

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. ІВАНА  
ФРАНКА  
ІНСТИТУТ ФРАНКОЗНАВСТВА

*150-річчю з Дня народження  
Івана ФРАНКА присвячується*

**Роман ГОЛЮД**

**ІВАН ФРАНКО  
ТА ЛІТЕРАТУРНІ НАПРЯМИ  
КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Івано-Франківськ



2005

Монографію кандидата філологічних наук Романа Голода присвячено вивченню впливів різних літературних напрямів, течій і стилів на творчість Івана Франка. На основі аналізу літературно-критичних праць письменника і його художньої спадщини автор вивчає причини, особливості та наслідки Франкового звернення до художніх систем романтизму, натуралізму, реалізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо. А також з'ясовує індивідуальні й національні особливості творчого методу І. Франка у співставленні з тенденціями в тогочасному світовому літературному процесі.

Розрахована на науковців, які займаються дослідженням творчості І. Франка, а також на викладачів і студентів філологічних факультетів.

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор Роман ГРОМ'ЯК

доктор філологічних наук, професор Степан ХОРОБ

доктор філологічних наук, професор Борис БУНЧУК

Відповідальний редактор:

доктор філологічних наук, професор Іван ДЕНИСЮК

© Роман ГОЛОД, 2005

© Видавництво «Лілея-НВ», 2005

ISBN: 966-668-090-4

## Вступ

Плуралізм як світоглядна основа сучасності пропонує величезну кількість доктрин, концептуальних підходів, методик, шкіл і прийомів, фіксуючи таким чином існування ґрунтовної методологічної бази в галузі літературознавчих досліджень. За допомогою такого цінного інструментарію можна вирішувати найважчі локальні завдання літературознавчої науки, розкривати, чи радше наближатися до розкриття сутності окремих літературних феноменів як замкнутих монад, самоцінних і самодостатніх речей-в-собі. Але часто-густо релятивність, спорадичність і фрагментарність такого роду пізнавальної діяльності унеможлиблює вихід за рамки заздалегідь визначеного для окремої наукової роботи оперативного простору. Ефективність вирішення кожного контекстуально обмеженого завдання прямо залежить від здатності максимально активізувати відповідну методику. Однак ситуативно вмотивована екстрема виявляє свою цілковиту обмеженість і неспроможність за умов зміни системи координат. Кожна *абсолютизація* завжди хибуватиме відстороненістю від *Абсолюту*, здатного примирити у власному усвідомленні всі протилежності. Ключі до універсальної методології дарує нам несправедливо ігнорована останнім часом діалектика. Її суть закодовано у знаменитій гегелівській «тріаді», здатній не тільки усвідомити екстремальні прояви «тези» й «антитези», але й зняти у «синтезі» їхнє протистояння.

Упродовж тривалого часу в умовах ідеологічної диктатури у вітчизняному літературознавстві закладалася певна *методика експлуатації методології*. Традиційно з трьох основних законів діалектики базовим для методологічних принципів дослідження Франкової творчості обирали закон заперечення заперечення. Із закону єдності й боротьби протилежностей акцентували увагу не так

на єдності, як на боротьбі. А закон переходу кількісних змін у якісні й зовсім ігнорували. Наслідком такої диспропорції було вишукування в ідейно-естетичній концепції Франка «тези» або «антитези» (у найкращому випадку — розвитку від «тези» до «антитези»), забуваючи про ще один невід'ємний складник гегелівської тріади — «синтез». Парадигму «тези» становили свідомість, позитивізм, матеріалізм, об'єктивізм, реалізм, наукова основа, опора на факт, соціальна заангажованість, домінанта змісту тощо. Парадигму антитези — підсвідомість, емоційність, ідеалізм, суб'єктивізм, романтизм, перевага у творах уяви та фантазії, індивідуалізм, культ форми. У прихильників соцреалізму Франко «розвивався» від молодечого романтизму до його заперечення і — реалізму. У критиків-модерністів — від реалізму-натуралізму до однозначного модернізму.

На наше переконання, еволюція естетичної свідомості Івана Франка відбувалася радше за законами переходу кількісних змін у якісні (літературно-критична спадщина письменника зафіксувала його зацікавленість здобутками різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами, літературних напрямів і спроби теоретично обґрунтувати необхідність їхнього синтезу на якісно вищому рівні художнього узагальнення); а також єдності й боротьби протилежностей (властиво, не тільки боротьби, а й єдності). Ми не можемо назвати творчий метод Франка ні суто реалістичним, ні романтичним, ні натуралістичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою, на нашу думку, є синтезуюча здатність, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, *поєднуючи* часом *непоєднувані*, на перший погляд, начала: аполлонівське і діонісійське, рацію та

емоцію, матеріалізм й ідеалізм, соціальну заангажованість і поглиблений індивідуалізм, «фактографізм» і фантазування. Символом цієї єдності можуть бути слова однієї з поезій Франка: «На романтичній візку в край реалізму майнем» [3, т. 3, 344]. Адепти кожної з протиставлених парадигм шукали в цьому вислові аргументи на користь власної ідейно-естетичної доктрини. Для цього одні наголошували на слові «реалізму», інші — на слові «романтичній». Тоді як справжній зміст цієї фрази полягає саме в цілісному її прочитанні.

Схильність Франка до синтезування можна пояснити внутрішніми, суб'єктивними впливами на вироблення творчого методу письменника, особливостями його світогляду та світосприйняття, а також зовнішніми чинниками: тенденціями у розвитку національного і світового літературного процесу, загальним інтелектуальним, духовним впливом історичної епохи, міжособистісними творчими зв'язками письменника з іншими видатними сучасниками. Декларуючи (цілком «у дусі часу») відданість «ультрареальній» літературі *на рівні свідомості*, Франко, наділений від природи романтичним світосприйняттям, залишався *на підсвідомому рівні* романтиком, максималістом та ідеалістом. Можливо, саме через це у його літературно-критичній спадщині поряд із терміном «науковий реалізм» зустрічається ще й інший термін-самохарактеристика — «ідеальний реалізм».

Літературно-критична спадщина письменника зафіксувала його прагнення до універсалізму, багатогранності в аспекті вибору тем і засобів художнього зображення у творах мистецтва. Цьому мали сприяти, на думку Франка, «повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном» [3, т. 30, 217]. Письменник переконаний, що «в літературі ще більше, ніж у

політиці, має перевагу сила над правом: сила таланту, сила переконання і запалу над засидженим правом традиції, формулок і доктрин» [3, т. 31, 40]. Саме талант є тим каталізатором, який прискорює синтез свідомого і підсвідомого, розуму і почуття, об'єктивного і суб'єктивного, «ремісництва» й натхнення, науки та естетики, колективного й індивідуального, корисного і красивого, потворного і прекрасного, факту і вимислу тощо.

У радянському франкознавстві найчастіше говорили про Франка-реаліста, оскільки реалізм був тим ключем, що відчиняв браму до пантеону найвидатніших пролетарських митців. Відповідно від інших, ворожих пролетарському мистецтву стилів і напрямів, Франка «очищали». І все ж у різний час різні літературознавці писали і про ідеалістично-романтичні тенденції у творчості І. Франка (О. Огоновський, М. Драгоманов); про натуралістичні твори письменника (Г. Цеглинський, М. Ласло-Куцюк, В. Матвіїшин, М. Ткачук, Т. Гундорова); про його модерністський доробок (М. Євшан, Ю. Лавріненко). Справді, натуралізм «Тюремних сонетів», новели «На дні», як і модернізм «Зів'ялого листя», «Сойчиного крила», — це тільки крайні полюси ідейно-естетичних пошуків І. Франка. Письменника не можна вважати адептом якогось одного літературного напрямку хоча б тому, що абсолютно «чисті» літературні напрями «знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв'язках і взаємодії, про що свідчить творчість кожного видатного художника, яка завжди тою чи іншою мірою їх синтезує» [2, 163].

У нашому дослідженні ми спробуємо довести, що синтезуюча здатність — головна і визначальна риса творчого методу І. Франка, який вважав, що завданням поета є «з розрізнених явищ, які

підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищій розумінні сього слова» [3, т. 35, 110]. У літературно-критичній спадщині І. Франка знаходимо теоретичне обґрунтування необхідності синтезу в художній творчості. Ще більше переконує нас у тому, що синтезуюча здатність — головна особливість творчого методу І. Франка, загальний огляд художньої творчості письменника, в якій поєднуються елементи таких літературних напрямів, як натуралізм і модернізм, романтизм і реалізм, імпресіонізм, експресіонізм, символізм тощо. Зазначена риса проявляється як на жанровому рівні, так і на рівні вибору засобів художнього зображення. І. О. Денисюк, аналізуючи твір «Сойчине крило», зазначає: «А втім, жодні тісні рамки якогось одного жанру малої прози не підійдуть повністю до цього оригінального твору, що скристалізувався як сплав різних родових та видових цінностей, як вияв універсалізму Франкового генія» [1, 175].

Завдяки синтезуючій здатності письменник зумів творчо переосмислити здобутки різних ідейно-естетичних доктрин, різних літературних напрямів, об'єднуючи все найцінніше з них на якісно вищому рівні художнього узагальнення. Безумовно, це сприяло збагаченню, інтенсифікації не лише творчості І. Франка, але й українського літературного процесу загалом.

Розглядаючи творчість Івана Франка як дзеркало українського та світового літературного процесу кінця XIX — початку XX століття, ми спробуємо наблизитися до розкриття *секретів поетичної творчості* письменника, які, на нашу думку, криються у вмінні гармонізувати індивідуальну майстерність із національними



традиціями та загальносвітовими тенденціями в розвитку літератури.

### *Література*

1. Денисюк І. *Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст.* — К., 1981. — 214 с.

2. Наливайко Д. *Искусство: направления, течения, стили.* — К., 1985. — 230 с.

3. Франко І. *Зібр. творів: У 50 тт.* — К., 1978.

## РОЗДІЛ І

### 1. Романтизм у творчості Івана Франка

Причетність Івана Франка до того чи іншого літературного напрямку важко визначити через ряд суб'єктивних і об'єктивних обставин.

По-перше, характерною рисою творчого методу письменника є синтезуюча здатність. Франко прагнув до універсалізму в аспекті вибору тем і засобів художнього зображення у творах мистецтва. Тому на рівні окремих художніх творів чи навіть циклів творів елементи різних ідейно-естетичних систем вступають у взаємозв'язки, й інколи важко визначити, до якого саме літературного напрямку належить той чи інший твір.

По-друге, за Д. Наливайком, «чистих» течій і стилів узагалі не існує в мистецтві, оскільки творчість кожного видатного художника завжди тою чи іншою мірою їх синтезує [1, 163].

По-третє, творчість Івана Франка припадає на дуже цікавий, насичений і ущільнений період розвитку української літератури, період накладання та протистояння в національному літературному процесі відразу кількох літературних епох: класицизму, романтизму, реалізму та модернізму.

До цих факторів, які аж ніяк не сприяють визначенню чітких генетико-типологічних координат Франкової творчості, додається ще проблема суб'єктивного, часто упередженого потрактування літературних феноменів у часи ідеологічного протистояння радянського і так званого буржуазно-націоналістичного франкознавства.

З огляду на значущість постаті Івана Франка в українському та світовому літературному процесі видається за необхідне детально дослідити зв'язок між еволюцією естетичної свідомості письменника та поетапним домінуванням у тогочасній літературі різних ідейно-естетичних доктрин.

Серед літературних напрямів, які мали вплив на творчість І. Франка, хронологічно першим був романтизм. Тож розгляньмо причини, обставини і наслідки Франкового звернення до романтизму на рівні літературно-критичної рецепції та художньої практики письменника.

### *Література*

1. Наливайко Д. *Искусство: направления, течения, стили.* — К., 1985. — 230 с.

## **1.1. Вплив філософії ідеалізму на формування естетичної свідомості Івана Франка**

Ще в одній із ранніх своїх теоретико-літературних праць — «Поезія і її становисько в наших временах» Франко зі скрупульозністю вчорашнього гімназиста студіює проблему співвідношення ідеального та реального у творах мистецтва. Приймаючи основоположну тезу реалістичного типу творчості про те, що «предметом поезії мусить бути життя», автор зазначає: «Дійствительність най буде підставою поезії, — а тогди она буде мати ціну для дійствительності. Не романтичній фантазмагорії, но життя, яким всі жиєм, най представляє нам поезія, а тогди лишень стане нам вона вірною подругою в житті» [13, т. 26, 399]. Водночас він усвідомлює, що «життя, яким всі жиєм», надто складне для вузько-матеріалістичного сприймання і тлумачення, а тому «поезія мусить нас впроваджати в певний ідеальний світ», «бо если би вона занималася бридкими, низькими і темними сторонами нашої жизни, — то... як вона би могла нас підносити і ублагородняти!» [13, т. 26, 396]. За Франком, у кожної людини є свій внутрішній ідеальний світ. Нам подобається те, «що отповідає нашому ідеальному світові в сучаснім стадіум його розвою» [13, т. 26, 398]. Цей наш внутрішній ідеальний світ — «то не єсть розум, то не єсть ісключно чувство. То єсть іскра божества, котрою наділений дух людський» [13, т. 26, 398]. Відповідно завдання поета — «не спроваджувати з небесних сфер ідеали на землю», а «заглядати вглиб душі земним людям» і «показувати нам їх хорошії, добрії, ідеальнії сторони», «одкривати нам в їх внутрі іскру божества!» [13, т. 26, 399].

Таким чином, попри всі реверанси на адресу новоявлених позитивістсько-реалістичних естетичних цінностей Франко демонструє повагу до старих богів ідеалізму. «Правдива дефініція поезії», на його переконання, полягає в тому, що «життя, яко приплив животворящого божого духу, єсть її предметом, але тільки

доти, доки тліє в нім іскра божества. Природа, носячи на собі печатку краси, може бути її предметом, бо абсолютна краса, — то також божество», а отже, «поезія єсть винайдення іскри божества в дійсительності» [13, т. 26, 398—399]. Звичайно, не варто зазначену тезу абсолютизувати, сприймати її як епіграф до всієї творчості чи як єдиний алгоритм творчого методу (інакше доведеться визнати відсутність еволюції естетичної свідомості письменника), однак принаймні свідченням молодечого ідеалізму, перефразовуючи Франка, її можна вважати напевне. Теза про «життя, яко приплив животворящого божого духу» близька до ідеалістичного розуміння еманациї — витікання, випромінювання з божественного начала всієї різноманітності світу. Крім того, у цитаті заковано квінтесенцію романтичної інтерпретації об'єктивного ідеалізму.

Оскільки в радянський період Франкові взаємини з ідеалізмом (як суб'єктивним, так і об'єктивним) трактувалися як однозначне несприйняття, спробуймо без упереджень дослідити ставлення письменника до філософського підґрунтя романтизму.

Детермінанти Франкового звернення до ідеалізму криються у зовнішніх, об'єктивних, та у внутрішніх, суб'єктивних, чинниках.

Франко від природи був наділений романтичним світосприйняттям. Він усе життя зберігав у душі той юнацький максималізм, який інколи підводив його, штовхав на необдумані або надто радикальні вчинки, але завжди свідчив про відданість письменника світлим ідеалам поступу, братерства, соціальної справедливості. Особливості бунтарського характеру Івана Франка резонували з ірраціональним у своїй основі суб'єктивним ідеалізмом, який протиставлявся неспроможному вирватися за межі емпірики прагматичному просвітительському раціоналізмові. Проте назвати Франка свідомим адептом суб'єктивного чи об'єктивного

ідеалізму важко. Радше варто визнати підсвідоме сприйняття і засвоєння окремих концептуальних засад ідеалізму — напрямку, який у часи Франкової юності зберігав за інерцією вплив на інтелектуальне життя в Європі загалом й особливо в Галичині. На свідомому ж рівні пріоритетними для Франка були раціоналізм і прагматизм того-таки просвітництва, не кажучи вже про домінуючий вплив позитивізму на формування світогляду письменника. Та якщо врахувати, що саме з рівнем підсвідомості пов'язана креативна діяльність митця, то очевидним стає висновок про неабиякий вплив ідеалізму на ідейно-естетичне спрямування художніх творів письменника. Адекватно оцінити характер цього впливу (зокрема в романтичних творах) можна лише на основі ґрунтовного аналізу генетико-типологічних особливостей самого ідеалізму.

Як відомо, джерелом натхнення для німецьких письменників, теоретиків ієнської школи (братів Шлегелів, Новалиса та інших представників новоявленого напрямку), була трансцендентна філософія Канта і Фіхте, яка спиралася на тезу про творчі можливості розуму.

Філософи попереднього періоду, як правило, були раціоналістами типу Р. Декарта й І. Ньютона. В ім'я торжества розуму, що має універсальне значення, вони прагнули підірвати основи, на яких тримався колишній порядок, котрий, на їхнє переконання, полягав у накопиченні безглуздостей. Але вже раціоналіст Д. Юм доводив неспроможність людського розуму пізнати істину. Позиція Юма була останньою стадією раціоналістичної деструкції, коли розум заперечує самого себе. Кант вирішив цю дилему, відокремивши явища, які становлять результат людського сприйняття, від речей-у-собі, які становлять незмінну, але незбагненну структуру всесвіту.

Сам факт, що речі-в-собі залишаються навіки недоступними для розуму, не повинен був викликати розпач чи навіть скепсис. Кант стверджував, що людина завжди здатна проникнути в суть явищ, оскільки всі люди мислять тими самими поняттями часу та простору, причини та наслідку, подібності й відмінності. Ці поняття слід іменувати «категоріями», у системі яких можна інтерпретувати все багатство досвіду. Послідовники Канта успадкували цей підхід до науки, однак розійшлися у поглядах щодо того, чи існують речі-в-собі та чи можливі джерела пізнання, що перебувають поза сферою активності здатної мислити особистості. Лідером школи, яка заклала основи суб'єктивного ідеалізму у філософському підґрунті романтизму, став Фіхте.

На протилежному до вчення Фіхте полюсі перебувають так звані натурфілософи. Сама назва школи дає можливість зрозуміти, що для неї видимий світ утілених форм має більшу важливість, ніж здатна сприймати свідомість. У цьому сенсі натурфілософом був, наприклад, Гете, і варте уваги те, що вчення про природу, на яке він покладався, було віднайдено у працях майже забутого на той час мораліста XVII століття Б. Спінози. Суть цієї доктрини полягає у тому, що природа є одним із проявів Бога, «живим одягом Божества», а також уламком людської свідомості. Вивчити природу в її проявах — все одно, що пізнати Бога та Його твір. Це трактування «класичного» ньютонівського принципу, відповідно до якого вивчення відсторонених законів природи дорівнює пізнанню Бога, внесло частку об'єктивного ідеалізму до філософського фундаменту романтизму.

Розвиток філософської думки безпосередньо впливав на особливості формування естетичної програми романтизму. Якщо для В.-Г. Вакенродера Діа (ієнського періоду) центром світу, до

якого стягувалися всі силові лінії сюжету, був світ «Я», і саме на просторах цього «Я» (універсуму) відкривалися найважливіші грані існування особистості, то романтикам післяєнської школи властива вже інша модель світу: рівнобіжне існування зовнішнього та внутрішнього світів людини. Якщо герой Новаліса самозабутньо подорожує просторами свого «Я», то персонажі Е. Т. А. Гофмана, Й. Ейхендорфа й А. Шаміссо органічно поєднують у власному часопросторі обидва світи — і зовнішній, і внутрішній.

Шеллінг як чільний теоретик доктрини німецького романтизму спирається на національні філософсько-естетичні традиції, особливо ж на доктрини Канта, Шиллера та Фіхте. Так, він засвоює та переглядає кантіанський принцип автономії естетичного, тезу Фіхте про те, що естетичне «робить трансцендентну точку зору загальною»; він цілковито приймає Кантову — Шиллерову концепцію «піднесеного», а в міркуваннях про відмінності античного і сучасного мистецтва орієнтується на Шиллерову концепцію наївної та сентиментальної поезії. Зрештою, перехід Шеллінга від суб'єктивно-ідеалістичної філософії Фіхте до об'єктивного ідеалізму відбувся під помітним впливом Шиллера.

Таким чином, на основі світоглядно-філософської доктрини ідеалізму в романтичному мистецтві формуються дві, на перший погляд протилежні, тенденції. З одного боку, йдеться про підсилення суб'єктивізму, творчої активності митця, протиставлення класицистичному принципіві «наслідування природи» «принципу індивідуальності» (термін І. Франка). Магічна сила творчого суб'єктивізму, на думку романтиків, повинна скасувати прозу світу. Частина романтиків, запозичивши з класичної філософії положення про активність суб'єкта в пізнанні й оформленні матеріалу дійсності, перетворила цей принцип на самоціль. На їхнє переконання, митець,

наділений божественними повноваженнями, повинен не *відтворювати*, а *переутворювати* дійсність. При цьому він може зневажати будь-які заборони й обмеження. За словами Ф. Шлегеля, поезія «основним своїм законом визнає сваволю поета» [9, 173].

Романтична іронія теж заснована на принципах суб'єктивно-ідеалістичної філософії Фіхте. Якщо передбачається, що все існує тільки завдяки «Я» і може знову бути ним скасоване, то ніщо не вартісне самодостатньо, а має значення лише як породження суб'єктивності. Все, що існує, виконує роль простої видимості, до якої не варто надто серйозно ставитися.

З іншого боку, те, що романтики не сприймали видимої матеріальної дійсності, можна тлумачити і як намагання глибше від своїх попередників дослідити дійсність об'єктивну «яко приплив животворящого божого духу» (за Франком). Як слушно зазначає дослідниця творчості Григорія Сковороди Т. Бовсунівська, «романтики не відкинули наслідування як творчий принцип, що часто помилково трактується навпаки, а висунули вимогу наслідування духу. Ця глобальна переакцентація змінила всю аксіологію мистецтва. Тепер воно мислилося покликаним не просто відтворювати природну форму, нехай навіть ідеальну, а — духовність» [1, 317]. Пошуки ідеальної, а не матеріальної дійсності нагадували інколи капітуляцію перед останньою, приймали форму свідомого протиставлення мистецтва і життя. Так, Новаліс закликає піти у «світ мистецтва»: «Хто нещасливий у сьогоднішньому світі, хто не знаходить того, чого шукає, нехай піде у світ книг і мистецтва, у світ природи... нехай живе у цій гнаній церкві найкращого світу. Кохану і друга, Батьківщину і Бога знайде він у них» [9, 127]. А ще він заявляє: «Поезія насправді є абсолютно-



реальне. Це осередок моєї філософії. Чим більше поезії, тим ближче до дійсності» [9, 121].

Суперечність між об'єктивним і суб'єктивним ідеалізмом в основі романтизму призводила часом до непорозумінь у визначенні філософської основи цього літературного напрямку. Скажімо, літературознавець А. Давид-Соважо припускає навіть, що «романтизм не надихається ні певною релігією, ні певною філософією» [3, 148]. Непорозуміння стосовно Франкового ставлення до ідеалізму виникали також унаслідок хибного тлумачення, а часом і свідомого спекулювання поняттями власне «ідеалізму» та «ідеалізування». Що й казати, коли і сам Франко не завжди уникав плутанини, вживаючи ці терміни, хоча намагався в окремих уступах визначити відмінність між ними. Характеризуючи творчість польських письменників «новітніх часів», він, зокрема, відзначає, що у них помітний «нахил не стільки до ідеалізму, скільки до ідеалізування, тобто до прикрашування, облагороджування того, що насправді зовсім не таке, і до обминання тих сторін життя і явищ, яких таким чином облагородити не можна. Це ідеалізування не має нічого спільного з ідеалізмом, тобто із стремлінням до ідеалу, і з провідною думкою самих белетристичних творів. Ідеалізм є необхідним елементом у кожному творі мистецтва, який має служити не простій розвазі, а справжнім духовним потребам суспільства, ідеалізування ж є часом фальшуванням дійсності і, як таке, не може бути корисним для суспільства» [13, т. 27, 124]. Саме «ідеалізування», а не «ідеалізм» породжує таке негативне, на думку Франка, явище, як «ідеалістична поезія», «яка нібито соромливо заслонює перед нашими очима погані явища, прикрі життєві моменти: вколисує фантастичними образами нашу уяву і наше сумління, упоює нас гашишем там, де би треба різкого голосу труби

або й цвігнення батогом» [13, т. 33, 193]. Такого штибу літературу критик називає «ідеалістичною хворобою» і в своїй творчій лабораторії шукає ліків від неї. Навіть більше, як засвідчує художня практика Франка, він (як і ранні романтики в Західній Європі) власне *в ідеалізмі* знаходить ліки від класицистичного *ідеалізування*. Та це аж ніяк не свідчить про його негативне ставлення до ідеалізму як філософського напрямку чи до романтизму як напрямку літературного. Насправді спільним філософським «знаменником» для суб'єктивізму та об'єктивізму в романтиків загалом і в деяких творах Івана Франка зокрема був саме ідеалізм.

Філософське підґрунтя романтизму Іван Франко пізнавав безпосередньо з першоджерел. Навіть найґрунтовніша і найбільш значуща його теоретико-літературна праця «Із секретів поетичної творчості» окремими розділами базується на аналізі естетичних концепцій Канта і Шлегеля, зокрема їхніх поглядів щодо співвідношення форми та змісту, красивого та корисного, красивого і потворного у творах мистецтва [13, т. 31, 115—119]. Літературно-критична спадщина письменника зафіксувала також його обізнаність із працями Дж. Віко, Й.-Г. Гердера, Ж.-Ж. Руссо та інших теоретиків романтичного напрямку. Але деякі Франкові ідеї спадкоємно пов'язані й із розвитком української філософської думки. Зокрема запропонований письменником «принцип індивідуальності» споріднений не тільки із західноєвропейським суб'єктивним ідеалізмом, а й із філософською теогонією О. Новицького, який вважав, що основоположні ідеї божественної тріади (істини — добра — краси) виникають із самої природи людського духу, із розумної його самодіяльності. Вони «лежать у нашій розумовій природі тільки як схильність», і «лише активно зростаюча людська

духовність здатна активізувати їх подальший розвиток і диференціацію» [1, 322—323].

Поняття «божественного» у представників романтично-ідеалістичного напрямку набуває більшого змістового наповнення, ніж поняття «Бог», оскільки, як слушно зазначає Є. Сверстюк, «абсолютизація волі індивіда виводить його за межі молитви «нехай буде воля Твоя», ставить у суперечку з Богом, навіть веде до оскарження Бога — аж до богоборства» [12, 356]. Аналізуючи ставлення представників напрямку до Бога і до «божественного», Д. Чижевський пише, що для романтиків «Бог не лише творець, що надав світові закони та залишив його хід керму цих законів (деїзм 18 ст.), а навпаки, є живе буття, яке, щоправда, романтики усувають у містичну пітьму такої висоти, яка взагалі неприступна людському пізнанню та стоїть понад усіма людськими поняттями. Як не вхід у цю містичну сферу, то хоч підхід до неї скоріше відкриває почуття, аніж розум» [14, 357].

Франкова ідея про «життя, яко приплив животворящого божого духу», яка за своєю суттю близька до об'єктивного ідеалізму та натурфілософії, має багато спільного зі «сковородинським пантеоном божественних парадигм — теогонією», яка «покликана відображати наростання божественного, метою її є демонстрація шляху до нього як специфічної символізації трансцендентного, до збільшення духовної присутності божественного» [1, 317—318]. Обсервуючи філософські основи українського романтизму, Т. Бовсанівська пише: «Українські прихильники натурфілософії, а серед них такі значні постаті, як Д. Кавунник-Велланський та М. Максимович, прагнули філософію Шеллінга як символ вільної науки поєднати з власною національною традицією. Наблизити натурфілософію до висвітлення божественного, поєднати їх і тим

дати нову наукову картину світу покликана була філософія Сковороди, його сакральна ієрархія — універсальна герменевтика божественного» [1, 318].

Іван Франко стежив за розвитком філософії ідеалізму (зрештою, як і романтичного напрямку) не зсередини, не як адепт, а збоку, як сторонній, а отже, об'єктивний спостерігач. Це дало йому можливість швидко відчувати нові тенденції у розвитку тогочасного культурного процесу: зміну світоглядних пріоритетів від ідеалізму до позитивізму і посилення реалістичних тенденцій у літературі.

Під впливом М. Драгоманова та праць європейських філософів-позитивістів — О. Конта, І. Тена, Г. Спенсера І. Франко переймається ідеєю необхідної корисності будь-якого виду людської діяльності, у тому числі й літературної. Письменник усвідомлює, що, крім краси, нам подобається у творі «пожиток і практична користь», «величественність», «щось посереднє mezi тим всім, котре не єсть ісключно ані одним» [13, т. 26, 397]. З ідеалізму та романтизму він намагається виокремити раціональне зерно, придатне для культивування в нових умовах.

Зрештою, класичний ідеалізм і позитивізм пов'язані між собою не тільки діалектичною боротьбою, але й єдністю. В епоху ідеалізму та романтизму посилено розвиваються природничі науки, аби досягти розквіту за часів позитивізму. Виробляється єдина наукова концепція щодо законів фізичної енергії, удосконалюється система знань у хімії, медицині. Відбувається оновлення історичної науки, закладаються основи наукової етнографії, фольклористики, новітнього мовознавства. Але найістотніше, що на цей час припадає так звана «революція в біології». Особливості інтелектуального життя в ХІХ ст. визначали біологічні дисципліни й еволюційне

вчення, а не праці математиків і астрономів, як у XVII—XVIII стст. Причому ідеалісти вважали, що еволюція не обмежується лише біологічними процесами, а будь-яка сфера знань про суспільство, як і будь-яка філософська доктрина, ґрунтувалися на припущенні, що у світі все рухається і все змінюється. Для ідеалістів і романтиків *Становлення* істотніше, ніж *Буття*. Якщо класицизм і просвітництво тяжіли до стабільності, впорядкованості, проголошуючи «вічні» істини, то представників ідеалістично-романтичного напрямку цікавили «істини в русі». Звертаючись до історії, вони намагалися зрозуміти закони становлення сучасного їм суспільства. Соціальні реформатори намагалися врахувати весь попередній досвід суспільного розвитку. Таким чином, філософська категорія «прогресу», «поступу», яка стала центральною у позитивістській доктрині, набирала своєї значущості саме в епоху ідеалізму.

Проповідуючи культ несвідомого, ірраціонального, досліджуючи «нічну сторону» світу, ідеалісти не протиставляють поезію науці, оскільки, за Д. Чижевським, вимагають пізнання «не лише логічного, а й надлогічного: пізнання почуттям або «інтуїцією», до того іноді «інтуїцією поетичною». Поезія стає поруч з наукою як інший, але не нижчий, шлях пізнання» [14, 356]. Новаліс пише: «Поет осягає природу краще, ніж розум ученого» [9, 121]. Поетична творчість мислиться романтиками як алогічний процес. «Поет, — зазначає Новаліс, — воістину діє в безпам'ятстві... Художник перетворився в несвідоме знаряддя, у несвідому приналежність вищій силі» [9, 121]. Франко теж вважав, що «кожний чоловік у сні або в гарячці до певної міри поет» і що, «творячи свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації» [13, т. 31, 71].

Сама постановка питання про співвідношення емпіричного та інтуїтивного пізнання дійсності породжувала важливу філософську дискусію, наслідком якої було визнання права на існування обидвох гносеологічних підходів і навіть необхідності їхнього поєднання. Щоправда, ідеалістам йшлося про реабілітацію несправедливо зігнорованого в часи просвітництва *інтуїтивізму*, а принцип позитивістського сцієнтизму, що його пізніше запропонував І. Тен, полягав у використанні *наукових методів*, навіть якщо йдеться про естетичне освоєння дійсності.

Ідеалісти почали цікавитися деякими спонукальними мотивами людських учинків, психологією творчості. Те несвідоме чи дорефлексивне, що закладено природою і нав'язує деякі бажання й устремління, було відзначено як складник не тільки індивідуальної, але й суспільної поведінки. У позитивізмі ця проблема розглядатиметься ширше, у рамках ідеї про всезагальний детермінізм. Основні фактори впливу на людську поведінку зводитимуться до детермінант раси, середовища та моменту. Ще пізніше проблема мотивації поведінки людини стане центральною у філософії та психології біхевіоризму. Індивідуальне та колективне підсвідоме поглиблено досліджуватимуть психоаналітики Фройд і Юнг. Франковим внеском у розвиток психоаналізу в Україні є його трактат «Із секретів поетичної творчості», в якому психологія підсвідомого, або «нижньої свідомості», за Дессуаром, обсервується раніше, ніж у відповідних працях засновників фройдизму.

Безперечно, філософське підґрунтя пізнього романтизму зазнавало тиску з боку молодшого і перспективнішого позитивізму, та водночас саме для нього стало й опорою, залишивши у спадок цілу систему знань, концептуальних підходів і світоглядних орієнтирів.

Мислитель такого рівня, як Іван Франко, не міг не зауважити, як вдало адаптується на позитивістському ґрунті цілий пласт натурфілософії; як ідеалістичний пантеїзм, що сприймає навколишній світ як еманацию божественного у природі, трансформується у позитивізм в ідею світоглядного монізму. В моральному аспекті на перетині ідеалізму та позитивізму вибудована Франкова теза про необхідність «шукати іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче» [13, т. 26, 101].

Таким чином, навіть проти волі автора ідеалізм проривається з кожного рядка Франкових творів, бо всі вони, у тому числі й «ультрареалістичні», підпорядковані світлій мрії великої, огнистої і сильної особистості Каменяра — побудові заради звільнення мільйонів нового великого «храму людських змагань, праць і трудів» [159, т. 1, 41].

На свідомому рівні Франкові більше імпонувало декларувати відданість позитивізму. Навіть у приватних листах він інколи переконував знайомих у власній непричетності до ідеалізму: «Не уважайте мене, прошу Вас, за жодного ідеаліста — я зовсім звичайний чоловік на кожному кроці, а навіть мої поезії то не суть, як думаєте, впливи огнистої лави або їй подібного укрупу серця — тільки бідного простого розуму, котрому кусник науки, як іспанські чоботи на ногах, стримить» (лист до В. С. Давидяка від 3 липня 1875 р.) [13, т. 48, 29]. Однак оточення Франка не дуже йняло віри його деклараціям, а дослідники творчості письменника й поготів запевняли, що він, хоч глузував з ідеалістів, але й сам опинився між ними, «як втихомирилась його зворушена душа, страждуща з-за лихоліття в життю» [15, 946]. Бо й справді, що таке ідеалізм, як не винагорода людині за життя, як не покращення дійсності

мистецтвом, як не протест вільного і творчого духу проти зовнішніх негараздів?!

Зрештою, у зрілому віці Франко й сам, на рівні свідомості, позбувся категоричності у ставленні до ідеалізму. Його пріоритети у творчості поступово зміщуються від *наукового* — до *ідеального* реалізму (позитивізм виявився неспроможним дати відповідь на просте запитання: «Яке благо може дати наука, яка не має душі?»). У відомій полеміці з молодомузівцями він спростовує закиди щодо відсутності ідеалів у творах Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького та своїх власних: «Чи всі ті і інші твори не були надихані високим ідеалізмом, до якого зрозуміння ще не доросла наша «Молода муза»?» [13, т. 37, 415] — риторично запитує опонентів Франко.

Безперечно, ідеалізм мав неабиякий вплив на формування естетичної свідомості Івана Франка. Наслідки цього впливу прослідковуються і на рівні літературно-критичних праць, і на рівні художніх творів письменника. А щодо суперечливого ставлення Франка на різних етапах його світоглядної еволюції до ідеалізму, то воно вкотре доводить правильність думки А.Давида-Соважо: «...Ідеалізм можна вважати вічним. Часом він зазнає ударів. Це відбувається через те, що життя мистецтва не становить, як твердять позитивісти, еволюцію, котра відносила би його безповоротно до реального, а більше нагадує ряд переворотів, які, у власному безсиллі знищити остаточно ідеал, наближують його більше чи менше до дійсності» [3, 343].

## Література



1. Бовсунівська Т. Григорій Сковорода й український романтизм// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. — К., 1996. — С. 317 — 324.

2. Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу І. Франка// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. — Львів, 1999. — Ч. 1. — С. 156 — 162.

3. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. — Москва, 1891. — 350 с.

4. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. — К., 1998. — 658 с.

5. Зеров М. Твори: В 2 тт. — К., 1990. — Т. 2. — 601 с.

6. Козак С. Українське і польське національне месіанство// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. — Львів: Світ, 1999. — Ч. 1. — 740 с. — С. 287 — 297.

7. Комаринець Т. І. Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО. — К.: «Наукова думка», 1990. — Кн. 1. — С. 199 — 201.

8. Леся Українка. Зібр. Творів: У 12 тт. — К., 1979. — Т. 8.

9. Литературная теория немецкого романтизма/ Под ред. Н. Я. Берковскогѳ. — Л., 1934. — 248 с.

10. Луців Л. Іван Франко — борець за національну і соціальну справедливість. — Нью-Йорк, 1967. — 654 с.

11. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.
12. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. — К.: Наша віра, 1999. — 784 с.
13. Франко І. Зібр. Творів: У 50 тт. — К.
14. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль, 1994. — 480 с.

## **1.2. Романтизм у теоретичному осмисленні Івана Франка**

Визначити роль романтизму в еволюції естетичної свідомості Каменяра намагалися практично всі франкознавці, котрі досліджували особливості творчого методу письменника. Однак і досі Франкова причетність до романтизму оцінюється неоднозначно. Найближчі соратники письменника — М. Драгоманов і М. Павлик картали товариша за так звані «романтичні скоки», вважали їх проявами слабкості, поступками на користь безідейності в літературі. О. Огоновський з поблажливістю та іронією, по-професорськи, аргументовано вказував на протиріччя між палкими деклараціями свого талановитого студента про відданість реалізму та одночасним практикуванням романтичних принципів у художніх творах. М. Євшан вбачав перспективність Франкового звернення до романтизму в зв'язку з ідейно-естетичною спорідненістю останнього з модернізмом. Чи не найвиваженішим у ставленні до раннього (романтичного) періоду в творчості І. Франка був М. Зеров. Він вважав тогочасну поезію Каменяра аж ніяк не безідейною, а, навпаки, сповненою героїзмом самопожертви, самопосвяти, поезією «гімнів, закликів, програмових тирад» [5, 474]. В еволюційній тріаді розвитку естетичної свідомості Івана Франка Зеров надає

романтизмові роль тези, яка змінилася антитезою «сліз і зітхань», «жалощів і болінь» періоду збірок «Зів'яле листя» та «Із днів журби», а пізніше частково відродилася в «синтезі цілої творчості поетової» у період написання поеми «Мойсей».

Безперечною заслугою розвідок М. Євшана та М. Зерова є те, що дослідники намагалися встановити психологічні чинники Франкового звернення до романтизму. М. Зеров убачає їх у «невідомому потягу, що кличе його [Франка, — Р. Г.] в бік «естетизму», в бік повного виявлення його творчої індивідуальності» [5, 488].

Франко від природи був наділений романтичним світосприйняттям. Усі герої-ідеалісти в його творах — різною мірою автопортретні. «Дух, що тіло рве до бою», дух вічного революціонера був притаманний йому впродовж усього життя. Тож, напевно, у молодому віці прогнозованою могла бути реакція Франка на спроби, наприклад, частини гімназійної професури примусити його дотримуватися академічних естетичних канонів і правил. Так само бунтівливо пізніше реагував він на лектуру університетського вчителя О. Огоновського; на закиди «галицьких естетів» стосовно надмірної натуралістичності окремих епізодів у його творах; на психологічний тиск з боку М. Драгоманова, який пропагував уже протилежну романтизмові естетичну доктрину.

Особливості бунтарського характеру Івана Франка відповідали концептуальній опозиційності романтизму щодо застарілого на той час класицизму. Романтизм вніс у літературу революційні зміни. Мертві схоластичні догми й естетичні канони покликаний був оживити вільний дух поетичного бунтарства і творчої непокори. Прагматичному просвітительському раціоналізмові, який усе

частіше виявляв свою неспроможність вирватися за межі емпірики, протиставлявся ірраціональний у своїй основі суб'єктивний ідеалізм.

Іван Франко пізнавав принципові переваги та недоліки романтизму і безпосередньо з художніх творів представників напряду, і за посередництвом оцінок і висновків інших літературознавців, зокрема А. Давида-Соважо, який робить глибинний порівняльний аналіз романтизму з його найближчими літературними «сусідами» — класицизмом і реалізмом. На думку науковця, «у той час, коли учні класицистів цінують насамперед літературні та художні рецепти, умовні прикраси, механічні прийоми, зловживання якими перетворює генія лише на вищий ступінь таланту, новатори [романтики, — Р. Г.] протиставляють талантові природний геній і віддають перевагу інстинктові, а не методу» [3, 131]. Відмінність між класицистами та романтиками літературознавець обсервує на основі порівняння їхнього ставлення до дійсності: «Класицисти піднімалися над дійсністю і водночас не губили її з поля зору, — пише він. — Не можна сказати, що вони її зневажали, але вони й не звеличували її надмірно. Романтики почувають до неї то любов, то відразу, вони або не бачать нічого, крім неї, або тікають від неї в таку далечінь, що зовсім втрачають її із зору. Вони проповідують часом, що для генія не тільки необов'язкові правила, але й сама дійсність...» [3, 149] Іван Франко теж вважав «характерним, пануючим окликом» того часу «повну емансипацію особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном» [13, т. 30, 217]. Однак усупереч усталеній думці про відрив романтизму від реальності Франка до романтизму привели пошуки адекватного відображення дійсності, а не втеча від неї. До речі, як це не парадоксально, але й ранніх романтиків не

влаштував класицизм відсутність реалістичності, надмірне ідеалізування, яке призводило до спотворення реальної дійсності.

Питання про ставлення до дійсності є ключовим для усвідомлення різниці не тільки між романтизмом і класицизмом, а й між романтизмом і реалізмом. Реалісти обмежувалися дослідженням видимого «*світу речей*», романтики ж цілковито відкидали його; їх більше цікавив інший вимір — платонівський «*світ ідей*». Вони прагнули ближче підібратися до «справжнього», «темного» боку життя, заглибитися в тому *mare tenebrarum* (морі темноти), що існує в людській душі.

На думку того-таки Давида-Соважо, романтики «звільнилися від правил, щоби користуватися реальністю. Замість того, щоби створювати логічну цілісність, вони фабрикували цілісність наскільки можливо відповідну до зовнішньої дійсності і таку ж складну, конкретну та незв'язану, як дійсність» [3, 146]. Причому «якщо романтики й не були реалістами у творчості, то були реалістами в руйнуванні. Вони завдали достатньо сильних ударів ідеалізму, героїзму, добродійності та свободі й достатньо попорпалися в бруді грубих матеріальних фактів...» [3, 150] Видимість і дійсність — поняття нетотожні. Романтики це визнали, маючи на увазі під «*видимістю*» категорію *матеріальну*, а під «*дійсністю*» — *ідеальну*. Зникла потреба штучно поєднувати ці категорії на рівні окремого художнього твору. І приземлене, і величне однаковою мірою отримали можливість бути зображеними у творах мистецтва. Для того, щоб адекватно відображати чи виражати, необхідно було лише позбутися рожевих окулярів класицистичного ідеалізування, декорування, прикрашання «неестетичного». А оскільки дійсність виявилася надто складною для раціонального сприйняття, то й не залишалося нічого іншого, як

спробувати пізнавати її «крізь призму серця». Аналізуючи принципи романтичної гносеології, Д. Чижевський зазначає: «Світ для романтики не є простим механізмом, що складається з окремих частин, як годинник з коліщат, а живий організм, частини якого зумовлені та скермовані цілим. Світ не цілком розкривається пізнанню нашого розуму. У ньому неможливо вивчати лише окремі сторони, сфери, не беручи до уваги всіх інших та цілого. А до того ж у світі багато «таємничих», захованих, невідомих сфер та сил. Романтика має навіть певну назву для цих сил, сфер у їх цілокупності: «нічна сторона» світу» [14, 357].

Вплив суб'єктивного ідеалізму на ідейно-естетичну систему романтизму спричинив усвідомлення і засвоєння романтиками ідеї вибраності та місіонерства Поета. Однак романтизм враховує також суперечливу природу людини, яка є величною й одночасно безпомічною, їй призначені злети і падіння, нею керують розум та ірраціональна життєва сила. Людина не може відмовитися від своїх обов'язків на землі, оскільки, як вказав ще у XVII столітті Б. Паскаль, а у XX столітті підтвердили екзистенціалісти, вона «причетна», втягнута в боротьбу ще до того, як усвідомлює, що ця боротьба справді відбувається. Тому романтики особливо цінують риси, здатні допомогти особистості в самоутвердженні, такі, як енергія, готовність ризикувати, здатність накопичувати життєвий досвід, відвага, інтелект, уява. В одній із праць І. Франко зазначає, що «романтики, всі, від найрадикальніших до найбільше реакційних, усі були борцями за емансипацію людської душі, людського чуття, людської особистої вдачі від пут традиції, а коли й допускали якісь пута, то хіба добровільні, такі, які та душа сама, з внутрішньої потреби схоче наложити на себе» [13, т.45, 293].

Окрім філософії ідеалізму, важливим зовнішнім чинником Франкового звернення до поетики романтизму була обізнаність із творчістю видатних представників цього літературного напрямку, яка породжувала певну рецепцію в літературно-критичних студіях і відповідні впливи безпосередньо на художні твори письменника. У статті «На склоні віку» український письменник як найвизначніші досягнення XIX століття згадує творчі здобутки романтиків: «Чи ж на вступі XIX в. не блисли як два величезні метеори два наскрізь новочасні геніальні поети — Шеллі і Байрон, оба — величні індивідуальності, свобідні від пут традиції, високі революційні уми, революційні, власне, для свого часу тим, що ламали лід заскорузлої традиції і естетичної та й усякої іншої догматики?... А далі який же ряд пречудових індивідуалістів у всіх літературах Європи! Шотландець Борнс, і ірландець Мур, і англічанин Діккенс, і француз Віктор Гюго, і німці Гейне та Ленау, і поляки Міцкевич та Словацький, і росіяни Пушкін та Лермонтов, і наш Шевченко, і чех Гавлічек, і стільки, скільки інших, хіба ж се не історичні постаті, характерні для XIX віку?» [13, т. 45, 293]

Глибокий генетико-типологічний аналіз художнього доробку вітчизняних і європейських романтиків міститься у Франковому «Передньому слові» до Шевченкового «Перебенді». Виявляючи романтичні впливи на поезію Кобзаря, критик порівнює її з тематично або стилістично близькими творами Шиллера, Гете; відзначає вплив на українського поета російської (Пушкін, Озеров, Жуковський) і польської (Міцкевич, Гоцинський, Чайковський) романтичних шкіл. У контексті дослідження розглядаються провідні в романтичній літературі проблеми: протиставлення героя та натовпу, місіонерська роль поета, значення натхнення й естетичного канону.

Горацієва сентенція «Odi profanum vulgus et arceo» [«Зневажаю низький натовп і ставлю йому перегороду», — Р. Г.] неодноразово провокувала І. Франка на її спростування (досить пригадати хоча б художній твір з однойменною назвою, важливий для з'ясування світоглядних орієнтирів письменника). У «Передньому слові» до «Перебенді» критик порівнює ставлення різних поетів-романтиків до проблеми взаємин героя і натовпу. Він засуджує «згідні вискази про «товпу» та «чернь», такі, як, наприклад, у Пушкіновому вірші «Чернь», підносить Шевченкове ставлення до проблеми, бо Кобзар «на собі дізнався, що товпа, особливо інтелігентна товпа, зовсім не таке невдячне поле для насіння «божого слова» [13, т. 27, 305] (в останній оцінці неважко вгадати проекцію власного життєвого досвіду на психологічний портрет Шевченка). Однак цікаво, що літературознавець досліджує ставлення романтиків до опозиції «герой — натовп» крізь призму не романтичної, а по суті неоромантичної концепції. На його думку, XVIII вік і трактати Руссо «безмірно піднесли вагу одиниці людської», і «вона бере на себе боротьбу з старими спорохнілими порядками не тільки в політиці... але і в літературі (Шиллера «Rauber» і «Kabale und Liebe»)), а тому «очевидна річ, що коли та погорджена давніше «товпа» розпалася на множество одиниць, з котрих кожна мала ті самі людські права до життя і до всіх радощів життя, то й поетам прийшлося інакше відноситися до неї» [13, т. 27, 289]. Очевидно, що такий погляд на проблему натовпу в романтичному мистецтві справді почав зароджуватися, але домінуючим він став пізніше, власне в часи Франкової праці над цитованою передмовою до «Перебенді». Чітку диференціацію романтизму та неоромантизму на основі ставлення до цієї проблеми подає Леся Українка в статті «Найновіша суспільна драма». Аналізуючи твір Гауптмана, вона пише: «В драмі «Ткачі»



проявляється віяння новоромантизму з його прагненням до звільнення особистості. Старий романтизм прагнув звільнити особистість, — але тільки виняткову, героїчну, — від натовпу; натуралізм вважав її безнадійно підкореною натовпові, котрий керується законом необхідності й тими, хто найкраще вміє добувати собі користь із цього закону, тобто знову-таки натовпом у вигляді класу буржуазії; неоромантизм прагне звільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знаходити собі подібних або, якщо вона виняткова і при тому активна, дати їй можливість підвищувати до свого рівня інших, а не знижуватися до їх рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності або моральної казарми» [8, т. 8, 236—237]. Франко ж, як і у випадку з суб'єктивним і об'єктивним ідеалізмом, віддає перевагу єдності, а не боротьбі протилежностей. «Якнайширше розвинутий індивідуалізм і якнайтісніша єдність одиниць — такі два головні лозунги нашого часу, що, на перший погляд, суперечні, але по суті неминуче доповнюють один одного» [13, т. 28, 145], — зазначає він у статті «З галузі науки і літератури».

Досвід класичного і неоромантизму Франко поєднує і в поглядах на роль митця: «Поет-романтик, — пише він, — де в чому схожий на поета Горацієвого — він ставить себе непомірно вище товпи, зайнятої буденними інтересами і не спроможною навіть розуміти його... Але він не пишається тим, навпаки, се його болить, він бачить в тім своє нещастя... Він не гордує товпою, навпаки, він хоче бути їй позитивним, хоче послужити їй... Він нещасний нещастям свого народу, цілого народу; як одиниця вибрана, він непомірно сильніше відчуває радість й біль, ніж кожний інший чоловік; він, заступник народу, терпить за весь народ» [13, т. 27, 290]. В основі такого тлумачення, окрім суб'єктивного ідеалізму, відчувається вплив

Шопенгауерової філософії страждання та настроїв світової скорботи «кінця віку». В іншому місці Франко ближче підійшов до власне романтичного розуміння проблеми: «Поет хоче піднести, ущасливити свій народ не силою фізичною, не освітою і наукою, він хоче «спастися» його, рушиться якимсь чудом, можливим тільки для всесильного чуття, стає месією, пророком і спасителем народним» [13, т. 27, 291].

Проблему месіанства в романтичній літературі досліджує С. Козак у статті «Українське і польське національне месіанство». Автор переконаний, що «цей вид месіанства сформувався ще в епоху романтизму, коли біблійне нове майбутнє, цей прихід Царства Божого на землі, поєднано з новітньою національною ідеєю, з відкритою романтиками окремою структурою «душі народу», яка підкреслює психічну, культурну та історичну самобутність нації та вважає національність рушійною силою історичного процесу» [6, 287]. Є. Сверстюк вважає «месіанізм народу й особливу місію поета в долі народу, поєднану з суворою оцінкою інших народів», одним із «імперативів романтизму» (присутніх, між іншим, у творчості Кобзаря) [12, 356].

Романтизм у Шевченковому «Перебенді» Іван Франко вбачає у змалюванні кобзаря як пророка, у погляді на нього «як на вартового чистоти народного життя, людяних і щирих відносин людей до людей» [13, т. 27, 295]. Звідси концептуально споріднене бачення опозиції «натхнення — естетичний канон»: за Франком, у романтизмі «індивідуальність поета стала найвищою властю, виломлювалась з усяких правил і границь суспільних; поезія сталась вітхненням, ясновидінням, чимсь божеським і безсмертним» [13, т.27, 290].

Романтичні впливи на поезію Кобзаря Бюргерової «Ленори», Жуковського «Людмили», а особливо «Втечі» Міцкевича Франко досліджує у статті «Тополя» Т. Шевченка» [13, т. 28, 84]. На думку критика, українському письменникові вдалося уникнути надуживань романтичною манерою, Шевченко не вживає навіть слова «упир» і не пише про них, хоч «жив та виховувався в сам розгар романтизму польського і російського, котрий без упирів ані кроку не міг зробити», і справа тут у тому, що «здорова, світла і чоловіколюбна натура нашого поета відверталася від того огидного виплоду темноти та ненависті до природи людської» [13, т. 28, 86]. Таким чином, Шевченко не став «мучеником хибної, пережитої вже ідеї», на відміну, скажімо, від Марії Бартус, про яку Франко пише, що не було їй кому направити на потрібну дорогу, а попала вона під вплив «прихильниць старого романтизму нижчого, містичного сорту...» [13, т. 26, 349]; або Юліуша Словацького, котрий у погоні за ідеалами «стратив з очей мир настоящий» [13, т. 26, 395]; або Яна Каспровича, якого «традиція романтичної школи» веде «в світ примар і фантастичних постатей, утоплеників, надхмарних дів, наяд і дріад, ангелів і чортів та інших декоративних істот цього гатунку» [13, т. 27, 261].

Ідея існування різних «сортів» романтизму (по суті, дуже близька до пізніших спроб радянських літературознавців поділити романтизм з ідеологічних міркувань на реакційний і прогресивний) визріла у Франка на певному етапі світоглядно-естетичної еволюції. З одного боку, це була констатація того факту, що романтизм складається з багатьох ідейно-естетичних течій. Ця різноманітність зумовлена іманентними особливостями напряму. Шукаючи, як зазначалося вище, справжньої дійсності у світі ідей, у темній частині світу та людського ества, романтики все більше схилилися до

агностицизму. А дійсності матеріальній відводилася роль нав'язливого неприємного подразника для чутливих нервів митця, змушеного або рахуватися з нею і втратити статус пророка, месії, людини не від світу цього, або зберегти особливий статус, перебуваючи в опозиції до матеріального світу. Парадоксально, але заради пошуків прихованої абсолютної реальності романтики відмовляються від реального авторського часопростору. Вони або відверто бунтують проти недосконалої дійсності (байронівський тип), або демонстративно надають перевагу героїчному історичному минулому, фольклорові, екзотиці далеких країн, фантастиці, містиці, інтимній ліриці тощо. Залежно від домінант, кожен із перелічених варіантів ставав основою окремої течії в романтизмі.

З іншого боку, під впливом наростаючої популярності ідей позитивізму у Франка поступово утверджується переконання, що поезія — це «копіювання життя в його розумних проявах, руководимого поетичною справедливістю» [13, т. 26, 397] (натомість правовірному романтикові личило б говорити про «безумні прояви життя» та «поетичну сваволю автора»). Під впливом позитивістської тези про необхідну корисність будь-якого виду людської діяльності Франко остаточно переконався в тому, що «вищий сорт романтизму» — це література, здатна не лише задовольняти естетичні потреби людини, а й приносити безпосередню користь постановкою важливих соціально-політичних і морально-етичних проблем.

Отже, на відміну від майбутніх спроб радянських літературознавців поділити цей напрям на реакційний і прогресивний за грубо соціологічним принципом, письменник ставив питання ширше, з точки зору корисності у позитивістському розумінні слова, тобто враховуючи здатність (або неспроможність)

служити загальному поступові людства. Такий підхід відрізнявся від вульгарно-соціологічного, оскільки не ігнорував здобутків романтизму в царині етики й естетики. Око пильного обсерватора не могло не спостерігати потенційних можливостей для розвитку в нових умовах таких романтичних принципів, як визнання творчої активності особистості, демократизація тематики, увага до народного життя, історії, фольклору, зацікавлення емоційною сферою психічної діяльності людини, звільнення від естетичних догм і канонів, тенденція до синкретизму різних видів мистецтва, родів та жанрів літератури тощо. Водночас під наростаючим впливом раціоналізму у філософії та реалістичного типу творчості у мистецтві все помітнішою стає обмеженість можливостей романтизму. Надуживання ірраціоналізмом поступово втрачає магічний вплив на реципієнта і зрештою призводить до «звикання», подолати яке вдається шляхом непомірного збільшення дози таємничості, містицизму, фантастики у творах мистецтва. Про цю особливість А. Давид-Соважо пише, що «коли романтичний геній, захмелений усіма любовними напоями відчуття, втрачає з поля зору світ думок, його сп'яніння доходить до нестриманості: в словах у Віктора Гюго, в кольорах у Делакруа і звуках у Вагнера». «Прямими спадкоємцями романтизму по цій лінії» мистецтвознавець вважає поетів парнаської школи, романістів і драматургів мистецтва для мистецтва, художників школи імпресіоністів [3, 152]. Згодом ірраціоналістичним тенденціям у літературі вдасться відродитися й отримати новий імпульс на хвилі нового модерністського (в якому легко вгадуються риси «добре забутого старого» романтичного) мистецтва. Але Франко намагається ніколи не втрачати з поля зору «світ думок». Уже на схилі літ, 1909 року, письменник дає

зрозуміти, що в опозиції «раціо» — «емоціо» він намагався шукати єдності, а не боротьби. Адже «поділ не буде зовсім докладний, бо ж ми знаємо, що витвори наукового, розумового думання звичайно не обходяться без праці чуття та фантазії, і, навпаки, витвори фантазії неможливі без праці розуму» [13, т. 40, 8]. Отже, даючи установку на одне із начал, літератор свідомо себе обмежує. Франко виступає лише проти надуживань, надмірностей. І це теж парадоксально, оскільки притаманний йому юнацький максималізм був ворогом будь-яких компромісів. Очевидно, на рівні свідомості Франко намагався дотримуватися принципів, які мали б збалансувати ірраціональну нестриманість поетичного натхнення. Він розуміє важливість для творчого процесу таких факторів, як уява та поетична фантазія, бо «є се дар думати образами, замість абстракційних понять бачити і малювати пластичні і барвні картини, в холоднім, летючим слові дощупуватись на дні живої душі, крові і нервів людських» [13, т. 30, 200], і водночас усвідомлює, що «белетристика стала тепер не виразом розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей» [13, т. 26, 37], що поезія не повинна прикрашати сіру буденщину «фантастичним флером», «вколисувати фантастичними образами нашу уяву» [13, т. 33, 193]. Франко розцінює надмірне, на його думку, зацікавлення таємничістю у творчості, наприклад, бельгійських символістів як зловживання, а не як обґрунтований концептуальний підхід. «Чи справді прагнення до таємниці і таємничості є таким вже вродженим, як твердять бельгійці? — задає риторичне запитання критик. — Ми не можемо в це повірити, бо самі в собі цього потягу не відчуваємо. Зате знаємо, що потяг до таємниць і до речей таємничих відчувають часом малі діти і люди нервово збуджені, істерики і розумово не дуже

розвинені. Отже, це стан хворобливий або первісний, песимістичний.

Аби панування такого стану в поезії мало означати якийсь поступ, якусь нову зірницю, — у це повірити нам трудно» [13, т. 29, 120].

Негативно Франко оцінює і непомірне захоплення суб'єктивізмом, оскільки, «замикаючись у тісній шкаралупі власного «я», хоча й роздутого до безмежності, вони [поети, — Р. Г.] тим самим замикають самі перед своєю поезією майбутнє...» [13, т. 29, 120] На його переконання, «суб'єктивна закраска тільки там робить враження, де є виразом дійсно великої, огнистої і сильної особистості, де та особистість проривається сама, мимо волі автора; де автор чинить се сам, сваволячи, там такі відскоки тільки псують цілість і лишають несмак» [13, т. 29, 491].

Неоднозначно літературознавець оцінює також звернення письменників до романтичної екзотики та містицизму. Осипові Федьковичу він закидає, що той — «поет одного закутка», що в його творах «невеликий обшир», що йому властивий, як і ледь не всім гуцулам, «нахил до містики», що він не може «потрясти, розбудити і повести за собою нашу суспільність»; але водночас критик визнає, що ті «слабі сторони» «не раз і самі стаються добрими сторонами» [13, т. 27, 37—38].

Ревізії неодноразово підлягав навіть незаперечний для молодого Франка здобуток романтизму — бунт проти правил у мистецтві. В одній із ранніх критичних статей він пише: «На мою думку, літературна школа, до якої той чи інший автор належить, має дуже мале значення при оцінюванні його творів. Школа дає йому переважно тільки форму, метод спостереження дійсності. Зміст, дух, думку автор мусить внести сам, і лише ці фактори свідчать про його талант і вартість» [13, т. 27, 123]. Незабаром, оцінюючи поезії Павла

Думки, він упевнено відстоює протилежну за змістом тезу: «...В нинішніх часах жаден правдивий поет не може обійтися без школи, без вироблення форми і язика, без знання того, що і як висказували і висказують інші великі поети» [13, т. 28, 91]. А ще через деякий час, коли позитивістський раціоналізм у мистецтві починає здавати позиції на користь ірраціональних філософських течій «кінця віку», Франко знову повертається до призабутих романтичних цінностей: «Знівечення естетичних рамок і схоластичних шухлядок — що се значить? Значить признання повного, неограніченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість» [13, т. 30, 217]. Відповідно, «ніякі правила та огранічення для нього не обов'язкові, крім правил доброго смаку, всякий твір буде добрий, крім вкучного та безхарактерного» [13, т. 30, 218]. Схожа думка знайшла своє відображення і в трактаті «Із секретів поетичної творчості». За Франком, «нова індуктивна естетика» передбачає, «що всякі правила, чи то диктовані давніше, чи такі, які можна б було подиктувати коли-небудь, усе були і будуть мертвою схоластикою і перешкодою для розвою штуки» [13, т. 31, 114]. Звичайно, категоричність стосовно «правил» не варто сприймати буквально, бо аналіз літературних творів епохи романтизму, здійснений літературознавцями за два століття й неодноразово узагальнений, доводить, що навіть представники цього напрямку, незважаючи на декларації про ненормативність і свободу творчості, все ж мали стійку нормативну базу. Зрештою, і цитований трактат Франка, хоч не є зведенням правил на зразок «Поетики» Буало, однак своїм змістом указує на те, що контекстуальним синонімом до слова «секретів» у його назві є слово «правил». Письменник



виступав не так проти школи, як проти схоластики, мертвеччини та доктринерства, диктатури естетичного канону, проти всього, що знеособлювало творчу індивідуальність поета, нівелювало важливість натхнення, перетворювало митця на ремісника, а його твори позбавляло «іскри божества».

Подолання надмірного академізму в літературі відкривало перспективу використання живої розмовної мови в художніх творах. В цьому аспекті Франкові зусилля щодо легалізації народної мови, відстоювання фонетичного, а не етимологічного принципу правопису гармоніювали з програмними засадами романтизму. У статті «Літературна мова і діалекти» письменник зазначає: «Живий язик не має граматики, тобто не зносить школярських, механічних і непорушних правил, диктованих ніби вченими. Живий язик можна і треба студіювати як живу рослину, але не можна і не слід засушувати і заковувати в мертві правила і формулки» [13, т. 37, 205—206]. В іншій статті Франко продовжує цю ж думку: «Мова росте елементарно, разом з душею народу і мало дбає на граматичні правила» [13, т. 37, 246—247].

Вже сама етимологія слова «романтизм» свідчить про те, що воно походить від декількох понять, що мають певне відношення до романського світу. Насамперед йдеться про мови, якими говорили народи, що жили на півдні Європи після падіння Римської імперії, — усі вони виникли з класичної латині. Архітектурний стиль, який переважав у цих народів, теж прийнято називати романським. Первісно, кажучи про «романтичну історію», мали на увазі розповідь, створену однією із цих живих мов; природно, що такій розповіді властива була простота викладу, — вона мала бути цікавою всім слухачам, і захоплюючі пригоди описувалися за допомогою пізнаваних деталей. Таким чином, ця словесність

протиставлялася класиці відразу в двох аспектах: її простонародна мова протистояла класичній літературній мові, а буденний, правдоподібний матеріал народних балад і новел контрастував із шляхетною, «піднесеною» тематикою культивованих у класицизмі жанрів. Творчі пошуки літераторів перемістилися з галузі високого, шляхетного у сферу загальнозрозумілого, правдоподібного. Ті, хто проголосив цю нову тенденцію, тяжіли до народних оповідей, поезії, музики і почали з того, що звернулися до жанрів, які впродовж тривалого часу зневажалися як занадто дрібні та прості (казка, балада, оповідання «із уст народу» тощо).

Ця народна за формою література дуже часто зверталася до тем і проблем, які робили її народною за змістом. Поняття «місцевий колорит», яке романтики зробили загальноприйнятим, указує на те, що вони прагнули ретельно відбирати варті уваги деталі навколишньої дійсності.

Тому хибно вважати романтизм періодом естетичної релаксації й індиферентизму щодо суспільних проблем між соціально і політично заангажованими часами просвітництва та позитивізму. Леся Українка в статті «Заметки о новейшей польской литературе» пише: «Скрізь у Європі романтизм виріс на руїнах класицизму, скрізь він був протестом особистості проти інертного чи гнітючого середовища, скрізь, нарешті, він мав ясно виражений національний характер при всіх своїх аспіраціях до екзотизму та космополітизму» [8, 101]. Зрештою, в аспекті соціальної заангажованості поряд з романтизмом у літературі утверджуються початки реалізму. В цьому сенсі консерватор В. Скотт виявляє співчуття до бідних і принижених, для яких він домагається справедливості. Радикал Байрон зневажає тиранів, коронованих осіб, гордовитих аристократів, успішних філістерів, а наприкінці творчого шляху

створює широку сатиричну панораму «Дон-Жуан». Кожен письменник указував на ті виразки, що були йому відомі краще від інших. Починаючи з В. Блейка та Р. Бернса, аж до В. Гюго й О. Пушкіна ніхто з великих поетів-романтиків не вважав, начебто поетична муза вище за злидні, від яких потерпають прості люди. У цьому сенсі повчальним є приклад Шеллі, який, маючи репутацію майстра красивих слів і співця мрій, усе ж завзято студіював політичні теорії, філософію, природничі науки, а в поезії часто торкався економічних і політичних колізій тодішньої Англії.

У Франції романтичні поети, особливо В. Гюго й А. Віньї, постійно зверталися до проблем, поставлених завдяки Французькій революції. Гюго, котрий віддав політиці значну частину свого життя, усе більше переконувався в необхідності забезпечити широким масам спочатку політичну, а потім економічну рівність. Його погляди поступово еволюціонували від роялізму до республіканізму. Посеред цього шляху з'явилися «Знедолені», роман, задуманий як своєрідна біблія для пригноблених, в якому відобразилися досвід участі автора в революційних подіях, його близьке знайомство з убогістю, соціальною несправедливістю, деспотизмом.

Загалом в епоху романтизму формується новий цивільний кодекс, зміст якого полягає в зусиллях, спрямованих на створення максимально сприятливих умов існування для окремої особистості — людської індивідуальності й особистості нації (народу). Державній етиці класицизму, що осмислювала громадянський обов'язок у поняттях служіння державі, починає протистояти етика служіння народній (національній) суспільності.

Романтики рішуче виступили з критикою філістерства та бюргерської моралі. Вони критикували морально-правові норми, що регулюють сімейно-шлюбні відносини, вимагали цілковитої

рівноправності жінки. Найрадикальніші з них йшли далі: вони прагнули відкинути всі моральні та правові норми, що регулюють життя суспільства. В зв'язку з цим варто зазначити, що Іван Франко в етичних питаннях виявляв поміркованість, керувався почуттям міри та здорового глузду, в своїх творах часто намагався вирішити дидактичні проблеми. Водночас його внесок в емансипаційний рух в Україні також не викликає сумніву.

Таким чином, на рівні змістовому, ідейно-тематичному майбутній реалістичний тип творчості доволі часто не заперечував, а розвивав успадковані від романтизму принципи. Тому визначення реалізму як «романтизмові ворожої течії» [14, 365], що його запропонував Д. Чижевський, здається нам надто категоричним. Певне протистояння між цими напрямками безумовно було, але воно носило діалектичний характер. Типологічно реалізм і романтизм мають дуже багато спільного. Це чудово усвідомлював І. Франко. Т. Комаринець, досліджуючи концепцію романтизму в літературознавчих працях І. Франка, звертає увагу на те, що останній «розглядав романтизм і реалізм у постійній і органічній взаємодії», «романтизм у його тлумаченні найчастіше був художньо загостреним вираженням найважливіших аспектів реалізму» [7, 201]. Зрештою, сам Д. Чижевський визнає, що «принаймні один напрям реалізму — етнографічний — якнайщільніше був зв'язаний з традицією романтики» і що «в інших напрямках реалізму помічаємо значні, здебільшого несвідомі впливи романтики» [14, 365]. Натомість цілком доречними є висновки літературознавця про спорідненість романтизму з літературою бароко [14, 358—359], імпресіонізму, модернізму та символізму [14, 365]. Влучну характеристику романтичному напрямку дав Євген Сверстюк: «Романтизм — це

вічні повторення молодости, це стиль, що проходить крізь епохи» [12, 356].

Історичному суб'єктивізму романтиків відповідає їхній естетичний релятивізм. Просвітителі орієнтувалися на стійкий естетичний ідеал. Романтики ж проголошують принцип універсальної терпимості. Для них усі форми й усі періоди мистецтва набувають однакового значення. Але якщо говорити про метод романтизму в найзагальнішому розумінні слова, то це — синтез, а не еkleктика, бо перший передбачає створення на основі простих елементів нової, якісно вищої організації, тоді як друга — це механічне поєднання елементів і сумарне поєднання їхніх властивостей.

Призначення романтичної поезії, за Ф. Шлегелем, «полягає не тільки в тому, щоб заново об'єднати відособлені види поезії та зіштовхнути поезію з філософією і риторикою. Вона прагне і повинна то змішувати, то розчиняти одна в одній поезію та прозу, геніальність і критику, штучну поезію та поезію природи. Вона повинна додати поезії життєвості... а життю та суспільству додати поетичного характеру. Вона повинна перетворити дотепність у поезію, наситити мистецтво серйозним пізнавальним змістом і внести в нього гумористичний запал» [9, 172—173].

Отже, ідея синкретизму різних жанрів, стилів і навіть видів мистецтва, така популярна в сучасному постмодернізмі, а також різною мірою притаманна естетичним доктринам імпресіонізму та модернізму, теж була апробована у творчості письменників-романтиків.

Представники цього напрямку відкинули тезу класицистів про існування нездоланих кордонів між жанрами мистецтва. Їхньою

великою заслугою стосовно розвитку жанрової системи літератури було активне впровадження у творчу практику фрагментарної прози.

Звичайно, своїм корінням фрагмент сягає вглиб літературної історії. Його давніми джерелами вважаються вислови, що є пражанром афоризму, сентенції, а також парадокс і діалог. Усі ці жанри активно застосовували в античній літературі, а їхню форму успішно розробляли письменники та філософи Нового часу. Однак саме завдяки романтикам фрагмент отримав новий імпульс для розвитку, як і теоретичне обґрунтування його типологічних особливостей. Естетичні можливості жанру популяризували Новалис, Л. Тік, а особливо В.-Г. Вакенродер («Фантазії про мистецтво») та Ф. Шлегель («Фрагменти», «Люцинда»). Завдяки романтикам творчі можливості цього жанру в різних його модифікаціях отримали можливість використовувати реалісти та натуралісти (новела, нарис, образок), імпресіоністи модерністи (етюд, шкіц, поезія прозою). Через фрагментарність у літературі утверджувалася безсюжетна проза, відкривалися можливості для поглиблення психологізму.

Переваги фрагментарної прози чітко усвідомлював Іван Франко, його здобутки у цьому жанрі є очевидними як на рівні теоретичного осмислення, так і практичного втілення в художній творчості.

Отже, на рівні теоретичного осмислення Франко глибоко усвідомлював значущість романтизму в історії світової та національної літератури, вичерпаність одних і перспективність інших концептуальних положень на пряму для майбутнього розвитку літератури.

Критична спадщина письменника переконливо свідчить, що романтизм був невід'ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості. В подальшій частині роботи

ми спробуємо дослідити межі впливу зазначеного напрямку на художню творчість письменника.

### **Література**

1. Бовсунівська Т. Григорій Сковорода й український романтизм// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. — К., 1996. — С. 317 — 324.

2. Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу І. Франка// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. — Львів, 1999. — Ч. 1. — С. 156 — 162.

3. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. — Москва, 1891. — 350 с.

4. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. — К., 1998. — 658 с.

5. Зеров М. Твори: В 2 тт. — К., 1990. — Т. 2. — 601 с.

6. Козак С. Українське і польське національне месіанство// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. — Львів: Світ, 1999. — Ч. 1. — 740 с. — С. 287 — 297.

7. Комаринець Т. І. Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. — К.: Наукова думка, 1990. — Кн. 1. — С. 199 — 201.

8. Леся Українка. Зібр. Творів: У 12 тт. — К., 1979. — Т. 8.

9. Литературная теория немецкого романтизма/ Под ред. Н. Я. Берковского. — Л., 1934. — 248 с.
10. Луців Л. Іван Франко — борець за національну і соціальну справедливість. — Нью-Йорк, 1967. — 654 с.
11. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.
12. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. — К.: Наша віра, 1999. — 784 с.
13. Франко І. Зібр. Творів: У 50 тт. — К.
14. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль, 1994. — 480 с.

### **1.3. Романтизм у художніх творах Івана Франка**

Здебільшого франкознавці скептично ставилися до здобутків письменника в романтичному мистецтві. І, можливо, частково мали на це підстави з огляду на історико-літературну *«вчасність»* Франкового звернення до зазначеного напрямку, *кількість* романтичних творів у загальному творчому доробку письменника та мистецьку *якість* окремих із них (М. Зеров у зв'язку з цим навіть уживає термін-оцінку — «бульварний романтизм»). Безперечно, український романтизм репрезентований цілісною й історично значущою плеядою літераторів на чолі з Тарасом Шевченком і Пантелеймоном Кулішем, до якої Іван Франко причетний хіба що дотично. Однак взаємини письменника з цим літературним напрямом доцільніше розглядати не як проблему значущості *постаті Франка в романтизмі*, а як проблему значущості *романтизму в творчості Франка*. Оскільки письменник не був першовідкривачем романтизму в українській літературі, то його



діяльність у цьому напрямі мала більше значення для інтенсивного, а не екстенсивного розвитку літературного процесу (так само, як творчість О. Стороженка, Я. Щоголева, Ю. Федьковича, Лесі Українки, Ю. Яновського, М. Хвильового, М. Вінграновського).

Досліджуючи особливості переходу Франка від теоретичного осмислення здобутків романтизму до їхнього втілення у художній практиці, важливо пам'ятати, що між будь-якими деклараціями і реальним станом речей у літературі, як правило, існують розбіжності. Декларація — це своєрідна трансформація творчого невдоволення автора або власною художньою практикою, або реаліями літературного процесу; це потяг до ідеалу, якого в літературній творчості так само важко досягти, як і в будь-якій іншій сфері людської діяльності; це констатація того, що мало б бути, а не того, що реально існує. Тому раціональні теоретичні умовиводи Франка можуть слугувати лише додатковим аналітичним матеріалом у процесі дослідження його художніх творів, але аж ніяк не істиною в останній інстанції. Натомість більшої значущості на зазначеному етапі обсервації набуває з'ясування психологічних детермінант такого підсвідомого у своїй основі процесу, як літературна творчість.

Прикладом усвідомлення різниці між «програмовими тирадами» і художньою практикою письменника може бути Франкова-таки оцінка творчості чільного представника натуралізму в літературі Еміля Золя. «Та при тім він — романтик, — зазначає Франко. — Се не парадокс, се справді так: у тім завзятім натуралісті, в тім невтомимім малярі соціального болота і гнилизни є душа романтика. У нього палка південна фантазія, що любується в грандіозних контурах, ярих кольорах, у прибильшуванні і роздуванні

найвизначніших речей до нечуваних, казочних розмірів» [15, т. 31, 305—306].

Однією з провідних проблем біхевіоризму є створення психологічного портрета особистості за допомогою характеристик, які остання дає іншим людям. Адже оцінювати інших ми можемо тільки з точки зору власного життєвого досвіду. Франко є автором цілого ряду висловлювань на адресу інших літераторів, які водночас цілком могли б стосуватися його самого. Ось і в наведеній цитаті відчувається підсвідома проекція самооцінки на аналіз особливостей творчого методу французького письменника.

Тож не дивно, що й стосовно амбівалентної натури самого І. Франка неодноразово висловлювалися дослідники його життя і творчості. М. Євшан пише про «дві сторони психіки Франка і його діяльності... властиво, про їх боротьбу»: «Франко весь час боровся сам з собою, суспільний робітник боровся з поетом — і тільки в тій боротьбі скристалізувалася його психіка» [4, 136]. М. Зеров відзначає «Франкове роздвоєння між невідомим потягом, що кличе його в бік «естетизму», в бік повного виявлення його творчої індивідуальності — і програмовим його панцирем, що, лиш поволі спадаючи, дає йому змогу свobodно рухатись...» [5, 488]

Гіпотетично причиною цієї внутрішньої боротьби з самим собою могла стати суперечність між романтичним світосприйняттям обдарованого багатою фантазією та уявою письменника і раціональною спрямованістю на необхідну корисність творчої діяльності (принцип, на який орієнтував І. Франка М. Драгоманов і який сповідували в той час європейські філософи-позитивісти). Цікаво, що на рівні свідомості Франко погоджувався з аргументами свого вчителя, він був упевнений у шкідливості надміру уяви та

фантазії, які заважають сконцентруватися на суспільно корисній праці. Один із героїв поеми «Нове життя» озвучує цю проблему:

Фантазія була мій перший ворог,  
Вона мене й до згуби довела.  
Все, що здобув я, розбивала в порох,  
За чимсь новим і рвала і тягла,  
Від змін до змін потручувала скорих,  
Ні в що вглибитись, вжитись не дала,  
Мов фата моргана манила без перерви.

Зглушила совість в мні і притупила нерви [15, т. 1, 211].

Інший герой, який, за задумом автора, репрезентує здорові, «позитивні» сили із надр простого народу і за яким вгадується по-мужицьки прагматична й оптимістична частина «Я» самого Франка, ставить однозначний діагноз «панської» хвороби:

Ви, знать, крихітку на байронізм хорі,  
На Weltschmerz, як казати звик ваш друг.  
І нерви в вас до зрушень надто скорі,  
Роздразнена уява, бо весь круг  
Мрій, мислей, бажань — все к одній змагає цілі:  
Ятрити рани, що згоїтись ще не встигли [15, т. 1, 207].

У дусі романтичного розуміння місії поета як пророка, провідника нації, здатного на самопожертву заради власного народу, поет декларує:

Я поборов себе, з корінням вирвав з серця  
усі ілюзії, всі грішні почуття,  
надії, що колись вільніше ще дихнеться,  
що доля ще й мені всміхнеться,  
що блиснуть і мені ще радощі життя.

Я зрікся їх навсе. У тачку життьову  
запряжений, як наймит той похилий,  
я мушу так її тягти, покіль живу,  
і добре чую се, ярма не розірву  
і донесу його до темної могили [15, т. 3, 16].

М. Євшан, коментуючи ці рядки, зазначає, що це «типична формула таких людей, як Франко», і водночас це «вічна нещирість» творців, які намагаються бути лише робітниками «на народній ниві», бо вони забувають, «що ота власне надвижка духових сил, яка дозволяє їм ангажуватися в суспільну працю, — се й єсть мрія» [4, 137].

Поетична творчість значною мірою ґрунтується на підсвідомості. Даремно М. Драгоманов і М. Павлик нарікали на «романтичні скоки» Франка. У душі поета назавжди знайшли притулок ті вишукані «метелики», про які Франко писав у «Майових елегіях», що вони запряжені у «перлову мушлю», за погоничів мають «аморетів», а весь той екіпаж є екіпажем весни, символом несвідомого потягу до краси, до мрій, світлих ідеалів:

Весно, се твій екіпаж! І твоя се вина, коли серце

Ще раз розсудок злама, ще раз зо шляху збіжить.

Так усміхаєсь йому променястий той полет Ікарів,

Навіть Ікара судьба не налякає його [15, т. 3, 343].

І тільки невблаганний цензор-свідомість примушує поета по хвилі додати:

Ні, аморети, мені за погоничів ви вже нездалі:

Надто ви, хлопці, палкі, надто в їзді нетривкі [15, т. 3, 343].

Сублімований вияв підсвідомих імпульсів втілюється у поезії Франка в образі «безумних мрій», які, «немов той табун, вигравають по полю,/ гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б'ють», але

вкотре «тверда їх рука в поводах цупко держить./ Хвилька — і ляск батога, і жорстоке, понуре «ніколи».../ Праця! І чар весь мине» [15, т. 3, 342].

Так чи інакше, а потяг до «емоцій», ліризму, ідеалізму, почуттєвої сфери людських стосунків, до бунтарства та радикалізму, зацікавлення темним боком світу та людської натури (ознаки, які становлять концептуальний стрижень романтичного мистецтва) — все це належало до одного із тих полюсів творчої напруги, які впливали на індивідуальний художній метод письменника не тільки в ранній період, а й упродовж усього його життя. Як слушно зазначає Лука Луців, «Франко почав свою поетичну творчість в романтичному дусі, пізніше він реалістично малював поетичним словом долю своїх героїв, але романтичної манери не покинув так повно, як це підкреслюють літературознавці в УССР» [10, 96]. Не випадково на початку ХХ століття вже визнаний, досвідчений поет Франко пише рядки, які можна вважати його творчим кредом, адже в них йдеться про необхідність поєднувати «фантазію і дійсність»:

На романтичного коня сідаю.

Крилатий звіру, не пручайсь, не ржи!

Неси мене, куди я загадаю,

На фантастичні ті шпилі біжи,

Де вихор грає, стогне гомін гаю,

Де на вузькій, мов ниточка, межі

Фантазія і дійсність спина в спину

Глядять у мрій квітчастую країну [15, т. 3, 109].

Знайомство з творчістю Франка наштовхує на апіорний висновок про те, що його особистий «Sturm und Drang» розпочинається з виходом першої ж збірки і далі відтворюється час від часу з різною інтенсивністю у різні періоди і на рівні різних творів. *Індивідуальне*

штурмерство Франка співпадає, резонує, підсилюється, а іноді й підсилює *національне* штурмерство українського народу. Інакше й не може бути із «сином народа, що вгору йде», який вірить, що він — «пролог, не епілог» [15, т. 2, 186]. Невідворотність швидких змін у найближчому майбутньому віщує навіть природа:

Гримить! Благодатна пора наступає,  
Природу розкішная дрозж пронимає,  
Жде спрагла земля плодотворної зливи,  
І вітер над нею гуляє бурхливий,  
І з заходу темная хмара летить —

Гримить! [15, т. 1, 26]

Іван Франко часто вдається до такого романтичного прийому, як підсилення експресивності твору через змалювання відповідного стану природи. Особливо багатими на такі пейзажні описи є поезії циклу «Веснянки», де цей прийом виконує функцію чи не найголовнішого елемента композиційної побудови. Наприклад:

Розвивайся, лозо, борзо,  
Зелена діброво!  
Оживає помертвіла  
Природа наново.  
Оживає, розриває  
Пути зимовії,  
Обновляється в свіжі сили  
Й свіжії надії [15, т. 1, 28].

Стан природи може не тільки збігатися, а й контрастувати із настроєм ліричного героя, і це додає драматизму, підвищує експресивну напругу твору:

Вже сонечко знов по лугах  
Почало весняную роботу;

І знов по широких полях

Полились ріки людського поту [15, т. 1, 27].

Але зміни, яких, здається, чекає сама природа, настануть тільки тоді, коли дух непокори, бунтарства заволодіє масами, підніме на активну боротьбу всіх і кожного. Франко сакралізує цей дух у рядках «Гімну»:

Вічний революціонер —

Дух, що тіло рве до бою,

Рве за поступ, щастя й волю, —

Він живе, він ще не вмер [15, т. 1, 22].

