

БУВ “ЦІЛИМ ЧОЛОВІКОМ”, АБО Ж ДВОПІВКУЛЬНИЙ ФРАНКО

Навряд чи продуктивно вкладати художньо-естетичну еволюцію Франка у прокрустове ложе лінійного руху “від” і “до” чи розпинати на хрестовині некоректної опозиції народництво/модернізм. Він еволюціонував зі збереженням попереднього досвіду та з перевіркою набутих знань, зокрема, власною художньою практикою. Багатогранний цей чоловік був таки справді “цілим”, за його ж висловом, який незрідка приписують Миколі Вороному.

Ключові слова: реалізм, традиціоналізм, народність, модернізм, психологія творчості, універсалізм.

Anatoliy Tkachenko. He was a 'whole man'

It scarcely can be efficient if one puts artistic and aesthetic evolution of Ivan Franko's personality into the Procrustean bed of linear motion 'from' and 'to' or attaches it to the cross-piece of improper opposition 'populism/modernism'. He evolved maintaining previous experience and verifying newly received knowledge, in particular by own literary practice. This many-sided man was actually 'whole', according to his saying often attributed to Mykola Voronyi.

Key words: realism, traditionalism, nationality, modernism, psychology of creative work, universalism.

За радянськими літературознавчими схемами, найвищими виявами реалістичної творчості були в ХІХ ст. критичний реалізм, а в ХХ – соціалістичний реалізм. Напевне, ще й тому, щоб відмежуватися від натуралізму кінця ХІХ ст., офіційно трактованого як літературний напрям, що став плодом деградуєної буржуазної культури. Очевидно, це все ж таки одна з крайніх течій реалізму як типу творчості. Тож не дивно, що один із фундаторів теорії реалізму І. Тен обґрунтував і естетику натуралізму. Обстоюючи потребу залучення літератури до позитивних досліджень, проголосивши її методом “науковий реалізм”, він прагнув надати письменникові нового статусу, запропонував формулу: бути письменником – значить бути науковцем. Захоплено зустрів ці гасла Е. Золя, втілюючи їх у художній практиці. І. Франко теж опосередковано сприймає естетику “наукового реалізму”. Утім завдяки подальшим самостійним студіям український автор дедалі більше виходить за її межі, формує власну культурно-історичну концепцію. У доповіді ““Тополя” Т. Шевченка” (1890) та статті “Задачі і метод історії літератури” (1891) він виклав своє бачення історії літератури як одного з чинників історії національного духу.

Поширеною є думка про створення повісті “Борислав сміється” (1881) під безпосереднім впливом роману “Жерміналь” (1884), але порівняймо дати написання творів... Можна говорити хіба що про типологічну подібність.

У наступному десятилітті І. Франко освоює форми соціального роману, репрезентованого творами Бальзака й Флобера. А починав він, як відомо і також перебільшено, діалогом з російською “реальною критикою”, вже до середини 1880-х рр. перерісши її прагматичні крайнощі. Отже, опанувавши і певною мірою залучивши до свого арсеналу соціологічний метод російської “реальної критики”, не прийнявши завузький, на його думку, біографічно-бібліографічний метод Ом. Огоновського, апробувавши міфологічний та етнопсихологічний підходи, І. Франко зробив свій внесок і в методологію культурно-історичної школи, що мала чи не найвагоміші здобутки в європейському літературознавстві. Це стало головним надбанням тогочасної української науки про літературу.

