості. Начко з тонкою, хворобливо-чутливою нервовою організацією мислиться Франком як суб'єкт у структурі зображення; автор розкриває конкретне, чуттєво-практичне сприйняття дійсності героєм і ставлення до неї як проблемної по своїй суті. А Владка — самостійного, активного й вольового — Франко змальовує пластично, в динаміці його вчинків, не торкаючись такого питання, як свідоме ставлення героя до життя. Художня ж структура такого типу характеру в цьому випадку замикається монологічним авторським описом. Відмінність у способі зображення братів має істотне значення, оскільки формує певну структуру характеру на основі дуалізму діяльного й психологічного.

У загальних описах Франко характеризує близнюків як одного чоловіка: «Обидва брати були молодими, здоровими й здібними та, крім того, заможними й незалежними, отож і не дивно, що життя стелилося перед ними, немов брукований битий шлях» (с. 336). Це може видатись ознакою Франкової типізації взагалі, однак, на наш погляд, тут маємо особливий авторський задум, оскільки далі персонажі різко протиставляються.

Зовнішньою, фабульною основою розвитку характерів братів послужив письменникові мотив Леля і Полеля з драми Ю. Словацького «Лілла Венета». А внутрішній (по суті, філософський, параболічний) зміст колізії двійництва сприймаємо як продовження теми «Поєдинку» і «Рубача»<sup>3</sup> — теми зіставлення ролі суб'єктивного та об'єктивного зумовлення активності героя.

Франко не лише досліджує обставини самоусвідомлення демократичної інтелігенції, а й прагне визначити суспільно-політичний сенс її діяльності. Це нова й суто Франкова постановка теми «нових» людей — «при роботі». Колізія двійництва, ґрунтована на діалозі двох іпостасей реального героя, не обмежується суто символічним зіставленням позицій і характерів братів-близнюків. Вона виникає насамперед із реальної внутрішньої, ідеологічної за своїм змістом, суперечності інтелігента-радикала.

Так, для Начка згадана колізія виражається в ілюзорних спробах узгодити задоволення власних потреб і служіння народові, виробити істинно демократичну ідеологію, орієнтуючись поки що на селянство. Стикаючись із дійсністю, ідеали Начка зазнають краху, що спричиняє болючі муки його самовизначення. Індивідуальне ж самовизначення інтелігента могло повести його в зворотний бік від об'єктивного розвитку демократичного визвольного руху, чим заперечувався б, у кінцевому підсумку, і власне гуманістичний зміст цього процесу; такий розвиток характеру означає самознищення індивіда — внаслідок непереборних суперечностей між особистим і соціальним.

<sup>3</sup> У новелах-притчах «Поєдинок» (1883) і «Рубач» (1886) маємо справу з конфліктом, у якому вирішується проблема ідеологічного самовизначення інтелігента-демократа.

Художньо досліджуючи характер героя-діяча, І. Я. Франко певним чином пародіює народницьку ситуацію випробування нового героя його особистим щастям, надаючи їй структуротворчої функції в розвитку характерів.

Брати-близнюки Владко Калинович-адвокат і Начко Калинович-редактор, ніби підтверджуючи «дивну узгодженість їхніх смаків, уподобань і пристрастей» та «якийсь могутній зв'язок, котрий невидимими кільцями з'єднував їхні фізичні й психічні організми» (с. 368), волею фатуму закохуються в Регіну Киселевську. Для одного з них вона цікава як втілення близького й звичного світу, для іншого — як потяг до ідеалу, однак зустріч з нею, а потім і потреба пристосування до конкретних життєвих обставин з самого початку постає для них «привидом смерті», до якої, зрештою, й приводить їх ця історія.

Відповідно до типології епічного конфлікту в літературі кінця XIX ст. Франко досліджує право героя на суб'єктивний вибір як об'єктивну необхідність його діяльності. Адже «звернення до образів революціонерів — *діячів*, провісників реального майбутнього, — означало й народження справжньої трагедії»<sup>4</sup>.