Відчуття духу національного відродження, який «хоч від тисяч літ родився, та аж вчора розповився і о власній силі йде» [15, т. 1, 22], бунтарський заклик «не ридать, а добувати, хоч синам, як не собі, кращу долю в боротьбі» [15, т. 1, 24] нагадують мотиви творчості німецьких «буремних геніїв» Й.-Г. Гердера, Ф.-М. Клінгера, Ф. Мюллера, молодого Й.-В. Гете, Г.-А. Боргера, молодого Ф. Шиллера.

Боротьба в розумінні Франка набуває значення священної категорії. У вірші «Божеське в людським дусі» ліричний герой звертається до Господа:

Коли ти в світ слав рід людський,

Життя людей зробив борбою,

Свою ти божеськість їм дав —

Дух, творчу силу із любовою [15, т. 3, 290].

Відповідно ідеал поета в розумінні Івана Франка теж близький до романтичного: це образ бунтаря, який устами ліричного героя — Митуси промовляє:

Провинився я й на смерть готов,

Та не кину своїх дум.

Можеш ти мою пролити кров,

Але не зігнеш мій ум [15, т. 3, 295].

Символом Франкового бунтарства є також образ каменярів із однойменної поезії:

Я бачив дивний сон. Немов передо мною  
Безмірна, та пуста, і дика площина  
І я, прикований ланцем залізним, стою  
Під височенною гранітною скалою,  
А далі тисячі таких самих, як я [15, т. 1, 66].

У поезії використано типово романтичний прийом — звернення до поетики сновидіння як засобу провіщення і водночас способу піднятися над матеріальною площиною до вищої духовної сфери.

У літературному процесі романтичний тип творчості еволюціонував від наївного сентименталізму до естетично вишуканого, високоінтелектуального символізму. Насиченість символічними образами — така ж характерна ознака романтичного твору, як і експресивна наповненість. Інколи важко визначити межу, за якою закінчується романтичність і починається романтизм, або за якою символічність переростає у символізм, тим більше, якщо автор настільки гармонійно поєднує елементи двох напрямів, як це робить Франко в «Каменярах» чи в «Гімні».

Тільки примітивне, звужене до ідеологічного та приземлене до матеріального розуміння образів Вічного Революціонера чи Каменяря може породити сумніви в доцільності їхнього використання як номінативних характеристик Франка-поета. Вічним Революціонером Франко був насамперед у царині духу, а вже як наслідок — у політиці; Каменярем він залишався і тоді, коли вже не те що молот — перо не в силі був утримати в руці. Обидва образи є цілком доречні та зрозумілі саме в контексті романтизму.



Характерно, що на ювілеї М. Драгоманова Д. Лук'янович назвав кагорту послідовників Франка «каменярами».

У радянські часи на догоду ідеології світогляд Франка проголошувався однозначно атеїстичним і матеріалістичним. Але без пояснень залишалося постійне звернення поета до філософсько-релігійних категорій «божеського духу», «божественного чуття». Не вписується у доктрину об'єктивного матеріалізму й ідеалістична невпевненість Франка стосовно гносеологічних можливостей людського розуму, особливо ж коли мова йде про типово романтичну проблему — ставлення до «темного боку» людини чи світу:

Хто житні темну загадку розв'яже?

Хто людський дух розложить на частки

і повість кожної частинки скаже? [15, т. 4, 422]

Насправді навіть найрадикальніші богоборчі тиради у творах Франка — це явище насамперед літературне, а не світоглядне. Мотив богоборства — один із провідних у творчості романтиків, оскільки пов'язаний із концептуальною зорієнтованістю на протиставлення творчої активності особистості божественному провидінню. Саме під кутом зору літературного романтизму варто розглядати, наприклад, монолог атеїста з поеми «Ex nihilo»:

Нема його! Свобода! Я черв'як,

Я, незапримітний атом в природі,

Я вбив його, розпанахав, розвіяв!

Я стрілами думок могучих, ясних

Наскрізь прошиб його і повалив

Додолу, мов Давид той Голіафа [15, т. 4, 7].

З іншого боку, у Франка є багато творів на біблійну тематику, позбавлених антирелігійного звучання. Серед них — вершина не

тільки української, але й світової літератури — філософська поема «Мойсей». Оптимізм, віра у світле майбутнє свого народу — лейтмотив більшості поетичних збірок Івана Франка. У знаменитому «Пролозі» до «Мойсея» поет у типово романтичному дусі пророкує власному народові:

О ні! Не самі сльози і зітхання  
Тобі судились! Вірю в силу духа  
І в день воскресний твого повстання [15, т. 5, 212].

Тут Франко ідентифікує себе (чи ліричного героя) з романтичним поетом-пророком, *wieszczem*. Однак не тільки звернення до теми пророцтва споріднює «Мойсея» з літературою романтизму. Як і в більшості романтичних творів на тему національно-визвольної боротьби, в «Пролозі» зазначено три просторово-часових площини: маргінальне сучасне життя народу:

Народе мій, замучений, розбитий,  
Мов паралітик той на роздоріжжю,  
Людським презирством, ніби струпом, вкритий! [15, т. 5, 212];  
ідеалізоване героїчне минуле, в якому «стільки сердець горіло, до тебе найсвятішою любов'ю, тобі офіруючи душу й тіло» [15, т. 5, 212]; й очікуване щасливе майбутнє, що перекликається з минулим:

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

Покотиш Чорним морем гомін волі  
І глянеш, як хазяїн домовитий,  
По своїй хаті і по своїм полі [15, т. 5, 214].

За тією ж часо-просторовою схемою побудовані романтичні твори на історичну тематику переважної більшості українських і зарубіжних літераторів.

Загалом поезія Франка має безліч романтичних вкраплень, а деякі твори цілісно репрезентують зазначений напрям. Наприклад, поет часто використовує романтичний прийом контрасту навіть у такому класичному поетичному жанрі, як сонет:

Жіноче серце! Чи ти лід студений,  
Чи запашний, чудовий цвіт весни?  
Чи світло місяця? Огонь страшенний,  
Що нищить все? Чи ти, як тихі сні

Невинності? Чи як той стяг воєнний,  
Що до побіди кличе? Чи терни,  
Чи рожі плодиш? Ангел ти надземний  
Чи демон лютий з пекла глибини? [15, т. 1, 144]

Щодо ієрархії жанрів, культивованих напрямом, то, на відміну від класицизму, в якому перевага надавалася драмі, у романтизмі домінує лірика. Всупереч стереотипам про нібито соціальну заангажованість всієї творчості Франка, його поезія містить багато інтимної, пейзажної лірики, їй притаманний ніжний, меланхолійний настрій народно-пісенної стилізації:

Ой жалю мій, жалю,  
Гіркий непомаду!  
Упустив я голубочку  
Та вже не спіймаю.

Як була близенько,  
Не дав їй принади, —

А тепер я не знаходжу

Для серця розради [15, т. 2, 143].

Ставлення Франка до народної пісні найкраще характеризують рядки з його вірша: «...І стиха до строю сопілки поплив із народним до спілки мій спів» [15, т. 2, 140]. Поет порівнює народну пісню з животворною криницею:

Криниця та з живою, чистою водою —

То творчий дух народу, а хоч в сум повитий,

Співа до серця серцем, мовою живою [15, т. 1, 144].

Справді, елементи фольклору гармонійно декорують його творчість і на жанровому рівні (особливості композиційної побудови циклу «Веснянки»), і на рівні поетики:

Червона калино, чого в лузі гнешся?

Чого в лузі гнешся?

Чи світла не любиш, до сонця не пнешся?

До сонця не пнешся?

Чи жаль тобі цвіту на радощі світу?

На радощі світу?

Чи бурі боїшся, чи грому з блакиту?

Чи грому з блакиту? [15, т. 2, 142]

Або:

Ой ти, дубочку кучерявий,

Ой, а хто ж тебе скучерявив?

Скучерявили густі лози,

Підмили корінь дрібні сльози.

Скучерявили темні ночі,

Зранили серце чорні очі [15, т. 2, 142].

Деякі з авторських лірик Франка за поетикою та мелодикою виявилися настільки близькими широкому загалові, що отримали почесний статус «народних»:

Ой ти, дівчино, з горіха зерня,  
Чом твоє серденько — колоче терня?

Чом твої устонька — тиха молитва,  
А твоє слово острє, як бритва?

Чом твої очі сяють тим чаром,  
Що то запалює серце пожегом? [15, т. 2, 141]

Більшість цитованих уривків — із ліричної драми «Зів'яле листя». Те, як можуть «стрічатися» в житті екстреми, демонструє нам ставлення літературознавців до зазначеного циклу. В радянські часи його проголошували однозначно реалістичним, бо, за І. Стебуном, там не було суб'єктивізму, «там була об'єктивна правда найсуб'єктивніших людських переживань» [14, 81]. Нині домінує оцінка циклу як модерністського. Безумовно, до модернізму чи навіть декадансу «Зів'ялому листю» значно ближче, ніж до реалізму, однак і романтичні пасажі в ньому теж очевидні.

До ознак романтичного мистецтва у поетичній творчості Франка слід віднести й часті звернення до історичної тематики («Князь Олег», «Святослав», «Ольга», «Самійло Кішка», «Студії над найдавнішим Київським літописом», «Поетичні твори за мотивами історії стародавнього Риму»). Передбачаючи у зв'язку із цим можливі звинувачення на його адресу з боку прихильників «ультрареального» напряму, поет зазначав: «Може зустрине мене закид, пощо я літаю фантазією в такі далекі часи і краї, чому не

співаю про сучасне і близьке? Винуватий! Та що пораджу на се? Як умію, так пію. Зрештою думаю, що не в тім річ, з якої бочки бере поет напій, що подає своєму народові, а в тім, який напій він подає йому, чи чисте покріпляюче вино, чи наркотик на приспання. Я наркотиками не шинкую» [15, т. 5, 8]. «Покріплючим» у цих творах було те, що, навіть якщо в них мова йшла про найдавніші часи та найвіддаленіші країни, вони однаково — більшою чи меншою мірою містили проекцію на сучасне Франкові життя рідного народу.

Ерудованість українського поета у світовому романтизмі засвідчують його численні переклади творів інших видатних представників напряду: Олександра Пушкіна, Адама Міцкевича, Віктора Гюго, Роберта Бернса, Джорджа-Гордона Байрона, Йоганна-Вольфганга Гете, Фрідріха Шиллера, Генріха Гайне. Вочевидь романтичними і за тематикою, і за жанрово-композиційними особливостями є Франкові переспіви балад «Лицар» (за Гайне), «Русалка» (за Пушкіним), арабської думи «Пімста за вбитого» (з Гете), «Шотландської пісні» (з Пушкіна).

Серед найуживаніших у романтизмі жанрів була також казка, яка, з одного боку, відкривала можливості для демократизації літератури, оскільки робила її зрозумілою якнайширшим верствам населення (жанр казки — народний за походженням); а з іншого — відкривала письменникові нові виражальні можливості завдяки своїй алегоричності, інакомовності. Іван Франко звертається до жанру віршованої казки у таких оригінальних і перекладних творах, як «Вандрівка русина з бідною», «Лисиця сповідниця», «Лис Микита», «Абу-Касимові капці», «Про багача, що їздив биду купувати» та інших. Казка була одним із улюблених жанрів Франка і в художній прозі: «Казка про Добробит», «Як то Згода дім

будувала», «Без праці», «Ріпка», «Звірячий бюджет», «Опозиція», «Коли ще звірі говорили» тощо.

Художня проза письменника також зазнала очевидних романтичних впливів. Один із перших великих його прозових творів — «Петрії і Довбущуки» (1875—1876) визнає романтичним більшість літературознавців. М. Євшан, наприклад, убачає в повісті вислів Франкового романізму в таємничості, екзотичності, заплутаності фабули. «Такий романтизм, — пише критик, — побутував тоді найбільше в польській літературі в Галичині, і письменники такі, як Захар'яевич або Валерій Лозінський здобували собі популярність публіки творами в роді «Zaklety Dwor» або «Zakopane skarby» [4, 138].

М. Зеров убачав позитивний результат впливу М. Драгоманова на формування творчого методу І. Франка у відході останнього від «бульварного романтизму» «Петрії і Довбущуків» до манери, притаманної Е. Золя. Такий суворий вердикт на адресу твору автора-початківця можна пояснити тим, що цей автор — сам Іван Франко, і вимоги до нього — відповідні, та ще тим, що сам-таки письменник реально оцінював недоліки власного твору. Про романтизм своєї повісті він пише у вступі до другого видання (1912 рік): «На карб недозрілості того молодечого твору треба покласти його досить фантастичну топографію та не досить продуману композицію, се, так сказати, документ молодечого романтизму, який довелося мені пережити в значній мірі під впливом лектури польських романтиків: Міцкевича, Словацького та Красінського, а також польських белетристів трохи пізнішої доби, таких як Крашевський, Коженювський, Держковський, Захар'яевич та Валерій Лозінський, що в своїх оповіданнях дуже часто оброблювали в

напівромантичним, а напівреалістичним дусі українські теми» [15, т. 22, 328—329].

Серед романтичних впливів на повість «Петрії і Довбушуки» автор відзначає «ремнісценції гімназійної лектури, особливо фантастичних оповідань Ернста-Амадея Гофмана» [15, т. 22, 328].

Тема скарбів, які були накопичені нечесним шляхом і які Довбуш після покаяння передає на суспільну справу, також споріднює цей твір із романтичним напрямом, як і образ самого Довбуша, змальований у нереальному, екзотично-фантастичному дусі (малий Андрійко розповідає про дивовижного старця, який його врятував і якому ведмеді ластилися до ніг, наче пси [15, т. 14, 22]). Мотив опришківства містить у собі притаманну романтизмові фольклорність.

Про «Петрії і Довбушуків» Лука Луців пише, що «ця перша Франкова повість — це мішанина сенсаційності і злочинності. Ось назви деяких розділів: Незвичайний рукопис, Сповідь опівночі, Погоня, Стара в пустині, Хлопці на чатах, Вчинок старої Горпини, Помста товаришів, Кінець — початок, Мій дім — моя твердиня!, Внучка воєводи, Утеча в'язня, а останній розділ називається «Нічні мари». Вже самі назви розділів говорять про сенсаційність цього твору, а про його «кримінальні» прикмети свідчить кількість смертних випадків в ньому» [10, 102—103].

Щодо значущості повісті «Петрії і Довбушуки», то важко дати якусь певну оцінку. Адже з таким самим успіхом «бульварний романтизм» можна закидати гостросюжетним, читабельним і популярним серед найширших верств населення романам О. Дюма, які від цього не втратять свого значення у французькому літературному процесі. Тож і про Франкову повість справедливо зауважує Лука Луців, що вона «таки має «деяку літературну



вартість», а з огляду на її прикмети вона конечна до зрозуміння пізніших повістей Івана Франка» [10, 108]. У правильності останньої тези переконуємося під час аналізу інших Франкових творів, у яких інтрига створюється за допомогою подібних прийомів і засобів художнього зображення.

Ще один прозовий твір Франка з яскраво вираженими ознаками романтизму — це історична повість «Захар Беркут». Звернення до історичної тематики серед романтиків було надзвичайно популярним. Історія, як і фольклор, давала можливість письменникові протиставити ворожій для нього і для його народу дійсності «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой». Усвідомлення героїчного минулого власного народу сприяло в епоху романтизму самоідентифікації, самоутвердженню та самовизначенню європейських народів, відкривало їм перспективи розвитку на майбутнє. По-романтичному пророче для українців звучать передсмертні слова Захара:

«Але серед тих злиднів знов нагадає собі народ своє давнє громадство, і благо йому, коли скоро й живо нагадає собі його: се ошадить йому ціле море сліз і крові, цілі століття неволі. Але чи швидше, чи пізніше, він нагадає собі життя своїх предків і забажає йти їх слідом. Щаслив, кому судилося жити в ті дні! Се будуть гарні дні, дні весняні, дні відродження народного! Передавайте ж дітям і внукам своїм вісті про давнє життя і давні порядки. Нехай живе між ними тота пам'ять серед грядущих злиднів, так, як жива іскра не гасне в попелі. Прийде пора, іскра розгориться новим огнем!» [15, т. 16, 154]

Жанр історичного роману в позбавленій державності Україні був завжди актуальним. В Європі найвизначнішим представником романтичної історичної прози вважається Вальтер Скотт; в Україні

його послідовником і учнем був Пантелеймон Куліш. Із творчістю обидвох письменників був добре обізнаний Іван Франко.

Окрім історичної тематики та особливостей жанрово-композиційної будови, ознаки романтизму в повісті — гостросюжетність, насиченість батальними сценами, абсолютизація позитивних і негативних героїв, зображення байронівського типу героя-бунтаря, детальне зображення місцевого колориту тощо. Захар Беркут — це український Мойсей, провідник нації, який вчить свій народ не шукати, а боронити землю обітовану. Франкова повість має ознаки лицарського роману, події якого розгортаються в умовах карпатського колориту.

Елементи романтизму можна віднайти і в загалом неромантичних творах письменника. Скажімо, повість «Борислав сміється» вважається чи не вершиною Франкового реалізму, а проте образ Бенедя Синиці змальований не зовсім реалістично. Франко ідеалізує головного героя, абсолютизуючи його позитивні риси. Такий «безгрішний» персонаж, що протистоїть «злому» середовищу, більше характерний для романтичних творів. «Вельми романтичною» у творі «Борислав сміється» здавалася О. Огоновському історія пристрасної любові Готліба до Фанні, особливо ж перша зустріч «перебраного за вуглярчука» Готліба з дочкою Леона Гаммершляга, коли Готліб, мало не одурівши від кохання, кидається перед коні, щоб зупинити їх. «Правда, що любов у людей орієнтальної породи буває гарячіша, ніж у європейців, але все ж любовні пригоди Готліба розказано з такими романтичними подробицями, які не конче суть пристібні до писання реального.

Відтак про характеристику Бенедя Синиці зазначимо, що вона не може зватись природною» [12, 998], — резюмує О. Огоновський.

Письменник укотре звертається до романтичної манери і в одній із частин-новел великого роману «Лель і Полель» (1887) для того, щоб підсилити інтригу, підвищити читабельність твору. Елементи натуралізму та реалізму в цій частині твору пом'якшуються романтичним контекстом: як і в повісті «Петрії і Довбушуки», оповіданні «У тюремнім шпиталі», у розповіді про перебування Владка і Начка в тюрмі знову присутня тема захованих скарбів, котрі нажито нечесним шляхом, але які в майбутньому мають послужити справі боротьби за національне та соціальне відродження народу. Епізод, коли дід, який помирає у тюрмі, ділиться своєю таємницею з хлопчиками, нагадує типово романтичну історію з роману О. Дюма «Граф Монте-Крісто».

У романтичному дусі розкривається в «Лелі і Полелі» й тема всевладного кохання, почуття настільки сильного, що воно здатне штовхнути людину на злочин проти власного сумління, на зраду суспільних інтересів і навіть на самогубство.

Елементи романтизму в повісті криються у містичній запрограмованості близнят, їхній вірі, що один без одного вони не зможуть жити на світі.

Як зазначалося вище, контраст — прийом романтичний, але виявляється, що на вищому ступені узагальнення і сам романтизм може бути контрастно використаний у протиставленні з натуралізмом. У «Перехресних стежках» Франко протиставляє романтичне, платонічне кохання Регіни і Євгена брутальному ставленню Стальського до дружини. Ідеалізоване зображення головного героя, який бореться зі «злим» середовищем, контрастує з фізіологічно детермінованою постаттю Стальського. Романтична гостросюжетність співіснує з надмірно деталізованим описом справ, які веде в суді Рафалович.

Контраст як композиційний засіб покладено в основу іншого твору Івана Франка — «Хома з серцем і Хома без серця». Це оповідання важливе з того боку, що дає розуміння психологічних причин явища, яке М. Драгоманова М. Павлик не зовсім делікатно називали «романтичними скоками» Франка.

Протиставляючи головних героїв у творі, письменник не тільки робить їх виразниками протилежних ідеологічних концепцій, що побутували на той час у середовищі інтелігентної української молоді, а й надає їм ролі «живих символів» різних сторін амбівалентного людського «Я» письменника. Палкі промови, що їх проголошують Хома з серцем і Хома без серця, нагадують уривки з публіцистичних творів самого Франка, а їхній діалог інколи нагадує внутрішній монолог автора:

«— Мусимо любити народ, що вигодував нас працею своїх рук і потом свого чола! — проповідав із щирим запалом Хома з серцем.

— До чого здасть[ся] народові наша любов? — бурчав Хома без серця. — Народ потребує реальнішої поживи» [15, т. 22, 10].

Іван Франко звертався до поетики романтизму не тільки під впливом загальних тенденцій у розвитку літературного процесу, але й тоді, коли в його естетичній свідомості перемагали аргументи Хоми з серцем. Хома без серця символізує раціоналізм реалістичного типу творчості. Вічна суперечка між «розумом» і «серцем» тривала впродовж усієї творчої діяльності письменника і на рівні різних художніх творів по-різному вирішувалася.

Художня творчість Івана Франка переконливо доводить, що романтизм був невід'ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості так само, як реалізм, натуралізм, імпресіонізм чи модернізм. Геніальність письменника проявляється у вмінні підсвідомо синтезувати здобутки різних

літературних напрямів, у тому числі й романтизму, перебуваючи у постійній силовій напрузі протилежно спрямованих полюсів «раціо» та «емоціо». В умовах ущільнення українського літературного процесу кінця ХІХ — початку ХХ століть ця особливість творчого методу Івана Франка не тільки забезпечувала оригінальність і самобутність його художнім творам, а й відкривала нові можливості для інтенсивного розвитку всієї української літератури.

### **Література**

1. Бовсунівська Т. Григорій Сковорода й український романтизм// Літературознавство: Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації україністів. — К., 1996. — С. 317 — 324.

2. Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу І. Франка// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. — Львів, 1999. — Ч. 1. — С. 156 — 162.

3. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. — Москва, 1891. — 350 с.

4. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. — К., 1998. — 658 с.

5. Зеров М. Твори: В 2 тт. — К., 1990. — Т. 2. — 601 с.

6. Козак С. Українське і польське національне месіанство// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. — Львів: Світ, 1999. — Ч. 1. — 740 с. — С. 287 — 297.

7. Лавриненко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка: Нотатки і спостереження// Зб.УЛГ на 1956 р. — С. 4 — 8.
8. Леся Українка. Зібр. Творів: У 12 тт. — К.
9. Литературная теория немецкого романтизма/ Под ред. Н. Я. Берковского. — Л., 1934. — 248 с.
10. Луців Л. Іван Франко — борець за національну і соціальну справедливість. — Нью-Йорк, 1967. — 654 с.
11. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.
12. Огоновський О. История литературы русской. — Львів, 1893. — Ч. III. — 2 воддлль. — 1256 с.
13. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. — К.: Наша віра, 1999. — 784 с.
14. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. — К., 1958. — 315 с.
15. Франко І. Зібр. Творів: У 50 тт. — К.
16. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль, 1994. — 480 с.

## **РОЗДІЛ II**

### **2. Іван Франко та реалістичний тип творчості**

Франко звернувся до реалістичного типу творчості після нетривалого художнього експериментування у межах романтичного напрямку. В цей період відбувалася поступова кристалізація основних концептуальних підходів письменника до літературної

праці. Подальший і найдовший період еволюції його естетичної свідомості тривав уже в контексті зазначеного реалістичного типу творчості, який, за Д. Наливайком, формують три літературні напрями: натуралізм, реалізм та імпресіонізм. Причому, на думку науковця, «близькість натуралізму й імпресіонізму неможливо пояснити, не беручи до уваги того, що обидва вони знаходяться в однаковому відношенні до реалізму і насамперед через нього зближуються між собою» [2, 110].

Звичайно, можна дискутувати стосовно доцільності однозначного співвіднесення імпресіонізму з реалістичним типом творчості. Перехідний характер цього напрямку проявляється у рівнонаближеності (рівновід□даленості)к щодо реалізму, так і щодо модернізму. Ми розглядатимемо імпресіонізм у межах реалістичного типу творчості, маючи на увазі, що саме класичний варіант цього напрямку більше співвідноситься з реалізмом, тоді як до модернізму ближчим є мистецтво постімпресіонізму. До того ж важливими для нашого дослідження є усвідомлення генетичної спорідненості Франкового реалізму з натуралізмом з одного боку та імпресіонізмом — з іншого; врахування можливості взаємозв'язку та взаємопроникнення елементів цих систем.

Дивовижно, але між імпресіонізмом і натуралізмом не менше спільних типологічних ознак, ніж між імпресіонізмом і реалізмом. Скажімо, імпресіоністи й натуралісти однаково ставилися до ролі уяви у творчому процесі. За Давидом-Соважо, ця роль «у тих, хто не підкорює її [уяву, — Р. Г.] розумові, тобто у натуралістів, полягає в тому, щоб отримувати враження безпосередньо від дійсності та передавати їх такими, які вони є у своїх творах...» [1, 85] Ця теза цілковито могла б стосуватися й імпресіоністичного мистецтва. Представники обидвох напрямів виступали проти будь-якого

(класицистичного насамперед) доктринерства та схоластики, надмірного академізму в літературній творчості: «Захоплені своїм натхненням, вони мчать уперед і вперед, не оглядаючись назад, не піднімаючи погляд угору, забувши про будь-які традиції, ставлячись із презирством до будь-якої доктрини; як коні, які закусили вудила, вони скидають із себе пута і в гарячості перестрибують через усі бар'єри» [1, 86].

Загалом усі три напрями демонструють певну генетико-типологічну спорідненість на поетикальному рівні, проте кожен із них залишається самостійним і самодостатнім явищем і ланкою літературного процесу.

В цьому розділі ми спробуємо дослідити вплив ідейно-естетичних систем натуралізму, реалізму й імпресіонізму на літературно-критичну та художню спадщину Івана Франка.

### *Література*

1. Давидь-Соважо А. *Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве*. — Москва, 1891.

2. Наливайко Д. *Искусство: направления, течения, стили*. — К., 1985.

#### **2.1. Вплив філософії позитивізму на формування естетичної свідомості Івана Франка**

Еволюція естетичної свідомості Івана Франка відображає проблему вічного протистояння і водночас єдності діалектичних категорій *ідеального* й *матеріального* у філософії та мистецтві. Франкове розуміння проблеми співвідношення цих двох категорій близьке до провідних ідей праці А.Давида-Соважо «Реалізм і



натуралізм у літературі та у мистецтві» (1891), в якій автор, зокрема, зазначає: «У більшості творів мистецтва прийнято відрізняти два елементи: той, котрий людина запозичує від дійсності, та той, котрий вона вкладає у твір від самої себе. Дотримання рівноваги між цими двома елементами становить особливість відомих авторів і відомих століть, котрі називаються класичними. Порушення встановленої вже рівноваги виникало у відомі періоди від того, що людський дух, змучившись від надмірного витання, віддавався повністю дійсності, зникаючи, можливо, від того, — як і люди XVIII віку, — що переступив межі ідеального і заблудився, за відсутності баласту, у сферах чистої абстракції» [6, 5].

Боротьба (а отже і діалектична єдність) протилежних світоглядно-філософських доктрин проектується на особистісний рівень із процесів, що супроводжують загальний духовний розвиток людства і суть яких зводиться до почергового домінування в інтелектуальній атмосфері матеріального й ідеального начал. Останні дві категорії є конституюючими для двох опозиційних парадигм, структура яких може дещо видозмінюватися у процесі історичного розвитку, але загалом передбачає, як правило, абсорбцію відповідних понятійно-категоріальних елементів: 1) раціоналізму, емпірики, конкретики, об'єктивізму, реальності, змісту, етики, результату — для матеріалізму та 2) ірраціоналізму, теорії, абстракції, суб'єктивізму, ірреальності, форми, естетики, процесу — для ідеалізму. Кожну із парадигм у різні періоди репрезентували різні філософські напрями, течії та школи, виникнення і занепад яких залежали від змін ієрархічних взаємовідношень між елементами зазначених структур. У XIX ст. на зміну класичному ідеалізмові приходить позитивізм як варіант філософії матеріалістичного спрямування.

Оскільки процес становлення естетичної свідомості Івана Франка відбувався на тлі загострення суперечностей між старою ідеалістичною та новою позитивістською філософсько-світоглядними системами, то й об'єктивно письменник не міг уникнути вагання між протилежними доктринами. Для нашого дослідження надзвичайно важливо звернути увагу на цю обставину, оскільки Франкове захоплення *позитивізмом* на різних етапах становлення його естетичної свідомості поєднується з неоднозначністю у ставленні до *ідеалізму*. Враховуючи те, що позитивізм є основним світоглядно-філософським підґрунтям творчого методу Каменяря, розгляньмо детальніше його [філософського напрямку, — Р. Г.] концептуальну модель з оглядом на Франкову-таки рецепцію останньої.

Звернення Івана Франка до позитивізму зумовлене як безпосереднім знайомством письменника з працями європейських позитивістів, так і особистим впливом на нього Михайла Драгоманова. Діяльність останнього щодо популяризації позитивізму в Україні здійснювалася власне за посередництвом його учнів — насамперед Івана Франка та Михайла Павлика. Ще 1874 року в статті «Стан і завдання науки давньої історії» М. Драгоманов посилається на вчених «позитивної школи», пише про їх «пристрасне бажання знайти такі ж об'єктивно точні основи для пояснення історичних явищ, які вже мають для багатьох життєвих процесів науки природничі». Автор згадує імена мислителів, які нині вважаються основоположниками позитивізму: Конта, Мілля, Бокля, Спенсера [7, 77]. Вплив М. Драгоманова на формування позитивістської методології мислення у його учнів можна дослідити на основі аналізу «Листів до редакції журналу «Друг», на матеріалах «Листування І.Франка та М. Драгоманова» тощо.

В основу філософської доктрини, яку М. Драгоманов вважав за необхідне популяризувати в Україні, покладено раціоналізм О. Конта; вчення про всезагальний детермінізм І. Тена; натурфілософію Г. Спенсера; еволюційну теорію Ч. Дарвіна. Заснована Огюстом Контом школа мислення орієнтувалася на все те, що позитивне. На думку польської дослідниці Б. Скарги, значення терміну «позитивний» розкривається як «корисний», «реальний», «достовірний», «точний», «конструктивний», «відносний», «соціальний» [21, 12]. Поняття «позитивний» посутньо ототожнювалося із поняттям «прогресивний». Поступово вироблялася єдина раціоналістична система цінностей, в якій категорії добра і зла узалежнювалися відповідно від категорій корисності — шкідливості для прогресу людства. Раціоналізм, прагматизм позитивізму — це реакція на безплідне блукання людського духу «у сферах чистої абстракції» в епоху ідеалізму.

Франкове захоплення раціоналізмом на певному етапі світоглядної еволюції межувало з надуживанням у літературно-критичних студіях. У статті «Гайота. Новели», пишучи про твір «Квітка папороті пана Леонарда», він зазначає: «Пан Леонард — вірець варшавського денді, хоч людина зрештою інтелігентна, — хоче знайти квітку папороті. Навіщо? Ми не знаємо і не можемо зрозуміти, як людина, яка закінчила бодай початкову гімназію, може серйозно не знати, що папороть не цвіте, а розмножується за допомогою спор» [20, т. 27, 128]. Необізнаність автора з елементарними законами ботаніки прикро вражає Франка, адже він переконаний, що сучасний романіст повинен стати «не тільки психологом і соціологом, він мусить бути тепер і природознавцем, і промисловцем, і лікарем, і юристом, і ремісником, і хліборобом, щоб зрозуміти, заглибитися і відтворити надто диференційоване

суспільство, всюди найти явища істотні і відмежувати їх від менш важливих» [20, т. 28, 181].

Відстоювати раціоналістичні принципи в консервативному середовищі, в якому раціоналізм ототожнювали мало не з атеїзмом, Франкові було важко. Він змушений був доводити, наприклад, що «від раціоналістів до безбожників ще дуже далеко, а найзавзятіший раціоналіст перед 100 літами, Вольтер, таки будував церкву богу», «що розум і просвіта не суперечні релігії і правдивій релігійності, але противно, мусять бути їх головною основою. Темний, дурний і тупий чоловік не може бути правдиво релігійним» [20, т. 45, 271].

І справді, позитивісти були глибоко віруючими людьми, якщо взяти до уваги, що на вимогу часу вони створили власну «релігію» (чим не ідеалізм?!), засновану на вірі в необмежені можливості прогресу. «Але що за земний рай, який уявляється вам у формі п'яної мрії, вам, котрі забороняють мріяти!..» [6, 331], — риторично звертається до adeptів позитивізму Давид-Соважо, підкреслюючи суперечність між їхніми деклараціями про раціоналізм та ірраціональною у своїй основі вірою в торжество прогресу. Не міфічний цвіт папороті, а розквіт науки, на переконання сучасників і однодумців Франка, мав принести щастя та «земний рай» людству. Адже прогрес, поступ безпосередньо залежить від розвитку наукових знань. Науковості вимагали навіть від творів мистецтва. Г. Спенсер писав: «Вище мистецтво будь-якого роду засноване на науці, без неї не може бути ні досконалого твору, ні досконалої оцінки» [18, 50]. І. Тен вважав науку і мистецтво двома шляхами пізнання, які відрізняються лише за формою, але не за змістом (їхня спорідненість витікає із спільності їхніх завдань, мети, головної функції, якою є функція пізнавальна) [19, 286].

Під впливом позитивізму найвизначніший репрезентант натуралістичного напрямку — Е. Золя намагався поставити літературну творчість на наукову основу, спертися на досягнення природознавства у поясненні людської природи. Він стверджує: «Якщо не брати до уваги форму, стиль, то автор експериментального роману — це вчений... Ми, неначе фізіологи, проводимо досліди над людиною...» [8, 277] Подібна позиція й у братів Гонкурів, які пишуть у щоденнику: «Ніхто ще не схарактеризував наш талант романістів. Він полягає у дивному й унікальному поєднанні: ми одночасно фізіологи та поети» [5, 614].

Ідею гносеологічного симбіозу між *естетичним* і *науковим* пізнанням дійсності підтримував І. Франко, адже література, на його погляд, «вказує хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука (в житті щоденнім, в розвитку психологічним страстей та нам'єтностей людських)...» [20, т. 26, 13] У літературній творчості, вважає Франко, «треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порядкувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбиться, але по яснім і твердім науковим методі. Така робота ціхує найкраще всю нову реальну літературну школу, втягаючи в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки. Тота наукова підкладка і аналіз становить іменно найбільшу вартість сеї нової літератури проти усіх давніших, вона запевняє довговічну стійність творам таких писателів, як Діккенс, Бальзак, Флобер, Золя, Доде, Тургенєв, Гончаров, Лев Толстой, Фрейтаг, Шпільгаген і др.» [20, т. 26, 12]. Подібну думку критик висловлює і в статті «Наше літературне життя в 1892 році»: «В наших часах писательська творчість, коли вона має бути справді ділом поважним, а не школярською забавою, — се така ж поважна студія, як і праця наукова, тільки безмірно

ширша, многостороння і трудна» [20, т. 29, 8]. А отже, «писатель мусить знати чимало загальних і теоретичних наук, як психологію, економію суспільну, політику і т. ін., без котрих він не зуміє поставити себе на належнім становищі супроти персонажів свого твору, не зуміє відповідно зрозуміти й показати нам їх вчинки, не зуміє дати нам твору справді широкого і тривкого» [20, т. 29, 9].

Сцієнтизм, прагматизм, раціоналізм позитивізму, його соціальна зорієнтованість лягли в основу Франкової концепції наукового реалізму, яку ми розглянемо детальніше в подальших розділах.

Відповідно до ідей О.Конта про необхідність корисності будь-якої людської діяльності І. Франко вказує на соціальну значущість літературної творчості, яка полягає в потребі «скопювати доразу життя народів у всіх верствах і відносинах, показати світу його потреби, хиби, нестатки, а zarazом вказати всюди живі і здорові елементи, котрі можуть послужити за підвалину до будівлі свобідної і щасливої будущини мільйонів» [20, т. 26, 37]. Звернення позитивізму до соціальної проблематики, на думку Франка, визначає етичну програму напряду, а також ідеологічні орієнтири для літературної творчості: «вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, — значить, зближувати інтелігенцію з народом і загрівати її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі, без тої научної підкладки і методу... література стане пустою забавкою інтелігенції, нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки багачам по добрім обіді» [20, т. 26, 12]. Демократизація тематики художніх творів, зацікавлення проблемами соціальних низів суспільства у тогочасному літературному процесі теж відбувалося під впливом

позитивізму. Зокрема заслугою позитивізму в польській літературі Франко вважає те, «що цей напрямок... почав ближче стежити за життям польського селянина» [20, т. 33, 377].

У діалектичній опозиції категорій *процесу* та *результату* творчої діяльності критик віддає перевагу останньому. Наукову роботу, як і художню творчість, Франко ніколи не сприймав як самоціль. Він неодноразово наголошував, «що критика, де розбирається наука «для самої науки», рівно як і критика, де штука і її ідеали суть самі для себе найвищою ціллю, тепер уже цілком уступила критиці соціальній, де життя і його відносини, а не що іншого, становлять найвищу ціль штуки і науки» [20, т.26, 26]. Франко переконаний: «Науку перестали управляти і розвивати для самої науки, но взялися робити її доступною якнайбільшій масі людей, взяли її популяризувати. І штуку перестали уважати за її ж власну ціль, перестали в белетристиці представляти недостижимі ідеали і утопії...» [20, т. 26, 37] Звідси і відповідні акценти у ставленні Франка до співвідношення «життя — естетика»: «Не життя для естетики і краси, а естетика і краса для життя, для піднесення і облагородження кожної людської особистості — це її найвищий естетичний принцип» [20, т. 27, 282]. Усвідомлення переваги життя над естетичними правилами, які «поставали і щезали в протягу століть», аж поки не стали «пустою формою», приводить автора статті «Література, її завдання і найважливі ціхи» (1878) до висновку про те, що «література і життя мусять стояти в якійсь тісній зв'язі», адже «щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити» [20, т. 26, 11].

Звернення до життя мало означати насамперед звернення до сучасності. Скажімо, в «Літературних письмах» Франко висловлює

думку, що лише сучасні сюжети можуть поставити К. Устияновича «високо в ряді наших писателів» і що «старинна, середньовікова мертвеччина, історії про князів та панів не то його, а й писателів з сильним, об'єктивним талантом, спосібні звести на хибні дороги» [20, т. 26, 45].

Великий вплив на концепцію позитивізму справили праці Ч. Дарвіна і Г. Спенсера. Екстраполюючи їхні ідеї на площину мистецтва, критики й теоретики літератури закликали письменників до зображення «правдивого, природного, первозданного» у художніх творах. Людське суспільство порівнювали з організмом, що розвивається, у повній відповідності з тезою Спенсера про уподібнення суспільства до живого тіла (інколи це призводило, наприклад у натуралізмі, до тлумачення з біологічної точки зору суспільних явищ) [12, 21]. У статті «Поема про сотворення світу» Франко стає на захист передових наукових здобутків Ч. Дарвіна від критики реакційних «поборників правовірності, а властиво темноти та безмисності серед народу», яких дратує навіть згадка про Дарвіна, «хоча жоден із них певно не пробував читати Дарвінових писань», та й «сердить їх у Дарвіна... не те, що є в його писаннях, а більше те, чого в них нема, але що інші виводили з них» [20, т. 35, 266]. Проте, намагаючись «не лише освіченим верствам, але й простому народові подавати здобутки новочасної науки», Франко й сам інколи досить механістично переносить ідеї соціал-дарвінізму, натурфілософії на суспільство, щоб довести, що первісний і перманентний стан людського співіснування — війна всіх проти всіх. Критикуючи ідеалістичні поезії Христі Алчевської, він пише: «На жаль, авторка, мабуть, не знає й не читала, що та вічна гармонія природи здебільшого сама жорстока боротьба за існування, в якій ніщо не служить красі, а навпаки, краса звичайно служить приманкою для



далеко неестетичних цілей розпліднювання або паразитизму» [20, т. 37, 272]. Тому безвідрадними здаються часом погляди Франка на сучасне йому суспільство: «Цивілізація і в нашому віці не перестала ще ступати по трупах та оббризкувати свої стопи кров'ю. Люди ще не стали одною родиною, в якій панує одне серце та один дух; звір занадто часто ще відзивається в них і вимагає приборкання» [20, т. 27, 345].

Аналіз причинно-наслідкових зв'язків у творчості реалістів і натуралістів базується на позитивістській ідеї про всезагальний детермінізм. За Франком, «аналіз цих впливів, цих темних сил, які щомиті підштовхують людину по життєвому шляху, стає найпершим завданням сучасного роману; споглядання тисячі найменших подробиць, якими, наче вода по камінню, протікає людське життя, з яких, наче брила з атомів, складаються людські вчинки, і малі, і великі, — ось що характерне для цього роману» [20, т. 28, 182]. Деякі вчені вважають, що в теорії Ч. Дарвіна про походження видів І. Тен знайшов зразок застосування методу аналогій, закону причинності й ідеї закономірного розвитку явищ [1, 101]. Ідея детермінізму присутня у методологічному рівнянні Тена — «la grain — la plante — la fleur», згідно з яким у мистецтві «колір» відповідає «рослині», а «рослина» — «зерну».

Одним із фундаментальних позитивістських положень є теза про зумовленість будь-якого історичного феномена трьома основними чинниками: расою, середовищем і моментом. Раса — це вроджені й успадковані схильності, які людина приносить з собою у світ і які звичайно супроводяться розрізненням у темпераменті й будові тіла. Але людина не одна у світі: вона оточена природою й іншими людьми; на первісні та постійні риси накладаються випадкові й другорядні, і природний характер змінюється чи доповнюється

фізичними й соціальними обставинами, що діють на неї. Тому такого важливого значення надавали позитивісти проблемі середовища, в якому формується раса. Крім постійного імпульсу і даного середовища, є ще й набута швидкість, під якою розумівся певний історичний момент [16, 19—20].

В основу позитивістської методології мислення покладено феноменалізм. Представники цього напрямку не переймаються вічними питаннями про першопричину речей та про їхню суть. Вони скептично ставляться до власних гносеологічних можливостей і визнають себе агностиками. Вважаючи абстрактне філософствування інтелектуальною гімнастикою, вони більш приземлено ставляться до пізнавальної діяльності, визначаючи її у межах опису та класифікації фактів, а також пошуку безпосередніх причин того чи іншого явища матеріальної дійсності. В мистецтві ця тенденція проявилася в описовості, фактографізмі, документалізмі, притаманних для реалістичного типу творчості. Одне із значень терміну «позитивний» — реальний, на противагу тому, що фантастичне й химерне [21, 12]. Сучасна белетристика, на думку І. Франка, не має права бути виразом «розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей» [20, т. 26, 37].

На відміну від романтиків, які погорджують приземленою дійсністю, протиставляючи їй свободу людського духу, реалісти і натуралісти під впливом позитивізму намагаються на науковій, фактографічній основі досліджувати її з метою виявлення закономірностей перебування у ній людини. Однак Франко вбачав завдання письменника у використанні факту не заради самого факту, а як будівельного матеріалу для якоїсь вищої ідейно-естетичної мети: «Се завдання, — зазначає він у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи», — зрозуміли всі реалісти, і тому-то письма їх

попри всій реальності і правді усе виходять — глибоко тенденційні, т. є. вони подають факти і образи з життя не отак собі, для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий а такий вивід, і стараються ті факти без перекручування і натягання так угрупувати, щоб вивід сам складався в голові читателя, виходив природно і ясно і будив у нім самім певні чуття, певні сили до ділання в жаданім напрямі» [20, т. 26, 12—13]. Таким чином Франко намагався уникнути прихованої у позитивізмі небезпеки саморуйнації. Адже, абсолютизуючи тезу про можливість вивчення цілісного феномена лише за посередництвом сумарної обсервації його часткових складників (атомів-фактів), представники вульгарного позитивізму обмежували власний арсенал методів дослідження дійсності аналізом, дедукцією, деструкцією. Парадоксально, але вибір такої парадигми методів призводив до самозаперечення *позитивізму*, до його перетворення на власну антитезу — *негативізм*. У мистецтві ця тенденція з усією очевидністю проявилася в натуралізмі. А. Давид-Соважо про «байдужий реалізм», який він ототожнював із натуралізмом, зазначає, що він, «замість того, щоб старатися усвідомити сукупність цілого ряду явищ, задовольняється їхнім частковим вивченням» [6, 8]. Причому натуралісти у процесі пізнання дійсності користуються переважно дедуктивним методом, вони концентрують зусилля на аналітичній діяльності, тоді як реалістів цікавить і аналіз, і синтез. Останні не лише розкладають природу на окремі атоми-факти з метою їх скрупульозного вивчення й опису, а й за допомогою індуктивного методу намагаються конструювати певні ідеальні моделі, в яких би окремі факти і явища природи та людського буття оптимально поєднувалися між собою (саме до

цього й зводиться позитивна програма у їхніх творах). Д. Наливайко вважає, що аналітичність як характерна риса реалістичного методу і стилю витікає з наслідування у реалістів причинно-наслідкових зв'язків дійсності. Причому раціоналістична аналітичність притаманна і класицизму, та аналіз у реалізмі не стає самоціллю, а є невіддільним від синтезу. В реалізмі психологічний аналіз співвідноситься з соціальним, на відміну від класицизму чи романтизму. Реалістична аналітика спирається на науку та її методи (суспільні науки та природознавство). Звідси — впровадження в літературу експериментального методу науки і виникнення натуралізму. Але, «на відміну від натуралістів, для реалістів важливою є не методика науково-дослідницької діяльності (а саме до її наслідування в результаті зводиться «експериментальний метод» Золя), а її методологія, що допомагає знайти шляхи до пізнання реального світу і до його достовірного відтворення, виробити за законами аналогії (а не тотожності) систему прийомів і засобів художнього узагальнення та типізації дійсності» [15, 76].

Ідеї європейських позитивістів мали неабиякий вплив на характер наукової діяльності І. Франка. Невипадково значна частина його літературно-критичних праць належить до духовних надбань культурно-історичної школи. Цей напрям у літературознавстві сформувався в середині XIX століття власне на основі позитивістської філософії. Його чільними представниками у різних країнах були І. Гердер, Г. Гетнер, І. Тен, Ф. Брюнетьер, Г. Брандес, О. Пипін, М. Тихонравов, М. Петров та інші. Характерним для літературно-критичної діяльності І. Франка є історизм, генетичний підхід до явищ художньої творчості (саме як «генетичні студії» дефініціює дослідник А. Скоць Франкові літературно-критичні статті про Т. Шевченка [17, 308—313.]); розуміння художнього

твору як органічної фіксації «духу» народу в різні історичні моменти його життя. Франко переконаний: «...Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу» [20, т. 26, 12]. Такі погляди на явища словесності у представників культурно-історичної школи нагадують сприйняття літературних феноменів як «людських документів» у натуралістів. Сам Франко пише про це: «Модифікуючи значення терміну «документи людські», котрому таку широку популярність надав Еміль Золя, школа культурно-історична вважає власне твори літературні всякої епохи такими людськими документами, такими законсервованими до наших днів чуттями, бажаннями і душевними тривогами та муками наших предків» [20, т. 41, 36—37]. Ідея всезагального детермінізму переломилася в культурно-історичній школі у пошуки причин тих або інших явищ словесності, у розуміння того, що «ані в природі, ані в житті нема нічого випадкового, що все має свої причини, усе варте уваги, дослідження й оцінки» [20, т. 28, 181]. Як представник культурно-історичної школи Франко уважно виявляє за літературними фактами їхні «невидимі» першооснови, «причини», виводячи їх із прихованого впливу раси, середовища та моменту. Про те, що Франко, як і Тен, цікавився детермінантою «раси», свідчать хоча б його критичні зауваження щодо русинів [20, т. 31, 30—31]; або намагання показати, як «типовий гуцул, Федькович і в літературній своїй діяльності відзначається всіма добрими і слабкими прикметами гуцульської вдачі» [20, т. 27, 37]. У контексті «раси» Франко звертає увагу і на проблему спадковості. Дарвінівську теорію про успадкування і пристосування він, під впливом праць берлінського професора Еріха Шмідта, переносить на історію літератури, яка «пізнає те, що є, з того, що постає, і так само, як

новіша наука природнича, розсмотрює унаслідування і пристосування і знов унаслідування і так дальше у неперерваному ланцюзі» [20, т. 28, 74]. Зі спадковістю український учений пов'язував проблему виникнення та періодичної рекреації психопатології як на індивідуальному рівні, так і на рівні сім'ї, роду, генерації чи й людства загалом. У статті «Наливайко в мідянім биці» (1906) він досліджує причини «масових психічних зараз» в історії людства, коли переважало «замилування до жорстокості в ділах і творах фантазії»: «Медицина знає певні дідичні хвороби, фізіологічні збочення чи атавізми, що, держачися в однім роді, проявляються різно у різних осібників, перескакують одну, дві або й більше генерацій, щоб потім проявитися в осібниках пізніх поколінь, там, де її ніхто й не надіявся, — пише він. — Де в чому аналогічне явище виказує й усе цивілізоване людство, та величезна сім'я, зв'язана з собою, не вважаючи на географічні, політичні та національні різниці, величезною масою спільних традицій, поглядів та привичок: і в тій величезній сім'ї живуть певні духовні інклінації, жорстокі збочення, дикі скоки фантазії, що виринають то тут, то там, у однім чи другім віці, в таких чи інших формах, але з ідентичним основним характером» [20, т. 36, 376]. Великого значення Франко надавав і детермінанті «середовища». В полеміці з В. Барвінським він указував на те, що «задля різного виховання, традиції, окруження й логіка, розумування і причиновість у поступуванні різних людей у різних суспільних верствах бувають різні» і що малювати ті спеціальні логіки та психології для нього «дуже принадна річ» [20, т. 33, 399]. У дусі культурно-історичної школи Франко вважає, що літературознавство повинно не нав'язувати правила, а констатувати закономірності літературного процесу. В

статті «Слово про критику» він зазначає: «...Критика ніколи не була керманичем для літературної творчості, а завсігди шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх, що так скажемо, розжовувала для публіки, популяризувала для широкого загалу» [20, т. 30, 214].

Позитивізм у літературознавстві, так само, як і в літературі, має, крім переваг, і недоліки. Про останні Д. Наливайко говорить: «Вбачаючи головне завдання науки в описанні та класифікації фактів, учені позитивістського спрямування настійливо уникали типологічного вивчення літератури та мистецтва» [15, 19]. Іван Франко усвідомлює необхідність застосування синтезу, типізації, узагальнення в науковій діяльності. Порівнюючи науковий доробок О. Потебні та О. Веселовського, він зазначає, що Потебня насамперед аналітик; «не достає йому того широкого синтезу, яким відзначається Веселовський, не достає вмілості групування поодиноких елементів, не вміє він обняти цілості, сформулювати які-небудь загальні виводи» [20, т. 27, 189].

Здобутки та недоліки культурно-історичної школи стали предметом аналізу І. Франка у праці «План викладів історії літератури руської». Детальніше причетність Івана Франка до культурно-історичної школи розглядається у монографіях Я. Гарасима «Культурно-історична школа в українській фольклористиці» [3] та М. Гнатюка «Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ — початку ХХ сторіч» [4].

Літературно-критичні праці Івана Франка незаперечно доводять вплив філософії позитивізму на формування естетичної свідомості письменника. Звичайно, цей вплив був інтенсивним у ранній період його творчої діяльності, однак і на схилі літ Франко демонструє відданість позитивним основам мислення. У передмові до видання

«Батьківщина» і інші оповідання» (1910 рік!) він пише: «Хоч як неоднакова літературна вартість сих оповідань, то все-таки думаю, що їх збірне видання не буде зайвим і для теперішньої генерації, вже хоч би тому, що в них скрізь, як мені здається, віє здоровим духом того тверезого позитивізму, який німецьким терміном можна назвати «*Bejahung des Lebens*». [20, т. 38, 487]. Власне, у випадковому, на перший погляд, словосполученні «*дух позитивізму*» прихована суть Франкового розуміння цього філософського напрямку, яка не зводиться до вузько-матеріалістичного тлумачення, а передбачає ще й ідеальні виміри для його здобутків у процесі духовного розвитку людства.

### **Література**

1. Академические школы в русском литературоведении. — Москва, 1975. — 514 с.
2. Богомолов А. Идея развития в буржуазной философии. — Москва, 1962. — 374 с.
3. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці// Укр. літературознавство. — 1996. — Вип. 62. — С. 67—75.
4. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ — початку ХХ сторіч. — Львів, 2002. — 208 с.
5. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. — Москва, 1964. — Т. 1. — 710 с.
6. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. — Москва, 1891. — 350 с.
7. Драгоманов М. Вибране. — К., 1991. — 684 с.
8. Золя Э. Собр. соч.: В 26 тт. — Т. 24. — Москва, 1966. — 321 с.



9. Козій Д. Розвиток світогляду Івана Франка// Сучасність. — 1977. — № 5. — С. 27—33.
10. Конт О. Курс положительной философии: В 6 тт. — СПб., 1900. — Т. 1. — 302 с.
11. Косик В. До питання про еволюцію світогляду Івана Франка// Збірник на пошану професора Володимира Янева: Науковий збірник. — Т. 10. — Мюнхен, 1983. — С. 496—513.
12. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80—90-х годов XIX ст. — К., 1982. — 132 с.
13. Лавріненко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка// Українська літературна газета на 1956 рік. — С. 3—29.
14. Листування І. Франка і М. Драгоманова. — К., 1928. — 500 с.
15. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.
16. Пасічний В. Розвиток теоретико-літературної та естетичної думки у XIX — першій половині XX століття. — Харків, 1974. — 212 с.
17. Скоць А. Франкові генетичні студії про Шевченка// Літературознавство: Матеріали II конгресу Міжнародної асоціації українців. — Львів, 1993. — С. 308—313.
18. Спенсер Г. Опыты. — III, СПб. — 1866. — 244 с.
19. Тэн И. Философия искусства. — М., 1933. — 360 с.
20. Франко І. Зібр. творів: У 50 тт. — К., 1978.
21. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831—1864). — Warszawa, 1964. — 411 s.

## 2.2. Проблема натуралізму в літературно-критичній рецепції Івана Франка

Існує комплекс генетичних і типологічних рис, який дозволяє виокремити феномен натуралізму в діахронному та синхронному аспектах як самостійний літературний напрям.

А. Давид-Соважо уявляє собі історію літератури як почергове домінування у ній ідеалізму та реалізму. Останній він поділяє на два види: «реалізм дидактичний» і «реалізм байдужий», або «натуралізм». Риси натуралістичного мистецтва він вбачає в античний період у творчості Плавта, який дає «шматками картини народних звичаїв свого часу з єдиною метою — змусити посміятися»; Катутла, Проперція, Овідія — «цих вчених-поетів», які «то схиляються до археологічного відтворення, то до реалізму буденного життя» [3, 33]. У середні віки естетику потворного активно застосовують у творах на релігійну тематику з метою повчання і настанов (цілком натуралістично зображалися, наприклад, пекельні муки грішників або муки розп'ятого на хресті Ісуса). Натуралізм епохи Відродження і Реформації «знав усю нижчу природу; він спостерігав за людським тілом у спокої і в русі, вивчав темперамент, інстинкти, апетити, пристрасті, досліджував таємниці відчуттів, але за самою своєю суттю був поставлений у неможливість піднятися вище» [3, 101]. В одній із розвідок І. Франко між іншим згадує про «життєві і з таким могутнім натуралізмом зображені, та все ж тільки епізодичні мужицькі фігури у Шекспіра чи в німецького повістяра XVII в. Гріммельсгаузена...» [18, т. 39, 248]. У XVIII столітті існує думка про те, що мистецтво «збилося з дороги», бо відійшло надто далеко від природи, а тому слід повернутися до неї, обов'язок митця — не наслідувати нічого,

крім природи, тому перш за все треба відмовитися від видуманого на користь дійсного і закинути сюжети, що належать чистій фантазії.

Отже, як певний принцип (чи метод) підходу до дійсності натуралізм проявляється у різні епохи, на різних етапах розвитку літератури та мистецтва. Це і натуралізм пізнього Середньовіччя, і «барочний натуралізм» XVII століття, і натуралізм «Бурі і натиску». Як стиль чи стильова тенденція натуралізм виявляється у тяжінні мистецтва різних епох до відтворення природного обличчя життя, до адекватності зображуваного і зображення [13, 112].

Але тільки у другій половині XIX століття склалися необхідні умови для кристалізації ідейно-естетичної концепції натуралізму як самостійного літературного напрямку. Д. Наливайко бачить їх у порівняно стабілізованій буржуазній дійсності, в якій, однак, почали виявлятися симптоми кризи, у розквіті природничих наук і захопленні «науковими методами» у різних сферах розумової і духовної діяльності, у поширенні «позитивістської методології мислення» з її тяжінням до фактографії, описовості і недовір'ям до узагальнень [13, 112]. Під дією цих факторів формуються риси, які вчений називає «конститууючими домінантами в феномені натуралізму». Їх чотири: «1. сцієнтизм, тобто орієнтація художнього мислення на наукове, тенденція наближення завдань і функцій літератури до наукових (спостереження, вивчення і «точно» відображення життєвих явищ); 2. об'єктивність, тобто зображення дійсності як такої, що ніби сама себе розгортає і себе розповідає без самовияву автора, котрий постулюється позасуб'єктивно, як свідомість епохи; 3. світоглядний монізм, що включає людський світ у світ природи, охоплює їх єдиним поглядом і підпорядковує спільним законам, поєднання в мотивації зображуваного природних (фізичних, біологічних, фізіологічних тощо) і соціальних моментів;

4. принцип життєподібності, що, з одного боку, породжує інтенцію до документованості розповіді чи зображення, а з другого — до відтворення життя в повсякденно-побутовій правдоподібності, відому натуралістичну фактографічність» [14, 120].

Позитивні основи мислення Франка (особливо в ранній період його літературної та наукової діяльності) з усією очевидністю проявилися в цілому ряді літературно-критичних статей, з яких ознаки програмної має «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) [18, т. 26]. Загалом зазначена стаття містить провокаційні стосовно літературної критики положення (характерна ознака літературних маніфестів) і спрямована не тільки на захист нових принципів реалістично-натуралістичного мистецтва, а й на боротьбу зі старими естетичними приписами. З юнацьким максималізмом автор виступає проти «старого ідеалізму і старої фантастики та сентиментальності»; «пишні духи», що «витають» у галицькій літературі, називає «старим і зужитим сміттям» [18, т. 26, 10], а «також тисячні естетичні правила» — «пустою формою», «старим сміттям, котре супокійно догниває на смітнику історії, і котре перегризають тільки деякі платні осли — літератори, що пишуть на лікті повісті та фейлетони до німецьких та французьких газет» [18, т. 26, 11, 13]. Діючи за принципом «найкращий захист — це наступ», Франко не цурається подібних висловлювань, хоча й напевно усвідомлює, яку реакцію вони викличуть у середовищі консервативно настроєної частини галицької інтелігенції. По суті, автор вимагає «неможливого» від ретроградної критики, закликаючи визнати реалістичний тип творчості загалом, захищаючи право на існування не лише реалізму, а й «ультрареалізму», тобто натуралізму.

До філософії позитивізму, як і до творчості європейських письменників-натуралістів, І. Франко звернувся під впливом М. Драгоманова. Деякі вчені-літературознавці (особливо критики-модерністи) однозначно негативно оцінюють вплив М. Драгоманова на творчість І. Франка, вважаючи, що він гальмував розвиток ідейно-естетичної концепції останнього. О.Купранець, наприклад, пише: «Франко, людина вразлива, ідейна та широкого діапазону думання, шукав розв'язки й виходу з положення, щоб виплисти на широкі води загальнолюдського способу думання, а не дати себе задушити провінціалізові. Та злорадна доля підсунула йому вчителя, який полонив Франкову думку в свої злочасні тенети, бо Драгоманов, хоч і був «європейцем», хоч і черпав із західноєвропейського збірника ідей і проблем, однак засвоїв собі і передав звідтам своїм ідеологічним учням те, що там було найгірше» [9, 29]. Такі безапеляційні заяви здаються безпідставними, якщо взяти до уваги той факт, що саме раціоналізм, позитивізм, дарвінізм, та навіть матеріалізм і соціалізм у другій половині ХІХ століття були тими «широкими водами загальнолюдського способу думання», які буквально затопили Європу і від яких «дамбою» провінціалізму намагалася відгородитися частина української інтелігенції, котра мислила ретроградно.

Саме Драгоманов привернув увагу молодого Франка до творів Флобера, Золя, Шпільгагена, Діккенса. Причетний Драгоманов і до формування синтезуючої здатності творчого методу І. Франка, оскільки, впливаючи на свідомість письменника, він певною мірою збалансовував його романтичне світосприйняття прагматичною «заземленістю» світогляду, «дисциплінував» свого учня, не дозволив йому загубитися тільки в інтимній ліриці та популярних на

той час настроях «світової скорботи». Франко погоджувався з висунутими Драгомановим і співзвучними з ідеями європейських позитивістів вимогами науковості, народності літератури, її соціальної заангажованості, скерованості на аналітичне дослідження дійсності.

Вплив М. Драгоманова, філософія позитивізму, зарубіжні літературні впливи, певні традиції української літератури та психологічні особливості творчої особистості самого І. Франка стали основними джерелами Франкової концепції «наукового реалізму», яку науковці схильні розглядати в межах натуралізму як інтернаціональної течії [14, 125]. У статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» Франко з'ясовує суть зазначеної концепції: «Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а разом аналізує їх і робить з них виводи, — се її науковий реалізм» [18, т. 26, 13].

Як бачимо, особливо у ранній період творчості Франковими орієнтирами були раціоналізм, науковість, життєподібність і життєвідповідність, універсальний детермінізм, опора на факт (перевагою факту письменник вважав те, що він є «смертельним ворогом усяких комбінацій і неможливостей» [18, т. 35, 387]). Усе це зближувало його творчий метод із загальними тенденціями у розвитку світової літератури, особливо ж із способом зображення життя, виробленим французькими реалістами і натуралістами.

Позитивістська методологія мислення з її феноменалістською орієнтацією на наукову доказовість за допомогою перевірених фактів, на генетизм, причинно-наслідковий зв'язок явищ у другій половині XIX століття протистояла теологічним і метафізичним

системам мислення — філософії абстрактній, умоглядній, ірраціональній, яка спиралася не на факт, а на віру у факт. Екстраполюючи це протистояння у сферу літератури, отримуємо картину непримиренної боротьби єдиного фронту так званої «серйозної літератури» (реалісти, натуралісти, частково імпресіоністи) з адептами романтично-ідеалістичних літературних течій. «Союзництво» реалізму і натуралізму — закономірне явище, адже і типологічно, і генетично ці два напрями дуже близькі між собою. Їхня спорідненість найвиразніше проступає у творчості французьких письменників. Елементи натуралізму знаходимо у класиків французького реалізму. Це й увага Стендаля до фізіологічних основ психіки; і задум Бальзака — створити у «Людській комедії» універсальну модель суспільства, в якій найрізноманітніші, найвіддаленіші явища дійсності перебувають у причинно-наслідковій єдності і все зображуване мотивується природними та соціальними чинниками [1, 399]; і проголошення Флоберового «об'єктивного методу» з його орієнтацією на науковість і авторське «невтручання». Е. і Ж. Гонкури в «Записках про літературне життя» висловлюють ідеї, котрі зараз вважаються невід'ємною частиною натуралістичної концепції. Серед них — тези про пізнавальну функцію мистецтва, про необхідність тісного зв'язку між літературою і сучасним життям, про органічне включення світу людини у світ речей: «Вивчати мужчин, жінок, музеї, вулиці, постійно досліджувати живі істоти і предмети, подалі від книг — ось лектура сучасного письменника. Необхідно бути у гущі життя» [2, 473]. Брати Гонкури піднімають проблему естетики потворного в літературному творі; пишуть про необхідність тіснішого зв'язку між літературою і наукою, зокрема фізіологією;

одними з перших починають вживати термін «людські документи»: «Зараз ми купуємо багато мемуарів, листів, автобіографій, всі людські документи: залишки правди» [2, 553].

Особливого розвитку ідея перенесення методів природничих наук у сферу літератури набула у теоретичних працях Е. Золя, про що свідчить вже сама назва одного з програмових документів натуралізму — «Експериментальний роман». Проголошуючи концептуальні положення натуралістичної доктрини, Золя вказує на те, що «літературі дає напрямок наука» [5, 239], а тому письменникам слід використовувати у художній творчості наукові методи, до яких належать спостереження, опис, а також викладений у «Вступі до вивчення експериментальної медицини» Клода Бернара експериментальний метод. У теорії експериментального роману в традиціях позитивізму важливого значення Е. Золя надає впливові на інтелект і пристрасть людини таких факторів, як спадковість, середовище, історичний момент. «Детермінізм повинен керувати і каменем на дорозі, і людським мозком», — вважає він [5, 251]. Людський організм французький письменник порівнює з механізмом, який діє відповідно до законів природи, підкорений фізіології пристрастей і середовищу. Література повинна допомагати науці розкрити закономірності у всіх проявах розумової і чуттєвої діяльності людини.

В «Експериментальному романі» криється суперечність ставлення Е. Золя до ролі творчої індивідуальності письменника. З одного боку, автор скаржиться: «Нам, письменникам-натуралістам, кидають безглуздий докір — ніби ми хочемо бути тільки фотографами. Ніхто не слухає наших свідчень, що ми враховуємо і темперамент, й інші прояви особистості людини...» [5, 246—247]; водночас письменник сам дає підстави для таких докорів, стверджуючи, що особисте



почуття художника повинне підпорядковуватися контролю істини, що «особа письменника виявляється тільки в апіорній ідеї і у формі твору» [5, 277—278]. Вважаючи, що романтична література надмірно «заражена ліризмом і уявою», Золя скептично ставиться до існування у ній «безглузвих гіпотез», «смішних вигадок», «безпardonної брехні». Однак він не заперечує важливості фантазії, яка, на його думку, повинна підпорядковуватися логіці фактів: «Ми виходимо із дійсних фактів, дійсність — ось наша непохитна основа; але щоби показати механізм фактів, нам необхідно викликати і спрямовувати явища, і тут ми даємо волю своїй творчій фантазії» [5, 247]. Для виправдання жахливих картин, які часто зустрічаються у творах натуралістів, Золя шукає аргументів у Клода Бернара, в його порівнянні науки про життя з блискучою, вишуканою вітальною, вхід до якої пролягає через довжелезну і брудну кухню. На відміну від багатьох критиків натуралістичної концепції, Е. Золя не вважає натуралізм літературною школою, оскільки «він не втілюється ні в генії якого-небудь одного письменника, ні у безумствах цілої групи, як романтизм, а полягає просто у застосуванні експериментального методу до вивчення природи і людини» [5, 272].

Деякі проблеми, порушені в «Експериментальному романі», Е. Золя розвиває в інших працях. Так, у статті «Почуття реального» він знову звертається до ролі вимислу, уяви в творчому процесі й робить висновок, що уява вже не є головною заслугою письменника. Талант таких видатних письменників, як Г. Флобер, Е. і Ж. Гонкури, А. Доде, на думку Золя, не в тому, що вони вражають уявою, а у вмінні з величезною силою передати натуру. Збирання, накопичення фактичного матеріалу — тенденція, яку Е. Золя помічає у сучасній йому літературі, де основою багатьох творів видатних письменників усе частіше стають «замітки, зібрані упродовж тривалого часу» [5,

405]. Автор вважає, що великий романіст повинен перш за все володіти відчуттям реального і власною манерою письма. Подібну думку зустрічаємо й у статті «Про власну манеру письменника»: «Справжній письменник у наш час — це письменник, який володіє відчуттям реального з притаманною йому одному своєрідністю, під пером якого вона живе його власним життям» [5, 416].

Ми так детально зупинилися на розгляді теоретичних засад французького варіанту натуралізму з кількох причин. По-перше, саме французьким теоретикам і практикаам художньої творчості натуралізм завдячує своє виокремлення у самостійний напрям (інваріант світового натуралізму якщо і не тотожний, то дуже близький до французького варіанту); по-друге, для нашого дослідження важливо з'ясувати питання про вплив французької літератури, творчості Е. Золя зокрема, на творчий метод І. Франка. Сам факт існування такого впливу зафіксований у численних літературно-критичних працях українського письменника, в яких автор неодноразово звертається до ідейно-естетичних надбань французької літератури. Франко вважав Париж духовним і літературним серцем не лише Франції, а й цілої освіченої Європи [18, т. 29, 10]. Тим-то він не лише намагався відчувати пульс сучасної йому літературної епохи на периферії, а й безпосередньо прислухатися до биття її «серця».

Найбільшу цінність творів Бальзака, Флобера, Золя, Доде Франко вбачає у тому, що вони написані на науковій основі і є аналітичними [18, т. 26, 12]. Як представник культурно-історичної школи у літературознавстві Франко не міг також не зауважити детерміністських тенденцій у творчості французів. На його думку, «розуміння тієї істини, що людина — це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона

живе... є заслугою французьких реалістів: Бейля-Стендаля, Бальзака та його наступників — Флобера, братів Гонкурів і насамперед — Еміля Золя» [18, т. 28, 180].

М. Ткачук підкреслює схожість творчих методів Франка і Бальзака: «Франко хотів виявити взаємозв'язки і єдність окремих картин дійсності, людей і природи. Він вважав, що всі явища в природі й суспільстві пов'язані між собою і становлять певну єдність, частини якої взаємозумовлюють одна одну. Він, як і Бальзак, був переконаний в існуванні «єдиного організму», монічного принципу єдності, що охоплює все різноманіття явищ» [18, 14]. Таке переконання у поєднанні з настирливим бажанням Франка зображати життя «у всіх верствах» приводить його до висновку про необхідність створити епічний універсум на зразок «Людської комедії» Бальзака або серії «Ругон-Маккарів» Золя. У 1876 році в розмові з Барвінським Франко, який сам визнавав, що був тоді під впливом Золя, ділиться задумом змалювати суспільність у різних її верствах. «Барвінський виявив мені, — згадує Франко, — що й у нього укладається план цілої серії оповідань, яким він хотів надати спільний титул «Галицькі образки» [18, т. 33, 398]. М. Ткачук відзначає відхід від діахронного нанизання творів у «бориславському циклі» до синхронного їх поєднання з огляду на одночасність протікання описуваних подій, пам'ятаючи, що сучасна епоха незавершена, перебуває в русі [18, 15]. Такий, сказати б, імпресіоністичний спосіб подачі матеріалу підкреслював мозаїчну структуру прозових і віршованих циклів творів Франка і водночас надавав своєрідності й оригінальності їхній побудові у порівнянні з конструкціями «Людської комедії» чи «Ругон-Маккарах». Якщо Е. Золя в «Ругон-Маккарах», за висловом самого Франка, «вирішив показати, з одного боку, галерею психологічних типів, пов'язаних

між собою спільністю походження і, крім того, спадковою родовою хворобою», а, з другого боку, він задумав створити галерею соціальних типів, тобто показати життя найрізноманітніших суспільних «верств, серед яких обертаються члени цієї родини» [18, т. 28, 183], то Франко менше уваги приділяє проблемі спадковості, людській фізіології, а більше — дослідженню соціального середовища. Персонажі окремих його творів рідко пов'язані між собою родинними зв'язками, як у Бальзака чи Золя. Частіше їх об'єднує не однакова внутрішня природа, а спільність соціального походження, обставин зовнішнього середовища та історичного моменту. Однак у Франка, як і у французьких письменників, розрізнені на перший погляд твори утворюють епічну цілісність на рівні ідейно-тематичному, образному та жанрово-стилістичному.

Подібно до братів Гонкурів, Франко виступає за тісний зв'язок літератури з життям, за те, щоб письменник йшов у гущу життя задля правдивого його відображення.

У статті «Еміль Золя. Життєпис» Франко виявляє обізнаність із генезою творчого методу французького письменника, з авторитетами, на які той рівнявся і які значною мірою були орієнтирами й для самого Франка. Адже Золя «спочатку любувався в Вікторі Гюго, Байроні, Мюссе, а потроху й Ламартіні; аж пізніше прийшли Флобер, Тен і Бальзак і звернули його дух рішучо до реалізму і аналізування явищ щоденного життя» [18, т. 26, 111]. Спільність учителів та спільність позитивістської філософської основи у поєднанні з інтуїтивним відчуттям тенденцій у розвитку світового мистецтва стали запорукою схожості теоретичних постулатів Франкового «наукового реалізму» й «експериментального роману» Е. Золя. Головними моментами, що об'єднують ці дві концепції, є сцієнтизм, детермінізм, опора на факт,

життєподібність описуваного. Але Франко не безкритично сприймає творчість французького письменника, а намагається виявити сильні й слабкі сторони його творчого методу. Вартість Золя і його творів Франко бачить не в тому, в чому її «кладе» Золя, теоретик і доктринер, а в тому, що «на щастя обік неособливого теоретика живе в нім великий артист і сильний прямий чесний характер, що кладе свою печать на всі його твори» [18, т. 31, 307]. «...Золя попри всі свої натуралістичні доктрини і дивацтва, — пише Франко, — є таки поет, великий поет, і хоча доктрина зробила його, як каже Леметр, «невольником одної епохи, одної сім'ї, одної породи людей і одної писательської методи», то проте він, виповнюючи свій план, творить так, що його твір набирає життя і пластики, пориває і зв'язує душу читачеву, опановує її подібно до сонної змори, кошмару» [18, т. 31, 71]. Схожу оцінку Золя дали і брати Гарті, які стверджували, що «Золя-художник — зірка, Золя-теоретик — не більше, ніж туманність» [19, 25]. Симптоматично, що через деякий час літературознавці (М. Євшан, М. Зеров) почали так само протиставляти Франка-доктринера Франкові-митцю. Очевидно, доктринерство притаманне всім «реформаторам літератури», до яких належали і Е. Золя, й І. Франко.

До активу Золя Франко відносив те, що поетична композиція у французького натураліста побудована на «чисто науковій заснові», що кожен його роман «великої артистичної і етнографічної стійності» [18, т. 26, 49], що у його творах «бачиш перед собою живих людей, не можеш відрізнити історичної правди від поетичного вимислу, бо цілі картини — це єдина історична правда» [18, т. 26, 99]. Український письменник відстоював французького колегу перед нападами критиків, котрі «безупинно галасували про голу неморальність, цинічну навіть правду картин Золя». Франко

пише: «Їх обурює навіть дійсність, вони воліли б ідеальну брехню. Однак моральнішою справою є досліджувати причини занепаду, шукати іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче, ніж фарисейським переконанням про свою цнотливість відвертатися з погордою від усього, що задалегідь визнане осудженим і нікчемним» [18, т. 26, 101]. Але насправді ці палкі слова є більш адекватними щодо Франкового власного бачення натуралістичного методу, бо хоч Золя й описував життя «істот, котрі впали найнижче», та часто шукав у них не так «іскри божественного вогню, людського почуття», як доказів рабської залежності від матеріального світу й природних інстинктів.

Людина у натуралістів часто схожа на машину, яка діє під впливом власних інстинктів, спадковості й середовища, тому й твори цього напрямку часто звинувачували у фаталізмі. Золя відповідав на такі звинувачення досить переконливо у теоретичному плані: «Оскільки ми можемо діяти й оскільки ми впливаємо на безпосередню причину явищ, змінюючи, наприклад, середовище, то нас не можна назвати фаталістами» [5, 243]. Романісти-експериментатори, на думку Золя, повинні показати, як діє пристрасть у людині в певному соціальному середовищі. Коли механізм цієї пристрасті стане відомим, то її можна буде лікувати.

На жаль (чи на щастя для самого натуралістичного методу), це теоретичне твердження Еміль Золя не завжди втілював у художній практиці. Трагізм як супутник фаталізму притаманний більшості його натуралістичних творів. І. Франко в статті «Влада землі в сучасному романі» відзначає, що людський індивідуум у Золя відсунутий на другий план, оскільки залежить від тисячі сторонніх впливів. Всепоглинаюча влада землі в однойменному романі французького письменника нівелює будь-які душевні порухи

особистості. Золя передбачає, що майбутнє французьких селян буде ще гіршим, хоч і сучасне для них — пекло [18, т. 26, 194].

Такий максималізм у змалюванні темних сторін людського життя, намагання шокувати читача зображенням жахливих картин відрізняє творчість Золя від творчості письменників реалістичної школи, дозволяє виокремити натуралізм як самостійний літературний напрям. Можливо, автор свідомо використовує у творах своєрідний еліпсис красивих, приємних, життєстверджувальних граней людського життя з метою підсилення експресивності, схвильованості, шокуючого впливу на читача описів жахливих, «брудних», дискомфортних сторін об'єктивної дійсності.

Соціальна заангажованість притаманна творчості і Золя, і Франка. Обидва письменники зверталися до теми соціальних «низів» суспільства. Однак природа цього звернення була різною. «Золя дивиться на селян поглядом буржуа, міщанина» [18, т. 28, 194], — зауважив Франко. Соціальне походження українського письменника було підставою для палкої декларації: «Яко син селянина, вигодований твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові» [18, т. 31, 309]. Золя намагається дистанціюватися від життя «простого народу», спостерігати його «збоку», досліджувати об'єктивно і неупереджено, як учений-соціолог, який розуміє, що для вивчення певної «групи живих істот соціальне середовище... має величезне значення». Оскільки людина живе у суспільстві, то «головне завдання письменника якраз і полягає у вивченні цього взаємного впливу — суспільства на індивідуума та індивідуума на суспільство» [5, 253]. Франко часом надто емоційно переймається проблемами народу, він вважає себе достатньо інтегрованим у його

життя, щоб досліджувати його «зсередини». А там, де переважають емоції, годі сподіватися на наукову об'єктивність і безсторонність.

І Е. Золя, й І. Франка не влаштовував стан середовища, в якому жили вони самі й у якому перебували їхні співвітчизники, а тому завдання своєї творчості обидва бачили в тому, щоб дати людям «дзеркало» чи «фотографію», в яких би відбивався реальний стан речей, щоб, побачивши своє правдиве непривабливе життя збоку, люди могли зробити відповідні висновки і згодом змінити його на краще. Інша справа, що у Золя образи життя були змальовані якось однотонно, темними фарбами, а у Франка поруч із чорно-білими контрастами були й барвисті, різнокольорові картини: максималізм Франка діяв у двох напрямках, а максималізм Золя — тільки в бік змалювання потворних сторін дійсності (сам Франко, підмітивши цю рису в Золя, називав його «мономаном, натурою подекуди хворобливою» [18, т. 31, 306]). Ні один, ні другий не досягли у творчості абсолютно правдивого відображення дійсності, яке, зрештою, неможливе, бо жоден письменник не зміг би відмовитися від регламентації об'єкта зображення. І тут ми знову наблизилися до проблеми співвідношення «об'єктивного» — «суб'єктивного» у творчості письменників-натуралістів. Ми вже вказували на суперечності, які спостерігаються у ставленні до цих категорій автора «Експериментального роману». Так само дещо непослідовно оцінює Франко їх необхідне співвідношення у художній творчості. В полеміці з Г. Цеглинським щодо дефініції «натуралізму» він стверджує: «Яку масу суб'єктивності вносить сей писатель [Е. Золя, — Р. Г.] в своє представлення, се бачить кожний, хто прочитав хоч одну главу з таких його романів, як «Le Ventre de Paris», «La faute de l'abbé Mouret», «Une page d'amour», «Germinal» і др.» [18, т. 27, 109]. А вже у статті «Влада землі в сучасному романі» Франко пише, що



Золя «буває завжди стисло об'єктивним, змальовує світ таким, яким його бачить сам, але ніде не виявляючи свого власного «я» [18, т. 28, 187]. Заклик Флобера до об'єктивності у художній творчості перегукується з осудом, який висловлював молодий Франко стосовно надуживань суб'єктивізмом. У статті «Слівце критики» він дорікає К. Устияно-вичеві те, що в того «суб'єктивність переважає всюди, а суб'єктивність, як каже Белінський, то смерть поезії. Чому Гете вважається за найбільшого поета наших времен? Тому, що не то світ зовнішній, но і себе самого умів об'єктивно представити» [18, т. 26, 17—18]. Певну непослідовність у ставленні Франка до співвідношення «об'єктивного» — «суб'єктивного» можна пояснити абстрактністю й умовністю зазначених категорій, а також невизначеністю — у поєднанні з якими поняттями їх використовувати. Бо якщо мова йде про роль творчої особистості письменника, то, навіть якщо його порівнювати з фотографом, він однаково не позбудеться суб'єктивності, хоч би у відборі життєвого матеріалу для фіксування на «фотоплівці». До того ж, як слушно зауважив свого часу О. Маковей, «душа письменника, — се не фотографічна плита, котру в який-будь апарат вложиш, а вона все однаково прийме «вражіння»; душа письменника — се єго спеціальна фотографічна плита і правда, ним відфотографована, се єго правда, яку він своїми очима бачив або повинен був бачити» [11, т. 1, 157—158]. Інша справа, коли йдеться про об'єктивність творчого методу письменника, його «фотоапарата» чи призми, через яку він досліджує світ. Натуралісти справді оволоділи чи не найточнішою технікою відтворення картин дійсності. У цьому плані з ними конкурували хіба що імпресіоністи, які з такою ж точністю прагнули відтворювати враження від дійсності.

І коли творчість Золя, незважаючи на його протести з цього приводу, таки можна порівнювати з працею фотографа, то оригінальність творчого методу Франка полягає у намаганні поєднати «фотографію» з малярством, створювати, так би мовити, «художню фотографію». Франкові ближчою до серця була манера, яку він зауважив у творчості Конрада Фердінанда Мейєра, в поезіях якого значне місце «займають сцени, вирвані з життя, сказати б, моментальні фотографії, dokonані оком маляра і рильцем різьбяр» [18, т. 31, 436].

Більш помірковано, ніж Золя, Франко ставиться до фактографізму. Він застерігає «реальну» критику Добролюбова, Писарєва від цілковитого нехтування «штукою», бо якщо для неї «важний поперед усього факт», то твір мистецтва матиме таке саме значення, як явище дійсного життя, отже, артистичне оповідання буде так само цінне, як газетярська новинка» [18, т. 31, 52].

Загалом же на практиці натуралісти виступали не так проти суб'єктивних начал творчості, як проти надуживання суб'єктивізмом; не так проти ідеалів, як проти ідеалізування (прикрашання) дійсності.

Щодо фантазії та уяви, то натуралісти нічим не поступаються романтикам (досить згадати порівняння шахти чи ринку в романах Золя з живими організмами). Фантазії та химери натуралістів — особливого роду. Можна сказати, що вони більш витончені, вишукані, оскільки втілюються у творі за допомогою сухої «мови фактів», автологічного, «необразного» слова, замасковані реаліями побуту, детальними описами, статистикою. На відміну від романтиків, у яких що не слово — то «тріск петарди», натураліст навмисне присипляє увагу читача монотонною оповіддю, заводячи його на «мінне поле», де кожної миті може пролунати справжній

вибух експресії. За глибиною і силою емоцій із натуралізмом може позмагатися хіба що експресіонізм.

У статті «Еміль Золя і його твори» Франко так схарактеризував цю рису творчості французького письменника: «...Ніде не видно автора, не чути його голосу, не чути биття його серця. Безжалісний ніж анатома розкриває перед нами всі тайники людської душі, фотограф дає тисячі копій з природи, психолог робить безліч спостережень, автор, на перший погляд, зовсім не вибирає постатей, ані моментів для своїх картин, усе йде звичайною щоденною колією, але ж скільки в усьому цьому вогню, скільки дії, скільки контрастів, скільки глибокого драматизму!» [18, т. 26, 100].

Чого справді важко дошукатися у натуралістів, то це абстракцій, узагальнень, синтезу. Феноменалістська методологія мислення, одержимість наукою — ось фактори, які вплинули на відмову натуралістів витратити сили на безрезультатні пошуки «філософського каменя». Е. Золя перейняв доволі скептичне ставлення К. Бернара до філософії як до «інтелектуальної гімнастики», «чистої поезії», музики, що «підбадьорює вчених у години їх трудів» [5, 274—275]. Він переконаний: «У наш вік прогресу науки пророкувати — справа делікатна... Для того, щоб передбачити невідоме, потрібно спочатку добре знати відоме» [5, 279]. Франка також дратувало занадто часте звернення до різного роду абстракцій. У рецензії на «Мелодии» М. Глушкевича він пише: «Ось як доходить до оспівування абстрактних жалощів, абстрактних бажань, абстрактних поривів і розчарувань. Розуміється, коли конкретні органи і сили душі знищені та знесилені, то не лишається нічого, як гуляти і забавлятися in abstracto» [18, т. 37, 30].