Що ж до теоретико-літературних здобутків, також великою мірою вписаних у контекст загальноєвропейських та адресованих і нашому часу, то вони сфокусуються у трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1898). Відомо, що в основу студії лягли положення експериментальної психології В. Вундта,

психолінгвістики Г. Штайнталя, психоестетики К. дю Преля та М. Дессуара. Здебільшого дослідники цим переліком джерел і обмежуються, мало уваги звертаючи на четверте і чи не найпотужніше джерело трактату – самого Франка як творця, поета, його здатність перевіряти теоретичні положення науковців власною художньою практикою. А тимчасом ще Є. Адельгейм буквально в останньому абзаці ґрунтовної статті-передмови зазначав: “Далекосяжність естетичних ідей трактату пояснюється, як можна думати, і тим, що автор його був ученим особливого складу. <...> Він спирався не тільки на свої величезні знання та інтуїцію, а й на інтроспекцію – глибоке самоспостереження бурхливих творчих процесів, що відбувалися в його власній душі – душі художника, який випереджає час” [1, 61–62].

Ці слушні думки, на жаль, не знайшли подальшого розвитку, тоді як їх можна розгорнути і підтвердити аналізом творів Франка-поета, надто ж періоду з кінця 1870-х і по кінець 1890-х років, коли визрівала й наукова концепція трактату. Ще 1878 р. Франко-вчений називає психологію найважливішою допоміжною наукою для письменника; а ідеї, що знайшли у трактаті розгорнуте обґрунтування, у стислій формі висловлено й у статтях ““Тополя” Т. Шевченка” (1890), “Леся Українка” (1890) “Ювілей Івана Левицького (Нечуя)” (1905) та ін.

Взяти бодай один із багатьох можливих аспектів: твердження про те, що художні образи апелюють до пам’яті наших органів відчуття через зорові, дотикові, слухові та інші “змисли”, яке науковець ілюструє взірцями з проштудійованої під цим кутом зору поезії Т. Шевченка. Своєю чергою, й у Франка-поета знаходимо велику кількість образів, побудованих на первісних “змислах”. Так, у вірші “Рибачка” ліричний герой описує, як ловить рибу кохана, і лиш наприкінці чувається теж спійманим на гачок і висмикнутим з рідного середовища – болісно-дотиково й водночас у переносному розумінні: “Світ отой, що ти ним дишеш, / Він уб’є мене, о пані!”. Або славнозвісний вірш, що став піснею, – “Ой ти дівчино, з горіха зерня...”, – починається з каскаду дотикових та слухових образів: “серденько – колюче терня”, “устонька – тиха молитва”, “слово остре, як бритва”... Це матеріалізує в чуттєвих сприйняттях душевний біль ліричного героя.

А те місце трактату, де автор, розглядаючи закони асоціювання ідей, переходить до показу зростаючої та спадної градації на матеріалі Шевченкових “Заповіту” і “Хустини”, можна також доповнити прикладом із Франка: “У долині село лежить, / понад селом туман дрижить, / а на горбі край села / стоїть кузня немала. / А в тій кузні коваль клепле, / а в коваля серце тепле...”, – зворотна градація, що закінчується пуантом “серце”.

І таких прикладів взаємодії теорії та практики мислителя і митця можна навести багато. А втім, тут не варто шукати аж надто прямої взаємозалежності. Перед нами – одна з найцікавіших теоретико-літературних і евристичних проблем – проблема зв’язку між *світовідчуттям*, *світорозумінням*, *світоглядом* митця і його *творчістю*, між її раціональними та ірраціональними чинниками, суб’єктивними і об’єктивними, позачасовими й актуально-життєвими спонуками. Здатність людської психіки просіювати крізь “верхню свідомість” усі враження, роздуми, почуття і відкладати їх до часу в потаємних закапелках “нижньої” свідомості дає людині змогу жити, вбираючи нові й нові враження і притуплюючи минулі – як болісні, так і радісні. “Нижня” свідомість стає скарбницею досвіду, який видобувається на поверхню еруптивно – чи то під дією сильного збудження, натхнення, чи у вигляді сну. Саме тому процес художнього творення, “роботи” поетичної фантазії І.Франка в чомусь уподібнює зі сном.