Після відмови Регіни одружитися Начко гостро сприймає трагедію (і не просто особисту) свого становища і безвихідь: «Все, що люди називають особистим щастям, я замкнув у глибокому льоху й ключ мушу кинути в море. Але ж без особистого щастя життя — не життя, людина — не людина. Якщо людина падає під тягарем власного страждання, то як же вона може добре працювати для громадської справи?» (с. 391—392). І далі особисте й громадське тісно сплітаються в долі Начка. Регіна згоджується прийняти його пропозицію, але за це він мусить змінити напрям редагованої ним газети. А «змінювати напрям своєї газети означало б топтати ногами власні ідеали, убивати свою власну душу!» (с. 406), — усвідомлює Начко. Та поступово він приходить до такої жертви задля коханої жінки, хоч і відчуває, що став відступником: «Але вчинивши цей великий злочин проти духу прогресу й справедливості, Начко посмутнів і якось швидко спав на силах і дусі» (с. 443). Цей моральний аспект Франко розкриває з глибоким психологізмом, подає його як соціальне чуття відповідальності людини за власну, суб'єктивну, можна сказати, зраду: «Начко йшов по вулиці з таким почуттям, немовби він стояв під стовпом на позорищі, а всі очі були звернені на нього і з усіх уст у найближчу мить мали посипатися на нього злослів'я й прокльони. Він прагнув утекти з-посеред цього жорстокого юрмища, але ослаблене тіло немовби приковувало його до місця, гамувало його ходу. «Боже!» — волав він з глибини душі. — Скороти мені цей хресний тернистий шлях або забери в мене відчуття болю, щоб я не мучився над міру сили людської!» (с. 449).

Такий соціально-гуманістичний акцент не випадковий, адже Начко не лише зрадив справу, а й перекреслив свою причетність до народу. Не випадковий у творі й мотив людського натопту, повторюваний кілька разів. На його тлі автор малює переживання Начка в різні часи, сприйняття людей залежно від його психологічного стану, заглиблення, пізнання ним життя. Спочатку це відчуття гармонії з оточенням, яке герой суб'єктивізує своєю присутністю: «Безупинний міський рух, мовби повів холодного вітру в пекущий літній полудень, благодійно вплинув на Начка. Він відчув себе живою діяльною часткою цієї рухливої працюючої юрби і з задоволенням згадав про вже закінчену порцію своєї денної праці» (с. 396). Таким чином, Франко починає дослі-

<sup>4</sup> Кантор В. К. Русская эстетика второй половины XIX столетия и общественная борьба. М.: Искусство, 1978, с. 162.

дживати діяльну природу суб'єктивного часу, який творить естетичну реальність однієї з іпостасей активного героя. А от після падіння, коли Начко замикається в собі самому, письменник говорить про його відчуження від об'єктивного плину життя: «Жвавий рух, що в цю пору панував на львівських вулицях, дивував і лякав його, мов щось ніколи не бачене й загадкове. Куди йдуть ці люди? Над чим розмірковують? Про що говорять?» (с. 448). Франко приводить героя до усвідомлення свого відступництва і аж тут розкриває той мотив роздвоєння, який аналізував крок за кроком на основі зіткнення ідеального й реального, перевіряючи героя на здатність до соціальної активності. Але оскільки Франко ще не міг зобразити його конкретно-історично,— він сплігає легендарну неправдоподібність подій з реальністю ідеологічного конфлікту.

У передсмертному листі Начко пише до брата: «Бо я розійшовся не тільки з тобою (як за легендою про Леля і Полеля.— Т. Б.), а навіть й із самим собою, зі своєю душею, зі своїми переконаннями <...> Ти можеш ясно й світло дивитися на світ, бо не збочив зі свого простого та ясного шляху» (с. 450).

Втім, і Владко, уособлення іншого «варіанта» характеру, ґрунтованого на відносній цілісності громадської позиції, виявляється також нежиттєздатним. Той ідеал цілісного героя, який Франко уявно протиставляє внутрішньо складному характерові Каїна («Смерть Каїна»), Мирона («Похорон»), Мойсея («Мойсей»), конкретизований як характер радикального діяча, не міг, як випливало з роману, бути реально позитивним за тодішніх конкретних історичних умов. Владко не зв'язаний з народом глибшими соціальними мотивами діяльності, окрім морального пробудження, не показаний активно включеним у коло його життєвих інтересів.