Більшість натуралістичних творів позбавлена дидактизму, моралізаторства, менторського тону. Автори намагаються сховатися за личинкою пасивного спостерігача явищ. Флобер висловлював думку про те, що автор у своєму творі повинен бути схожим на Бога у Всесвіті: має бути присутнім у всьому і водночас не видимим ніде. Такої ж точки зору дотримувалися і брати Гонкури: «Автор у своєму творі, як поліція в місті, повинен перебувати скрізь і ніде» [2, 461].

Франкові роль «пасивного спостерігача» не підходить, здебільшого він виглядає надто «прив'язаним» до старої школи літераторів, яка не уявляла завершеного твору без певної «позитивної програми». У цьому сенсі український письменник — послідовніший позитивіст, ніж його французькі колеги, адже одне із значень терміну «позитивний» передбачає націленість на будівництво, а не на руйнування задля подальшого будівництва. Тому не лише аналіз, а й синтез цікавив Франка, на відміну від Золя, в якого «талант аналітичний дуже великий, але в синтезі, узагальненнях і виводах він не такий сильний...» [18, т. 26, 104]

Франко, як і Золя, не уникав у творах описів жахливих, бридких, драстичних картин дійсності і міг би погодитися з думкою французького письменника, що «ми ніколи не прийдемо до справді плодотворних і ясних узагальнень життєвих явищ, доки самі не проведемо експериментів і не попрацюємо в лікарні, в прозекторській і в лабораторії, порпаючись у тремтливих тканинах живих організмів, що розкладаються» [5, 259]. Однак Золя часто обмежувався роллю анатома людських душ чи суспільства (Франко неодноразово використовував це порівняння, характеризуючи творчий метод француза, а про деякі його повісті писав, що «се скоріше анатомічний театр, ніж живе, теплом авторського серця ogrіте життя» [18, т. 31, 305]); для українського письменника

пріоритетною завжди була лікарська праця; він починав «розтин» тільки тоді, коли прагматична свідомість давала на це санкцію, коли була переконаність, що «праця в прозекторській» — не самоціль, а засіб для досягнення позитивного результату в лікарській практиці.

Зацікавлення натуралістів темними, дискомфортними, «брудними» сторонами людського життя у всі часи було джерелом претензій до них з боку літературної критики. Брати Гонкури обґрунтовують право письменника естетизувати «неестетичне» специфікою літератури як виду мистецтва: «Література може і повинна зображати життя низів, негарне і навіть потворне. Живопис більше повинен тягнутися до прекрасного, вишуканого, приємного. Один звертається до зору, котрий не можна образити, інша — до серця, котре треба розворушити» [2, 457]. Справді, якщо письменник — «чиновник на службі в істини», то дійсність — його безпосередній керівник. Саме вона надає йому матеріал для опрацювання, від якого він не має права відмовитися. Середовище, в якому живе і працює письменник-натураліст, факти його біографії відображаються на сторінках творів. Акцентація уваги натуралістів на патологічних явищах у цьому середовищі була антитезою до відбору ідилічних картинок з нього представниками ідеалістично-романтичних напрямів.

Бажання правдиво описувати життя різних верств суспільства притаманне й репрезентантам інших літературних напрямів (сентименталістам, реалістам); чому ж саме у літературі натуралізму такого масового характеру набуває захоплення низькими проявами людської натури, живописанням брутальних деталей та суспільного «дна»? На наш погляд, причина полягає в тому, що вимога правдивого відображення явищ дійсності у натуралістів поєднувалася з намаганням шокувати читача (своєрідна шокова

терапія — прийом, який пізніше взяли на озброєння експресіоністи). Щоб розворушити серце читача, потрібно було спочатку знайти до нього дорогу. «Люди пересичені, що мають притуплений смак, і народ, що зберіг свіжість вражень, являють собою дві крайності, котрі сходяться в одній і тій самій пристрасті до потворного і жахливого, — стверджує А. Давид-Соважо, — потворне діє так тому, що воно є безлад, який вражає нас більше, ніж гармонія; жахливе — тому що воно сильно зачіпає наші почуття» [3, 76]. Письменники-натуралісти Західної Європи за допомогою «естетики потворного» намагалися гальванізувати притуплені смаки своїх читачів; українські письменники подавали читачам свіжі враження; і ті, й інші намагалися таким чином вивести читача зі стану байдужості, вразити його, примусити замислитися над прочитаним. Брати Гонкури висловили таку думку щодо попиту на «неестетичне»: «Пристрасть до чогось викликається не його доброякісністю чи чистою красою. Люди обожнюють лише збочене. Жінку можна безумно кохати за її розпусту, за те, що вона зла, за якусь підлість її розуму, серця чи почуттів. Дехто дуже любить відомий душок у словах. По суті, зіпсуті люди люблять якусь примхливість в істотах і речах» [2, 539]. У французькій літературі другої половини ХІХ століття пересит характерний не тільки для публіки, яка читає, а й для самих письменників. «У мене, коли хочете, — писав Золя, — розбещений смак: мені подобаються гострі літературні блюда, твори, що виникають в епохи занепаду, коли грубе здоров'я епох розквіту змінюється хворобливою чутливістю. Що ж, я — син свого часу» [5, 46]. Такі настрої у поєднанні з дослідженням проблеми спадковості, фізіології людських пристрастей привели французьких натуралістів до зацікавлення

психопатологічними явищами, а пізніше, у декадентів, трансформувалися у сприйняття психопатології як гарантії духовності.

Франко, який рішуче виступав проти занепадництва в літературі, тонко відчував ту межу, до якої наблизилися французькі письменники і за якою починався декаданс. Можливо, саме через це в статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» він застерігає: «Далі в тім напрямі йти вже нікуди, лишається хіба поворот — або клініка та дім для божевільних». На думку критика, Мопассан переступив через цю межу, а тому його, «так само, як і декадентів, розточують ті самі бацили: брак життєвих ідеалів (навіть при деякій безперечній «ідейності» в поодиноких творах), гіпертрофія власного «я», перевага матеріальних чинників життя над духовними» [18, т. 31, 36, 37].

Франко виступав проти самоцільного і самоцінного захоплення у літературі як винятково «красивим», так і винятково «потворним». Він засуджував сучасне йому мистецтво так званого «садівництва», яке створює художні твори «за допомогою квітів і живих рослин, занехавши для цієї мети єдиний натуральний ґрунт, тобто природу, і нехтуючи ідеєю корисності вирощуваних рослин». На його переконання, життєвим потребам людини безпосередньо чи опосередковано повинні служити як естетика і краса, так і «антиестетика». Український письменник намагався використовувати у творах потворне заради вищої, ніж потурання вульгарним смакам публіки, мети. Він заявляв: «...Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного... Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження

він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси...» [18, т. 31, 118]. Франко не заперечує право на існування у творах штуки «бридкого», навпаки, він на боці тих, котрі «силкуються прорубати в тій доктрині хвірточку для дійсності і говорять: бридке має настільки право доступу до штуки, наскільки воно потрібне для змалювання характеристичного» [18, т. 31, 117].

Необхідно також відмовитися від беззастережних звинувачень на адресу всіх, без винятку, представників натуралістичного напрямку в тому, що основною характерною ознакою їхнього творчого методу є «нездорове» зацікавлення темою фізіологічної зумовленості людських вчинків, проблемою психопатології. Все це може бути корисним і для розвитку літератури, і безпосередньо для людства, якщо служитиме правдивому зображенню всіх сторін життя (у тому числі й тих, котрі замовчувала донатуралістична література). Шкідливість з'являється на стадії переростання необхідності «попрацювати в прозекторській» у наркотичну залежність від насолоди порпатися у власних чи чужих душевних «нутрощах», як це часом траплялося з декадентами та модерністами. Письменники-натуралісти не обмежувалися винятково фізіологічною детермінацією поведінки своїх персонажів (хоча часто саме вона була домінуючою у їхніх творах). Позитивістська вимога *всезагального* детермінізму передбачала поряд із фізіологічною і соціальну, й історичну, і психологічну детермінанти. У різних письменників і в різних національних варіантах натуралізму перевага віддавалася тому чи іншому типові причинно-наслідкових зв'язків. Скажімо, як слушно зауважив Д. Наливайко «стримане, а далі й негативне ставлення до фізіологізму відрізняє науковий реалізм Франка від золяїзму» [14, 125].



Оскільки у натуралістів не було жодних заборонених тем, то й не диво, що саме вони вперше зняли табу з еротики і сексу в літературі. Звичайно, є частина літераторів, натуралізм творів яких обмежується «ультраеротизмом». Скажімо, І. Франко погоджується з негативною оцінкою Максом Нордау творчості Гі де Мопассана стосовно того, що увагу письменника привертають лише «явища сексуального життя в його найнижчих формах»; і з висновком, що психіатр пізнає у його творах «прояви глибоко хоробливого еротизму, яким ненастанно опанована була ця нещаслива людина» [18, т. 31, 38].

І все ж сексуальна заангажованість — не головна риса натуралістичного мистецтва. Поміркованістю у цьому сенсі відзначається більшість натуралістичних творів Гонкурів, Золя, Франка. Недоліки, на які вказувала натуралістам «з фарисейським переконанням про власну цнотливість» літературна критика, з сучасної точки зору можна вважати певним експериментом: зняття табу із заборонених тем сприяло демократизації літератури, розширенню її тематики. Проблеми сексу більшою мірою виступають у неонатуралізмі початку ХХ століття (В. Винниченко) та в модернізмі, ніж у натуралізмі ХІХ століття. У Франка інтерес до цих питань теж збільшується на початку ХХ століття («Великий шум»).

Загалом на вироблення творчого методу І. Франка французькі письменники-натуралісти справили значний вплив, проте немає жодних підстав зводити його винятково до «золяїзму», припускати, що український письменник у своїх ідейно-естетичних розробках спирався на здобутки лише французьких теоретиків літератури. Концепція Франкового наукового реалізму, як і експериментального роману Е. Золя, зародилася на спільному для обидвох авторів позитивістському ґрунті у сприятливій атмосфері

загальноєвропейського культурного розвитку. Тому зовнішньолітературні впливи на вироблення творчого методу І. Франка, зокрема на його натуралістичну на певному етапі спрямованість, слід шукати і за межами французької літератури.

В англійській літературі, як і у французькій, натуралістична течія зароджується у надрах реалістичного мистецтва. Неважко виявити елементи натуралізму вже в описовій манері викладу Діккенса, в його зверненні до теми нагромадження капіталу в одних руках і одночасного зубожіння пролетаріату («Домбі і син»). Натуралізм у творах письменника дивним чином співіснує з ідеалізмом і навіть сентименталізмом (пригадаймо ідеалізовані образи дітей у Діккенса). Теккерей позбувається будь-якого ідеалізування у поглядах на людину і середовище, яке її оточує («Ярмарок марноти»). Його ідейно-естетична концепція була близькою до натуралізму (зацікавлення фізіологією пристрастей, усвідомлення нездоланності прірви між природою та ідеалом). Зазначених письменників Франко вважає родоначальниками реалістично-натуралістичних тенденцій у світовій літературі.

Значний вплив на формування творчого методу Франка справила російська література. «Коли твори літератур європейських нам подобались, порушували наш смак естетичний і нашу фантазію, то твори росіян мучили нас, порушували наше сумління, будили в нас чоловіка, будили любов до бідних та покривджених» [18, т. 27, 362], — зазначає Франко.

Генеza натуралізму в російській літературі нагадує процеси, що відбувалися у літературах Франції та Англії. Величезні традиції російського реалізму сприяли зародженню натуралістичного мистецтва. Не випадково (нехай і за посередництвом І. Тургенєва) деякі концептуальні положення теорії натуралізму, які в 1880 році

ввійшли до книги Е. Золя «Експериментальний роман», ще раніше побачили світ на сторінках журналу «Вестник Европы». Чітко визначити історико-теоретичні рамки російського натуралізму важко, оскільки його риси з неоднаковою інтенсивністю починають проявлятися ще в 30—40-х роках XIX століття у так званій натуральній школі. Документалізм, деяка публіцистичність, нарисовий характер багатьох творів Франка роблять їх подібними до «фізіологічних нарисів» — жанру, культивованого натуральною школою. Художні принципи цього жанру полягали у правдивому відображенні певних соціальних типів («фізіології» поміщика, селянина, чиновника тощо); у фіксації їхніх соціальних, професійних і побутових особливостей, звичок; у прагненні до документалізму, об'єктивності, ґрунтовності описів за допомогою нагромадження деталей; у привнесенні фізіологічних акцентів у типологію персонажів. Біологізм «фізіологічних нарисів» базувався на аналогії «суспільство — біологічний світ». Вироблений натуральною школою арсенал засобів художнього зображення збагатив творчі методи І. Гончарова, М. Помяловського, Ф. Решетнікова, О. Левітова, М. і Г. Успенських, І. Тургенєва, Ф. Достоевського та інших письменників. У найбільш сконцентрованому вигляді російський натуралізм проявився в останній третині XIX століття у творчості Г. Успенського, Д. Мамина-Сибіряка, П. Боборикіна, Г. Потапенка, О. Серафимовича, О. Амфітеатрова. Типологічними особливостями російського натуралізму є демократизація тематики, нарисовість, соціальний детермінізм, аналітичне дослідження дійсності, нігілізм у поглядах на суспільство та мораль.

Франкові була близькою ідейно-естетична концепція Ф. Достоевського. «В силу історичних обставин творчість Франка і

Достоевського споріднювала вже сама їх тематика: об'єктом уваги обох письменників були «униженные и оскорблённые» [20, 205], — вважає Ю. Янковський. Звичайно, твори російського письменника є загалом реалістичними, а не натуралістичними, та «душна клініка Достоевського» багато в чому нагадує «анатомічний театр Золя» (обидва визначення дав Франко). На думку українського критика, «оба вони любуються в студіюванні людської душевної патології» [18, т. 31, 305], а це — одна з характерних, хоч і не визначальних рис поетики натуралізму.

Франко вважав характерними рисами всієї російської літератури поглиблений психологізм, експресивність, морально-етичну спрямованість. Їх він віднаходить зокрема у російського письменника-натураліста

Г. Успенського, який «не шукає незвичайних людей ані пригод, але бере те, що бачить довкола себе, найпростіші, найзвичайніші події, і правдиво віщим духом вникає в найдрібніші причини і наслідки тих подій, заглядає в душу людей, що в них запутані, і в усьому тому показує таку глибіню правди, не раз важкої і страшної, що чоловіка переляк бере, немов хто перед вашими ногами раптом відкрив безодню, де вам здавалося, що стоїте на рівній твердій землі» [18, т. 28, 42—43]. Індивідуальні, а в чомусь і національні особливості натуралізму, який репрезентує Г. Успенський, Франко бачить у відсутності стислої об'єктивізму, характерного для творчої манери Е. Золя; в тому, що Успенський завжди виступає на сцені сам, зі своїми думками, зі своєю тугою і журбою; в тому, що він, услід за російськими народниками, ідеалізує темну селянську масу [18, т. 28, 187]. В статті «Гліб Успенський» Франко торкається питання про еволюцію художньої свідомості російського письменника: «З автора побутових сцен і фотографа моментів він став рудокопом, що в

завалі бруду, вбожества, деморалізації і деспотизму докопувався совісті, шукав людини й людськості» [18, т. 33, 372]. Така характеристика цілком могла б стосуватися творчості самого І. Франка, який закликав шукати «іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче». Головний недолік Успенського, у порівнянні з творами Золя, Достоевського, Франко бачить у тому ж, у чому він свого часу застерігав «реальну» критику Добролюбова, Писарева — у «недостачі художності», в тому, що «кожна поступка на користь «мистецтва» здавалась йому [Успенському, — Р. Г.] немов «наругою над правдою, майже злочином» [18, т. 33, 371].

Деякі твори російських письменників-натуралістів Франко перекладав українською мовою. Серед них — нариси бурси і бурсаків М. Помяловського. В «Передньому слові перекладчика» Франко високо оцінює прагнення росіянина «підчищеному чоловіцтву» протиставити правдиві студії забутого, погордженого, пропащого «подення суспільності». Але головну заслугу Помяловського Франко бачить у тому, що при всій тверезій правді представлених фактів у його творах усюди пробивається гаряча чесна душа, ясні і тверді переконання та щире бажання виправити підмічені соціальні недоліки. Порівнюючи творчі методи М. Помяловського й іншого представника новішої натуральної школи — Ф. Решетнікова, Франко зазначає: «От тота гарячість власного переконання, тото нервове життя, тремтяче в кожній стрічці його письм, робить Помяловського близьким і рідним серцю кожного, хто й сам щиро і гаряче бажає щастя нещасним і волі невольникам. Тота гаряча нервовість становить найоригінальнішу черту Помяловського і найбільше відрізняє його від Решетнікова, котрого до крайності

об'єктивні твори немов давлять нас вагою і голою правдою фактів» [18, т. 25, 76].

Гуманне ставлення до всіх принижених і скривджених; пошуки причин морального занепаду, духовної деградації особи не в людській природі, а в соціальному середовищі; поєднання фактографічної техніки письма з емоційністю й експресивністю авторського осуду описуваних дискомфортних сторін дійсності — ось здобутки реалістично-натуралістичного напрямку в російській літературі, яким найбільше симпатизував І. Франко.

В польську літературу, як і в українську, Е. Золя прийшов переважно з російських журналів і перекладів. І. Франкові належить польський переклад оповідання Е. Золя «Безробіття», яке було надруковане у робітничій газеті «Праца» (1879, № 2, 3). В. Матвіїшин підкреслює, що «саме І. Франко першим у польській (як і в українській) критиці дав об'єктивну оцінку творчості Е. Золя, відмінну від висновків польських літературознавців, і таким чином, до певної міри, прислужився до його популярності у Польщі» [12, 54]. Тому в даному випадку варто говорити не про міжлітературні впливи, а про міжлітературні взаємовпливи. І. Франко рішуче критикував польських письменників новітніх часів за «нахил до ідеалізування»; вказував на кризовий стан польської поезії у зв'язку з тим, що «великий скарб мотивів, картин і форм романтичної поезії вже давно вичерпаний» [18, т. 27, 257]. Прихід позитивізму в економічне і культурне життя Франко називає «великим поворотним моментом в історії культурного розвитку Польщі»; вважає плідним вплив позитивізму на літературу: «Він виховав такі великі таланти, як Сенкевич і Прус, під його непереможним впливом творила Еліза Ожешко; цілий ряд менш талановитих письменників, як Свентоховський, Дигасінський, Юноша та ін., йдуть слідами цих

передових талантів». Заслугою позитивізму, за Франком, було також і те, що «цей напрямок, під впливом російської белетристики 60-х років, яка займалася описом селянського життя, почав ближче стежити за життям польського селянина» [18, т. 33, 377]. «Наскрізь дитиною позитивізму, ентузіасткою прогресу, науки і вільної думки й чину» називає І. Франко Марію Конопніцьку в однойменній статті. Критик зазначає, що її «образи», де «змальовано польського селянина в усій його сумній дійсності, з наочністю і гіркістю колориту, які часто межували з брутальністю», «діяли, як вибух бомби»; «вони відразу зірвали ореол, що ним прикрасили постать селянина в польській літературі давніші письменники» [18, т. 33, 378]. Дещо раніше, у статті «Poezje Jana Kasprówicza», Франко звертає увагу на один, як йому здається, недолік у творах Конопніцької, котра, так само як і Золя, не інтегрована у життя простого народу: «На жаль, вона надто мало знає життя народу, — пише Франко, — народившись у панському дворі, вихована оддалік від селянської хати, вона наблизилася до неї не під натиском свого таланту, наскрізь романтичного, а під впливом теорії, доктрини й переконання про необхідність такого кроку» [18, т. 27, 258]. Інша справа — Ян Каспрович. Його прихід у польську літературу викликав у частини читачів «інстинктивне відчуття, те таємниче тремтіння, яке інколи охоплює знервованих, випещених салонних ляльок, коли в їхньому товаристві ні з того, ні з сього з'явиться мужик — простий мужик у сіряку, у важких чоботях, з грубими руками, від яких відгонить сильним запахом землі, що його годує» [18, т. 27, 260]. У вступному слові до видання «Еміль Золя. Довбня» (1879) Франко описував подібну реакцію освічених, інтелігентних та ситих французьких буржуа, коли в «Довбні» вперше на їхні очі

з'явився «робочий люд» у «правдивій, не ідилічній і не романтичній одежі»; коли «вони перший раз почули зблизька його бесіду, перший раз... занесло їх делікатні носи «запахом люду» [18, т. 26, 102]. Франко позитивно оцінював те, що «у Каспровича ми маєм справжній опис селян певної місцевості, селян з крові і кості, що живуть ще й досі або недавно померли» [18, т. 28, 153]. Український критик захищає право митця писати на будь-які теми: «Деякі польські критики попросту закидали Каспровичу, що він пише пасквілі на люд, малюючи самих п'яниць, злочинців або маніяків. По моїй думці, закид несправедливий. Можна малювати, що кому хочеться; головна річ в тім, як малювати» [18, т. 31, 403].

До недоліків творчого методу Я. Каспровича Франко відносить «закоханість у чисто абстрактну поезію і філософські роздумування» [18, т. 27, 261]; подібний до золівського фаталізм («над цілим оцим «селянським світом» тяжить якась сіра хмара, якась фатальна безвихідь» [18, т. 28, 154]).

Франко був також добре обізнаним із творчістю багатьох німецьких натуралістів, серед яких можна назвати хоча б М. Кретцера, братів Ю. і Г. Гартів, А. Гольца. Л. Рудницький у статті «Франкові «Панські жарти» у світлі німецьких літературних теорій» пише, що Франко був співзвучно настроєний до ходу розвитку німецької літератури і застосовував деякі з естетичних принципів, розвинутих німецькими натуралістами, навіть перед висловленою Арно Гольцом теорією «абсолютного натуралізму» в його «Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze» в 1891 році. Франковими джерелами були найвірогідніше журнал «Kritische Waffengänge» (1882—1884), редагований братами Генріхом і Юліусом Гартами в Берліні, і в Мюнхені Конрадова «Die Gesellschaft», яку видавали з 1885 до 1902 року [22, 808].



Рецензуючи статтю у «Kunstwart'i» під назвою «Об'єктивність і суб'єктивність у поезії», Франко дорікає М. Кретцерові за те, що той «різко і не зовсім слушно нападає на «описовий» метод Золя, протиставляючи йому аналітичний і психологічний метод росіян, особливо ж Достоевського, якого ставить значно вище Золя» [18, т. 27, 283]. Франко пише: «Це захоплення Достоевським, у чому Кретцера випередили інші німецькі «натуралісти», доводить тільки одне, а саме: великий занепад німецької літератури, яка... так далеко відійшла від правди, щирості і натуральності, так глибоко загрузла в шаблони і умовній фальші, що кожний правдивий вираз людських почуттів, хоча б і хворобливих, кожний правдивий опис дійсності діє на них захоплююче, як свіже повітря на звиклого до смороду і гнилизни в'язня» [18, т. 27, 283]. Вплив «патологічної музи Достоевського» вбачає Франко зокрема у драмі Гауптмана «Схід сонця» [18, т. 31, 145].

Український письменник був знайомий і з іншими національними варіантами літератури натуралізму, наприклад, з італійським веризмом. Він писав у статті про Джозуе Кардуччі, що останній «належав до творців напряду так званих веристів, якого головним репрезентантом зробився Д'Аннунціо зі своїм замилюванням до малювання з невмолимою точністю сцен бруталного, фізичного людського терпіння...» [18, т. 37, 223].

Якщо пригадати, з якими труднощами доводилося Емілеві Золя відстоювати теорію «експериментального роману» у Франції, де його попередниками були Бальзак, Флобер, брати Гонкури, то можна собі уявити, на який спротив наштовхнулися Франкові натуралістичні експерименти в Україні, де глибоко й міцно вкоренилися сентименталізм, романтизм, бурлеск. «В таких краях усякі новатори подібні до тої господині, що силкується натопити піч

мокрими дровами: і куриться, і сичить, і очі гризе, а вогню як нема, так нема» [18, т. 31, 378], — скептично висловлювався про подібну ситуацію сам Франко. І все ж йому вдалося-таки «натопити піч» літературної критики, нехай і дещо «мокрими дровами» скандалу; це сприяло «потеплінню» літературного життя в Україні, звільненню його з-під криги старих естетичних догм і приписів.

Значною мірою завдяки літературно-критичній діяльності Франко вберіг власні новаторські відкриття від несправедливих осудів, але натуралізм ніколи б не прижився на українському ґрунті, якби у вітчизняній літературі не було жодних сприятливих умов для цього. І до Франка деякі українські письменники використовували прийоми та засоби художнього зображення, котрі пізніше стали складниками поетики натуралізму. Дрібнопис фізіологічних нарисів Гребінки, романів Свидницького, Панаса Мирного, їхні детальні описи повсякденності могли стати основою для натуралістичного фактографізму в творчому методі Франка. Фактографічну техніку, тематику суспільних «низів», емансипаційні мотиви зустрічаємо у творах Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького. В посмертній згадці про Марію Маркович Франко писав: «...Оповідання Марка Вовчка найясніше і найпростіше зазначають емансипаційну тенденцію — не абстрактними мудруваннями, не зворушливими покличами, а простим, скромним та сердечним змалюванням щоденних фактів життя, від якого тільки по довším вчитуванні морозиться кров у жилах» [18, т. 37, 279]. У статті «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)» (1905) Франко, аналізуючи творчу манеру українського реаліста, зазначає, що в нього «зорові враження звичайно переважають, і артист інколи тільки стане та любується на ті постаті, сфотографовані його очима в усіх їх рухах та обстанові...» Критик

вважає, що Нечуй схопив своїх героїв «живцем із життя», не скривив їхні контури, не переборщив з фарбами [18, т. 35, 375].

Поетика натуралізму різною мірою проявилася й у творах інших українських письменників. Зокрема О. Кониський, на думку Д. Наливайка, розвиваючи оповідну манеру Марка Вовчка «з народних уст», поступово приходять до об'єктивного живописання, зображення життєвого документу, до натуралістичного фактографізму, культивує такі жанрові різновиди, як нарис, подорожній нарис, «фотографії» з життя. Його пізній творчості «притаманна типологічна близькість до російського натуралізму, значною мірою вона протікала в спільному з ним річищі і має чимало спільних тематологічних і стильових ознак» [14, 126].

В. Поважна у монографії «Розвиток української літературної критики у 80—90-х роках ХІХ ст. (До проблеми критеріїв і методу)» (1973) детально досліджує натуралістичні тенденції в українській літературі останніх десятиліть ХІХ століття та літературно-критичну дискусію, яка точилася навколо них. На думку авторки, адептами або й творцями натуралістичного напрямку в Україні різною мірою були В. Горленко, О. Кониський, М. Грушевський, А. Чайковський, Г. Бораковський, М. Павлик [15].

Леся Українка вбачала риси натуралізму навіть у творчості такої витонченої естетки, як О. Кобилянська. На її погляд, правдивий літературний талант Кобилянської — у поєднанні двох стилів: «дуже романтичного» і «чисто натуралістичного» [10, т. 9, 58—59]. Контрасне використання елементів, протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами літературних напрямів, критики помічали й у Е. Золя, й у І. Франка. Однак частіше ці екстремі зустрічаються у творчості неонатуралістів, до яких в Україні насамперед можна зачислити В. Винниченка. Літературознавці пояснюють такі

тенденції у розвитку натуралізму вичерпаністю раціоналістичних засад позитивізму на початку ХХ століття, зверненням письменників до іншої, ірраціональної філософської основи. «Вітаїзм Винниченка теж пов'язаний з недовір'ям до розуму й ірраціоналізмом. Як і в деяких течіях «філософії життя», зокрема в ніцшеанстві, тілесно-емоційні первні у Винниченка не менш суттєві й активні, ніж свідомість, рацію» [14, 128], — зазначає Д. Наливайко.

Отже, натуралістичний експеримент Франка таки мав деяке підґрунтя у традиціях національної літератури (як і перспективи для майбутнього розвитку); його проведення можна навіть вважати об'єктивно зумовленим, закономірним етапом у розвитку українського літературного процесу.

Що ж стосується впливу натуралізму на інтенсивний розвиток української літератури, то насамперед слід зазначити, що кожен літературний напрям має власну ієрархію культивованих ним жанрів. Найбільш вживаними у натуралістів жанрами стали повість, роман і новела. «Новела завжди була і залишається, до певної міри, експериментальним жанром. Завдяки своїй «малоформатності» вона являє собою зручне поле для випробовування, апробації, перевірки нових ідей і художніх принципів» [7, 24], — вважає Ю. Ковальов. Уже з новелістики експериментально перевірені теми переходять у романи або в епічні романні цикли. І. Денисюк схожу тенденцію знаходить у Франка: «...Іван Франко, що називав себе «мініатюристом та мікроскопістом», який звик знаходити «цілий світ у краплині води», новелістичну концепцію переносив і на повісті, які відзначаються інтенсифікацією подій в часі, стрімким розвитком сюжету, несподіваним зламом, що, наче той обвал у горах, розкриває різні пласти суспільного буття, розкриває характер у крайній ситуації, у сплетінні суперечностей дійсності» [4, 99].

Щодо натуралістичного роману, то теоретики літератури звертали увагу на його різноманітність у проблемно-жанровому плані. В ньому виділяли, наприклад, фізіологічний, соціально-критичний, символіко-містичний типологічні різновиди [19, 60].

В кінці XIX століття у літературознавців були сумніви щодо можливості існування натуралістичної драми, бо коли роман орієнтувався на науковість, теорію середовища, соціальний дарвінізм, то драма більше тяжіла до неоромантизму. Франко вказував на жанрову специфіку творчості Золя: «З природи своєї він епік — може, один із останніх великих епіків, силкувався перенести свої натуралістичні теорії на драму, але ті його концепції дуже наївні і поверхові і навіть не доторкаються суті драматичної творчості» [18, т. 31, 304]. Подібної точки зору свого часу дотримувалася і Леся Українка, яка була переконана, що майже вся драматургія натуралістів не оригінальна, а складається з переробок романів, котрі не мали особливого успіху, якщо не враховувати «успіху скандалу» деяких з них. Поетеса доводила: «Із всіх «людських документів» натуральної школи виявилось так само неможливо створити драму, як неможливо було б за допомогою вирізки і наклейки скласти з фотографій картину. Справжній драматург може користуватися цими документами тільки так, як справжній художник фотографіями, — він може звертатися до них, щоби допомогти своїй пам'яті, але не підпорядковуватися їм» [10, т. 8, 235]. Літературознавець І. Шпак робить протилежні висновки: «Однак саме натуралістична драма Німеччини досягла найбільш довершених форм виразності. Використовуючи «секундний стиль», драматурги перевершили романістів за точністю і ємністю деталі» [19, 16]. Багато драматичних творів Гауптмана, Винниченка, представників «Молодої Польщі» створено саме в натуралістичній

манері. А мистецтво колажу доводить, що справжній художник може і за допомогою витинки і наліпки скласти зі світлин картину. Пізніше й сама Леся (як доводить новознайдена стаття про драму Гауптмана) змінила свою думку. Справа тут не в документах. Докладність психологічного аналізу, наприклад, в «Украденому щасті» Франка йде саме від «дрібнопису» натуралістичного стилю.

У статті «Наш театр» Франко, констатує «кризу театрів руських», звертає увагу на деякі недоліки у вітчизняній драматургії, серед яких, зокрема, «склонність до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом» тощо [18, т. 28, 283]. Однак Франко застерігав драматичне мистецтво і від інших крайнощів, від того шляху, яким пішов театр у Франції, де він «справді найповніше відповідає тому огидливому при всім своїм блиску малюнкові, який дав Золя в своїй «Нані». На думку Франка, театр зробився там «службою порнографії та школою утонченої, а то й зовсім брутальної розпусти», «привчив Європу бачити в світі і в людському житті один центр — полові зносини». «І коли XIX вік бачив на різних кінцях Європи реакцію проти тої паризької порнографії, бачив репертуар Ібсена та Бйорнсона, Гауптмана та ще декого, то все се були спорадичні змагання геніальних одиниць, які досі не могли зламати переваги театральної порнографії, що, висилаючи свої зағони з Парижа, знайшла собі адептів і в Німеччині (Зудерман, Шніцлер), і в Польщі... , і в Росії» [18, т. 35, 345—346], — резюмує автор статті «Львівський театр і народна честь».

Великою заслугою письменників-натуралістів слід визнати демократизацію тематики їхніх творів. Франко зауважив, що «коли давніше штука, а затим і поезія була власністю немногих вибраних одиниць, була немов привілеґією аристократів, в XIX віці вона

чимраз більше демократизується, стається власністю широких мас народних» [18, т.31, 501].

В огляді українського літературного життя за 1892 рік критик закликає письменників «раз у раз сходитися з людьми різних станів, різних професій, родів праці, різного ступеня інтелігенції і моральності, придивлятися їм в різні моменти їх життя» [18, т. 29, 9].

Відповідно до головних ідейно-естетичних засад натуралізму письменники цього напрямку вибирали й засоби художнього зображення. За визначенням братів Гонкурів, «сучасний роман твориться за документами, розказаними автору чи спостереженими ним у дійсності» [2, 479]. Звідси беруть початок публіцистичність, документалізм, нарисовий характер натуралістичних творів. Про подібність творчої манери Золя і Франка на основі «густого публіцистичного наповнення» говорить М. Ласло-Куцюк у статті «Іван Франко і Еміль Золя». Вона пояснює цю публіцистичність тим, що «одержимість політикою, напевне, головна риса творчої особистості обох авторів» — їх цікавили злободенні проблеми суспільства, вони, як і Бальзак, намагалися висвітлити у творчості життя найрізноманітніших верств цього суспільства. Однак Франко ніколи не редукував натуралістичне мистецтво до рівня абсолютної публіцистики. І. Денисюк зазначає, що постулат «наукового реалізму» у Франка — це «створення того, що нині називають «літературою факту», — але з широкою естетичною програмою, яка передбачає поруч із соціологічними, постановку важливих психологічних проблем людинознавства» [4, 58]. Власне у цій широкій естетичній програмі, за всіх її відкритості й демократичності, на рівні мовному не було місця для численних штампів і шаблонів, характерних для публіцистики. Та й у творчості

Золя український письменник цінує безпосередність, живість мови, яка, «як небо від землі, відрізнялася від заялжених правил стилістики і відзначалася надзвичайно нерідко дитячою простотою, аж до кострубатості» [18, т. 26, 97]. У статті «Літературна мова і діалекти» Франко зазначає: «Живий язик не має граматики, тобто не зносить школярських, механічних і непорушних правил, диктованих ніби вченими. Живий язик можна і треба студіювати як живу рослину, але не можна і не слід засушувати і заковувати в мертві правила і формулки» [18, т. 37, 205—206]. В іншій статті Франко продовжує цю ж думку: «Мова росте елементарно, разом з душею народу і мало дбає на граматичні правила» [18, т. 37, 246—247]. У виборі мови персонажів художніх творів І. Франко рішуче відкидає манеру, за якою «молоді панночки розмовляють у стилі святого Фоми Кемпійського, молоді паничі — в стилі Фоми Аквінського» [18, т. 27, 172—173]. Для нього мова — засіб правдивої характеристики персонажа, важливий ідентифікуючий фактор. Тому він критикує «підчищену», «салонову українську мову» поезій Христі Алчевської, мову, позбавлену пластики, багатства лексики й зворотів, які автори отримують від «безпосереднього підслухування простого народу» [18, т. 37, 273]. В українській літературі Франко високо оцінював мову творів І. Нечуя-Левицького: «Се вже не та поетична, декуди аж переборщено поетична та квітчаста мова Марка Вовчка, не штучна, силувана, академічно неповертлива мова Куліша, — се переважно буденна мова українського простолюду, проста, без сліду афектації, проте багата, колоритна і повна тої природної грації, якою вона визначається в устах людей з багатим життєвим змістом» [18, т. 35, 376]. Відсутність афектації Франко цінував і у творчій манері



Детлефа фон Лілієнкрона: «Він не філософствує, не аналізує — рідкість між німцями, але уміє бачити ясно, виразно, як бачить тільки вправний стрілець; уміє схарактеризувати всяку ситуацію коротко і докладно, мов рапорт воєнного коменданта» [18, т. 31, 186]. Подібні риси Франко відзначає також у творчості Конрада Фердінанда Мейєра: «Висловити кожну думку якнайпростіше, якнайясніше і якнайкоротше, — се був його девіз... Він розважав кожне речення, кожну фразу, скорочував, добирав найвлучнішого слова, переправляв до втоми» [18, т. 31, 427].

Однак і в мовному питанні Франко був поміркованим. Тенденції до ущільнення та спрощення мовних конструкцій абсолютизувалися у «секундному стилі» німецьких натуралістів, які принципово не використовували художніх тропів. Метафори, порівняння, епітети зустрічаються у них дуже рідко; в текстах переважають дієслова, що передають інтенсивність дії. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко скептично ставиться до таких експериментів у німецькій літературі, як до надуживань: «Під проводом Арно Гольца постала там купка поетів, котра, знов зводячи до абсурду певну доктрину, відкидає все, що досі називалося поетичною формою і мелодією, отже, не тільки риму, але й рівний розмір віршів, і ставить основним принципом нової поезії голе слово в його безпосереднім, первісним, несфальшованим значенні». Про цю нову «школу» Франко каже: «Взагалі, чим менші таланти, тим більше роблять шуму — стара історія» [18, т. 31, 96—97].

Важливого значення у творах натуралістів набувають діалоги, завдяки яким передається вся багатоманітність розмовних інтонацій, домінує питально-відповідальна форма, насиченість окличними реченнями, емоційно забарвленою лексикою. «Застановитися

ближче над секретом мужицького діалогу, над тим, що різнить його від нашого», закликав літераторів й І. Франко [18, т. 37, 8].

Щодо індивідуальних особливостей творчого методу Франка, то чи не найголовніша з них, на наш погляд, — синтезуюча здатність. Не як метод, а як елемент у структурі творчого методу Франка, натуралізм міг значно прислужитися письменникові, адже завдяки високій «валентності» він легко утворював сполуки з іншими літературними напрямками. Цікавим є застосування елементів натуралізму в загалом реалістичних творах Бальзака, Флобера, Мопассана, Кретцера, сплаву натуралізму й імпресіонізму в братів Гонкурів, Золя; експресіонізму та натуралізму в німецьких експресіоністів тощо. І коли для екстенсивного розвитку літератури важливим було вивести натуралізм у порівняно «чистому» вигляді (це сприяло, наприклад, «канонізації» реалізму як цілком поміркованого «центристського» літературного напрямку), то для інтенсивного її розвитку важливішими є можливість експериментування на жанрово-композиційному рівні; перспектива творчого застосування прийомів, вироблених натуралізмом, здатність елементів натуралізму доповнювати собою поетики інших літературних напрямів.

Загалом, літературно-критична спадщина Івана Франка зафіксувала багато доказів неабиякого зацікавлення критика історико-теоретичними проблемами натуралізму, як і спробу логічно обґрунтувати необхідність впровадження деяких ідейно-естетичних засад цього напрямку в українській літературі. Заслугою Франка є створення на основі реалістичного і натуралістичного мистецтва власної концепції «наукового реалізму», яку можна вважати індивідуальним і національним різновидом натуралізму. Проведення натуралістичного експерименту в Україні було співзвучним із духом

часу й принесло позитивні результати. Провокативний характер цього експерименту примусив пошукати літературну критику, започаткувати обговорення проблем і шляхів розвитку української літератури. Вироблені натуралізмом нові методологічні принципи, прийоми, техніка письма, засоби художнього зображення сприяли подальшій інтенсифікації літературного процесу в Україні.

### **Література**

1. Бальзак О. Собр. соч.: В 15 тт. — Т. 13. — М., 1951. — 323 с.
2. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. — М., 1964. — Т. 1. — 710 с.
3. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве.—М.,1891.— 350 с.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — початку ХХ століття. — К., 1981. — 214 с.
5. Золя Э. Собр. соч.: В 26 тт. — Т. 24. — М., 1966. — 321 с.
6. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. — К., 1977. — 256 с.
7. Ковалёв Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в ХІХ веке// Искусство и художник в зарубежной новелле ХІХ века. — Л., 1985. — С. 5—24.
8. Конт О. Курс положительной философии: В 6 тт. — СПб., 1900. — Т. 1. — 302 с.
9. Купранець О. Творчість Івана Франка// Світло. — 1956. — № 12. — С. 29—30.
10. Леся Українка. Зібр. творів: У 12 тт. — К., 1977.
11. ЛНВ. — 1898. — Т. І. — Кн. 3.

12. Матвіїшин В. Е. Золя в польсько-українських літературних взаєминах// Укр. літературознавство. — 1972. — Вип. 17. — С. 52—59.
13. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.
14. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів. — К., 1996. — С. 118—130.
15. Поважна В. Розвиток української літературної критики у 80—90-х роках ХХ ст. (До проблеми критеріїв і методу). — К., 1973. — 268 с.
16. Тэн И. Философия искусства. — М., 1933. — 360 с.
17. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка: Навчальний посібник. — Тернопіль, 1997. — 64 с.
18. Франко І. Збір. творів: У 50 тт. — К., 1978.
19. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80—90-х годов XIX ст. — К., 1982. — 132 с.
20. Янковський Ю. Животворні зв'язки. — К., 1968. — 233 с.
21. Hamann R., Hermand T. Naturalismus. — Berlin, 1959. — 162 s.
22. Rudnytzky L. Franko's «Pański Tarty» in light of German literary theories// Symbolae in honorem Volodymyri Janiw. — Munchen, 1983. — P. 800—809.
23. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831—1864). — Warszawa, 1964. — 411 s.

24. Skwarczyńska S. Wokół relacji: przedmiot badań literackich a ich metodologia// Problemy teorii literatury. — Wrocław; Warszawa, 1988. — Seria 3. — S. 516—532.

25. Słownik terminów literackich. — Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1976. — 465 s.

### **2.3. Елементи натуралізму в структурі художніх творів І. Франка**

Творче переосмислення положень натуралістичної доктрини не тільки сприяло формуванню оригінальної теоретичної моделі Франкового варіанту натуралізму, але й дозволило письменникові використовувати елементи поетики цього літературного напрямку у власній художній практиці.

Вже в одному з перших великих прозових творів І. Франка — «Петриях і Довбущуках» (1875—1876), крім очевидних романтичних тенденцій, присутні також елементи натуралізму. Про це свідчить хоча б такий уривок із повісті:

«Мов снопи на тоці, валялися по цілій полянці нещасливі діти, пошарпані і плаваючі в калюжах власної крові. Глибокі рани, із котрих капала кров, свідчили, що життя уйшло уже давно з тіл і що дармий тут всякий рятунок» [25, т. 14, 21].

Цілком у дусі натуралізму змальований у повісті портрет чоловіка, який виконує типово романтичну роль «старця, який усе знає»:

«Перед ними лежав старець, літ, може, 65. Лице його було страшно худе і запале і мало барву свіжо зораної іловатої ріллі, або, як народ виражається, «зайшло зовсім муравицев». Сиве волосся позлипалося від крові, а руки виглядали, як поломані граблі, на

котрих, мов довгі зубці, стирчали сухі і покручені ревматизмом пальці. Очі запливли кров'ю і були страшно витріщені та проражали скляним, мертвецьким блиском, уста були сині, як гнилі сливи, а напереді стирчали всього-на-всього два чорні зуби. Сухі, як доска, груди ледве-ледве здвигалися, — знак, що нещасний ще дихав, а все тіло корчилося судорожно в великих болях, так, як корчиться жаба, котрій ся відрубав голову» [25, т. 14, 29].

Значмо, що навіть враховуючи контрастність, притаманну романтичному мистецтву, такий опис — надто «неестетичний» для романтичного твору.

Натуралістичною у повісті є також картина катування опришками єврея і його дружини:

«Опришки без чувства, без милосердя похватили нещасливу поумертвую Рухлю; вона, мабуть, ще була в омліні, голова її зависла, лице посиніло, вона і слівця не писнула, коли її брали. А другії уже зачали повереслами із сухої соломи обкручувати її ноги...

Уже клятїї обступили Рухлю, уже засвистіли в воздуху їх канчуки, порючи до крові її тіло, — звичайний спосіб, котрим опришки будили омлілих до життя, — уже серед проклять, сердитих слів і ужасних жартів опришків далось чути слабе стогнання мученої, — уже ю допрошуют о грошах, но она нічо про гроші не знає... » [25, т. 14, 63—64]

Але це не єдина сцена катування у творі. Франко детально описує процес і способи тортур, яких зазнав Андрій Петрій, коли його допитував про Довбушеві скарби Олекса Довбушук:

«Нещасливий задрижав на цілім тілі і прокинувся. Кров плила йому з уст, носа і чола і капала на груди, котрії зарівно були сині, збиті і криваві. Він висів на поліні, котре вгризалось йому до кості в ноги під колінами, плічми опертий був о стіну. Страшний вид був

того перед кількома хвилями так хорошого, цвітучого молодця! Око його втратило свій погідний блиск, окровавлене лице було бліде, як у трупа, шнури, которими був зв'язаний, тамували круження крові, а жили видні були на тілі, як синії грубії змії, обкручуючі члени, і здавалося, що готові кожної хвилі пукнути і отворити новії впливи крові» [25, т. 14, 84—85].

Натуралістичні описи зустрічаємо і в іншій романтичній повісті Франка — «Захар Беркут» (1882), зокрема в епізоді полювання на ведмедя:

«Дикий рик раненого ведмедя розлягався чимраз дужче. В розпуці він підводився на задні лапи, обтирав собі кров з очей, рвав і кидав галуззям наперед себе, але дарма; одно його око прошиблене було стрілою, а друге раз у раз запливало кров'ю наново» [25, т. 16, 17].

Тугар Вовк «з усього розмаху цюкнув його згори в голову, аж череп розколовся надвоє, мов розбита тиква. Бризнув кровавий мозок на боярина і тихо, без рику повалився звір додолу» [25, т. 16, 17].

Використання драстичного опису в даному випадку дозволяє розкрити фізіологічні механізми пристрасті, яка несподівано охопила Мирославу і Максима. Раптовий спалах кохання між героями не вимагав би мотивації у руслі суто романтичного напрямку, але вплив реалістично-натуралістичної доктрини свідомо чи підсвідомо змусив автора чимось детермінувати цю раптовість. Тож небезпечна і захоплююча кривава пригода на полюванні — свого роду фізіологічний детонатор, який спричинив вибух почуття між головними героями.

Натуралізм присутній і в багатьох батальних сценах повісті, в епізоді потоплення монголів, коли інстинкт самозбереження керує всіма вчинками людей:

«Загримали молоти і топори монгольські о руки й черепи самих же монголів. Брат не знав брата в тій страшній хвилі близької смерті; товариш мордував товариша з більшою лютістю ніж мордував би ворога» [25, т. 16, 144].

На відміну від романтичного характеру «Петріїв і Довбущиків» чи «Захара Беркута», Франко демонстрував у інших творах володіння цілком протилежною манерою письма. Того ж 1876 року (час завершення праці над «Петріями і Довбушками») він розпочинає цикл «Бориславських оповідань», в яких «молодечий романтизм» поступається місцем синтезові натуралізму, реалізму й імпресіонізму. М. Ткачук у праці «Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка» дає загальну характеристику циклові: «У бориславських оповіданнях зображення взаємин між працею і капіталом набуває глибокого синтезу натуралістичних та реалістичних рис: тут письменник, уводячи описи й аналіз сучасних економічних відносин між робітниками й підприємцями, показав їхній вплив на характер і долю людей; тут він відкрив новий для української прози і досить плідний засіб зображення життя, поєднуючи передачу об'єктивних сторін предмету і суб'єктивного сприйняття його персонажем» [24, 29]. Поєднання елементів натуралізму й імпресіонізму проявляється, зокрема, на жанровому рівні: фрагментарний характер бориславських оповідань надає можливість авторові, використовуючи розрізнені на перший погляд мазки-деталі, створити широке епічне полотно, цілісність якого, як на картинах імпресіоністів, можна збагнути лише на відстані, вийшовши за рамки окремого твору-фрагменту й охопивши поглядом увесь цикл.

О. Білецький вважає І. Франка новатором в аспекті відображення у його творах трудових процесів: роботи в полі («Лесишина



челядь»), кустарних промислів, роботи вугляра («Вугляр»), муляра («Муляр»), коваля («У кузні»), столяра («У столярні») тощо [2, 424]. Варто додати, що типово натуралістичні деталізовані описи цих процесів новаторськими були стосовно української літератури, бо у світовій вони зустрічаються у класиків реалізму — Бальзака (виготовлення паперу, друкарська праця у «Втрачених ілюзіях»), Діккенса (підприємницька діяльність у «Домбі і сині»); та натуралізму — Е. Золя (робота шахтарів у «Жерміналі», торговельна справа у «Череві Парижу»). Натуралістичній описовості, об'єктивності зображуваного, точності в деталях, впровадженню елементів публіцистики відповідав нарисовий характер Франкових оповідань на трудову тематику.

«У «подорожньому нарисі», яким, по суті, був перший етюд Франка з робітничого життя — «Вугляр», дається інформація про примітивний спосіб випалювання вугілля, мізерність заробітку вугляра та його випадкову загибель» [8, 60—61], — зазначає І. Денисюк. Загалом твір відповідає концепції наукового реалізму, так само, як і весь бориславський цикл, який Д. Наливайко бачить невіддільним від літератури натуралізму [21, 125]. Детальними описами картин дійсності Франко підсилює експресивність твору, його шокуючий вплив на читача (наприклад, в епізоді загибелі вугляра):

«Лежав мій Іванчик на землі передо мною, чорний увесь, як головня. Тіло в огні збіглося, шкіра перегоріла, потріскала... Не пізнати, де були очі, де уста, де лице, нічого!..» [25, т. 14, 251]

Коли про реалізм бориславських оповідань сказано багато, то про елементи натуралізму в них згадувалося не завжди. І все ж М. Ласло-Куцюк, наприклад, вважає, що сюжетні ситуації другої редакції оповідання «Ріпник» (1876, 1899) нагадують фабулу роману

Е. Золя «Тереза Ракен», а сцена сварки Фрузі з Ганкою подібна до сцени сварки Жервези і Віржині з роману Золя «Пастка» [15, 190—191]. Елементи натуралізму знаходимо й у детальних, фактографічно точних описах життя, побуту, зовнішності заробітчан, умов їхньої праці:

«Вже пізно вночі. Тісна, брудна і задушна цюпка наповнена робітницями. Баби, дівчата, молодиці, що тут злягають з далеких сторін, пригнані недолею, — що через день надривають си груди і руки, крутячи раз у раз корбою, котрою витягають глину або й людей із ям, — тепер лежать покотом на холодній дерев'яній підлозі, — кулак під головою, одна попри другу стиснені — і для недостачі місця, і для теплоти.

Їх лица пожовклі з нужди, — їх руки немов обросли глинов і воском земним, — їх одіж — то позшиване лахмання, що ось ледве-ледве держиться на них. Тут старі, недугами і грижею поорані лица лежать обіч молодих, хороших ще, — котрих цвіт, однако ж, звіяла передчасна тяжка праця, і нужда, і розпуста» [25, т. 14, 278—279].

І. Денисюк вважає, що «символізуючу функцію виконує у творі пейзажний образ — картина брудного, болотистого Борислава на тлі весняних підгірських долів» [8, 62]. Сірий колір стає домінуючим в описах міста, навіюючи меланхолію, понурість, пригнічений настрій:

«Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішачих на роботу до ям. Улиці вузькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, — немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, — чорні ріпники, — стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, — ось усе, що зустрине

твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських» [25, т. 14, 280—281].

Як тут не згадати описи сіро-чорних шахтарських буднів у романі Е. Золя «Жерміналь»; порівняння шахти зі страховиськом, яке щоденно «пожирало... свою порцію людського м'яса» [10, 479]; малювання безрадісного, зіпсутого тяжкою працею і розпустою життя жінок, які «настільки ще дурні, що вечорами бігають на побачення, плодять дітей, приречених на тяжку працю і муки!» [10, 119].

На відміну від Золя, Франко ставить на перше місце не фізіологічну, а соціальну зумовленість характерів персонажів. Однак, за Т. Гундоровою, «соціальна підкладка натуралізму, що його Франко утверджував, спричинилася до зображення психології «маси» і «масового» героя, а аналіза такого соціального процесу, як пролетаризація, вела до зображення різних деструктивних явищ людського життя (п'янство, розбишацтво, руйнування патріархальних родових відносин)» [6, 22—23]. Таким чином, Франко, як і Золя, змушений був уникати ідеалізування, створюючи образ героя «з маси». Інша справа, що відчуття песимізму, фатальної приреченості не залишає нас від першого до останнього рядка французького роману. «Ніколи це не закінчиться, якщо вони так і будуть народжувати на світ жебраків» [10, 119], — віщує темне майбутнє своїм героям Е. Золя. У Франковому світогляді місця для песимізму не було, тому й стилізований під натуралізм твір отримує не властиве цьому літературному напрямку закінчення. Здається, у безвихідній ситуації автор раптом вирішує «прорубати вихід», дати своїм героям шанс, вивівши їх за межі Борислава, що пожирає людей: «От тут хорошо! От тут спокійно та затишно! Ту мене ніхто не знає, — ту мож жити! Ну, бувай здорове, давне жите, давна муко!

Прийшла пора отямитися, пора працювати, та не бориславською роботою!» [25, т. 14, 290], — патетично промовляє до самого себе головний герой твору, вчорашній п'яниця і волоцюга, виносячи з бориславського пекла в гірські околиці дитину — своє майбутнє, свій шанс на духовне очищення і виправлення. Щоправда, природність такого раптового переродження викликає сумнів. Складається враження, що «прорубаний» у сюжетній канві «вихід» надто дорого обійшовся авторові, «заваливши» всю художню структуру твору, але в цьому весь Франко: перш за все — зміст, ідейне наповнення, навіть якщо це йде на шкоду декоративно оформленому «фасадові» твору! І все ж... Чи не виграв би твір в аспекті його емоційного сприйняття, чи не справив би він більшого враження, чи не залишив би глибшого сліду в душі читача, якби закінчувався не ідилічно, а страшним «знаком оклику» — картиною смерті Фрузі з дитиною на руках:

«Лиш лице її страшно змарніло за тоті дні! Лиш руки її худі посиніли, мов боз. Лиш очі її, широко отворені, не ярили вже гарячковим блеском, а склілися до світла, мов з леду уточені. Вона сиділа недвижна, — її очі смотрили німо наперед, на сіняні двері, — а уста напівотверті, бачиться, закаменіли в слові:

— Цить, дитинко, цить! Він зараз прийде, — твій таточко зараз прийде!

Бідна нещаслива дівчина! Як страшно, як хорошо вона виглядала в тій хвили!» [25, т. 14, 290].

Складається враження, що ідеалізований фінал «Ріпника» дисонує із загальною натуралістично-реалістичною спрямованістю твору.

Новелу Франка «На роботі» (1877) І. Денисюк називає «виробничим репортажем», але підкреслює, що «поруч із суто репортажними прийомами «літератури факту» тут

використовуються прийоми літературної та фольклорної умовності» [8, 63]. Крім того, дослідник відзначає у творах Франка «На роботі», «Вівчар» ще й такі «новітні форми оповіді», як «потік свідомості» або «односторонній діалог», а ці прийоми «сягають вже у вік двадцятий з характерними для нього формами викладу в Дж. Джойса і А. Камю [8, 63—64]. Вироблена натуралістами техніка детального копіювання «шматків життя» через перехідний імпресіоністичний етап точної фіксації вражень від «шматків життя» перетворюється у модернізмі ХХ століття на техніку копіювання «шматків потоку свідомості». В десяти фрагментах-етюдах новели «На роботі» копіювання «шматків життя» і «шматків потоку свідомості» поєднуються, утворюючи єдиний «потік життя» головного героя — ріпника Гриня.

Л. Безуглий у статті «Спостереження над поетикою оповідання І. Франка «На роботі» віднаходить риси натуралізму в зображенні самого процесу виснажливої, небезпечної роботи під землею. Він вважає, що для творчого періоду І. Франка, коли було розпочато роботу над бориславськими оповіданнями, така манера особливо характерна, оскільки «до реалістичного, правдивого зображення дійсності молодий письменник ішов через засвоєння досвіду вітчизняної та західноєвропейської літератури, зокрема творчості Е. Золя» [1, 88]. Додамо, що засвоєння досвіду натуралістичної літератури не залишалося на рівні копіювання європейських зразків, а сприяло імпровізації та комбінуванню елементів натуралізму з елементами інших літературних напрямів, пошукам власного оригінального стилю. Найвищого ступеня правдоподібності, натуралістичної об'єктивності в описі повсякденних реалій життя і праці головного героя письменник досягає завдяки використанню однієї з найсуб'єктивніших форм викладу — сповіді. Таким чином,

об'єктивна дійсність у Франка не позасуб'єктивно розгортається і не є дегуманізованою; вона не ототожнюється лише з матеріальним світом, як у творах Е. Золя, а отримує сенс тільки через усвідомлення людиною. Форма сповіді дозволяє також правдоподібно передати особливості мовної характеристики персонажа, оскільки оповідь ведеться від його імені. В творі широко вживаються професіоналізми, діалектизми, просторіччя, редуковані слова. Зазначені особливості Франкового методу ілюструє зокрема епізод опускання Гриня у штольню:

«Як ту тісно! Як ту темно, душно, лячно!..

Моя дротянка немов привалена пітьмою, — ледве-ледве блимає. А се що за темні челюсті, ніби вхід у лисову яму?.. Ци тото ж тота штольня?.. А як ту в ню влізти, — а робити в ній?.. Господи, та ту прийде чоловікові згорбатіти, ще заким ми сопух дух запре!.. » [25, т. 14, 298].

На думку М.Ткачука, структура новели «На роботі» сприяє відтворенню у щонайменших деталях усіх перипетій важкої праці Гриня при корбі й у штольні й типологічно споріднюється з оповіданнями «Тато Гамлет» (1889) німецьких натуралістів Арно Гольца та Йоганнеса Шлафа, «Апостол» Г. Гауптмана. Дослідник вважає, що в поетиці натуралізму даються картини царства Задухи [24, 30—31]. На наш погляд, генетично і типологічно такого роду натуралізм пов'язаний не лише із сучасним Франкові варіантом цього літературного напрямку, а й із його зародковими формами, що проявилися у зображенні пекельних мук ще в Середньовіччі та в барочному гротеску (в українському варіанті в апокрифічних легендах про мандрівку пеклом Марка Проклятого).

Детальні натуралістичні описи пекельних мук, жорстокі фантазії на тему покарання за гріхи, які в Середньовіччі були засобами

повчання, навернення грішників на праведний шлях, проявлялися і в барочному гротеску, і в містичному романтизмі, і в сучасному Франкові натуралізмі, а пізніше — в творах експресіоністів. Ці ірреальні, передані натуралістичними засобами зображення епізоди підвищують загальну емоційну тональність художніх творів. А. Чичерін у монографії «Виникнення роману-епопеї» називає «натуралістичними плямами» подібні до Франкових картини жахів у «Жерміналі» Е. Золя і пов'язує їхню появу з найтемнішими проявами «реакційного романтизму». «Вбивство у мороці, під землею, труп Шаваля, що, скинутий у воду, постійно підпливає назад, — усе це не реальні пекучі жахи бідності й безправ'я, а видумані, навмисно згущені жахи, як-от жахи «чорного роману» [28, 221], — вважає він. Замінивши в критеріях оцінки твору дилему «реакційний — прогресивний» на «цікавий — нецікавий», помітимо, що й у Франка, і в Золя художня вартість твору завдяки згаданим натуралістичним і водночас ірреальним епізодам явно зростає, оскільки саме вони концентрують у собі найбільшу силу експресії й при тому органічно вписуються у загальні похмурі тони оповіді.

Не менш похмурою виглядає і повість «*Voia constrictor*» (1878, 1884, 1905—1907), особливо її первісний варіант, де поетика натуралізму проявляється найчастіше в епізодах на зразок Германових спогадів про материнське «виховання»: «Тоді вона хопила його за волосся, підняла догори, заліпила рану розіжваним хлібом, плюнула йому в рот, щоб утишити плач його і вивергла за двері, песя скавуляче...» [25, т. 14, 455]. Або у спогадах про лютування холери в Галичині, коли малий Герман «не раз надібав холодні, слизькі вже трупи і бридився їх гірше жаби...» [25, т. 14, 456].

Т. Гундорова називає «*Boa constrictor*» 1878 року написання «першою в українській літературі натуралістичною повістю» [6, 24]. Натуралізм у творі присутній у змалюванні важкого дитинства Германа Гольдкремера, у зображенні того життєвого бруду, який весь час оточував його; у «фактографічному» відтворенні особливостей злиденного життя і побуту робітників копалень; у зацікавленні патологічними проявами психіки Рифки та Готліба. Автор повісті торкається і проблеми спадковості (Готліб успадкував певні риси психічної патології від батьків):

«Вона [Рифка, — Р. Г.] й синові своєму передала того ідіотичне лінивство і тоту тупість, тільки що у Готліба до неї примішалася ще вітцева гарячка, виступаюча рідкими вибухами лютості і вічною жадобою нищення, псування та трачення всього без думки і без цілі» [25, т. 14, 404].

Симптоми психічної хвороби проявляються у нервовості Готліба (в редакції 1905—1907 років — Дувідка); в його постійному роздратуванні; в садистських нахилах, котрі далися взнаки, ще коли він був малою дитиною:

«Вже з самого малку був дивної, хоробливої вдачі. Страшенно нервовий і дразливий, він у дитинстві терпів від нападів корчів, подібних до епілепсії, які мучили його до десяти літ і спиняли його духовий розвій. У тім часі в ньому розвилися жорстокі інстинкти, любив мучити звірів і людей, дивитися на терпіння і конання, обливав покойових собачок своєї мами окропом, випікав їм очі, вирізував вуха і хвости і сердечно реготався при їх болісному скомлінні. Так само жорстоко він поводився зі слугами, з сусідськими дітьми... » [25, т. 22, 184]

Дувідко не приховує своїх садистських нахилів перед батьками:



«— Я люблю, як щось живе треплеться мені в руках, а я раз за разом затоплюю ніж у його тіло, і сліджу його передсмертні судороги, і люблюся струмками гарячої крові, що б'є ключем із його ран, і слухаю його передсмертного стогону і харчання. Отсе приємність! Чуєш, що ти пан над життям людським, коли можеш відібрати його в кожній хвили» [25, т. 22, 187].

Можливо, Франко навмисне вводить саме такий образ спадкоємця справи Германа Гольдкремера, щоб підкреслити безперспективність подальшого розвитку капіталізму з його безмежною владою грошей, падінням моралі, втратою людяності у суспільстві. Головна ідея твору запозичена з Марксових праць і полягає в тому, що капіталізм сам породжує силу, яка рано чи пізно спричиняє його загибель. І тут справді можна говорити, що вплив натуралістичної концепції Золя на творчий метод Франка перебуває в межах впливу соціалістичних ідей на світогляд письменника. Але якщо в натуралізмі (в літературі) Франко — соціаліст, то в соціалізмі (в політиці) він — натураліст, бо бачить «могильника» капіталізму не так у пролетаріаті чи будь-якому іншому суспільному класі, як у природі самої людини, яку псує безмежна влада грошей, у моральному самоїдстві буржуазії, у всепоглинаючій жадобі до наживи, а це — зворотний вплив ідейно-естетичної доктрини на світогляд письменника.

Еволюцію політичних переконань письменника не можна ототожнювати з еволюцією його естетичної свідомості, хоча певний взаємозв'язок між цими процесами безумовно існує. Абсолютизація ідеологічного аспекту в схожому до «*Voia constrictor*» за тематикою і проблематикою творі «Борислав сміється» (1881—1882) зовсім не передбачає автоматичного звернення до суто реалістичного методу. Окрім реалізму, в творі виразно проступають риси романтичного та натуралістичного напрямів. Щодо останнього, то знову

напрошуються паралелі з романом Е. Золя «Жерміналь», написаним пізніше від Франкового твору. Це, насамперед, подібність тематична. Обидва письменники порушують проблеми соціальної нерівності, нагромадження капіталу в руках підприємців і одночасного зубожіння пролетаріату; провідними в зазначених творах є також теми організації робітників для протистояння безмежній владі капіталу, зародження страйкового руху, конкурентної боротьби між капіталістами. Методи боротьби, які сповідують Етьєн та Бенедьо Синиця, — однакові: «— Нам потрібно перш за все створити тут касу взаємодопомоги... У випадку необхідності вона буде для нас страйковим фондом...» [10, 133], — переконує товаришів Етьєн.

У суперечці з Сенем Басарабом на запитання «з чого вони будуть жити за той час безроботиці?» Бенедьо відповідає:

«Отже ж то на те треба зробити складки, щоби забезпечитися на таку пригоду. Аж якби з тих складок набралася сума порядна, така, щоби вистачила, возьмім, на тиждень, або на дві неділі, то тоді мож робити змову» [25, т. 15, 378].

І немає сумніву, що Золя не читав Франка. Подібність тут типологічна.

І Е. Золя, й І. Франко вважають страйковий рух поміркованим, сказати б, еволюційним методом боротьби. «Еволюціонерам» Етьєну та Бенедьові протиставляються «вічні революціонери», справжні бунтарі — політичний емігрант з Росії Суварін (у французькому романі) та брати Андрусь і Сень Басараби у творі Франка. Суварін у запалі суперечки виголошує:

«— Пустимо в хід вогонь, отруту, ніж. Розбійник — ось справжній герой, народний месник, дійовий революціонер, без

книжних фраз. Потрібен цілий ряд жахливих посягань, щоби налякати можновладців і пробудити народ!» [10, 225].

Андрусь Басараб пропонує радикальніші від Бенедьових методи боротьби: «Одна нам тепер дорога осталася — підпалити се прокляте гніздо на всі штири роги» [25, т. 15, 474], — каже він. Його підтримує брат — Сень Басараб: «Моя гадка: у кого міцний кулак, той сам собі вимірить правду» [25, т. 15, 478].

Звернення до «мандруючих персонажів» (Герман Гольдкремер, Рифка, Готліб, Матій), які переходять у Франка із твору в твір, наприклад, із «*Voia constrictor*» у «Борислав сміється», також практикувалося в реалістично-натуралістичній літературі («Людська комедія» Бальзака, «Ругон-Маккари» Золя).

Поетика натуралізму в повісті «Борислав сміється» проявилася й у фактографічній техніці письма, яка дозволяє докладно описати працю, побут, умови злиденного існування бориславських робітників та жителів навколишніх сіл:

«Між народом почали промітуватися недуги: заразливі гарячки, тифус та пропасниця. Попухлі з голоду діти мужицькі, голі та сині, цілими чередями лазили по толоках та сіножатях, шукаючи кваску; вони, не находячи кваску, пасли траву, мов телята, обривали листя з черешень та яблунь, гризли його, западали на животи і мерли цілими десятками» [25, т. 15, 343].

З. Гузар, досліджуючи проблему локального колориту в повістях І. Франка «Борислав сміється» [4] і «*Voia constrictor*» [5], звертає увагу на прояви поетики натуралізму в зображенні штолень з «колеритними подробицями, через які відтворюється процес видобування воску»; в описах Підгір'я, що «рясніють докладно локалізованими подробицями, географія яких відповідає натурі»; у «натуралістичних подекуди деталях в описах міст» [5, 107, 108].

Однак зростаючи, порівняно з «*Voa constrictor*», ідеологізація, соціальна заангажованість повісті «Борислав сміється» спонукає автора застосовувати реалістичний принцип соціальної типізації характерів з одночасним редукуванням їхньої фізіологічної зумовленості. Ще у варіанті 1878 року «*Voa constrictor*» Герман сумує за «супокоем безжурним, теплими днями та тихими вечорами онучарського життя» [25, т. 14, 457], подібно до того, як у «Жерміналі» пан Енбо заздрить фізіологічному щастю черні:

«Все, все він віддав би — і свою освіту, своє благоденствіє, розкіш у своєму домі, свою владу директора, якщо би міг один-єдиний день стати останнім із цієї голоти... Як було би добре давати волю чуттєвим бажанням, бути хамом, бити по щоках жінку і залицятися до сусідок. Ах, жити би худобиним життям, не мати нічого свого, ховатися в житі з якоюсь потворною, брудною відкатницею і не шукати іншого кохання» [10, 328].

Складається враження, що Е. Золя солідаризується з подальшою думкою свого персонажа: «Який це ідіот вирішив, що щастя знаходиться в розподілі багатства? Нехай навіть цим пустим мрійникам, революціонерам, вдасться зруйнувати існуюче суспільство і побудувати нове, — це не додасть людству ні краплинки радості» [10, 328].

У романі «Борислав сміється» «визискувачі» більш цілісно репрезентують ту соціальну верству, до якої належать. Герман не рефлексує, не дозволяє собі психологічних зривів, як пан Енбо у «Жерміналі» чи й сам Герман, але у варіанті «*Voa constrictor*» 1878 року.

Абсолютизацією позитивних і негативних персонажів, ідеалізацією головного героя, соціальною заангажованістю повість Франка нагадувала твори німецьких натуралістів, у яких

романтично-ідеалістичні літературні традиції частково зберігали свою впливовість.

Ще до написання роману «Борислав сміється», 1876 року, у Франка зародилася думка «дати ряд коротких образків із життя різних верств нашої суспільності» під заголовком «Галицькі образки». В них письменник хотів «змалювати деякі типи та появи з життя галицько-руської інтелігенції» [25, т. 15, 11]. Своїм задумом, структурою та манерою письма «Галицькі образки» дуже нагадують бориславський цикл. В обидвох чітко проступають елементи реалізму, натуралізму й імпресіонізму як на рівні конкретних творів, так і всього циклу. Фрагментарний характер творів дозволяє в одному циклі поєднати нариси-«кадри», на яких зафіксовані розрізнені «шматки життя».

В «Галицьких образках» І. Франко розпочинає працю над однією з найкращих сторінок своєї творчості — оповіданнями про дітей («Малий Мирон», «Оловець», «Schonschreiben»). У деяких із них докладність, з якою описуються фрагменти свідомості головного героя, нагадує натуралістичну техніку письма.

Оповідання «Малий Мирон» (1879) містить у собі елементи імпресіоністичного мистецтва. Із цим напрямом споріднюють його психологічне заглиблення у внутрішній світ дитини; прагнення відтворити найтонші зміни в настроях Мирона, які залежать від тисячі зовнішніх і внутрішніх причин; схопити миттєві враження дитини від навколишньої дійсності; багатство відтінків у змалюванні цієї дійсності. Але письменник піднімає і деякі злободенні проблеми, як-от проблему суспільної адаптації обдарованої дитини. Він реалістично прогнозує безрадісне майбутнє малого Мирона:

«Ну, і незавидна чекає його доля! Навістить він і стіни тюремні, і всякі нори муки і насилля людей над людьми, а скінчить тим, що або згине десь у бідності, самоті та опущенні на якимсь піддашші, або з тюремних стін винесе зароди смертельної недуги, котра перед часом зажене його в могилу, або, стративши віру в святу правду, почне заливати черв'яка горілкою аж до цілковитої нестями. Бідний малий Мирон!.. » [25, т. 15, 71].

Таке закінчення V розділу оповідання контрастує з першими чотирма, в яких оповідь ведеться у м'якій імпресіоністичній манері, розбавленій тонкою авторською іронією. За композиційною побудовою твір нагадує «Лесишину челядь», а за жанром теж є антидилією. Суть прийому, який письменник застосовує в обидвох оповіданнях, щоб підсилити враження на читача, розкрито в репліці одного з персонажів твору «Гірчичне зерно» (1903) — старого Лімбаха:

«А ви спочатку розохочуєте, розгріваєте нас своїм малюнком природи, ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а ви тоді бух на нас холодною водою. І пощо? Що вам із того прийде? Се нечемно і... і нелояльно. Се надужиття довір'я! » [25, т. 21, 331].

Оповідання «Малий Мирон» має багато спільного із пізнішим оповіданням Франка про дітей — «Під оборогом» (1905). В обидвох творах автор використовує прийом «потoku свідомості» для того, щоб якнайповніше розкрити багатий внутрішній світ «дивакуватої» дитини.

Серед оповідань про дітей, хронологія яких не вкладається у рамки якогось одного періоду Франкової творчості, найбільш «натуралістичним» видається оповідання «Отець-гуморист» (1903). У ньому автор використовує натуралістичні описи там, де потрібно показати слабкі сторони тодішньої системи освіти, за якої

повновладним «володарем дитячих тіл і душ» могла стати людина з садистськими нахилами, з проявами психічної патології, людина, яка отримує маніакальне задоволення від мордування дітей:

«Ми думали, що биття озвірить учителя, розсердить його. Але де там! Доконавши сього огидного знущання над хлопчиком, наш учитель був веселий, усміхався, жартував, мало не підскакував, ходячи по класу» [25, т. 21, 296].

Викривальний характер твору надає гуманістичного спрямування Франковим фантазуванням на тему катування невинних; письменник вдається до такого сильнодіючого нервового збудника, тільки впевнившись, що це слугуватиме певній позитивній меті. І тільки це надає йому моральне право «живописати гріх» та насичувати натуралістичними деталями деякі картини мордування дітей у творі:

«Помічники тим часом разом з цензором таки перемогли Волянського, стягли з нього верхні й нижні штани і простягли його на градусі. Оба помічники держали цупко за ноги, цензор сів на його плечах, придержуючи обома руками його руки, а о. Телесницький кинувся щосили бити бучком по голому тілу. Зараз за першим ударом Волянський крикнув страшенно. О. Телесницький зупинився; він смакував цей крик болю і не міг здержати себе, щоб не зажартувати:

— А прецінь ми раз почули від тебе людський голос! Ану ще раз! Другий удар — новий несвітський окрик» [25, т. 21, 304].

Отець-гуморист заграє з своєю черговою жертвою:

«— Але ж гов! Синоньку! Чого кричиш? Адже ще тобі нічого не сталося! — промовляє він. — Ну, скажи, болить тебе?

— Ні, — відповідає мученик.

— Ну, бачиш. А тепер?

І тут сильний удар паде на голе тіло» [25, т. 21, 314].

Психопатологія о. Телесницького очевидна. Однак письменник не силкується детермінувати негативність свого персонажа винятково соціальним середовищем. Таким чином Франко надає відтінку екзистенціальності образу о. Телесницького:

«Хто він був? Навмисний злочинець, чи sui generis доктринер, що робив се в добрій вірі, чи божевільний, що якоюсь помилкою замість у Кульпарків дістався на вчительську кафедру в Дрогобич, я й досі не знаю» [25, т. 21, 314].

Насиченістю драстичними картинами оповідання «Отець-гуморист», написане 1903 року, в період розквіту (за версією радянського літературознавства) Франкового реалізму, не поступається новелі «На дні» (1880), яку Франко написав у період інтенсивного захоплення творчістю Е. Золя і яку літературні критики неодноразово звинувачували в надмірному натуралізмі. Епатажні моменти твору «На дні» були настільки провокаційними, що часто без уваги залишалися ненатуралістичні поетикальні елементи в ньому (звичайно, мова йде про дорадянське літературознавство). Поряд з проявами поетики натуралізму — «фотографічним» фіксуванням неестетичних, дискомфортних сторін життя (детальний опис брудної, запльованої камери та її мешканців); змалюванням патологічного типу (образ Бовдура), чия поведінка значною мірою зумовлена фізіологічними чинниками; намаганням шокувати читача трагічною розв'язкою (опис страшної смерті Андрія Темери), — «На дні» містить риси, які доводять генетичну спорідненість реалізму з натуралізмом: це соціальна детермінанта поведінки персонажів, типізація, звернення до теми суспільного «дна», загальна соціальна заангажованість твору, спрямованість на аналітичне дослідження середовища.



Навіть більше, в новелі присутні й елементи романтизму. Важко уявити, щоб, наприклад, Золя дозволив собі таку ідеалізацію позитивного героя Андрія Темери, коли в його творах не завжди можна дошукатися позитивних персонажів. У струмені спогадів Андрія про кохану переплелися елементи еротики і роздуми про високі суспільні ідеали.

Сам Франко щиро зізнавався, що при написанні «На дні» уява допомагала йому дуже мало, а ще менше якась реалістично-натуралістична доктрина: «Я був тут, так сказати, редактор за допомогою ножичок супроти дійсності і мусив тільки прикроювати і зшивати з матеріалу, який доставив мені багатючий досвід в обсязі цього дна» [25, т. 34, 372]. Отже, автор писав не про чиесь, а про власне ув'язнення і про своє кохання. Важко залишатися об'єктивним і безстороннім, пишучи про особисте.

Елементи приземленого натуралізму в поєднанні з високолетністю прийомів романтичного письма збільшували виражальні можливості літератури, породжуючи нову якість експресії. Новела «На дні» вражала своїм новаторством українську, польську і єврейську молодь; її перекладали польською, російською, чеською, німецькою мовами. Нею захоплювалися вчений такого рангу, як В. Веселовський, та естет такого витонченого смаку, як В. Стефаник.

Часом самі обставини життя примушували Франка вдаватися до поетики натуралізму. Досвід чотирьох Франкових ув'язнень не міг не відобразитися у ряді його творів на тюремну та кримінальну тематику, таких як «На дні» (1880), «Івась Новітний» (кінець 70-х років XIX ст.), «Хлопська комісія» (1884), «Панталаха» (1888), «Тюремні сонети» (1889), «До світла!» (1890), «В тюремнім шпиталі» (1902) тощо. У цих творах Франко «веде репортажі» з

натуралістичного «дна» суспільства, де людина найбільше проявляється як істота біологічна, котра безнастанно мусить боротися за виживання. Перед нами постає Франко-позитивіст, добре знайомий з теорією Дарвіна. Персоніфікуючи (романтичний прийом!) «маму природу» в оповіданні «До світла!» (1890), письменник вкладає в її уста слова, звернені до мешканців цього «дна», які ілюструють постулати дарвінізму про природний добір і боротьбу за існування:

«— Буду я з вами, дурнями, панькатись! — воркоче вона. — Чуєте в собі силу, трібуйте вирватися самі наверх! Ще би, я не мала роботи та вас підсаджувати!» [25, т. 18, 100].

В оповіданні «До світла!» в натуралістичній манері описано трагічну смерть Йоська:

«— Йой! — крикнув Йосько і, як сніп, упав з руштовання на ліжко, що стояло під вікном. Ноги його задригали судорожно, а руки, в котрих держав книжку, притиснені були до грудей. З-під карток книжки бухала кров. Куля попала просто в груди» [25, т. 18, 117].

Поетика натуралізму проявляється і в оповіданні «Панталаха» (1888). В творі змальовано прояви психічної патології «дурного Прокопа», який отримав «двадцять літ тюрми» за те, що, «полишений сам дома зі своїм молодшим братом, розрубав йому сонному голову сокирою» [25, т. 17, 236]. Прокіп із задоволенням садиста думає про те, як помститися Споришеві: чи вдарити сокирою по голові, чи кинути в котел із кашею, чи повісити вниз головою? І «ті думки були йому розривкою; за ними він забув дійсність, забув те, що перед хвилиною так боліло та дратувало його» [25, т. 17, 262]. Зі «звірячою радістю» Прокіп сприймає звістку про смерть Спориша.

Обставини життя підштовхнули Франка і до матеріалізації такого оксюморона, як «натуралістична поезія»: висококонцентрований натуралізм з'являється у циклі «Тюремні сонети» (1889). Коли вірші прозою — явище досить розповсюджене в українській літературі, то проза у віршах, якими є по суті «Тюремні сонети», — оригінальний винахід Франка. Таку академічну поетичну форму, як сонет, який уже за традицією асоціюється з чимось безмежно поетичним, Франко зумів модифікувати в натуралістичній манері. Власне, будь-які поетичні форми Франко намагається використовувати для виразу протесту проти брутальної дійсності. Вкрай дискомфортні, шокуючі натуралістичні деталі аж до «тюремних киблів» були підпорядковані цій меті:

І розвели нас у апартаменти

Державні. Злишні тут всі компліменти!

Салон, їдальня, спальня й с... — все вкупі [25, т. 1, 152].

Або:

Тюремний кибель — що в ньому за сила!

І виходок, і мебель враз! Вигідне

Береш його, виносиш, ну, і прямо

На поле лий чи в компостову яму [25, т. 1, 156].

Або:

Ні, наш тюремний домовий порядок

Бува часом дотепний. Ну, скажіть:

Кибльовання полуднішнє й обід

Ураз — чи дотеп се, чи лиш припадок?

І запах соломахи й киблів сморід!

Рядком з водою становлять коновку,

І хліб кладуть, і в киблі ллють карболку —

Ніс арештантський все знесе й живіт [25, т. 1, 157].

В одній із літературно-критичних статей Франко схвально ставиться до натуралістичного змалювання в «Миколі Джері» І. Нечуя-Левицького казарм як свинюшників смердючих, їжі (борщ з ботвиння, квас і таргани замість м'яса, каша з тухлого пшона, старе сало, що тхне лоєм) [25, т. 26, 64]. Подібні детальні описи умов життя та щоденного «меню» арештантів зустрічаємо в «Тюремних сонетах»:

Беруть котел води і жменю круп —

Ось вам і суп; досиплють кмину жмінку,

То звесь кминковий; краяну печінку —

Звесь леберсуп; а хліб — хлібовий суп.

На друге йде капуста й воловина

В неділю (евфемічно — жил і лою

Бува не раз в тім м'ясі половина!),

В будні горох, фасоля (впів з гнилою!),

Логаза, каша гречана й «дубова» —

Ось вам вся наша «карта страв» готова [25, т. 1, 158].

«Хорого на байронізм» поета, на чию «безсонну душу мов горою налягло» «все горе світове» [25, т. 1, 47], поета, котрий хотів перевернути старий лад «не зброєю, не силою огню, заліза і війни, а правдою і працею, й наукою» [25, т. 1, 53], котрий заради звільнення мільйонів допомагав будувати новий великий «храм людських змагань, праць і трудів» [25, т. 1, 41], — цього поета-будівника з високих «руштовань» скинуто на саме «дно» людського суспільства, його запроторено за ґрати. Творчість, поезія — це та «страхувальна

мотузка», яка не давала Франкові вщент розбитися духовно, а зв'язувала його з минулим, сповненим світлих задумів та ідеалів. А що дійсність «на дні» виявилася не зовсім привабливою, то й твори зарясніли неестетичними, але правдивими картинами:

«— Агій, — почнуть естетики кричати, —  
Ось до чого у них доходить штука!  
Яка де в світі погань є, грязюка,  
Вони давай її в сонети бгати.

Петрарка в гробі перевернесь, пробі!»  
Нехай! Та тільки він ходив в саєтах,  
Жив у палатах, меч носив при собі,

Тим-то краси, пишнот в його сонетах  
Так много. Ми ж тут живемо у клоаці,  
То й де ж нам взяти кращих декорацій? [25, т. 1, 155]  
В ув'язненні перед Франком несподівано відкрилася вся гірка  
правда людського «подення», де  
...всяку видно наголо особу,  
Мов фрак роздівши й мундур урядовий,  
Вони і людську скинули подобу [25, т. 1, 152—153].

Франко зрозумів, що на такому «грунті» «новий, великий людський храм» не побудуєш, що необхідно перш за все укріпити «фундамент». Отже, потрібно донести людям правду про реальний стан справ тут, на «низинах» суспільства. Письменник не збирається «вражати нерви ніжних пансіонерок» вигаданими страхіттями, нафантазованими власною уявою жахами. Він просто використовує описовий натуралістичний метод, даючи можливість читачеві побачити всю ту «погань і грязюку» суспільного «дна», свідком якої

став сам. Контрастне використання прекрасної поетичної форми сонета в сукупності з неестетичним змістом повинно було викликати відчуття дискомфорту в читача, посилити враження від прочитаного. Поет намагався таким чином потворне увиразнити прекрасним. Франко кпить із себе колишнього, з усіх ідеалістів, котрі бачать тільки світлі сторони людського життя і, наче метелики, збирають у сонети поетичний «нектар», не звертаючи уваги на те, що до тонкого квіткового аромату вже давно домішався гострий «киблів сморід».