Навівши три сформульовані Г. Штайнталем закони асоціювання ідей, ілюструючи їх багатьма прикладами, І.Франко показує особливості вже не

звичайного психічного стану людини, а саме поетичного асоціювання як стану виняткового збудження прихованих ресурсів творчості. Докладно розглядає і ті “змисли”, на основі яких будуються словесні образи. Письменник не подає нам безпосередньо відтворених барв (як художник) чи просторових вирішень (як архітектор), а через слово звертається до нашої уяви, до спогаду про відчуття. Усе це вчений пов’язував і з проблемою мистецької неповторності, давав теоретичний ключ до вивчення через асоціацію індивідуальних і загальних поетичних стилів. А також обґрунтував теорію динамічного, рухомого образу – неодмінної властивості літературно-художнього творення. Пов’язуючи динамізм як питому властивість літературного образу з походженням слова, Франко перекидає місток до потєбнянської теорії своєрідності літературно-мистецького образу. А забігаючи наперед, бачимо зв’язок ґрунтованої переважно на позитивістських засадах теорії Франка з виведеною від інтуїтивізму феноменологічною “спробою ідеалістичної системи мистецтва” Б.-І. Антонича, де, зокрема, вибудовано п’ятиступеневий ланцюжок творчого процесу: “...Від спонуки до вражіння, від вражіння до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова і в кінці – матеріалізація цих засобів” [2, 471].

Цікаво кореспондує з положеннями І. Франка про гармонію еруптивної сили натхнення з холодною силою розумового обмірковування значно пізніша стаття Є. Маланюка “Думки про мистецтво” (1923). Автор наголошує нічим не замінну, надзвичайну роль Генія в народженні художніх шедеврів. Та разом зі ствердженням ірраціональності, стихійності, таємничості Генія визнає нагальну потребу досконало опановувати техніку “механічного” перекладу позарозумових прозрінь мовою образів.

І. Фізер у статті “Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури” (1993) стверджує, що трактат Франка був радикальним переосмисленням його розуміння літератури сімдесятих років. І це справді так, хоч навряд чи варто вкладати складні й неодноримі процеси осягнення і творення мистецтва слова у прокрустове ложе руху “від” і “до”. Ще І. Дорошенко у книжці “Іван Франко – літературний критик” також вдавався до виміру “від соціології до психології”, що на той час (1966) було досить сміливо, а нині звучить як анахронізм. Утім інерція “від” і “до” живуча: досить назвати статтю М. Жулинського в журналі “Слово і Час” (1998. – №12) “Від “реальної критики” до асоціативної поетики. Еволюція естетичної концепції І. Франка”...

Для ширшої розмови на цю тему варто докладніше подати висновки І. Фізера: “Як критик, Франко не застосовував свій психологізм у оглядах та рецензіях поточної української та іноземної літератури, його критика, до і після трактату “Із секретів...”, зумовлювалася антипатією до “хворобливих, нігілістичних напрямів” <...> та переконанням, що “кожний чільний сучасний писатель – чи він слов’янин, чи німець, чи француз, чи скандінавець, – являється неначе дерево, що своїм корінням впивається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається віссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань” <...> Коли, однак, оцінювати теорію і критику Франка розрізнено, кожну окремо, то ця суперечність стає менш актуальною, бо і перша, і друга по сьогодні зберігають свою вагомість. І перша, і друга, не меншою мірою, – наша історія і наше сьогодні” [6, 59].

Отже, ідеться, з одного боку, про поєднання, але не синтез теоретичних і критичних позицій Франка періоду написання трактату, а з другого, – про те, що не варто вважати цю невідповідність суперечністю, оскільки вона віддзеркалювала подібне розщеплення і в німецькому літературознавстві.

Мовляв, якщо це було і в німців, то вже й не суперечність. А відоме і цілком слушне навіть для сьогоднішніх “громадян світу” Франкове порівняння письменника з деревом, що живиться соками з національного ґрунту і живе в атмосфері інтернаціональних ідей та інтересів, чомусь розуміється як критичне заперечення теоретичної практики. Ніби, якщо вирвати дерево з корінням, то воно зможе жити лише за рахунок психології творчості.