Уособлюючи повну пасивну залежність діяльності інтелігента від обставин, Владко поданий Франком через пластичний опис його вчинків, розмов, думок і сприймається як частина самого оточення. В «Поєдинку» такий же двійник Мирон, ще позбавлений внутрішньої ідеологічної суперечності, оскільки повністю ізольований від життя, називає себе «правдивою, дійсною дійсністю» (т. 16, с. 187). Але якщо герой «Поєдинку» лишається цілісним ідеальним образом, якщо навіть Хома без серця — інший «варіант» Владка — не зображений у своїй реальній протилежності, то в «Лелі і Полелі» письменник заперечує врешті й цілісність Владка. Цей образ, хоча й наближений до ідеалу радикального служіння народові, зображений в обставинах реального історичного життя.

Брати Калиновичі різняться між собою не лише характером активності, а й взаємодією з реальністю: один намагається вирватися з неї завдяки своїй замкнутості на суб'єктивному, на власних переживаннях, інший пристосовується до неї, до обставин і тому пасивно сприймає їх об'єктивний саморозвиток. Але «так звана цілісна людина зовсім ворожа проблемності — остання постає для неї як дисгармонія, як хибна умовність», і тому «істинну, тобто відкритую цілісність ні в якому разі не треба змішувати із закритою цілісністю»<sup>5</sup>.

Прикметно, що, розповідаючи про обох братів, Франко естетично «обмежує» характер Владка зовнішнім реєструванням його поведінки, розмов, дій — він ніде не відкриває його внутрішньо-психологічний досвід, не зображує процес його самоусвідомлення. Різко протиставляючи характери і в кінцевому наслідку зводячи їх до одного типу, Фран-

<sup>5</sup> Нравственный прогресс и личность. Вильнюс: Минтис, 1976, с. 113.

ко досліджує можливості психологічного та діяльного зображення активного героя.

Владкові притаманні пасивність, автоматизм діяння, вчинку. Його повною мірою стосуються авторські слова: «Як видно, братам не йшлося про пропаганду, про швидку зміну чужих переконань, швидше про виразне відмежування власних» (с. 337). Розвиток характеру Владка полягає в поступовому руйнуванні гармонійних «взаємин» з обставинами та людьми, які легко й просто йому давалися (навіть кохання тієї ж Регіні, для завоювання якого Начко докладав неймовірних зусиль). Дійсність Владко сприймає лише остільки, оскільки вона підходить його характерові, до активного перетворення її він не підноситься. Так, спростовуючи закиди графа Адольфа, герой роману виявляє при цьому терпимість до позиції свого антагоніста. «Що ж, ексцеленце,— відповів Владко,— ми робимо те, що підказує нам совість і почуття обов'язку, стоїмо на ґрунті закону, виступаємо в ім'я найелементарніших засад людяності й справедливості» (с. 379).

Франко подає — описово, публіцистично — образ Владка як ідеалізований тип, відповідний характерові та програмі діяльності радикальної інтелігенції. Однак тут відчувається брак конкретно-історичного середовища для діяльності такого героя, а залежно від цього не допускається й можливість його активного самовираження. Характер Владка розгортається як безперспективний, завершуючись фатальною смертю.

Структурним принципом розвитку характерів героїв є випробування їхнього ідеального замкнутого світу (для Владка обмеженого позитивним радикальним ідеалом служіння народові, для Начка — ідеалом морального самовдосконалення) реальними потребами життя. Цей конфлікт дуже істотний. У «Конспекті «Науки логіки» В. І. Ленін зазначає: «Думка про перетворення ідеального в реальне *глибока*: дуже важлива для історії. Але і в особистому житті людини видно, що тут багато правди»<sup>6</sup>.

Ідеальна замкнутість Владка — закономірний наслідок і того, що «нових людей» подано не в колі їх однодумців (зародки цього помічаємо в ідейній єдності братів), а на тлі загального ліберально-буржуазного оточення. Сцена прийому братами представників «вищого товариства», ті чи інші нагадування про графа Адольфа, про пана Гіацинта чи Альфонса засвідчують, з одного боку, намагання радикальних громадських діячів відійти од ворожого середовища, а з другого — ці діячі стають своєрідним втіленням ознак цього середовища, «несуть» на собі його суперечності.