Не у всіх творах письменника тюремна тематика звучала так гостро. Скажімо, в одній із частин-новел великого роману «Лель і Полель» (1887) Франко опрацьовує її в романтичній манері для того, щоб підсилити інтригу. Але й тут поетика натуралізму проявляється в епізоді з «лікуванням» kota (зануренням у кипляче молоко), в детальному описі «камери № 44», друкарні Начка (подібно до опису друкарської справи в романі Бальзака «Втрачені ілюзії»). В натуралістичній манері ведеться монотонна спокійна розповідь про «процес» самогубства Начка, котрий «спокійно перевірів замок зброї, повкладав нові патрони, потім приклав цівку до скроні й легко натиснув курок...» [25, т. 17, 450] Не менш натуралістично змальовано страшну картину, яка відкрилася Владкові у помешканні брата:

«Обличчя Начка було чорне, мов земля; на правій скроні виднівся невеличкий отвір, наповнений чорною, застиглою кров'ю, суцільне пасмо якої тяглося вздовж обличчя, засохло на сурдуті й дійшло аж до підлоги, де утворило невеличку темну калюжу. Хоча рот був міцно стуленим, однак губи посиніли й сильно вже спухли. Трупний запах повільно починав заповнювати щільно замкнену кімнатку» [25, т. 17, 471—472].

Детальний опис цього видовища має за мету справити на читача шокуюче враження, бодай трохи схоже до того, яке мав би пережити Владко, раптово побачивши труп брата. Монотонна, розмірена оповідь здатна більше епатувати реципієнта, ніж будь-які афектації.

Але варто зазначити, що не завжди використання натуралістичних елементів гармонійно вплітається у загальний контекст того чи іншого Франкового твору. Наприклад, одне із завдань твору «Місія» (1887) — показати, як від дитинства «застрягли» в душі патера Гаудентія криваві сцени і як «під впливом понурої аскези і темних догматів та кровавих мученицьких історій» вони переродилися в «гаряче бажання мученицької смерті» [25, т. 26, 267]. Ця мета, на наш погляд, не виправдовує засобу — зображення сцен різні 1846 року, коли «криваві та полупані голови звисали крізь шаблі та волоклися по снігу, залишаючи за собою сліди з крові і напівплинного мізку» [25, т. 16, 266], коли діти «принесли до хати одне людське око, що випало з якоїсь нещасної голови» [25, т. 16, 267]. Такі вражаючі картини не до кінця виконали покладену на них функцію, бо глибокого психологічного аналізу в подальших розділах твору не подано. Не зовсім співзвучними загальній ідеї виглядають і сцени дітовбивства та канібалізму під час голоду 1846 року, коли «діти пажерливо обглодували кісточки свого нещасного брата, не знаючи, що, може, за кілька день і на них прийде черга. І справді, черга прийшла: м'ясо минулося, і, по довгій суперечці та плачах матері, батько зарізав другого сінка, зовсім ще здорового» [25, т. 16, 269]. Той факт, що елементи натуралізму зустрічаються тільки на початку твору, дає підставу припустити, що автор задумав спочатку написати щось на зразок роману Золя «Тереза Ракен» (про схожість натуралістичних описів у цих творах пише М. Ласло-

Куцюк), але вже після написання перших розділів зрозумів, що тема вимагає спокійнішої, виваженої реалістичної манери оповіді.

Можна погодитися з критичними зауваженнями Г. Цеглинського щодо «неприродності» Франкового натуралізму в цьому творі і щодо того, що Франкові краще було б «поминути» деякі натуралістичні описи [27, 194—195]. В полеміці з критиком аргументи Франка на зразок «не поминув, бо не бачив причини поминати» [25, т. 16, 494], попри всю їхню емоційність, переконливими назвати важко.

Більш вдалим видається використання натуралістичного описового методу у фіналі новели «Цигани» (1882). Автор немов ставить «знак оклику» в кінці оповіді, додаючи експресії прочитанню цілого твору, епатуючи читача страшними деталями загибелі цілої циганської сім'ї:

«Довкола вигаслого вогнища лежали, сиділи і чипіли цигани. У декого в руках був кусник недогризеної кінської шкіри, кілька кусників валялося ще обіч. А лиця у всіх сині. А очі у всіх скляні, витріщені, недвижні. А руки й ноги у всіх покорчені передсмертною судорогою. А всі — неживі» [25, т. 16, 385].

Жанрові можливості новели, яка передбачає так званий пуант — точку найвищої напруги, переломний пункт оповіді, резонують у даному випадку з можливостями натуралістичного методу, здатного епатувати реципієнта. Завдяки цьому прийомові підсилюється враження в цілому від твору, читач проймається жалем і співчуттям до невинних жертв злочинної байдужості суспільства.

Щодо функціонального призначення поетики натуралізму в белетристиці Франка, то слід зазначити, що одним із найвдаліших у цьому аспекті творів є новела «*Odi profanum vulgus*» (1899). Як і на початку своєї творчої діяльності, коли Франко вдавався до



натуралізму як до засобу психічної атаки на позиції консервативно налаштованої романтично-ідеалістичної літератури, на зламі століть письменник знову застосовує подібний прийом, але тепер уже відстоюючи завойовані реалістичним типом творчості позиції перед масованим наступом декадентсько-модерністської літератури з її культом «чистої краси» і «мистецтва для мистецтва».

«*Odi profanum vulgus*» допомагає з'ясувати ставлення автора твору до суспільних завдань мистецтва і митця у період його — Франка — щасливого «одужання» (за версією критиків-модерністів) від раціоналізму і позитивізму в літературі (1896 роком датується вихід «Зів'ялого листя»). Письменник описує суперечку прихильників різних концепцій мистецтва. Можемо здогадуватися, що самому Франкові найбільше імпонувала поміркована позиція Критика:

«...Я мушу стати в обороні цибулі. Люблю штуку, але й цибулі не дам плювати в лице» [25, т. 21, 81].

«Цибуля» — це символ життєвої правди, «пекучих» сторін суспільного життя. Франко ототожнює декадентську концепцію з поглядами Заграничного політика (Вікентія), котрий визнає мистецтво тільки як «чисту красу»: «Мотилем не орють, — каже він, — цвітами в печі не топлять» [25, т. 21, 83]. З такою думкою можна посперечатися, бо, як доводить історія, на українській літературній «ниві» часом «орали» і «метеликами» («метелик» в Україні — більше, ніж «метелик»).

Якщо позиція Заграничного політика — «*odi profanum vulgus et arceo*» (ненавиджу низьку юрбу і погорджую нею), а позиція Професора близька до драгоманівської чи єфремівської — «*noblesse oblige*» (шляхетність зобов'язує), то у неформульованій концепції

Франка-Критика ці позиції мали б поєднатися: «odi profanum vulgus et amo» (ненавиджу низьку юрбу і люблю).

У Франка певне роздратування викликала відмова декадентів заповнювати мистецтво соціальною проблематикою. Це призводило до байдужості щодо негараздів суспільного життя і, як результат, до злочину проти самої людини. Як і в новелі «Цигани», в «Odi profanum vulgus» письменник використовує елементи натуралізму для того, щоб унаочнити жахливі наслідки такої байдужості. Опис страшної дитячої смерті шокує читача, пробуджує у його душі жаль і співчуття до невинної жертви середовища, викликає душевне хвилювання і, таким чином, приводить до катарсису, морального самоочищення. Людина не може утримати душевну рівновагу, коли в її уяві поєднуються такі несумісні, контрастуючі поняття, як «дитина» і «страждання» чи «дитина» і «смерть», і, до того ж, така страшна смерть, яка спіткала Петруся. Поетика натуралізму в одному контексті з елементами романтизму (прийом, до якого Франко неодноразово звертався у творах) збільшувала виражальні можливості новели. З метою показу читачеві всієї глибини трагізму дитячої смерті автор шокує нас контрастним протиставленням двох зустрічей з Петрусем Гарасимовим. Спочатку — ідеалізований образ одинадцятилітнього хлопчика, розумного («учащав три роки до сільської школи і скінчив її з дуже добрим поступом» [25, т. 21, 79]); вразливого, допитливого («його очі світилися як дві іскорки», «в них горіла цікавість» [25, т. 21, 78]); вродливого («кучерява головка», «рожеві уста», «великі ясні, дитинячі оченята» [25, т. 21, 87]). І як протиставлення — картина трагічної загибелі дитини:

«Пан Вікентій стояв, як труп, і не смів глянути на те маленьке, до половини перепалене тіло, на те пожовкле і посиніле личко, на ті широко розняті уста, на витріщені в передсмертній тривозі очі, на ті

рученнята, що судорожно заціплені, держали ще по жмутові сіна» [25, т. 21, 97].

Читач відчуває також трагедію самого пана Вікентія, котрий уже до смерті не забуде «того несмілого, заляканого, благального, покірного і докірливого погляду великих ясних дитинячих оченят Петруся, свого сина» [25, т. 21, 87], коли той приходив з надією, що батько не відштовхне його. І навіть горілка не допомагає цьому ще донедавна прихильникові «чистої краси» заглушити враження від страшної своєю реальністю трагедії, до якої він сам спричинився і жертвою якої став. Під впливом алкоголю чи шоку Вікентій починає «заговорюватися», і ми сприймаємо це як першу ознаку можливого у майбутньому розладу його психіки:

«Гунцвот не має ім'я, коли не дам його до ремесла! Буде чоловіком. Ніжки згоріли, животик згорів, кишечки видно...» [25, т. 21, 97].

Цікава новела і в жанровому плані: автор вводить у звичайну епічну оповідь елемент драми — діалоги дійових осіб. В «*Odi profanum vulgus*» персонажі виступають носіями ідей, притаманних представникам різних груп інтелігенції. Для підкреслення узагальнюючої ролі цих типів Франко позбавляє їх індивідуалізованих ознак. Він навіть не називає їхніх імен. Крім Заграничного політика (Вікентія), у суперечці про роль мистецтва в суспільному житті беруть участь Професор, Критик, Артист, Внутрішній політик. Драматизація епосу дозволяє Франкові представити у творі різні типи ідейно-естетичних концепцій, органічно ввести у новелу доречний для з'ясування життєвої позиції Вікентія діалог.

Демократизація тематики у творах письменників-натуралістів поряд із зацікавленням проблемою фізіологічної мотивації людської

поведінки сприяли зняттю табу з еротики і сексу в літературі. І хоч Франко утримується від спекулювання цією темою, все ж деякі надто відверті еротичні сцени в його творах детальністю описів наближаються до натуралістичних.

У повісті «Не спитавши броду» (1886) Франко малює фізіологічний портрет пані Міхонської:

«У Міхонського була жінка, молода, круглолиця, середнього росту, зграбної фігури жінчина з легкими рум'янцями на щоках, з червоними, як калина, губами і пишними, розкішними чорними, мов смола, косами. Хто його знає, яка лиха доля спарувала нервного слабовитого і підтоптаного нещастями учителя з сею жінчиною, горячокровою, молодою і бажаючою за яку-небудь ціну ужити життя і його розкошів, з сею грудю живого тіла, в котрім духові сили дрімали нетикані, а душі було якраз хіба тільки, щоб надати палкого блиску її чорним прекрасним очам» [25, т. 18, 341].

Ця жінка, в якій «натура свого домагається», спокушає улюбленого учня свого чоловіка. Еротоманія пані Міхонської має спадковий характер: її батько — пан Ремба розказує Борисові Грабу про свої юнацькі «витівки», коли влаштовувалися «лови на дівчат» і коли батько для нього щорік «по троє нових дівчат держав». Юнацькі пригоди старий Ремба описує в «Гультяйському бігосі» — «грубому томі самого свинства», як характеризує цю писанину Франко. В ньому пан Ремба на схилі літ знаходить сенс свого життя.

Із сексопатологічними проявами людської фізіології зустрічаємося і в повісті «Великий шум» (1907), в епізоді, коли дочка пана Суботи жаліється на чоловіка і пише в листі до батька про свою першу шлюбну ніч:

«Я зомліла в тій хвилі, коли в своїй матиці почула страшенний тиск, немов би шкіра тріскала і кості розсувалися, і рівночасно його

очі впивалися в мене з виразом звірячої кровожадності, і його зуби скреготали і вишкірялися, мов у вовка, і його руки стискали мої ребра, мов здоровенні гадюки» [25, т. 22, 294].

Проблема сексуальних основ психологічних процесів, а отже, і поведінки людини (предмет пізніших досліджень З. Фрейда), цікавила свого часу і Франка, однак письменник не дозволяв собі надмірної *сексуальної* заангажованості у творах, як це траплялося, наприклад, у Мопассана або деяких представників декадансу. В підході до зазначеної проблеми проявилися сцієнтичні тенденції ідейно-естетичної концепції Франка: письменник уникає надмірного суб'єктивізму, поєднуючи художнє освоєння теми з об'єктивно-науковим психологічним та фізіологічним дослідженням.

До сексопатологічних явищ учені відносять і прояви садомазохістського комплексу. Ми вже розглянули кілька патологічних типів у творах І. Франка з чітко вираженими садистськими нахилами (о. Телесницький, Готліб, Прокіп). Аналогічний тип письменник виводить і на сторінках роману «Перехресні стежки» (1900). Євгеній Рафалович згадує, як ще у шкільні роки проявлялися садистські нахили Стальського:

«Стальський мучив kota найрізнішими способами: бив його в мішку наосліп, вішав за шию, прищемивши хвіст розколений з одного кінця поліном, виривав пазури, випікав очі, колов шилом, напихав у ніс товченого перцю і скла» [25, т. 20, 179].

Письменники-натуралісти досить часто звертаються до теми знущання людини над беззахисними тваринами, але якщо у Франкових творах мучителями, як правило, виступають відверто негативні персонажі або особи з порушеною психікою, то, скажімо, у Золя це цілком нормальні люди, часом навіть діти, яким катування, як і ніщо «людське», — не чуже. Один із таких «нормальних»

персонажів у романі «Жерміналь» — Жанлен «витягнув з кишені шнурочок і прив'язав його до задньої лапки кролихи. Почалася забава! Кролиха намагалася втекти від трійки шибайголів і з таким зусиллям кульгала, шарпала, вивертала ногу, у неї був такий жалюгідний вигляд, що вони падали від сміху» [10, 257].

У «Перехресних стежках» епізод з мордуванням kota виконує роль «візитної картки» Стальського. Франко показує, що його герой любить почуватися деспотом, мучителем, не важливо стосовно кого: чи щодо kota, чи (у майбутньому) щодо власної дружини. Стальський вражає цинізмом, неприхованістю тваринного начала з його інстинктивними потягами до катування і до страждання. Як контраст — образ юного Євгенія Рафаловича, який «одного вечора зо сльозами цілував руки Стальського, просячи, щоби дарував життя котові» [25, т. 20, 179].

Зацікавлення І. Франка проблемою психопатології не викликає сумніву. Дослідник романічної прози письменника Т. Пастух, за класифікацією німецького психолога К. Леонгарда, виділяє у творах Франка такі патологічні типи: «зблудлива і демонстративна особа» (Готліб); сексуально-патологічна особа еротомана (Ремба); «застрягло-збудливий» психічно хворий (Баран). Стальського дослідник співвідносить із «демонстративно-застряглим» типом садиста. Його застряглий характер виявився у впертому, більш ніж десятилітньому знуцанні над дружиною; а демонстративність — у розігруванні кількох ролей (роль чоловіка, який вирішив піти на примирення з дружиною, роль чоловіка-«демократа», який припускає адюльтер жінки з колишнім коханим, роль «морально обуреного» чоловіка) [22, 15].

Отже, Стальський, за С. Єфремовим, «натхнений мучитель з природи» [9, 176]. Він насолоджується самим процесом фізичного і духовного катування:

«Я удаю повну байдужість, удаю при ній, що не бачу її, але на ділі я не тільки бачу, але навіть пильно обсервую її. Я систематик. Знаєте, як мовляв той чех: *Ne boj se, Mažiška, ja tě budu pomalenukú gízál.* Я роблю своє діло помалу, спокійно, холодно, але їй від сього не легше» [25, т. 20, 211].

Стальський отримує задоволення від побиття дружини, подібне до того, яке отримував о. Телесницький від знущання над учнями. Часом навіть здається, що його устами промовляє сам отець-гуморист:

«— ...Ха, ха, ха! Се було пишно, як я зачав тобі вичитувати мораль! А що, болить письо? Ну, ну, обітрися і не гнівайся. Се було потрібне — і для тебе, і для мене. Се не з злого серця, рибонько, а для нашого добра. Від любого пана мила й рана — правда, Регінко?» [25, т. 20, 432].

Або:

«— ...Ну, Регіно, випий і ти!.. Ану! Покріпись — побачиш, мов рукою відніме! Все забудеш. А потому пай-пай... обоє... як муж і жінка... га? Як думаєш?» [25, т. 20, 433]

Автор не уникає оцінок свого героя, тавруючи його висловами інших персонажів. Стальський — «скотина в людській подобі», «найлютіший звір із усіх, яких знає зоологія», «людодід». Більшість письменників-натуралістів і частина реалістів сповідувала матеріалістичне тлумачення людини як біологічної істоти, яка відрізняється від інших тварин лише вищим ступенем організованості матерії. І все ж Франко не може змиритися з вульгарно-фізіологічним розумінням людської сутності. Як зазначив

С.Єфремов, «людина, на погляд нашого письменника, носить у собі дві супротивні основи, що не можуть органічно примиритися і одна одну виключають. З одного боку, у кожного в серці заложено «зерно людської натури», розуміючи під цим зародки кращих почувань людських; з другого — у кожного живе поруч і свій звір...» [9, 163]. У деяких творах Франка («Не спитавши броду», «Лель і Полель», «Перехресні стежки» тощо) такі протилежні основи персоніфікуються, і тоді матеріалістично та фізіологічно детермінованим «аніمالізованим» постатям (обов'язково негативним персонажам) протиставляється авторський ідеал — персонажі, іноді аж надто рафіновані. За своєю суттю ці екстремі перебувають у діалектичній єдності, оскільки їх протистояння виходить із єдиного людського серця.

Поетика натуралізму в романі «Перехресні стежки» проявляється і в описі випадку епілепсії у Барана, коли «його горло харчало глухо, уста точили піну, змішану з кров'ю» [25, т. 20, 357]; і в скрупульозному описі вбивства Вагмана; і у не менш детальному, а тому і страшному описі вбивства Стальського, коли «сікач, широкий, на добру долоню, весь, аж по тупий край, затонув у мізку»:

«— Ггг! — гикнув Стальський. Механічним відрухом голова метнулася вгору, за нею все тіло, воно перекинулося взад і разом з кріслом з глухим лускотом горілиць упало на поміст. Голова вдарилася до помосту, сікач вискочив із рани, за сікачем потекла кров, змішана з мізком. Стальський затрепав ногами, силкувався щось ухопити руками... ще раз... ще раз... легше... легше... годі...» [25, т. 20, 435].

В дусі натуралізму Стальський описує фізіологічний портрет дружини:



«У неї нема темпераменту. Вона холодна, як риба, понура, все задумана, а ніколи нічого не видумає, без ініціативи, а при тім уперта і завзята там, де можна мені зробити якусь прикрість» [25, т. 20, 206].

На категоричну відмову Регіни жити в одному домі «з наложницею її мужа» Стальський цинічно «жартує»:

«Ну, ну! Наложниця! Пощо зараз таке погане слово? Хіба вона наложниця? Служниця, та й годі. Кому яке діло до того, яку службу сповняє вона?» [25, т. 20, 210].

Як і граф Торський в «Основах суспільності», Стальський віддає перевагу любовним утіхам зі служницями, жінками з нижчих суспільних верств, не приховуючи своїх позашлюбних зв'язків перед законною дружиною. Підкреслене ігнорування статевих зносин з дружиною — різновид психологічного тиску на неї, спроба принизити її людську гідність. Вражає спостережливість Франка, який задовго до виникнення психоаналітичної школи звернув увагу на проблему «психологічної імпотенції» (З. Фройд) та її впливу на подружнє життя. І в «Основах суспільності», і в «Перехресних стежках» міститься чудовий ілюстративний матеріал для хронологічно пізніших досліджень З. Фройда, який у розділі «Про приниження любовного життя», що увійшов до його «Нарисів з психології сексуальності», дослідив, що причиною «психологічної імпотенції» у мужчин дуже часто є розірваність «ніжної та чуттєвої» течій у любовному житті. На його думку, мужчина майже завжди відчуває скованість у проявах статевого життя через повагу до жінки і виявляє повну потенцію тільки тоді, коли має справу з «низьким статевим об'єктом», який не асоціюється в його підсвідомості з матір'ю чи сестрою. Крім того, до його статевих потягів приєднуються компоненти збоченості, котрі він не наважується

задовольнити з жінкою, яка заслуговує поваги. З. Фройд вважає, що «схильність мужчин з вищих суспільних класів вибирати собі коханку або навіть законну дружину серед жінок з нижчих суспільних верств є тільки наслідком потреби приниженого статевого об'єкта, з котрим психологічно пов'язана можливість повного задоволення» [26, 160—161]. Стальський не може відчувати повного статевого задоволення з шляхетною, високоморальною Регіною. У нього виникає потреба знайти «принижений статевий об'єкт», жінку, етично малоцінну, з обмеженими естетичними вимогами, або принаймні принизити до такого рівня власну дружину. Для того, щоб заперечити наявність моральних чеснот у Регіни, Стальський навіть підштовхує її до подружньої зради.

Н. Михайловський, маючи на увазі особливості «жорстокого таланту» Ф. Достоєвського, пише: «Достовірно, що є люди, котрі мучать інших людей не заради користі, не задля помсти, не тому, що ці люди їм якось упоперек дороги стали, а для задоволення своїх мучительських нахилів» [19, 213—214]. Франко вдається до «жорстокої гри на нервах», щоб розворушити читача, викликати в його душі жаль. Адже «жаль — то, може, найбожественніше, бо найблагодотворніше чувство в душі чоловіка. Жаль розм'ягчає твердий камінь духового остовпіння і одчаєння і порушає не ткнені ще, живі струни в душі чоловіка, завертає його назад на дорогу життя, щоб направити то, що занедбав» [25, т. 14, 199]. Об'єкт мучеництва мусить бути невинним і беззахисним, оскільки чим безглуздіший і несправедливіший злочин, тим сильніше він подразнює нерви. Тому Франкові «принижені й ображені» — священники («Панські жарти», «Основи суспільності»), діти («Галаган», «Отець-гуморист», «Odi profanum vulgus»), жінки

(«Перехресні стежки», «Великий шум»), тварини («Мій злочин», «Перехресні стежки», «У столярні»).

Н. Михайловський вважає, що у письменника вроджена жорстокість таланту може стримуватися іншими, частково вродженими, стихійними, а частково розумовими елементами. В художника на перший план тут виступає почуття міри: «...В художникові почуття міри придушує і контролює його особисті претензії. У Достоєвського це почуття було слабо розвинуте» [19, 220], — пише Н. Михайловський. Самоконтроль, почуття міри у Франка були розвинені, може, навіть занадто, оскільки виконували часом репресивну функцію щодо проявів живого, суб'єктивного, ліричного начала у творчості, не дозволяли авторові з головою пірнути в «чисту красу» чи в «естетику потворного», захопитися творчістю як *процесом* безвідносно до *результату*.

Зазначені особливості ідейно-естетичної концепції Франка проявилися не тільки у прозових, але й у віршованих його творах, хоча й не завжди з таким високим рівнем концентрації натуралізму, як це мало місце в аналізованих вище «Тюремних сонетах».

У поемі «Панські жарти» (1887) Франко змальовує жорстоку, по-натуралістичному деталізовану картину покарання селянських послів з метою підсилення загального антикріпосницького пафосу твору:

Спершу неначе на мертвих  
Удари сипались, бо, в сніг  
Лицем привалені, й кричати  
Не здужали, лиш тіла їх  
Метались, мов хробак розтятий.  
Пан свище, а двірня січе.  
Вже кров крізь шмаття виступає,

Потічками на сніг тече,  
І з снігу, наче з-під землі,  
Болющий хрип глухий лунає,  
Пан свище, мов не замічає.

А втім, жінки й дітки малі  
Катованих ураз юрбою  
З плачем, риданням і мольбою  
Поверглись панові до ніг.  
Пан свище, мов не бачить їх.  
Одна дрижачими устами,  
На колінках підповзши, пана  
Хотіла в ноги цілувать;  
Своїми кровними сльозами  
Той панський чобіт обливать, —  
Та пан, все свищучи, носком  
Її в уста штовхнув, аж впала  
В сніг горілиць і застогнала,  
І кров із уст пішла цюрком [25, т. 2, 82].

Л. Рудницький розглядає поему «Панські жарти» у контексті теорії німецьких натуралістів [31]. Віднести цей твір до якогось одного літературного напрямку важко. Написаний він, як це практикувалося у реалістичних та натуралістичних творах, на основі реального, взятого з життя факту; твір соціально заангажований; є в ньому елементи романтизму і навіть сентименталізму, що проявилися у протиставленні ідеалізованого героя жорстокій дійсності, в абсолютизації позитивних (священик, селяни) і негативних (пан та його посіпаки) персонажів (осторонь від них стоїть хіба що реалістично змальований образ комісара). Але вплив

німецького натуралізму, який густіше від французького замішаний на ідеалізмі, також відчувається.

Жорстокі, криваві сцени у поезіях Франка (так само, як і в деяких його прозових творах) мають часом гротескний характер. Ось, наприклад, уривок із вірша «Свята Доместіка»:

Що далі діялося там, на те  
В страсі лице закрий, о Музо!  
Як на солом'янім огні святе  
Смалили тіло, як пороли пузо...

Як муж жорстокий, лютії жінки  
Своє погане довершили діло,  
Виймали серце, легке, печінки,  
Як на шкamatтя шматували тіло [25, т. 2, 232].

Як зазначалося вище, натуралістична доктрина базувалася на несприйнятті ідеалізму в мистецтві. З юнацьким максималізмом бажаючи підпорядкувати власну творчу манеру реалістично-натуралістичній доктрині, Франко пише вірш, в якому ідеалісти порівнюються з черв'яками:

Під пнем перегнилим в болоті гнилому  
Вертаються, клубляться дрібні черв'яки:  
І вродились, вирости й гинуть у ньому,  
А другі їх тілом живуть залюбки [25, т. 1, 55].

Цим черв'якам сниться, що «в сонця промінні, у радості вічній гуляють і золотом сяють вони». Але справжнє сонце, коли люди відвалили той пень, виявилось для них убивчим. Отже, маємо справу з натуралістичним за духом застереженням про небезпеку ідеалістичного сприйняття реалій життя. Але, крім елементів реалізму і натуралізму, в цитованому вірші знаходимо й елементи

символізму — «болото» як символ злиденного стану суспільства, «засліплені черв'яки» — ідеалісти, надія на «сонце» як передчуття суспільно-політичних змін.

Суть Франкової творчості — у синтезі, бо навіть крайні прояви власної роздвоєної між *«раціо»* й *«емоціо»* натури («Тюремні сонети» — «Зів'яле листя») він намагався (деколи і *post scriptum*) звести в одну і ту ж, найзагальнішу, для усієї творчості вироблену рамку-доктрину. Такою рамкою можна вважати передмову до «Зів'ялого листя» (1896), в якій автор намагається виправдатися за безконтрольний суб'єктивізм і в якій задекларовано написання «ліричних пісень, найсуб'єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття» [25, т. 2, 120]. Так само Франко відкидав звинувачення в натуралізмі (зокрема в полеміці з Цеглинським). Складається враження, що поет соромиться відвертості своїх підсвідомих імпульсів, котрі раз у раз пробиваються в творчості у вигляді романтичних, модерністських чи натуралістичних елементів. Йому, селянському синові, месії, провідникові нації, видавалося непристойним впадати в крайнощі чи то плаксивої сентиментальності, чи бруталного фізіологізму.

В одній із поезій Франко пише:

Досвітній нурок із мене: що в власному «я» там таїться

На болотистому дні — знаю, голубчики, й се!

Черепи стовчених мрій, кістяки неоправданих планів,

Зломки дрібних пожадань, трупи обманних надій.

Ах, а крім того, гидкі слимаки самолюбства, медузи

Зависті, хроби гризот, кефалоподи підлот [25, т. 3, 343].

Типово натуралістичне бачення «підвалин» людського «Я» зустрічаємо і в інших віршах поета:

Ти знов літаєш надо мною, галко,  
І кричеш горя пісню монотонну;  
Глядиш у серця глибину бездонну  
І бачиш гніль, гидоту беззаконну —  
Не страх тобі нічого і не жалко.

У тебе очі ясні на падлину;  
Підлоту, самолюбство і брудоту  
Ти здалека добачуєш достоту;  
Твоя душа, мабуть, рідня болоту,  
Що в собі бачить ціль всього й причину [25, т. 3, 152].

Можливо, образ галки повинен тут символізувати наступ темних сил власної душі поета на її світлі сторони, наступ підсвідомості на свідомість, який відбувався кожного разу під час загострення хвороби Франка. Очевидно, що такі хвили не проходили безболісно навіть для твердого духом Каменяра. Інакше, як криком відчаю, не назвеш такі його рядки:

О, знаю, заклюєш мою ти душу.  
На тім степу беззахиснім, безводнім,  
У тім хижацькім стовпищі голоднім,  
Знесилений в змаганні тім безпліднім,  
Твоєю жертвою я впасти мушу.

Моє ти фатум, невідступна зморо,  
На мозок мій нещасний кандидатко,  
Не крич так зично, не лети так падко!  
Не бійсь, піде твоя побіда гладко!  
Я не втечу! Впаду вже скоро-скоро! [25, т. 3, 152]

І хоч, на відміну від «мономана» Золя, Франко бачив і світлі сторони людської натури, все ж застерігав поетів-суб'єктивістів, що в «тихому заливі свого серця» можна знайти не тільки «перли і алмази», «тепло і розкіш раю, й пахощі без краю»:

А як знайде гидкїї черви  
І гіркість сліз, розбиті нерви,  
Докори хорого сумління,  
Прокляття свого покоління,  
Зневіру чорну, скрип розстрою,  
То що почать з такою грою? [25, т. 3, 108]

В окремих віршах Франко близький до французьких натуралістів, наприклад, у питанні про причини гальмування людського поступу:

Спиняють інші пута ще, незримі,  
У власнім твоему нутрі: се пута  
Слабої волі, се гріхами твоїх  
Батьків, дідів у жилах кров попсута,  
Се страсті, що розвилися не впору  
І здавлювалися не вчас, се злої  
Минулості нестравлені останки,  
Се мозолі душі по вічнім горю  
Цілого чоловіцтва. Гірш усяких пут  
Ті пута дух слаблять, морочать і гнетуть! [25, т. 2, 300]

Наведений уривок доводить існування взаємозв'язку між натуралістичною (фізіологізм, проблема спадковості) та психоаналітичною (чим не фрейдистська теза про «страсті, що розвилися не впору, і здавлювалися не вчас»?!) концепціями людини.

Але:

Нема чоловіка, в котрого



Не було б добра, окрім злого,  
В котрого, крім гнилі й зопсуття,  
Не було б в душі щось цілого [25, т. 3, 193].

У глибинах людської душі знаходять притулок не тільки «гідкії черви», а й «метелики», про які Франко писав у «Майових елегіях», що вони запряжені у «перлову мушлю», за погоничів мають «аморетів», а весь той екіпаж є екіпажем весни, символом несвідомого потягу людської душі до краси, до мрій та світлих ідеалів:

Весно, се твій екіпаж! І твоя се вина, коли серце

Ще раз розсудок злама, ще раз зо шляху збіжить [25, т. 3, 343].

Свідомість закликає Франка боротися як із підсвідомими потягами до «чистої» краси й ідеалізування, так і з матеріалізмом інстинктивних тілесних «покликів», які однаковою мірою відволікають від суспільно корисної праці, від націленості на кінцевий результат — побудову нового, світлого «храму людських змагань, праць і трудів»:

І хоч душу манить часом волі приваб,  
Але кров моя — раб! Але мозок мій — раб!

....

І хоч труд свій люблю, а все сіпа гачок:

Ти прикутий до нього, мов раб до тачок [25, т. 3, 158].

Франко переконаний:

Що поза сею працею, то гріш  
змарнований, то манівці блудні,  
що запровадять швидше чи пізніш,

чи в самолюбства омути брудні,  
чи в нігілізм, чи то в містичну млу,

що дійсними вважа лиш власні мрії,

а мрією — природу й жизнь цілу [25, т. 3, 16].

Тверда рука Франка — доктринера, суспільника, науковця, самоцензора й самоконтролера нещадно притинала будь-які порухи душі, що виходили за раціоналістичні рамки «суспільно корисного». Отже, у поезії, так само, як і в прозі, помітне прагнення Франка підпорядкувати працю на «вершинах» і «низинах» людського духу позитивістській вимозі корисності будь-якого виду діяльності.

Поетика натуралізму посідає важливе місце в структурі творчого методу І. Франка. З неоднаковою інтенсивністю вона проявляється впродовж усієї творчої діяльності письменника як на рівні окремих творів, так і на рівні циклів. Найбільш насиченими натуралізмом є цикли «Бориславських оповідань» і «Тюремних сонетів». Упродовж усього життя Франко писав романтичні, натуралістичні, реалістичні та й, зрештою, модерністські твори, і це, очевидно, зумовлено тим, що проблема вибору між «раціо» й «емоціо» стояла перед ним постійно, але на рівні конкретних творів чи циклів письменник по-різному її вирішував.

## **Література**

1. Безуглий Л. Спостереження над поетикою оповідання І. Франка «На роботі»// Укр. літературознавство. — 1982. — Вип. 38. — С. 86—92.

2. Білецький О. Художня проза І. Франка// Від давнини до сучасності: Вибрані твори у 2 т. — Т. 1. — К., 1960. — С. 381—429.

3. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. — М., 1964. — Т. 1. — 710 с.

4. Гузар З. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті «Борислав сміється»// Укр. літературознавство. — 1969. — Вип. VII. — С. 58—65.
5. Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі І. Франка. (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Воа constrictor»)// Укр. літературознавство. — 1972. — Вип. 17. — С. 106—112.
6. Гундорова Т. Франко — не Каменяр. — Мельбурн, 1996. — 151 с.
7. Давидь-Соважо А. Реалізмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве.—М., 1891.— 350 с.
8. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — початку ХХ століття. — К., 1981. — 214 с.
9. Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. — К., 1913. — 125 с.
10. Золя Э. Жерминаль. — Донецк, 1980. — 488 с.
11. Золя Э. Собр. соч.: В 26 тт. — Т. 24. — М., 1966. — 321 с.
12. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. — К., 1977. — 256 с.
13. Ковалёв Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в ХІХ веке// Искусство и художник в зарубежной новелле ХІХ века. — Л., 1985. — С. 5—24.
14. Купранець О. Творчість Івана Франка// Світло. — 1956. — 12. — С. 29—30.
15. Ласло-Куцюк М. Велика традиція. — Бухарест, 1979. — 216 с.
16. Леся Українка. Зібр. творів: У 12 тт. — К., 1977.
17. ЛНВ. — 1898. — Т. І. — Кн. 3.

18. Матвіїшин В. Е. Золя в польсько-українських літературних взаєминах// Укр. літературознавство. — 1972. — Вип. 17. — С. 52—59.
19. Михайловский Н. Жестокий талант// Статьи о русской литературе XIX — начала XX века. — Л., 1989. — С. 153—234.
20. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.
21. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. — К., 1996. — С. 118—130.
22. Пастух Т. Романи Івана Франка (Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук). — Львів, 1997. — 16 с.
23. Поважна В. Розвиток української літературної критики у 80—90-х роках XX ст. (До проблеми критеріїв і методу). — К., 1973. — 268 с.
24. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка: Навчальний посібник. — Тернопіль, 1997. — 64 с.
25. Франко І. Збір. творів: У 50 тт. — К., 1978.
26. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. — Минск, 1997. — 480 с.
27. Цеглинський Г. «Ватра» : Літературний збірник// Зоря. — 1887. — Ч. 9. — С. 192—196.
28. Чичерин А. Возникновение романа-эпопеи. — М., 1975. — 376 с.

29. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80—90-х годов XIX ст. — К., 1982. — 132 с.

30. Янковський Ю. Животворні зв'язки. — К., 1968. — 233 с.

31. Rudnyttzky L. Franko's «Pański Żarty» in light of German literary theories// Symbolae in honorem Volodymyri Janiw. — München, 1983. — P. 800—809.

#### **2.4. Реалізм у теоретичному осмисленні Івана Франка**

Час, коли реалізм у вітчизняному літературознавстві проголошувався єдиним канонічним напрямом, безнадійно відійшов у небуття, залишивши у спадок потужну антиреалістичну реакцію. Дійшло до того, що сучасні дослідники намагаються уникати самого терміну — реалізм, характеризуючи Франкову творчість. Нам видається, що таке надуживання антитезою врешті-решт вичерпає себе, і методологічну основу франкознавства становитиме інший елемент гегелівської тріади — синтез. А отже реабілітації дочекається колишній фаворит радянського літературознавства — реалізм. Бо тільки ідеологічна упередженість може завадити сучасним науковцям звернути увагу на домінуючу (хоч і не всеосяжну!) роль зазначеного напрямку в творчості Івана Франка.

Усвідомлення значущості реалістичного типу творчості щодо розвитку світового літературного процесу демонструє сам Франко у статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах»: «Тільки реалізм і натуралізм, зародившись первісно в Англії в творах геніальних ідеалістів Байрона і Шеллі, розвившись пишно в творах Діккенса і Теккерея і виробившись у Франції під пером великих майстрів стилю та мономанів детальної обсервації і

безстрашного аналізу людської душі і людських суспільних відносин, розіллявся по всій Європі могутньою хвилею, що заіскрилася сотками сильних талантів і сплodiла літературу, яка надовго лишиться славою і окрасою XIX віку» [34, т. 31, 39]. В іншій статті, аналізуючи стан справ в українській літературі Галичини за 1886 рік, Франко жалкує, що у «Бібліотеці найзнаменитіших повістей» друкують «найбездарнішу писанину» замість «шедеврів Діккенса, Шпільгагена, Золя та ін.» [34, т. 27, 44]. Наведені висловлювання свідчать, що «могуча хвиля» реалізму не обминула й автора цитованої статті.

Власне, найзагальніший аналіз творчого доробку українського письменника наштовхує на апіорний висновок про те, що маємо справу з «реалізмом без берегів», і лише на мапі літературно-критичних праць Франка знаходимо позначення русла, в межах якого він хотів бачити протікання власного творчого методу: з одного боку, це берег «наукового реалізму», з іншого — «реалізму ідеального» (обидва терміни належать самому Іванові Франку). Інша справа, що бурхливий потік творчої фантазії та уяви ніяк не хотів миритися з раціонально накресленими межами, зносив теоретичні «дамби» і «греблі», якими Франко-доктринер намагався спрямувати його у позитивістське річище, і систематично розливав на ширших літературних просторах: від натуралізму до модернізму. Питання про передумови та наслідки Франкових експериментів у царині романтизму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо — теми окремих розділів цієї монографії. Наразі спробуємо довести апіорну ідею про реалізм як магістральну лінію Франкової творчості, про домінуючий (хоч і не всеосяжний) вплив на пряму на творчу спадщину письменника, безвідносно до окремих періодів

еволюції його естетичної свідомості чи до окремих творів (циклів творів).

Насамперед визначмо генетико-типологічні константи ідейно-естетичної системи реалізму в синхронії та діахронії.

Центральною категорією в концептуальній моделі реалізму є поняття мімезису. Ще Сократ почав розглядати мистецтво як відтворення дійсності наслідуванням. Теорія «відображення» («мімезису») повинна була довести важливість мистецтва в людському житті, можливість ідеалізуючого узагальнення в мистецтві [1, 92]. Учні та послідовники Сократа — Платон і Арістотель творчо розвивали ідеї вчителя щодо відображальної природи мистецтва.

За стереотипом вважається, що Платон критично ставився як до поезії зокрема, так і до мистецтва загалом, власне враховуючи їхню міметичну природу. Філософські ж погляди Арістотеля сприймаються як спроба реабілітувати відображальний характер мистецтва, а отже — як зачатки теоретичного обґрунтування реалістичної концепції. Однак таке спрощене тлумачення античної мистецтвознавчої дискусії можна піддати сумніву через його схематичність і поверховість. Міф про те, що Платон «виганяє» поета з ідеального полісу, народжений хибним прочитанням фрагменту з його «Держави»: «Ми вклоняємося йому [поетові, — Р. Г.] як чомусь священному, дивному і приємному, але зізнаємося, що такого чоловіка в нас у державі не існує і що заборонено тут таким ставати, та й відправимо його в іншу державу... а самі задовольнимися, з міркувань користі, суворішим, хоча й не таким приємним, поетом і творцем оповідей, який наслідував би у нас спосіб вираження людини порядної» [29, 163]. Противники ідеалізму спрямовували вістря критичних стріл на першу частину цитованого

уривка, підміняючи (не без допомоги термінологічної плутанини в самого Платона) загальне поняття — «відображальне мистецтво» частковим — «розважальне мистецтво» (адже артистично копіювати заради власного задоволення можна й речі, індіферентні щодо етики, чи й навіть аморальні, скажімо, звуки тваринного світу або поведінку сп'янілої людини). Таким чином відбувалися гіперболізація «провини» Платона перед міметичним мистецтвом і водночас примітивізація його філософської концепції. Цілісне ж прочитання фрагменту (особливо його кінцевих рядків) указує на те, що Платон не заперечував можливості поселення в ідеальній державі й деяких представників відображального мистецтва, а саме тих, хто «наслідував би у нас спосіб вираження людини порядної». Відповідно «Поетику» Арістотеля не варто *вважати Захистом Поезії* (за відсутності ворогів останньої), а радше *Захистом Поезії Заради Задоволення* або *Розважальної Поезії*. На його думку, трагедія, наприклад, яку теж уважали розважальним жанром мистецтва, важлива для жителів полісу, оскільки емоції, що накопичуються у глядачів під час її перегляду, не залишаються у їхній свідомості мертвим вантажем, а розряджаються у мить найвищого душевного напруження в процесі так званого катарсису (очищення). Таким чином, результат виявляється протилежним до того, який передбачав стосовно функціонування цього жанру Платон.

Причини розбіжностей у поглядах Платона й Арістотеля слід шукати в культурно-історичній атмосфері, яка їх оточувала. Платонові побоювання щодо деструктивної функції наслідувального мистецтва з'явилися як наслідок відчуття занепаду, декадансу в грецькій культурі. Його симптоми — утискання новим розважальним мистецтвом старого — магічно-релігійного. Платон



переконаний, що нове мистецтво — це мистецтво перенасиченого, надмірно емоційного світу. Хоча насправді — все навпаки. Це мистецтво емоційно спустошеного світу, світу, який здається його мешканцям порожнім, вульгарним і застійним. Це мистецтво Безплідної Землі.

Для нашого дослідження з'ясування суті філософсько-мистецтвознавчої полеміки античних мислителів важливе з огляду на обставини її виникнення (формування естетичної свідомості Івана Франка теж відбувалося в умовах занепадницьких настроїв «кінця віку»), а також через можливість усвідомити значення деяких ключових для всебічного розуміння реалістичної концепції понять, як-от: «мімезис», «катарсис», «мистецтво відображення і наслідування», «буквальне й емоційне відображення», «магічне та розважальне мистецтво».

Прикметно, що суперечки стосовно міметичного характеру мистецтва, які з різною інтенсивністю супроводжували весь духовний розвиток людства, спалахнули з особливою силою в кінці XIX — на початку XX століття, спровоковані кризовими у розвитку світового культурного процесу явищами. Характерна ознака віку XIX — пошуки Втраченої Дійсності, повернення з Безплідних Небес Абстракції на Грішну Землю, а відтак — реабілітація мімезису як найбільш адекватного способу відтворення дійсності у мистецтві. Реалізм, на думку А. Давида-Соважо, — «це система, котра примушує мистецтво до відтворення доступної нашим почуттям дійсності в тому вигляді, в якому вона пізнається із досвіду» [8, 7]. Автор монографії «Реалізм і натуралізм в літературі і в мистецтві» пропонує диференціювати реалізм «байдужий» або «натуралізм» і реалізм «дидактичний»: «Девізом одного з них служить: «мистецтво для мистецтва», девізом іншого: «мистецтво для повчання». Обидва

вони використовують одні й ті ж естетичні прийоми і, можливо, рівною мірою не досягають своїх цілей» [8, 11]. Межа між ними умовна, оскільки часто «одна і та ж людина вагається і захоплюється почергово то фактами, то ідеями, проводячи життя у тяжкій боротьбі, не знаючи, що саме вибрати» [8, 15]. Для прикладу — ідейно-естетичні переконання братів Гонкурів: «Важко уявити собі дві істоти, тісніше пов'язані між собою, ніж брати Гонкури, але і вони розходилися у поглядах. Тепер стало очевидним, що молодший із них, котрий недавно помер, був реалістом мистецтва для мистецтва, а Е. Гонкур, залишившись наодинці, помітно прагне до дидактичного реалізму. Який письменник не вагається між декількома доктринами?» [8, 344] — риторично запитує літературознавець.

Завдяки ущільненому розвитку культурного процесу в кінці ХІХ — на початку ХХ століть Франкові вдалося, умовно кажучи, відчутти і занепадницькі настрої епохи Платона, і життєствердний оптимізм часів Арістотеля, а синтезуюча здатність Франкової методології мислення забезпечила поєднання у його естетичній концепції поглядів обидвох античних філософів.

Бінарні опозиції «буквального» й «емоційного» відображення, «магічного» та «розважального» мистецтва, «байдужого» та «дидактичного» реалізму накладаються на стару, як світ, проблему співвідношення «естетики» й «етики», філософських категорій «красивого» та «корисного» в художньому творі (враховуючи те, що в історії розвитку мистецтва «красиве» час від часу асоціювалося з правильним (точним, буквальним) відтворенням навіть потворних сторін дійсності). Поетапне становлення реалістичного типу творчості пов'язане з періодами в розвитку світового літературного процесу, коли «красиве» узалежнювалося від «корисного», а не

навпаки. У такі періоди «красивим» у мистецтві вважається тільки те, що істинне; поезія відшуковується не в недосяжних сферах, а в реальній дійсності; а прогрес мистецтва сприймається як поступове художнє освоєння всіх пластів дійсності.

Враховуючи міметичну природу реалізму, науковці намагалися підшукати найбільш повне й водночас лапідарне визначення суті напрому: «Реалізм... — основний художній метод у мистецтві й літературі, який вимагає правдивого й всебічного відображення дійсності» [18, 308]; або: реалізм — це «художнє відтворення істини життя у формах самого реального життя» [28, 184]. Але найпопулярнішим у радянський період із відомих причин було визначення, яке сформулював щодо реалізму Ф. Енгельс: «...Реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах» [23, т. 37, 35]. Однак першість щодо виявлення типізації як характерної риси реалістичного мистецтва належить усе ж не класикові марксизму-ленінізму. Л. Скупейко щодо цього пише: «Першими теоретиками реалізму головне вбачалося у вірності «натурі», у правдивості зображення. Образ (особливе) на відміну від поняття (загального) виступав як специфічно художня якість, а мистецтво, література, відповідно, — як «істина в образах» (Й.-В. Гете), «істина в чуттєвій формі» (Г.-В.-Ф. Гегель), «мислення в образах» (В. Белінський) тощо. Значним кроком у цьому напрямі стала творчість О. Бальзака, який уперше обґрунтував одну із центральних проблем реалізму — проблему типового характеру і типізації як форми реалістичного художнього узагальнення» [32, 219].

Як не існує єдиного загальноприйнятого визначення щодо суті реалістичного мистецтва, так і на генеалогію реалізму в літературознавстві досі не вироблено єдиного погляду. Деякі

дослідники виводять «родовід» на пряму ще з античних часів. Поділяючи літературу на *відображальну* та *виражальну*, реалістичними вважають твори, засновані на міметичній основі. Можливість такого підходу не відкидав і Франко, бо «щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити. Се був той мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний в кожній стрічці кожного писателя» [34, т. 26, 11]. Цей «мимовільний реалізм» (або, за термінологією М. Драгоманова, «інстинктивний реалізм») інколи поділяли на «байдужий» (в інтерпретації Платона — «розважальний»), який має більше спільного з натуралізмом, ніж власне з реалізмом, і «дидактичний», або «перетворюючий» (за термінологією А. Давида-Соважо).

Важко точно визначити й початки усвідомлюваного реалізму — на пряму, який має певну філософську основу, теоретично обґрунтовані, чітко сформульовані концептуальні засади, власну систему засобів художнього зображення, — тобто реалізму як цілісної та самостійної одиниці літературного процесу. На думку Д. Наливайка, початок формування ідейно-естетичної системи реалізму варто віднести до епохи Відродження, а завершення — до XIX століття, оскільки «для виникнення реалізму як на пряму, завершеної естетико-художньої системи, необхідні перш за все такі передумови: значний рівень соціальної самосвідомості суспільства й утвердження загального реалістичного, тобто заснованого на даних досвіду та науки, світогляду» [26, 4].

Існують різні міркування щодо визначення періодів існування реалізму, але більшість літературознавців вважає просвітительський реалізм початковим етапом у формуванні ідейно-естетичної системи на пряму. Узагальнюючи погляди науковців на проблему, Н. Л.

Калениченко зазначає, що одні «вважають справжнім, повноцінним лише реалізм XIX ст., відзначають наявність «елементів реалізму» в літературі XVIII ст.» (Д. Благой), не відриваючи його від класицизму й сентименталізму. Для інших (Г. Макогоненко) — це реалізм XVIII ст., тобто лише хронологічно ранній етап реалізму, що принципово не відрізняється від наступного... Дехто пропонує називати його «дидактичним реалізмом» (У. Фохт) [13, 108—109].

Оскільки загально визнано, що ідеї просвітителів заклали основи позитивізму в розвитку філософії, то й цілком логічно припустити, що просвітительський реалізм був предтечею реалізму критичного в літературі (за Н. Калениченко, «в українській літературі саме просвітительський реалізм прокладає шлях критичному реалізмові» [13, 110]).

Естетичну програму просвітительського реалізму зумовлюють суспільні, виховні завдання, які ставили перед собою прогресивні мислителі того часу. Просвітителі спрямовували свою діяльність на вдосконалення морально-етичних норм, за якими живе окрема особистість, і суспільного устрою держави в цілому. Їхнім завданням було не *відтворення*, а *перетворення* реальної дійсності. Через це просвітительський реалізм спрямований на соціальну проблематику (пізніше ця риса розвинулася в соціальну заангажованість критичного реалізму). На рівні окремих творів звертали увагу не тільки на «негарзди» життєдіяльності людини, а й пропонували цілком «зримий» позитивний ідеал, до якого слід прагнути. У морально-етичній сфері таким ідеалом була поведінка «природної» людини. Народну мораль протиставляли етичному релятивізму, розбещеності, безпринципності панівної верхівки. Просвітителі, на відміну від класицистів, позбулися комічного, бурлескно-травестійного зображення вихідців з простого народу і

започаткували ревізію офіційних норм і правил поведінки у тогочасному суспільстві, що нерідко супроводжувалася різкосатиричним ставленням до представників панівних соціальних верств. Просвітительському реалізму притаманні публіцистичність, оцінність, відверта тенденційність і прямолінійність суджень, дидактичний пафос, що подекуди переростає у менторський тон. Герої творів стали носіями авторських ідей, а тому були позбавлені індивідуалізованих ознак. Зображення характерів відзначалося схематизмом, абстрактністю та поверховим психологізмом (абсолютизувався поділ на позитивних і негативних персонажів). Водночас, як слушно зазначає Н. Л. Калениченко, «відстоювання цінності особи незалежно від її становища, демократична спрямованість творів; глибокий інтерес до фольклору й етнографічно-побутового оточення — ці кращі риси просвітительського реалізму залишили глибокий слід в літературі, впливаючи на наступні покоління» [13, 104].

Просвітительська орієнтованість на морально-етичну проблематику також отримала розвиток у реалізмі другої половини XIX ст. Якщо просвітительський реалізм деякі науковці називають «дидактичним», то окремі течії літератури XIX ст. внаслідок розширення онтологічної проблематики та поглиблення психологізму характеризують як «етичний реалізм» [38, 70].

В умовах ущільненого та прискореного розвитку українського літературного процесу кінця XIX — початку XX ст. відбуваються поєднання, накладання й водночас протистояння найрізноманітніших напрямів, течій і шкіл. Не дивно, що просвітительський реалізм оживає не тільки у вигляді синтезованих вкраплень в інші ідейно-естетичні системи, а й у відносно «чистому» вигляді. Н. Калениченко розцінює здатність напряду

співіснувати та поєднуватися з елементами інших художніх систем як його своєрідність: «Просвітительський реалізм — закономірний етап в історії реалізму в світовій літературі — в країнах, що запізнавалися у своєму розвитку, не мав класичних форм, проявляючись у поєднанні з традиціями Відродження, класицизму, сентименталізму, а іноді й романтизму, який виступав не лише проти класицизму, а й проти раціоналізму та дидактичності просвітительського реалізму. І правильно наголошують дослідники, що не можна своєрідність просвітительського реалізму сприймати як його недолік» [13, 101].

Тенденцію до поєднання категорій «етичного» й «естетичного» як своєрідну ознаку тогочасної методології мислення не лише у творчості Т. Шевченка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Кобилянської, а й у всій українській культурі відзначає у праці «Етичні ідеї в філософії України другої половини ХІХ — початку ХХ ст.» М. І. Лук [21]. Ця тенденція характерна і для творчості Івана Франка. О. І. Білецький зазначає: «Ніколи Франко не був байдужим спостерігачем пороків і добродетності. Він творив не для того, щоб просто «відобразити» дійсність, але для того, щоб навести читача на думку про перетворення, зміну цієї дійсності» [2, 427]. Сам Франко в критичній студії про Теодота Галіпа вказує на важливість постановки морально-етичних проблем у літературі: «І не треба думати, щоб для автора, що малює побут людей у якимсь краї, отсе розуміння морального добра і зла було лишнє та маловажне. Воно, і тільки воно одно, може зробити його членом цивілізованої громади, може надати його писанням характер загальнолюдський, а тим самим і широко національний, бо тільки тоді твір його буде ясний і всім зрозумілий без коментаря, тільки тоді в душі кожного цивілізованого чоловіка буде збуджувати однакові, виразні ясні

чуття, знайде в ній, що так скажемо, суголосний ґрунт, а без того навіть хоч би був артистично і як вицяцьканий, не підніметься понад рівень обскурного провінціалізму» [34, т. 30, 232].

Про необхідність «глибокої тенденційності» у сучасній белетристиці (ще одна риса, успадкована від просвітительського реалізму) Франко пише у програмній статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» [34, т. 26, 12—13]. Не викликає сумніву й дидактична спрямованість Франкової творчості. Виховну мету закладено не тільки у його творах на дитячу тематику. Першорядним завданням усієї української белетристики він вважає виховання гідного громадянина, здатного відстоювати власні права. Аби «підносити і ублагородняти» людську особистість, «нова реальна літературна школа» мусить «втягати в літературу», окрім інших наук, і педагогіку [34, т. 26, 12]. Бажаючи «не лише освіченим верствам, але й простому народові подавати здобутки новочасної науки», письменник закликає робити науку «доступною якнайбільшій масі людей», популяризувати її [34, т. 26, 37].

Провідні ідеї просвітителів пізніше відродилися й розвинулися у філософсько-світоглядній концепції позитивізму. Як не парадоксально, засаднича у просвітництві та позитивізмі теза про необхідну корисність людської діяльності містилася ще в етико-філософській, а отже і мистецтвознавчій концепції загальноновизнаного ідеаліста Платона. Пікантність ситуації полягає в тому, що позитивізм ХІХ століття утверджувався власне як реакція, антитеза до панівного на попередній стадії духовного розвитку людства ідеалізму. Платонова концепція — це доказ існування діалектичного зв'язку в опозиції ідеалізму та позитивізму.

Для нашого дослідження надзвичайно важливо взяти цю обставину до уваги, позаяк Франкове захоплення позитивізмом на



різних етапах становлення його естетичної свідомості поєднується з неоднозначністю у ставленні до ідеалізму.

Раціоналізм і прагматизм позитивізму в натуралізмі та реалізмі переломилися в усвідомлення суспільної значущості художньої творчості. Література повинна бути «робітницею на полі людського поступу», тобто, приносити не якусь віддалену, абстрактну користь, а негайно і безпосередньо служити прогресові людства. А. Давид-Соважо зазначає: «Сучасний реалізм поставив собі за мету бути корисним; він бажає приносити не тільки ту розпливчасту користь, котра приховується у розвазі, але й позитивну користь, що полягає у повчанні та освіті» [8, 162]. Звідси — демократизація тематики творів, звернення до проблем соціальних низів, суспільного «дна», класової нерівності тощо. Міметичний характер натуралістичного й реалістичного мистецтва тісно пов'язаний з його пізнавальною функцією. Аби виправити вади нераціонального суспільного устрою, їх спочатку потрібно скрупульозно дослідити і вивчити. З цієї ж причини в літературі утверджуються об'єктивізм і сцієнтичні тенденції (перенесення методів точних, природничих наук у мистецтво зумовлене необхідністю достовірного вивчення реальної дійсності). І реалісти, й натуралісти не цуралися анатомічного дослідження суспільних «виразок» — неестетичних, потворних, драстичних моментів життя: «Реаліст, що займається повчанням, зачоче рукави свого чорного редінгота до ліктя і занурює свої руки в людське м'ясо... Він, можливо, носить монокль, — але це узурпація: його атрибут — лупа» [8, 178].

Однак розуміння корисності літературної творчості у натуралістів і реалістів відрізняються. Якщо натуралісти своє завдання вбачають у точному відтворенні життєвих явищ заради їхнього вивчення, то реалісти — у відтворенні заради вивчення та перетворення.

Відповідно натуралізові притаманні фактографізм, документалізм, публіцистична спрямованість, увага до суспільних «виразок» — драстичних, потворних рис дійсності, поетика «потворного». У реалізмі ці риси не абсолютизуються; на рівні конкретного твору вони можуть поєднуватися, наприклад, із поглибленим психологізмом, дидактизмом, моралізаторством, ідеалізмом, навіть з утопізмом. Влучне порівняння класицистів, натуралістів і реалістів на основі їхнього ставлення до поетики «потворного» дає А. Давид-Соважо: «Одні говорили: вони настільки грубі, що неморальні; інші заперечували: вони надто грубі, щоб бути неморальними. Реалісти ж позитивної школи винайшли третій погляд: вони заради того лише такі грубі, щоб бути повчальними» [8, 163].

Реалісти не ставлять собі за мету переносити у твори мистецтва «шматки життя» без будь-яких змін; майстерність автора у них залежить від уміння гармонійно поєднувати на рівні твору життєву правду з художньою фікцією. Л. Гінзбург у зв'язку з цим зазначає: «Реалізм затушував межу між організованою оповіддю і «людським документом», тим самим виразивши ще одну закономірність вічної взаємодії мистецтва та дійсності. Зблизилися дві моделі особистості: умовно кажучи, натуральна (документальна) та штучна, тобто вільно створювана художником. Зблизились, але не стали тотожними» [5, 32]. Характерною в цьому аспекті є Франкова критика творчості Теодота Галіпа: «Ми бачимо в авторові талановитого, хоч зовсім неосвіченого обсерватора. Він не піднявся понад прикмети фотографічного апарата і здійснює добрі ескізи тої буденщини, серед якої живе і обертається. Підмалювати сю буденщину чи ліпшою, чи то гіршою, ніж вона є на ділі, він попросту безсильний» [34, т. 30, 231]. Зазначені недоліки без сумніву сприймалися б як переваги в рецепції натуралістів. На доказ — один із записів у щоденнику

братів Гонкурів: «Бувають дні, коли я питаю себе, чи не є мистецтво, творчість, тільки вмінням псувати замітки, зроблені з природи!» [6, 582]

Те, що Золя, Гонкури називали «людськими документами», на думку Франка, потрібно пропускати крізь призму індивідуальності й поетичної фантазії автора; «призма ця — скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями» [159, т. 28, 153].

Для реалістів важливою є не зовнішня тотожність *зображеного* та *зображуваного* (як у натуралістів), а виявлення головного, глибинного, типового, узагальненого, сутнісного в речах і явищах навколишньої дійсності.

Сцієнтизм у натуралізмі проявився у зверненні письменників до методів точних і природничих наук. Як наслідок — поява у белетристиці «експериментального роману»; насичення творів довгими описами, статистичними даними, пошуки біофізіологічного обґрунтування поведінки персонажів. Реалісти ж із не меншою повагою ставляться до гуманітарних, загальних і теоретичних наук (психології, педагогіки, економічної теорії, політології, соціології тощо); вони усвідомлюють важливість філософії, на відміну від скептиків-натуралістів, які визнавали її лише як «інтелектуальну гімнастику». Реалістичні твори відзначаються поглибленим аналізом суспільно-політичних процесів, психологізмом, інтелектуалізмом, постановкою важливих онтологічних проблем людського буття.

Із позитивістською тезою про всезагальний детермінізм пов'язане формування світоглядного монізму в представників реалістичного типу творчості. Зображення причинно-наслідкових зв'язків у творі — характерна риса реалістично-натуралістичного мистецтва. І.

Франко переконаний, що література «повинна при всім реалізмі в описуванні також аналізувати описувані факти, виказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок» [34, т. 26, 12].

Щоправда, акценти в детермінації поведінки персонажів у натуралістів і реалістів різні. Натуралісти основну увагу звертають на детермінанти «раси» (проблеми спадковості, психопатології, біофізіологічні чинники) і «середовища»; реалісти — «середовища» та «моменту» («раса» їх цікавить лише у контексті поглиблення психологізму в реалістичному творі). За Д. Наливайком, в реалізмі утверджується соціально-історичний підхід до людини, на відміну від інших напрямів, входження соціального в психологічне, діалектичний зв'язок героя із середовищем. Причому «абсолютизація ролі середовища, яка веде до руйнування характеру, — це вже властивість натуралізму, у цілому непритаманна для реалізму», хоча й підготовлена певними течіями і тенденціями реалізму XIX століття, особливо французького [26, 57].

Межа між реалізмом і натуралізмом умовна. Останній розвинувся внаслідок абсолютизації окремих концептуальних принципів, естетичних підходів першого. Зовні ця тенденція проявилася у запозиченні та взаємообміні понятійно-термінологічними елементами: «натуральна школа», «фізіологічний нарис» — для загалом реалістичних творів; «ультрареалізм», «байдужий реалізм», «науковий реалізм» — для творів натуралістичного спрямування. Ідейно-естетична спорідненість напрямів пов'язана із спільною для обидвох філософсько-світоглядною основою — позитивізмом. Н. Калениченко з цього приводу зазначає: «Чіткого розмежування термінів «реалізм» і «натуралізм» в той час не було не тільки в українській, а й в інших слов'янських літературах, де іноді також

натуралізм вважався дальшим поглибленням реалізму... У Польщі вплив натуралізму виявився у позитивізмі» [13, 283].

І все ж ми спробували звернути увагу на ті типологічні особливості напрямів, які й дозволяють виокремити їх у самостійні одиниці літературного процесу.

Так само важко демаркувати кордон між реалізмом і романтизмом. У вітчизняному літературознавстві не бракувало досліджень, спрямованих на виявлення відмінностей між цими художніми системами. «У теоретичному осмисленні типології літературних напрямів не завжди знаходить належне висвітлення суперечливий характер їх співвідносин і взаємозв'язку, рухомості і перехідності їх меж, — вважає І. Стебун. — Це стосується, зокрема, й типологічних характеристик реалізму й романтизму. В них акцентується головним чином те, що відрізняє, атомізує кожен з цих напрямів, а не те, що їх зближує й ріднить, зв'язує узами спадкоємності й зумовлює безперервність літературного процесу як історичного цілого» [33, 223].

Становлення реалістичного типу творчості відбувалося в умовах протистояння романтично-ідеалістичному спрямуванню літератури. Однак це протистояння мало діалектичний характер, тобто передбачало і певну єдність між опозиційними системами. Леся Українка в одному з листів до матері ділиться спостереженням, що «реалізм і романтизм єднаються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах» і висловлює думку, що «це зовсім законне єднання» [19, т. 12, 33]. Творчість Гюго, Бальзака, Стендаля, Меріме — у Франції; Кольцова, Погодіна, Погорельського, Лажечникова — в Росії; Гребінки, молодого Шевченка і Франка, Федьковича — в Україні доводить існування такої єдності на рівні конкретних художніх творів. На переконання Н. Калениченко,

«реалізм кінця XIX — поч. XX ст. взагалі багато використав з поетики романтизму, збагативши тим свої художні засоби» [13, 291].

Відзначаючи дещо повільніший розвиток прози на західноукраїнських землях, ніж навіть на східноукраїнських, дослідники вбачають сильний вплив романтизму і навіть сентименталізму в 60—70-ті роки у творчості К. Устияно-вичаФ. Заревича («Хлопська дитина», «Бондарівна»), окремих оповіданнях Ю. Федьковича, С. Воробкевича (оповідання «Циганка») [13, 162]. За Н. Калениченко, «зображення чутливості, емоційної рефлексії людей, які належали до соціальних низів і зберегли в собі пережитки патріархальності, утвердження їхньої моральної чистоти, безпосередності, скромності... — це основні засади сентименталістів, які можна знайти у творах українських письменників початку XIX ст.» [13, 92]. Науковець слушно наголошує, що «всі оті закиди українським письменникам з боку літературознавців і критиків різних часів у «штучній сентиментальності» (М. Костомаров, О. Котляревський, М. Петров), «залишках традицій сентименталізму», в дидактизмі, недостатній індивідуалізації образів... тощо є безпідставними, оскільки вказані «недоліки»... витікали з особливостей їхнього методу, були природними для того часу і того напрямку, до якого ці митці належали» [13, 108].

Принцип історизму залишається одним із провідних у реалістичному мистецтві. Реалісти, як і романтики, цікавляться історичним минулим народу, щоправда, стилізуючи його на свій кшталт. Не відкинув реалізм і романтичного захоплення фольклором та етнографією. Д. Чижевський у зв'язку з цим вважає, що «етнографічний реалізм» є «поєднанням реалістичних намірів з романтичною традицією». Науковець упевнений, що «доба

«реалізму» не дійшла б і до свого поверхового розуміння нації, якби не те виховання, що його давала поколінням української інтелігенції романтична література» [36, 454].

Історичний принцип реалізму, з одного боку, зумовлений позитивістською увагою до детермінанти «моменту», а з іншого — є продовженням саме романтичної традиції. Щоправда, у романтиків історизм мав ліричний характер. Вони виявляють інтерес до «духу історії», тоді як реалісти — до конкретних її проявів.

Також притаманний реалізові соціологізм пов'язаний не тільки з позитивістською тезою про детермінанту «середовища», а й із соціальною заангажованістю окремих течій романтизму (на позначення останніх І. Степун навіть використовує термін «соціальний романтизм» [33, 223]). На думку Ю. Ковальова, реалісти «широко використовували ідейні та художні здобутки романтичного руху, розвиваючи їх, поглиблюючи та надаючи їм нового напрямку. По суті кажучи, вся соціологія критичного реалізму має вихідною точкою романтичну концепцію «історичної людини» [15, 14].

Упевнено можна стверджувати, що реалізм успадкував найкращі традиції романтичного мистецтва: увагу до національних особливостей народу, його культури, історії; дух протесту проти недосконалої дійсності, соціальних несправедливостей суспільного устрою; інтерес до внутрішнього світу особистості, поглиблений, порівняно з класицизмом, психологізм, зацікавлення мотиваційними чинниками поведінки персонажів. Водночас реалізм виник як реакція на очевидну вичерпаність ідейно-естетичної системи романтизму. В останню третину XIX ст. романтики намагалися реанімувати напрям за допомогою надмірних доз ліризму, фантастики, екзотики, містицизму тощо. А реалізм якраз

«найстрогіше забороняє вилив, відвертість, котрими особливо посилено зловживав романтизм» [8, 249].

Але й у боротьбі з «перебільшеннями» романтизму, «зловживаннями» суб'єктивізмом, фантазією, уявою реалістам важко було займати однозначну позицію. Адже відмова від романтизму невідворотно призвела б у підсумку до збіднення художньої системи реалізму. Скажімо, хоча прихильники реалізму й звинувачують творчу уяву (і не без певних підстав) у передчасній немічності романтизму, все ж реалізм не може остаточно її (уяви) позбутися; він лише «приручає» її, намагається обмежити її корисність тільки допомогою при відтворенні.

Складність літературного процесу кінця XIX — початку XX ст., його синкретичний характер без сумніву відобразилися і на літературно-критичній, і на художній спадщині Івана Франка, що й проявилось у суперечливому ставленні письменника до здобутків романтичного мистецтва. Має рацію Н. Калениченко, відзначаючи особливості тогочасного розвитку української літератури: «На Україні література поступово відходить від стильового синкретизму в кінці 30-х років XIX ст. і утверджується на позиціях критичного реалізму в 40—60-ті роки. Однак романтизм не сходить зі сцени і після утвердження критичного реалізму. Він продовжує розвиватися в 50—70-ті роки у Галичині (М. Устиянович, А. Могильницький, Д. Дідицький та ін.), відчувається у ранній творчості Ю. Федьковича та І. Франка, в поезії Я. Щоголіва» [13, 36]. До цього додаймо, що протяжність романтичної традиції зберігається в Україні й у 80—90-ті роки, аби відродитися й оновитися в потужному імпульсі неоромантизму.

Подолання надмірного академізму, схоластичних догм у мистецтві — одне із основних завоювань романтизму в його



історичному протистоянні з класицизмом. І все ж романтики, борючись з канонічною системою класицизму, протиставили їй інший канон, іншу традиційну систему, народно-середньовічну, «романтичну». Д. Наливайко схильний вважати, що «першим художнім напрямом, повністю вільним від канонічності, став реалізм XIX віку... Художники-реалісти перебували у безпосередньому відношенні з дійсністю — ...обминаючи готові моделі, форми, формули, він [реалізм, — Р. Г.] прагне вільно, творчо «підбирати» всю систему зображувальних і виражальних засобів відповідно до «вимог» відтворюваних життєвих явищ, до їхнього характеру та структури» [26, 48]. Наскільки різноманітне життя, настільки різноманітні й способи його відображення. Франко вважає, що письменникові не варто свідомо обмежувати себе якоюсь формулою, схемою чи доктриною. В листі до А. Кримського він пише: «По моїй думці, найменше надії треба покладати на загальні рецепти, на формули хоч би й які ясні та логічні, а противно, завжди треба дивитися на них скептично: чим вони ширші, тим небезпечніші. Життя йде відразу тисячами шляхів, усіх їх у одну формулу не вбгаєш». Про недоліки в новелах молодих українських письменників він зазначає, що «се не образок, вихоплений з дійсного життя, а формула абстрактна, розіграна драматично кількома особами»; «формули, доктрина драматизована, а при тім елементарна невмілість схопити і передати найпростіший факт, найзвичайнішу фізіономію з оточуючого життя» [34, т. 49, 303—304]. Так само Франко критикує Каспровича за «його закоханість у чисто абстрактну поезію і філософські роздумування, його схильність подавати читачам у віршованій формі елементи фізики, психології та історіософії». Літературознавець переконаний:

«Подібні твори постійно викликають розчарування і втому в душі читача; він хоче бачити й відчувати, а поет змушує його думати і філософствувати...» [34, т. 27, 261—262].

Становлення реалізму як напрямку, як самостійної одиниці літературного процесу — складне й неоднозначне явище, зумовлене як іманентними особливостями розвитку літератури (вимогами «духу часу», генетичною і типологічною спорідненістю з іншими напрямками тощо), так і зовнішньолітературними впливами — взаємодією та взаємопроникненням різних національних варіантів реалістичного мистецтва.

Якщо вести мову про міжнаціональний інваріант реалізму, то генеалогічно й типологічно найближчими до нього є французький та російський варіанти цього напрямку.

Це пов'язано з існуванням об'єктивних передумов для розвитку реалістичного мистецтва в обидвох країнах. У Франції прагматизм і раціоналізм літератури Просвітництва, підсилені концептуальними ідеями філософії позитивізму, отримали новий імпульс для розвитку в реалізмі XIX ст. Критика і презирство до дійсності у цій країні викликані розчаруванням у здобутках буржуазних революцій. У Росії незадоволення дійсністю в середовищі інтелігенції набуло статусу духовної традиції і позначилося навіть на літературі класицизму (сатира А. Кантемира, М. Новикова).

У французьких (як і російських) прихильників міметичного мистецтва була альтернатива: або піддатися загальним настроям розчарування та песимізму, шукаючи тимчасової втіхи в протоколюванні безрадісних реалій; або на основі критичного аналізу спробувати віднайти способи вдосконалення дійсності, її раціонального перетворення. Ці шляхи розвитку французького реалізму об'єднувала, крім мімезису, традицій Просвітництва,

філософського підґрунтя позитивізму, ще й орієнтація на наукове знання. Тільки одні письменники (Флобер, Золя, Гонкури, Мопассан) застосовували наукові методи для доведення безвихідності становища, зумовленого недосконалою природою самої людини, а інші (Гюго, Жорж Занд, А. де Мюссе) — задля створення певних позитивних орієнтирів як у морально-етичній, так і в суспільно-політичній сферах. Завершена форма цього процесу в перших призвела до зародження так званого «безідеального», «байдужого» реалізму, що в кінцевому підсумку розвинувся в натуралізм, а в других — до реалізму «етичного» або «дидактичного». Магістральну ж лінію розвитку французького реалізму, на відміну від російського, визначав його нерозривний зв'язок із натуралістичним мистецтвом. Натуралістичною у французькій літературі ХІХ ст. була, наприклад, концепція людини. А. Давид-Соважо у зв'язку з цим зазначає: «У Франції і натуралісти, і прихильники дидактичного реалізму бачать у людській істоті достатньо пасивний механізм, своєрідний прилад, що функціонує з математичною точністю під сліпою владою матеріальних сил, як барометр під тиском атмосфери, тоді як російські реалісти демонструють нам цю істоту... як таку, що містить у самій собі особливий двигун, цілком моральне джерело діяльності» [8, 209—210]. На певному етапі літературного розвитку спроби французів науково й об'єктивно розглянути проблеми людської особистості сприймалися як прогресивне явище в еволюції світового реалізму. Іван Франко, наприклад, писав: «Розуміння тієї істини, що людина — це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе... є заслугою французьких реалістів: Бейля-Стендаля, Бальзака та його наступників — Флобера, братів Гонкурів і насамперед — Еміля

Золя» [34, т. 28, 180]. Однак повне узалежнювання людської поведінки від фізіологічних і соціальних чинників, визнання людської неспроможності протистояти ворожому середовищу неодмінно призводять у підсумку до морального релятивізму і навіть негативізму, до того, що «у моральному світі французькі реалісти визнають тільки зло, у видимому — тільки погане» [8, 284]. Літературознавці констатують моральну деградацію тогочасної французької літератури, в якій «різноманітні негідники, збоченці, розпусники, злочинці зустрічаються у великому достатку. В кожного є свій «невроз», своя вада; кожен трохи кульгає» [8, 280]. Ця тенденція, за якою «вся психологія зводиться до патології та фізіологічна анатомія підміняє попередню моральну анатомію» [8, 279], дистанціювала французьку літературу ХІХ ст. від морально-етичної спрямованості просвітительського реалізму.

Недоліки у розвитку французького реалізму не могли залишитися поза увагою такого пильного обсерватора світового літературного процесу, як Іван Франко. Стосовно абсолютизації у французів окремих рис натуралістичного мистецтва український письменник зазначав: «Дальше реалізм в представленні не може вже йти, а як піде далі, то перейде границі людської симпатії, перейде тую границю, поза котру діло штуки не сягає або, сягнувши, перестає бути ділом штуки, а стає або протоколом, або розправою науковою» [34, т. 26, 113]. Натуралістична концепція людини у поєднанні з моральним релятивізмом вносила, на його думку, в реалістичне мистецтво ознаки декадансу: «...Мопассана так само, як і декадентів, розточують ті самі бацили: брак життєвих ідеалів... гіпертрофія власного «я», перевага матеріальних чинників життя над духовими» [34, т. 31, 37].

Критика панівного ладу — головна риса реалістичного мистецтва у Франції, на відміну, скажімо, від Англії чи Німеччини. Ця риса об'єднувала у 30—40-ві рр. на рівні творчості окремих авторів (Гюго, Жорж Занд, Стендаль, А. де Мюссе) французький реалізм з романтизмом. Далі ці напрями продовжували розвиватися паралельно, але й в останній третині XIX ст. пульс романтичного мистецтва не переставав битися не тільки в реалістичних, а й у натуралістичних творах французьких письменників (на доказ — творчість того-таки Е. Золя). Подібне поєднання елементів протилежних за своїми ідейно-естетичними приписами напрямів дослідники відзначали і в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. Леся Українка стосовно вміння Ольги Кобилянської у загалом реалістичних творах поєднувати «дуже романтичний і чисто натуралістичний» стилі пише: «Такий реалізм я признаю, бо він не виключає порив *ins Blaue*» [19, т. 11, 160]. Певним недоліком у творчості буковинської письменниці Леся вважає те, що неоромантичний стиль Кобилянської «не дійшов ще до такої гармонії ідеалу з життєвою правдою, як то єсть у деяких новітніх французьких письменців» [19, т. 10, 81]. Таким чином, Леся Українка висловлюється на підтримку того самого принципу «ідеального реалізму», проти якого в молоді роки виступав Іван Франко і який у період зрілості він відстоював.

Орієнтуючись на «новітніх письменців», Леся радше мала на увазі модерністські тенденції у французькій літературі, оскільки навіть літературознавці цієї країни зізнавалися, що їхні реалісти створюють картину, «що не має ні віддалених перспектив, ні неба». У зв'язку з цим вони самі шукали орієнтирів у російському реалізмі, який, «якщо і не може піднятися у моральному світі до висоти ідеалізму, все ж шукає в ньому істинні джерела свого інтересу. Чим, власне,

він нам подобається? Тою ціною, котру він надає душевним дарам...» [8, 203]

Повертаючись до Франкової рецепції творчості Еміля Золя, зазначмо, що порівняльний аналіз творчих методів Достоевського і Золя, який міститься у статті «Еміль Золя, його життя і писання», дає важливий матеріал для з'ясування власних естетичних орієнтирів українського письменника, а також висвітлює його розуміння різниці між натуралізмом і реалізмом (Золя і Достоевського він називає відповідно «великим натуралістом» і «великим реалістом»). Франко бачить цю різницю у такому: «У Достоевського матеріальне оточення його героїв зазначене, правда, різко, але коротко, злегка, пейзажів майже зовсім нема; у Золя на се йде добра третина всього місця в повісті. Зате у Достоевського люди стоять на першому плані, а їх душевний стан є тою атмосферою, що проймає, заповнює всю повість, уділяється читачеві, мучить і потрясає його. У Золя люди звичайно малі супроти колосального оточення, у тих людей на першій плані виступають матеріальні інтереси, а тільки на дальшій, мов з-поза туману матеріальних фактів, проявляється душа, звичайно душа пересічна, буденна, неглибока, нескладована» [34, т. 31, 305]. Отже, описова манера, орієнтація на *відображення*, а не *вираження* чи *враження*, зацікавлення матеріальною, а не ідеальною сферою людського життя, слабкий психоаналіз, світоглядний монізм, що включає людину в світ бездушних речей як одну з цих речей, — ось риси, які, за Франком, дозволяють відокремити натуралістичне мистецтво від реалістичного. «У Достоевського ідіоти говорять, як філософи, відчувають усе безмірно тонко, судять безмірно бистро, бачать ясно; у Золя філософи і вчені говорять мало чим мудріше від простих

робітників... Достоевський є незрівняний психопатолог, Золя — соціолог» [34, т. 31, 305].

Хоч Франкове порівняння творчих методів Золя та Достоевського зводиться до пошуків відмінностей між ними, все ж воно є цікавим саме з огляду на схожість цих методів. Адже увага до психопатології — типова риса натуралістичного, а не реалістичного мистецтва. Невипадково в самій Росії деякі критики не зовсім коректно звинувачували Достоевського у «гермафродитизмі почуттів» — роздвоєнні особистості між свідомою орієнтацією на співчуття до «принижених і скривджених» і підсвідомим бажанням отримувати насолоду від живописання «приниження і кривдження». Н. Михайловський вважає несправедливим «засвоєння» Ф. Достоевському «гуманістичного напрямку», оскільки письменник надто любить «непотрібним мучеництвом»; уся його творчість зводиться до опису психопатологічних взаємин між «вовком» і «стадом овець», на яке він готується накинутися; тільки у перший період літературної діяльності Достоевський більше уваги приділяє психології «овець», а в другий — психології «вовка». Критик закидає Ф. Достоевському відсутність суспільного ідеалу: «Якби був такий ідеал у Достоевського, він не дозволив би йому займатися непотрібним катуванням і безпредметною грою м'язів творчості, а спрямував би його жорстокі схильності в якийсь певний напрям. Але у Достоевського такого ідеалу не було...» [24, 222—223] Натомість надмірне захоплення процесом живописання гріха, на думку Михайловського, приводило до підпорядкування письменника «формулам віртуозності», характерним для «відкинутих живим життям робітників»: «наука для науки, мистецтво для мистецтва» [24, 223]. Подібним чином Давид-Соважо порівнював французьких «реалістів мистецтва для мистецтва» із «джигунами і денді» [8, 178],

оскільки «все, що не носить у собі пороку», для них є посередньою чесністю та нічим не виділяється», а «витончений гріх», навпаки, «завжди наділений блиском і відомою привабливістю», перед якими «добродієність звичайно знічується» [8, 279].

Слід зазначити, що звинувачення у «роздвоєнні», надмірному захопленні проблемами психопатології, навіть у неморальності, хоч і не в такій категоричній формі, та все ж звучали час від часу й на адресу Франка. Тому з боку українського письменника *захист* реалістичного методу Достоевського певною мірою можна вважати і *самозахистом*. Проте вагомішими для Франка були, поза сумнівом, об'єктивні, а не суб'єктивні чинники. Характерною ознакою реалістичного мистецтва, в порівнянні з натуралізмом, він уважав поглиблений психологізм, намагання розібратися в усіх тонкощах людської душі, якою керують не тільки матеріальні стимули та природні інстинкти, але й той самий, ірраціональний у своїй основі, порив «*ins Blau*», який часто-густо ігнорували натуралісти. В творчості Ф. Достоевського, як і в творчості І. Франка, цим «потягом до небес» наділено більшість героїв-ідеалістів (досить згадати хоча б князя Меншикова в «Ідіоті» чи Андрія Темеру в «На дні»).

Натуралістичний же метод, на думку Франка, не давав можливості Емілеві Золя справді об'єктивно підходити, наприклад, до селянської тематики. Його селяни надто похмуро зображені, вони не мають релігії, пісень, поезії. Золя забуває, що в цих селян є душа, яка «в світлі хвилини... виходить за межі сили землі до сфери вищих і більш ідеальних устремлінь» [34, т. 28, 194]. Очевидно, Франко відчував брак ідеалізму не тільки у творчості Еміля Золя, а й у всьому французькому реалізмі. Адже, за Давидом-Соважо, «французький роман ставився до селян не дуже прихильно», не кажучи вже «про «Землю» Е. Золя, де вони збезчещені на славу, але



навіть у Бальзака всіма вчинками селян керує винятково хижість» [8, 222]. Натомість «ідеалізм більш терплячий»; «він вірить у майбутнє і минуле цих людей; для повноти їхнього зображення він чекає від них нових справ, він користується, так би мовити, різними екземплярами, більш або менш недосконалими, накладає їх один на одного та виливає з них загальний типовий екземпляр...» [8, 9]

Франко помічає також у Золя не зовсім життєвідповідну «предиленцію автора до малювання низьких, підлих, брутальних та брудних учинків, думок і бажань людей. Темні сторони життя займають в його повістях далеко більше місця, ніж в дійсності» [34, т. 31, 306]. Самому Франкові без сумніву більше імпонує реалістичний підхід до дійсності у росіян, зокрема у Лева Толстого: «Правду уявляє він собі не в огидливій, брудній і смердючій одежі, як Золя, не з відштовхуючим обличчям трупа, як Гі де Мопассан, але у вигляді чудової, вічно прекрасної і вічно молодої богині» [34, т. 28, 231].