Тут потрібен невеликий екскурс, який, утім, наблизить до суті обговорюваного питання. Виразна диференціація різновидів науки окреслилася лише в ХІХ ст. Скажімо, “наука наук” філософія в давнину включала в себе всі математичні, природничі та деякі з гуманітарних дисциплін. Гомера, Сократа, Платона, Аристотеля однаковою мірою вважали як філософами, так і митцями. “Філософський камінь” шукали алхіміки, “філософським інструментом” називався перший термометр... Не дивно, що й досі літературознавство відчуває ледь не найбільшу спорідненість із філософією, а не з мовознавством, мистецтвознавством чи бодай окремими його видами. Не дивно, що й тепер ми легко піддалися під новітнє околгоспнення (назвати це структуруванням чи оптимізацією язык не повертається), коли філолога – любислова – вписують у підпорядковану філософу – любомудрові – ієрархію. А тим часом чільне таки Слово, бо воно було в зачині, бо воно – Бог, джерело любові, почуття, як і думки, мудрості, думкопочуття...

З другого боку, заходячи до феномена мистецтва через *біологічні, психоаналітичні, міфопоетичні* та інші аспекти дослідження, останнім часом лишають у тіні чинники *соціологічні, історичні, політичні* та ін. Саме міфопоетичні та психологічні підходи до художньої творчості активно впроваджували такі видатні вітчизняні вчені, як О. Потебня та його послідовники. Але внаслідок притлумлення їхніх поглядів офіційними доктринами вони довго лишались на периферії наших мистецтво- та літературознавчих студій. Натомість у літературознавчому досвіді Заходу лишаються й розглянуті нами напрацювання культурно-історичної школи. А скажімо, учень З. Фрейда В. Франкл досить слушно застерігає від вивищування однієї якоїсь сфери знань над іншими. Нині, вважає він, “небезпека полягає зовсім не в спеціалізації як такої, та й не в нестачі універсалізації, а швидше в тій позірній тотальності, яку приписують своїм знанням так багато вчених <...> Тоді, коли це відбувається, наука перетворюється на ідеологію. Щодо, зокрема, наук про людину, то біологія перетворюється при цьому на біологізм, психологія – на психологізм і соціологія – на соціологізм <...>” [7, 46].

Проектуючи тригонометричні фігури – кулю, конус і циліндр – на двовимірні площини, В. Франкл ілюструє два закони просторової онтології: 1) неоднакові фігури, проєктовані з вищих (об’ємних) у нижчі (площинні) виміри, можуть давати однакове зображення; 2) одна й та ж сама фігура може відкидати в нижчі виміри неоднакові проєкції.

Додам від себе: 3) усе ж таки найбільш універсальною тут є куля. Що й казати про таку феноменально складну “фігуру”, як людина. “Проєкція” її на будь-яку з “площин” – створених нею ж таки наук і мистецтв, інших видів діяльності – буде неповною, спрощеною, хоч деякі з її “граней” і відбиватиме. Так, послідовник З. Фрейда, не відкидаючи здобутків попередника, все ж досить істотно обмежує претензії будь-якої з наук на “всю” людину, або ж, якщо скористатися висловом І.Франка, на “цілого чоловіка”. Саме так, ця фраза належить універсальному Франкові: полемізуючи з ним у відомому вірші, Микола Вороний лише скористався цим висловом як контраргументом.

Ми ж говоримо про мистецтво як одну з “проєкцій людини” і як складник духовної культури людства загалом. У своїх розмаїтих виявах воно теж “проєктується” на нескінченну множину “площин” людської суті, духу, чину: є і

засобом художнього осягнення й естетичного переживання світу, перетворення його за законами краси; і джерелом творення нової, естетично зарядженої дійсності; і виявом ігрової сутності людини, її міфотворчої й загалом творчої енергії; і важливим посередником у сакральних діях, у ритуалізації та карнавалізації життя; і дійовим інструментом виховання й розбещення, мобілізації й деморалізації... Усе це – лише грані єдиного феномена, отієї “кулі”, що нею видається література як мистецтво слова.