Розвиток характеру Начка визначається тим, як він починає пізнавати конкретний зміст реальних обставин. Усвідомлюючи, що за злочин «в ім'я кохання» він соціально відповідальний, Начко звертається до конкретних людей: «Що я завинив перед цією квітничаркою, яка підносить на мене свої гаснучі очі, своє зів'яле, виголодніле обличчя з таким кривавим смертельним докором?» (с. 448—449). Внаслідок своєї неспроможності стосовно навіть найсвятіших устремлінь реалізувати свою людську сутність, через самоізоляцію, Начко перебуває в непереможному зв'язку з руйнівною ідеологією старого світу. І хоч Начкова соціальна самоізоляція ніби «вириває» його з просторово-часової реальності, що передбачає можливість його самоусвідомлення («перетворився в автомат, що живе лише теперішнім часом»), — Франко постійно підкреслює, як «чіпляється» свідомість героя за деталі побуту, оточення, кімнати, вулиці, як герой твору намагається вхопити ритми

<sup>6</sup> Ленін В. І. Повне збір. творів, т. 29, с. 98.

життя, вийти за межі самоізоляції. Тому подолання Начком свого суб'єктивного відчуження, своєї внутрішньої незаспокоєності стає водночас і переборенням (хоч і трагічним) впливу ворожого світу.

Владка ж в умовах соціальної ізоляції, здавалося б, позитивна цілісність також приводить до своерідної зради і Начкові, і справі, яку обидва мали здійснювати. Морально-психологічна суперечність характеру Начка виявилася, зрештою, ідейно рівноцінною повному Владковому злиттю з оточенням. Вже наприкінці твору (показано смерть Начка) ніби намічається перехід до істотної характеристики і Владка — Франко відкриває його як суб'єкта дії. Звертаючись до Регіни, Владко намагається ствердити своє право на свободу вибору: «Я не заперечую, що тепер наше щастя є ще дарунком долі, але коли те щастя стане виявом нашої спільної праці, спільних думок, поривів і прагнень — о, тоді ніхто не зуміє в нас вирвати або замутити його» (с. 465). Та ідеал вільної, гармонійної, соціально активної людини символічно розбиває об'єктивна закономірність, уособлена в родовій біологічній взаємозалежності братів. Адже така нова суб'єктна цілісність Владка, по суті, обтяжена й первісно підірвана ситуацією уявного роздвоєння, через яку пройшов герой; «привид минулого» розбиває теперішню його гармонійність, зумовлює роздвоєність, тепер уже реальну. Саме тоді, коли Владко заявляє про свою силу і владу над обставинами життя, Начко кінчає життя самогубством. Відчуваючи це, Владко падає від приступу страшного болю: «Одна блискавка страшного незрозумілого болю, що прошила його душу й струснула його мозком, — і всі ці повітряні замки розвіялись туманом. Регіна була йому чужою, не займала ніякого місця в його думках, бо й думок ніяких не було — тільки темрява та якась нез'ясована тривога, яка рухала ним, мов автоматом, і гнала його вперед, вперед і вперед — з невідомої причини і до невідомої мети» (с. 466).

Задоволення особистим щастям (а це неодмінно означає і зраду Начка) обертається для Владка втратою самого себе.

Суб'єктивне переживання особою суспільнозначущих ідей, так само як і зіставлення природності та соціальності, визначає структуру просвітительської концепції людини, однією з характеристик якої є схильність до морального самовдосконалення. Франкові теж властиве таке трактування позитивного героя, якому органічно притаманна громадська діяльність, внутрішня відданість своєму обов'язку. Брати Калиновичі прагнуть усе життя віддати служінню народові. Письменник не показує, як приходять вони до цього — лише зауважує: загальна справа була для обох «такою звичною, такою природною й необхідною, як дихання» (с. 389). Тому, з одного боку, можливість відступництва від своїх ідеалів, тобто крах абсолютизованої моральної свідомості, письменник виводить із самої соціально-біологічної природи характеру Начка, його загострено-хворобливого, «сердечного» світосприйняття, віддаючи цим певну данину антропологізму «живої натури». Начко, бажаючи особистого щастя, безтямно закоханий у Регіну, погоджується відкрито відмовитись од своїх суспільних переконань. З другого боку, проектуючи його характер на зовнішній світ і розглядаючи його історично, Франко показує примарність моральної самоізоляції такого героя; ідейний наголос робиться на соціальній відповідальності людини і, кінець-кінцем, заперечується первісна антропологічна детермінованість характеру.