Таким чином, український літератор звернув увагу на дуже важливу суперечність між теорією і практикою французького реалізму. Цю суперечність підмітив свого часу й Давид-Соважо: «Якби він [реалізм, — Р. Г.] міг залишатися їй [теорії, — Р. Г.] вірним, якби він обнімав усю дійсність, то він, звичайно, малював би так само добре порядок, як і безлад, загальне, як і часткове, велич, як і нікчемність, почуття, як і відчуття, прекрасне, як і потворне; але він майже завжди змушений зупинятися на поверхні речей, на зовнішніх ознаках, на матерії, не зачіпаючи духу. Якщо судити про реалізм за тими творами, котрі він створив у Франції, то можна сміливо визначити його як систему, котра відтворює із дійсності лише те, що залежить безпосередньо від відчуття, тобто зовнішній, матеріальний бік людей і речей» [8, 10].

І все ж загалом Франко позитивно оцінює внесок Еміля Золя у розвиток реалістичного типу творчості: «Правда, в запалі боротьби Золя не раз і помиляється, судить односторонньо і різко, свій метод вважає всім і не бачить поза нього нічого, — ні, та се звісна хиба всіх реформаторів»; «він кидається на різні боки і всюди, де не може сказати нового слова, закладає бодай протест» [34, т. 26, 114].

Саме «протест» об'єднав творчі пошуки письменників у різних країнах і дав реалізмові ХІХ ст. назву «критичний». Причому «протест» стосувався й тодішньої дійсності з усіма її хибами та недоліками, і застарілих естетичних норм у мистецтві. «Протест» також став основою інваріантної єдності французького та російського варіантів реалізму.

Цієї єдності шукали самі учасники тогочасного літературного процесу. Літературні критики Франції були захоплені передовими тенденціями розвитку російського реалізму: «В цей заповітний час Росія принесе нам свою віру, свою юність, свою чуйність, свою щирю любов до бідних, своє пристрасне прагнення проникнути у високі таїнства всесвіту; ми дамо їй наші звички до точності та методичності, ясніше уявлення про справжні проблеми, більше почуття міри та рівноваги, ясніше споглядання краси. Таким чином мистецтво буде оновлено одночасно світлим і теплим промінням» [8, 349—350]. Російські ж письменники, здебільшого за посередництвом І. Тургенєва, який особисто був знайомий з Флобером, Золя, Гонкурами, Доде, переймали найкращі традиції французького реалізму, зберігаючи при цьому індивідуальну та національну оригінальність. В. Камінський, досліджуючи шляхи розвитку реалізму в російській літературі кінця ХІХ ст., робить висновок про співвідношення «ідеального» (в якому часто зустрічається надуживання сентиментально-романтичними

банальностями) і «реального» (яке інколи межує з натуралізмом), що в найкращих творах «кінця віку» відбувається їхнє поєднання, навіть злиття, і що це — об'єктивна закономірність реалістичного розвитку [14, 194].

Іван Франко в листі до Михайла Павлика пише: «Говорячи про белетристику рос[ійську], Ви правду сказали, вказуючи її джерело в Франції... Інше діло Решетников та Помяловський, котрі не наслідували іностраних тому бодай, що їх не знали, котрі з сльозами в очах описували людей живих у тій цілі (як наївно каже Решетн[иков] про «Підлипнян»), щоб їм помочи. Такі реалісти, по-моєму, стоять щирим чуттям і чесним змаганням, хоть і не талантом, вище наших преславних Бальзаків, Флоберів та Жорж Зандів, котрі пишуть про абстрактних людей і за абстрактні інтереси, а не раз і не за інтереси, а для інтересу. До таких людей я маю велику симпатію і в їх простім, неотесаним слові чую більше крові, більше накипілого горя і сліз, ніж у цілих романах західних артистів» [34, т. 48, 201].

Іван Франко був добре обізнаний з особливостями обидвох національних варіантів реалістичного мистецтва. У власній творчості, а отже і в українському літературному процесі він намагався узагальнити досвід і французьких, і російських письменників. Має рацію Т. Гундорова, зазначаючи: «Таким чином, французька і російська літератури найбільш виразно відбивали дві різні тенденції розвитку реалістичного художнього мислення, які спиралися на різні художні традиції — раціонально-описову традицію французької літератури і етично-проповідницьку, громадянську традицію, найбільш повно виявлену в літературі російській. Вони й послужили І. Франкові вихідною позицією для здійснюваного ним синтезування поняття і методу «новішого» реалізму...» [7, 227]

Зважаючи на те, що деякі твори Еміля Золя на сторінках російських журналів публікувалися швидше, ніж мовою оригіналу у Франції, немає нічого дивного, що саме через Росію, як зазначає Франко, «Золя прийшов і до нас, особливо коли в «Друзі» 1876 р. д. Українець в своєму дописі звернув увагу галицької молодіжі і всієї читаючої громади на нього і на цілу новішу реалістичну школу» [34, т. 26, 109].

Однак українсько-російські літературні взаємини не зводилися до обопільного захоплення творами французьких реалістів. Спільні тенденції у розвитку українського та російського реалізму зумовлені подібною соціально-політичною та духовною атмосферою, яка панувала на той час у Росії, в російській Україні та в Галичині. Однакові проблеми часто породжували й однакові шляхи їхнього вирішення. Тож схожість у типології та генезі українського й російського реалізму очевидна.

Скажімо, загальновідомо, що критичний реалізм у російській літературі XIX ст. зародився ще в 30—40-ві рр. в натуральній школі, яка спадкоємно пов'язана з творчістю Гоголя й основним жанром якої був «фізіологічний нарис». Художні принципи цього жанру полягали в уважному ставленні до проблем «маленької людини»; у правдивому відображенні певних соціальних типів; у фіксації їхніх професійних і побутових особливостей, звичок; у прагненні до документалізму та об'єктивності; у типізації персонажів. Л. Гінзбург зазначає: «Герой нарису натуральної школи — соціальний тип у чистому вигляді. Він презентує середовище і складається із соціальних властивостей і ознак» [4, 61].

Подібні тенденції науковці відзначають і в українській літературі. Н. Калениченко звертає увагу на те, що «в «Украинском журнале» за 1825 р. вміщено статті «Описание Кременчуга», «Описание города

Брянска», «Описание Гадяча и его повета», які нагадують «фізіологічні нариси» в російській літературі» [13, 82]. Д. Чалий віднаходить риси «фізіологічних нарисів» і повістей у душі натуральної школи в творчості прозаїків-основ'ян [35, 25].

Багато спільного і в типології українського та російського реалізму. Для них характерні соціальна заангажованість, співчуття до «принижених і скривджених», активна духовна позиція стосовно дійсності, критична основа (але аж ніяк не «безідеальність», притаманна багатьом французьким письменникам). Література була важливою трибуною в поліційно-бюрократичному устрої царської Росії та цісарської Австро-Угорщини; вона — передова ланка національної духовної культури. Звідси — відчуття обраності письменника, його особливої місії, яка полягає в необхідності говорити від імені всього народу і виражати його інтереси. Реалісти Росії й України відверто стають на народну точку зору, намагаються перейняти його світосприйняття і мораль. Герої їхніх творів відповідають за все, що відбувається у світі, тому вони часто нагадують героїв романтичних творів. І росіяни, й українці відстоюють пізнавальний, гостроаналізуючий, критичний підхід до дійсності, який у них, на відміну від французів, не обмежується статистичною фіксацією фактів, а передбачає також: 1) їх інтуїтивне сприйняття; 2) конструювання з них ідеальних позитивних моделей. І ті, й інші людину сприймають не як бездушний біофізіологічний механізм, а як автономну духовно-моральну монаду. Її піднято над предметно-матеріальним світом, на відміну від людини в Е. Золя. Українські реалісти — такі ж моральні максималісти, як і росіяни, про яких Д. Наливайко пише, що їхній «загострений інтерес до питань добра і зла суттєво відрізняється від морально-етичної

константи в англійському реалізмі, значною мірою вікторіанському...» [26, 104]

Літературно-критичні праці Івана Франка свідчать про інтерес українського письменника до тих особливостей у творчості російських реалістів, які за духом більше відповідають світоглядно-філософським, ідеологічним та естетичним орієнтирам у розвитку українського реалізму. Насамперед це здатність російського реалізму до екстенсивного розширення власної художньої системи завдяки поглинанню й адаптації прийомів і засобів зображення з арсеналу інших літературних напрямів, зокрема романтизму та натуралізму. Цю особливість Франко виділяє, наприклад, у белетристиці Івана Тургенєва: «Характери його повістей і описи звичаїв та обичаїв взяті ним якби живцем з народного життя; в них не видно штучних креацій і масок, лиш всюди вірна фотографія — а однак крізь ті твори пробиває всюди вищий, ідеальний напрям, і смілі реалістичні образи ідуть поруч з романтичними і ідеальними» [34, т. 26, 291]. Тенденцію до поєднання елементів натуралістичної техніки з ідеалістичною вірою в природну доброту людини Франко відзначає і в художніх творах Гліба Успенського [34, т. 33, 372].

Порівнюючи особливості творчості російських і західноєвропейських письменників, Франко уважно ставиться навіть до деталей, обираючи об'єктом аналізу, наприклад, опис смерті в їхній белетристиці: «Досить було б порівняти опис смерті в Діккенса, Флобера, Золя, Гонкурів і Толстого, щоб переконатися, наскільки вище в цьому плані стоїть російський реаліст порівняно з західними, які свою тему трактують чи то патетично й поетично, як Діккенс, чи то з погляду фізіологів і анатомів, як Флобер і Гонкури, чи то з соціологічного боку, як Золя, але жоден з них не вкладає стільки душі в свої описи, як Толстой» [34, т. 28, 235]. Цікаво, що

така оцінка співпадає з точкою зору французького дослідника реалізму, який стверджує: «Французький реалізм, як реалізм Золя, так і реалізм Флобера, страждає від недостатньої поваги до смерті... О! наскільки більше благородства і, — станьмо на точку зору реалізму, — наскільки більше правди в російському романі!» [8, 201]

Таким чином, досвід французького та російського шляхів розвитку реалістичного мистецтва безперечно вплинув на розширення власних естетичних пошуків Івана Франка, які варіювалися відповідно між двома концептуальними полюсами — «наукового реалізму» й «ідеального реалізму».

Уявлення про впливи на формування творчого методу українського письменника було б неповним без урахування особливостей тогочасного літературного процесу і в інших країнах, зокрема у Польщі, Німеччині, Англії.

Як зазначає Н. Калениченко, «у Польщі перемогу реалізму відносять до часу після 1863 р., хоч реалістичні тенденції у творчості романтиків проявилися вже в 30-ті—40-ві роки (А. Міцкевич, Ю. Словацький)» [13, 36—37]. Справді, після польського повстання 1863—1864 рр. царський уряд змушений був піти на певні поступки щодо впровадження буржуазних реформ у соціально-політичній сфері. Однак дуже швидко у Польщі настає свій період «втрачених ілюзій», що породжує в літературі критичні настрої стосовно недосконалої дійсності. Поляки перейняли позитивістську віру в те, що тільки розвиток науки, раціоналізація суспільного устрою, прогресивні зміни в економіці, політиці та культурі здатні істотно покращити становище народу. Позитивізм завойовує домінуючі позиції в духовному житті нації. Вплив філософії позитивізму на польську літературу стає таким потужним, що

дослідники навіть ставлять в один ряд терміни «польський романтизм», «польський реалізм» і «польський позитивізм», прирівнюючи останній до окремого напрямку літератури.

Позитивістський прагматизм, раціоналізм, зорієнтованість на суспільну корисність творчої діяльності стали загальноприйнятими в тодішньому літературному процесі. Зараз, наприклад, важко собі уявити, щоб за віртуозність митця критикували. Але на той час віртуозністю дорікали тим літераторам, які надто захоплювалися процесом творчості безвідносно до її результатів. Франко пише про одного з польських поетів: «До того ж поезії відірвали Ленартовича від землі, від улюблених мазовецьких лісів, перервали його живий зв'язок з дійсністю, і він, замість того, щоб стати натхненним народним поетом, перетворився на музиканта-віртуоза» [34, т. 27, 258].

Натомість «дітьми позитивізму» в польській літературі Іван Франко вважає Марію Конопніцьку, Сенкевича, Пруса, Елізу Ожешко, Свентоховського, Дигасінського, Юношу. Внесок цих письменників у розвиток реалістичного типу творчості в Польщі критик насамперед пов'язував з правдивим розкриттям селянської тематики. Подібні переваги Франко відзначає і в творчості Яна Каспровича. У Франковій оцінці художніх творів Каспровича поєднуються понятійні категорії «ідеалізму» та «*поступу*»: «В них [творах, — Р. Г.] пробивається той самий ідеалізм, той самий гарячий порив до поступу, братерства й любові, без якого немає поезії в новітньому значенні цього слова; віє той самий дух, який з непереможною силою панує в усій сучасній європейській поезії» [34, т. 27, 259]. Тобто на основі аналізу творчості Яна Каспровича Франко ще раз доводить можливість і бажаність гармонійного поєднання позитивізму й ідеалізму як філософського підґрунтя



реалістичного мистецтва. Інша справа — надмірне захоплення польського письменника романтичною манерою. За Франком, Ян Каспрович «за своєю природою реаліст, поет жорстокої, але здорової дійсності, тим часом традиція романтичної школи веде його в світ примар і фантастичних постатей, утоплеників, надхмарних дів, наяд і дріад, ангелів і чортів та інших декоративних істот цього гатунку» [34, т. 27, 261].

Справді, не лише творчість Яна Каспровича, а й увесь польський реалізм, порівняно з французьким чи російським, щільніше наповнений романтизмом, і ця риса (попри ставлення до неї Франка) єднає його з реалізмом українським. Пояснення тут очевидне: польські й українські літератори були однаковою мірою заангажовані і соціальною, і національною проблематикою. Тому витребуваною навіть у кінці XIX ст. залишалася концептуальна спрямованість романтизму на звільнення та самовизначення індивідуальності (чи то людської особистості, чи нації в цілому). Звичайно, критикуючи Каспровича, Франко виступав проти *надуживання* романтизмом, тоді як «здорові» елементи цього напрямку (зацікавлення звичаями й обрядами народу, його фольклором та етнографією, традиціями й історичним минулим) забезпечували оригінальність польському й українському реалізмові загалом і творам Я. Каспровича й І. Франка зокрема.

Романтичний струмінь органічно увійшов і в німецький реалізм. Традиції німецького класичного ідеалізму, багата творча спадщина німецького романтизму впливали на розвиток реалізму в цій країні впродовж усього XIX ст. і навіть слугували до певного періоду своєрідним ідейно-естетичним базисом для антиреалістичної опозиції у світовому літературному процесі. З цієї ж причини німці, на відміну, скажімо, від росіян, порівняно довго не сприймали

«ультрареалістичних» тенденцій, притаманних тогочасній французькій літературі. В одній із ранніх своїх статей І. Франко, захоплено відгукуючись на творчість Еміля Золя, дивується, що «тільки німці досі не перевели ані одної його повісті!..» [34, т. 26, 113] На думку Д. Наливайка, німецькій літературі загалом притаманна атмосфера духовної чистоти, внутрішньої моральності, на відміну від французької літератури, «яка яскраво описувала гріх» [26, 96]. Інколи все це набирало в німецькій літературі форми надмірного моралізаторства, дидактизму, абсолютизації позитивних і негативних сторін дійсності. Аналізуючи твір Зудермана «Загибель Содома», Франко пише: «...Тут автор цілком переніс нас у сферу етичну і малює зовсім іншими фарбами: тут поганий світ, там — добрий, тут бека, там ляля, як у казочці для дітей. Здавалося б, що тепер вже нема наївних, які б повірили, що така картина відповідає дійсності, і все ж... Німці зараховують Зудермана до представників свого реалізму» [34, т. 28, 210].

Д. Наливайко вважає, що раптове розширення діапазону художнього зображення, подолання ідеалістичної установки, загострення критичного погляду на дійсність у Німеччині відбулися лише в натуралістів у кінці XIX століття. Та й то концепція «поетичного реалізму» О. Людвіга призводила через поетизацію й одухотворення дійсності до її ідеалізації [26, 96].

І. Франко стежив за теоретичною дискусією навколо проблеми розвитку німецького реалізму. Про це свідчать хоча б його відгуки на дрезденське видання «Der Kunstwart», яке, за Франком, не пропагує «жодних теорій або доктрин, а лише здоровий, розумний реалістичний напрям, далекий від усякої екстравагантності» [34, т. 27, 277]. Франко солідаризується з висловленими в «Der Kunstwart'і» думками Генріха Герта про реалізм у німецькій літературі: «Автор

широко пояснює суть реалізму, заперечуючи застарілі уявлення про те, що реалізм — це фотографування дійсності, ворог ідеалів і т. ін.» [34, т. 27, 281].

У листі до М. Павлика від 12 листопада 1882 р. І. Франко з'ясовує своє ставлення до співвідношення реалізму та натуралізму в мистецтві на основі порівняльного аналізу творчості французьких і німецьких авторів: «Та й ще одно щодо самого реалізму. Штука хитра, але далеко не позитивна. Який реаліст Доде і, на око, так дуже на документах стоїть, а більша часть його типів — скривлені, виїмкові, нетипові люди. Ось воно що виходить. Треба добре дивитися їм на пальці. А мені здається, що замість тратити силу на студіювання тисячних дрібниць (мало значущих і мало характеристичних) а la Золя і Флобер, ліпше б нам робити так, як реалісти німецькі, як Шпільгаген у своїх кращих творах. От би Вам прочитати його «In Reih und Glied» або «Problematische Naturen»! Звісна річ, реалізм не такий яркий, як у французів, але не о то йому йде, щоб змалювати не само, що так скажу, тіло сучасного чоловіка і сучасної суспільності, але думки, змагання, боротьбу. Се є реалізм ідеальний [підкреслення наше, — Р. Г.], котрий приймає реалізм як методу, а ідеалізм (не ідеалізування людей, але представлення людей з їх добрими і злими боками, а главное — представлення типів, котрі б уособляли в собі думи і змагання даної доби, — представлення розвитку суспільності) — яко зміст, яко ціль...» [34, т. 48, 331]

Висловлюючи підтримку концепції «ідеального реалізму», український письменник зовсім не заперечує право на існування натуралізму: «Впрочім, я не думаю відводити Вас від натуралізму, — звертається він до Павлика, — і овшім поставлення правдиво натуралістичного і при тім правдиво хорошого роману у нас вважаю ділом будучності, до якого, принаймні я, не почуваюся в силах» [34,

т. 48, 331—332]. Франко намагається лише диференціювати реалізм і натуралізм як самостійні напрями літератури, визначити типологічні особливості кожного з них і їхню перспективність в аспекті подальшого розвитку українського та світового літературного процесу. Незважаючи на Франкові декларації, у його творчості виразно простежуються риси обидвох напрямів. Щоправда, натуралізм найінтенсивніше проявляється в ранній період літературної діяльності письменника (в той час натуралізм був ефективним засобом впливу на позиції консервативної критики та «пробивав дорогу» всьому реалістичному мистецтву), тоді як «ділом будучності» для самого Франка став якраз реалізм. Причому обставини становлення реалізму в Україні та Німеччині були схожими, а концепція *«поетичного реалізму»* в німецькій літературі має багато спільного з популярною в тогочасній українській літературі концепцією *«ідеального реалізму»*.

Певна типологічна близькість існує також між українським і англійським варіантами реалізму.

Просвітительський реалізм в Англії заявив про себе ще у XVIII столітті. Комедійно-пародійне коріння англійського реалізму сягає у творчість Г. Філдінга, Т. Смоллетта, Л. Стерна. Джерела реалістичного мистецтва в цій країні віднаходять також у сатиричних творах Дж. Свіфта. І хоч у XIX ст. англійський реалізм, підпорядковуючись загальним тенденціям у світовому літературному процесі, переходить на позиції критики буржуазного суспільства, все ж не соціальна заангажованість, а саме просвітницька спрямованість продовжує визначати найприкметнішу ознаку його національної своєрідності. Звідси — домінанта морально-етичної, вікторіанської в своїй основі доктрини у творах англійських письменників XIX ст. Навіть чи не найоб'єктивніший

щодо методу літературної праці англійський реаліст Теккерей дивиться на «базар житейської марноти» з точки зору мораліста. Морально-етична спрямованість, яка інколи переростає у відвертий дидактизм, притаманна і творчості Діккенса. Високий моральний пафос, одержимість позитивними ідеалами — характерні риси й українського, й англійського реалізму. Англійські письменники залишалися байдужими до творчого імперативу французьких і російських колег стосовно об'єктивізму, безсторонності, авторського самовідчуження у творі, необхідності «анатомічного методу» та «наукового підходу» до вивчення і відтворення суспільного життя і людини. Їхній творчості, так само, як і творчості українських реалістів, притаманні ідеалізм, гуманістична спрямованість, суб'єктивізм, емоційна схвильованість, навіть сентиментальність. Зворушливе піклування англійських письменників вразливими почуттями реципієнтів породило неодмінні розв'язки «happy end», що, часто в наївній і сентиментальній формі, без належного сюжетного вмотивування, покликані були з усією наочністю продемонструвати моральну перевагу добра над злом.

Морально-етична спрямованість англійського реалізму спричинила послаблення історизму та соціологізму, порівняно з французькою чи російською літературою, і водночас сприяла поглибленню психологізму, вивченню мотиваційних механізмів людської поведінки. Втім на відміну від французьких реалістів, навіть визнаючи віковичну недосконалість людської природи, англійці обходилися без фаталізму, приреченості та відчаю у поглядах на здатність людини вирватися з-під влади природних інстинктів та зовнішніх обставин; як і без абсолютного виправдання її вчинків на підставі того лише, що, мовляв, «середовище призвело», як це спостерігаємо у творчості деяких росіян. Відчуття

недосяжності ідеалу людини реанімувало в англійському реалізмі традицію романтичної іронії, що найвиразніше простежується в творчості Теккерея.

Деякі дослідники хибно сприймають зазначені риси англійського реалізму як ознаку його «недорозвиненості» (так само інколи закидають «неповноту» українському літературному процесові). Насправді ж проявами «недорозвиненості» чи «неповноти» радше варто вважати бездумне та безвольне копіювання вже створених індивідуальних чи й національних зразків літературної творчості. *Інакшість* англійського реалізму свідчить про його національну своєрідність і оригінальність, які неможливо виміряти французькими, російськими чи будь-якими іншими літературознавчими мірками.

Література кожного народу розвивається під впливом унікального комплексу об'єктивних чинників, характерних тільки для даного духовного середовища, і відповідає потребам даної доби. Тому особливості національного літературного розвитку не завжди співпадають з тенденціями у світовому літературному процесі. Інша річ, що від цих тенденцій не можна відгороджуватися, їх необхідно враховувати, аби національна своєрідність не перетворювалася на національну ізолюваність і провінціалізм, а відданість традиціям — у консерватизм і рутинність.

Творчі здобутки української літератури XIX — поч. XX ст. з усією очевидністю доводять абсурдність тверджень про «неповноту» вітчизняного літературного процесу зазначеного періоду. Ця «неповна» література за сузір'ям яскравих особистостей, широтою тематики, жанровим різноманіттям, новаторськими відкриттями перевершує творчі надбання деяких «повних» (часом аж до недієздатності) національних літератур. Безперечно, цілком

заслуговує на те, щоб уважатися класикою світової літератури, й український реалізм XIX ст.

Як зазначає Н. Калениченко, «найбільшого розквіту критичний реалізм на Україні досяг у 70—90-ті роки XIX ст. У цей період, в останній чверті XIX ст., на Заході виникає натуралізм і, як реакція на нього, — так званий неоромантизм, з'являється чимало декадентських напрямів» [13, 36].

Реалізм з'явився в українській літературі як цілком природне продовження попереднього її розвитку й водночас як результат творчих пошуків способу оновлення та пожвавлення вітчизняного літературного процесу. Утвердження цього напрямку відбувалося через подолання інерції консервативно-епігонської стилізації елементів бурлеску, сентименталізму, романтизму. Негативні явища в тогочасному літературному процесі були очевидними. В. Поважна, аналізуючи розвиток української літературної критики у 80—90-х роках XIX ст., звертає увагу на те, що літературознавці часто-густо висловлювали невдоволення з «героїчних поем, де діячі їдять галушки, п'ють топлене сало, додержують в розмовах етнографії і голосно регочуться, сп'янівши від горілки» [30, 228].

Однак хибним було б беззастережне звинувачення бурлеску та травестії у гальмуванні розвитку реалістичного мистецтва в Україні. Звичайно, надмірне захоплення одним стилем (як правило, пов'язане з певною літературною модою) завжди загрожує перерости в його примітивізацію. Однак не можна забувати й історичних заслуг бурлеску в розвитку української літератури як такої. Як уся новіша російська література виросла із «Шинелі» Гоголя, так українська — з «Енеїди» Котляревського. Зрештою, не такі страшні «гріхи» бурлеску й перед реалізмом. Має рацію Н. Калениченко, коли зазначає: «Сатира, її «низький штиль», звертання до життя, введення

побутових елементів, зниження богів і святих прокладали дорогу реалізові, зсередини підривали класицистичні традиції. Саме проти□ставлення абстрактним і непорушним цінностям класицизму земних, умисно вульгаризованих явищ побуту означало рішучу зміну свідомості, відношення до мистецтва і життя, переворот в умах письменника і читача... Бурлеск і травестія тут були єдиною можливістю ставити важливі злободенні питання, критикувати існуючий лад, висловлювати співчуття до народу» [13, 83]. Дослідниця наводить приклад Є. Гребінки, який від бурлеску в ранніх творах поступово, через романтичний етап у ліриці в 40-ві роки «переходить на позиції російської «натуральної школи», давши кілька характерних «фізіологічних нарисів» [13, 90].

А хіба у самого Франка немає бурлеску, травестії, сатири навіть у літературознавчих студіях, у яких він адаптує до суворих норм наукового стилю фразеологію, живу розмовну мову галицького селянина, згрубілі форми лексики?! Франко геніально перекладає «на хлопський розум» найскладніші літературознавчі ідеї та теорії. На доказ — наведені вище відгуки про творчість Золя, від якої «занесло делікатні носи ситих буржуа «запахом люду»; або порівняння Каспровича з «простим мужиком у сіряку, у важких чоботях, з грубими руками, від яких відгонить сильним запахом землі, що його годує». Бурлеск і травестія — органічні складники й сатиричних творів І.Франка, які аж ніяк не дистанціюють, а, навпаки, наближають їхнього автора до реалістичної оцінки тодішньої дійсності (згадаймо хоча б його «Ботокудів»).

Як літературний критик Франко був надто витонченим цінителем мистецтва, аби засуджувати оригінальне використання елементів будь-якого напрямку, стилю, жанру, будь-яких прийомів і засобів художнього зображення, навіть якщо вони не претендували на



статус радикальної новації. Письменника дратували лише надуживання в літературі, які, як правило, свідчили про обмеженість творчого потенціалу митця.

Франко усвідомлював провідну роль літератури у формуванні духовного обличчя нації, у впливі на суспільні процеси, а тому ще болісніше й гостріше сприймав негативні тенденції у творчості «в минушем веке запоздалых» письменників: «Боязнъ усього, що називається дійсністю і життям, боязнъ глибшого зрозуміння його цілей й завдань — такі, можна сказати, головні, характеристичні риси цієї літератури, бідної, блідої, безплідної, позбавленої запалу й оригінальності» [34, т. 27, 44]. Представник культурно-історичної школи в літературознавстві, І. Франко сприймає твори мистецтва як «людські документи» («література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу» [34, т. 26, 12]), а тому, на його переконання, письменники повинні насамперед цікавитися не історичним минулим, а сучасним життям народу, його злободенними проблемами. Найсучаснішою та найзлободеннішою для Франка впродовж тривалого періоду була селянська тематика, тому його обурював «естетичний канон» тодішніх «керівних естетів»: «Якнайменше селян, а як уже селян, то принаймні «підчищених», які промовляли б так, щоб це не бентежило гімназійних учнів! Жодних «неестетичних» слів і жодних «неморальних» ситуацій! А крім цього, пиши і виставляй, що тобі до вподоби!» На думку письменника, «цей канон, на перший погляд, такий невинний і справедливий, при суворому застосуванні стає кодексом облуди і фальшування життєвої правди, тому носить у собі самім зародок неморальності, який може розвинути у цілковитий брак моральної основи...» [34, т.27, 52]

Хибні естетичні канони та моральні орієнтири спричинили кризові явища, наприклад, в українській драматургії, якій притаманні «склонність до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підчищених солодкуватим сентименталізмом, страшенна дразливість на все «неестетичне», т. є. не підхоже під старосвітські, вузькопарафіянські погляди, на приличність, нехить до смілого аналізу і навіть до зображування явищ прикрих, вражаючих нерви ніжних пансіонерок» [34, т. 28, 283].

Франко дотепно вказує на недоліки у драмі М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю»: «Зрештою, люди села дещо більше загартовані, ніж у пана Кропивницького; вони ані сльозами так швидко не заливаються, ані не умирають так раптово, ні з того ні з сього, ані не божеволіють, ані не плавають в такому соусі вічної, хоча б і приперченої дотепами сентиментальності, як Іван, Семен і Одарка. Основною хибою цієї сільської драми пана Кропивницького є те, що в ній ми не бачимо саме того, що становить головний зміст сільського життя, — щоденної праці цього люду. Ми бачимо цей люд тільки в святковій незвичайній ментальності, і навіть не чуємо нічого про ті щоденні клопоти і журбу, з яких складається селянське життя. Тому й усі дійові особи цієї драми роблять враження чогось неприродного і відірваного від життя, якогось книжного народу або якоїсь етнографічної виставки, на якій парубки в святковому убранні на свій лад копіюють Шекспіра чи Шиллера» [34, т. 27, 229]. Як бачимо, Франко однаково негативно оцінює «святкове убрання» опереткових селян Кропивницького та «брудну і смердючу одягу» селян Золя. Обидві екстремі, в розумінні українського письменника, не здатні створити правдивий образ селянина з усіма його позитивними та негативними рисами. Істину завжди потрібно

шукати посередині. Очевидно, «золотою серединою» між крайнощами сентименталізму та натуралізму Франко вважав саме реалізм.

Головне завдання белетристів український письменник бачить у тому, «щоб, як сказав колись Шекспір, бути дзеркалом часу, малювати чоловіка в його суспільному зв'язку і в тайниках його душі, давати сучасності й потомності те, що Золя називав «людськими документами» в найширшій значенні сього слова» [34, т. 34, 365]. І в цьому аспекті міметичний характер реалістичного мистецтва відкривав перед літератором необмежені можливості, такі ж широкі та багатопланові, як саме життя. Адже життя — це «неприривне движіння, неприривна зміна», і «задачею іскуства єсть закласти тоє життя в незмінній, тривалій види і так представити його оку нашого духу...» [34, т. 26, 394] Отже, «сьогодні все, що тільки спостерігаємо в природі, в суспільстві, може бути предметом поезії і передусім роману, який, розвиваючись, поглинає всі інші її види» [34, т. 28, 181].

Схоластичні ж естетичні канони тільки сковували творчу активність митця. «У нас єдиний кодекс естетичний — життя» [34, т. 26, 12], — переконував себе й сучасників Франко. Питання про взаємозв'язок літератури і життя Франко торкається й у статті «Поезія і її становисько в наших временах»: «Безперечна се річ, що життя во всіх своїх безчисленних появах і относинах єсть найвищим, ба навіть ісключним предметом поезії [34, т. 26, 393], — пише він. — Життя — то поезія, а поезія — то життя» [34, т. 26, 394].

Однак мімезис, принцип життєподібності та життєвідповідності — концептуальні основи і реалістичного, й натуралістичного мистецтва. Щоб літературна творчість не перетворювалася на протокольно-статистичний опис, митець-реаліст, на переконання

Франка, повинен пам'ятати, що поезія — це «копіювання життя в його розумних проявах, руководимого поетичною справедливістю» [34, т. 26, 397]. «Поетична справедливість» — поняття світоглядно-естетичне. Отже, аби поезія відповідала своєму покликанню, письменник повинен був оволодіти певним методом літературної праці, методом, який поєднав би в собі світоглядно-філософські, ідеологічні моменти з власне поетикальними. Для Франка у ранній період творчості, який співпадає з періодом становлення критичного реалізму в світовій літературі, таким методом став метод «наукового реалізму». Як справедливо зазначає Л. Скупейко, «сама по собі ідея творчого методу в літературі і її термінологізація («науковий реалізм») була новим кроком у розвитку теорії реалізму. Як логічне продовження вимоги науково-аналітичного підходу у художньому зображенні суспільного життя вона теоретично обґрунтовувала розуміння літератури як ідеологічного фактора, як специфічного феномена суспільної свідомості поряд з такими формами ідеології, як соціологія, політика тощо» [32, 221]. В. Поважна, досліджуючи генезу понятійно-категоріальної парадигми реалістичного мистецтва, зазначає: «На початку 70-х років, зокрема, у працях Івана Білика, зустрічаємось із поняттям «розумний битопис», що за своїм змістовим наповненням було на той час синонімом реалізму, визначало реалістичний напрям в українській літературі. З кінця 70-х років усе частіше — «науковий реалізм» (вперше у статті І. Франка «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878). Цей термін заступив «інстинктивний реалізм» (ст. М. Драгоманова «Опізнаймося»...)» [30, 188].

Метод наукового реалізму, на думку Л. Скупейка, «ґрунтується на трьох основних засадах: на принципі історизму в зображенні й оцінці життєвих явищ; на вимозі науково-аналітичного підходу до

зображуваної дійсності, зорієнтованого на «людський поступ»; на вичленуванні та обґрунтуванні нової проблеми ідеологічного змісту художньої творчості (суспільно-естетичного ідеалу) як однієї з найбільш істотних в реалістичній літературі» [32, 222].

Цікаво, що науковий реалізм має не менше спільних концептуальних положень з натуралізмом, ніж власне з реалізмом. Як уже зазначалося, дехто з науковців навіть вважає, що його слід розглядати в межах натуралізму як інтернаціональної течії [27, 125]. І в цьому полягає ще один парадокс Франкової творчості. Адже письменник усвідомлював недоліки та небезпеки, що приховує в собі натуралізм. Чому ж на певному етапі еволюції естетичної свідомості письменник шукає компромісу між реалістичним і натуралістичним мистецтвом?

Ймовірно, це пов'язано з обставинами утвердження реалізму та натуралізму в національній літературі. Бо коли в Англії, Франції, Росії натуралізм прийшов у літературу еволюційним шляхом унаслідок певної вичерпаності ідейно-естетичної програми реалізму з одного боку й абсолютизації деяких її концептуальних положень з іншого, то Україна радше належить до групи країн, у яких традиції реалістичного мистецтва не були такими сильними, і тому впровадження натуралістичного експерименту в їхніх національних літературах не було цілком органічним, мало дещо запозичений характер, а за своїм значенням і наслідками нагадувало революційний стрибок. До таких країн належать також Німеччина, США, Італія, Польща. Як слушно зауважила Т. Мотильова, «в країнах запізненого розвитку реалізму, в Німеччині й особливо в США, саме натуралісти пробивали дорогу реалістичній правді у літературі, виявляючи наполегливість, долаючи інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашання, провінційної

дріб'язковості» [25, 143—144]. На думку деяких науковців, Німеччина в кінці XIX століття була «країною варварства, рутини, європейським Китаєм» [37, 21]. Рутинністю української літератури не раз обурювався у критичних творах І. Франко. Тож потрібна була своєрідна стінопробивна зброя, котра б допомогла розбити «китайський мур» застарілих традицій, схоластичних догм, шаблонних схем, що відділяли на певному етапі й німецьку, й українську літератури від передових тенденцій у світовому літературному процесі. Якщо команда французьких письменників-натуралістів прибула на бойовище романтиків і реалістів в ар'єргарді останніх (за Стендалем, Бальзаком, Флобером), то німецькі, так само, як і Франко, йшли у перших рядах реалістів (щодо Франка — то навіть не в ряді, бо й «ряду такого не було»), проводячи «психічну атаку» на позиції літературної критики, завойовуючи плацдарми для ар'єргарду реалістів, імпресіоністів, експресіоністів. І. Франко заявляв, що ніякі правила та обмеження для письменника не обов'язкові, крім правил доброго смаку, що «всякий твір буде добрий, крім вкучного та безхарактерного» [34, т. 30, 218]; що «характерний, пануючий оклик наших часів» — це «повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном» [34, т. 30, 217].

Отже, Франко «закладає протест» під мурами консерватизму та схоластики в українській літературі. Зрозуміло, що натуралізм здатний значно збільшити потужність вибухової сили цього протесту. Тому в літературознавчих суперечках письменник іноді захищає творчу манеру, притаманну більше натуралістичному, ніж реалістичному мистецтву. В праці «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) Франко із сарказмом дискутує з автором статті у «Правді»: «Чому «ультрареальні» фотографії дуже

однобічні, дуже прозаїчні, буденні, черстві й тверді? Чого ж їм не стає, щоб стати «одкидами» та «дзеркалами» по смаку ч. автора? А ось чого: «пишного духу ідеалізму, фантазії, серця, пишного духу щирої поезії». Ось маємо віз і перевіз. Реалізм ч. автора куди круть, туди й верть, та й заїхав назад до старого ідеалізму і старої фантастики та сентиментальності. Що ж, сесі «пишні духи» вони й справді «витають» у нашій галицькій літературі, тільки ж не треба їх уважати якимись «новими прямуннями». Вони — старе і зужите сміття і нікого тепер не заведуть наперед» [34, т. 26, 10].

Молодий Франко надто категоричний щодо можливості поєднання реалізму з ідеалізмом (не ідеалізуванням!). Як виявиться згодом, із популяризатора *наукового реалізму* він і сам стане адептом *реалізму ідеального*. Однак і в зрілому віці, вже як авторитетний літератор, у статті «З останніх десятиліть ХІХ віку» (1901) Іван Франко, характеризуючи особливості українського літературного процесу, в позитивному контексті згадує про риси, які в деяких інших національних літературах викликали у нього якщо й не осуд, то принаймні несприйняття: «Молоді письменники не зупинялися перед ніякою драстичністю, перед зіпсуттям і неморальністю, а декому здавалось, що вони навіть залюбки малювали ті темні, патологічні сторони життя. Появилися в літературі якісь напівдикі ідіоти, цигани, жиди, жебраки, арештанти — і всюди спосіб малювання був однаковий, то значить, не шаблонний; усюди автори силкувались проникнути в глиб людини, оцінити ситуацію, в якій вона знаходиться, зрозуміти мотиви її поступування.

Скільки крові напсували нашій публіці і нашим редакторам ті невинні, невеличкі проби реалістичного малювання життя!» [34, т. 41, 497].

Спільним для реалізму і натуралізму в концепції наукового реалізму була спрямованість на поєднання естетичного та наукового пізнання дійсності. За Д. Наливайком, «реалізм — це найбільш закінчене та послідовне художнє вираження епох, у духовному житті яких наука замінила міфологію та традицію» [26, 5]. Так само вважає Н. Калениченко: «Реалісти намагалися показати людське життя в його соціальній, конкретно-історичній зумовленості, а не у світлі міфологічних чи релігійних уявлень або абстрактно визначених естетичних правил, прагнули розкрити закономірності й суперечності цього життя. Подальший розвиток наук, зокрема психології, історії та соціології, зумовлював і появу нових течій, напрямів, нових досягнень реалізму» [13, 38].

Сцієнтичні тенденції у літературно-критичній спадщині І. Франка витримані в дусі позитивістського раціоналізму. В статті «Лев Толстой» він критикує російського письменника за те, що той у «Війні і мирі» висловлює рішучий протест проти холодного розуму, «ставлячи на перше місце почуття і моральний бік людини». «Безперечно, — пише Франко, — що і з цими факторами наука мусить рахуватися; але ж вважати, що вони можуть замінити розумовий, випробуваний метод наукової праці, це недоречність, найкраще доведена «науковими» досягненнями самого Толстого» [34, т. 28, 234].

Франкове захоплення ідеєю перенесення методів точних наук у літературу особливо характерне для раннього періоду його творчості, коли доводилося прокладати дорогу реалістичному мистецтву, популяризуючи в Україні філософію позитивізму й експериментальний метод Еміля Золя. Однак згодом український письменник почав відчувати вичерпаність методу наукового реалізму, особливо в тому, що стосується власне науковості



літератури. Коментуючи літературознавчі погляди С. Єфремова, Франко зазначає, що науковість інколи шкодить естетиці художнього твору: «Д[обродій] Єфремов, живучи, очевидно, в крузі ідей, вироблених у Росії ще Добролюбовим та Писаревим, шукає в літературі поперед усього публіцистики, тенденції, студії певних хиб та подавання певних рецепт на їх лічення, тобто речей, які, по думці письменників молодшої генерації, — і не самих лише декадентів — властиво не належать до літератури, а творять домену публіцистики, соціології, статистики та практичної політики» [34, т. 34, 364—365].

У статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» до пережитків минулого Франко відносить «оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів». На його думку, пора «дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує — то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім протилежна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищій розумінні цього слова» [34, т. 35, 110].

Звичайно, Франко не відмовлявся від пізнавальної функції мистецтва, але вважав, що попри аналітичне дослідження дійсності для письменника також важливо вміти синтезувати розрізнені факти-атоми, вміти виявляти в житті не лише окреме, а й загальне, цілісне, те, що утворює певний тип: «Діапазон його відчуттів мусить бути величезним так само, як і масштаби його зору; його очі мусять бути в деяких випадках мікроскопами, здатними помітити й

відобразити найменші, для звичайних людей непомітні порухи, імпульси або гру кольорів, та водночас мусять збагнути велику кількість вражень і явищ, мусять помітити деякі сталі угруповання і закономірності там, де звичайно невправне око бачить тільки хаос» [34, т. 28, 181].

Типізація, що є, по суті, засобом фіксації тих самих «сталих угруповань і закономірностей» у художньому творі, — це одна з найважливіших ознак реалістичного мистецтва, яка, до того ж, дозволяє відрізнити його від натуралізму. Д. Наливайко вважає, що «ґрунтується типізація на аналітичному узагальненні явищ життя, на зведенні їх шляхом аналізу до певного типу, тобто найбільш істотного та закономірного для даного ряду життєвих явищ, але обов'язково при цьому — істотно-закономірного, втіленого у формі індивідуального» [26, 77].

Поєднання реалізму та натуралізму в концепції наукового реалізму відбувалося також на основі спільного для обидвох напрямів тяжіння до соціальної проблематики.

Соціальна заангажованість Франкової творчості — явище абсолютно виправдане і з огляду на тенденції в тогочасному літературному процесі, і зі світоглядно-психологічної точки зору. М. Євшан вдало підмітив, що Франко колись вирішив «перти проти рожна, проти хвиль плисти, вести свою лінію і працювати помимо всього, помимо безнадійности навіть. Праця, яку він робив сорок літ, була йому тачкою, до котрої він був прикований сумлінням хлопського сина. Міг від неї терпіти, упадати від її тягару, проклинати свою долю «раба», — але робив її до кінця» [9, 151].

Якщо позбутися упередження щодо популярної в радянські часи (аж до її вульгаризації) проблеми соціального походження митця, то доведеться визнати, що селянське походження Франка мало

неабиякий вплив як на формування світогляду письменника, так і на характер його літературної творчості. «Яко син селянина, вигодований твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові» [34, т. 31, 309], — декларує Франко власний моральний імператив. Цей святий обов'язок примушував його «дбати про те, щоб відповісти потребам хвилі і заспокоїти злобу дня» [34, т. 31, 308]. Через це деякі дослідники дорікали Франкові за недостатню естетичну вишуканість його художніх творів: «Іван Франко один з найбільш освічених у нас людей, знався він на поезії сучасній європейській і античній, а сам був поетом не дуже чистого натхнення, не дуже високих верхів емоції, бо гнався все вперед в матеріальному просторі, проходив етапи думки, а цурався спочивку, котрий тільки й дає граціозні форми та екзотичні мрії...» [10, 459—460] М. Євшан, аналізуючи Франкову збірку «В поті чола», щодо цієї проблеми висловлюється дипломатичніше: «Автор, як бачимо, кладе натиск передовсім на документальність, що так скажу, своїх новел. Отже, на їх правдивість і на зміст, а не на літературний їх бік. І се, з точки погляду того реалізму, скажимо навіть натуралізму, який він викладав, зовсім правильно. Йому більше важні ті пекучі квестії, які тут порушені, як їх літературність. Люди, які простягають до нас руки з тих образків і просять о поміч, — отсе центр тих новел. Франко вповні досягає тут того, чого хоче: будить заінтересовання і співчуття до тих людей, що в поті чола працюють, відкриває нагу правду життя, його рани, недомагання, невблаганність» [9, 141].

Висновки щодо недостатньої естетичної вишуканості Франкової творчості не завжди були безпідставними. Відданість ідеї соціальної заангажованості літератури інколи спонукала Івана Франка до радикальних заяв, близьких за змістом до сумнозвісного ленінського

принципу партійності літератури: «— Стійте, добродію, — відповідаю рівнодушно. — Література, стояча понад партіями, — се тільки ваш сон, се ваша фантазія, але на ділі такої літератури не було ніколи» [34, т. 26, 12]. Однак літературно-критична спадщина письменника, особливо в зрілий період його творчої діяльності, доводить і те, наскільки серйозно ставився Франко до проблеми *художності* літературного твору. Наприклад, про російського письменника Успенського Франко пише: «Його теорія, що «цього під теперішню хвилю не потрібно», бо ж життя простого люду настирливо вимагає неприкрашеної правди, була, може, несвідомим виправданням недостачі художності. Гоголь, Достоевський, Гаршин теж були письменники, що пристрасно шукали і глибоко заходили своїми думками, однак їхні ідеї і пристрасті виявилися не в нарисах і рефлексіях, а у величних, викінчених мистецьких творах». З огляду на це Франко пише про Успенського, що «він немов багата рудяна жила з численними зернами золота, але не мистецький золотий посуд» [34, т. 33, 373].

Підсвідомий потяг до естетизму — цілком природне явище для такої обдарованої творчої особистості, як Іван Франко. В листі до М. Павлика він пише: «...Чоловік навіть естетиком готов стати, коли б не сидів у гною реалізму. Впрочім, я о собі того не можу сказати, бо в мені так, як в тім сорокатім чоловіці, — великий кусень естетика в печінках» [34, т. 48, 203].

Ідея корисності літературної творчості для Франка, як і для інших українських реалістів, асоціювалася не тільки із соціальною заангажованістю, а й з постановкою важливих питань національного розвитку.

Як стверджує Д. Наливайко, «національні особливості реалізму зумовлені насамперед... скорегованістю його художньої системи з

тодішньою дійсністю, в тому числі й дійсністю тої чи іншої країни» (на відміну від романтизму, в якому важливіше значення має фольклор, народнопоетична пам'ять) [26, 83]. Зміну трактування «народного» в реалістичному мистецтві відзначає й Н. Калениченко: «...В романтизмі народне часто розумілося як екзотичне, простонародне, тепер — як звичайне, середнє, і не лише селянське, а взагалі побутове, соціальне» [13, 140].

Для Франка скорегованість його художньої системи з тодішньою дійсністю виявляла злободенну необхідність вирішення національного питання, яке за своєю значущістю в Україні не поступалося соціальній проблематиці. Тому «народне» в українському реалізмі (як і в польському) все ще асоціюється і з фольклором, і з народнопоетичною пам'яттю, і з національним колоритом та екзотикою. Іван Франко вважає поняття «народність» і «національність» настільки взаємопов'язаними і природними для будь-якого письменника, що їх навіть не варто вважати «жодними провідними принципами, так як принципом не можна назвати спання, їдіння, дихання і т. п., хоч се також речі правдиві, природні і для чоловіка конечні» [34, т. 26, 14]. Зрештою, і міжнародному інваріантові реалістичного мистецтва, на думку Д. Наливайка, притаманне те, що «реалістичний образ відображає риси національного характеру, певні біологічно-генетичні властивості, народні й історичні сутності буття» [26, 58].

Просвітительські тенденції в українському реалізмі загалом і у творчості Франка зокрема, що підсилювалися позитивістським раціоналізмом і прагматичною спрямованістю на перетворювальний вплив мистецтва, підводили до усвідомлення того, що «сама ціль літератури — служити народові — вимагає, щоби вона була для нього зрозумілою» [34, т. 26, 14]. У зв'язку з цим використання

живої розмовної мови в реалістичному творі виконувало подвійне функціональне навантаження: з одного боку, надавало йому національного колориту, з іншого — відкривало можливість популяризації та пропаганди прогресивних ідей через літературу серед найширших верств населення.

Науковість реалізму, що його пропагував Франко, передбачала врахування й досягнень у галузі психології. «У посиленні психологічного аналізу в творах мистецтва неабияку роль відіграв розвиток психології, яка з другої половини XIX ст. перетворюється на самостійну науку, визначивши свій предмет і свої методи дослідження, зокрема експериментальні, для розкриття закономірностей психологічного життя» [13, 260], — вважає Н. Калениченко.

Еволюція українського, як і світового реалізму, відбувалася на шляху до поглиблення психологізму художньої творчості. Якщо ранній реалізм був «просвітительським», «соціологічним» чи «етичним», то реалізм кінця XIX — поч. XX ст. можна назвати «психологічним». Поглиблення психологізму не тільки витісняло натуралістичну описовість з літератури, а й утверджувало у мистецтві імпресіоністичні тенденції, оскільки дослідження емоційно-настрєвої сфери людської життєдіяльності сприяло відкриттю сугестивних і медитативних механізмів, на яких базується техніка літератури вражень.

Від «наукового», «дидактичного» і «соціологічного» — до «психологічного» й «ідеального» реалізму еволюціонував і сам Франко. Письменник, очевидно, лукавив, коли писав у листі до Уляни Кравченко (близько 25 листопада 1883 р.): «Невже ж таки Ви гадаєте, що чоловік може так перейнятися «ідеями», що нічого чоловічого в нім не останеться? Але ж він тоді й не чоловік, а якийсь

філософічний страхопуд! А при тім же, прошу пані, я й зовсім не ідеаліст, але, противно, тяжкий реаліст» [34, т. 48, 375]. І літературно-критична, і, тим більше, художня творчість письменника переконливо доводять, що «ідеаліст» і «тяжкий реаліст» можуть поєднуватися в одній особі. Недаремно навіть у творі, який вважається чи не найнатуралістичнішим у доробку письменника, дослідники водночас убачають і «зародження методу «ідеального реалізму»: «...Модель злиття ідеального і реального змісту була закладена саме в повісті «На дні». Тому її й можна розглядати як зародження методу «ідеального реалізму», сформульованого І. Франком на початку 80-х років» [7, 228], — вважає Т. Гундорова. Термін-словосполучення «ідеальний реалізм», починаючи з 80-х років, Іван Франко все частіше вживає у позитивному контексті в літературно-критичних працях.

Взаємовідносини між реалізмом та ідеалізмом складні й неоднозначні. А. Давид-Соважо, роздумуючи над тим, що істинніше: реалістичний твір чи ідеалістичний, робить висновок, що для з'ясування цього питання «потрібно довести спочатку, що окреме істинніше, ніж загальне» [8, 314]. Літературознавець упевнений, що ідеалізм і реалізм «сповідують по суті одну і ту ж естетику»: «Ідеалізм, так само як і реалізм, використовує дійсність і черпає з неї пластичний матеріал, котрий відливається потім у форму своєї власної концепції. Різниця лише в тому, що дійсність становить лише одне з володінь ідеалізму, тоді як для реалізму вона становить єдине володіння, і він животіє там, як у колишній васальній провінції, не здатній унаслідок поділу існувати своїми власними засобами» [8, 326].

На початковому етапі становлення ідейно-естетичної концепції критичного реалізму ідеалізм очевидно перешкоджав тогочасним

новаторським пошукам. В Україні вплив ідеалістичної естетики на розвиток літературного процесу особливо відчутним був у Галичині, де ще 1883 року (час, коли в Європі подекуди реалізм уже починає здавати позиції натуралізові) М. Подолинський публікує програмну статтю «Реалізм в штуці», в якій засуджує реалістично-натуралістичну манеру письма як «естетичну ересь» [11, 41]. Порятунком від надуживання естетикою потворного у потоці «псевдореалістичних» (за його визначенням) творів Подолинський убачає в «реалізмі ідеальному» [12; 110, 111].

Ідеалізм був спільним філософським підґрунтям і для класицизму, і для романтизму. Реалісти ж мали можливість використовувати досвід боротьби романтиків не так проти ідеалізму в цілому, як проти ідеалізування, прикрашання потворних рис дійсності, проти класицистичної внормованості й естетичної схоластики.

З розвитком літературного процесу виявилось, що в новому контексті (в умовах тотального домінування реалістичного напрямку в мистецтві) ідеї Подолинського вже не виглядають ретроградними, а сприймаються навіть як певне новаторство, відкривають реалізові нові перспективи для розвитку. Невипадково Франко теж стає адептом ідеального реалізму.

Ідеалізм дарував реалістам надію на краще майбутнє, рятував їх від песимізму, фаталізму, занепадницьких настроїв, притаманних у кінці XIX — на початку XX ст. не тільки окремим течіям модерністського мистецтва, заснованим на «філософії страждання» Шопенгауера, але й тим представникам натуралізму, які, абсолютизуючи позитивістську тезу про всезагальний детермінізм, не бачили шляхів виходу особистості «поза межі можливого», поза фатальний вплив чинників «раси», «середовища» та «моменту». А. Давид-Соважо зазначає: «Песимізм становить природний наслідок



реалізму [мається на увазі «байдужий реалізм», тобто натуралізм «мистецтва для мистецтва», — Р. Г.], тому що кінець кінцем останній є виразником безладу в мистецтві, причина якого полягає часто у моральній розпусті» [8, 342]. Моральний імператив представників «дидактичного», чи «етичного реалізму» — це ідеалістична віра в природну доброту людини, в те, що «іскрою божественного вогню, людського почуття» наділені навіть «істоти, котрі впали найнижче», як і в те, що поступ, прогрес — це шлях до відновлення в сучасному суспільстві основоположних засад світобудови — раціональності та справедливості. І. Франко в листі до М. Драгоманова пише: «Я у всім склонний далеко більше до оптимізму, до вишукування добрих сторін, ніж злих» [34, т. 48, 484]. Наскрізь просякнута ідеалізмом Франкова праця «Поза межами можливого», в якій автор закликає українців тягнутися до ідеалів, які, на перший погляд, здаються недосяжними: «Що такі ідеали можуть повставати, можуть запалювати серця широких кругів людей, вести тих людей до найбільших зусиль, до найтяжчих жертв, додавати їм сили в найстрашніших муках і терпіннях, се лежить, мабуть, у крові індоарійської раси і тільки її одної; серед інших рас ми того явища не зустрічаємо» [34, т. 45, 284—285].

Власне бачення світоглядно-філософського базису для реалістичного мистецтва Іван Франко з'ясовує в листі до М. Бучинського (1881): «Коли поезія має вказувати ідеали, то, здається мені, повинен передовсім поет сам мати ті ідеали, перейнятися ними, бо тільки тоді твори його вийдуть гарячі, живі. А наші ідеали які? Думаю, що згодитесь з нами на то, що не шукати нам тих ідеалів в минувшості ні князівській, ні козацькій, а в будущині, до котрої одна тільки дорога: пізнання теперішньої і свідома, наукою прояснена праця над її поправою. Отсе наш програм [журналу

«Світ», — Р. Г.], в такім дусі працюємо ми і бажаєм, щоб до того прямували й усі наші співробітники. Се, як бачите, заразом і філософічне, і практичне уґрунтування реалізму літературного, позитивізму та матеріалізму наукового а ідеалізму практичного» [34, т. 48, 281—282].

Отже, проблему генетико-типологічних особливостей реалізму повно й різнобічно висвітлено в теоретичних та історико-літературних працях Івана Франка. Така увага письменника до напряму засвідчує його бажання, а точніше свідому установку на самоідентифікацію власного творчого методу як реалістичного. Сучасній франкознавчій науці не варто під тиском тимчасової літературної кон'юнктури відмовлятися від того факту, що саме реалізм у різних його модифікаціях (від *наукового* — до *ідеального*) став пріоритетним напрямом на рівні естетичної свідомості Івана Франка. Однак у художній творчості, якщо це справжнє мистецтво, а не ремісництво, роль диктатора бере на себе підсвідомість автора. Остання базується на всьому досвіді митця, і що цей досвід багатший — тим більший вибір засобів вирішення конкретного творчого завдання. Естетичний досвід Франка — це його літературна ерудиція; це обізнаність не тільки з реалізмом, а й з усіма попередніми літературними напрямками, як і з тенденціями в сучасному йому літературному процесі. Тому немає жодних підстав штучно обмежувати естетичні горизонти письменника винятково рамками реалістичного мистецтва. У Франка є ряд творів, чи й циклів творів, у яких домінують романтизм, натуралізм, навіть модернізм. До того ж завдяки синтезуючим можливостям індивідуального творчого методу Іван Франко гармонійно поєднував на рівні окремих творів реалізм з елементами інших літературних напрямів. Безперечно, це тільки збагачувало його власну палітру

прийомів і засобів художнього зображення, урізноманітнювало індивідуальний стиль, сприяло пошукові нових шляхів і напрямів для розвитку літератури загалом і реалізму зокрема.

Надалі ми спробуємо з'ясувати, яким чином Франкова теоретична концепція реалізму втілювалася в його художній «практиці».

### **Література**

1. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. — Москва, 1968. — 653 с.

2. Білецький О. Художня проза І.Франка// Від давнини до сучасності: Вибрані твори у 2 тт. — К., 1960. — Т. I. — 520 с.

3. Бовсунівська Т. Григорій Сковорода й український романтизм// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів. — К., 1996. — С. 317—324.

4. Гинзбург Л. О литературном герое. — Ленинград, 1979. — 221 с.

5. Гинзбург Л. О психологической прозе. — Ленинград, 1976. — 448 с.

6. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. — Москва, 1964. — Т. 1. — 710 с.

7. Гундорова Т. Становлення творчого методу Івана Франка і синтез західноєвропейської і російської художніх традицій// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 вересня 1986 р.). — К.: Наукова думка, 1990. — Кн. 1. — С. 226—228.

8. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. — Москва, 1891. — 350 с.

9. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. — К., 1998. — 658 с.

10. Зеров М. Твори: В 2 тт. — К., 1990. — Т. 2. — 601 с.
11. «Зоря», 1883, ч. 3.
12. «Зоря», 1883, ч. 7.
13. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. — К.: Наукова думка, 1977. — 314 с.
14. Каминский В. Пути развития реализма в русской литературе конца ХІХ в. — Ленинград, 1979. — 360 с.
15. Ковалев Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в ХІХ веке// Искусство и художник в зарубежной новелле ХІХ века. — Ленинград, 1985. — С. 5—24.
16. Козак С. Українське і польське національне месіанство// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. — Львів: Світ, 1999. — Ч. 1. — 740 с. — С. 287—297.
17. Комаринець Т. Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. — К.: Наукова думка, 1990. — Кн. 1. — С. 199 — 201.
18. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. — К., 1965. — 520 с.
19. Леся Українка. Зібр. Творів: У 12 тт. — К., 1979.
20. Литературная теория немецкого романтизма/ Под ред. Н. Берковского. — Ленинград, 1934. — 248 с.
21. Лук М. Етичні ідеї в філософії України другої половини ХІХ — початку ХХ ст. — К., 1993. — 424 с.

22. Луців Л. Іван Франко — борець за національну і соціальну справедливість. — Нью-Йорк, 1967. — 654 с.
23. Маркс К., Енгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. — Москва, 1955—1958. — Т. 37.
24. Михайловский Н. Жестокий талант// Статьи о русской литературе XIX — начала XX века. — Ленинград, 1989. — С. 153—234.
25. Мотылёва Т. К спорам о реализме XX века// Вопросы литературы. — Москва, 1962. — № 10. — С. 140—158.
26. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.
27. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. — К., 1996. — С. 118—130.
28. Петров С. Реализм. — Москва, 1964. — 326 с.
29. Платон. Собр. соч. В 4 тт./ Пер. А. Н. Егунова. — Москва: Мысль, 1994. — Т. 3. — 460 с.
30. Поважна В. Розвиток української літературної критики у 80—90-х роках XIX ст. (До проблеми критеріїв і методу). — К., 1973. — 268 с.
31. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. — К.: Наша віра, 1999. — 784 с.
32. Скупейко Л. Проблема реалізму в естетиці Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 вересня 1986 р.). — К.: Наукова думка, 1990. — Кн. 1. — С. 219—222.

33. Стебун І. Проблема «романтизм і реалізм» в естетичній концепції Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 вересня 1986 р.). — К.: Наукова думка, 1990. — Кн. 1. — С. 223—225.
34. Франко І. Збір. Творів: У 50 тт. — К.
35. Чалый Д. Становление реализма в украинской литературе. — К., 1958. — 362 с.
36. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль, 1994. — 480 с.
37. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80—90-х годов XIX ст. — К., 1982. — 132 с.
38. Ярема Я. Іван Франко і «Фауст» Гете// Дослідження творчості Івана Франка. — К., 1956. — С. 56—84.

## **2.5. Реалізм у поезії Івана Франка**

Міф про всеосяжність і винятковість реалізму в творчості Івана Франка, який у радянський період щороку сотнями статей, монографій, дисертаційних досліджень підживлювала офіційна ідеологія, не зміг би відбутися як міф, якби не мав під собою хоч якоїсь реальної основи. Цим базисом для нього була, на наш погляд, свідома установка Івана Франка на самовизначення власного творчого методу як реалістичного. Однак недоліком будь-якого міфу є те, що він ґрунтується лише на частині ретельно відібраної реальності. Інша частина правди полягає в тому, що, незважаючи на свідомі декларації письменника про відданість реалістичному мистецтву, його художня творчість зафіксувала підсвідомі інтенції до здобутків ще й таких літературних напрямів, як романтизм, натуралізм, імпресіонізм, експресіонізм тощо. Суперечність між

свідомою установкою на реалізм і підсвідомим прагненням розширювати власний арсенал прийомів і засобів художнього зображення поетикальними елементами інших напрямів стимулювала еволюцію естетичної свідомості Івана Франка, спонукала письменника до новаторських пошуків, заклала основу синтезуючої здатності його творчого методу. Тому, виокремлюючи у Франковій творчості ознаки реалістичного мистецтва, необхідно утримуватися від однозначних висновків і категоричних тверджень, пам'ятаючи, що реалізму (як і будь-якого іншого напрямку) в абсолютно «чистому» вигляді не існує не тільки в І.Франка, а й узагалі в літературі. Навіть більше, художня значущість і естетична довершеність реалістичних творів Франка залежать від того, наскільки органічно та гармонійно автор синтезує реалізм з елементами інших художніх систем. Отже, кажучи про реалізм у тому чи іншому творі, ми матимемо на увазі лише реалістичну домінуючу в ньому.

Еволюція естетичної свідомості Івана Франка відбувалася не тільки в аспекті захоплення різними літературними напрямками, а й щодо усвідомлення розвитку власне реалістичної концепції; між цими рівнями існував тісний взаємозв'язок, що дає підстави стверджувати залежність Франкового розуміння суті реалізму в різні періоди його життя і творчості від тенденцій у світовому й українському літературному процесі. Відповідно хронологічно-проблемний підхід до розгляду художніх творів Івана Франка відобразить почерговий вплив різних напрямів літератури на численні модифікації реалістичної концепції письменника: від «наукового реалізму», в якому дослідники вбачають більше ознак натуралізму, ніж власне реалізму — до «ідеального реалізму», що межує з модернізмом.

Кожному літературному напрямові притаманна власна ієрархія жанрових пріоритетів. Класицизм віддає перевагу драмі, романтизм — ліриці, реалізм — епічним жанрам. Відповідно віднайти докази Франкової причетності до реалістичного напрямку в поезії значно складніше, ніж у прозі. Й усе ж окремі ліричні твори Франка, цикли і навіть збірки мають реалістичне забарвлення.

Апріорно складається враження, що це реалізм некрасовського типу (однакові теми й мотиви, жанри, навіть подекуди ті самі засоби художнього зображення). Академік О. І. Білецький, наприклад, називає цикли «Галицьких образків» і «З жидівських мелодій» «фізіологічними нарисами» у віршах, які нерідко викликають думки про Некрасова [1, 450].

У Некрасова поезія позбавлена романтичного захоплення екзотикою, фантастикою, містикою, історичним минулим народу, надмірного суб'єктивізму, ідилічних описів, з одного боку, й натуралістичної одержимості біофізіологізмом і психопатологією — з іншого. Об'єктивність, правдивість і злободенність поетичних творів Некрасова, їхня соціальна заангажованість, певна публіцистична спрямованість, подекуди дидактичний зміст, звернення до проблем соціальних низів, позитивістська націленість на необхідну корисність творчої діяльності — все це максимально наближає поетичну спадщину росіянина до міжнародного інваріанту реалістичного мистецтва. Зазначені риси реалізму містяться й у поезії Івана Франка, щоправда, не так сконцентровано та не настільки цілісно, як у Некрасова: реалізм у Франка — це лише сегмент (нехай і дуже важливий) у структурі творчого методу; реалізм у Некрасова — це, власне, і є творчий метод. Спектр поетикальних інтересів Івана Франка ширший. У його ліричних творах дуже важко визначити межу між реалізмом та іншими



літературними напрямками. Тоді як у Некрасова реалізм існує у відносно «чистому» вигляді.

Спільним для творчості обидвох поетів є звернення до теми страждання власного народу, співчуття до принижених і скривджених, викриття соціальної несправедливості та вад суспільного ладу. Саме горе та злидні, в яких перебувають їхні народи, диктують поетам «стару пісню», про яку Франко пише:

У хвилю задуми стає перед мною

Те сковане людське нужденне життє,

Стає могилов темною живою

І важким стогнанням серце моє рве.

[...]

Хоч радують душу знання та науки,

Та тяжко ж то бачить голодне дитя,

Чуть сотень стогнання і тисячів муки

Та пісню відвічну про горе життя [9, т. 2, 278—279].

Франко, як і Некрасов, не міг байдуже слухати це «стогнання», що і в нас «піснею зветься». Не міг, бо й сам відчув на собі частину тої народної неволі та недолі, про яку писав у циклі «Скорбні пісні»:

Не радість їх родить, не втіха їх плодить,

Не гра пуста,

А в хвилях недолі, задуми тяжкої

Самі уста

Їх шепчуть, безсонний робітник заклятий

Склада їх — сум;

Моя-бо й народна неволя — то мати

Тих скорбних дум [9, т. 1, 40].

Ота недобра «мати-мачуха» — чужа й байдужа до «пісні сироти», що лине «із зраненої груди» поета, пісні, що її він збирав «Життя тернами йдучи/ І сльози тяжкі ллючи,/ В тьмі горя, недолі, нещастя тьмі» [9, т. 2, 448—449]. Але залишатися байдужим до страждань власного народу не може поет. Його сумна пісня, як і в некрасовській «Залізній дорозі», навіяна безрадісними картинами реальної дійсності, що зустрічаються на кожному кроці:

З голоду й нужди вмирає мужик,  
Крадіж, рабунки, весь край — один крик.  
Мати вбиває голодну дитину,  
Батько кидає кохану родину,  
В Росію, Молдавію тягнуть плачучії  
На заробітки отарами люде...

[...]

Поле мужицьке в жидівські йде руки,  
Школи мужицькі не сіють науки,  
Але незгоду й ненависть народну;  
Слово правдиве і думку природну  
Травлять газети, хорти мов летючії,  
Право, сумління потоптані всюди... [9, т. 1, 101]

Реалістична література загалом стає важливою трибуною для оскарження суспільно-політичних, соціально-економічних вад панівного ладу, і поезія переймає на себе цю тенденцію, внаслідок чого найпопулярнішим жанром у ній стає жанр громадянської лірики. Поетичний доробок Франка у цьому жанрі значний. Поети-реалісти з оперативністю журналістів реагують на актуальні проблеми дійсності, а їхні твори сповнюються публіцистичною

пристрасністю, тенденційністю, риторикою, як-от у Франковому вірші «Галичино, думай о собі сама!»:

Розбурхались води, розлилися ріки  
І ниви, і села руйнують навіки, —  
У краї й куточка сухого нема —  
Вже голод шириться й зараза тифозна, —  
А з Відня газета зве офіціозна:

Галичино, думай о собі сама! [9, т. 2, 382]

Публіцистичністю й риторичністю, на переконання дослідників Франкової творчості, відзначається зокрема цикл «Думи пролетарія»: «Названий цикл розпочинається поезією «На суді», яка є розгорнутою риторичною фігурою. Вірш до деякої міри тут стає публіцистичним трактатом. Про це свідчить лексика: «Звалити наш суспільний лад»; «Паном в нім багач»; «...Тут з катедр, амвон ллесь темнота»; «...Прямо, чесно ми йдемо за правдою...» [5, 30]

Поезія стає інструментом критики панівного ладу. Франко так само пристрасно викриває недоліки суспільного ладу в Австрійській імперії, як Некрасов — у Російській:

Багно гнилеє між країв Європи,  
Покрите цвіллю, зеленню густою!  
Розсаднице недумства і застою,  
О А[встріє]! Де ти поставиш стопи,

Повзе облуда, здирство, плач народу,  
Цвіте бездушність, наче плісень з муру.  
Ти тиснеш і кричиш: «Даю свободу!»

Дреш шкуру й мовиш: «Двигаю культуру!» [9, т. 1, 172—173]

Інколи усвідомлення реалій навколишньої дійсності навіює поетові відчуття безсилля та безпомічності, що межує з відчаєм. І це

якось не в'яжеться із каменярським характером Франка і його непримиренністю у ставленні до будь-яких проявів песимізму та занепадництва у літературі:

Найгірше я людей боявсь тоді  
і обминав їх, мов болючу рану.  
Тужний їх вираз, лиця їх бліді  
болять мене, коли на них погляну.

Я знав, в якій вони живуть біді,  
та як же я до помочі їм стану?  
Я знав, що пута їх міцні й тверді  
і, не зламавши їх, я марно зв'яну [9, т. 3, 25—26].

Але врешті-решт «здоровий дух позитивізму» захищає Франка від миттєвих розчарувань і зневіри, вказуючи напрями подальшої діяльності на ниві суспільно корисної праці, якою б нескінченною і обтяжливою вона не здавалася на перший погляд:

Ось поле ділання! В отсі хатини  
я маю людськість, світло, мир нести!..  
Ввижається в уяві стать дитини,  
що море черпа ложкою. «Се ти, —  
кричить нутро моє, — смішний герою,  
сей океан кривд, горя, темноти

рад вичерпати ложкою дрібною!» [9, т. 3, 24].

Оптимістична віра у майбутнє свого народу надихає поета на завзяту боротьбу за його соціальне та національне визволення. Революційні настрої, заклики до боротьби — лейтмотив циклу «Веснянки»:

Гей, брати! В кого серце чистее,  
Руки сильнії, думка чесная, —  
Прокидайтеся!  
Встаньте, слухайте всемогущого  
Поклику весни!  
Сійте в головах думи вольнії,  
В серцях жадобу братолюбія,  
В грудях сміливість до великого  
Бою за добро, щастя й волю всіх!  
Сійте! На пухку, на живу ріллю  
Впадуть сімена думки вашої! [9, т. 1, 27]

Ця боротьба важка й небезпечна своїми наслідками для самого поета, який у реальному житті за неї не раз поплатився, хоч бажав лиш «...для скованих волі,/ Для скривджених кращої долі/ І рівного права для всіх...» [9, т. 1, 43]. Незважаючи ні на що, Франко з упевненістю декларує:

Нехай і так! Я радо йду  
На чесне, праве діло!  
За нього радо в горі вмру  
І аж до гробу додержу  
Свій прапор ціло [9, т. 1, 41].

Василь Щурат дефініціює подібні твори Франка як «агітаційну поезію» і зазначає, що «не хибує їм гарних місцями поетичних картин і сили слова, та в цілості вони роблять вражінє риторики. При тім належить замітити, що своїми помислами вони сильно нагадують подібні поезії Фрейліграта, Мура, Гуда, Марії Конопницької і російської соціялістки Бардіни» [10, 174].

Соціальна заангажованість, звернення до злободенної проблематики, суспільно-політична риторика, публіцистична

спрямованість художніх творів і, як наслідок, певне послаблення їхньої естетичної вартості — характерна ознака тогочасного літературного процесу загалом і реалістичного мистецтва зокрема, адже:

Здавна чесна наша критика  
Нарікає — і зовсім  
Справедливо, — що політика  
Нині в мізок встряла всім,

Що молодики свавільнії  
На естетику плюють,  
Що писателі суспільнії  
Питання раз в раз кують... [9, т. 2, 330]

Звинувачення Франкової поезії у надмірній риторичності та прозаїчності були непоодинокими в літературній критиці. Сам Франко зазначає, наприклад, що рецензент Г. Цеглинський ставився «взагалі дуже негативно до збірки ліричних поезій, що входили в склад книжечки «З вершин і низин», вбачаючи в них лише «римовану прозу і революційну тенденцію» [9, т. 2, 7].

На наш погляд, ці звинувачення викликані не так естетичними недоліками поетичної творчості Франка, як тим дискомфортом почуттям, що виникало в деяких літературознавців, заскочених зненацька нечуваним «блюзнірством», — внесенням елементів реалістично-натуралістичного напрямку в «свята святих» літератури — поезію. Ганна Попадинець небезпідставно вважає, що «у багатій жанрами, тематичними пластами й стильовими модернізаціями поетичній збірці Івана Франка «З вершин і низин» автологічне слово — постійний і впливовий елемент, який виконує функцію урізноманітнення стилю, його демократизації й оновлення».

Дослідниця наголошує, що в риторичних, романтизованих жанрах громадянського пафосу участь автологічного слова мінімальна, зате значна «у натуралістично-реалістичних образках і в тюремних сонетах», де воно «виступає будівельним матеріалом натуралістичних деталей і виконує певну жанротворчу функцію... Поет сміливо вводить у поетичну тканину «непоетичну лексику» — то політичну, економічну, то побутову. Багато слів такого типу завдяки Франкові в українську поезію увійшло вперше. Ці сміливі експерименти... активізують читацьку увагу й справляють естетичний ефект несподіванки, що є взагалі ознакою поетичного новаторства...» [5, 73]

Вибір засобів художнього зображення у поезії Франка зумовлений ідейно-тематичною спрямованістю його творів, свідомою установкою автора на епатуючий вплив жорсткого стилю, автологічного письма, «безобразного» слова, естетики потворного (ці риси абсолютизовано в натуралізмі «Тюремних сонетів») на розніженого рафінованою ідеалістичною поезією читача. Тому-то *негативна* реакція консервативної критики радше *позитивно* характеризує Франкову здатність досягати заздалегідь поставленої мети. Неупереджена ж щодо особи автора критика і поготів ставала на захист його поезії. М. Зеров, наприклад, про «безобразове» слово і «прозаїзми», якими дорікали Франкові, писав: «Коли все це і проза, газетна стаття, переказана віршем, то чи не треба визнати, що емоція, доведена тут до найвищої  $t^0$ , перетоплює цю «прозу» на щось не нижче і не слабше своїм впливом від сутої поезії» [3, 464]. А стосовно стилю збірки «З вершин і низин» уже в наш час дослідники Франкової творчості зазначають, що «реалістичні й натуралістичні тенденції найчіткіше проявилися у ній у її «низинних» пластах, присвячених зображенню того, що діється «по

місцях недолі й сліз», що «зображенню соціальних низів відповідають «низини» стилю, у які найповніше заангажоване автологічне слово» [5, 185] і що збіркою «З вершин і низин» Франко взагалі «спростував уявлення про «високий» стиль поезії і «низький», про стильову безодню між поезією і прозою. Він примусив обидва стильові тембри співпрацювати у згармонізованому різностиллі цієї епохальної збірки, в якій не лише є «огромні сонети», великі ідеї, а ще й «огромний» тезаурус» [5, 73].

Повертаючись до теми злободенності й соціальної заангажованості творів Каменяра, зазначмо, що однією з найактуальніших і найзлободенніших проблем сучасної Франкові української дійсності була проблема масової еміграції населення. Іван Франко, як і інші видатні українські письменники (В. Стефаник, М. Павлик, Б. Лепкий), не міг не відгукнутися на цю трагедію власного народу, на те «руськеє горе», що розіллялось «геть по Європі і геть поза море» [9, т. 2, 267]. Франко присвятив цій темі окремий цикл «До Бразилії», поезії якого вражають глибиною трагізму та непідробного співчуття до знедолених земляків:

Коли почувеш, як в тиші нічній  
Залізним шляхом стугонять вагони,  
А в них гуде, шумить, пищить, мов рій,  
Дитячий плач, жіночі скорбні стони,  
Важке зітхання і гіркий проклін,  
Тужливий спів, дівочії дисканти,  
То не питай: Сей поїзд — відки він?  
Кого везе? Куди? Кому вздогін?  
Се — емігранти [9, т. 2, 265].

Франко закликає земляків не піддаватися пропаганді численних агентів, які обіцяють райське життя за межами Батьківщини.



Водночас він усвідомлює, що Україна заслуговує на кращу долю; йому боляче і сумно дивитися на кривди і несправедливість, які панують повсюдно:

Та не тихне дума люта  
Про кайдани і про пута,  
Про сіпацтво та неволю  
І про царську самоволю.

«Мамо, мамо, земле бідна,  
Українська земле рідна,  
Чим ти Бога прогнівила,  
На ту ганьбу заслужила? ...» [9, т. 2, 362—363]

Важливо наголосити, що для громадянської лірики Івана Франка характерні не тільки теми і мотиви, що стосуються соціальної проблематики, але й ті, що ставлять важливі питання національного розвитку, бо коли «поет в Росії більше, ніж поет», то поет в Україні — більше, ніж поет у Росії: в навколишній дійсності він бачить всі кривди й утиски щодо власного народу — і соціальні, й національні. Патріотичними мотивами сповнений зокрема цикл Франка «Україна». У вірші «Моя любов» поет підкреслює, що любов до Батьківщини і солідарність із трударями для нього рівноцінні та рівнозначущі:

І чи ж перечить ся любов  
Тій другій а святій любові  
До всіх, що ллють свій піт і кров,  
До всіх, котрих гнетуть окуви?

Ні, хто не любить всіх братів,  
Як сонце боже, всіх зарівно,

Той щиро полюбить не вмів  
Тебе, кохана Україно! [9, т. 1, 83]

Патріотична спрямованість громадянської лірики Івана Франка тісно переплітається з проблемою мови його художніх творів. Поет продовжує вже в реалістичному мистецтві традиції романтиків, які зверталися до живої народної мови у творах. Часто автор відмовляється від «декламації», як сказав би Василь Стефаник, — високого стилю та надмірної патетики у віршах на патріотичну тематику. На думку Г. Попадинець, «загальну тональність заниженості стилю» у вірші «Україна мовить» із циклу «Мій Измарагд» «зумовили і лексеми-просторіччя: «балакав», «цупко... подрався», «гола я і вбога», «плати скупю», «глупо», «наплюй!», «не вкрав». Це — антипатетика, заперечення патетики «патріотичних фраз» «патріотичної зграї», висміювання її пустомельства. Увесь арсенал автологічної лексики й поодиноких образних висловів підпорядкований ідеї вірша — любити Україну треба не словом, а ділом» [5, 122—123]. Використовуючи не тільки нормативні мовні засоби, а й жаргонізми, діалектизми, вульгаризми тощо, Франко досягає більшої реалістичності у відтворенні мови своїх персонажів, робить власні твори зрозумілими й доступними для широких верств населення. У поезії «Антошкові П. (Азь покой)», яка була відповіддю на шовіністичну статтю Антона Петрушевича «Тщетная работа сепаратистов», Франко влучно й дотепно характеризує потенціал і перспективи подальшого розвитку живої народної мови:

Хай та мова вбога в славнім роді,  
Хай московська, польська, чеська краща —  
Поки служить Матері в пригоді,  
То вона культурі не пропада.

...

Бідні ми, як коні на припоні,  
Збагатить нас труд на рідній ниві:  
В діалекті чи хоч би в жаргоні  
Будемо багаті і щасливі.

Діалект, а ми його надишем  
Міццю духу і огнем любови  
І нестертий слід його запишем  
Самостійно між культурні мови [9, т. 3, 156].

У передмові до збірки «З вершин і низин» Іван Франко пише: «...Я особисто переходив деякі такі ступні розвитку (а хто в Галичині не переходив їх в тім часі!), де панувало намагання притлумити почуття живої, чистої народної мови, котре змалку ще було у мене сильно розвите. На мені в мін'яжурі повторилось те, що в великім розмірі бачимо на всій галицько-руській літературі: школа, граматики і спори язикові прибили і закаламутили чистоту народної мови» [9, т. 1, 20—21]. Тому і в поезіях своїх автор неодноразово критикує недоліки тогочасної системи освіти, за якої школярі — «...жертви тих шумних/ Систем виховання, що, мов павук неситий,/ Розіп'яли сіть свою над ними» [9, т. 2, 300—301]. У цій-таки передмові автор зазначає, що його двадцятилітня поетична творчість «подиктована щирим бажанням загального добра і поступу, щирою любовою до рідного народу і рідного краю...» [9, т. 1, 21]

Непрямим доказом Франкової причетності до реалістичного напрямку є його спроба культивувати у поезії фрагментарний жанр образка. Представники реалістичного типу творчості зверталися до цього жанру як до найбільш адекватного способу перенесення в

літературу «шматків життя» — картин реальної дійсності, не спотворених суб'єктивною волею автора. Ці картини тематично, жанрово та поетикально об'єднуються у Франка в цілі цикли («Галицькі образки», «Жидівські мелодії», «Тюремні сонети») з яскраво вираженим епічним забарвленням. У цілому зазначені цикли схарактеризувати як суто реалістичні важко. Завдяки новаторському підходові поета правдиві описи реальної дійсності в них задля посилення експресивного, епатуючого впливу на читача поєднуються з натуралістичним побутописом і фактографізмом, що робить, скажімо, «Тюремні сонети» значно ближчими до натуралізму, ніж до реалізму; а сама манера поєднувати в одному циклі моментальні, настроєві фрагменти-враження, як у «Галицьких образках», — ознака імпресіоністичного мистецтва. Однак між цими протилежними полюсами творчого методу письменника міститься цілий ряд творів із виразно реалістичним забарвленням.

У «Галицьких образках» реалістичні описи виснажливої праці, злиденного становища знедолених містяться у поезіях «В шинку», «Максим Цюник», «Михайло», «Баба Митриха», «Галаган», «Гадки на межі», «Голод» тощо. Дослідники Франкової поезії відзначають, що «оповідна» поезія в колосальному творчому доробку І. Франка представлена досить панорамно. Вже назва циклу «Галицькі образки» сигналізує, що в ньому поет зображатиме різні сторони «галицького биття». Новацією в жанровому плані були саме «образки» — короткі віршовані оповідання, об'єднані спільним задумом. Раніше вони друкувалися поодинокі. Характерно, що автор включив до циклу уривки з поем «Різуни», «Марійка» та «Нове життя». Прикметно також, що «образки» переходять у рефлексії-медитації — у «Гадки на межі» та «Гадки над мужицькою скибою» [5, 66—67]. «Рефлексії-медитації» у поезії Франка — це

вже вплив новочасного імпресіоністичного мистецтва. Поет тонко відчував потенціал фрагментарного жанру щодо можливості синтезування на рівні окремого художнього твору описовості та психологізму, відображення і враження, об'єктивізму та суб'єктивізму, соціологізму й естетизму, зрештою, реалізму й імпресіонізму. Образок — це спосіб подати історію народу, його соціальну структурованість у розрізі. Для реалістів цей жанр відкривав шлях до поглиблення пластичності в художній творчості, її типізації та драматизації; для імпресіоністів образок — це спосіб уникнути соліпсизму, це зв'язок з реальною дійсністю та збереження ознак об'єктивізму в мистецтві.