Література понад суспільством, з одного боку, справді, – майже “сон”, “фантазія”, як зазначав І. Франко у ранній статті “Літературна, її завдання і найважливіші ціхи”. І це положення, як нині пересвідчуємося, навряд чи варто вважати геть неслухним. Навіть якщо це будуть суто розважальні жанри, то світ “ловитиме” їх, аби використати у своїх прагматичних цілях. Чи навіть якщо це здобутки так званого мистецтва для мистецтва, то і його духовний досвід, як стверджує В. Моренець у статті 2016 року, це “вихід і за межі літератури, і за межі суто особистих переживань у безмірний простір абсолютних сутностей загальнолюдської ваги” [4, 34-35].

А з другого боку – і творчий акт, еруптивне виверження вражень і фантазій – теж подібні до сну, сновидіння. Інакше кажучи, в одному випадку маємо справу з соціальною чи будь-якою іншою прагматикою, із загальнолюдською “вагою”, а в другому – з психологічними підвалинами творчого акту.

Зрештою, навіть і в ранніх своїх статтях І. Франко вже звертав увагу на психологічні аспекти письменницької творчості (ще 1878 р. він називає психологію найважливішою допоміжною наукою для письменника [8; 26, 12]), а після написання трактату не відкинув соціальної ролі літератури. Вдалим прикладом поєднання соціального та індивідуально-психологічного начал він вважає, зокрема, Сервантесового “Дон-Кіхота” [8; 28, 179]. А у статті “Принципи та безпринципність” (1903) виходить із тієї ж таки ідеї “цілого чоловіка”, якого потрібно показувати “в його суспільному зв’язку і в тайниках його душі” [34, 365].

Досліджуючи Франкове прагнення гармонізації **народності** (читай – соціальності) та **індивідуальності**, з одного боку, а з другого – **несвідомого** і **свідомого** у творчому акті, сучасний швейцарський дослідник Ульріх Шмідт подає схему співвідношення цих понять у вигляді двох бінарних опозицій (перша – по вертикалі, друга – по горизонталі), що перетинаються у спільному пункті – “літературна творчість” [9, 472]. Це вже не однолінійний вимір, але також **це не вельми об’ємний**. Адже мистецтво слова проектується і на соціологічну, і на індивідуально-психологічну, і на семіологічну, і на поетико-стилістичну та інші “площини” й не зводиться лише до них.

Зрештою І. Франко говорить про секрети саме поетичної, а не прозової творчості. Дослідники не завважують зсуву у вживанні терміна “поетичний”, що відбувався на той час. Доти, за давнішою традицією, поезією називали літературну творчість загалом. Але саме на кінець ХІХ ст. припадає народження так званих віршів у прозі (термін некоректний, тож давно обстоюю інший – **прозова лірика** як **вид** з відповідними **жанрами** – майже такими ж, як і в лірики віршованої), а ще раніше **проза** також почала осмислюватися як художня словесність, що й зумовило відповідні семантичні зміни. Для нас тут важливо, що співвідношення несвідомого і свідомого, соціального та індивідуального, феноменологічного і типологічного тощо залежить і від літературних родів та видів (а прозу і поезію вважаю видами (типами письма), а не родами чи жанрами [докладніше – 5, 135-136]), до того ж є неповторним у кожному конкретному літературному факті.