Так письменник показує весь трагізм «згубної пожертви себе самого на вівтар кохання» (с. 434) для Начка Калиновича. Та водночас досліджуваний Франком варіант характеру цілісного героя — радикала, який мав прояснити трагічну історію Начка, теж виявляється історично

неспроможним. Адже ідеал відображає уявлення про перспективи суспільно-історичного розвитку, а розуміння їх Франком не було однозначне. Може видатися, що Владко декларативно узагальнює існуючий на той час ідеал громадського діяча, насправді ж, простежуючи в художній оповіді аналіз самих форм радикальної діяльності, письменник не може представляти його як історично перспективний. Владкова промова в суді на захист селян, цей найвищий вияв його позитивної програми, переконує нас у тому, що соціально-історичний процес герой сприймає лише в плані свого ідеалу морально-політичного вдосконалення особи (пригадаймо програму Хоми без серця, цього духовного «родича» Владка). Основний мотив захисту селян тут полягає в апеляції до ліберально-буржуазного суду зрозуміти їхні правові норми, оцінити пробудження в них моральної самосвідомості й почуття справедливості. Суспільна «програма» Владка опирається на служіння конкретним соціально-історичним обставинам і по суті перегукується з практикою радикального руху. Наголосимо ще раз: такий герой не міг бути зображений історично активним; тому, відчужуючи і прагнучи дедалі повніше аналізувати його як конкретний, а не ідеальний тип, письменник, поминаючи поки що його ідеологічні суперечності, заперечує такого героя абстрактно, символічно.

Владко у письменницькому трактуванні — характер, що не виходить за межі свого цілісного світосприйняття. Начко ж, показаний у трагічному процесі самоусвідомлення, спромагається на відчуття всього багатства діяльного й відповідального ставлення до обставин.

Соціально-естетична суть колізії двійництва постає на основі того, що, спираючись у своїх суспільно-політичних поглядах на селянство та пролетаріат, який тільки зароджувався, а також прагнучи ідеологічно осмислити процеси, ще історично до кінця не «оформлені», І. Я. Франко обрав намір художньо проаналізувати форми суспільної діяльності певної частини тогочасної інтелігенції. Навіть у творчості 80-х років (радикальна партія, одним з організаторів якої був Іван Франко, створена 1890 року) письменник не розкриває соціальне середовище як таке, що може надати несхибної цілеспрямованості герою, власне, художньому уособленню ідеолога-радикала. До того ж, і його характер письменник ще не може художньо показати як суб'єкта дії, — він частіше зображається як просвітитель, що починає тільки-но співвідносити свій ідеал з конкретною дійсністю. Недаремно у Франка єдиний герой-ідеолог, позбавлений у своїй діяльності сумнівів і вільний од колізії двійництва, бо відбиває реальну практичну силу пролетаріату, — це герой-пролетар Бенедьо Синиця. Сфера ж активності героя, орієнтованого на селянство, обмежується сприянням моральному вдосконаленню людини. Це послужило основою характеру і діяльності Владка. Разом з тим уся суперечливість героя, який абсолютизує конкретні суспільно-історичні обставини, відтворена в ситуації двійництва, коли він повинен визначити зміст і форми своєї діяльності. Однак і це йому не під силу, адже в романі герої сприймають народ здебільшого як абстрактну персоніфіковану «юрбу», яка насправді випробовує й оцінює їхні можливості. Вся справа не просто в активності людини, а в тому, «яким чином діяльність, спрямована до здійснення соціалістичного ладу, повинна втягти маси, щоб дати серйозні плоди?»<sup>7</sup>

Замикаючи коло життя героїв-братів, І. Я. Франко перекидає оптимістичний місток до майбутнього — накреслює перспективу подальшого розвитку характеру інтелігента. Він намічає її для сина, Владка та Ре-

<sup>7</sup> Ленін В. І. Що таке «друзі народу» і як вони воюють проти соціал-демократів? — Повне зібр. творів, т. 1, с. 149.