До жанру образка І. Франко звертався і в прозовій, і в поетичній творчості. У зв'язку з цим, на наш погляд, є більше підстав стверджувати про вплив прози на поезію, ніж навпаки. Ця особливість проявляється на рівні аналізу засобів художнього зображення в поезії Франка: характерною ознакою індивідуального стилю автора є використання автологічного письма (Г. Попадинець) або «необразного» слова (М. Коцюбинська). Г. Попадинець справедливо вважає, що «поетична «образковість», досягнута скупими, але промовистими засобами автологічного письма, — це теж новаторська заслуга І. Франка. Жанр «образка» з його просторовою окресленістю, часовою обмеженістю та нахилом до статичної презентації одної чи кількох постатей разом із тлом виступає, як правило, у прозі. Франко із прози переніс цей жанр у свої поетичні цикли «Веснянки», «Галицькі образки», «По селах», «Спомини», в окремі «жмутки» «Зів'ялого листя». У них зображені поодинокі постаті з їх гіркими думами, підгірські «села невеселі», маленький хуторок, окрема хата, коршма з їх інтер'єром і мешканцями» [5, 187—188].

Злободенна соціальна тематика, що передається засобами автологізму, додає реалістичного забарвлення навіть нереалістичним творам і циклам. Скажімо, цикл Франкових «Веснянок» бунтарською спрямованістю нагадує особистий «Sturm und Drang» поета в українській літературі. З романтичним напрямом цикл пов'язаний і активним використанням паралелізму (пейзажі у «Веснянках» втрачають риси описовості, набуваючи лірично-емоційної специфіки) та фольклоризмів (сам жанр веснянки походить з усної народної творчості). Проте науковці слушно звертають увагу й на присутність елементів реалізму в окремих поезіях циклу. Ф. Пустова, наприклад, зазначає: «Складаючи свій цикл «Веснянки», І. Франко не відривався від гіркої сучасності, у деяких творах він береться за художнє освоєння нагальної й болючої проблеми: чиїми зусиллями і в який спосіб можна наблизити чи й досягти жаданої мети. Поет виступає в ролі пропагандиста свого естетичного ідеалу, вихователя свідомих громадських діячів» [6, 90]. «...Традиційний народнопісенний жанр веснянки, відомий у формах ігрової пісні або пейзажно-настроєвої, Франко позбавляє ідилічної аури, перевтілює в антиїдилію, насичує реалістичними, підкреслено буденними дискомфортними деталями іронічної тональності з їх автологічною далеко не святково-веснянковою лексикою типу «секвестатор», «податки», яка становить соціальні «пори ознаки». Візуальність, локальна заземленість Франкової літературної веснянки створює ефект жанру образка» [5, 186], — вважає Г. Попадинець.

Ефективність «необразних» мовних засобів у створенні, сказати б, *образності образків* — вражаюча. За допомогою автологічного письма автор не нав'язує реципієнтові готових образів, а запрошує його до співпраці за посередництвом асоціативного мислення у

створенні уявних надбудов над власним значенням слів, що презентують собою в поетичному тексті реальність. Має рацію М. Коцюбинська кажучи, що «найпростіший, далекий від метафоричного стиль може виявитись і найвиразнішим і найпоетичнішим», а «відсутність» художніх засобів сама може стати художнім засобом», адже «поряд з «голосним» художнім утвердженням слова існує і стиль «непомітний», де мовби зовсім не відчуваєш якихось художніх втручань у слово — тим часом зображуване постає перед тобою як жива об'єктивна реальність» [4, 106—107]. Прикладом майстерності Франка у створенні «необразними» й автологічними засобами вражаючих картин реальної дійсності можуть бути рядки поезії з циклу «Спомини» (сам цикл побудований за принципом фрагментарної ретроспекції):

В село ходив. Душа щемить і досі  
від тих картин, що зустрічав я там...

При праці старші, діти, голі й босі,

без догляду надворі; по хатах  
маленькі плачуть, бо у полі мати.

Там знов дідусь недужий в хаті сам,

все кашля й стогне, та води подати  
нема кому — палкий жнив'яний час!

Скріпивши серце, я ввійшов до хати.

У хаті душно, чути вогкість, квас...

З усіх куточків бідність визирає [9, т. 3, 21—22].

Як бачимо, низька концентрація епітетів, метафор, порівнянь, інших «класичних» і «традиційних» засобів і прийомів художнього

зображення парадоксальним чином посилює, а не послаблює глибину образності й емоційного впливу на читача цитованих рядків. А там, де тропи все ж використовуються («палкий жнив'яний час», «бідність визирає»), вони гармонійно «співпрацюють» з автологічним словом. На думку М. Коцюбинської «для реалізму дуже характерні так звані «метонімічні» стилі — з тяжінням до «спокійного», необразного слова без особливих метафоричних ефектів, але й тут образ-троп скромно і тихо робить свою роботу, настроюючи зображення, наближаючи його до нас» [4, 109].

Франкову майстерність у створенні найпростішими засобами складної мозаїчної картини галицького «биття» визнавали навіть критики, які неоднозначно ставилися до поетичного доробку автора. Василь Щурат, зокрема, зазначає: «До безперечно найкращих творів Франка належать його поезії і новелі, котрих змістом є картини з життя низших клас галицької суспільности, в першій мірі з життя галицького мужика, робітника і бідного пониженого, але в борбі з своєю долею завзятого жида. Останній — се-б то жид — знайшов у Франкови найліпшого доси знатока своєї душі, в котрій привикли бачити виключно гніздо хитрости і лукавства, обчисленого на легке, бездільне жите паразита. Ні — старається довести Франко — хитрости і лукавства набрався жид в тяжкій школі життя; приневолюють его до сего пануючі відносини» [10, 175].

По суті, Щурат вказує на такі ознаки реалістичного мистецтва у поезії Франка, як типізація характерів і обставин, а також причинно-наслідковий зв'язок між поведінкою персонажів і середовищем, у якому вони перебувають.

Реалістичне зображення побуту, звичаїв, щоденних клопотів про хліб насущний у єврейській громаді зустрічаємо в циклі «Жидівські мелодії» («Сурка», «У падика», «З любові», «По-людськи»). Зокрема



у поезії «З любові» автор торкається типово реалістичної проблеми — впливу *об'єктивних* обставин (соціального становища) на *суб'єктивну* сферу інтимних стосунків між людьми:

З гешефту лиш, кажете, жениться жид,  
А серця у нього немає...  
А знаєте, кільки гешефт той не раз  
Любві в собі й горя скриває?

Гешефт! А який то, спитайте, гешефт?  
Що, всякими бідами битий,  
Відмалку в тій думці ховається жид,  
Щоб, хоч оженившись, пожити!

Сто раз не доїсть, не доп'є, не доспить.  
І голод, і бійку приймає,  
То й знає він добре, що в нужді такій  
Любов, наче цвіт, ув'ядає.

Не бійтеся, вмiє цiнить вiн любов  
І всю благодать її божу!  
Та що, як землі під картоплю нема,  
Куди його думать про рожу!.. [9, т. 1, 227—228]

Проблему інтимних стосунків і пов'язану з нею типово реалістичну тему жіночої емансипації Франко відображає у вірші «Тетяна Ребенцукова», в якому протиставлено природну гідність і благородство емансипованої героїні однойменного твору М. Павлика лицемірству та манірності «світських жінок»:

Чом не навчилась ти ніжностей, хитростей,  
Підлостей світських жінок,

Чом ти закинула мову їх, клятви їх,  
Пути звичаїв, думок? [9, т. 1, 97]

Відповідь на це «запитання» дає сам автор, захищаючи ліричну героїню від фальшивості позірно «високоморальних» жінок:

Хочеш одверто, свобідно те діяти,  
Що вони діють тихцем [9, т. 1, 97].

Так само, як у поезії ознаки реалізму важче віднайти, ніж у прозі, так і в інтимній ліриці їх значно складніше виявити, ніж у громадянській чи навіть у пейзажній. Це пов'язано насамперед із суб'єктивною, порівняно з іншими жанрами, наповненістю інтимної лірики. Та й за ідейно-тематичним спрямуванням інтимна поезія далека, як правило, від соціальної проблематики та публіцистичної риторики.

Надуживання суб'єктивізмом у поезії, надмірне захоплення естетичною вишуканістю, культ «чистої краси», принцип «мистецтва для мистецтва» у кінці XIX століття вважаються ознаками декадансу, звинувачення у причетності до якого здатне образити гідність літератора-реаліста. На доказ — обурення-спростування із Франкового «Декадента»:

Який я декадент? Я син народа,  
Що вгору йде, хоч був запертий в льох.  
Мій поклик: праця, щастя і свобода,  
Я є мужик, пролог, не епілог [9, т. 2, 186].

Франкові — селянському синові, «хлопоманові», радикалові, позитивістові та поступовцеві (за світоглядом) і, відповідно, реалістові у літературі; Франкові, який усвідомив, «...Що не Баярд, борець непоборимий,/ Не Дон-Жуан, усіх жіночих серць побідник,/ Героєм наших днів, а продуцент, робітник» [9, т. 1, 214]; зрештою, Франкові, який, як справжній «продуцент, робітник», навіть у поезії

вважав за необхідне використовувати, крім «різця Петрарки», ще й «молот каменярський», — якимось не личило зловживати поетичним «нектаром» чи відволікатися від суспільно корисної діяльності на такі «дрібниці», про які поет мовить хоч би у таких рядках:

І знов рефлексії! Та цур же їм!  
Се панський спорт! Хай нервні білоручки  
та пустопляси риються в своїм

нутрі, і всяку думку гірш онучки  
розскубують, і всякий рух чуття  
жвуть, мірять, важать! Не для нас сі штучки!

Ми, бра, плебеї, учтою життя  
не мали ще коли пересититься,  
гашиш та опій, сім'я забуття

протівне нам [9, т. 3, 13—14].

Франко раз і назавжди обрав «суспільну працю довгу, утяжливу», яка «одна лиш може заповнить без дива/ життя людини, бо вона одна/ всіх сил, всіх дум, чуття, стремлінь людини/ жадає, їх вичерпує до дна» [9, т. 3, 16], а все,

Що поза сею працею, то гріш  
змарнований, то манівці блуднії,  
що запровадять швидше чи пізніш,

чи в самолюбства омути бруднії,  
чи в нігілізм, чи то в містичну млу,  
що дійсними вважа лиш власні мрії,

а мрією — природу й життя цілу [9, т. 3, 16].

Перед небезпекою надмірного захоплення романтичною манерою та ідеалізуванням Іван Франко застерігав і своїх літературних учнів. У листі до Уляни Кравченко він пише: «...Ви на ховзкій дорозі! Покиньте етери, і фалі, і соловіїв, і мотилів — усе те дряннь, не варта Вашого пера, — глядіть на речі трохи реальніше, а то пісні Ваші швидко зовсім розплинуться в тони і перестануть бути зрозумілими для людей» [9, т. 48, 402]. Подібні настанови критик дає Клементині Попович, зазначаючи стосовно окремих її творів, що вони «занадто сентиментальні і романтичні та й без життєвої правди»: «Чому Ви не берете собі предметів з того життя, котре бачите і знаєте, а тільки видумуєте щось таке, чого ані бачили, ані знати не можете?» [9, т. 48, 534], — запитує він. В іншому листі до поетеси Франко (цілком у дусі позитивізму) пояснює, в чому полягає справжнє покликання сучасної поезії: «Поезія в наших часах перестала бути забавкою неробів, а стала великим ділом, горожанською службою, вона повинна в найдосаднішій і найвищій формі висказувати найвищі змагання, сумніви, болі, розчарування і надії цілого віку, повинна одушевляти і провадити покоління, кристалізувати все, що в їх житті і мислях було найкращого й найліпшого, і переховувати на науку і скріплення потомності» [9, т. 48, 406]. Схожі думки пов'язані з концептуальною позицією письменника щодо завдань сучасної літератури, висловленою в статті «Поезія XIX віку і її головні представники»: «Коли давніше поезія вважалася гарною забавкою або щонайбільше средством поправи, уморальнення і естетичного шліфування людей, то в XIX віці вона стала найвищим, найзагальнішим виразом і дзеркалом життя національного, пропагаторкою великих ідей політичних, суспільних, релігійних.

Великі поети ХІХ віку стаються духовними провідниками народів, витискають печать свого духу на цілих поколіннях...» [9, т. 31, 502]

Зважаючи на подібні Франкові декларації (у щирості яких немає жодних підстав сумніватися), цілком природною видається реакція літературної критики на ідейно-тематичну та поетикальну «атиповість» Франкової збірки «Зів'яле листя». Звичайно, мова не йде про спрощений підхід панівного в радянський період вульгарного соціологізму, якому легко вдалося проголосити «Зів'яле листя» реалістичною збіркою, щоправда, з певними застереженнями щодо її жанрової специфіки. Мова йде про пошуки об'єктивних відповідей на питання про художні особливості ліричної драми І. Франка. Наслідком цих пошуків, які розпочалися ще за життя поета, були звинувачення (возвеличення) збірки через її декадентську спрямованість. Василь Щурат, наприклад, коментуючи Франкові намагання виправдати надмір песимізму в «Зів'ялому листі» (поет запевняв, що це горе таке, як віспа, котру лікують «вціплюванням віспи»), зазначає: «...Скоро яка штука має мати будучність, то хіба штука нереалістична в тіснім значіню слова, немістична і неестетизуюча. Се буде та штука, що поставить собі завдачею: підносити, скріпляти і ублагороднювати чоловіка.

А тепер питаю: чи сповнить ту демократичну завдачу поезія песимізму, поезія зівялого листя? Може, але хіба лиш тоді, коли вціплюванем песимізму вдасться уздоровити хоч одного песиміста так як вісповатого вціплюванем віспи. Та чи вдасться?...» [10, 202]

Труднощі у визначенні ідейно-естетичних особливостей ліричної драми І. Франка пов'язані з необхідністю враховувати неоднозначне ставленням реалістів до ролі суб'єктивізму та фантазії в літературі. Симптоматичними в цьому аспекті є творчі поради Івана Франка

Уляні Кравченко. В листі від 14 листопада 1883 р. письменник указує на недоліки в її творчості: «Діло в тім, що до написання доброї повісті треба не тільки сили чуття, але також сильної і ясної фантазії, котра би все, що там описується, докладно представляла авторові перед очі, треба ще й тої сили, котра би раз представлений образ так довго держала ясним і виразним перед очима фантазії, поки перо не зможе його описати, — треба того, що називається «наглядністю», «пластикою», — а у Вас того нема» [9, т. 48, 369]. Франко переконує письменницю, що найголовніше для творчої діяльності знання — «знання серця людського: бо хто вміє своїми, хоч і не складними щодо форми віршами глибоко потрясти серце другого чоловіка, той мусить — свідомо чи інстинктивно — знати дорогу до серця» [9, т. 48, 369]. Ці «поученія» нагадують афоризм Адама Міцкевича із балади «Романтичність»: «Miej serce i patrzap w serce!» Мабуть, неабияким мало бути здивування Уляни Кравченко (вона ж намагалася ретельно виконувати вказівки авторитетного літератора), коли вже через півроку (9 травня 1884 р.) в іншому листі Франко картає її за діаметрально протилежні хиби, звертаючи увагу на необхідність «ограничувати крила своєї фантазії, глядіти поетично на речі близькі, видобувати поезію з дійсності», що зробить Уляну Кравченко «поеткою більше реалістичною», ніж досі могла показатися [9, т. 48, 433]. Однак суперечність у цих двох протилежних, на перший погляд, тезах позірна. «Ограничувати крила своєї фантазії» — не означає усунути фантазію як важливий чинник творчого процесу чи як необхідну умову образної рецепції; «видобувати поезію з дійсності» — не означає відмовитися від бажання «глибоко потрясти серце другого чоловіка». Власне, творчість самого Франка доводить, що аби «глибоко потрясти» —

якраз і потрібно «*видобувати з дійсності*». Як слушно зауважила М. Коцюбинська, «коли думка не може зачепитися за жоден свій, пережитий образ, тоді деклараціям поета не віриш, вони неживі» [4, 122].

Сам Франко підкреслював, що його найвище бажання «як писателя і поета» — щоб його «слово було ясне і щоби в ньому, як в дзеркалі, виднілося людське, щиролюдське лице» [9, т. 2, 181]. Поет шукав компромісу між об'єктивізмом і суб'єктивізмом, фантазією та реальністю навіть у делікатному жанрі інтимної лірики. В «Передньому слові до другого видання» збірки «Зів'яле листя» він називає її «збіркою ліричних пісень, найсуб'єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття» [9, т. 2, 120]. А малювати «складне людське чуття» — це теж реалізм.

Звичайно, як би поет не протестував проти несправедливого, на його погляд, приписування віршам збірки декадентського характеру, як би він не сподівався, «що й теперішнє покоління знайде в них не одно таке, що відгукнеться в його душі зовсім не песимістичними тонами» [9, т. 2, 120—121], все ж «ніде правди діти»: до декадансу його лірична драма стоїть значно ближче, ніж до реалізму. Сучасні дослідники Франкової творчості віднаходять лише *елементи* реалізму в цій наймодернішій збірці поета. Г. Попадинець у зв'язку з цим цілком доказово стверджує: «Предметність зображення й реалістична локалізація зумовлюють посилення автологічності, спрямованої на наведення відповідної різкості в оптиці зображення. Інтер'єр «покоїку» коханої, його вікон з «вазонками», створений номінативними реченнями, засобами автологічного слова, урбаністичні пейзажі, образ зимового сонячного полудня, у

«видимості» якого особливо чіткими стають контури зображуваного світу, — це блискучі поетичні досягнення автора інтимної лірики. Розмовні інтонації, характерні для «Зів'ялого листя», слугують переходу ліричного героя з котурнів на твердий ґрунт осмислення скомплікованих явищ психологічного й філософського характеру» [5, 118—119].

Франкову майстерність у використанні автологічних засобів та «необразного» слова дослідники відзначають і в інших збірках поета («Мій Ізмарагд», «Із днів журби», «Semper tiro»), підкреслюючи, що в них «автор виявив велику вимогливість при селекції образного та автологічного слова, звідси загальний високий рівень мовно-стилістичної культури цих зрілих «ґрон» його таланту» [5, 182]. Причому, як і в «Зів'ялому листі», «там, де медитація ліричного героя надто суб'єктивна, коли він вслухається у свій біль і щем, проймається настроєм мудрої резигнації, густота тропів збільшується. А коли у струмені його свідомості чи підсвідомості виринають картини-видіння навколишньої дійсності, щільність тропів послаблюється, поступаючись засобам автологічної поетики» [5, 186].

Важливо відзначити, що у збірці «Мій Ізмарагд» особливо відчутно проявилася поетика однієї з течій реалістичного напрямку — просвітительського реалізму. Про це свідчать раціоналізм, прагматизм, філософська глибина, інтелектуалізм уміщених у збірці поезій, їхня дидактична та морально-етична спрямованість. Усе це поєднувалося з гострою критикою моральних і соціальних вад людини і суспільства:

Коли побачиш грішних і неробів,  
Що в розкошах живуть і в марнотратстві  
Людською кривдою та самохвальством,



То не ревнуй на божу справедливість,  
Бо знай, що, вичерпавши все се,  
Що їм життя такеє дати може,  
Вони банкрутами і жебраками  
Опиняться в великім царстві духу [9, т. 3, 193].

Або:

Хто лиш квітки в житті збира,  
Чий дух до земного прилип,  
Того напавши вхопить смерть,  
Як повінь соннеє село.

Хто лиш квітки в житті збира,  
Чий дух до земного прилип,  
Той смерті попаде у власть,  
Не осягнувши, що бажав [9, т. 2, 198].

Сам автор у передмові до збірки писав: «В поетичній формі я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних, та котрі, проте, в'язались би в одну органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, не одною догмою релігійною чи естетичною, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту, через який пройшли, поки вилилися в ту форму» [9, т. 2, 179]. Франко вважає, що вміщені у збірці вірші виплили з його морального чуття і що «правдива поезія мусить бути завжди моральною, бо джерело обох одне й те саме, — нехай говорять самі за себе» [9, т. 2, 180]. Морально-етична тематика домінує у віршах Франкових циклів «Притчі» («Притча про життя», «Притча про віру», «Притча про любов», «Притча про

красу», «Притча про правдиву вартість», «Притча про смерть» тощо) [9, т. 2, с. 207—224]; «Строфи»:

Краще малеє надбання  
З ласкою Бога набути,  
Як незліченне багатство  
Серед проклять загорнути [9, т. 3, 205].

Прикладом дидактизму та просвітницької тенденції у Франковій поезії може бути уривок із «Паренетікона»:

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 [9, т. 2, 195].

Або із «Строф»:  
Добру науку приймай,  
Хоч її і від простого чуєш;  
Злої ж на ум не бери,  
Хоч би й святий говорив [9, т. 2, 200].

У цитованій вище передмові до збірки «Мій Ізмарагд» Франко зазначає, що поміщені в збірці вірші — «правдиві Schmerzenskinder» [діти страждання, — Р. Г.], оскільки написані вони під час загострення хвороби «в темній кімнаті, з зажмуреними, болючими очима», а відтак висловлює таке сподівання: «Може, сей мій фізичний і духовний стан відбився й на фізіономії сеї книжки. В хоробі чоловік потребує, щоби з ним обходилися м'яко, лагідно, та й

сам робиться м'яким, та лагідним, та толерантним. Його обхапують глибоке, ніжнє чуття, бажання любити, дякувати когось, тулитися до когось з довір'ям, як дитина до батька» [9, т. 2, 179—180]. Можливо, це «ніжнє чуття» й надихнуло поета написати вірш, у якому викладено типово реалістичнє бачення суті людської особистості (у реалістів відсутнє біофізіологічнє тлумачення людини, як у натуралістів, чи максималізм в абсолютизації позитивних і негативних рис людської натури, як у романтиків):

Нема чоловіка, в котрого  
Не було б добра, окрім злого,  
В котрого, крім гнилі й зопсуття,  
Не було б в душі щось цілого.

Вівця не здичіє ніколи,  
А вовк освоїться не може,  
Бо рід його дикий від віку;  
Не те в твоїм серці, небоже.

Хоч в путах законів природи  
Воно волю вольную має:  
Захоче, то робиться добрим,  
Захоче, на зле намагає [9, т. 3, 193].

У ліриці Івана Франка відобразилися ті варіанти реалізму, які мали вплив на еволюцію естетичної свідомості поета, як і ті, що були цією еволюцією породжені. Якщо в «Тюремних сонетах» очевидними є ознаки «наукового реалізму», який має більше спільного з натуралістичним напрямом, ніж власне з реалізмом, то в інших віршах і циклах, особливо зрілого періоду Франкової творчості, виявляємо риси «ідеального реалізму». Останній легко

вгадується у так званій «агітаційній поезії» Івана Франка. Для прикладу — характерний уривок вірша «Товаришам із тюрми»:

Через хвилі нещастя і неволі,  
Мимо бур, пересудів, обмов,  
Попливе до країни святої,  
Де братерство, і згода, й любов.

...

Се ж остатня війна! Се до бою  
Чоловіцтво зі звірством стає,  
Се поборює воля неволю,  
«Царство боже» на землю зійде.

...

Не від бога те царство нам спаде,  
Не святі його з неба знесуть,  
Але власний наш розум посяде,  
Сильна воля і спільний наш труд [9, т. 3, 335—336].

Окрім яскраво виражених ознак штурмерства, які вказують на ідейно-тематичну спорідненість аналізованої поезії з романтичним напрямом, у ній містяться також риси «ідеального реалізму»: власне *ідеального*, бо поет вірить у позитивний ідеал (нехай і утопічний) — «святу країну», в якій панують братерство, згода і любов і яка асоціюється з «царством божим» на землі; і таки *реалізму*, бо «свята країна» не в недосяжних небесних сферах, а в реальній земній праці, у розумовій діяльності та вольових зусиллях звичайних людей. Такий приземлений ідеал «царства божого» характерний для світоглядно-філософської системи позитивізму, в якій, на відміну від суб'єктивного ідеалізму, центральною онтологічною категорією

стає не божественне начало, а ідея прогресу. Останнє поняття у позитивістів зберігає значеннєвий відтінок сакральності, ідеальності. Прихильники цієї філософії «у поті чола» працюють над будівництвом нового, власного «храму людських змагань, праць і трудів». Дорогу до храму шукає і Франко:

До моря сліз, під тиском пересудів  
Пролитих, і моя вплила краплина;  
До храму людських змагань, праць і трудів,  
Чень, і моя доложиться цеглина.

А як мільйонів куплений сльозами  
День світла, щастя й волі засвітає,  
То, чень, в новім, великім людськім храмі  
Хтось добрим словом і мене згадає [9, т. 1, 41].

Противагою до високолетності «ідеального реалізму» в творчості І. Франка рівні концептуальному був «науковий реалізм»; на рівні поетикальїному письменник добувався «низин» стилю, вдало використовуючи в поезії елементи бурлеску, травестії, сатири. Навмисно знижуючи стиль поезії, вдаючись до згрубілих лексичних форм, просторіч, побутовізмів, автор вносить епічний елемент у лірику, реалістично відтворює народну мову, а з нею — народну точку зору на життя, на мораль, на суть людської особистості. ось уже ідеалістична віра в те, що «Нема чоловіка, в котрого/ Не було б добра, окрім злого...» поступається у «Паренетіконі» саркастичному висміюванню людських вад:

Як маю вірити тобі,  
Коли ти впертий, як осел,  
Береш на роги, як бугай,  
І ржеш, як огер, на жінок

І наїдаєшся, як пес  
Або неситий той медвідь,  
Коли ти злобний, як верблюду,  
Падкий на згубу, наче вовк,  
Сердитий, наче ящірка,  
Жалиш, неначе скорпіон,  
Лукавий, наче та змія,  
І серце повне всіх проказ? [9, т. 3, 192]

Елементи гумору і сатири, бурлеску, травестії дають можливість ставити важливі злободенні питання, критикувати хиби та недоліки реальної дійсності, як-от у циклі «Із злоби дня. Із тридцятиліття 1878—1907» і зокрема у віршах «Дума про Меледикта Плосколоба», «Дума про Наума Безумовича», «Воронізація», «Дрогобицька філантропія», «О. Лунатикові» тощо. Однак важливо відзначити, що реалістичний характер сатиричних творів І. Франка пов'язаний з тим, що навіть у цьому жанрі автор орієнтується на певний позитивний ідеал, а не захоплюється *критикою заради критики*. А. Скоць підмітив цю рису Франкової творчості, аналізуючи сатиричну епопею «Ботокуди»: «Сатирі властива передусім викривальна, заперечна функція. Висміюючи потворні явища в житті, сатирик трактує їх як соціально шкідливі. Але сатира не є запереченням задля заперечення. Утвердження позитивного ідеалу тут відбувається опосередковано, між рядками, в підтексті. В «Ботокудах» позитивний ідеал домислюється не тільки поза текстом, він є у тексті й виражається в образі нової революційної сили, названої «новим плем'ям», «сміливим і войовничим»...» [8, 30]

Отже, трирівневий аналіз поетичної спадщини Івана Франка доводить присутність у ній елементів реалізму:

1) на рівні ідейно-тематичному (демократизація тематики творів, постановка важливих соціальних, національних, морально-етичних проблем суспільного життя, критика навколишньої дійсності);

2) на жанровому рівні (культивування жанру громадянської лірики, експериментування у поетичній творчості з жанром образка, внесення в лірику епічних, публіцистичних елементів, звернення до сатири);

3) на рівні засобів художнього зображення (використання елементів живої народної мови з уживанням не лише нормативних лексичних засобів, а й діалектизмів, вульгаризмів, жаргонізмів; звернення до тезаурусу представників різного роду діяльності, професій, соціальних прошарків; максимальна реалізація в художній творчості ідентифікаційної функції мови; адаптування в поезії так званих «необразних» слів і автологізмів).

Ще більше доказів причетності Франка до реалістичного напрямку літератури зафіксовано в його прозовій творчості.

## **Література**

1. Білецький О. І. Художня проза І.Франка// Від давнини до сучасності: Вибрані твори: У 2 тт. — К., 1960. — Т. I.

2. Бондар Л. Збірка І. Франка «Із днів журби»: *Cherchez la femme*// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство — 2003. — Вип. 32. — С. 3—14.

3. Зеров М. Франко — поет// Твори: У 2 тт. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2.

4. Коцюбинська М. Х. Слово образне і «необразне»// Коцюбинська М. Х. Мої обрії: В 2 тт. — К.: Дух і літера, 2004. — Т. 1. — 336 с. — С. 106—122.

5. Попадинець Ганна Остапівна. Автологічне слово у ліриці Івана Франка. Рукопис дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. — Дрогобич, 2003. — 207 с.

6. Пустова Ф. Цикл «Веснянки» І. Франка: Жанр і композиція творів// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Франкознавство — 2003. — Вип. 32. — С. 88—99.

7. Сенік Л. До проблеми інтерпретації особи автора в художній творчості («Зів'яле листя» І. Франка)// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — 2003. — Вип. 32. Франкознавство. — С. 100—106.

8. Скоць А. Поеми Івана Франка.: Монографія. — Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2002. — 253 с.

9. Франко І. Збір. творів: У 50 тт. — К.

10. Щурат В. Др. Іван Франко// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. — Дрогобич: Вимір, 2001. — Випуск перший. — 256 с. — С. 173—180.

## **2.6. Поетика реалізму у Франковій прозі**

Елементи реалізму проявилися вже в одному з ранніх прозових творів І. Франка — «документі молодечого романтизму» повісті «Петрії і Довбушуки». Про втілення реалістичного принципу соціальної типізації у повісті пише автор у «Postscriptum'і» до другого видання твору: «В повісті виступають особи з різних суспільних верств, від найвищих до найнижчих, виступає і князь, і священник, і економ, і міщанин, і селяни, багатші і бідніші, виступає також досить виразно обрисованих кілька типів жидів. Усе те було тоді новиною в галицько-руськiм письменствi і не перестало бути новиною й тепер» [27, т. 22, 487]. У вступі до цього ж видання



Франко зазначає, що при написанні «Петріїв і Довбушуків» він значною мірою перебував «під впливом лектури польських романтиків», які «в своїх оповіданнях дуже часто оброблювали в напівромантичним, а напівреалістичним дусі українські теми» [27, т. 22, 328—329]. Можливо, саме у своїх літературних учителів Франко знаходив зразки органічного поєднання романтизму з елементами реалізму. А те, що у Франка такі синтезовані сполуки зустрічаються, неодноразово відзначали дослідники його творчості (О. Огоновський, Л. Луців, І. Стебун та інші). О. Огоновський, зокрема, зазначає: «А все ж в життю екстрими стикаються між собою. Так і Франко з крайнього романтика став реалістом. Ще того ж року, коли написав більшу половину повісті «Петрії і Довбушуки», надруковано в «Дністрянци» його оповідання «Два приятелі» і «Лесишина челядь», а в 1877 р. поміщено в «Друзі» три картини з життя підгірського народу п. з. «Борислав» [19, 980]. На думку науковця, «Лесишину челядь» зобразив автор в напрямі реальнім з закраскою романтичною» [19, 1024].

Як натяк на Франкову готовність перейти від «бульварного» (за визначенням М. Зерова) романтизму «Петріїв і Довбушуків» до «серйознішої» літератури можна тлумачити кінцівку першого видання повісті:

«Тут уривається моя повість. Но вона тут не кінчиться. Що досі, то був лиш пролог до властивої повісті, лиш казка перед історією, лиш пригравка до пісні. Історія ділання і пожертвування — то, може, не так романтична, но остільки інтересніша і поучительніша від історії страдання, оскільки тяжче життя жиється, як казка кажеться» [27, т. 14, 244].

Властиво, повість про те, як «життя жиється», а не «як казка кажеться», Іван Франко продовжує у подальших своїх творах —

«Вугляр», «Лесишина челядь», «Два приятелі». Ці твори належать уже до *реалістичного типу творчості*, хоча власне до *реалістичного напрямку* їх зачислити важко. У «Вуглярі» чітко окреслені елементи натуралізму; «Лесишина челядь» позначена рисами імпресіоністичного мистецтва. Однак загальний реалістичний дух цих творів полягає у бажанні автора правдиво відобразити реалії справжнього життя представників різних суспільних верств. Ця особливість Франкової творчості особливо виразно проступає у циклі «Бориславських оповідань».

Деякі науковці вважають, що формування реалізму як напрямку пов'язане з відображенням процесу зародження капіталістичних відносин у суспільстві [28, 50]. Н. Л. Калениченко у зв'язку з цим зазначає: «В другій половині ХІХ ст. в західноєвропейській і російській літературах посилюється увага до робітничої тематики, революційної боротьби робітничого класу («Пастка» і «Вуглекопи» Е. Золя, «Ткачі» Г. Гауптмана, «Молох» О. Купріна, «Горноробочі», «Глумови» Ф.Решетнікова, «Розорення» Гл. Успенського). Це не минає й українську літературу: робітнича тема входить у твори Нечуя-Левицького, Грінченка, Чернявського, Франка» [14, 214].

Намір узятися до «студій — не так поетичних, як більше соціальних» декларує Іван Франко у «Вступному слові» до бориславського циклу. Поле для таких студій письменник обрав не випадково:

«Сли де у нас, то певно в Бориславі найсильніше заступлена класа робітницька — а нужда, трата сил і здоров'я, зледащіння тих людей під взглядом моральним — найгрізніше і найголосніше віщують, що може статися з наших хліборобів в протягу яких-де двох десятків літ, коли недостача поля, хліба і грошей, коли наслідки всіляких хиб теперішнього суспільного устрою змусять їх іти на роботу

фабричну, продавати своє здоров'я і свою силу на нужденне пропитання. А що саме тепер найбільше до того йде не лиш на заході Європи, але й у нашій стороні, показує щоденний досвід, — показує щораз то більша маса робучих рук, які тиснуться з наших сіл до всіх фабричних заводів» [27, т. 14, 275].

Цикл «Бориславських оповідань» — етапне явище у творчості Івана Франка, а відтак і всієї української літератури, бо, по-перше, в ньому зафіксовано чітку «предиленцію» автора до реалістично-натуралістичної манери; і, по-друге, ці твори стали початковими сторінками величезної Франкової епопеї про галицьке життя у його соціальному зрізі. Над створенням широкої панорами життя бориславських робітників письменник працював упродовж усього життя. Вже на схилі літ, 1910 року, в «Передньому слові до збірки «Батьківщина» і інші оповідання» письменник зазначає:

«Ще в початку 1877 р., працюючи над рядом «Бориславських оповідань», я почув, що думка представити побут бориславських робітників та підприємців у ряді оповідань розширяється в тім напрямі, щоб у більших або менших оповіданнях змалювати побут Галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних верствах та родах занять. Мали се бути «Галицькі образки», в яких би обік етнографічного та побутового матеріалу виступали також певні психологічні проблеми. Матеріалом до них могли служити поперед усього мої власні спомини та спостереження, а почасти також оповідання інших людей» [27, т. 38, 484].

Фрагментарні, сказати б, «шматки мистецтва» про реалії побуту і праці начебто випадково вихоплених з натовпу заробітчан та їхніх роботодавців поступово склалися в єдине, мозаїчно виконане полотно. М. Ткачук слушно зазначає, що «Франка можна назвати Бальзаком галицького життя, настільки добре знається він на

деталях життя верств і прошарків населення, цінах на землю і нафту, економічних відносинах і порядках у краї... Франко, як і Бальзак, створив образи, що переходять з твору в твір. Це не тільки робітники Іван Півторак, Матій та ін., але й підприємці, орендарі... Він змодельював власну «людську комедію», власну естетичну концепцію дійсності» [26, 43].

Намір створити «соціальні студії» виник з позитивістської тези про сцієнтизм у мистецтві, згідно з якою естетичне та наукове пізнання дійсності повинно доповнювати одне одного. Стосовно необхідності «соціальних студій» І. Франко писав, що, «тільки маючи такий образ суспільності в різних її верствах та моментах, ми будемо могли подумати про синтез, про ширші заокруглені образи» [27, т. 33, 399].

У «Бориславських оповіданнях» на основі філософії позитивізму настільки тісно переплелися риси реалізму та натуралізму, що практично неможливо визначити домінанту як на рівні окремих творів, так і циклу в цілому. Однак не тільки ці два напрями впливали на поетику «Бориславських оповідань». У деяких творах відчуваємо ще відлуння того «молодечого романтизму», яким була сповнена повість «Петрії і Довбуцуки». Скажімо, реалістичне оповідання «Ріпник» завершується типово романтичним, навіть дещо сентиментальним, «happy end'ом»: морально zdegradований під впливом зовнішнього середовища головний герой раптово перероджується зі «звіра» на людину і втікає від усіх «принад» пролетарської буденщини в аскетичний і патріархальний уклад селянського життя, пафосно промовляючи при цьому:

«— От тут хорошо! От тут спокійно та затишно! Ту мене ніхто не знає, — ту мож жити! Ну, бувай здорове, давне жите, давна муко!

Прийшла пора отямитися, пора працювати, та не бориславською роботою!» [27, т. 14, 290]

Складається враження, що фінал твору, як і в «Петріях і Довбушуках», це «лиш пролог до властивої повісті», до «історії ділання і пожертвування», яка з волі автора залишається «за кадром», але яка у перспективі могла б стати моделлю його позитивної програми, моделлю, сама лише присутність якої у творі здатна трансформувати «науковий» реалізм в «ідеальний».

Прагнення письменника бодай одним оком зазирнути в той «закадр», у той не описаний у творі ідеальний, позитивний світ настільки потужне, що інколи воно проривається на сторінки художнього твору у формі своєрідної построзв'язки. Скажімо, в пізнішому романі І. Франка «Для домашнього огнища» останні півсторінки тексту нівелюють увесь трагізм і драматизм у розвитку сюжетних ліній. Кількома завершальними реченнями автор чудотворно змінює долі більшості головних героїв: відбілює ім'я Анелі; повертає на службу Ангаровича; зцілює Редліха і робить його, разом із так само раптово зціленим Гуртером, гувернерами Ангаровичевих дітей; діти оплакують свою матір і вшановують її пам'ять, «а капітан, слухаючи їх жалібних спогадів про неї, тільки сльози ковтає» [27, т. 19, 143]. Ідилія та й годі! Але таке штучне вживлення елементів ідилії у реалістичний твір редукує драматичний фінал до рівня фарсу, доводячи, що не тільки реалізм здатний зруйнувати ідилію, а й можливий зворотний процес.

До «бориславської» тематики І. Франко звертається і пізніше. 1899 року виходить збірка «Полуйка і інші бориславські оповідання», в якій риси реалістичного мистецтва посилюються. Для з'ясування еволюції естетичної свідомості Івана Франка варто порівняти першу (1877) та другу (1899) редакції оповідання

«Ріпник». У другій редакції письменник поглиблює психологічний аналіз характерів. Синтез елементів реалізму, натуралізму і навіть експресіонізму в описуванні складних душевних переживань людини, яка перебуває у межовому психічному стані, дає можливість авторові розкрити всю глибину трагізму розв'язки, на яку прирєкла себе Ганка, позбавивши життя Фрузю. Поступове усвідомлення скоєного злочину доводить героїню до емоційного зриву:

«Тільки що вона задрімала — як не заверещить, як не кинеться!  
— Ой, лізе, лізе! Ой, простягає руку! Ой, ловить мене! Держить!  
Не пускає! Ой-ой-ой! Рятуйте! Бабо, рятуйте!

І вискочила з постелі, причепилася до мене, вся тремтить, як трепетів лист, а все озирається поза себе і кричить, вищить, мов перепуджена дитина.

— Та дух святий з тобою! — кажу їй та й хрещу. — Та хто там лізе? Хто тебе держить?

— Та вона, вона! Хіба не бачите? Адить, рука зовсім обігнила з м'яса, сама кість, а держить, мов у кліщах!» [27, т. 21, 57—58]

У другій редакції «Ріпника» письменник відмовляється від ідеалізованого фіналу, підсиливши цим загальний епатуючий вплив твору на читача. На наш погляд, це пов'язано з впливом особливостей розвитку тогочасного літературного процесу на творчий метод письменника. Франко, який тонко відчував найменші зміни в розвитку світової літератури, не міг не зауважити загальної тенденції до підвищення експресивності художніх творів у представників модерного мистецтва (абсолютизований вияв це явище отримало згодом у феномені експресіонізму). Тож, свідомо чи підсвідомо, ця риса вплинула й на реалістичні шукання самого Франка.

Поетика реалізму із значно меншими домішками натуралізму та романтизму домінує у близькому за жанром до «Бориславських оповідань» циклі «Рутенці». На те, що реалістичний принцип типізації буде провідним у циклі, вказує вже підзаголовок: «Типи галицьких русинів із 60-тих рр. мин[улого] в[іку]». В «Передмові» І. Франко реалістично характеризує об'єкт художнього пізнання дійсності — новий для тогочасної Галичини соціальний тип так званого рутенця:

«Галицькі рутенці — ...се не жодна етнографічна, ані історична, се чисто технічна назва. Вона обіймає собою збір певних характеристичних прикмет і, як така, являється властиво загальнопсихологічним терміном. Її основою, на мою думку, треба вважати буржуазні (міщанські) інстинкти. Тип буржуа, що панує серед західноєвропейської інтелігенції, не виробився серед галицько-руської інтелігенції, не запанував іще гордо та самовладно, але прикмети, характеристичні для буржуа, являються, хоч і вроздріб, і розростаються чимраз сильніше» [27, т. 15, 13].

У «Молодій Русі» Франко намагається зобразити «типові характери в типових обставинах». Описуючи колишніх своїх приятелів і товаришів, яких поглинув «якийсь страшний вир» і які «потонули безповоротно» в «рутенській безмисності», він зазначає: «Згадаю тільки одного з них, а вистачить за всіх» [27, т. 15, 15]. І справді, історія Михася переконливо демонструє типові вади тогочасної системи виховання, яка замість того, щоб розвивати «молоду бурсацьку Русь» інтелектуально та духовно, сприяє її деградації, перетворює молодь на бездуховну біомасу, підвладну міщанським інстинктам і здатну до «величезного перевороту в настрої» від одного лише «магічного слова» — «колбаса» [27, т. 15,

21] (як тут не згадати певної суспільної біомаси, для якої «колбаса» — найвищий політичний ідеал).

До типу галицького рутенця Франко звертається й у пізніших творах, зокрема в «Докторі Бессервіссері»:

«Хоч з такою архінімецькою назвою, доктор Бессервіссер — то собі чистої крові русин, навіть типовий галицький русин або, коли хочете, рутенець. Не всі знають його під сею його властивою назвою, бо він криється під різними псевдонімами, та проте всі ми знайомі з ним, стрічаємо його на кождім кроці, любимо побалакати з ним. Правда, затоваришувати з ним ближче, заприятитися якось нікому не вдається. Шановний доктор має в собі щось подібне до наелектризованої палички лаку: зразу притягне до себе деяке легеньке тіло, а потім зараз відіпхне» [27, т. 20, 57].

Франко гостро-сатирично, навіть саркастично, висміює той цвіт, що виріс із «молодої Русі» — доктора Бессервіссера (до речі, чим не псевдонім для героя вищерозглянутого твору — дорослого роками і «визрілого» інтелектом Михася?!):

«Чи у нього є якесь справдішнє, позитивне знання? Ви чудуетесь, як можна підіймати таке питання? Вам воно видається парадоксальним, так як коли би хтось, бачачи пана в фраку і білих рукавичках, смів питати, чи є у нього сорочка?.. Га, мої панове, незглибні бувають тайни туалету фізичного й духовного» [27, т. 20, 58].

Те, що доктор Бессервіссер «голий» духовно, доводять не тільки його знання, але і його «переконання»:

«Злі язики торочать, що у нього нема ніякого переконання. Знаючи зблизька шановного доктора, мушу заперечити сьому рішучо. У нього нема переконання? У нього є його навіть більше, як треба. У нього є різні переконання, так сказати, про запас. Одно



зноситься, він собі байдуже, виймає друге, свіжісіньке» [27, т. 20, 59].

Типово реалістичну проблему детермінантного впливу середовища на поведінку персонажів, їхній спосіб життя письменник досліджує і в інших творах. В оповіданні «На вершку» автор, описуючи «кілька хвиль з життя людей, «нічого не заробивших», доходить висновку, що, аби «бути корисним для загалу, працювати для влекшення нужди мільйонів, приложити й свою цеглину до великої будови будущини» [27, т. 15, 184], необхідно *звільнитися* від впливу середовища, яке *звільнює* «від усякого труду, поїдаючого силу, від усякої праці, від усякої мислі, поїдаючої мозок» [27, т. 15, 165]. Устами своїх героїв Франко висловлює переконання, що «ніхто не буде корисним громадянином і суспільним робітником, будучи zarazом членом того товариства. Ніхто не буде правдивим чоловіком, доки не вирвесе раз навсігди з-посеред нього» [27, т. 15, 184]. Деякі психологічні пасажі твору «На вершку» за проблематикою схожі до відповідних мотивів у романі російського письменника-реаліста Ф. Достоевського «Злочин і кара». Герой Франкового твору Ежен, як і Раскольніков, замислюється над правом на життя людей, які не приносять абсолютно ніякої користі для суспільства:

«Або от хоть би і його вуйко. Не кажучи вже про користь громадську, — але кілька шкоди причинив він людям, кілька лиха та недолі, — а прецінь він жиє в багатстві і гордими ногами топче саму тоту громаду, котрої трудом і потом жиє. Що ж се такого? Чи справді брехня в тім слові: не заробив? Чи справді він, його товариші і вся то та «сметанка суспільності», нічого не заробивша в житті, має право жити?» [27, т. 15, 190]

Відмінність між внутрішнім монологом Ежена та роздумами Раскольнікова про право на життя старої лихварки можна простежити на рівні контексту: Франко розглядає зазначену проблему в аспекті соціально-психологічному; Достоевський — у морально-етичному.

Вплив середовища на поведінку героїв Франко досліджує не лише «на вершках» суспільства, а й на його «дні». В оповіданні «Між добрими людьми» він аналізує причини морального падіння героїні твору, яка внаслідок збігу фатальних обставин стала повією. І знову спостерігаємо аналогії зі «Злочином і карою» Достоевського. Франко так само шукає якщо не виправдання, то бодай пояснення поведінки Ромці у зовнішньому середовищі, як і Достоевський, виводячи сюжетну лінію Соні Мармеладової. Про неможливість вирватися з-під влади безжального фатуму життєвих обставин метафорично висловилося героїня Франкового твору:

«Я не раз бачила, як галузка, відірвана від дерева, плине по воді, доки не попаде в крутіж. І тут ще зразу пливе вона спокійно, описує 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?..» [27, т. 18, 226]

Соціальна заангажованість, злободенна тематика, зацікавлення щоденними проблемами й турботами «маленької» людини, гостра критика вад і недоліків суспільного устрою і, як наслідок, нарисовий характер творів, публіцистична стилістика, насиченість суспільно-політичною лексикою — все це суть характерні ознаки творчості Івана Франка, як і в цілому європейського критичного реалізму кінця XIX століття. Подібні риси віднаходимо, наприклад, в оповіданнях «Панщизняний хліб», «Ліса і пасовиська», в яких проаналізовано соціально-економічне й суспільно-політичне

становище галицького села до та після скасування панщини; в оповіданні «Довбанюк», яке проливає світло на характер національних взаємин між поляками й українцями в Галичині; зрештою, в «сучасному романі» про життя молодого покоління української інтелігенції «Лель і Полель». В останньому творі Начко пафосно проголошує ті істини, в які з юнацьким максималізмом й ідеалізмом вірив і сам Франко:

«— Ми ще молоді, — говорив Начко, — і життєвої практики маємо замало, але зате, можливо, більше й живіше відчуваємо це життя. В усякому разі його негативні боки зачіпають нас гостріше. А найбільше негативним боком нашого галицького життя ми вважаємо апатію, байдужість до громадських справ, знеохоченість до критики й аналізу тих справ і якусь фатальну покірність долі — незважаючи на те, чи ми ту долю уявляємо собі в образі уряду, граду чи повені або ж староства, жандармів і поліції» [27, т. 17, 348].

Впродовж усього життя Іван Франко не залишався байдужим до кривд і негараздів, які випадали на долю його народу. Тому не лише рання, а й уся творчість українського письменника присвячена актуальним проблемам соціального та національного розвитку. В «Чистій расі» він торкається теми еміграції та заробітчанства:

«Здовж лінії поїзда полем тяглася вузенька та добре втоптана стежка, що вела не до міста, не в село, а геть кудись, далеко-далеко і разом з лінією залізної дороги губилася в просторі. Отсею стежкою повзли мої земляки одно за одним, згорблені та прикурені пилом, повзли звільна, мов довга сіра гусільниця по зеленій басаманистій хусті, повзли під сонячною спекою, несучи свої вбогі клунки» [27, т. 20, 17].

У цьому ж оповіданні гостро ставиться питання національних утисків, яких зазнавали українці з боку історично «щасливіших» «чистих рас»:

«— Я не знаю, — говорив далі пан З. з добродушно-погордливим усміхом, — там, за Карпатами, говорять і думають, що ми мадяризуємо руснаків. Се не брехня, се дурниця! Мадяризувати — се значило би асимілювати їх, мішатися з ними. Господи, та се ж був би найтяжчий злочин, поповнений на мадярській нації, на чистоті її раси. Мішатися з тим безхарактерним, індолентним, некультурним народом — се ж підкопування нашої власної будущини. Хіба найтяжчий ворог мадярської нації міг би зробити щось такого. Ні, пане, ми не думаємо їх мадяризувати. Ми поклали їх на етаті вимирання. Наша цивілізація обставила їх кордоном, котрий раз у раз стіснюється, поки саме їх існування не станеться історичним спомином. Руснацькі комітати — се наша «Індіен резерवेशен», і вона так само з кожним роком зменшується, як і в Америці» [27, т. 20, 22—23].

Апатія і байдужість, індиферентизм до громадських справ, демагогія та моральний релятивізм — ось ті риси, які з усією глибиною реалістичної правди викривав у тогочасному духовному житті Галичини Іван Франко і з якими нещадно боролися всі герої-ідеалісти в його творах. Засоби порятунку з цієї духовної «вирви» вони шукали різні. Євген Рафалович у романі «Перехресні стежки» бачить їх у морально здоровому середовищі передміщан і селян:

«Йому робилося страшно при думці, що й його, може, где та сама доля: бовтнутися з головою в отсе каламутне озеро і потонути в ньому з душею і тілом. Та у нього були свої плани роботи, що давали йому відваги. Він постановив собі якнайменше стикатися з сим товариством і витворити довкола себе інший світ, інше

товариство, хоч би се мали бути прості передміщани та селяни. Він мав намір розпочати просвітню роботу, а далі й політичну організацію в повіті, стягати сюди помалу добірні інтелігентні сили, витворити хоч невеличкий, та енергічний центр національного життя, — і се додавало йому духу серед важкої канцелярської праці і серед того струпішлого та запліснілого товариства» [27, т. 20, 191].

Різні дослідники по-різному визначають жанр «Перехресних стежок»: «соціально-викривальний роман» (О. Білецький); «історіософський роман» (Б. Кир'янчук); «психологічний роман» (Т. Пастух); «соціально-психологічний роман» (В. Власенко, М. Ткачук). Н. Калениченко стосовно реалій тогочасного літературного процесу зазначає: «В українській літературі ХІХ ст. усталився поділ на етнографічно-побутову, соціально-побутову та соціально-психологічну течії». До етнографічно-побутової та соціально-побутової течій реалізму, на думку дослідниці, належить творчість Л. Глібова, С. Руданського, І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, М. Кропівницького до соціально-психологічної та соціологічної — Марка Вовчка, А. Свидницького, Ю. Федьковича, Панаса Мирного, І. Франка, М. Павлика, Д. Грабовського [14, 232].

Визначення жанру «Перехресних стежок» як соціально-психологічного роману видається найближчим до істини: надто велика питома вага соціального в романі не дає можливості зігнорувати чи применшити цей аспект його змістового наповнення. Хоч має рацію і Т. Пастух, що «у своєму п'ятому романі І. Франко зробив кращий аналіз психічного життя героїв, глибше прозондував їх душі» [20, 63]. Справді, глибина психологічного аналізу в творі вражаюча. За цим критерієм з великої прози Івана Франка в один ряд із «Перехресними стежками» можна поставити хіба що драму «Украдене щастя». Тенденція до психологізації прози — характерна

ознака розвитку реалістичної літератури кінця XIX — початку XX століть. У цьому аспекті українські реалісти успадкували та розвинули традиції натуралістичного напрямку з його увагою до проблем спадковості, психопатології, біофізіологічної мотивації вчинків людей, доповнивши їх відкриттями в галузі психоаналізу, соціальної психології, психології підсвідомого тощо. М. Ткачук у зв'язку з цим зазначає: «Романіст побачив не тільки красу й поезію людської душі, а й хворобливі, складні, навіть спотворені, вироджені її рухи, які рідко були в центрі письменницької уваги (особливо реалістичної літератури), хоча натуралістичний роман змальовував аномалії людської душі, патологічну психіку, будучи в цьому плані своєрідною лабораторією для реалістичного роману. Долаючи натуралістичну «депсихологізацію», коли психологічні переживання, вчинки, ідеали людини тощо визначаються тільки успадкованими від хворих і здорових предків схильностями, потягами, хворобами, Франко пішов шляхом поглиблення психологічного аналізу, прагнучи до максимального проникнення в глибини людської душі. Він не цурається хворобливо суперечливих і вразливих натур, які живуть надзвичайно інтенсивним внутрішнім життям, заглиблюються в нього. Воно інколи затуманює їм реальне життя, і вони живуть в ірреальному світі (Баран у «Перехресних стежках»). Письменник розкриває механізм таємного страждання у всіх його найтонших психологічних відтінках» [25, 375—376]. З такими висновками можна цілковито погодитися, маючи на увазі реалії саме українського літературного процесу (в деяких інших національних літературах, скажімо, у французькій, натуралізм прийшов на зміну реалізму, а отже, й розвивав його здобутки, а не навпаки).

О. Білецький відзначав, що «другорядні дійові особи в оповіданнях і повістях Франка звичайно набагато рельєфніші від головних» [4, 425]. У «Перехресних стежках» особливо вражаючими і по-науковому ґрунтовними є характеристики персонажів з очевидними психічними порушеннями (Стальський, Баран) або тих, які перебувають у стані найвищого емоційного напруження, на межі нервового зриву (Регіна). Парадоксально, але головний герой «Перехресних стежок» — Євгеній Рафалович, як і всі «світлі» постаті героїв-ідеалістів у творах І. Франка, позбавлений такої реалістичної переконливості.

Повертаючись до питання про жанрову своєрідність роману, зазначмо, що тематична поліаспектність, багатство сюжетних ліній і композиційних розв'язок твору теж опосередковано свідчать про його реалістичний характер. Д. Наливайко підкреслює, що найбільше реалізм проявився у прозових жанрах, насамперед у романі, бо це «співприродний» із реалізмом жанр: «він теж вільний від канонічності, наділений пластичною та рухливою структурою, яка внутрішньо відповідає незавершеній дійсності, і, як і вона, перебуває у становленні та розвитку» [18, 8]. Пізніше у світовій літературі виокремиться так званий «роман-ріка» (*roman-fleuve*) «Відтинком» плину такої ріки і є «Перехресні стежки».

Важко однозначно ідентифікувати поетику «Перехресних стежок», оскільки реалізм у творі тісно переплітається з елементами натуралізму (аналіз психопатології героїв, біофізіологічна детермінація їхньої поведінки, подекуди фактографічна техніка письма, використання естетики потворного в детальних описах численних смертей персонажів); а також символізму. На позначення символічних вкраплень у канву загалом реалістичних творів науковці використовують спеціальні терміни: «реалістична

символіка (І. Басс); «реалістична символізація» (І. Денисюк). На наш погляд, останній термін є найдоречнішим, оскільки сама по собі символіка не може бути ні реалістичною, ні романтичною, ні імпресіоністичною, ні будь-якою іншою. Зрештою, І. Франко у статті «Принципи і безпринципність» характеризує символізм як «напрям чи зв'язок ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого її існування («Alles Kunstlerische ist Symbol» сказав уже Гете)» [27, т. 34, 361]. На думку І. Денисюка, поодинокі вузлові образи-символи в структурі тексту «Перехресних стежок» виконують роль «зв'язків ідей». Символічну авру, зокрема, несуть прізвища та імена героїв; «виразно символічний характер має сон Євгена Рафаловича»; символічними науковець також вважає образи весільної дараби у сні Євгенія та дорогоцінного каменя у сні Регіни [11, 101—106]. Але чи не наймісткішим і найвагомим символом у творі є вже сама його назва. І. Денисюк вважає, що «Перехресні стежки» належать до тих Франкових творів, які мають типову конструкцію гейзівського «сокола» і «у яких виринає у заголовку твору і потім лейтмотивно через його фабулу проходить, будучи виразником основної ідеї організованого тексту, певна річ-символ (Dingsymbol у німецькій термінології) чи якась деталь, реалія тощо» [11, 101].

Лейтмотив стежки, перехрестя не випадково став такою наскрізною деталлю у творі І. Франка. Адже з хронотопом дороги в художній літературі тісно пов'язаний мотив зустрічі, а зустріч, за М. Бахтіним, — «одна із найдавніших сюжетотворчих подій епосу (зокрема роману)...» [2, 248] На думку російського науковця, «романові перш за все притаманне поєднання життєвого шляху людини (в його основних переломних моментах) із його реальним просторовим шляхом-дорогою, тобто з подорожуванням. Тут



присутня реалізація метафори «життєвий шлях». Вибір дороги — вибір життєвого шляху...» До того ж перехрестя — «завжди поворотний пункт життя фольклорної людини...» [2, 265] Присутність фольклорного мотиву, як і мотиву вибору життєвого шляху в символіці назви Франкового роману, відзначає І. Денисюк: «Отже, символічний нюанс перехресних стежок як неоднаковість доль людських, химерності й переплутання життєвих шляхів героїв роману зачерпнутий з українських народних пісень. Але ж заголовок твору має полісемантичне значення, і є підстава теж говорити про його полігенезу. Одно із його значень — це символ вибору правильної дороги людиною, яка опинилася на розпутьті, а в нашому випадку — вибору між суспільним обов'язком і особистим щастям... Так від суто особистих справ, від заблуканої у дитинстві Регіни, яка у зрілому віці «втратила свій компас», до перетину особистих справ і суспільних аж до зіткнення минулого з майбутнім усього народу нарощується символічний сенс образу, винесеного у заголовок роману. Без аналізу, без інтерпретації у символічному ключі цих опорних образів ми не можемо збагнути ідейного надтексту твору» [11, 108—109].

Творче синтезування чи радше абсорбція елементів натуралізму, символізму, фольклорних вкраплень у структуру загалом реалістичного роману «Перехресні стежки» становить основу оригінальності й новаторських здобутків Івана Франка на рівні окремо взятого твору, а також дає початок певній художній традиції в розвитку національного літературного процесу. Як слушно зазначив М. Ільницький, «новаторські тенденції, які виявилися у художній творчості І. Франка, зокрема в повісті «Перехресні стежки», продовжила й збагатила проза нашого [XX, — Р. Г.] століття, особливо та її лінія розвитку, що здобула назви

фольклорного роману, реалізму тощо... Отже, творчість І. Франка, виростаючи на здобутках попередників, виступала водночас ланкою зв'язку між реалізмом XIX і XX ст.» [13, 259].

Синтезом реалізму, натуралізму й елементів символізму позначені також три редакції повісті «*Boa constrictor*» (1878, 1884, 1905—1907). У первісному варіанті твору (1878) поетика натуралізму проявляється інтенсивніше, ніж у редакціях 1884, 1905—1907 років. Т. Гундорова навіть називає «*Boa constrictor*» 1878 року написання «першою в українській літературі натуралістичною повістю» [7, 24]. Порівняння першого та подальших варіантів твору дає вагомі аргументи на доказ тези про «пробивний», провокативний, з точки зору тодішньої літературної критики, характер Франкового натуралізму. Одним із його функціональних завдань було розчищати від застарілих естетичних догм шлях для нового реалістичного типу творчості. З часом, у виданнях 1884 та 1905—1907 років, Франко «пом'якшує» стиль оповіді, викидає багато драстичних картин, і критика вже готова прийняти реалізм як цілком «пристойний», порівняно з натуралізмом, літературний напрям.

У виданні 1878 року письменник уникає однозначності у трактуванні образу Германа Гольдкремера (твір закінчується пробудженням людяності у підприємця). Відсутність абсолютизації позитивних і негативних героїв у натуралістів пояснюється багатовимірністю їхніх персонажів, які постійно перебувають у екзистенціальній ситуації вибору між різними видами мотивації — фізіологічною, психологічною, соціальною, історичною тощо. Поведінка персонажа могла бути виправданою з точки зору фізіологічної, але гідною осуду, наприклад, з соціальної точки зору (образи підприємців у «Жерміналі»). Типізація у реалістів

підпорядковує всі види мотивацій створенню цілісного образу. Коли натуралісти часом відкидають саму категорію «Я», створюючи персонажі, які лише випадково стають учасниками подій і є, як правило, пасивними жертвами обставин (мотив «виключеного Я» генетично споріднює концепції літературного героя у натуралістів та пізніших екзистенціалістів), то в реалістичних творах герой приймає в ситуації вибору (якщо така існує) усвідомлене рішення, яке характеризує його як репрезентанта цілого типу. Франковий тип «жидівської п'явки» — цілісний у своїй соціальній та фізіологічній негативності, ворожості для трудового народу. Образ Германа Гольдкремера у другій і третій редакціях повісті стає типовим, реалістичним, але, як це не парадоксально, перестає бути таким природним, життєвим, правдоподібним, як у первісному (1878 року) варіанті. Посилення ідеологічної заангажованості відбулося завдяки послабленню мистецької вартості твору. Фінал у редакції 1884 року, який «скасовує» можливість нехай і миттєвого, але все-таки прозріння Германа, видається дещо штучним і не вписується в композиційну структуру твору, як і фінал першої редакції «Ріпника», в якому письменник, навпаки, надто оптимістично, в порівнянні з класичним натуралізмом, ставиться до можливості морального перетворення головного героя. Натуральність образу Германа Гольдкремера у першій редакції твору пов'язана із зображенням його характеру в розвитку, в динаміці поступових змін мотиваційних чинників його поведінки. Що ж стосується психологічних метаморфоз у душевній організації персонажів деяких інших Франкових творів, то не завжди вони виглядають такими переконливими й інколи навіть засвідчують певну типологічну спорідненість творчого методу І. Франка з

сентименталізмом і класицизмом. Такі персонажі, за Н. Каленіченком, «внутрішньо не змінювалися в ході дії, а якщо й «перевиховувалися», то раптово, з волі автора», як у фіналі «Наталки Полтавки» Котляревського [14, 102].

До того ж, як слушно зазначає Т. Гундорова, «об'єктивну наукову методу зображення він [Франко, — Р. Г.] доповнює просвітительською тенденцією в оповіданні «Ріпник», повістях «Воа constrictor», «На дні», де віра в природну, «добру» людську натуру, здатну до морального відродження, переважає безсторонню, незацікавлену аналізу соціального «дна» і вносить у твори елемент моралізаторства, сентименталізму» [7, 27—28]. «Іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче», шукає не лише Франко, а й численні герої-ідеалісти його творів (Андрій Темера, Євгеній Рафалович, Бенедьо Синиця та інші). У «Лелі і Полелі» Владко і Начко, яких є підстави вважати уособленням різних боків амбівалентної натури автора твору, висловлюють у діалозі контрверсійні думки, що не давали спокою реальному Франкові:

«— Пишна сцена з галицької «Людської комедії», — все ще іронізував Владко. — Кожний із них так пластично відбивався разом зі своїм характером, своїми поглядами та своїм сумлінням, що й справді краще не треба. Але це для нас — слабка втіха.

— Ти перебільшуєш, брате, — сказав Начко. — Завжди треба припускати, що в кожній людині під товстим шаром життєвого бруду, егоїстичних мозолів та поганих звичок тліє непогасна іскра божого вогню і що не раз, цілком несподівано найменший подув може оживити її, роздмухати з неї чудотворне полум'я» [27, т. 17, 355].

Синтез гуманістичних світоглядних переконань І. Франка з поетикальними можливостями реалістичного напрямку зумовлює появу елементів просвітительського реалізму в творчості письменника.

Щодо поетики повісті «*Boa constrictor*» необхідно відзначити густу символічну наповненість твору. Як і в «*Перехресних стежках*», символіка у «*Boa constrictor*» міститься вже в самій назві, що перекладається як «змій-давун». В образі такого змія Франко уявляв собі не тільки визискувачів, а й владу грошей взагалі, і це відповідало його соціалістичним (на певному етапі) поглядам на приватну власність. Доказом може бути епізод, у якому описано сон-візію Германа Гольдкремера:

«Се не вуж, се безмірно довга, зросла докупи і оживлена чарівною силою зв'язка грошей, срібла, золота блискучого! О, так, се певно так! Хіба ж весь блеск, що б'є в очі від вужевої луски, — хіба ж се не блеск золота та срібла? А сесі різнобарвні латки на нім, хіба се не різні векселі, контракти, банкноти?.. О, се певно, се не вуж його обводив своїми велетними звоями, а його власне багатство!» [27, т. 14, 434]

Про елементи символізму в повісті «*Boa constrictor*» Ю. Кузнецов зазначає: «Це було новим для реалістичної літератури того часу. Звичайно, спроби перетворити образ обставин місця дії у символ знаходимо й у інших письменників. Так, Е. Золя в романі «*Жерміналь*» на початку і в кінці першого розділу малює образ-символ шахти, що подібна до ненажерливої потвори, яка поглинає працю і здоров'я робітників. Проте тут це лише обрамляючий образ, який не створює, як у І. Франка, наскрізний підтекст, глибинну смислову структуру твору» [15, 197—198]. Отже, науковець віднаходить у композиційній побудові повісті «*Boa constrictor*»

конструкцію того самого гейзівського «сокола», і це підтверджує типологічну стійкість цього композиційного прийому в творчості письменника: «Таким чином, — пише Ю. Кузнецов, — спираючись на національну традицію, І. Франко оновлює арсенал поетичних засобів, започатковуючи в реалістичній прозі кінця ХІХ ст. нові форми художньої умовності, де метафора береться немов із самого життя, укрупнюється, розгортається протягом усього твору як наскрізна смислова структура. Оповідь набирає смислової об'ємності, вагомості, соціальної дієвості. Ця стильова тенденція розвивається широко в зарубіжній і вітчизняній літературі початку ХХ ст. І в цьому відношенні І. Франко випереджає стильові пошуки літератури ХХ ст., зокрема й новелістів «молодої генерації» — М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської та ін.» [15, 197—198].

Франкова майстерність у жанрово-композиційному та образотворчому аспектах неодноразово спонукала літературознавців до типологічних зіставлень повісті «*Voas constrictor*» з творами інших видатних письменників світового рівня. І. Басс порівнює символіку «*Voas constrictor*» з образом Зеленого змія у романі Е. Золя «Пастка», а також з алегорично-символічним образом капіталізму в повісті «Жерміналь». «Подібно до Франка, який в образі змія-удава розкриває найтиповіші риси капіталізму, Золя представляє перед читачами «цю потвору, цю вдоволену і пересичену тварину, що причаїлася, мов ідол, у глибині свого невідомого святилища» [1, 163], — зауважує дослідник. Типологічну схожість повісті «*Voas constrictor*» і роману американського письменника Ф. Нерриси «Спрут», де «спрут символізує образ капіталіста, що розкинув свої щупальці на все живе», відзначає у статті «Іван Франко і натуралізм» Т. Денисова: «Безсумнівно також, що таке рішення

могло виникнути тільки в літературах, що мають сильну романтичну традицію, насичену символікою (а такими були і українська, й американська художня словесність)...» [10, 231]

Франкознавці неодноразово відзначали типологічну спорідненість повісті «*Voа constrictor*» з іншими, загалом реалістичними, творами І. Франка, в яких елементи символізму теж відіграють важливу образотворчу та жанрово-композиційну роль. Л. Безуглий, наприклад, досліджуючи символічні вкраплення в оповіданні «На роботі», пише: «Подібний прийом І. Франко блискуче використовує згодом при написанні повісті «*Voа constrictor*». Але якщо в останньому творі класичним уособленням жахливої експлуатації робітників у період зародження капіталістичних відносин став образ змія-полоза, то в оповіданні «На роботі» символічний образ Задухи» [3, 87]. І. Басс про символіку в творі «Великий шум», де «крізь шум вітру чути свист канчуків», зазначає: «Крізь призму символіки, мов крізь яскравий промінь, Франко перепускає факти реальної дійсності, що стають виразнішими, збуджують певні почуття і враження» [1, 239]. М. Гуняк вважає, що «маємо у «Великому шумі» цілий ряд мистецьких явищ новаторського характеру. Сюди належить передусім «прийом» своєрідного паралелізму. Образ «великого шуму» в природі становить майже символічне тло до подій, які розгорнулися в громадському житті і в житті особистому головних дійових осіб першого плану». На думку науковця, «образна система повісті від самого початку сповнена символічними деталями» [8, 12].

Щодо останнього твору, то, як і в «Лелі і Полелі», «Перехресних стежках», «*Voа constrictor*», поетика реалізму в ньому гармонійно поєднується з елементами інших літературних напрямів. Один лише прийом паралелізму репрезентує собою здобутки відразу трьох

напрямів: романтизму (саме романтикам належить першість відкриття прихованих у паралелізмі медитативних, сугестивних, асоціативних можливостей впливу на реципієнта); символізму (образ великого шуму в природі є наскрізним символом, який пронизує всю жанрово-композиційну структуру твору); імпресіонізму (не випадково науковці відзначають, що пейзаж у «Великому шумі» «витриманий в імпресіоністичному ключі, загальна його тональність — тужлива» [8, 16]).

Ознаки реалістичного типу творчості віднаходимо у «Великому шумі» в точних описах деталей побуту, етнографії, історичного тла, суспільних відносин — всього, що становить локальний колорит відображеної у творі дійсності. «Для поетики повісті «Великий шум» властиве вплетення в план нарації історичних фактів, автентичних імен, — зазначає М. Гуняк. — ...І. Франко різнобічно показує селянську масу, докладно змальовує її психологію та суспільно-історичні процеси тієї доби» [8, 14]. Дослідник звертає увагу і на докладне зображення у «Великому шумі» «весільного обряду з автентичними піснями та всіма перипетіями весільного дійства, дуже тонко стилізованого» [8, 15].

Фактична основа Франкових творів — це цілеспрямована авторська установка на достовірність, життєподібність і життєвідповідність описаних явищ. У листі до М. П. Драгоманова (26 квітня 1890 р.) І. Франко пише: «Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, переміряв власними ногами. В таким розумінні всі вони частки моєї автобіографії» [27, т. 49, 251—252].



В одній з літературознавчих статей І. Франко критикує французькі повісті Семена Земляка за те, що «брак докладно означеної місцевості відбирає й його оповіданням той ясний локальний колорит, яким — на честь їй треба сказати — визначається майже вся українсько-руська новелістика, документуючи сим свій тісний зв'язок із дійсним життям рідного народу. Брак того зв'язку відразу змінює характер оповідання, робить його чимось екзотичним, завішеним у повітрі, мов фата моргана, і підриває в нас віру в правдивість авторової обсервації та щирість його інтенцій» [27, т. 34, 396]. Справді, згадана Франком традиція відображати локальний колорит відбулася як явище в українській літературі. До її зачинателів Н. Каленіченко небезпідставно відносить А. Свидницького: «...Важливе місце в романі Свидницького [«Люборацькі», — Р. Г.] займає побутова та психологічна деталь як засіб соціальної характеристики образів або як фон подій, описи інтер'єру, побутові сцени, етнографічні відомості» [14, 169]. Знаючи про прихильність у ставленні І. Франка до творчості А. Свидницького, можемо припустити, що роман «Люборацькі» в цьому аспекті міг бути одним із художніх зразків, а отже і джерел творчого натхнення Каменяра.

Деталізація локальних особливостей — характерна ознака як великої, так і малої прози Івана Франка. Однак у реалістичних творах письменник не редукує цей прийом до звичайного протоколювання подій і явищ дійсності, а намагається надати описаним фактам символічного значення, підкреслити їхню *типологічну своєрідність*. Франкову майстерність у творчому застосуванні цього прийому відзначає З. Гузар: «Вивчення проблеми локального колориту ще раз засвідчує глибину Франкового новаторства. Реалії, взяті з бориславського життя, часто

сублімуються в образи-символи, що становить собою один з характерних штрихів творчої манери автора бориславського циклу» [5, 111].

Франкове прагнення до життєподібності та життєвідповідності в художніх творах наражалося на нерозуміння та спротив з боку консервативно налаштованої критики. Стосовно «Галицьких образків» у листі до М. І. Павлика (12 листопада 1882 р.) Франко пише, що найкращі з них, у котрих автор «хотів показати нашим людям першу пробу реальної, на живих фактах опертої і реальним способом обробленої поезії, Б[еле]ї не пропускає в печать» [27, т. 48, 328]. Однак, долаючи інерцію застарілих поглядів на літературу, Іван Франко цілі збірки ґрунтує на реальному життєвому матеріалі. У передмові до збірки «Панталаха» і інші оповідання» він зазначає: «Я передав ті епізоди, не мудруючи та не вдаючися в ніякі філософування про їх значення. Нехай їх фактична основа говорить сама за себе» [27, т. 33, 397]; а в передмові до збірки «Малий Мирон» і інші оповідання» пише: «Матеріалом послужили всюди мої особисті спомини, які в оповіданнях «Отець-гуморист» та «Гірчичне зерно» переходять майже зовсім у мемуари»; «в усіх, крім автобіографічного елемента, маються також виразні артистичні змагання, що домагалися певного групування й освітлення автобіографічного матеріалу» [27, т. 34, 457].

Міметична функція мистецтва в реалізмі проявляється у відображенні зовнішніх обставин часу та місця подій, але вона не може бути абсолютно об'єктивною (як це стверджували натуралісти), оскільки об'єднувальною ланкою між розрізненими фактами дійсності є внутрішній ментальний світ автора, його біографія, світогляд, темперамент, майстерність. Елементи автобіографії та самоспостереження переносяться на характери

персонажів художніх творів. Т. Гундорова віднаходить риси Франкового характеру зокрема в образі Бенедя Синиці («Борислав сміється») [7, 53—54].

Про задум згаданого твору І. Франко писав у листі до О. М. Рошкевич (14 вересня 1879 р.): «Се буде роман трохи на обширнішу скалю від моїх попередніх повістей і побіч життя робітників бориславських представить також «нових людей» при роботі, — значить, представить не факт, а, так сказати, представить в розвитку то, що тепер існує в зароді... Головна річ — представити реально небувале серед бувалого і в окрасці бувалого» [27, т. 48, 205—206]. У радянський період твір «Борислав сміється» вважався предтечею соціалістичного реалізму. Якщо визнати право на існування самого терміну «*соціалістичний реалізм*», синонімом до якого може бути «*утопічний реалізм*», то, мабуть, доведеться визнати, що цей роман справді є зразком даної течії. Бо в основі соцреалізму лежить принцип ідеалізування, причому ідеалізування майбутнього (проти ідеалізування сучасного в мистецтві І. Франко неодноразово виступав у літературно-критичних статтях). Бо чим, як не ідеалізуванням, можна вважати прагнення «представити «нових людей», «представити не факт, а в розвитку то, що тепер існує в зароді», «представити реально небувале серед бувалого і в окрасці бувалого»? Саме ідеалізування стирає межу між соцреалізмом і романтизмом (останній ідеалізує і минуле, і майбутнє, протиставляючи їх недосконалому сучасному), а також між соціалістичним та ідеальним реалізмом (перший апелює переважно до соціальних моментів життєдіяльності та, як правило, має пропагандистську, соціально-політичну спрямованість; другий звертається ще й до важливих морально-етичних, психологічних проблем, аналізуючи буття людини в онтологічному аспекті).

Образи «нових людей» у творі одні науковці вважають реалістичними, інші, навпаки, вбачають у них свідчення Франкового відходу від реалізму. Про Бенедя Синицю І. Басс пише: «Навіть створений через три роки після опублікування повісті «Борислав сміється» образ ватажка страйкуючих вугільників у Франції — Етьєна («Жерміналь» Е. Золя) не може рівнятися з образом Бенедя Синиці як за рівнем реалізму, так і за суспільними ідеалами» [1, 183—184]. Натомість В. Барвінський у рецензії на Франкову повість зазначає, що цих самих «нових людей» у творі змальовано «занадто премудрими, овіяними духом асоціативним західноєвропейських робітників» [12]. В образі Бенедя Синиці переплелися також риси романтизму (про це писав, зокрема, О. Огоновський) і символізму (на думку Ю. Кузнецова, наскрізна символіка міститься в образі живою замурованої пташки-щигля і в образі самого Бенедя [15, 196—198]).

Цікаво, що типологічну близькість соцреалізму та романтизму дослідники визнавали і в радянський період. І. Стебун стосовно проблеми «романтизм і реалізм» в естетичній концепції Івана Франка зазначає: «Галицька дійсність була ще на той час надто бідною реальними прототипами таких героїв. Романтичні образи, створені І. Франком, ставали надихаючими взірцями, збуджували до життя й підносили до героїчної дії приспану визвольну силу, яка таїлася в народі. Це засвідчує і той могутній суспільний резонанс, який мали Франкові «Каменярі» й не лише для свого часу». На думку науковця, у своїх творах Франко «не тільки відображав реально існуюче, але й втілював у них риси романтично передбачуваного грядущого» [24, 224—225].

Абсолютизація позитивних і негативних героїв — теж романтичний прийом, який зустрічається не лише в реалістичних, а

й у натуралістичних творах письменника. Дивна річ: М. Павлик, який у листуванні з М. Драгомановим неодноразово обговорював тему «романтичних скоків» у творчості І. Франка, відчуваючи *ненатуральність* окремих персонажів *натуралістичного* оповідання «На дні» (О. Огоновський протиставляв «принадному романтично-реальному писанню» «Лесишиної челяді» «сумовито-понуру, реалістичну картину «На дні»», консультувався з автором стосовно можливості певної переробки твору для друку в російських (реалістичних за концептуальним спрямуванням) журналах. Однак письменник до цих пропозицій ставився скептично. В листі до М. Павлика від 20 лютого 1881 р. він пише: «Так, як воно є, то ціла штука, по-моєму — ряд типів наших пролетаріїв, починаючи від інтелігентного аж до найнижче затолоченого. Героя виразного нема, а Темера і Бовдур, дві крайності в однім ряді, висунені наперед тільки в артистичній цілі, щоб зв'язати все в цілість, надати всьому одноцілий інтерес і викликати одноціле враження. Чи зможете доклати того самого одним Бовдуrom? Я дуже цікавий. По моєму поняттю головною особою міг би Бовдур бути тоді тільки, коли б був єдиною особою, — а тоді вийшла би не живопись «дна», а патологічна студія, що далеко не одно і то саме... Для чого Вам конче захотілось викинути з ряду інтелігентного пролетарія, сього я не знаю. Може бути, що списаний він блідіше або неправдивіше других, але тут рада — поправити штрихи, та й годі» [27, т. 48, 270—271]. «Дві крайності в однім ряді», які повинні «зв'язати все в цілість», — Темера і Бовдур, — це певною мірою живі символи різних боків амбівалентного людського «Я», а не тільки різних суспільних верств. Тому, відмовляючись від однієї з цих двох частин, разом з відчуттям втрати цілості з'явилося б відчуття втрати

натуральності як зображеної в ньому сутності людської особистості, так і суспільства загалом. Франко це відчував, а тому не намагався посилити натуралістичність оповідання завдяки зняттю елементів романтизму в ньому.

У душі реалістичної творчості І. Франко, звертаючись до теми суспільного «дна», сприяв демократизації літератури. І. Стебун пише про «дно» чоловіче — Панталаха (в однойменному оповіданні), Бовдур («На дні»), серія героїв з інших творів на тюремну тематику; і жіноче — Таня («На вершку»), Каміла («Чи вдуріла» (драматичний етюд)), Ромуальда («Між добрими людьми»), «киченька» («Батьківщина»), Маня («Сойчине крило») у Франкових творах. Дослідник зазначає: «Розуміється, Франко був далекий від того, щоб ідеалізувати представників декласованого середовища. Однак в колі цих людей художник знаходить окремі риси, які свідчать про велич і красу народної душі» [23, 256]. Власне, відсутність ідеалізації в зображенні представників маргінальних верств суспільства й одночасно прагнення шукати в їхніх душах «іскри божественного вогню», відмова від «патологічної студії» на користь «живописі «дна» свідчать, що в цьому показовому натуралістичному оповіданні Франка присутні також елементи поетики реалізму.

Варто зазначити, що тема «жіночого «дна» у Франковій творчості тісно пов'язана із ставленням письменника до проблеми емансипації. Внесок І. Франка в емансипаційний рух у Галичині очевидний. У листі до О. М. Рошкевич (20 вересня 1878 р.) він пише: «...Я признаю для женщины право і обов'язок зовсім рівного розвою і становища в суспільності, як і для мужчины» [27, т. 48, 116]. Темі жіночої емансипації присвячена й Франкова стаття «Жіноча неволя в руських піснях народних» [27, т. 26, 210—253].

На тематичному рівні Франкову причетність до реалізму підтверджують також твори, що порушують важливі проблеми виховання та освіти. В оповіданнях «Малий Мирон», «Оловець», «Мій злочин», «Отець-гуморист», «Борис Граб» тощо проявляються риси однієї з течій реалістичного напрямку — просвітницького реалізму. Обсервуючи виховну тематику в «Борисі Грабі», З. Гузар доходить висновку: «Є такий жанр — роман виховання. Оповідання І. Франка саме й належить до такої прози, але в нашому випадку — до прози «малої». І. Франко був новатором у цьому сенсі, оскільки до нього творів «малої» прози з такою педагогічною, психологічною, характерологічною (ці явища чи прикмети тут взаємовідображаються) наповненістю ще не було. Образ ідеального вчителя, ідеального учня. Платоніка, яка вперше з'являється в нас і про яку пізніше писав Герман Гессе («Йозеф Кнехт і син Десіньорі»). Виразно окреслена педагогічна система. Багатство літературних посилань...» [6, 5—6] На думку науковця, «І. Франко з усіх українських письменників найбільше написав про дітей і для дітей і якнайрозлогіше висловлювався з приводу шкільної освіти, хоча сам учителем не був. Учителем з професії не був, та був Учителем нації, в якій хотів бачити гармонійно розвинених людей, здатних на власну духовну працю, здатних широко і критично мислити. І ще — широко ерудованих» [6, 6].

Цікаво, що образи героїв у творах просвітницького та соціалістичного реалізму схожі: йдеться не так про зображення правдивого, життєподібного характеру, як про креацію певної ідеальної моделі, «нової людини» (за висловом І. Франка), на яку необхідно орієнтуватися в морально-етичному аспекті. В оповіданні «Борис Граб» дослідники відзначають присутність ідеалу вчителя й ідеалу учня, «людини, яку в українській нації хотів бачити Іван

Франко», адже «різьбити себе», формувати сильний характер — homo socialis, homo creator», — один з провідних світоглядних принципів письменника [6, 11]. Отже, просвітительський реалізм, як і реалізм соціалістичний, містить у собі типологічні ознаки романтизму, що проявляються, зокрема, в ідеалізації характерів персонажів.