Щодо проблеми “народності”, то вона стосується не лише поетики, а й соціології, культурології, етнопсихології, ідеології. Принцип *або-або* в гуманітарній сфері не працює. І. Франко мислить цю проблему в єдності

менталітету народу, його віри (поезію він визначає як різновид молитви) та соціалізму. Причому літератор бачить і небезпеку “чистого” соціалізму та соціал-демократизму, який “краде душі, напоює їх густими і фальшивими доктринами і відвертає від праці на ріднім ґрунті” [8; 11, 25]. Подібні думки висловлено й у статті “З останніх десятиліть ХІХ в.” (1901), що саме через це не увійшла до 50-томного зібрання творів. Отже, і в період написання трактату з психології творчості І. Франко не відійшов і “від” соціального аспекту розгляду літературних явищ. І то не через непослідовність, а якраз навпаки – саме **завдяки послідовному опануванню нових аспектів погляду на феномен літературної творчості при збереженні головного із попередніх здобутків**. І в цьому – також цілість, нелінійність, “об’ємність”, двопівкульність його творчої індивідуальності, ота, що дала не лише українській, а й світовій культурі феномен могутнього, різногранного таланту і “цілого чоловіка”.

Те ж саме стосується і його стосунків із модерністами. Розгляд цього питання здійснив 1968 р. Б. Рубчак (“Пробний лет”); деякі підходи до проблеми коригував М. Жулинський у статті зі знову симптоматичною назвою: “Від традицій ХІХ ст. до ранніх пошуків ХХ та Іван Франко” (Сучасність. – 1991. – №5). Як майже в унісон стверджують Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Галина Корбич та ін., головна причина Франкових повчань лежала у площині протистояння двох художніх систем із їх ідеологічними програмами – народництва і модернізму. Вважається, що закоріненість народництва як світоглядницької доктрини з її постулатами громадсько-політичної заангажованості митця, зрозумілості мови тощо у ґрунті української літератури почала входити в суперечність із прагненням молодих авторів до виходу на новий якісний рівень зближення з європейськими літературно-мистецькими рухами.

Франко ж, не відкидаючи нових інтенцій, підтримуючи все цінне й талановите, не поспішав, та й не мусив відкидатися і від традицій народництва, навіть якщо мати на увазі лише соціальний аспект питання, а не принципи його художнього вияву. У нових віяннях він умів розпізнавати і позитивні, і негативні сторони. Зрештою, нині очевидно є потреба неоднорічного підходу до боротьби/взаємодії різних естетичних систем, яка знаходить втілення і художню реалізацію саме через мистецькі твори, а не теоретичні маніфестації намірів. Соломія Павличко виділяє такі риси українського модернізму: *західництво, сучасність, інтелектуалізм, антинародництво*, індивідуалізм, фемінізм, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізація *формалізму* у критиці й інтерес до *формального “боку” твору, екзистенціалізм, ірраціоналізм*. За всього маніфестованого інтересу до *форми*, це – *змістові* параметри, до того ж не винятково модерністські. Скажімо, *західництво, сучасність* та *інтелектуалізм* по-різному виявлялися майже у всі попередні епохи, *індивідуалізм* можна спостерегти, наприклад, і у творчості Г. Сковороди чи поетів-романтиків, як і *екзистенціалізм* та *ірраціоналізм*; що ж до *зняття культурних табу*, то воно відоме ще з фольклорних часів (*анекдоти, сороміцькі пісні* тощо).

Зрештою, прямим опонентом *модернізму* можна вважати радше *традиціоналізм*, а *народництва* – *антинародництво*. Опозиція ж *модернізм/народництво* некоректна: відбулася контамінація двох пар антиподів, унаслідок чого протиставляються поняття з різних сфер – *естетичної* і *соціологічної*. Адже можна бути митцем *модерним* і *водночас народним*, як і елітарним, рафінованим (Леся Українка, Ольга Кобилянська, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Г. Косинка, Ю. Яновський, І. Драч, М. Вінграновський, Ліна Костенко, Вал. Шевчук, І. Калинець, В. Медвідь, В. Герасим’юк, І. Малкович та ін.). Утім пошуки *модерності* в нашій літературі, перейшовши кількома хвилями, співіснували і з *традиціоналізмом* епігонським, консервативним. Зокрема,

внаслідок несприятливих зовнішніх і внутрішніх обставин, ідеологічного пресингу, неперебірливості пристосуванців та ін.