гінні: «І її синок, вірний образ батька, єдина втіха, єдина любов її життя, той самий дух виссав із молоком матері, у тих самих зростає ідеях. Сільська стріха для нього — рідна, сільські діти — товариші його дитячих розваг, його першої науки, першої фізичної праці» (с. 473). Так Франко «величезну й запашну квітку майбутнього» бачить саме в активному зв'язку нового покоління інтелігенції з народом.

Нового героя, позбавленого привиду суперечливого минулого, яке тягне назад і розбиває сам характер, треба було ще шукати, щоб зобразити його в зв'язках із життям народу. Але і втілюваний у романі «Лель і Полель» конфлікт, розкриваючи абстрактність позитивного демократично-просвітительського ідеалу, переконливо засвідчив: Франко чимраз глибше усвідомлював потребу ввести інтелігента в реальне народне середовище. Усвідомлення саме цієї істини й визначило характер наступної творчої еволюції митця.

Роман «Лель і Полель» можна розглядати як своєрідний художній експеримент у творчості Франка<sup>8</sup>. Він ніби підсумовує досвід 80-х років, коли письменник шукав форм вираження соціально активного характеру: через аналіз суб'єктивного ідеального світу героя («На дні», 1880 р.), можливостей практичної діяльності героя за нових соціальних обставин («Борислав сміється», 1881 р.), або ж на основі синтезу психологічного і діяльного начал нового характеру в межах народницької повісті («Не спитавши броду», 1886 р.). Та саме в романі «Лель і Полель» (1887 р.), розщеплюючи структуротворчі елементи характеру героя, який естетично освоюється як суб'єкт у структурі зображення, навіть персоніфікуючи їх, І. Я. Франко намагається показати їх у аспекті соціально-історичних діалектичних відносин. Такий аналіз стає можливим тому, що письменник психологічно й соціально-історично конкретизує характер і завдяки цьому відкриває новий тип конфлікту ідеологічного самовизначення інтелігента-демократа. Колізія ж двійництва відбиває труднощі в зображенні художнього характеру як суб'єкта активної свідомої діяльності.

<sup>8</sup> Певною мірою новаторська суть твору вже відзначена дослідниками. Див.: Вервес Г. Д. Повість Івана Франка «Lelium і Polelium». — У кн.: Міжслов'янські літературні взаємини, вип. III. К.: Вид-во АН УРСР, 1963.

**6**

(246)

1981 ЧЕРВЕНЬ

**РАДЯНСЬКЕ  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО****ОРГАН ІНСТИТУТУ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА АН УРСР  
ТА СПІЛКИ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ**

Науково-теоретичний журнал

Виходить щомісяця

**КІІВ**                      **«НАУКОВА ДУМКА»**

Заснований у 1957 р.

**ЗМІСТ****ІІІ З'ІЗД ПИСЬМЕННИКІВ  
УКРАЇНИ**

- 4 Привітання ЦК Компартії України VIII з'їзду письменників України
- 5 Промова товариша **В. В. Щербицького** на VIII з'їзді письменників України 7 квітня 1981 року. Жити інтересами народу, утверджувати правду життя
- 11 **Леонід Новиченко**. Проблеми і турботи критики. (Співдоповідь на VIII з'їзді письменників України)
- 18 Говорять делегати VIII з'їзду письменників України (**Володимир Дрозд, Іван Мельниченко, Костянтин Кудієвський, Ігор Дзевєрін, Віталій Дончик, Роман Лубківський, Євген Гуцало, Василь Фащенко**)

**ЛІТЕРАТУРА І СУЧАСНІСТЬ**

- 31 **Юрій Махненко**. Шляхи шукань і звершень. роздуми про героя-сучасника в романі

**ЛІТЕРАТУРА ТА ІСТОРІЯ  
ЛІТЕРАТУРИ**

- 42 **Юрій Андреев**. Класове і національне. (Нотатки критика)
- 50 **О. В. Зернецька**. Відчуття шляху. Деякі аспекти розвитку сучасного австралійського літературознавства (середина 70-х років)

**ПІВНІЧНЕ ПИТАННЯ ФРАНКОЗНАВСТВА**

- 57 **Т. І. Бровіньок**. Колізія двійництва в романі франка «Лель і Полель»

**ВІДОМІ ЛИСТИ  
П. ГРЕБІНКИ**

- 66 **Петро Гавриленко**. У вінок великому землякові
- 71 Листи **Є. П. Гребінки** до **Л. М. Свічки**