До теми поєднання романтизму і реалізму в творчості Івана Франка зазначмо, що, як і в згаданому вище творі «Петрії і Довбушуки», в схожій за загальним романтичним спрямуванням повісті «Захар Беркут» Іван Франко відзначав присутність реалістичної типізації, яка проявляється при зіставленні понять «історична повість» і власне «історія»: «Повість історична, — пише Франко, — се не історія. Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплощення певної ідеї в певних живих, типових особах» [27, т. 16, 7]. Присутній в обидвох творах *принцип реалістичної типізації* письменник вважає неодмінною ознакою літературної творчості як такої. Інша справа, що в реалізмі цей принцип абсолютизується.

Про тематику і напрям, яких дотримувався письменник, працюючи над «Захаром Беркутом», сам він у листі до М. Павлика від 12 листопада 1882 р. зазначає: «...Я пишу повість історичну, з XIII віку (напад монголів), і ідеальну (по поняттю характерів, хоч реальну по методі писання, так як і Флоберова «Salambo») ... Повість тота, хоч і містить у собі багато історичної і неісторичної декорації, все-таки, надіюсь, збудить живий інтерес і у сучасних людей...» [27, т. 48, 329] На основі цього Франкового спостереження щодо особливостей власного твору Т. Гундорова робить висновок: «Саме



у зв'язку із задумом повісти «Захар Беркут» Франко сформулював принципи нового реалізму — «ідеального», за його термінологією [7, 57].

Ранні романтичні твори Івана Франка типологічно споріднені з пізніми, модерністського спрямування творами. Ця спорідненість заснована на спільному для обидвох мистецьких напрямів світоглядно-філософському підґрунті ідеалізму. Реалізм і натуралізм, як відомо, базуються на філософії позитивізму. Однак «на зламі віків» очевидною стала вичерпаність натуралізму як літературної доктрини та позитивізму як доктрини світоглядно-філософської. І ось автор концепції «наукового реалізму», відданий ідеям раціоналізму, прагматизму та позитивізму, — Іван Франко робить носієм зазначених ідей у творі «Маніпулянтка» негативного персонажа — доктора Темницького:

«Ворог усякого сентименталізму, він поглядав на світ холодним оком анатома і віддавна привик судити всіх і вся тільки з погляду свого улюбленого «я». Ворог дотепу і жартів, один тільки зворот виголошував з певним відтінком юмору, а був то жидівський зворот «Wus tojgt mir dus?» (на що мені се придасться?) Був се його оклик, невідступна мірка, яку прикладав до кожної нової речі, щоб оцінити її вартість. Одним словом, був се чоловік наскрізь «позитивний» і реальний. Хоч мав, напевно, не більше тридцяти літ, то, проте, здавалося, що у нього не було ніколи тої «шумної» молодості, що він ніколи не віддавався ніяким ілюзіям, не знав, що то запал і ентузіазм, що ціле його життя було рівною простою лінією, без збочень, скоків і закрутів, без надмірних напружень, але і без слабостей і знесилля. Як у добрій машині, так і в нього все, здавалося, було обраховане, зважене і згори зведене до певної рівноваги» [27, т. 18, 38].

Даючи таку характеристику персонажеві, Франко ніби дає зрозуміти читачеві, що позитивістська методологія мислення — це ще далеко не панацея від моральної деградації людини. Відчуття ідеологічної обмеженості вульгарного позитивізму спонукало Івана Франка до створення оригінальної концепції «ідеального реалізму», яка дозволяла поєднати поетику реалістичного напрямку із світоглядно-філософськими постулатами ідеалізму (за одночасного збереження «здорових» елементів позитивізму). В зв'язку з цим виникають труднощі у дослідників реалістичної творчості Франка щодо визначення етапів еволюції естетичної свідомості письменника: чи був це прямий розвиток від «наукового» до «ідеального реалізму»; чи був це розвиток за принципом гегелівської тріади («науковий реалізм» — теза; «ідеальний» — антитеза; поєднання обидвох концептуальних підходів — синтез); та й чи не співіснували обидві Франкові концепції паралельно? Відповіді на ці запитання слід шукати не лише у творчості Івана Франка, а й у впливі певних зовнішніх чинників: у загальних тенденціях духовного життя, особливостях літературного процесу кінця XIX — початку XX століть.

У ментальній атмосфері того часу співіснували, перепліталися, накладалися, розвивалися паралельно різні світоглядно-філософські та літературні напрями, течії і стилі. Звичайно, ці тенденції не могли не відобразитися на особливостях індивідуального творчого методу письменника. Тому однозначно віддати перевагу одній із трьох версій неможливо. І все ж, враховуючи те, що філософія на зламі століть еволюціонувала від раціоналізму до ірраціоналізму, а світова література — від реалістичного типу творчості до модернізму, доведеться визнати, що, можливо, не прямолінійно, можливо, з певними відступами, але все ж естетична свідомість Івана Франка

розвивалася від «наукового реалізму» (спорідненого з натуралізмом) до «ідеального реалізму» (що на спільній філософській основі поєднує реалізм з романтизмом і модернізмом).

Безперечно, на еволюцію естетичної свідомості Івана Франка вплинули й загальносвітові тенденції в розвитку самого реалістичного напрямку, зокрема курс на поглиблення психологізму в творчості. Показовим у цьому аспекті є тяжіння автора до драматизації художніх творів. Саме драма відкриває письменникові оперативний простір для зіштовхування персонажів — носіїв різних світоглядів, характерів, ментальних ознак. Це сприяє створенню психологічної напруги, наповнює художні твори підвищеною експресією.

У драмі «Украдене щастя» цікавий психоаналітичний матеріал міститься у монологів і діалогів дійових осіб, які відображають інтимні переживання Анни: «(Зупиняється, зажмурює очі і задумується.) Який страшний! Який грізний! А що за сила! Здається, якби хотів, то так би і роздавив мене і того... мойого... халяпу. Поглядом одним прошиб би. І чим страшніший, чим остріше до мене говорить, тим, здається, я більше люблю його. Вся тремчу, а так і здається, що тону в нім, роблюсь частиною його. І нема у мене тоді своєї волі, ані своєї думки, ані сили, ані застанови, нічого. Все мені тоді байдуже, все готова віддати йому, кинути в болото, коли він того схоче! Ах!» [27, т. 24, 46]; розпач Миколи: «Господи, пощо ти вивів мене з криміналу? Чому не дав мені там зігнати? Я думав, що нема гіршої муки над неволю. А як прийшли пани і сказали мені: «Миколо, ти вільний, бачимо твою невинність» — Господи, то мені троха серце не трісло з великої утіхи. Я крил у Бога просив, щоб додому якнайскорше залетіти, а тут застав таке... таке, що й язик не повертається сказати! Таке, що неволя в криміналі против того

видається мені раєм! (Ридає). І за яку се провину мене Господь так тяжко карає? Чим я його образив, чим прогнівив?» [27, т. 24, 49]; передсмертні душевні переживання Михайла: «Дай руку! (Простягає йому закровавлену руку, Микола дає свою). Спасибі тобі! Ти зробив мені прислугу, і я не гніваюсь на тебе! Я хотів і сам собі таке зробити, та якось рука не піднялася» [27, т. 24, 63].

Засоби психологізації прози в українській літературі базувалися на певних традиціях світового та національного літературного процесу. Н. Капеленичєнко вказує, що у Марка Вовчка «психологія героїв розкривалася через показ їхньої поведінки, вчинків, фізичних почуттів, через розмови, деталі портрета тощо»; у Нечуя-Левицького — «через жваві, часто гумористично-сатиричні діалоги і внутрішні монологи; через сни, підсвідомі видіння, які часом переростають у символи, алегорії; через зіставлення з картинами природи, що подаються, як і в попередників, переважно в дусі фольклорної традиції, народнопісенної стилізації» [14, 262—263]. Внутрішні монологи, сни та підсвідомі видіння, які переростають у символи, — типова риса Франкової творчості. Згадаймо хоча б психологічну й художню майстерність автора у творенні внутрішніх монологів в оповіданнях «Під оборогом», «Вівчар», «Сойчине крило»; або символізацію снів та видінь (про що вже йшла мова) у «Воа constrictor», «Перехресних стежках» та інших творах письменника.

Пам'ятаючи, що реалізм передбачає не лише правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах, а й дотримання *правдивості у деталях*, зазначмо, що деталь у представників напряду теж стала важливим засобом психологізації творчості. Це деталь портрета та костюма героїв, їхнього побуту, інтер'єру та екстер'єру їхніх помешкань, особливостей їхнього мовлення. А. Давид-Соважо, наприклад, вважає, що для реаліста

костюм — «це людина або принаймні зовнішній зразок її особистості, верхня шкірочка його характеру» [9, 197].

Деталі портрета та костюма в оповіданні «Маніпулянтка» розкривають особливості характерів героїв твору, зокрема Целі та Семіона:

«Целя, сама молода, здорова і вродлива, любила всюди красоту і грацію. А він, хоч ще молодий, ходив згорблений і немов розломаний, мав лице широке, вистаючі вилиці, вид якийсь заляканий і непевний, блукаючий вираз очей, ніс розплющений і руде волосся. До того додати одіж, звичайно стареньку і немовби не на нього шиту — от і портрет автора тих любовних листів, тої «долі», що трафлялася панні Целіні.

«Се кандидат на Кульпарків!» — мигнуло в душі у Целі, коли перший раз побачила його на пошті, як подавав лист» [27, т. 18, 44].

Важливим засобом психологічної характеристики у творі «Для домашнього огнища» є опис деталей портрета Анелі й інтер'єру її помешкання:

«...Розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, з цвітом молодості і здоров'я на повних рум'яних щоках, на чудово викроєних малинових устах, з маленькою ямочкою на круглому підборідді, що надавала їй вираз жартовливої молодості і невинності... Ніхто би по ній не пізнав, що їй 28 літ, що вона мати двоїх дітей, котрі ходять уже до початкової школи, — так молодим, свіжим і непочатим видається її лице, вся її еластична, дівоча і чаруюча постать. В простім, а проте дорогім і елегантнім домовім убранні вона дуже живо занята тим, що «робить порядок» у салонику: знімає полотняні футерали з м'яких коштовних меблів і з золочених рам дзеркал та образів, уставлює симетрично статуетки та оздобну посуду на комоді, придивлюється і примірює, де би

найкраще стояти букетам з живих цвітів, що, настромлені в делікатні вазоники з золоченого скла, розливають сильні пахощі на весь салоник. Упоравшись з сим, підбігла до невеличкого, перламутром викладеного столика і накрутила старосвітський металевий годинник, що довгий час без діла дрімав під хрусталевим клошем. Одним словом, молода пані «виганяє пустку» з цього салоника, котрий, очевидно, чимало часу стояв пустий, запертий. В комінку тріщить і гуде веселий огонь, що звільна оживлює, ogrіває заморожене повітря салоника, немов достроює його до оживлених рухів, цвітучого лиця і розіскрених очей пані дому» [27, т. 19, 7—8].

Анеля постає перед нами в образі молодої, енергійної, елегантної господині дому, матері та дружини, яка понад усе дбає про добробут і комфорт у власному помешканні, про те, щоб усіляко підтримати «домашнє огнище». Автор з перших сторінок твору знайомить читача з основними мотиваційними чинниками поведінки головної героїні, всі дії якої підвладні материнському інстинктові та пристрасному кохання до чоловіка, що проявляється часом у надмірному, аж до одержимості, піклуванні щодо власного зовнішнього вигляду та комфортабельного облаштування сімейного «гніздечка». Подальше знайомство з характером злочину Анелі дає підстави для співвіднесення психологічного портрета героїні з описаним у праці Ч. Ломброзо «Геніальність і божевілля...» (1882) психопатологічним типом жінки — «випадкового злочинця». «Крім сором'язливості та материнської любові, ми віднаходимо у випадкових злочинців і інші ніжні та благородні почуття, що свідчать про те, як мало відхиляються вони від нормального жіночого типу» [16, 489], — зазначає Ч. Ломброзо. Водночас науковець вважає, що самовіддане прагнення таких жінок забезпечити зовнішню видимість матеріального благополуччя (у

чому вони вбачають сенс власного життя) нерідко спонукає їх до злочину: «Мотивом злочинів у жінок буває досить часто їхня пристрасть до нарядів і прикрас» [16, 461]. Причому «величезне психологічне значення мають плаття і наряди» навіть «в очах нормальної жінки, яка оцінює оточуючих за їхнім одягом»; «жінка краде або вбиває з метою гарно одягтися, так само, як нечесний купець здійснює дуті операції, аби підвищити свій кредит» [16, 462].

Поза сумнівом, психологізм у реалістичній літературі загалом і в творчості І. Франка зокрема розвивався і поглиблювався в унісон із досягненнями в галузях психології та психіатрії.

Літературознавці вважають, що наступною сходинкою в розвитку реалістичної літератури був її перехід «від чуттєво-емоційного аспекту передачі духовних переживань... до раціонального, інтелектуального»; «двобій думок, поглядів, почуттів стає основою багатьох творів» [14, 262—263]. У Франка тенденція до інтелектуалізації прози, що проявляється у зіткненні точок зору носіїв різних світоглядних переконань проявляється у творах «На вершкуні», «Хома з серцем і Хома без серця», «Odi profanum vulgus», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та інших. В останньому творі письменник навіть випередив свій час, вдаючись до прийому, притаманного літературі ХХ століття. Представники «магічного реалізму» вдавалися до міфологізації творчості, що давало їм можливість на загальному реалістичному тлі розвитку дії втілювати певні світоглядно-філософські ідеї, погляди і переконання, надаючи їм позачасового та позапросторового виміру. Носіями цих вічних ідей в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» є дві міфічні постаті — Чорний і Білий демони. Я. Мельник про особливості цього твору І. Франка пише: «У найкращих традиціях реалістичної манери побутописання витриманий, зокрема, перший розділ

оповідання (усього їх три) — трагічна історія гуцула Юри Шикманюка, котрий, потрапивши в тенета до корчмаря Мошка, вирішує вбити кривдника, самому звершити «кару Божу». «Поява «на кону» дійства в другому розділі оповідання двох демонів — Чорного і Білого (символів Добра і Зла) — різко переводить реалістично-побутову історію в ірреальні виміри, надає творові параболічного характеру, глибинного філософського звучання. Із побутового «образка» оповідання трансформується у «філософію буття» (І. Денисюк)» [17, 27].

Як у поезії, так і в прозі одним із джерел Франкового звернення до реалізму є тяжіння автора до сатиричного погляду на хиби й недоліки навколишньої дійсності.

Сатира на схоластику та консерватизм у галицькому суспільстві міститься у прозовому відповіднику Франкових «Ботокудів» — творі «Сморгонська академія», стилізованому під «археологічну опись старолюба, рукопись». За змістом і формою оповідання нагадує «Історію одного міста» М. Салтикова-Щедріна. Обидва автори пародіюють офіційну історію графію М. Салтиков-Щедрін починає своє «Звернення до читача від останнього архіваріуса-літописця» словами:

«Якщо древнім еллінам і римлянам дозволено було складати похвалу своїм безбожним начальникам і передавати потомству огидні їхні діяння для повчання, невже ж ми, християни, котрі від Візантії світло отримали, виявимося у цьому випадку менш достойними і вдячними?» [22, 6].

Схожий початок і оповідання І. Франка:

«Не знаю, чи є де в світі край, багатший в історичні і допотопні пам'ятки, як наша любима Галіція, а прецінь на ганьбу нашим ученим і на превелику шкоду науки досі ніхто не освітив научним



світлом, не впорядкував і не показав усьому світові тих безцінних скарбів, котрі скриває в надрах своїх галицька природа» [27, т. 16, 424].

Автори навмисно налаштовують читача на ознайомлення із серйозною науковою працею, аби увиразнити різницю між формою та змістом твору: за піднесеним високим стилем наукової розвідки приховується гротескне висміювання мізерії та дріб'язковості описаних «здобутків» суспільного устрою та духовного розвитку. «Безцінні скарби», про які письменники-«літописці» хочуть повідомити потомків, виявляються фальшивими: «До таких надприродних пам'яток я числю, наприклад, закаменілі думки, заскорузли поняття і задеревілу совість, і кілька других кусників, котрі описані нижче а котрі удалося мені відкрити іменно в Сморгонській академії» [27, т. 16, 425—426], — пише Франко.

Такого ж типу сатира міститься і у Франковому оповіданні «Свиня». Щоправда, гротескно-сатиричне викриття вад і недоліків духовного та суспільно-політичного устрою поєднується вже з пародіюванням публіцистичного стилю:

«— Стид тобі, свине, стид тобі! ...А прецінь же маєш якусь свідомість, якесь почуття! Ну, скажи, будь ласкава, як ти голосувала оноді при виборах до Ради державної? Невже чесне боже сотворіння може так голосувати? За пару буряків продати свою совість! Фе, свине, се вже й для свині забагато! І ще, як на сміх, читаєш і «Батьківщину», і «Русскую правду» [27, т. 18, 228].

На контрасті між офіційною версією щодо важливості прийняття конституції в Австро-Угорщині та реальними результатами її впровадження у життя побудований і сатиричний твір І. Франка «Свинська конституція». Дотримання цього композиційного

принципу задекларовано устами головного героя — оповідача «з народу» Антона Грицуняка:

«— Е, ні, я не про паперову говорю, — відповів я, — а про правдиву, таку, як вона виглядає по самій правді. Бачив ти коли сю дійсну, живу конституцію?» [27, т. 20, 11]

Проблема застосування гротеску в реалістичних творах І. Франка безпосередньо пов'язана з проблемою мови його художніх творів. Адже гротеск передбачає використання просторіч, вульгаризмів, діалектизмів та інших ненормативних лексичних засобів. Власне, реалістичний тип творчості відрізняється від інших ідейно-естетичних систем надзвичайно уважним ставленням не тільки до естетичної, експресивної чи пізнавальної, а й до ідентифікаційної функції мови. Л. Безуглий, аналізуючи поетику оповідання І. Франка «На роботі», зазначає: «Формою розповіді І. Франко обирає сповідь головного героя. Це зумовлює широке використання письменником професіоналізмів, діалектизмів, просторіч» [3, 91].

Намагаючись реалістично передати особливості мовлення того чи іншого героя як типового представника певної професійної, соціальної або етнічної групи, І. Франко скрупульозно досліджує їхню лексику.

Вражає, наприклад, Франкова обізнаність з офіційно-діловою лексикою, канцелярським тезаурусом, вжитими у п'єсі «Рябина». Монолог Перуна (всього — понад сторінку тексту) насичений зазначеними мовними засобами:

«Я вже то знаю: як скоро така субернація в селі, то зараз і з староства комісар, і з ради повітової делегат, а кожному подавай і книжки, і протоколи, і касу, і табелю податкову! Тьфу, чорт би їх побрав з такими порядками! А у мене там всюди таке, що не дай Господи. А вже найбільше з тими податками. Тут вже за перший

квартал цього року екзакуцію платимо, а ми ще за торічний піврік не заплатили. Та воно-то ніби громада гроші зложила, але ми оба з війтом позичили на тоту прокляту доставу дерева, щоб воно скипіло! Ну, з доставою провалилися, контракту не додержали, кавція з громадських грошей пропадає, а тепер плати екзакуцію» [27, т. 23, 92].

Щодо правдивості й життєвідповідності мови героїв реалістичних творів, то в цьому аспекті Іван Франко використовує та розвиває здобутки натуралістичного напрямку літератури, під впливом якого український письменник перебував упродовж тривалого часу. Адже демократизація тематики натуралістичних творів неодмінно призводила до демократизації випробуваних у натуралізмі мовних засобів. Звернення Е. Золя до селянської та робітничої тематики, за Франком, вимагало правдивого зображення його персонажів: «В «Довбні» робучий люд появився перший раз перед очі просвічених, інтелігентних та ситих буржуа в правдивій, не ідилічній і не романтичній одежі. Вони перший раз почули тут зблизька його бесіду, перший раз із «Довбні» занесло їх делікатні носи «запахом люду» [27, т. 26, 102]. Передати мовними засобами «запах люду» — така ж *idée fixe* у реалістів і натуралістів, як прагнення «намалювати повітря» — в імпресіоністів. Теоретичне обґрунтування цієї тенденції знаходимо у монографії М. Бахтіна «Питання літератури й естетики»: «Мова для свідомості, що живе у ній — це не абстрактна система нормативних форм, а конкретний суперечливий погляд на світ, — зазначає дослідник. — Усі слова пахнуть професією, жанром, напрямом, партією, певним твором, певною людиною, поколінням, віком, днем і годиною. Кожне слово пахне контекстом і контекстами, в яких воно жило своїм соціально напруженим життям;

усі слова та форми заселені інтенціями. У слові неминучі обертони (жанрові, напряміві, індивідуальні)» [2, 106].

Як уже зазначалося, Іван Франко досягає правдивості й реалістичності у передаванні мови своїх персонажів і завдяки відмові від тотального підпорядкування мовній нормі. Як доказ — історія з передруком «оповідання старого ріпника» «Полуйка». Уперше твір надруковано з максимальною адаптацією до норм літературної мови в журналі «Киевская старина» 1899 року. Однак під час передруку в окремій збірці «Полуйка і інші бориславські оповідання» текст зазнав, порівняно з першодруком, ряду мовностилістичних і правописних виправлень. Зокрема відновлено діалектизми, замінені в тексті «Киевской старины» їхніми літературними еквівалентами, тобто слова «та», «сажені», «прокопаєш», «горілка», «чіплятися» та ін. виправлені на «тота», «сяжні», «прокоплеш», «горівка», «покажесья», «му», «наверха», «буде течи», «касієр», «дусить», «що хвиля» [27, т. 21, 475].

Жива мова Франкових селян немов підслухана автором у гущину самого народу. Вона позбавлена штучних словесних прикрас і естетичних реверансів, надмірної метафорики та гіперболізації образів. Як і в поезії, в прозі для створення макрообразів письменник використовує звичайний будівельний матеріал — автологічне, «необразне» слово у всій його первісній простоті та однозначності. Проза Івана Франка доводить правильність тези А. Давида-Соважо про те, що «для романіста недостатньо відмовитися тільки від будь-якого наміру підняти своїх дійових осіб до себе; необхідно перейнятися їхніми поглядами, дивитися на світ їхніми очима, думати їхнім мозком, прийняти їхні звички та мову навіть у тому випадку, якби ця мова була запереченням «художнього письма», котре для вас таке дороге» [9, 251].

Водночас Франко намагався утримуватися від надмірного використання так званих «низьких слів» у високому мистецтві, пам'ятаючи, що «ті, хто бажає дати їм доступ повсюдно, однаково помиляються, як і виняткові прихильники високого стилю. Раніше пастушки розмовляли як принцеси, але навряд чи велика перевага і в тому, що тепер принцеси говорять, як прості сільські дівчата» [2, 286].

Загалом аналіз художньої прози Івана Франка підтверджує відданість письменника реалістичній концепції не тільки на рівні світоглядних установок і теоретичних умовиводів, а й на рівні творчої практики. Причому художня спадщина письменника відображає динаміку розвитку реалістичного мистецтва у світовому та національному літературному процесі. Реалізм у різних його модифікаціях (просвітительський, науковий, критичний, соціалістичний, ідеальний і навіть магічний) становить поетикальну домінанту окремих Франкових творів і циклів. Оригінальність і новаторство творчих здобутків письменника в реалістичному мистецтві полягають у вдалому синтезуванні елементів реалізму з елементами інших літературних напрямів (романтизму, символізму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо). Універсальність і багатовимірність ідейно-естетичної системи реалізму в поєднанні із синтезуючою здатністю творчого методу Івана Франка давали письменникові можливість адекватно відображати реалії життя у всіх його індивідуальних і типологічних, суб'єктивних і об'єктивних проявах. Реалістичний доробок у творчій спадщині Івана Франка не тільки засвідчує неабиякі індивідуальні здобутки митця у цьому напрямі, а й закладає відповідні національні традиції в українській літературі, традиції, що й досі становлять основу її значущості в контексті світового літературного процесу.

## Література

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. — К., 1965. — 312 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — Москва: Художественная литература, 1975. — 504 с.
3. Безуглий Л. Спостереження над поетикою оповідання І. Франка «На роботі»// Укр. літературознавство. — 1982. — Вип. 38. — С. 87—91.
4. Білецький О. І. Художня проза І. Франка// Від давнини до сучасності: Вибрані твори у 2 тт. — К., 1960. — Т. І. — 520 с.
5. Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі І. Франка. (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Воа constrictor»)// Укр. літературознавство. — 1972. — Вип. 17. — С. 107—111.
6. Гузар З. Особливості креаціонізму в оповіданні І. Франка «Борис Граб» (Префігураційно-ейдологічний аспект)// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. — Дрогобич: Вимір, 2001. — Випуск перший. — 256 с. — С. 5—11.
7. Гундорова Т. Франко — не Каменяр. — Мельбурн, 1996. — 151 с.
8. Гуняк М. Новаторство поетики повісті Івана Франка «Великий шум»// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. — Дрогобич: Вимір, 2001. — Випуск перший. — 256 с. — С. 12—19.
9. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве.— М., 1891.— 350 с.

10. Денисова Т. Н. Иван Франко и натурализм// Иван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 вересня 1986 р.). — К.: Наукова думка, 1990. — Кн. 1. — С. 229—231.

11. Денисюк І. «Усе мистецьке є символом». (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках»)// Іван Денисюк. Невичерпність атома. — Львів, 2001. — С. 101 — 109.

12. «Діло», 1883, № 2.

13. Ільницький М. М. Повість «Перехресні стежки» і проблема художнього новаторства І. Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 вересня 1986 р.). — К.: Наукова думка, 1990. — Кн. 1. — С. 256—259.

14. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. — К.: Наукова думка, 1977. — 314 с.

15. Кузнецов Ю. Б. До питання про поетику прози Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 вересня 1986 р.). — К.: Наукова думка, 1990. — Кн. 1. — С. 196—198.

16. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство; Женщина преступница и проститутка; Любовь у помешанных: Сборник. — Мн.: ООО «Попурри», 1998. — 576 с.

17. Мельник Я. Про «Ангелофанію» в оповіданні І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош»// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін. — Дрогобич: Вимір, 2001. — Випуск перший. — С. 27—33.

18. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.

19. Огоновський О. Історія літератури рускої. — Львів, 1893. — Ч. 3. — 1115 с.
20. Пастух Т. Романи Івана Франка. — Львів: Каменяр, 1998. — 135 с.
21. Поважна В. Розвиток української літературної критики у 80—90-х роках ХІХ ст. (До проблеми критеріїв і методу). — К., 1973. — 268 с.
22. Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1986. — 208 с.
23. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. — К., 1958. — 315 с.
24. Стебун І. Проблема «романтизм і реалізм» в естетичній концепції Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 вересня 1986 р.). — К.: «Наукова думка», 1990. — Кн. 1. — С. 223—225.
25. Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). — Тернопіль, 2003. — 384 с.
26. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка. — Тернопіль, 1997. — 64 с.
27. Франко І. Зібр. творів: У 50 тт. — К.
28. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — Москва, 1972. — 465 с.

## **2.7. Імпресіонізм у літературно-критичній рецепції Івана Франка**



Однією з найбагатших і найяскравіших, хоч усе ще, на жаль, малодосліджених граней творчого таланту Івана Франка є його імпресіоністичний доробок. Завдання нашого дослідження у цьому розділі якраз і полягає у віднайденні типологічних констант зазначеного напрямку мистецтва в літературно-критичних працях та художніх творах українського письменника.

Насамперед з'ясуємо, які саме концептуальні положення можуть претендувати на роль «конститууючих домінант» у доктрині імпресіонізму. Зробити це важко хоча б через те, що *один із найголовніших приписів* у класичному імпресіонізмі — вимога *звільнитися від будь-яких приписів*. Імпресіоністи навіть заперечували існування своєї власної школи, оскільки вважали, що живе й безпосереднє сприйняття дійсності вмирає там і тоді, де і коли народжується академічна система правил. Скептичне ставлення до теорії стало першопричиною відсутності чіткої термінологічної визначеності щодо імпресіонізму. Деякі науковці відмовляють йому в праві називатися самостійним літературним напрямом і дають йому дефініцію як «течії модернізму, яка відзначається ушляхетненим, витонченим відтворенням особистісних вражень та спостережень мінливих миттєвих відчуттів та переживань» [10, 20]. Інші вважають імпресіонізм світоглядною, соціально-етичною й естетичною основою декадансу, його субстратом [4]. Близькою до істини, на наш погляд, є точка зору Д. Наливайка, з огляду на значущість імпресіонізму в розвитку світового мистецтва, вважає його самостійним напрямом [17].

За умов відсутності чіткого кодексу теорії імпресіонізму, скористаймося численними потрактуваннями цього напрямку (до *об'єктивного* через *інтерсуб'єктивне*), а також можливістю

з'ясувати його ідейно-естетичну значущість шляхом порівняння з іншими напрямками.

На нашу думку, перехідність є визначальною категорією для розуміння феномену імпресіонізму. Це мистецтво — своєрідний міст, який розділяє і водночас об'єднує традиційні ідейно-естетичні системи й новаторські пошуки кінця XIX століття. Свого часу великий художник-імпресіоніст Огюст Ренуар зазначав: «Якщо справді потрібно застерігатися небезпеки замерти в тих формах, котрі ми успадкували, то не слід однак через любов до прогресу прагнути цілковито відірватися від віків, котрі вже минули»<sup>1</sup>.

Цю ж рису в імпресіонізмі підкреслюють і сучасні дослідники: «Імпресіонізм в літературі справедливо вважається перехідним явищем від реалізму до пошуків нових художніх форм. Одним із головних його постулатів є перехід від «всезнаючого» наратора до «непомітного» суб'єкта викладу. Точка зору спостерігача (оповідача) переміщується з навколишнього середовища у внутрішній світ людини, точніше кажучи, в її чуттєву сферу» [14, 202].

Зрештою, перехідний характер імпресіонізму не міг не помітити такий пильний теоретик літератури, як Д. Наливайко, який між іншим зазначає, що проявам імпресіонізму «притаманні хитання між об'єктивним і суб'єктивним, між реалістичною традицією і суб'єктивістськими течіями «кінця віку»[17, 158].

Ця перехідність давала підстави для найрізноманітніших тлумачень і коментарів. Завдяки їй, як зазначає В. Ванслов, у радянський період «ті, хто негативно ставився до імпресіонізму, «підводили» його під модернізм, а ті, хто симпатизував імпресіонізму, «виводили» його за межі модернізму» [3, 127].

І в генетичному, і в типологічному аспектах імпресіонізм перебуває на перетині двох типів творчості: реалістичного та модерністського. Відповідно найближчими його «сусідами» як у діахронії, так і в синхронії є натуралізм і експресіонізм.

Порівняно з натуралізмом, в ідейно-естетичній системі імпресіонізму відбулися зміни, які здатні поставити під сумнів тезу про однозначну належність на пряму до реалістичного типу творчості. Останній можна вважати оптимальною, але не винятковою системою координат для імпресіонізму, так само, як модерністський тип творчості видається оптимальною, але не єдиною системою координат для експресіонізму. Еволюція естетичної доктрини імпресіонізму передбачала перегляд основних ідейно-естетичних принципів натуралізму (сцієнтизм, об'єктивізм, світоглядний монізм, принцип життєподібності). Концептуальна модель імпресіонізму, з огляду на її перехідність, перебуває у межовій ситуації вибору між позитивістським раціоналізмом та ірраціональними течіями філософії «кінця віку». Саме ця обставина зумовлює, на наш погляд, екзистенціальний характер імпресіонізму. Сцієнтизм у кінці XIX століття поступово здає свої позиції естетизмові. Навіть Франко — автор знаменитої концепції «наукового реалізму» змушений врешті-решт переглянути своє безкритичне (на певному етапі) захоплення сцієнтичними тенденціями у мистецтві. Інерція натуралістичного об'єктивізму в імпресіонізмі збереглася лише в намаганні максимально *об'єктивно* передавати *суб'єктивне* сприйняття світу. Якщо в близькому до імпресіонізму натуралізмі міметичний характер проявляється у фактографічному відображенні явищ зовнішнього світу, «шматків життя», то сам імпресіонізм зорієнтований на фактографічне відображення вражень від явищ зовнішнього світу. Натуралістичний

принцип перенесення «шматків життя» у літературу Франко розвиває в дусі часу: він допускає можливість комбінування атомів-фактів у художньому творі, а не тільки протокольний опис останніх; до того ж самі складники реальної дійсності мають дещо інший, ніж у натуралізмі, зміст: вони сприймаються не як реалії матеріальної дійсності, а як елементи психологічного сприйняття життєвих фактів — враження, а це вже характерна риса імпресіоністичного мистецтва. Реалістична вимога демократизації творчості, притаманна натуралізму відразу до рафінованого зображення дійсності у зрілого Франка втрачають самоцінність і самодостатність; вони отримують типово імпресіоністичний критерій доцільності — здатність чи неспроможність викликати враження.

Загалом суб'єктивізм домінує в імпресіоністичному мистецтві, доходячи в окремих авторів і в окремих творах навіть до соліпсизму (явища, більш характерного для пізнішого експресіонізму), коли існування зовнішнього світу, окремих предметів, явищ і їхніх властивостей ставиться у залежність від пізнавальної діяльності людини (її відчуттів, емоційних переживань, асоціативного мислення).

Екзистенціальність імпресіоністичного напрямку детермінує також його відхід від світоглядного монізму до плюралізму, який передбачає усвідомлення множинності автономних духовних субстанцій в основі світобудови.

З реалістичним типом творчості імпресіонізм єднають міметична основа (орієнтація на відображення, а не на вираження), а також демократизм у виборі прийомів і засобів художнього зображення. Принципу життєподібності імпресіоністи теж дотримуються, але життя вони вимірюють і відображають інакше від своїх

попередників: не в зовнішніх матеріальних, а у внутрішніх духовних категоріях.

У ситуації вибору імпресіоністи перебувають і щодо бінарної опозиції матеріального та ідеального. Хитання між цими двома категоріями безпосередньо пов'язане з хитанням між філософськими системами позитивізму й інтуїтивізму. Л. Гурова пише: «Імпресіонізм — дитя матеріалістичного світогляду. Його світ, безсумнівно, позитивний. Але світ цей не був таким, яким його бачив О. Конт, він не був світом замкнутого буття, але — становлення, руху» [8, 67]. Приймаючи загалом це твердження, спробуймо все ж поставити під сумнів деякі його моменти. По-перше, імпресіонізм — дитя таки двох батьків: і матеріалізму, й ідеалізму. Причому ще й важко сказати, хто з них мав більший вплив на його «виховання». По-друге, світ імпресіонізму можна вважати позитивним тільки за умови, що термін «*позитивний*» вживається в загальному значенні слова, а не як синонім до «*позитивістський*». В імпресіонізмі немає вже типових для класичного позитивізму культу науки, беззастережної віри в прогрес, всезагального детермінізму тощо. З філософії позитивізму, репрезентованої зокрема і вченням О. Конта, імпресіоністи успадкували й розвинули розуміння терміну «позитивний» як «відносний» — на противагу до «абсолютного». Це одне із шести значень терміну «позитивний», які пропонує польська дослідниця філософії позитивізму Б. Скарга [19, 12]. Відчуття відносності нашого знання про зовнішній об'єктивний світ та й, зрештою, відносності самого цього світу якраз і підштовхувало імпресіоністів до соліпсизму, а також до відкидання будь-якої метафізики, надлишкового теоретизування, «замкнутого буття» у рамках певної доктрини. Для реалістів і натуралістів принцип відносності не мав

такого великого значення, і саме це зберегло їхній світоглядний монізм, концепцію всезагального детермінізму від розщеплення, як це сталося в ідейно-естетичній системі імпресіонізму.

Теза про світоглядний плюралізм імпресіоністів не є загальноприйнятою. Навпаки, більшої популярності у мистецтвознавстві набула думка, що у творах зазначеного напрямку «людина і світ, якому вона належить, — одне ціле, вони створені з одної матерії й існують, підпорядковуючись єдиним, простим і незмінним законам буття» [16, 41]. Однак це відчуття єдності — крихке й непевне. Воно з'являється внаслідок незримої присутності в кожному окремо взятому епізоді імпресіоністичного твору одного й того самого всеорганізовувального і всевпорядковувального первня — індивідуального авторського сприйняття. Ілюзія єдності зникає, як тільки ми намагаємося пильніше дослідити причинно-наслідкові зв'язки між окремими деталями в імпресіоністичному творі, так само, як в образотворчому мистецтві цілісність імпресіоністичної картини розпадається на хаотичне нагромадження дрібних мазків при наближенні до неї. Дійсність в імпресіоністів, як і в натуралістів, складається з окремих атомів-фактів або монад. Та якщо натуралісти визнають існування об'єктивних раціональних законів світобудови, то в імпресіоністів розщеплення дійсності на монади більшою мірою уможливорює випадкові зв'язки між ними, а отже, є одним із перших кроків до модерністського трактування світу як абсурдного й хаотичного. Принцип відносності у філософії позитивізму виявився зародком смертельної хвороби в її тілі, і хоч в імпресіонізмі він ще не розвинувся до метастаз релятивізму чи інтуїтивізму, все ж примусив митців засумніватися у всесильності та всеохопності людського розуму, призвів до зацікавлення чуттєвою, емоційною сферою пізнавальної діяльності людини і, зрештою,

породив тенденцію до соліпсизму. Таке траплялося і в давніші часи. В кінці XIX століття теоретик літератури А. Давид-Соважо пише: «Починаючи з того моменту, коли природу зовнішню і природу внутрішню почали розрізняти завдяки могутнім зусиллям абстрактного мислення, мистецтво постало перед вибором між цими двома світами, і ми маємо можливість з точністю визначити, наскільки воно в певні моменти наближалось до одного з них чи віддалялося від того чи іншого»[5, 17].

Д. Наливайко вважає, що «двоїстість імпресіонізму» полягає в хитанні між об'єктивним світом і його суб'єктивним образом, що може привести художника до крайнього суб'єктивізму і навіть до соліпсизму [17, 170]. На наш погляд, є всі підстави говорити не тільки про двоїстість, а й про множинність імпресіонізму. На зміну монізму приходить не дуалізм (в імпресіонізмі немає полярного протиставлення категорій добра і зла, матеріального й ідеального, тілесного та духовного, як у романтизмі), а плюралізм, який передбачає толерантне ставлення до кожної автономної монади з огляду на її самоцінність і самодостатність. Оскільки зовнішня взаємодія між монадами носить не лише закономірний, але й випадковий характер, то це дає підстави припустити існування внутрішньої детермінації її буття, ставитися до неї не як до *об'єкта*, а як до *суб'єкта*, ставитися до світу, складеного з безлічі таких монад, не як до *об'єктивного*, а як до *інтерсуб'єктивного*.

Плюралізм світоглядний не міг не відобразитися на плюралізмі вузькоестетичному, такому, що стосується форми художнього твору. Якщо в натуралізмі мова йшла здебільшого про демократизацію тематики, то в імпресіонізмі до цього додається ще й демократизація прийомів і засобів художнього зображення. Д. Наливайко вважає, що головний принцип у імпресіоністів і реалістів один — прагнення

досягнути правди в мистецтві. Для цього необхідно позбутися умовностей, схем і штампів, нагромаджених між мистецтвом і дійсністю, досягти прямого, не опосередкованого ніякими умовностями, правдивого сприйняття природи і життя [17, 163].

На відміну від реалістів і натуралістів, імпресіоністи прагнуть відобразити не саму природу, а враження від її сприйняття. Від широких просторів зовнішнього світу вони переходять до спостереження і точного опису глибин світу внутрішнього. В імпресіонізмі зростає вага ірраціонального, хоч цей процес не доходить ще до таких гіпертрофованих форм, як пізніше в експресіонізмі, де дійсність постає у деформованому вигляді. В імпресіонізмі дійсність не спотворена, а розщеплена на безліч монад-фрагментів, які мають не тільки часо-просторові виміри, як у традиційному мистецтві, а й психологічні. Останні залежать від здатності справляти враження на митця чи реципієнта, а в художній практиці передаються за допомогою створення асоціативного ряду, використання символіки, тропів, емоційно забарвленої лексики. Дрібні деталі зовнішнього світу цікавлять імпресіоністів лише з точки зору здатності підсилити або послабити відповідний настрій. Зовнішній світ не деталізується, а передається максимально лаконічним і водночас точним штрихом; описи часто нагадують етюди, нариси, шкіци. Заглиблення у психологічний світ і генетичний зв'язок з образотворчим та іншими видами мистецтв призвели до активного використання в літературному імпресіонізмі словесних засобів відтворення кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, що передають зміну внутрішніх почуттєвих станів автора. Письменники часто вдаються до форми ліричного монологу, використання незакінчених фраз, думок, які допомагають відобразити плин настроїв та вражень героя [10, 21]. 3



образотворчого мистецтва в літературу перейшов і плерний, акварельний, ліризований тип імпресіоністичного пейзажу. Митець в імпресіонізмі — посередник між зовнішнім матеріальним та внутрішнім душевним світом людського буття. Однак і в матеріальних формах зовнішнього світу прихована еманція духу, ідеї, ідеалу, краси. Завдання митця — розкрити перед іншими людьми цю красу, тому витонченість, вишуканість, естетство — неодмінні ознаки імпресіоністичного твору.

Парадокс плюралізму в тому, що він протистоїть метафізиці, схоластиці, догматизмові шляхом толерантного ставлення до будь-яких, навіть протилежних за своєю суттю, догм (таким чином доводиться їхня відносність). Плюралістичну тенденцію в тогочасному літературному процесі з вражаючою прозорливістю підмітив І. Франко: «Література в її цілості чим раз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чим раз більше подібна до життя, де ніщо не повторюється, де нема правил без виїмків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безконечна різноманітність явищ — течій» [22, т. 41, 525]. Відсутність єдиної, більш-менш сталої системи координат породжує мозаїчну, фрагментарну картину імпресіоністичного світу. Цей світ — нестійкий і багатополлярний, світ становлення і вічного руху, світ, перетворений на процес виникнення і зникнення. Хвилювання, вібрація, ритмічне миготіння кольорів і образів, часта зміна точок зору навіть на один і той самий предмет — це також риси імпресіоністичного мистецтва.

*Теоретичні* аспекти напряму, який зневажав *теорію*, складні й багатогранні, але повернімося до його історико-літературних координат.

Доля імпресіонізму в українському літературознавстві мало чим відрізняється від долі його найближчих літературних «родичів» — натуралізму й експресіонізму. В радянський період усі вони більшою чи меншою мірою були репресовані як нереалістичні, а отже, ворожі пролетарському мистецтву. І якщо на початку ХХ століття існування українського імпресіонізму було очевидним для таких дослідників історії української літератури, як І. Франко, М. Зеров, П. Филипович, С. Єфремов, то приблизно з 30-х років починається період замовчування щодо імпресіоністичних тенденцій у розвитку українського літературного процесу. Зацікавлення українським імпресіонізмом залишається переважно у представників діаспори (книга О. Черненко «Михайло Коцюбинський — імпресіоніст»). В Україні ж реабілітація імпресіонізму починається в дев'яностих роках у працях Ю.Кузнецова («Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст.» [13]), його-таки, у співпраці з П. Орликом («Слідами феї Моргани...» [13]), В. Агеєвої («Українська імпресіоністична проза» [1]).

Переважна більшість дослідників пов'язує явище українського імпресіонізму з творчістю М. Коцюбинського. До речі, І. Франко одним із перших звернув увагу на існування імпресіоністичної тенденції в українській літературі загалом і в творчості М. Коцюбинського зокрема (стаття «Старе й нове в сучасній українській літературі»). Вже на основі аналізу Франкової праці П. Филипович упевнено заявляє про існування імпресіоністично-психологічного напрямку в новітній українській белетристиці [21, 117]. Филипович, як і Франко, схильний вважати репрезентантами цього напрямку, крім Коцюбинського, Кобилянську, Яцкова, Стефаніка.

Д. Наливайко вважає, що в Україні, як і в Росії, імпресіонізм не перетворився у самостійний напрям і проявився головним чином у рамках інших художніх систем і у взаємодії з ними. Найбільше імпресіонізму вчений віднаходить у творчості М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської [17, 156].

Інші літературознавці зачисляють до українського імпресіонізму М. Вороного, М. Хвильового, Г. Косинку [10, 21], а також В. Винниченка й А. Головка [9, 102].

Що ж стосується імпресіонізму в творчості І. Франка, то спеціальних наукових розвідок на цю тему, на жаль, практично немає. М. Зеров, аналізуючи особливості еволюції естетичної свідомості І. Франка, зауважив, що мистецька практика письменника в обсягу прози змінюється «від натуралістично-протоколярного оповідання, іноді зафарбованого публіцистикою, до оповідання психологічного, не чужого деяких рис імпресіоністичної манери» [10, 486].

І. Стебун, по суті, відзначає вплив поезики імпресіонізму на творчість І. Франка, хоч, на відміну від Д. Наливайка, і розглядає сам напрям у контексті модерністського, а не реалістичного типу творчості: «І.Франко на прикладі власної творчості переконливо довів, що використання багатства кольорової гами, динамічність і філігранність кольорового малюнка зовсім не є монополією модерністів, а може бути і є цілком природним і властивим для реалістичного мистецтва (хоч це й не є для нього самоціллю). Саме такі неперевершені зразки кольорової гармонії дав І. Франко в циклі своїх поезій «В пленері», в окремих розділах поеми «Іван Вишенський» [33, 116]. Ця думка видається цілком слушною з єдиним застереженням, яке дозволяє уникнути ідеологічного

упередження: так само й модернізм здатний абсорбувати у власній художній системі елементи реалістичного типу творчості.

Детальніший аналіз Франкового імпресіонізму знаходимо в статті М. Легкого «Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка» [14], де розглядається зв'язок між поетикою цього літературного напрямку та концепцією наратора в деяких творах письменника.

Однак, з огляду на важливість постаті І. Франка для розвитку українського літературного процесу, можна сподіватися, що ґрунтовне дослідження імпресіоністичних тенденцій у його творчості — справа недалекого майбутнього, тим більше в умовах реабілітації імпресіонізму як такого у вітчизняному літературознавстві.

Феномен імпресіонізму в творчості Івана Франка передбачає органічне поєднання теоретичного осмислення і практичного застосування художніх елементів цього напрямку. Насамперед розгляньмо теоретичний аспект проблеми.

Про обізнаність І. Франка з ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму свідчить цілий ряд його літературно-критичних праць. Наприклад, у статті про німецькомовний журнал «Der Kunstwart» він звертає увагу на цікаву розвідку під назвою «Що таке малювання «en plein air», надруковану в дванадцятому номері цього журналу [22, т. 27, 277]. (Як відомо, малювання «en plein air» культивували саме художники-імпресіоністи).

Сутність і значущість доктрини імпресіонізму Франко виокремлює, зіставляючи площини «старого» й «нового» в тогочасній українській літературі. Аналізуючи однойменну Франкову статтю, М. Легкий робить висновок, що «Франко-критик, говорячи про «молодих» письменників, немовби передбачив власні творчі пошуки», бо «генеза новітніх естетичних пошуків

письменника прихована в напрузі між «старим» і «новим», що має місце у його творчій свідомості» [14, 203]. Справді, амбівалентність естетичної свідомості Франка спричинилася до того, що він, так само, як і його видатні колеги по літературному цеху — брати Гонкури, Доде, Мопассан і навіть Золя, попри повагу до «старого» реалістично-натуралістичного напрямку, цікавився «новим» імпресіоністичним мистецтвом. До речі, на ідейно-естетичну спорідненість натуралізму й імпресіонізму звертає увагу Д. Наливайко: «Золя і ранні імпресіоністи сходились у тому, що надавали великого значення двом моментам: точному спостереженню і проявленню індивідуальності художника. Здавалось, що творчість імпресіоністів безумовно вкладається у відоме визначення раннього Золя, за яким мистецтво — це «шматочок природи, що розглядається крізь той чи інший темперамент» [17, 109].

Старші письменники, на думку Франка, «клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого оточення». Для літераторів нової генерації «головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна» [22, т. 35, 108]. Як бачимо, Франко звертає увагу на психологізм і настроєвість «нової» белетристики. Критик слушно позначає вектори обсервації в «старій» і «новій» літературі: «Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу — природи, економічних та громадських обставин — і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так

сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлексії тої душі, яку вони беруться малювати» [22, т. 35, 108]. Звідси постають ліризм і лаконізм, притаманні й імпресіонізму як складникові «новішої» літератури. «Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них, — зазначає Франко. — В порівнянні до давніших епіків їх [нову генерацію письменників, — Р. Г.] можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб'єктивна; навпаки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима» [22, т. 35, 108]. Останнє твердження свідчить також, що Франко бачив тенденцію до ототожнення наратора та персонажа твору (одна з ознак імпресіоністичної літератури); він усвідомлював наявність органічного зв'язку між суб'єктивізмом і об'єктивізмом у «новій» белетристиці, бо об'єктивізм, про який веде мову критик, пов'язаний з плюралістичними основами світобачення нової генерації літераторів і сприймається як інтерсуб'єктивізм, а тому значно відрізняється від «старого» реалістичного чи натуралістичного об'єктивізму, який сприймається відповідно як авторське всезнання або неупереджене копіювання «шматків життя».

На основі аналізу діалектики «старого» і «нового» в літературі Франко, по суті, характеризує особливості імпресіоністичного мистецтва і в іншій статті — «З останніх десятиліть XIX віку». Зокрема про «новішу белетристику» він пише: «Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її

головну тему, — се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об'єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії» [22, т. 41, 525—526].

Франко був майстром метафоричного вислову навіть у науковому стилі. Наприклад, він влучно порівнює натуралістичну техніку письма з роботою фотографічного апарата. Свого часу письменник і сам не уникнув спокуси відчутти себе фотографом «шматків життя», але необхідність йти в ногу з розвитком літературного процесу примушує його переглянути своє ставлення до натуралістичного мистецтва. Поступово Франко віддає перевагу манері, яку він підмітив у Яна Каспровича, в котрого те, що Золя називає *documents humains*, пропускається «крізь призму індивідуальності і поетичної фантазії самого автора», причому «призма ця — скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями» [22, т. 28, 153]. Видається цілком можливим використовувати цей образ для характеристики не лише імпресіоністичного, але й експресіоністичного мистецтва. Різниця тільки в тому, що вектор зображення в імпресіонізмі спрямований від зовнішнього світу до «призми», а в експресіонізмі — від «призми» до зовнішнього світу. Та ще — якщо в імпресіонізмі справді «слабо опукле дзеркало», то в експресіонізмі «дзеркало» викривлене настільки, що відображає «шматки життя» у деформованому вигляді. В принципі така «призма» повинна бути в арсеналі кожного серйозного літератора, а в імпресіоністичному й експресіоністичному мистецтві вона чи не найбільше актуалізується. Навіть «фотографування» через таку «призму», в розумінні Франка,

отримує новий шанс перерости з ремісництва у справжнє, зігріте теплом авторської індивідуальності, мистецтво. Скажімо, про Шевченкову поезію «Вечір на Україні» Франко пише: «Вся та вірша — немов моментальна фотографія настрою поетової душі, викликаного образом тихого весняного українського вечора» [22, т. 31, 68]. У знаменитому трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко аналізує вірш Шевченка так, наче мова йде про типово імпресіоністичний твір. Можна звичайно припустити, що у період написання трактату Франко так захопився «новітніми» тенденціями в літературі, що підсвідомо накидав модерні категорії та поняття навіть на творчість письменників, які до імпресіонізму не мають ніякого відношення. Але, з іншого боку, хіба у Шевченковому «Садку вишневому...» абсолютно відсутні риси імпресіоністичного мистецтва?! Не варто комплексувати щодо можливої гротескності образу Кобзаря-імпресіоніста, адже у Шевченка зустрічаємо (перефразовуючи Франка) той підсвідомий, мимовільний імпресіонізм, який тою чи іншою мірою присутній у творчості кожного видатного письменника як своєрідне естетичне світосприйняття. Навіть у максимально об'єктивістських реалізмі чи натуралізмі декларування принципу «дати побачити» насправді є не самоціллю, а тільки сходинкою до втілення принципу «дати відчувати» (імпресіонізові притаманна абсолютизація останнього). В поезії «Вечір на Україні» цей, так би мовити, психологічний, імпресіонізм підсилюється жанрово-композиційними особливостями ідилії. На думку М. Бахтіна, ідилія характеризується «циклічною ритмічністю часу», «поєднанням людського життя з життям природи, єдністю їхнього ритму, загальною мовою для явищ природи і подій людського життя» [2, 374—375]. Ретроспективний



хронотоп Шевченкової ідилії передбачає фрагментарне відтворення окремих тактів цього ритму, окремих моментів — носіїв найстійкіших і найзначущіших вражень. Як зазначає Бахтін, «абстрактне мислення може, звичайно, мислити час і простір в їхній відокремленості й відхилятися від їхнього емоційно-оціночного моменту. Але живе художнє споглядання... нічого не розділяє і ні від чого не відвертається. Воно схоплює хронотоп у всій його цілісності та повноті» [2, 391].

Вже сама етимологія терміну «імпресіонізм» (від фр. *impression* — враження) вказує, що центральною понятійною категорією напряму є «враження». Своє бажання «передати безпосереднє живе враження дійсності» Франко декларував свого часу в полеміці з Барвінським [22, т. 33, 400]. Причому це бажання було принциповим; заради нього Каменяр, цілком у традиціях класики європейського імпресіонізму, ладен пожертвувати певними естетичними догмами і правилами. Письменник переконаний: «все має право доступу до штуки»; і «не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси» [22, т. 31, 118]. У знаменитому трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко, по суті, з'ясовує особливості імпресіоністичної естетики: «...В артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір, і якими способами артист зумів досягнути те враження» [22, т. 31, 118].

Розглянуті ідеї Франка співпадають з тезою імпресіоністів про те, що слід відмовитися від зайвого теоретизування, бо відтворення дійсності художник повинен базувати тільки на презентації того, що він у ній бачить, а не того, що він про неї думає. Як зазначає Д.

Наливайко, імпресіоністам властива довіра до природи і життя як об'єктивної даності. Світ вони розглядають у невідривності від його сприйняття, а тому тільки передача враження у всій його конкретності, точності й неповторності може бути правдивою і здатною виразити істину [17, 156]. Митець в імпресіонізмі виступає як посередник між світом і людьми, своєрідний місіонер естетизму, покликання якого — розкривати людям таємницю краси цього світу. Тож його завдання — зняти умовності, схеми і штампи, нагромаджені між мистецтвом і дійсністю, досягти прямого, не опосередкованого ніякими умовностями, правдивого сприйняття природи та життя. В основі творчості представників напряму — принцип живого і безпосереднього контакту з природою. За Д. Наливайком, головне завдання в імпресіоністів таке ж, як і в реалістів, — досягнення дійсної правди в мистецтві [17, 163]. Оскільки немає розриву з природою, як у модерністів, які прагнуть творити свою нову життєву дійсність, то більшість дослідників не зараховує імпресіонізму до модернізму.

Важливо, що ставлення Франка до імпресіоністичного напряму було далеко не безкритичним. Він, скажімо, засуджує «безідейний імпресіонізм найновіших французів та бельгійців, що силкується викликати нові, досі не звісні ефекти зовсім не раз механічними способами ритмічних та язикових штучок, а під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу» [22, т. 31, 40—41]. Так само у Польщі, на думку Франка, імпресіонізм, як і декаданс, подобається своїм аристократизмом «людям, котрих життєві ідеали хитаються між Монако, паризькими кокетками і англійськими огирями...» [22, т. 31, 43] Франка як правдивого позитивіста, який звик у мистецтві орієнтуватися на суспільно корисний результат творчої діяльності, дещо насторожувала декадентська риса в

імпресіонізм — захоплення творчістю як процесом експериментування з художньою формою аж до сповідання в окремих випадках принципу «мистецтва для мистецтва». Письменник переконаний, що «правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила» [22, т. 31, 101]. Ознаки декадансу в імпресіонізм помічали й інші видатні тогочасні європейські мистецтвознавці. Скажімо, Д. Наливайко згадує в зв'язку з цим Р. Гаманна, який розглядав імпресіонізм як світоглядну, соціально-етичну й естетичну основу декадансу, його субстрат, а також О. Шпенглера, для якого імпресіонізм — це вибух суб'єктивності, що погрожує «організованому цілому» суспільства і культури, чистий сенсуалізм, передвісник занепаду європейської культури [17, 158].

І все ж літературно-критична спадщина Івана Франка свідчить, що письменник зацікавився ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму. Очевидно, недоліки цього напрямку не здавалися йому настільки принциповими чи нездоланими, щоб нівелювати позитивні здобутки імпресіоністичного мистецтва. В наступному розділі ми спробуємо довести, що і в художній творчості Франко неодноразово звертався до прийомів і засобів зображення, характерних для поетики імпресіонізму.

## **Література**

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза — К., 1994. — 165 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — Москва, 1975.

3. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. — М., 1983. — 440 с.
4. Гаманн Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. — М., 1935. — 179 с.
5. Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературь и въ искусствъ. — Москва, 1891. — 350 с.
6. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. — Львів, 1999. — 280 с.
7. Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ — початку ХХ ст.// Українська новелістика кінця ХІХ — початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). — К.: Наук. думка, 1989. — 688 с. — С. 5—26.
8. Импрессионисты, их современники, их соратники: [Сборник]. — Москва, 1976. — 319 с.
9. Задорожна С., Бернадська Н. Українська література (запитання і відповіді). — К., 1996. — 232 с.
10. Зарубіжна література/ За ред. О. М. Ніколенко, Н. В. Хоменко, Т. М. Конєвої. — К., 1998. — 320 с.
11. Зеров М. Твори: У 2тт. — К., 1990.
12. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст. — К., 1995. — 146 с.
13. Кузнецов Ю. Слідами феї Моргани...: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі: Посібник для вчителя. — К., 1990. — 208 с.
14. Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових

праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. — Львів, 1999. — Ч. 1. — 740 с. — С. 202—207.

15. Малахов Н. Модернизм: Критический очерк/ Под ред. В. Ванслова. — Москва, 1986. — 152 с.

16. Музей д'Орсе: Париж: Альбом/ Авт.-упоряд. Л. Торшина. — К., 1991. — 48 с.

17. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.

18. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі //Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. — К., 1996. — С. 118—130.

19. Skarga W. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831 — 1864). — Warszawa, 1964. — 411 s.

20. Фейнберг Л., Гренберг Ю. Секреты живописи старых мастеров. — Москва, 1989. — 318 с.

21. Филипович П. Літературно-критичні статті. — К., 1991. — 270 с.

22. Франко І. Зібр. творів: У 50 тт. — К., 1978.

## **2.8. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка**

Як уже зазначалося, проблема напряму того чи іншого твору І. Франка тісно пов'язана з проблемою жанру. Імпресіонізм тяжіє до малих прозових форм. У романі чи повісті цей напрям існує хіба що у вигляді імпресіоністичних вкраплень — своєрідних живописних (як правило, пейзажних) «анклавів». Відповідно в структурі такого твору вони виконують локальну, епізодичну роль, задовольняючи

потребу в змалюванні яскравого візуального пластичного образу, в створенні певного настрою тощо. Але справжньою «стихією» літературного імпресіонізму є фрагментарна безфабульна проза в різних її варіантах (поезія прозою, образок, етюд, шкіц). Психологічна проза, яка прийшла на зміну соціально-психологічній, вимагала концентрації уваги письменника на експресивно наповненому окремо взятому яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так започатковувалася безсюжетна проза. Про своє існування вона заявила ще в романтизмі (поезія прозою). В імпресіонізмі й експресіонізмі ця белетристика зазнала особливого розвитку.

В полеміці зі старими поглядами на літературу І. Франко відстоює право на існування фрагментарної прози, до якої звертається в контексті зацікавлення як натуралістичним, так і імпресіоністичним мистецтвом. Франко доводить Барвінському, що оповідання такої структури, як «Лесишина челядь», можуть бути фрагментарними, «се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті» [22, т. 33, 400]. Щодо задуму створити цикл «Галицьких образків» Франко зазначає: «...План, що лежав у основі всіх тих оповідань, — дати немов мозаїковою роботою виконаний образ нашої суспільності» [22, т. 33, 401]. Мозаїчність — ще одна ознака імпресіоністичної манери.

Фрагментарністю і мозаїчністю позначені як прозові, так і поетичні твори І. Франка. Причому в обидвох жанрах літератури письменник вдало синтезує фрагментарність із циклічністю. Специфіка літературного циклу надає можливість узаконити регламентацію життєвого матеріалу, об'єднаного спільною темою,

метою чи способом висвітлення. Фрагментарність має протилежний вектор: до розщеплення єдиної структури на окремі елементи і концентрації творчої енергії на деяких із них. Таким чином, Франко вдало збалансовує великий епічний обсяг з глибоким аналізом описуваного; зображення типових явищ і загострення уваги на їхніх найяскравіших проявах; об'єктивний опис реальної дійсності та суб'єктивне потрактування окремих її епізодів. За таким принципом побудовані його поетичні цикли «Тюремні сонети», «Галицькі образки», «В плен-ері» тощо. Звичайно, сама лише фрагментарність не переводить автоматично той чи інший твір або цикл творів у розряд імпресіоністичних. Більшість із перелічених циклів своєю злободенністю, соціальною заангажованістю, загальною ідейно-естетичною спрямованістю значно ближча до реалізму чи натуралізму. І все ж у деяких поезіях містяться філософські відступи, які демонструють світоглядну готовність автора сприйняти ідейно-естетичну доктрину імпресіонізму. Наприклад, його ставлення до гармонійної різноманітності світу:

Нехай життя — момент  
і зложене з моментів,  
ми вічність носимо в душі;  
нехай життя — борба,  
жорстокі, дикі лови,  
а в сфері духа є лиш різноманітність!  
Різні тони, різні фарби,  
різні сили і змагання,  
мов тисячострунна арфа, —  
та всім струнам стрій один.  
Кождий тон і кождий відтінь —  
се момент один, промінчик,

але в кожному моменті  
сяє вічності брильянт [22, т. 3, 36—37].

У цих рядках заковано типово імпресіоністичне бачення світобудови як безмежного в часі та просторі нагромадження моментів і монад, пов'язаних між собою еманациєю гармонії або духовності. Її (гармонію) неможливо дослідити, користуючись науковими методами. До неї можна лише наблизитися у відчутті, коли «...мов перла, в ум його западе на свободі хоч часть тої поезії, що розлилась в природі!» [22, т. 3, 44]

Праця Франка «в плен-ері» — це не просто художній образ, це спроба застосувати прийоми імпресіоністичного живопису в поезії. Вслід за поетом ми спостерігаємо вервицю пластичних образів:

В розколисаний уяві  
піднімаєсь ряд картин:  
гори в світлі золотому,  
фйолетова тінь долин,  
річка, наче срібна стрічка,  
і скалиста стіна,  
шлях закурений, мов кладка,  
що у безвість порина... [22, т. 3, 45]

Розрізнені фрагменти сплітаються в калейдоскопічну гармонію авторської ретроспективи, вони оживають в уяві поета як система моментальних суб'єктивних вражень, пропущених крізь призму його світосприйняття:

Все те не очима бачу,  
а в душі воно живе,  
все на крилах із гармоній  
світла й запаху пливе.  
Чую, що се власний твір мій,



хоч створив його не я;  
що се часть ества мойого,  
хоч не в ній душа моя.

Чую, що в отих картинах  
б'ється власний мій живець,  
та, проте, я пан їх, ніби  
разом хвиля і плавець... [22, т. 3, 46]

Образи виникають спонтанно і несподівано зникають, створюючи динамічну круговерть і залишаючи в поетовій душі сліди моментальних вражень:

Мигнув сей чудовий образ  
і щезає, і зника,  
і мене за серце захопив,  
мов могутня рука [22, т. 3, 46—47].

Загалом у поезії Франка імпресіоністичні вкраплення відіграють епізодичні ролі. «Фундаментальний» імпресіонізм знаходимо хіба що «В плен-ері» поета, де цей напрям репрезентований не тільки випадковими підсвідомими інтенціями до карбування миттєвих вражень, а й свідомою установкою на концептуальний імпресіонізм. Белетристика Каменяра густіше насичена імпресіонізмом. Амбівалентність творчої натури Франка спричинила його неоднозначне ставлення до манери, яка передбачає «неспокійне і придке миготання образів уяви», «наглі перескоки із п'ятого на десяте». Аналізуючи «Із циклу вігілій» Пшибишевського у перекладі Крушельницького, таку манеру критик порівнює з «божевіллям, тяжкою духовною хворобою» [22, т. 32, 32—33], але й у творчості самого Каменяра знаходимо подібну (така *розумну!*) *хаотичність*. Ця риса, зародившись в імпресіонізмі, стала характерною ознакою

модернізму загалом. У Франка вона проявляється як у поезії, так і в прозі, особливо ж у творах виразно модерністського спрямування, таких, як «Син Остапа».

Зазначена новела — найрадикальніший модерністський експеримент Івана Франка. З манерою традиційної літературної школи твір пов'язаний лише тоненькою ниткою останнього речення: «Значить, то був тільки сон» [22, т. 22, 326]. Поетика сновидіння, безсюжетність, відсутність причинно-наслідкових зв'язків, хаотичне нагромадження планів, образів, настроїв, динамізм і ритмічність — все це ознаки майбутнього сюрреалістичного мистецтва, які водночас пов'язують новелу із значно поміркованішим в аспекті застосування цих творчих прийомів імпресіонізмом. Ось, наприклад, опис невмотивованої поведінки героя:

«Ми пішли. На трамваї він почав якусь сварку з кондуктором, зчинився крик, трамвай зупинився, і поліцей арештував його, наложивши йому кайданки на руки за те, що всім грозив револьвером. Він наробив страшного вереску, кидався і копався, мов навіжений, кусав усіх і дряпав нігтями до крові, так що публіка мусила висісти з вагона і кондуктор позамикав двері на ключ...

...Він у страшнім болю кидався і ревів, та гатив поліціантів іззаду кулаками, та микав їм з лютості волосся цілими жмутами, дер їх нігтями, поки зовсім не окровавив їх. Та вони геройськи витерпіли біль і не пустили його з рук аж біля входу директорської канцелярії. І тут нараз яка ж зміна! Замість шаленого крикуна просто хлопчик-душка. Мов малпочка, сердечно регочучись, він поскакав по канцелярії та й гиц на коліна до старого директора. Обхопив за голову та й став сміючись цілувати його лице і колючу бороду» [22, т. 22, 325].

Без дещо хаотичного «миготання образів уяви» не обходилося і впровадження в художній практиці Франка прийому «поточу свідомості» або «внутрішнього монологу». Герой новели «Вівчар», працюючи в штольні, мимовільно згадує миті свого колишнього життя:

«Палиця в руці, цівка через плече, пищавка за поясом,— так я, небоже, щорана вирушав за вівцями. Три пси — цу-цу! Наперед турми один, а два по боках, а я ззаду. Іду та й постоюю. Овечки, як рій пчіл, розсипалися по зеленому. Чорна купка, біла купка, чорна купка, біла купка. Тут ущипне травку, там ущипне та й далі, та й далі. Не пасе так, як худобина, тільки щипле, як дитина, ніби бавиться, ніби поспішає десь-кудись. А передом барани, коменданти. Турми не треба завертати, тільки їх. А бир-бир! А дряу!

Вівчарські окрики лунають по темній штольні, перемішуючися з глухим гепанням дзюбака.

— А гарно там у нас у горах, у полонині! Ой гарно! Делікатно! Не то, що тут у вас, бодай ви...» [22, т. 21, 65]

В оповіданні «Під оборогом» з розмови малого Мирона з самим собою ми дізнаємося про багатство внутрішнього світу дитини, який поповнюється щомиті новими й новими враженнями від навколишньої дійсності. Калейдоскопічне нагромадження та динамічна зміна цих вражень підкреслюють безпосередність і спонтанність дитячого світосприйняття:

«— Отсе так! Викупатися ми викупали. І в лісі були. Двадцять вісім грибів ізнайшли. А тепер іще якби грушку достиглу знайти. Е, ні, не знайдемо! Ще грушки зелені. А поки зелені, то вони терпкі. Вкусиш, і язик стане як кілок. І не соковита. Пожуєш-пожуєш та й мусиш виплюнути. Ну, то що тепер будемо робити? Там десь хлопці

побігли на вигін, перебігаються. Та мені не хочеться бігати. Ноги болять. Краще ми ось що зробимо: виліземо на оборіг та й полежимо. Там холодок, свіже сіно, мух нема, а видно скрізь довкола. Ану!» [22, т. 22, 37]

Фрагментарністю позначена лєвова частка малої прози письменника. Як зазначає І. Денисюк, «з прозорливістю та з властивою йому еластичністю інтелекту Іван Франко міг вчасно збагнути глибоко приховану в цьому жанрові [фрагменті, — Р. Г.] ...потенційну можливість до певного урізноманітнення форм літератури» [6, 216]. Першим вагомим експериментом Франка в цьому напрямі можна вважати вихід з-під його пера оповідання «Лєсишина чєлядь» (1876), яке І. Денисюк характеризує як «незаокруглений» настроєво-фрагментарний твір» [6, 216]. Сам Франко про особливості літературного процесу періоду створення «Лєсишиної чєляді» пише: «...І всюди спосіб малювання був одинаковий, то значить, не шаблонний; усюди автори силкувались проникнути в глиб людини, оцінити ситуацію, в якій вона знаходиться, зрозуміти мотиви її поступування» [22, т. 41, 497]. На думку науковців, «наприкінці ХІХ ст. навіть у письменників-побутовістів спостєрігається намагання спробувати свої сили в техніці імпрєсіоністичного психологізму» [6, 127]. Попередній екстенсивний розвиток літератури настільки розширив її ідейно-тематичні горизонти, що врешті-решт цілком природно виникає потреба інтенсивного проникнення у внутрішній світ предметів і явищ (у тому числі й психологічних). До того ж ревізія раціоналізму породила недовіру до будь-якої метафізики, схоластики, канону, шаблону. Імпрєсіоністи *вже* сприймають дійсність не як суцільну гармонію раціонального, але *ще* не як абсолютний хаос. Їхня дійсність — це, так би мовити, *організована дисгармонія*. Для

адекватного відображення життя загалом і психологічних процесів зокрема як вічної часопросторової мінливості фрагмент у його різновидах (образок, етюд, шкіц, акварель тощо) відкривав неабиякі перспективи. І все ж критики-консерватори негативно ставилися до будь-яких жанрових експериментів. «Яких курйозних осудів були ми свідками! — пише Франко. — Моєї «Лесишиної челяді» не могли зрозуміти — не для того, щоб там були які загадки, а для того, що се «заповідається як ідилія, а кінчиться дідько знає як» [22, т. 41, 497]. Властиво вона взагалі не закінчується в класичному розумінні слова. Фінальний внутрішній монолог Митра, уривок народної пісні — це не крапка і не знак оклику, а радше три крапки чи знак питання в кінці твору, які провокують читача до творчої роботи у співавторстві з письменником, спонукають реципієнта домислювати розвиток подій та майбутнє головних героїв. Фрагмент вихоплює з безперервного потоку окремі «шматки життя» і тому, як правило, несподівано починається (наприклад, як продовження розпочатої «за кадром» розмови) і так само несподівано, обрубано, навіть не закінчується, а припиняється. Подібні риси мистецтвознавці відзначають в імпресіоністичному живописі: «В імпресіонізмі момент закінчення картини умовний. Художник завжди може продовжити живописний процес, накладаючи нові мазки поверх інших, подібних за характером мазків фарби. Тут художник, по суті, перебуває під владою процесу, який може безмежно варіювати і вдосконалювати зображення». На думку науковців, якщо творчий процес — це відтворення враження, «то миттєвість у такому випадку не має кінця. Живопис можна припинити, але не можна закінчити» [20, 209—210].

Непорозуміння з критиками стосовно «Лесишиної челяді» виникали ще й через недотримання автором усіх канонів ідилії.

Введення у твір гострого соціального моменту, власне кажучи, перетворило його на антиїдилію. Можемо припустити, що тут Франкові доводилося боротися не тільки з ортодоксальною критикою, а й із самим собою. Мова йде про той внутрішній конфлікт, який супроводжував письменника все життя: конфлікт між романтичним, ідеалістичним світосприйняттям і раціональною установкою на позитивізм. Проблему вибору між підсвідомими творчими імпульсами й усвідомленою ідейно-естетичною доктриною на рівні окремих художніх творів письменник у різні періоди по-різному вирішував. У сімдесяті роки, коли «науковий реалізм» був ще досить респектабельним, можливо, якраз відчуття невідповідності реалістичній доктрині спричинило появу соціальної заангажованості в «Лесишиній челяді».

Як би не було, а структурні елементи ідилії у творі таки присутні. Вони, як зазначалося вище, легко абсорбують у себе поетику імпресіонізму.

М. Бахтін виділяє чотири «чисті типи» ідилії: любовна, землеробсько-трудова, ремісничо-трудова та сімейна. Науковець зазначає також, що, «крім цих чистих типів, надзвичайно розповсюджені змішані типи, причому домінує той або інший момент (любовний, трудовий або сімейний)» [2, 373]. Жанр ідилії для Франка виявився надзвичайно продуктивним. Практично всі перелічені типи ідилії представлені в його творчості. Різною мірою ідилічністю позначені такі твори, як «У кузні», «У столярні», «Неначе сон», «Під оборогом», «Малий Мирон» та інші. Аналіз творчих здобутків письменника в цьому жанрі — тема для окремого наукового дослідження. Наше завдання наразі — виявити причини сумісності ідилії та імпресіоністичного напрямку. На наш погляд, їх декілька. По-перше, це особлива часопросторова відрубність,

самоцінність і самодостатність ідилії, яка нагадує в цьому аспекті імпресіоністичну фрагментарність. За Бахтіним, «печать циклічності, а отже, циклічної повторюваності лежить на всіх подіях цього [ідилічного, — Р. Г.] часу. Його спрямованість наперед обмежує цикл» [2, 359]. Водночас «єдність життя поколінь... в ідилії... визначається єдністю місця, віковою прикріпленістю життя поколінь до одного місця» [2, 374]. По-друге, в ідилії, так само, як і в імпресіоністичному мистецтві, немає основних і другорядних цінностей. Краса природи, кохання, народження, смерть, праця, їда, вік, — все це рівноцінні категорії, які заслуговують як на увагу митця, так і реципієнта. З цією рисою тісно пов'язана наступна, яку Бахтін визначає як «поєднання людського життя з життям природи, єдність їхнього ритму, спільна мова для явищ природи і подій людського життя» [2, 375]. Ідилію з імпресіоністичним мистецтвом єднає ще й спільне пантеїстичне світовідчуття. Щоправда, в ідилії воно поєднується з *ідеалістичним монізмом*, звідки постає парадоксальний зв'язок цього жанру з натуралістичним мистецтвом, заснованим на *монізмі матеріалістичному* (згадаймо хоча б побутовий дрібнопис натуралізму та жанру ідилії). В імпресіонізмі пантеїстичне світовідчуття накладається вже на плюралістичну методологію мислення. Пантеїзм в ідилії пов'язаний з фольклорною традицією обожнювання природи. Він спонукав митців так само, як в імпресіонізмі, описувати навколишню дійсність безпосередньо з природи, породжуючи своєрідний варіант ідилічного пленеризму. І ще одна надзвичайно важлива спільність жанру ідилії та імпресіоністичного напрямку: часопросторова замкненість ідилії у *циклі* та імпресіонізму *в моменті* отримує свою самоцінність і самодостатність тільки з огляду на їхню асоціативну, настроєво-

емоційну наповненість. Аналізуючи жанр ідилії, М. Бахтін резюмує: «Абстрактне мислення може, звичайно, мислити час і простір у їхній розірваності й відвертатися від їхнього емоційно-ціннісного моменту. Але живе художнє споглядання... нічого не розділяє і ні від чого не відвертається. Воно схоплює хронотоп у всій його цілісності та повноті» [2, 391]. Ці слова цілком можуть стосуватися й імпресіоністичного мистецтва.

Емоційно-настрійний момент у «Лесишиній челяді» передається типово імпресіоністичними засобами: апелюванням до зорових, слухових, тактильних відчуттів реципієнта, які в комплексі здатні трансформуватися в асоціативне враження:

«Зійшло сонце. Зацвіркотали сверщкі на всілякі лади, забриніли великі польові мухи, затріпоталися барвисті мотилі понад колосистим морем. Природа ожила. Вітер подув сильніше, подув теплом зі сторони лісу і зачав стрясати срібну росу з трав і цвітів.

У селі піднявся гамір, закипіло життям. Вигін запестрився від худоби, яку гнали на пашу. За худобою йшли заспані та немиті пастухи. Декотрі лишень, які вспіли вже й поснідати, співали весело, гойкали та вилускували батогамі, женучи свій товар» [22, т. 14, 254].

Кольористичному багатству «Лесишиної челяді» не поступається багатство звукове. Накладання, повторення, комбінування великої кількості звукових відчуттів створюють враження багатоплощинної динамічної поліфонії. Тут і ритмічне повторення рефреном згадки про «цвіркотання сверщків» («зацвіркотали сверщкі на всілякі лади» [22, т. 14, 254]; «сверщкі цвіркали голосно та проникливо. Здавалося, що їх голос лунає десь глибоко під землею і впадає до вуха, мов острій кремінний пісок» [22, т. 14, 259—260]; «— О, які їй по голові сверщкі цвіркочуть!» [22, т. 14, 262]); і багаторазове



звернення до народної пісні ([22, т. 14, 258, 259, 260, 262, 263, 264]); і кумедне галайкування Василя («мати ж моя, мати,/ Пусти мене погуляти.../ Го-о-о-а-усподи, воззвах тобі, услиши мя!..»); «— Ой, туду, ду, ду, ду, ду, ду, за волами я йду! — репетував Галай з лісу» [22, т. 14, 260]); і підслухана «з життя» сільська симфонія теплого літнього вечора:

«Знадвору долітало іржання коней, яких конюхи гнали на пашу, то жалібний голос сопілки, то деркання деркачів у траві. Загавкала собака і затихла. Заклекотів запізнений бузько на сусідовій хаті...» [22, т. 14, 263]

Таким чином, стилістичні особливості твору теж указують на його причетність до імпресіонізму.

Аналіз оповідання «Лесишина челядь» посідає значне місце в нашому дослідженні з огляду на його хронологічну (перше серйозне звернення Франка до імпресіоністичної манери) й типологічну (чудовий ілюстративний матеріал для виявлення сумісності імпресіонізму та жанру ідилії) значущість. Ми не ставимо за мету довести, що твір — винятково імпресіоністичний. Ознаки реалізму в ньому теж очевидні. Але згадаймо, що і в живописі Едуарда Мане, Едгара Дега теж важко визначити доміную: реалізм чи імпресіонізм? А на полотнах Поля Сезана, Вінсента Ван Гога годі шукати межу, за якою закінчується імпресіонізм і починається експресіонізм. Однак неспростовним є факт, що і ті, й інші зробили величезний внесок у загальний розвиток імпресіоністичного мистецтва. Не так важливо, компоненти яких саме напрямів і в яких пропорціях синтезує автор, головне, щоб він робив це майстерно. Якраз у цьому сенсі «Лесишина челядь» прислужилася розвитку і реалістичного, й імпресіоністичного напрямів в українській літературі. Усвідомлення жанрово-композиційних особливостей

оповідання дає нам ключ до розуміння пізніших, типологічно схожих, творів І. Франка, таких як «У кузні», «У столярні», «Гірчичне зерно» тощо. Деякі стилістичні особливості «Лесишиної челяді» письменник розвиває у хронологічно пізніших творах.

Поглиблений варіант поєднання кольористичного і звукового пуантилізму, використаного для відтворення цілої гами мінливих почуттів і настроїв дитини, зустрічаємо у творі «Мавка»:

«Хата, де жила Гандзина мати, стояла на самім краю села. З трьох боків, не дуже далеко, виднівся густий, темний, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню. Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будучини, а ще інші навівають якусь невідомому глибоку тугу на серце. Гандзя родилася серед гомону тої пісні; відколи могла чути тони, чула найбільше її, і не диво, що та пісня причарувала всю її нервову істоту. В сні і на яві вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоєвищу; любувалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів'ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріманих на сонячній спеці дерев. Дитяча уява день і ніч блукала по лісі, знаходила в його голосах відгомін своїх дрібнесеньких, а проте для неї таких важних і величних радощів і терпінь» [22, т. 15, 91—92].

Вишуканий естетизм Франкової «лісової пісні» органічно переплітається з численними міфологічними пасажами твору,

підзаголовок якого налаштовує читача на зустріч з літньою казочкою. Однак позірна безтурботність жанру тільки додає трагізму розв'язці — картині Гандзиної смерті. У «Мавці» так само, як і в «Лесишиній челяді», Франко застосовує один із найулюбленіших своїх стилістичних прийомів — контраст форми та змісту твору — свідчення новаторського підходу до узвичаєних естетичних канонів.

М. Легкий, аналізуючи інше оповідання Франка на дитячу тематику — «Під оборогом», робить висновок, що однією з найхарактерніших рис імпресіонізму в ньому є те, що «саме таким чином, переломлені через внутрішню оптику Мирона, доходять до нас мінливі картини світу». Автор «якщо й одбігає від душі дитини, то зовсім недалеко, обмежуючись «непомітним» коментарем...» [14, 204], тобто «наратор в оповіданні втрачає ознаки всезнаючого, переміщуючись до чуттєвої сфери Мирона» [14, 205]. Спробу ототожнити себе з персонажем для того, щоб сприймати світ *за посередництвом безпосереднього* світосприйняття дитини, спостерігаємо і в оповіданні «Мавка»:

«— Мавко! Мавко! — кричить Гандзя щосили. — Я вже тут, я зараз надбіжу, ще лише дрібочку, зачекай!

Ах, ось уже й ліс! Який тихий, величезний, понурий! Берези гріються на сонці і світять здалека своєю білою корою. Їх довгі віти, мов зелені коси, позвисали додолу і колишуться з вітром. Ось тут десь і мавки зараз будуть. Га, певно, поховалися перед Гандзею, але вона закличе їх, вони зараз повибігають, засміються голосно в своїх кутиках...

— Мавко! Мавко! Я вже тут, тут, тут! Ходи, будемо бавитися!» [22, т. 15, 95]

Спрямованістю на поглиблений психологізм позначена більшість тогочасних мистецьких новацій. Проблема адекватного відтворення складних психологічних процесів стає такою важливою, що заради неї митці здатні пожертвувати й естетичним каноном, і жанрово-видовою розмежованістю. З розвитком модернізму в малій прозі новела оточення або новела настрою (*nouvelle d'atmosphère*) починає домінувати над «новелою акції». За І. Денисюком, «внутрішні душевні катаклізми, визрілі в атмосфері ліризованого тла, вирішують тембр настроєво-психологічної новели» [6, 142]. Літератор шукає доступу вже не так до почуттів (*sentiments*) реципієнта, як до його відчуттів (*sensations*). І коли власне словесних художніх засобів виявляється замало, то у пригоді стають ресурси інших видів мистецтва. Звідси, на думку дослідника, «йшло й звернення, започатковане ще романтиками, до суміжних мистецтв, намагання перенести, враховуючи специфіку словесного мистецтва, малярські й музичні образи та способи світосприймання. У такій атмосфері виокремлювались з хаосу дифузії літературних форм настроєві малюнки, що імітували малярські картини або музичні композиції» [6, 24]. Тема синкретизму різних видів мистецтва була актуальною в європейській літературі впродовж усього XIX століття\*. Не залишив її поза увагою і літературний імпресіонізм: достатньо хоча б згадати про його походження із живопису.

У Франка квінтесенцією «симфонічного жанру» або «поетичної концепції з музичним і малярським тлом» є новела «Вільгельм Телль». Причому І. Денисюк вважає, що тут варто вести мову «не про поширений у німецькій літературі тип так званої мистецької новели (з її різновидами: малярська (*Malernovelle*) і музична (*Musiknovelle*), бо так іменувалися твори будь-яких структур, щоб тільки вони зображували малярство і музику... Музично-малярське

тло в новелі Франка... є виявом душі героя. Тут ідеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому специфічному «розчині», як музичні переживання чи пейзаж» [6, 140—141].