Проте навіть за умови повноцінної мистецької реалізації модерністської шукання улягають одній з основних закономірностей літературного процесу – боротьбі/взаємодії *традицій* і *новацій*. Саме така взаємодія відбувалася і у творчих стосунках І. Франка з модерністами. Адже, коли не вдаватися в деталі, про які вже чимало сказано, то саме трактат І. Франка “Із секретів поетичної творчості” можна вважати чи не найпершим теоретичним джерелом українського модернізму. Та й у художній практиці кінця ХІХ – початку ХХ ст. І. Франко вів своєрідний творчий діалог із модернізмом, вдаючись і до його поетики – і в поезії, і у прозі. Так, новітній український верлібр Франко навертав до питомого зв’язку з фольклорними та давньописемними джерелами. Тут ідеться не про банальну констатацію наснажливого впливу фольклору на літературу, а про творче інтегрування елементів фольклорного комплексу в індивідуально-авторський художній світ, що характеризується значним розмаїттям: від простих наслідувань і стилізацій до витончених форм якісно модернізованого фольклоризму. Тим паче, що у плані версифікаційному фольклорне *речитативне* та *говірне* віршування завдяки своїй художній органічності здатне слугувати неперевершеним взірцем для наймодерніших типів письма [докладніше – 5, 371-372]. Роман “Перехресні стежки” (1900) започаткує модерністичні пошуки в українській прозі психологічного напрямку. А увага письменника до кримінальних сюжетів засвідчує і його мобільність в освоєнні малорозробленої тоді в нас ділянки детективних жанрів, і прагнення заглибитись у психіку порушника, у дисонанси характеру, проаналізувати мотиви поведінки, ті чинники, що зумовлюють генезу злочину. Письменник мотивує розвиток характеру, зображаючи психологічний феномен переступу як сублімацію соціального та індивідуального [ширше – 3].

Тож коли говорити про значення всебічного розгляду новаторських тенденцій в українському літературному процесі, важко переоцінити заслуги Франка-вченого і Франка-письменника у торуванні шляхів новому, для входження його в загальнолюдську систему художніх засад не тільки ХХ, а й ХХІ століть. Певна річ, можна говорити й про суперечності між Франком-теоретиком і Франком-критиком, адже вони відбивають “суперечливість”, а певніше, неоднорівність, неоднорідність мистецтва слова, яке навряд чи коли осягнемо в усій опуклості “кулі”.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Адельгейм Є.* Естетичний трактат І. Франка і проблеми психології творчості // *Франко І. Із секретів поетичної творчості.* – Київ, 1969. – С. 61–62.
2. *Антонич Б. І.* Повне збір. творів / Передм. М. Ільницького; Упоряд., комент. Д. Ільницького. – Львів: Літопис, 2009. – 968 с.
3. *Ковальчук А.* Художній простір як засіб психологізму (на матеріалі “кримінальної прози” І. Франка) // *Слово і Час.* – 2001. – №7. – С. 74-77.
4. *Моренець В.* Ефект високої башти // *Слово і Час.* – 2016. – №1. – С. 19-35.
5. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для студ. гуманітар. спец. вищих навч. закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – Київ: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – С. 55-136.
6. *Фізер І.* Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // *Слово і Час.* – 1993. – №5. – С.59.
7. *Франкл В.* Человек в поисках смысла. – Москва, 1990. – С.46.
8. *Франко І.* Збір. тв. : У 50 т. – Київ: Наук. думка, 1976–1986.
9. *Шмидт У.* Теория литературного творчества у Ивана Франко // *IV Міжнародний конгрес українців : Літературознавство.* – Кн. І. – С.472.

Отримано 10 травня 2016 року

м. Київ