У «Вільгельмі Теллі» Франко звертається до того самого конфлікту між «серцем» і «розумом», ідеалізмом і прагматизмом, який став темою інших його творів — «Хома з серцем і Хома без серця», «Маніпулянтка», «*Odi profanum vulgus*» тощо. Сам конфлікт належить до так званих «вічних», що супроводжують духовний розвиток людства. Його екзистенціальний характер зумовлений амбівалентною сутністю людського «Я». Межова ситуація вибору між двома протилежними світоглядними парадигмами — «раціо» та «емоціо» зображена у «Вільгельмі Теллі» на стадії психологічного зламу головної героїні, яка раптово, зовні начебто не зовсім умотивовано, усвідомлює, що не кохає нареченого. Детермінанти тут внутрішні, заховані у сферу складних психологічних процесів, каталізатором яких стала геніальна музика Россіні. Особливістю новели є те, що автор не цікавиться передісторією стосунків між молодими людьми так само, як і післямовою до описаного інциденту. Його взагалі не цікавить «історія», його цікавить «момент», а отже, вибір фрагментарного жанру є найбільш адекватним. Час, простір і навіть кількість персонажів твору обмежені, тож концентрація подієвості переноситься на неторкану в традиційному мистецтві площину — фон, тло. Згадаймо, що в імпресіоністичному живописі, на відміну від класичного, фон, позбавлений, ґрунтовки як і все полотно, ґрунтовки, одночасно позбувається й темних тонів, виходить із затінку на передній план картини, виконує повноправну, самодостатню роль поряд із центральним образом, а інколи ще й служить палітрою, на якій

художник безпосередньо шукає потрібного відтінку, поєднуючи чисті кольори. У «Вільгельмі Теллі» фон теж оживає багатобарвністю не тільки і не стільки кольористичною, як звуковою:

«Могучі, стрійні акорди потрясли цілим організмом молодії дівчини. Від першої хвили вона чула себе мов причарованою тими тонами і не могла звести ока з одної точки. Тони поривали її, уносили з собою. Зразу їй здавалося, що плине тихою, спокійною рікою посеред пречудових краєвидів. Над нею тепле, темно-голубе небо, тихе, глибоке, без хмарочки. Сонце сипле золотим промінням додолу, не надто жарко, немов ніжно-розкішно цілує землю-красуню. Срібною, діамантами вибиваною стязкою простяглася тиха, могуча ріка поперек цілої країни. Її рівні береги покриті темно-зеленими, цвітистими лугами, там знов шумлячими дібровами, — у віддалі синіються кришталевою стіною височенні гори, покриті вічним снігом. Зі всіх боків чути чудові пісні. Серце розширюється в Оліній груді, б'є сильно і гармонійно, в такт загальної радості, загальної краси» [22, т.16, 195].

Звуковий фон не те що відображає чи підсилює припливи та відпливи мінливого настрою героїні; він сам ці припливи та відпливи спричиняє:

«Але нараз тони затремтіли якось тривожно; серед загальної гармонії тут і там проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов далекий гуркіт грому. Світло ламп мліє, тускліє — робиться якось душно, понуро, мов перед бурею. Розбурхана фантазія Олі чародійською силою снує нові образи. Широка ріка звужується, — грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається о кам'яні брили, що вистирчують зо дна ріки. Погідне небо помрячилося. Темні хмари

засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів; часом чорні їх лица блискають огнем ненависті. Важко і тривожно робиться Олі» [22, т. 16, 195].

Аналізуючи подібні пасажі у творі, І. Денисюк пише: «Звертають на себе увагу в новелі Франка асоціативні малярсько-музичні «внутрішні пейзажі» своїм синтетизмом засобів, почерпнутих із різних мистецтв. Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві» [6, 142]. *Асоціативна майстерність*, про яку автор трактату «Із секретів поетичної творчості» писав як про необхідний елемент *майстерності творчої*, у «Вільгельмі Теллі» проявилася якнайповніше:

«Проразливий свист почувся з оркестру. Тони клекотіли і мішалися, як вода, кипуча в невеличкім кітлі. Баси гуділи, мов громи; скрипки квилили, мов чайка над затопленим болонням; флейта свистіла, мов вітер між кручами; м'які флажеолети стогнали уривано, мов конаючий. Все тремтіло і бурлило. В Олиних очах щезло все — і амфітеатр, і блимаючі світла, і червоні обої лож, і Володко, що сидів при ній і з виразом глупого задоволення лорнетував сидячі в противній ложі панни. Вона не бачила нічого, — їй здавалося, що музика, та проймаюча пекельна музика, погрузила її нараз у темну безодню, в котрій реве, бурлить і скаженіє віковична боротьба елементів. Вона чула себе незначною порошинкою, одним атомом серед того розбентеженого моря» [22, т. 16, 195—196].

Завдяки асоціативному мисленню літератор такого високого артистизму, як Франко, здатний створити візуально відчутний образ музики:

«Тінь-тінь-тінь-тінь — капав акорд за акордом брильянтовими краплями, — і Оля почула немов подув теплого леготу весняного,

немов ніжні, тихесенькі голоси дитячі, що так глибоко, так солодко гомонять в її серці» [22, т. 16, 196].

Це мистецтво так званого «*auditio colorata*» (кольорового слуху) — термін, який Франко використовує у статті «З галузі науки і літератури» і який він міг запозичити із статей Германа Бара, що друкувалися на сторінках німецького журналу «*Kunstwart*». Про мистецтво *слухом «бачити» барви* писав також у творі «На крилах пісні» М. Коцюбинський.

Задля об'єктивності відзначмо, що, навіть впроваджуючи новітні за своєю суттю прийоми і засоби художнього зображення, Франко робить це як справжній позитивіст: він шукає для них наукове обґрунтування та пояснення. Зокрема зв'язку поезії та музики, поезії і малярства у трактаті «Із секретів поетичної творчості» присвячено окремі розділи. Письменник робить висновок, що «коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. Властиво доменою музики є глибокі та неясні зворушення, доменою поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, — звісно, не виключаючи й мимовільних настроїв» [22, т. 31, 86]. Отже, синтезування у «Вільгельмі Теллі» різних видів мистецтва має не випадковий, а усвідомлений характер.

Ще тісніше, на думку Каменяра, пов'язана поезія з малярством, адже у неї та сама мета: «І вона також властивими собі способами передає якийсь шматок дійсності, закріплює його в вузькій (порівняно до дійсності) рамці, піднімає його також понад водоворот



дійсного життя і передає без дальшої зміни потомності» [22, т. 31, 103]. Таке визначення самодостатньо пояснює суть натуралістичного сприймання мистецтва як *documents humains*. Франко ж, як зазначалося вище, усвідомлює, що ці «шматки дійсності» мають ще й пропускатися «крізь призму індивідуальності і поетичної фантазії самого автора», а це вже крок уперед порівняно із золівською ідеєю. Франкова майстерність у синтезуванні образотворчого та живописного мистецтв найяскравіше проявилася в його пейзажистиці. Багатобарвністю, експресивністю, ліричністю та високим естетизмом позначені описи природи у творах «На лоні природи», «Щука», «Мій злочин», «Під оборогом», «Неначе сон» тощо. Вершиною ж естетичної довершеності та стилістичної цілісності в типовій пленерній пейзажистиці письменника є, поза сумнівом, оповідання «Дріада».

Вже за походженням твір, що народився як уривок з повісті «Не спитавши броду», приречений на фрагментарність. Можемо лише здогадуватися, що «Дріада» — це один із тих моментальних спалахів геніального естетичного чуття *Франка-віртуоза*, за які карався докорами сумління *Франко-позитивіст*. Адже громадський обов'язок підказує, що «правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила». Кольористичною ж насиченістю описів «Дріада» може конкурувати з багатобарвністю картин імпресіоністичного живопису. Чого варті самі лише епітети на позначення кольору: «біла мряка», «червоне світло», «рожеве світло», «рожево-сіре море», «чорний вінець», «золотий дощ», «рожеві хмари», «зелена гушавина», «рожева заграва», «ясноволося косо», «блідо-зелена сукня», «рожеве личко», «густі золоті плями», «багрові пасма», «барвисте море», «барвистий серпанок»,

«срібнолуска гадюка», «пишнобарвна тканина мрій», «рожево-золота голова», «рожево-зелена стяжка», «рожево-зелена поява», «рожево-золотисто-зелена загадка». Все це різнобарвне море гармонійно хвилюється в такт із настроєм головного героя, а інколи без перешкод переливається у світ його фантазії та уяви:

«Та тут у пишнобарвну тканину його мрій замішалася якась нова нитка. Майнула зразу мельком, а далі якось тягом рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка. Мов комета з рожево-золотою головою і зеленим хвостом. Вона визирнула — здавалося Борисові — з одного вікна його мрійного палацу, а потім визирала, щораз частіше, з усіх альтанок, із усіх доріжок, із усіх закутків, тяглася рожево-зеленою стяжкою рівнобіжно з усіма пасмами його мрій» [22, т. 22, 107].

Героїня Франкової «Дріади», подібно до персонажів картин Огюста Ренуара чи Клода Моне, немов розчиняється у повітрі, кольорі та світлі:

«Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно обціплена ковніром блідо-зеленої сукні, трошечки виринала понад темнішу зелень листя» [22, т. 22, 101].

Візуальні образи, які виникають в уяві Бориса, — моментальні, нетривкі та мінливі, однак здатні створити відповідний настрій:

«Та в тій хвилі в його уяві знов мигнула рожева головка в золотистім вінці кіс і з продовженням зеленого хвоста, що губився десь у неозначенім тлі темної зелені. І його груди нехотя піднялися, і з них видобулося важке, тужливе зітхання» [22, т. 22, 108].

Класичний живописний імпресіонізм відзначається сміливим експериментуванням зі світлом і тінню. Сонячне проміння у «Дріаді» — незмінний супутник головного героя в його мандрівці від перших до останніх рядків твору. Мандрівка, а відтак і розповідь, починається зі сходом сонця, і вже перший пленерний опис народження нового дня мимовільно навіює нам порівняння зі знаменитим пейзажем Клода Моне «Враження. Схід сонця»:

«Було ще рано, ще сонце не зійшло. Густа біла мряка залягла долину, висіла на гілках смерекового лісу, зісковзуючи з вершків, клубилася по дебрях і стелилася по зарінках. На лузі трави та квіти нахилилися вниз під вагою роси, що поначіплялася до їх листочків і стебелинок то здоровими круглими краплями, то дрібненькими перловими зеренцями, тремтячи мало що не на кожній ніжній волосинці рослини. Тихо-тихо, ніщо й не ворухнеться, не щеберне. Від Стрия, що шумить краєм долини, тут же поза селом, несеться різкий холод. Висока полонина над селом помалу просвітлюється тим слабим червоним світлом, що попереджає схід сонця. А в селі нічого ще не видно, нічого не чути, тільки вулицею здовж села тихо, без вітру сунуть високі тумани мряк, мов ряди якихось сонних привидів, що припізнилися і, наполохані розсвітом, щодуху тікають у темні нетрі та непросвітні лісові чагарі» [22, т. 22, 94].

І далі з кожним кроком мандрівки сонячне проміння все частіше пронизує суцільну темряву:

«Поміж розлогі буки тут і там продиралися вже і падали на землю золоті плями, довгі скісні нитки та стовпи — се було перше проміння сонця, що вихилилося з-за сусідньої гори. Ось один такий золотий стовп упав на саму стежку, куди йшов Борис, упав на його

плечі і лагідним теплом доторкнувся його карку. Борис мимоволі зупинився, мов від дотику якоїсь м'якої, ніжної руки» [22, т. 22, 98].

У пейзажних описах Франка так само, як на картинах Клода Моне, Альфреда Сіслея, Огюста Ренуара, увага концентрується не на подіях і персонажах, а на грі сонячного світла, яке пов'язує в одне ціле повітря, дерева, людей і воду:

«Сонячне проміння золотило згори поверхню того повітряного моря, де-де заломлюючися блискало пурпуром або багровими пасмами, а над одним місцем стояло скісним стовпом веселки; Борис догадався, що там унизу мусить бути якесь водяне плесо.

Та ось поверхня того барвистого моря захвилювала дужче й дужче, в ньому почали робитися все глибші розсілини та й уся його поверхня якимось знижувалась, опадала, таяла. З-під барвистого серпанку виступали, щораз виразніше, темні стіни лісів, стіжкуваті бовдури розрізнених дерев, тонкі та безконечні нитки вориння, що тут і там обмежувало царину, відділяючи її від толоки. Далі зі дна того повітряного моря почали, мов блискучі сталеві шпади, виколюватися острі леза — се відблиски води, о яку внизу відбивалося сонячне проміння» [22, т. 22, 105].

Сонце та повітря у «Дріаді» за своєю значущістю можуть претендувати на роль окремих персонажів твору, хоча автор не абсолютизує персоналізацію явищ і почуттів, як це спостерігаємо, наприклад, в «Intermezzo» Коцюбинського:

«Вийшовши з лісу, де, неважаючи на густі золоті плями, струмки та нитки від сонячного проміння, все-таки стояла ще сутінь, Борис зразу мусив аж прижмурювати очі, — так ярко світило тут сонце, що вже піднялося, як то кажуть, на три праники над сусідню, також лису, гору. Проте було досить холодно. Повітря було чисте, чудове, пахуче, що, бачилось, так і лилося цілющим бальзамом у груди. На

вершку тяг досить різкий полонинський вітер, а в напрямі до заходу видно ще було на дальших горах настобурчені величезні шапки мряки, тепер позолочені сонячним промінням» [22, т. 22, 104].

Інколи навіть складається враження, що Франко теж захопився популярною (аж до одержимості) в середовищі французьких художників-імпресіоністів ідеєю «намалювати повітря»:

«Перейшовши район засіяних нив, Борис опинився немов перед суцільною стіною густої мряки, що все ще непорушно стояла на версі гори. Гора виглядала тепер як вулкан, із її вершка раз по разу клубилися величезні копиці пари і, важко перевалюючися з боку на бік, котилися вниз. Інші підіймалися вгору, де займалися рожевим світлом, немов дивовижні сигналові огні, що віщували схід сонця» [22, т. 22, 95—96].

Або:

«А внизу тим часом уже зовсім прояснилося; мряка розійшлася або позаховувалася великими клаптями десь у яри та звори або висіла маленькими плахтами над мокравами, де стікала вода з гірських джерел» [22, т. 22, 105].

Поетика «Дріади», особливо ж розглянута у контексті повісті «Не спитавши броду», зберігає виразні ознаки реалістичного мистецтва, однак домінуючою у все ж самостійному художньому творі «Дріада» є поетика імпресіонізму. Іншими словами, Франкове оповідання — предтеча пізнішого, абсолютизованого імпресіонізму, репрезентованого, наприклад, у творчості М. Коцюбинського. Тому «Дріада» має не тільки величезне естетичне, а й культурно-історичне значення.

Загалом у художніх творах І. Франка містяться *documents humains* його звернення до поетики імпресіонізму, що в діалектичній єдності з теоретичним осмисленням доктрини цього літературного напрямку

давало можливість письменникові цілісно впроваджувати здобутки імпресіонізму у власній творчості, а отже і в українському літературному процесі.

Аналіз літературно-критичної та художньої спадщини Франка свідчить про те, що імпресіонізм в українській літературі — не випадкове, а цілком закономірне, послідовне, зумовлене іманентним розвитком національного літературного процесу явище.

### **Література**

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза — К., 1994. — 165 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — Москва, 1975.
3. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. — М., 1983. — 440 с.
4. Гаманн Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. — М., 1935. — 179.
5. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. — Москва, 1891. — 350 с.
6. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. — Львів, 1999. — 280 с.
7. Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ — початку ХХ ст. // Українська новелістика кінця ХІХ — початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). — К.: Наук. думка, 1989. — 688 с. — С. 5 — 26.
8. Импрессионисты, их современники, их соратники: [Сборник]. — Москва, 1976. — 319 с.

9. Задорожна С., Бернадська Н. Українська література (запитання і відповіді). — К., 1996. — 232 с.
10. Зарубіжна література/ За ред. О. М. Ніколенко, Н. В. Хоменко, Т. М. Конєвої. — К., 1998. — 320 с.
11. Зеров М. Твори: У 2 тт. — К., 1990.
12. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. — К., 1995. — 146 с.
13. Кузнецов Ю. Слідами феї Моргани...: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі: Посібник для вчителя. — К., 1990. — 208 с.
14. Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. — Львів, 1999. — Ч. 1. — 740 с. — С. 202 — 207.
15. Малахов Н. Модернізм: Критический очерк/ Под ред. В. Ванслова. — Москва, 1986. — 152 с.
16. Музей д'Орсе: Париж: Альбом/ Авт.-упоряд. Л. Торшина. — К., 1991. — 48 с.
17. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.
18. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. — К., 1996. — С. 118 — 130.
19. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831 — 1864). — Warszawa, 1964. — 411 s.

20. Фейнберг Л., Гренберг Ю. Секреты живописи старых мастеров. — Москва, 1989. — 318 с.

21. Филипович П. Літературно-критичні статті. — К., 1991. — 270 с.

22. Франко І. Зібр. творів: У 50 тт. — К., 1978.

## **РОЗДІЛ ШОШИБКА! ЗАКЛАДКА НЕ ОПРЕДЕЛЕНА.**

### **3. Іван Франко та новітні напрями літератури**

Аналіз творчої спадщини Івана Франка доводить, що у власних естетичних пошуках письменник часом випереджав розвиток світового літературного процесу. Він зумів творчо засвоїти не тільки елементи романтизму, реалізму, натуралізму, імпресіонізму, що побутували в тогочасній літературі, але й напрямів, які за життя Франка тільки формувалися. До останніх, зокрема, належали експресіонізм і сюрреалізм. Доведення цієї апріорної ідеї здатне спростувати застарілий стереотип про однозначну опозиційність Франка до модернізму.

Цілком погоджуємося з думкою Н. Шумило про те, що «вчений-ерудит, письменник широкого діапазону, І. Франко з висоти знань різночасових культур у західноєвропейському модернізмі вбачав лише один з багатьох можливих шляхів, а точніше, одну із стежок подальшого розвитку літератури і, можливо, не найвідповіднішу українському менталітетові» [1, 776]. Письменник справді шукав «найвідповідніший українському менталітетові» шлях розвитку національної літератури. Причому робив це не тільки як теоретик, але і як практик. Розвинену на базі величезного індивідуального досвіду інтуїцію Франко завжди намагався збалансувати емпіричним пізнанням (найістиннішим у його розумінні), то й не



дивно, що, помітивши з чергової висоти знань нову перспективу, він як невтомний і допитливий мандрівник не міг втриматися від спокуси подорожі ще не звіданими шляхами у світі літератури. А деколи доводилося і власні стежки прокладати для того, щоб на широкі шляхи їх перетворили вже прийдешні покоління письменників.

У цьому розділі ми пройдемо слідом за Іваном Франком тими стежками і дорогами, прокладеними у літературно-критичних працях і художніх творах письменника, аби довести, що всі вони ведуть до скарбниці світової культури, до загальнолюдських духовних цінностей.

## **Література**

1. Шумило Н. Полеміка Івана Франка і «молодомузівців»// Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. — Львів, 1998. — С. 772 — 776.

### **3.1. Поетика експресіонізму в творчості І. Франка**

Як відомо, експресіонізм виник як протиположність до реалістичного типу творчості загалом і до імпресіонізму зокрема. Реалістичний тип творчості має міметичну основу, відображальний характер і є раціоналістичним за своєю суттю. Його філософія — філософія позитивізму.

Філософська основа експресіонізму та сама, що й у модернізму в цілому: це так звана «філософія життя» — суб'єктивно-ідеалістична течія у філософії, що виникла в Німеччині (Ф. Ніцше, В. Дільтей) і Франції (А. Бергсон), у центрі якої — розуміння життя як абсолютного, безмежного першопочатку світу, різноманітного у

своїх проявах. На початку ХХ ст., з його війнами та революціями, людство поступово втрачає довіру до розуму, віру в можливість на раціоналістичних засадах впровадити позитивні зміни у політичній, соціально-економічній та культурній устрій суспільства. Сам світ і людське буття в ньому здаються деформованими, хаотичними, абсурдними. Тому нова філософія (а за нею і література) ірраціональна в своїй основі.

Реалістичний тип творчості тяжіє головно до так званого об'єктивізму. Найбільш суб'єктивним та індивідуалізованим серед напрямів реалістичного типу творчості є імпресіонізм. Щоправда, імпресіоністи намагалися у творах фотографічно точно відобразити суб'єктивні враження від реальної дійсності. В імпресіонізмі як *відображальному* мистецтві вектор дії спрямований від реалій зовнішнього світу до внутрішнього світу митця. В експресіонізмі як мистецтві *вираження* — навпаки: від внутрішнього світу художника до реалій зовнішнього середовища. Роль автора в цьому процесі зводиться до ролі своєрідної призми, через яку всі ці впливи пропускаються для того, щоб посилити, послабити, сфокусувати або розсіяти їхню дію.

Звичайно, Іван Франко не міг бути добре обізнаним з ідейно-естетичною доктриною експресіонізму, яка за його життя тільки починала формуватися, але геніальність українського письменника полягає в тому, що він дуже тонко відчував ті об'єктивні обставини, які впливали на загальний розвиток світової літератури, і це йому дало можливість правильно передбачати (чи й випереджати) поступ літературного процесу. По-геніальному просто Франко формулює принцип майбутнього експресіоністичного мистецтва. На його думку, те, що Золя, Гонкури, інші письменники-натуралісти називали «людськими документами» — повинно пропускатися крізь

призму індивідуальності й поетичної фантазії автора; «призма ця — скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями» [10, т. 28, 153].

До речі, спадкоємними зв'язками експресіонізм пов'язаний і з натуралізмом, до популяризації якого в Україні має (тепер уже безсумнівно!) відношення й І. Франко. Експресіоністи запозичили в натуралістів увагу до непривабливих, дискомфортних сторін реальної дійсності, курс на демократизацію тематики (урбаністичні мотиви, живопис соціального «дна»), біофізіологічне потрактування поведінки персонажів і, чи не найголовніше, бажання епатувати читача зображуваними картинами. Суттєва різниця між цими напрямками в тому, що заснований на позитивістському раціоналізмі натуралізм вражає читача фотографічно точними картинами бруталної, потворної дійсності, а ірраціональний у своїй основі експресіонізм епатує відтворенням політичних, соціально-економічних, морально-етичних вад суспільства в кривому чи «слабо опуклому» дзеркалі. Таким чином, експресіоністи використовують прийом навмисної деформації тієї самої дійсності. Навіть більше, теоретики літератури вважають, що «деформація заради загостреної передачі найсильніших людських почуттів стає основою стилю експресіоністів». Фізіологічне напруження, що є характерним для їхньої творчості, «виявляється в стилізації та ламаності художньої форми, в підкреслених контрастах... різних зміщеннях планів» [5, 38].

Франко вміє епатувати реципієнта і натуралістичним фотографізмом, і гіперболізованим, а часом навіть деформованим зображенням реальної дійсності. Вміє він також епатувати літературну критику, ведучи «психічну атаку» на її позиції, так само,

як це робили німецькі експресіоністи. У тогочасних українській і німецькій літературах, як уже зазначалося, були схожі проблеми: потрібно було «долати інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашання, провінційної дріб'язковості» [6, 143—144].

Оголосивши вотум недовіри раціоналізмові, експресіоністи апелюють не так до розуму, як до серця читача. Мовою експресії вони звертаються до емоційної, чуттєвої сфери людського єства. Експресіоністи шукають жорсткі, пронизливі, часом дискомфортні, дисгармонійні засоби художнього зображення, які були б здатні пробудити почуття, що, на їхню думку, сприяє здійсненню основної мети творчості — розкрити і донести до реципієнта те нервово напруження, котре переживали самі митці. Франко, який з величезною повагою ставився до розумової «наукової підкладки» у творах мистецтва, все ж не міг не помітити панівної в кінці XIX — на початку XX ст. тенденції до посилення емоційного звучання у творчості представників модерністської літератури. Навіть більше, Франко час від часу й сам дозволяє собі творчі експерименти в царині «емоціо». Переважно це своєрідні ірреальні вкраплення в канву загалом реалістичних творів. М. Євшан, аналізуючи повість «Перехресні стежки» та «Великий шум», зазначає, що «обидві вони роблять пригноблююче враження своїм настроєм... якийсь «надприродний» елемент втискається в ті повісті, розриває їх композицію і, хто знає — чи не самі творчі задуми автора». На думку літературознавця, «це наче настрої чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрої, який знаходить на думку несподівано, здавлює її як спазм і кладе перед очі дикі, страшні візії» [8, 316]. «Настрої чорної меланхолії» присутній і в інших Франкових творах. «Коротко, сильно і страшно» письменник створює вражаючі експресією образи «світової скорботи», над

якими «пливе рікою одно велике неперерване страждання. І мучить нас» [10, т. 22, 92].

В окремих епізодах Франкових творів знаходимо рису, характерну для творчості експресіоністів, у яких «підвищена експресивність спотворює реалістичну художню форму... явища життя часто постають у вигляді калейдоскопа фантастичних, кошмарних видінь» [5, 38]. Ілюстративного в цьому плані матеріалу у Франка не бракує. В новелі «На роботі» глибиною експресії вражає образ зустрінутого в царстві Задухи мученика-ріпника:

«Аж ось туй недалеко мене крик розлягся. Приглядаюся ближче. Ріпник. І чого він так заводить? Я вдивляюся в нього ще ліпше... Господи! Що йому таке? Права рука і права нога в нього потрощені на камуз. Кров обстила, кістки подрухотані стирчать. А він штильгукає та все кричить: «Віддай ми моє здоров'я, — окаяннику, жиде! Возьми собі тоту прокляту заробленину! Возьми си мої гроші кроваві, — всьо возьми! Лиш віддай ми моє здоров'я! В мене діти дрібні! Без руки не зароблю на них! Моя хата далеко. Без ноги не зайду до неї!» [10, т. 14, 301—302].

Для того, щоб пробити стіну відчуження, відстороненості у взаєминах із читачем, Франко застосовує «вибухову суміш» — поєднання елементів натуралізму й експресіонізму.

В «Наверненому грішнику» подібним способом він зображає всі жахи пекла, які постали перед головним героєм — Василем Півтораком:

«І от йому бачиться, що 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 бачиться, що його руки і ноги колесують зубчастими колесами, що його поять

розтопленов смолов. Йому тепер в страшених образах привиджувалися всі тоті кари, котрі не раз чув з казальниць приобіцтовані пиякам» [10, т. 14, 359].

Детальні описи пекельних мук, жорстокі фантазії на тему покарання за гріхи, що в Середньовіччі використовувалися з метою повчання, навернення грішників на праведний шлях, проявлялися і в барочному гротеску, і в містичному романтизмі, і в сучасному Франкові натуралізмі, і, зрештою, в експресіонізмі. У Франка страшні візії Гриня, Василя Півторака — це лише ірреальні епізоди, які підвищують емоційну тональність у загалом реалістичних творах. Тому їхня поява раціонально пояснюється (у першому випадку напівсвідомим від задухи станом Гриня, а в другому — гарячковим маренням Василя).

Художник-експресіоніст Жорж Руо писав: «Живопис для мене — засіб для того, щоб забути про життя, крик серед ночі, стримуване схлипування. Прихована посмішка. Я мовчазний друг тих, хто страждає мовчки» [2, 53]. Пронизливий крик і мовчазне терпіння — протилежні форми реакції митців на один і той самий подразник — недосконалу дійсність («на зламі віку» виникло особливо багато доказів цієї недосконалості). Як зазначає В. Адмоні, «оголена емоційність експресіонізму і стримана, побудована на підтексті система оповіді Гемінгвея — ось ті дві основні форми відповіді, яку дала на Заході література ХХ століття на смерть мільйонів людей, на страждання, викликані світовою війною. Або стиснуті зуби, або нестримний крик...» [1, 13]

Образ крику в нічній пітьмі, крику, якого ніхто не чує, — типовий для творчості експресіоністів. Згадаймо хоча б класичну в цьому аспекті картину Е. Мунка «Крик». Ця назва, характерна для

живописних полотен експресіоністів, цілком підійшла б до наповнених звуковими образами літературних картин Франка.

У Василя Півторака «шум в голові заглушував усі гадки, переливався у всілякі найвідразливіші, найстрашніші голоси, які коли-небудь чув на своїм віці. Тут був і скрип корби, котров витягав послідній раз сина з ями, і глухий звук падучого тіла, і тяжке бовтнення у глибоку пропасть, і роздираючий душу вереск мліючої матері, і все, все, що мов тараном, розвалило його щастя, мов громом, роздрухотало його життя...» [10, т. 14, 359]

Очищення через крик приходить до Василя у мить найвищого емоційного напруження, коли звідусіль насуваються на нього жертви бориславської нафтової лихоманки:

«Із усіх кутів вони тиснуться до нього, стогнуть, плачуть, пищать, регочуться і тісніше його обступають, наступають на його ноги, на груди, давлять, тлумлять, їх дотик холодний, мов крига, проймає його до костей, ваготить на нім, мов навалені гори. Дух йому запирає, смертельний піт заливає очі, і нараз з глибини зболілої душі виривається страшний крик: «Змилюйтеся надо мнов. Що я вам винен? Хіба я хотів лиха для вас? Хіба я щасливіший від вас?» [10, т. 14, 359—360]

В оповіданні «Панталаха» елементи експресіонізму знаходимо в описах містичного страху Спориша, його нічних кошмарів, фантасмагоричних видінь, коли «найменший шелест перемінювався в його сонній уяві на остре, свистюче гарчання, і при тім відголосі він за кожним разом зривався, мов опарений» [10, т. 17, 269]. Щоправда, вся містика, з якою пов'язаний страх Спориша, пояснюється врешті-решт цілком реалістично, як результат пережитого стресу. Елементи експресіонізму, які вдало

синтезуються з елементами натуралізму, з волі автора не виходять за рамки реалістичної доктрини.

Здатність натуралізму й експресіонізму утворювати між собою синтетичні сполуки ілюструють і деякі епізоди роману «Перехресні стежки». Приклад — кошмарний сон, у якому Євгеній бачить фантастичну весільну дарабу, при кермі якої «стоїть молодий керманич, уродливий гуцул з чорним довгим волоссям, у білій, рясно вишитій сорочці, стоїть і не ворухнеться» [10, т. 20, 257]. Коли дараба пропливає повз Рафаловича, він упізнає в молодому себе. Дараба щезає за чорною скелею...

«Євгеній забув уже про дарабу і вдивляється в новий предмет. Ось він уже недалеко берега... Се не дерев'яна колода, се біле тіло жіноче. Випручалися мармурові груди з рожево-вишневими пуп'янками. Розкидані по воді руки, вириває, то знов тоне в воді голова з лицем, піднятим до неба. Хвиля гойдає те тіло, розчісує довге золотисте волосся. Ось лице до половини піднялося з води. Очі відчинені, і на них примерз навіки вираз невимовного страху, нестерпної муки. Уста напівотворені, лице бліде, тільки на чолі царює надземний супокій» [10, т. 20, 258].

Епізод зі сном Рафаловича легко можна було б переробити на самостійний і самоцінний експресіоністичний твір, але вірність на рівні свідомості ідейно-естетичній «присязі», яку свого часу Франко склав доктрині «наукового реалізму», змушувала письменника впродовж тривалого часу доводити, що «і один у полі — воїн». На початку ХХ століття, коли декаданс, модернізм активно утверджувалися в літературі, Франко продовжує чесно «обгороджувати» реалістичними рамками (сну або хворобливого стану психіки) ті місця у творах, де «мрії безумні, немов той табун,



вигравають по полю, гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б'ють» [10, т. 3, 342].

У «Перехресних стежках» цілком реалістично (збудженим станом психіки, близьким до афекту) пояснюється і фантазмагоричне видіння Регіни, в описі якого чи не найяскравіше з усіх творів письменника проявляється поетика експресіонізму:

«Блискучий камінець на сонячній вершині — Євгенієве лице, молоде, свіже, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп'янової гри... гуркіт фіакрів... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою. Розхиляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик і бубонить прокляті слова:

«— Най вас Бог благословить! Най вас Бог благословить!» [10, т. 20, 433]

Елементи експресіонізму знаходимо також у деяких поетичних творах Франка. Підвищена експресивність притаманна, зокрема, поезіям, у яких автор досліджує темну сторону людського єства. Наприклад:

Досвітній нурок із мене: що в власному «я» там таїться

На болотистому дні — знаю, голубчики, й се!

Черепи стовчених мрій, кістяки неоправданих планів,

Зломки дрібних пожадань, трупи обманних надій.

Ах, а крім того, гидкі слимаки самолюбства, медузи

Зависті, хроби гризот, кефалоподи підлот [10, т. 3, 343].

Подібне бачення «підвалин» людського «Я» зустрічаємо і в інших віршах поета:

Ти знов літаєш надо мною, галко,

І кричеш горя пісню монотонну;

Глядиш у серця глибину бездонну

І бачиш гніль, гидоту беззаконну —

Не страх тобі нічого і не жалко [10, т.3, 152].

В контексті експресіоністичного несприйняття ідеалістичного погляду на людську сутність прочитується Франкове застереження, що в «тихому заливі свого серця» можна знайти не тільки «перли і алмази», «тепло і розкіш раю, й пахощі без краю»:

А як знайде гидкії черви

І гіркість сліз, розбиті нерви,

Докори хорого сумління,

Прокляття свого покоління,

Зневіру чорну, скрип розстрою,

То що почать з такою грою? [10, т.3, 108].

Деякі поезії Франка своєю антимілітаристською тематикою та образною системою нагадують картини відомого німецького художника-експресіоніста Г. Гросса. Ось уривок з Франкового вірша «Три стирти»:

Купці вози зупинили,

Змови собі не чинили,

Скочили всі три у один.

«Ось нам підмога неждана!

Сіно якогось-то пана,

А пан же, чей, не голоден.

Пану ніяка там шкода,

А нашим коням вигода,

Надберем з кожної купи».

Що котрий те сіно рушить,

Зараз і ахнути мусить —

В кожній під сіном лиш трупи [10, т. 3, 386—387].

Як бачимо, і в поетичних творах І. Франка, і в його прозі міститься чимало доказів практичного втілення в художній творчості теоретичних постулатів ідейно-естетичної концепції письменника, близьких до положень експресіоністичної доктрини.

У листі до К. Попович (квітень—травень 1884 р.) Франко висловлює думку про те, що «лірика нашого століття, переважно лірика болю, туги і борби, єсть на всякий спосіб піснею хоровитою, але, будучи виразом того болю, на котрий людськість хоруге від свого початку, вона тим самим єсть і піснею загальнолюдською, останеться великою і зрозумілою і для пізніх, щасливіших поколінь» [10, т. 48, 424].

Саме у пошуках відповідних засобів вираження «того болю» Франко звертається до поетики напряду, який на початку ХХ століття синхронно зароджується в різних національних літературах. Перебуваючи на вістрі світового літературного процесу, письменник доклав чимало зусиль, аби й українська «пісня» стала «загальнолюдською» та «зрозумілою і для пізніх поколінь», як і до того, щоб експресіонізм у вітчизняній літературі відбувся як явище.

## **Література**

1. Адмони В. Поэтика и действительность. — Л., 1975. — 309 с.
2. Байер И. Художники и социализм. — М., 1966. — 120 с.
3. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. — М., 1964. — Т. 1. — 710 с.
4. Євшан М. Іван Франко: Нарис його літературної діяльності// Сучасність. — 1967. — № 5 — 6.
5. Малахов Н. Модернизм: Критический очерк/ Под ред. В. Ванслова. — М., 1986. — 152 с.

6. Мотыллва Т. К спорам о релизме XX века// Вопросы литературы. — М., 1962. — № 10. — С. 140 — 158.

7. Наливайко Д. Искусство: Направления, течения, стили. — К., 1985. — 230 с.

8. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світі новітніх наукових відкриттів// Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. — Львів, 1998. — С. 313 — 319.

9. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. — К., 1958. — 315 с.

10. Франко І. Зібр. творів: У 50 тт. — К., 1978.

11. Шумило Н. Полеміка Івана Франка і «молодомузівців»// Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. — Львів, 1998. — С. 772 — 776.

### **3.2. Елементи сюрреалізму в естетичній концепції Івана Франка**

Делікатність теми «Франко і сюрреалізм», яка вписується в контекст ширшого дослідження — «Франко і модернізм», примушує зробити насамперед декілька застережень.

По-перше, вживаючи термін «сюрреалізм», маємо на увазі не чітко сформульовану ідейно-естетичну доктрину, що остаточно скристалізувалася в Європі вже після смерті письменника («Перший маніфест сюрреалізму» датований 1924 роком), а прийоми й засоби художнього зображення, ідейно-естетичні настанови у творчості Франка, що читаються потенційно в руслі європейського сюрреалізму.

По-друге, йдеться не про місце Франка в європейському сюрреалізмі, а про місце сюрреалістичних тенденцій у творчому методі Франка.

По-третє, пафос нашого дослідження спрямований не на зворушливе зображення Франкового «причастя» до світового сюрреалізму, а на з'ясування того факту, що у власних естетичних пошуках письменник часом випереджав розвиток світового літературного процесу.

Проблема сюрреалістичних тенденцій у творчості Франка має два взаємопов'язані рівні:

- 1) теоретичного осмислення (філософська основа, відображення в літературно-критичній спадщині);
- 2) практичного втілення в художній творчості.

Щодо першого, то світоглядною основою сюрреалізму була та сама «філософія життя», представники якої (Ф. Ніцше, В. Дільтей, А. Бергсон) були принциповими агностиками: оскільки життя вічно рухається й вічно змінюється, то його не можна збагнути за допомогою розуму або почуття. Ми можемо лише наблизитися до суті речей (а не пізнати!) за допомогою інтуїції чи особистого переживання [10, 7]. Парадоксальним чином ірраціоналісти початку ХХ ст. запозичили такий погляд на «суть речей» у своїх непримиренних ідеологічних противників — позитивістів кінця ХІХ ст., котрі, попри визнання всезагального детермінізму (причинно-наслідкового зв'язку між всіма явищами природи), дуже обережно ставилися до пізнання суті окремих феноменів. Адже, за визначенням Б. Скарги, одним із шести значень терміну «позитивний» було «відносний» — на противагу до «абсолютного», тобто відносним вважалося і знання про будь-який окремо взятий феномен [28, 12].

Скажімо, послідовний позитивіст у літературі — Е. Золя писав: «Звичайно, я веду мову не про проникнення у причину речей, а про те, яким чином все відбувається... Першопричину речей вчений залишає філософам, оскільки не має надії будь-коли знайти її» [11, 268].

Немає сумніву, що інший послідовний позитивіст — І. Франко був добре обізнаний і з творчістю Е. Золя, і з концептуальними положеннями «філософії життя», і з «філософією серця» — основним традиційним напрямом української філософії, що його вперше найповніше сформулював Г. Сковорода. Філософ був переконаний, що суттю людини є її серце, її внутрішній світ, який може пізнати лише Бог. Вважається, що саме на перетині «філософії життя» й «філософії серця» сформувався український модернізм [10, 8].

Кордоцентрична філософія впливала як на творчість самого Івана Франка, так і на зміст тих порад, які він давав своїм літературним учням. У листі до К. Попович (квітень—травень 1884 р.) Франко пише: «...Я далеко радніше бачив би від Вас поезії, впливші прямо з Вашого серця, з Ваших особистих обставин, з дійсного життя, ніж з Вашої голови, з теорії, з фантазії і прочитаних книжок» [10, т. 48, 424].

Саме в контексті «філософії серця», а не власне європейського модернізму формується Франкове бачення внутрішнього ідеального світу людини, яке він висловив у період чи не найбільшого свого захоплення позитивізмом (!): «То не єсть розум, то не єсть ісключно чувство. То єсть іскра божества, котрою наділений дух людський» [32, т. 26, 398]. Оскільки світ завжди перебуває в русі, то, на думку прихильників «філософії життя», до його розуміння можна тільки наблизитися за допомогою інтуїції, особистого переживання. Тому-

то вищим знанням проголошується не наука, а поезія, зважаючи на її здатність одухотворити світ, проникнути в найпотемніші його глибини. Франко ніколи не принижував роль науки і водночас високо цінував значення поезії в процесі пізнання, оскільки «поезія єсть винайдення іскри божества в дійсительності» [32, т. 26, 399].

На зламі XIX — XX ст. відбувається зміна раціонального напрямку в філософії на ірраціональний. «Людина — це симфонія ірраціонального, — писав у програмній статті «Модернізм» Харі Мартинсон, — з її ірраціональної суті походить її гуманізм, її велич і її нищість, її радість і її печаль. Абсолютно раціональним є лише звір» [24, 421].

Існує цілий ряд об'єктивних причин, чому людство на початку XX ст. перестало довіряти розумові та його символічному втіленню в ідеї *Бога чи Прогресу*. Це насамперед передчуття та наслідки воєн і революцій. Після буремних подій початку XX ст. (Перша світова війна, розпад Австро-Угорської імперії, революції в Росії), після стількох жертв, принесених на вівтар абстрактних світлих ідеалів, у світовій історії вже вкотре настав період втрачених ілюзій. І знову людство відчуло себе ошуканим. «Війна, революція в Росії та біди всього світу здаються мені повинню зла, — писав Ф. Кафка. — Війна відчинила шлюзи хаосу» [14, 4].

І. Франко, якщо й не був свідком усіх зазначених політичних подій, то принаймні жив в атмосфері їхнього передчуття. Як відомо, теза про абсурдність, хаос людського існування в світі є центральною в модерністському світовідчутті. Відображення проблеми абсурдності буття віднаходить М. Зубрицька в поемі І. Франка «Мойсей» [12, 110—115]. Справді, відчуття абсурдності від споглядання деяких сторін об'єктивної дійсності було знайоме й українському письменникові, але, мабуть, не варто абсолютизувати

цю особливість Франкового світосприйняття, оскільки, на відміну від модерністів, І. Франко з притаманними йому оптимізмом та максималізмом прагнув до постійного раціонального вдосконалення самої людини та середовища, яке її оточує.

Ірраціоналізм у філософській думці початку ХХ ст. репрезентують такі фундаментальні для сюрреалістичної доктрини течії, як інтуїтивізм А. Бергсона, теорія психоаналізу З. Фрейда, вчення про домінуючу роль фантазії та випадкового у мистецтві В. Дільтея.

У гносеологічній концепції Анрі Бергсона важливе значення мають миті так званого «інтуїтивного просвітлення», коли людина найближче підходить до суті речей або, за Франком, до «іскри божества в дійсительності». Франко-позитивіст, Франко-раціоналіст ніколи не ігнорував такого цілком ірраціонального поняття, як «натхнення», яке за своєю суттю і є миттю отого «інтуїтивного просвітлення». Український письменник переконаний, що якраз «гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова, таких, як Гомер, Софокл, Данте, Шекспір, Гете і небагато інших» [32, т. 31, 65].

Адепти модернізму загалом і сюрреалізму зокрема в численних маніфестах намагалися цілком *раціональними аргументами* довести необхідність *утвердження ірраціоналізму* в мистецтві. У цьому чи не найбільше їм прислужилася концепція З. Фрейда, яка давала наукове обґрунтування підсвідомих факторів психіки. На думку австрійського психоаналітика, підсвідомість людини є глибинною основою всієї її свідомої діяльності, показником її індивідуальної неповторності. Фундаментом психічної та практичної діяльності людини, основним стимулом її творчої діяльності Фрейд вважає примітивні інстинкти, прагнення до агресії, статевий потяг [20, 68].



І. Франко і З. Фройд мають багато схожого як у біографіях, так і в науково-психологічних та філософських пошуках: вони жили в одну історичну епоху, в одній державі, були однолітками, їхні світоглядні й наукові інтереси формувалися в однаковій духовній, інтелектуальній атмосфері. І все ж, не зважаючи на всі ці нюанси, І. Михайлин, наприклад, вважає, що І. Франко належить ХІХ, а З. Фройд — ХХ століттям [23, 312].

Однак український письменник ще в ХІХ ст. висловлював ідеї, які стали провідними в психоаналітичному вченні З. Фройда ХХ ст. Відсутність систематизації психологічних пошуків І. Франка пояснюється тим, що, на відміну від З. Фройда, він не вважав психологію справою свого життя, вона належала, так би мовити, до видатків його літературної діяльності. Франко проявляє себе як блискучий психоаналітик у праці «Із секретів поетичної творчості», сповненій ідеями, що цілком узгоджуються з ученням Фройда про підсвідоме. Та й не дивно: у Франка і Фройда були спільні вчителі — В. Вундт, М. Дессуар, Г. Штайнталь, К. дю Прель. Скажімо, аналізуючи студію Макса Дессуара «Das Doppel-Ich», Франко пише: «В своїй студії підносить Дессуар той факт, що велика сила спостережень, зібраних в останніх часах, довела нас до зрозуміння того факту, що кождий чоловік, окрім свого свідомого я, мусить мати в своїй натурі ще якесь друге «я», котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання — одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну особу» [32, т. 31, 60]. Окреме місце в «Секретах...» займає вчення про підсвідоме (або «несвідоме», «нижню свідомість» за термінологією Франка): «Всі ті факти доказують, що є в нас не тільки якась несвідома інтелігенція, але також несвідома пам'ять, або, краще, відомість і пригадування поза

обсягом нашої свідомості з «величезним, невичерпаним магазином думок і почувань, багатим шпихліром, котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби, про які їх щасливий властитель не раз і сам не знав нічогісінько». Франко слушно зазначає, що «копачі захованих скарбів се й є наші поети» [32, т. 31, 62—63].

Досліджуючи психологічну концепцію І. Франка, Р. Піхманець пише: «Нижню свідомість» І. Франко в основному ототожнює з тією структурою, яку сучасна наука означає як індивідуальне неусвідомлюване психічне, і цілісну концепцію якої вперше запропонував З. Фройд» [25, 313].

Вектор наукових пошуків І. Франка багато в чому збігався з ученням З. Фрейда. Має рацію І. Михайлин, кажучи, що «в особі І. Франка Україна і світ мали видатного науковця, котрий не просто вільно орієнтувався в новітніх концепціях і течіях, але й розробляв своє власне вчення у тому напрямку, який стане одним із центральних для ХХ ст., адже саме таким стало в ньому вчення психоаналізу» [23, 311].

Але нас цікавить психоаналіз не як самоціль, а в його зв'язку з концепцією сюрреалізму. Ще в античний період Платон стверджував, що матеріальний світ речей є лише блідою тінню істинного світу ідей. Відповідно мистецтво він вважав тінню тіней, а істинне буття людини пов'язував з буттям у світі ідей — до народження і після смерті. На його думку, людина, живучи в реальному світі, здатна лише пригадувати своє істинне буття. Одним із способів такого пригадування Платон вважав сон. Ця Платонова ідея лежить в основі ідейно-естетичної концепції сюрреалізму: оскільки зовнішній реальний світ речей є абсурдним, сюрреалісти за допомогою інтуїції та підсвідомого намагаються проникнути у світ

надреальний, в істинний світ ідей. Але на чатах до цього світу неблаганний охоронець — людський розум або, термінологією Фрейда, «Над-Я». Отже, щоб проникнути в бажаний світ, потрібно насамперед здолати цього «Цербера». Франко завжди з величезною повагою ставився до «раціо» не тільки у процесі пізнання дійсності, але й у художній творчості. Проте він усвідомлював, що «враження, засипані в нижній свідомості, найлегше виходять на верх тоді, коли верства верхньої свідомості — щезне чи то хвилево, у сні, чи назавжди, в тяжкій хворобі» [32, т. 31, 62].

Сюрреалісти ідеальними «провідниками» в надреальне «потойбіччя» вважали людей з порушеною психікою, на яких не розповсюджується влада «раціо». «Я здатний провести ціле життя, викликаючи божевільних на признання, — писав Андре Бретон. — Це люди скрупульозної чесності, чию безгрішність можна порівняти тільки з моєю власною» [24, 41—42]. Розумоборчі настрої досягли свого апогею в іншому стильовому різновиді модернізму — дадаїзмі. Сюрреалісти до таких радикальних висновків ще не доходили, але й вони з величезною цікавістю ставилися до психічно хворих людей, а у власних художніх творах інколи навіть намагалися стилізуватися під них.

Насправді питання про межу між творчою уявою, фантазією та хворобливим станом психіки дуже делікатне. Де закінчується одержимість і починається психопатологія? На це питання досі не можуть дати відповідь самі психологи та психіатри. Тим більше не варто робити висновки літературознавцям. Адже і в Мопассана, і в Достоевського, і в Стефаніка, і, зрештою, у Франка були певні симптоми душевної хвороби, але ж це не означає, що ми з цієї причини повинні відкинути їхню творчість.

Відомий психіатр Ч. Ломброзо у праці з промовистою назвою «Геніальність і божевільня» пише: «Немає жодного сумніву, що між божевільним під час припадку і геніальною людиною, котра обдумує і створює свій твір, існує якнайповніша подібність» [19, 16]. На думку вченого, «геніальні здібності часто розвиваються на шкоду окремим психічним сторонам», і «ми можемо припустити, що геніальність супроводжується аномаліями того самого органу, на якому базується слава генія» [19, 302]. Однак «жорстко помиляються ті, хто думає, що душевні хвороби завжди супроводжуються послабленням розумових здібностей, бо насправді ці останні, навпаки, часто отримують у божевільних незвичайну живість і розвиваються саме під час хвороби» [19, 94]. Варто також зазначити, що поезія і божевільня за посередництвом натхнення мають багато спільного. Ненормальність у загальному розумінні часто є ознакою акцентуованості особистості поета, станом людини, що перебуває в творчому пошуку :

Поет — значить, вродився хорим,

Болить чужим і власним горем [32, т. 3, 108].

Багатство фантазії та пристрасне збудження завжди були могутніми факторами творчої діяльності. Ч. Ломброзо вважає, що характерною рисою «ушкоджених геніїв» є «свій особливий стиль — пристрасний, тремтливий, колоритний, що відрізняє їх від інших здорових письменників і притаманний їм, можливо, саме тому, що виробляється він тільки під впливом психозу. Цей здогад підтверджується і власними зізнаннями таких геніїв, що всі вони після закінчення екстазу не здатні не тільки творити, але навіть мислити» [19, 213—214]. Схоже зізнання знаходимо і у Франка. В листі до Олени Пчілки (грудень 1885 р.) письменник зазначає: «Ви, ласкава пані, на такі вибухи мого сангвінічного темпераменту не

звертайте багато уваги, і особливо зважте й те, що як повістяр я люблю всякий стан психологічний доводити до крайніх границь і тим-то деколи мимоволі й прибільшую те, що мене болить. Се й не шкодить; виписавшись і переживши в такій хвилі всю суму того терпіння, яке даний стан психологічний може нам дати, чоловік опісля стає спокійніший» [32, т. 48, 595]. Хвилеподібні прояви вкрай перебільшених станів екстазу й атонії, збудження та занепаду розумових сил, на думку Ч. Ломброзо, помітні майже у всіх великих мислителів, навіть цілком здорових, але душевно хворі схильні приписувати їх «то блискавичному, то ворожому впливу сторонніх, найчастіше надприродних сил» [19, 224]. Якщо взяти на озброєння зазначений критерій, то сумніви щодо нормальності можуть виникнути стосовно кожного хоч трохи талановитого письменника.

Ось, наприклад, як описувала Леся Українка таїнство творчого процесу: «Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, — отоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу *zusammenklappt*, як порожня торбина. Отак я писала «Лісову пісню» і все, що писала останнього року» [18, 394].

Іван Франко порівнював ненаписані твори з «невродженими дітьми»:

Але цить! Се що?

Чи втопленики з болотного дна

Встають і з хвиль вонючих простягають

Опухлії, зеленуваті руки?

І голос чути, зойк, ридання, стогін —

Не дійсний голос, але щось далеке,

Слабе, марне, тінь голосу, зітхання,

Чутне лиш серцю, та яке ж болоче,

Яке болюче!..

«Тату! Тату! Тату!

Се ми, твої невродженії діти!

Се ми, твої невиспівані співи,

Передчасом утоплені в багнюці!

О, глянь на нас! О, простягни нам руку!

Поклич до світла нас! Поклич до сонця!

Там весело — нехай ми тут не чахнем!

Там гарно так — хай тут не гниєм! [32, т. 3, 170]

Франко вважав, що «кождий чоловік у сні або в гарячці до певної міри поет» і що, «створячи свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації» [32, т. 31, 71].

Творчість І. Франка останнього періоду, коли хвороба письменника прогресувала і коли в реальному житті йому доводилося перебувати часом у світі сюрреалістичних образів, не повинна залишатися на узбіччі літературного процесу.

Я. Мельник, досліджуючи «смеркальний» період життя і творчості Франка, описує цілий ряд таких ірреальних епізодів: це і лист до В. Доманицького, в якому І. Франко розповідає, як «у невиясненій для себе об'яві» прочитав лист і статтю В. Доманицького, спрямовані персонально проти нього, і просить повідомити, чи така стаття справді існує; це і віра Франка у те, що він «раптом дістав можливість говорити через так звану пошту духів із віддаленими особами»; і «страшна, майже фантастична пригода», яка трапилася І. Франкові вночі з 7 на 8 квітня 1908 р. в Ліпіку, коли духи, погрожуючи смертю, змусили вночі покинути помешкання і аж до ранку гонили Франка луками і болотами, а потім «зложили щось мовби суду», яким засудили його «на найстрашніші муки

пекельні, а перед тим на побут у якійсь горі протягом 18000 літ» [22, 16—17]. Відомі також спогади Чикаленка та Богдана Лепкого про те, як І. Франко розповідав, що до нього щодня приходив дух Драгоманова і скручує пальці дротом, не даючи писати [8, 57—61]. Про «дивовижні з'яви», що переслідували І. Франка, пише В. Корнійчук: «У глуху холодну північ, коли відмовляв у послуху стомлений мозок, а в душі наставала глибока павза, перед поетом з'являлись істоти з опухлими зеленими руками. Це приходили до нього «невроджені діти», «скручені голови» — нездійснені творчі задуми. Або ж у змученій голові поселялася грижа, що, мов павук, снувала сіті, вертілась огняним млинком, пускаючи у пільму різнобарвні ракети» [16, 298].

У неопублікованих раніше матеріалах з архіву Б. Заклинського знаходимо спогади про його спільне перебування з І. Франком на відпочинку в пансіонаті п. Романчукової в Льоврані в смеркальний період життя письменника (взимку 1908—1909 рр.). Заклинський згадує: «Прикре робив враження сей завмираючий повільно геніальний чоловік. Лиш його вроджене залізне здоров'я ще держало його при життю. Оповідав І. Франко у пп. Романчуків, що переслідують його духи. Летять за ним все дві птички, одна се Драгоманов, друга мабуть Павлик. Через них він не може спати. В стіну все щось стукає вночі. Одну ніч навіть переспав у моїй кімнаті, але й там його найшли» [33, 116].

Гарячковий стан психіки, ілюзії, візії, галюцинації — все те, що в сюрреалістів вважалося «джерелами задоволення, якими зовсім не варто нехтувати» [24, 41], — для Франка було фатумом, «невідступною зморою», джерелом нестерпного фізичного та душевного болю. Франко мимоволі жив у світі ірреальних образів, проникнути до якого деякі сюрреалісти намагалися,

використовуючи штучні засоби — медитацію, сон, алкоголь, наркотики.

Окреме місце в ідейно-естетичній концепції сюрреалізму належить снові і сновидінню. Особливе зацікавлення поетикою сновидіння Франко проявляє у пізній період творчості, коли хвороба прогресувала. До речі, психіатри вважають, що «майже всі ушкоджені генії надавали великого значення своїм сновидінням, котрі у них відрізнялися такою живістю і виразністю, якої ніколи не мають сні здорових людей. Це особливо помітно у Кардано, Ленау, Тассо, Сократа і Паскаля» [19, 223]. Але теоретичні аспекти функціонального та формального застосування поетики сновидіння Франко досліджує задовго до загострення хвороби. Ще у трактаті «Із секретів поетичної творчості» він проявив неабияку прозорливість, цього разу вже в суто літературному аспекті, бо, як слушно зауважив М. Ільницький, порівняння поетичної фантазії з сонними привидами або з галюцинаціями (привидами наяву) у Франка «мовби попереджували пояснення поетики авангардистських течій аж до сюрреалізму» [13, 26].

В розумінні Андре Бретона сюрреалізм — «чистий психічний автоматизм, що має на меті виразити або усно, або письмово, або будь-яким іншим способом реальне функціонування думки. Диктування думки без жодного контролю з боку розуму, поза будь-якими естетичними чи моральними міркуваннями» [24, 56]. Дослідники психології поетичної творчості стверджують, що стан, близький до «психічного автоматизму», більшою чи меншою мірою знайомий кожній обдарованій особистості: «Ті геніальні люди, котрі спостерігали за собою, кажуть, що під впливом натхнення вони відчувають якийсь незбагненно-приємний гарячковий стан, під час



якого думки мимоволі народжуються в голові й бризкають самі собою, ніби іскри з палаючої головешки» [19, 13].

У нестійкому хаотичному світі сюрреалісти розглядають «потік свідомості» як точку опори, як щось єдино правильне, суттєве у скомпрометованій дійсності. Тому головний спосіб сюрреалістів у створенні справді суттєвої літератури — «фіксація того потоку думок, уявлень і образів, котрий протікає в людській підсвідомості, виступаючи назовні у сні, в моменти напівзабуття, в присмеркових станах душі» [1, 189]. Щоб досягти цієї мети, письменник або записував усе, що спадало на думку, або занурювався в напівсонний стан, а друзі ретельно конспектували все, що він «нашіптував». А. Бретон, наприклад, уважав, що в майбутньому сон і реальність поєднуються в певну абсолютну реальність або в сюрреальність.

Однак сюрреалісти не були оригінальними у зверненні до поетики сновидіння. Ч. Ломброзо, наприклад, дослідив, що «Беттінеллі називає поетичну творчість сном з відкритими очима, без втрати свідомості, і це, мабуть, справедливо, оскільки багато поетів диктувало свої вірші у стані, схожому на сон», «Гете також говорить, що для поета необхідне певне мозкове подразнення і що він сам створював багато своїх пісень, перебуваючи ніби в випадку сомнамбулізму» [19, 14].

І. Франко добре знався на історії дослідження снів і сновидінь: «На сні звернена була пильна увага вже у старих єгиптян, греків та римлян, — пише він. — Їм надано віще значення, божеське наслання, так само як і поезії. Снами займалися у греків філософи (Арістотель)... і лікарі (Гіппократ, Гален)... Артемідор... зладив цілу книгу... де заведено і усистематизовано масу снів (Онейрокріткон)... Новіша психологія займається ними також дуже пильно, почасти з лікарського погляду, при діагнозі хороб... а поперед усього з

психологічного, щоби на них слідити істоту і вдачу духових функцій» [32, т. 31, 71]. Проблема снів і сновидінь цікавила Франка і в суто літературному плані. На його думку, в сні наступає «параліч свідомості». Тому в процесі сонної фантазії, так само, як і в процесі творчості поетичної фантазії, «наша душа дізнає ілюзії, що витворений несвідомою діяльністю мозку світ образів є щось реальне, зверхнє, лежить поза нашим «я»... Як знаємо, сонні привиди відзначаються такою незрівняною пластикою, таким ярким колоритом, яких в дійсності звичайно не зазнаємо або зазнаємо в незвичайно подразненім стані, в гарячці, в галюцинаціях» [32, т. 31, 73]. Франко вважає, що «сонна фантазія є не тільки репродуктивна, але й творча: вона потрапить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали... Легкість асоціювання тих образів у сні — величезна, власне задля браку контролю з боку свідомості і рефлексії» [32, т. 31, 74].

Ролі асоціативного мислення у творчому процесі сюрреалісти теж надавали величезного значення. А дехто ставив уміння віднаходити асоціативні зв'язки між розрізненими феноменами реальної дійсності навіть вище від фрейдизму й естетики сновидіння в мистецтві сюрреалізму. І. Голль в одному з «Маніфестів сюрреалізму» пише: «...Підробка під сюрреалізм проголошує «всевладдя сну» і називає Фройда новою музою. Наче вчення Фройда можливо перенести в світ поезії! Чи не називається це переплутати психіатрію з мистецтвом?» [24, 322—323] Для Голля саме асоціативність є своєрідним критерієм істинності сюрреалістичного твору, бо «найпрекрасніші образи — ті, що найпрямішим і найшвидшим шляхом з'єднують елементи дійсності, що перебувають на віддалі одні від одних» [24, 322].

Про зацікавлення Франка асоціативністю людського мислення свідчить хоча б той факт, що цілий розділ у «Секретах поетичної творчості» присвячений цій проблемі\*. Досліджуючи особливості Шевченкової творчості, він зазначає: «Пориваючи нашу уяву від звичайних до незвичайних асоціацій, він осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання — контраст...» [32, т.31, 67]

Як бачимо, на рівні теоретичного осмислення І.Франко часто випереджав історичний розвиток загальноєвропейського літературного процесу. Майбутні найважливіші складники сюрреалістичної доктрини були часткою естетичної свідомості людини, яка намагалася «обняти весь круг людських інтересів». Але найбільше вражає те, що й на рівні практичного застосування в художній творчості натрапляємо на яскраво виражені елементи сюрреалістичної поетики.

Франкознавці намагалися і намагаються проникнути в таємниці творчої лабораторії письменника через «чорні ходи» ірраціонального, що ведуть до підвалин його підсвідомості. Франко, як і кожна творча особистість, наділений неабиякою фантазією та уявою. Вони й ставали джерелом підсвідомих інстинктивних імпульсів, що знаходили своє сублимоване втілення у творах. Ці імпульси підсилювалися у період загострення хвороби письменника, коли межа між свідомістю та підсвідомістю зникала. Складається враження, що саме в такі моменти «пишні духи ідеалізму», з якими все свідоме життя боровся Франко — позитивіст, раціоналіст, реаліст, вчиняли помсту над своїм тираном, вириваючись на волю з темниці підсвідомого і матеріалізуючись на сторінках художніх творів письменника. Навіть у добу соцреалізму неможливо було зігнорувати присутність ірреальних вкраплень у творчості Франка. І.

Стебун, наприклад, зазначає: «Коли свідомість мовчить, із закамарків пам'яті виповзають ті враження, що відбилися в ній, не створивши зв'язаного логічного ланцюга. Виникають дивовижні химери снів... Підсвідоме, що виникло з потаємних глибин психіки, може бути то першим імпульсом для розвитку мислі (сон Ангаровича, Владка), то несподіваним і яскравим доповненням до попереднього її розвитку (сон Германа Гольдкремера, Рафаловича)» [29, 119].

Р. Піхманець пише про образ загадкового потопленика у філософському оповіданні «Терен у нозі», що це, за логікою Юнга, «наповнені індивідуальним досвідом архетипні форми «колективного безсвідомого» еруптують на поверхню свої внутрішні поклади, вивергають «гарячу магму» з підспудних надр» [25, 316]. На думку дослідника, «образ криваво-червоного ока, що наводить жах на пана Суботу з повісті «Великий шум», ...джерелами сягає збурено-роз'ятреної психіки героя» [25, 316].

Характерною рисою мистецтва модернізму є абсолютизація якогось одного прийому чи засобу художнього зображення і на цій основі створення певної художньої школи. У Джойса це «потік свідомості», у Кафки — поетика сновидінь. Франко використовує ірреальні вкраплення в художніх творах не як самоціль, а поліфункціонально. Наприклад, описи сновидінь можуть характеризувати психологічний стан героя (сни о. Нестора, п. Олімпії в «Основах суспільності», Ангаровича в «Для домашнього огнища», Рафаловича в «Перехресних стежках», Владка в «Лелі і Полелі»), нести символічне значення (сни Германа Гольдкремера в «Воа constrictor», Ангаровича в «Для домашнього огнища»), а також брати участь у сюжетотворенні, виконуючи функцію антиципації. Остання, за визначенням І. Качуровського, це «своєрідний

мистецький «завдаток» — коротка підказка: що має статися далі» [15, 468]. Роль віщування, передбачування, натяку на подальші події виконують у художніх творах Франка описи сновидінь (сни Рафаловича в «Перехресних стежках», Владка в «Лелі і Полелі») або візій (марення Регіни в «Перехресних стежках»). І. Денисюк називає містичний епізод з википанням молока без вогню в новелі Франка «Неначе сон» сюрреалістичним і пише, що цей мотив виконує у творі роль своєрідного фольклоризму — «так званого чудесного показчика, який виступає у народних казках» [6, 107—108].

В ірреальних епізодах сюрреалістичні елементи гармонійно переплітаються з елементами інших літературних напрямів. Поєднання з елементами натуралізму утворює вибухову суміш щодо свого впливу на реципієнта. Повним експресії та драстичних деталей є, наприклад, сон Владка в «Лелі і Полелі»:

«— Снівся мені брат Начко, — сказав із якимось жалем в голосі Владко, — і такий чорний, такий чорний, мов земля. Стояв переді мною німий, із стуленими вустами, з нерухомими скляними очима — страшний. А в тих очах застиг вираз такого болю, такої скарги, такого невимовного докору, що мене всього аж дроз проїняв» [32, т. 17, 462].

Поєднання сюрреалізму і натуралізму не випадкове. Вже в ранній період розвитку сюрреалізму очевидними стали дві тенденції щодо використання різних засобів художнього зображення. Одна була пов'язана з революційними авангардистськими течіями, тяжіла до безпредметних форм вираження й абсолютизувалася в абстракціонізм, а інша не так радикально поривала з традиціями у мистецтві й брала на озброєння натуралістичну техніку письма. Тому мистецтвознавці відзначають, що «для творчості сюрреалістів показовими є естетизація потворного, акцентування фізіологічних

аномалій», «панування патологічного, жахливого» [18, 70]. Подібна точка зору й у В. Ванслово: «Критичне неприйняття дійсності, позбувшись позитивної (хоч би й ілюзорної) опори, переростає в естетизацію бридкого, що почалася вже у Бодлера в його «Квітах зла». Поступово розвивається нахил до змалювання потворного, до сприйняття світу як кошмару і хаосу. Ця тенденція по-різному виражається в деяких напрямках модерністського мистецтва... особливо ж в експресіонізмі та сюрреалізмі. В останньому патологічні, хворобливі явища зводяться в ранг естетичної цінності...» [2, 113]

До речі, окремі поезії Франка (особливо останнього періоду) за своєю поетикою в дечому схожі на Бодлерові «Квіти зла». За тематикою і образною системою такі вірші ще більше нагадують поезію та живопис експресіоністів, зокрема німецьких. Але є в них і певне сюрреалістичне забарвлення, як-от у вірші «Sic transit...»:

Була твоя осінь спокійна й багата,

Від бур життьових у безпечний сховалась ти кут;

Часом лиш грижа до твоєї загляне кімнати,

Загляне й відійде, немов скаже до себе «не тут» [32, т. 3, 388].

Але, повертаючись до питання про естетизацію потворного в сюрреалізмі, зазначмо, що митці вдавалися до такого способу для того, щоб епатувати реципієнта, викликати в нього шок. Н. Шумило, наприклад, вважає, що «модернізм... на незвичному будував багато своїх починань, — від предметної атрибутики до внутрішнього стану героя» [34, 442].

І. Денисюк зазначає, що «завдання модерністських творів — викликати струс, шок, імпресію, почуття новизни, незвичайності, зміни. Не має значення, що красиве, а що огидне. Саме огидне часто може викликати бажаний ефект різючої модерністичної

диспропорції і шоку» [7, 180]. В іншій праці науковець уживає термін «сюрреалістичний шок» уже як стале словосполучення [5, 12].

Деякі епізоди в художніх творах І. Франка теж здатні епатувати читача завдяки резонуванню в них елементів сюрреалізму, експресіонізму та натуралізму. Це хоча б уже згадувані марення Регіни в «Перехресних стежках»:

«...В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленими вихрами. Блискучий камінець на сонячній вершині — Євгенієве лице, молоде, свіже, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп'янової гри... туркіт фіакрів... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхиляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик і бубонить прокляті слова:

— Най вас Бог благословить! Най вас Бог благословить!» [32, т. 20, 433]

Свого часу А. Давид-Саважо висловив слушну думку щодо пристрасті людей до огидного та жахливого: «Огидне діє так тому, що воно є безладом, який вражає нас більше, ніж гармонія, жахливе — тому що воно сильно зачіпає наші почуття» [4, 76].

Питанням про взаємозв'язок між «неестетичним» та підсвідомим цікавилася Леся Українка. Вона вважає: «Всі життєві процеси неестетичні, надто як придивитись ближче, всі вони «звірячі», але з тим нема виходу навіть у смерть, бо й вона «звіряча» і неестетична і веде за собою безліч дальших, може, ще неестетичніших, звірячих та ростинних процесів, — ми над тим влади не маємо, ми можемо тільки «надстройки» (або, по іншій термінології, будови) над тими підвалинами виводити, а підвалини вже будуть такі, як єсть, нам застається тільки присипати їх землю, щоб не тичіли голі перед

нашими очима. Досить буде нам праці і трагедій над тими будовами і ніколи нам буде думати про підвалини» [18, 141].

Ще одна характерна риса сюрреалістичного мистецтва — хаотичність і безлад у композиційній структурі, образній системі. Дуже часто безлад створюється штучно, і тоді сюрреалістичний художній твір стає схожим на фарс. Теоретики літератури вважають, що сюрреалізм успішно застосовує «техніку» фарсу: прискорення дії, повтори, нагромадження випадковостей, синхронні рухи кількох персонажів тощо. І не дивно, адже схема фарсу — порушення порядку — хаос — відновлення порядку. Сміх і страх у фарсі — сусіди. Реципієнт замислюється: «А що, якщо норма — лише ілюзія, і світом править хаос?» [26, 54] Аналізуючи особливості творчого методу Кафки, дослідники відзначають тяжіння письменника до всього тривіального, до сфери побуту, до трагедій, котрі настільки дрібні й абсурдні, що за всієї своєї відчайдушності загрожують перетворитися на фарс [14, 5]. І хоч зазначена вище манера загалом не характерна для творчості Франка, все ж і в українського письменника є твір, показовий в аспекті абсолютизації сюжетного і образного безладу аж до перетворення на фарс. Маємо на увазі новелу І. Франка «Син Остапа».

В природі, мабуть, не існує твору, який беззастережно можна було б віднести до якогось одного літературного напрямку чи стилю. Кожен твір мистецтва «приречений» на те, щоб у ньому більшою чи меншою мірою перепліталися елементи різних напрямів. Ми можемо лише говорити про домінування того чи іншого літературного напрямку в тому чи іншому творі письменника. Щодо новели «Син Остапа», то її ідейно-естетичною домінантою, на наш погляд, є поетика сюрреалізму. Від типових творів того-таки Кафки «Син Остапа» відрізняється хіба що декоративною реалістичною



«рамкою» (український письменник, на відміну від свого австрійського колеги, вважав за потрібне з'ясувати наприкінці твору, що всі описані в ньому події — це лише переказ сновидіння і аж ніяк не самодостатній ірраціональний демарш).

Абсолютизація хаосу в новелі полягає в динамічному перебігу подій, калейдоскопічному нагромадженні образів, мішанині комічних та незрозумілих ситуацій. Ось як описує Франко дивну поведінку свого героя в дирекції поліції:

«...Він у страшнім болю кидався і ревів, та гатив поліціантів іззаду кулаками, та микав їм з лютості волосся цілими жмутами, дер їх нігтями, поки зовсім не окровавив їх. Та вони геройськи витерпіли біль і не пустили його з рук аж біля входу директорської канцелярії. І тут нараз яка ж зміна! Замість шаленого крикуна просто хлопчик-душка. Мов малпочка, сердечно регочучись, він поскакав по канцелярії та й гиц на коліна до старого директора. Обхопив за голову та й став сміючись цілувати його лице і колючу бороду» [32, т. 22, 325].

Вже сама поетизація сновидіння в «Сині Остапа» наштовхує на думку про сюрреалістичну основу твору. Крім того, в новелі наявні й інші типово сюрреалістичні прийоми і засоби художнього зображення, як-от безсюжетність, фрагментарність, «миготання образів», фотографічно точне відтворення деталей розмови, подекуди натуралістичний дрібнопис, акцентування уваги на проявах психопатології героя, невмотивованість окремих подій та вчинків персонажів. «Син Остапа» — значною мірою експериментальний твір для самого Франка. Інакше як пояснити, що визнаний майстер сюжетної інтриги зберіг залишки фабули в новелі лише у згадуваному вже реалістичному обрамленні?! До того ж ймовірно, що реверанс у бік реалістичного мистецтва зумовлений не

суто естетичними потребами, а необхідністю забезпечити алібі перед можливими звинуваченнями в модернізмі. Адже, як слушно зауважив І. Денисюк, саме «модернізм» атакував фабулу, руйнував її і на руїнах створив «антироман» [7, 179].

Літературознавці відзначають кілька основних джерел безсюжетності в літературі сюрреалізму ХХ ст.: традиції натуралістичного мистецтва, розчарування у всіх ідеалах, перенесення центру тяжіння на підсвідоме життя людини [1, 96]. Зараз уже немає сумнівів у тому, що Франко на певному етапі своєї творчості не тільки захоплювався творчими здобутками натуралізму, а й досконало оволодів поетикою цього літературного напрямку. Також немає сумнівів стосовно Франкового зацікавлення сферою підсвідомості людини. А ось щодо розчарування в ідеалах... З роками, у зрілий період до Франка прийшло якщо не розчарування, то усвідомлення відносності, а отже, множинності ідеалів.

Фрагментарність у «Сині Остапа» спостерігається як на рівні образотворчому (фрагментарним є внутрішнє «Я» головного героя), так і на жанровому рівні. Літературознавець Дж. Браун, досліджуючи фрагментацію «Я» в англійському модернізмі, зазначає, що цілісність «Я» являє собою в принципі незводимість одне до одного різних боків «Я» і їх взаємну збалансованість. Фрагментарне «Я» допомогло відкрити шлях до нового «Я-угрі», тобто до ігрового розуміння «Я», як первинно нестабільного феномену [27, 13].

Фрагментарність на жанровому рівні — не випадкове явище у прозі І. Франка. Саме як фрагменти дослідники характеризують такі прозові твори письменника, як «В тюремнім шпиталі», «Щука», «Неначе сон», «Син Остапа» [31, 478—479].

Як уже зазначалося, свого часу Франко оцінював «Із циклу вігільї» Пшибишевського у перекладі Крушельницького як «виплід високоталановитого і інтелігентного чоловіка», але «наскрізь божевільного»: «Божевільня, тяжка духовна хвороба — се виразні признаки сього писання, виразні особливо в тім неспокійнім і прудкім миготанні образів його уяви, в наглих перескоках із п'ятого на десяте...» [32, т. 32, 32—33] За іронією долі подібна оцінка згодом луною відбилася в характеристиках деяких творів самого І. Франка. Дослідники відзначають, наприклад, авантюрний, детективний характер новели «Син Остапа», насиченість твору химерними, незвичайними подіями. Поведінка головного героя приголомшує «чудернацькими витівками, що дає підстави вважати хлопця психічно хворим»; «раптова, зламна, новелістична розв'язка у фрагменті «Син Остапа» залишає відчуття ірреальності, фантасмагоричності». А незвичність творчої манери письменника в зазначеній новелі пояснюється тим, що твір «заснований на підсвідомості вже хворого автора, на його сонних галюцинаціях» [31, 479].

Ми не випадково найбільше уваги приділяли аналізу новели Франка «Син Остапа», оскільки вважаємо, що з усієї творчої спадщини письменника вона найближче стоїть до сюрреалістичного напрямку в мистецтві. Але, крім неї, у Франка є ще цілий ряд інших художніх творів, поетика яких близька до сюрреалістичної.

Про чудову новелу І. Франка «Неначе сон» («останній спалах великого таланту перед його затьмаренням — хворобою письменника») І. Денисюк пише, що це «маленький шедевр суворого наукового реаліста несподівано оригінальний своєрідним поклоном автора новим богам літературним — модерністичним» [6, 104]. На думку науковця, «сюрреалізм Франкової новели спирався

на сюрреалізм народної казки, на її фантастику, умовність і символіку», а «літературно-фольклорний символізм і сюрреалізм були притаманні також іншим творам Франка останнього періоду його творчості («Син Остапа», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та ін.)» [6, 111].

У «Галицьких образках» І. Франко розпочинає працю над однією з найкращих сторінок своєї творчості — оповіданнями про дітей («Малий Мирон», «Оловець», «Schonschreiben»). У деяких із них докладність, з якою описано фрагменти свідомості головного героя, нагадує натуралістичну техніку письма. В оповіданнях «Малий Мирон» та «Під оборогом» автор використовує прийоми «потoku свідомості» та «внутрішнього діалогу» для того, щоб якнайповніше розкрити багатий внутрішній світ дивакуватої дитини. Пізніше ці прийоми «запатентували» як власні винаходи модерністи. Сюрреалісти активно застосовували їх у власній творчості, прагнучи досягти «психічного автоматизму» або працювати «під диктовку думки». Л. Гінзбург зазначає: «Для сюрреалізму, для «нового роману», для поетики абсурду характерним є особливий інтерес до внутрішнього мовлення. Внутрішнє мовлення ближче до несвідомого, до туманного стану душі» [3, 208].

Росіяни вже довели (якщо не цілому світові, то бодай собі), що прийом «потoku свідомості» зародився у надрах реалістичного мистецтва і що задовго до модерністів цей прийом застосовували Л. Толстой і Ф. Достоєвський. Були спроби і у вітчизняному літературознавстві довести, що модерністи — не піонери у використанні «потoku свідомості». І. Денисюк відзначає у творах Франка «На роботі» та «Вівчар» «новітні форми оповіді», такі як «потік свідомості» або «односторонній діалог», і підкреслює, що ці прийоми «сягають вже у вік двадцятий з характерними для нього

формами викладу у Дж. Джойса і А. Камю» [7, 63—64]. Вироблена натуралістами техніка детального копіювання «шматків життя» через перехідний імпресіоністичний етап точної фіксації вражень від «шматків життя» перетворюється у модернізмі ХХ століття загалом і в сюрреалізмі зокрема на техніку копіювання «шматків потоку свідомості».

І тут ми знову маємо справу зі спадкоємним зв'язком між сюрреалізмом і натуралізмом. Для фактографічно точного відтворення деталей «потoku свідомості» сюрреалісти використовували апробований у мистецтві натуралізму «секундний стиль». М. Ткачук вважає, що «на поетиці «секундного стилю» Франко будує фінал оповідання «Із записок недужого»... Це фіксація втрати свідомості літератора, відбиття його марень, коли з глибин підсвідомості випливають образи, відтинки часу, уламки подій, асоціації... Це були пошуки нових викладових форм, нового типу нарації, щоб з фотографічною точністю відтворити процес протікання підсвідомого, щоб правдиво змодельювати психіку персонажа» [30, 37].

Сюрреалістичні шукання І. Франка не були самотніми в українському літературному процесі. І. Денисюк, досліджуючи сюрреалістичні тенденції в новелі М. Яцкова «Дівчина на чорнім коні», зазначає: «Тут автор зачіпає сферу підсвідомого в людині, будуючи свій твір за принципом сновидінь і галюцинацій — картини, образи, відіння змонтовані без причинно-наслідкового зв'язку і вражають читача саме своєю ірреальністю» [5, 12]. Існування сюрреалістичних тенденцій в західноукраїнській поезії 20—30-х років досліджує М. Ільницький [12, 25—32].

Таким чином, можемо резюмувати, що модерністи, яких стереотипно вважають принциповими «ворогами» будь-яких

традицій у мистецтві, були не такими вже й радикальними новаторами у своїх творчих пошуках. Оригінальність і революційність у них з'являлася переважно на рівні абсолютизації окремих прийомів і засобів художнього зображення, тих самих, які вони могли успадкувати (!) в тому числі і в міфічного «ворога» модернізму — І. Франка.

### **Література**

1. Адмони В. Поэтика и действительность. — Л., 1975. — 309 с.
2. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. — М., 1983. — 440 с.
3. Гинзбург Л. О литературном герое. — Л., 1979. — 221 с.
4. Давидь-Саважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. — Москва, 1891. — 350 с.
5. Денисюк І. Вступна стаття// Українська новелістика кінця ХІХ — початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). — К., 1989. — С. 5 — 26.
6. Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Неначе сон»// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — 1999. — Вип. 27. Українська фольклористика. — 294 с. — С. 104 — 111.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — початку ХХ століття. — К., 1981. — 214 с.
8. Е. М. До життєпису Франка// Альманах «Гомону України» на 1966 р. — С. 57 — 61.
9. Євшан М. Іван Франко: Нарис його літературної діяльності// Сучасність. — 1967. — № 5 — 6.

10. Зарубіжна література ХХ століття/ За ред. О. М. Ніколенка, Н. В. Хоменко, Т. М. Конєвої. — К., 1998. — 320 с.
11. Золя Э. Собр. соч.: В 26 тт. — М., 1966. — Т. 24.
12. Зубрицька М. Смысл і абсурдність буття у поемі І. Франка «Мойсей»// Сучасність. — 1993. — № 2. — С. 110—115.
13. Ільницький М. Західноукраїнська поезія 20—30-х років у зоні авангардизму// Українське літературознавство. — Львів, 1993. — Вип. 57. — С. 25—32.
14. Кафка Ф. Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене/ Авт. предисл. Д. Затонский. — М., 1991. — 576 с.
15. Качуровський І. Антиципація як архітектонічний засіб// Symbolae in honorem Volodymyri Janiw/ — Munchen, 1983. — С. 468—478.
16. Корнійчук В. Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка// Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. — Львів, 1998. — С. 280—299.
17. Куликова И. Философия и искусство модернизма. — М., 1980. — С. 158—171.
18. Леся Українка: Збір. творів у 12 тт. — К., 1979. — Т. 12.
19. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. — Мн., 1998. — 576 с.
20. Малахов Н. Модернизм: Критический очерк/ Под ред. В. Ванслова. — М., 1986. — 152 с.
21. Мейзерська Т. О. Веселовський — І. Франко: дві концепції сугестії// Українське літературознавство. — Львів, 1995. — Вип. 60. — С. 50—59.

22. Мельник Я. І остатня часть дороги...: І. Франко в 1914—1916 роках. — Львів, 1995. — 72 с.

23. Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фройд: питання естетики// Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. — Львів, 1998. — С. 306—312.

24. Называть вещи своими именами: Progr. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. /Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. — М., 1986. — 640 с.

25. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів// Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. — Львів, 1998. — С. 311—319.

26. Реферативний журнал. Общественные науки за рубежом. Литературоведение. — М., 1990. — № 5.

27. Реферативний журнал. Общественные науки за рубежом. Литературоведение. — М., 1992. — № 1.

28. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831 — 1864). — Warszawa, 1964. — 411 s.

29. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. — К., 1958. — 315 с.

30. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка. — Тернопіль, 1997. — 69 с.

31. Тростюк І. Фрагментарна проза Івана Франка циклу «Із моїх споминів»// Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. — Львів, 1998. — С. 478 — 479.

32. Франко І. Зібр. творів: У 50 тт. — К., 1978.



33. ЦДІА у м. Львові. — Ф. 309. — Оп. 2. — Од. зб. 43. — С. 114—116.

34. Шумило Н. Модернізм в художній інтерпретації традиціоналістів// Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців (Харків, 26—29 серпня 1996 р.)/ Відповід. редактор О. Мишанич. — К., 1996. — С. 440—448.

35. Шумило Н. Полеміка Івана Франка і «молодомузівців»// Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. — Львів, 1998. — С. 772—776.

### **Висновки**

У статті «Слово про критику» (1896) І. Франко висловив тезу про те, що «критика ніколи не була керманичем для літературної творчості, а завсігди шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх» [5, т. 30, 214], однак його практична діяльність часом засвідчувала протилежне: критик ніколи не йшов сліпо за панівною літературною модою чи закостенілими естетичними канонами, а намагався вивести національну літературу на якісно вищий художній рівень. Незважаючи на неодноразово задеклароване бажання «*йти в ряді*», за умов відсутності останнього Франкові, як і будь-якому новаторові, таки доводилося інколи «*йти на вістрі*» літературного процесу, а отже, бути керманичем для тих поколінь письменників, які йшли слідом. Теорія і практика літератури поєдналися в естетичній свідомості Івана Франка нерозривним діалектичним зв'язком. Тому впровадження елементів тієї чи іншої ідейно-естетичної системи у його творчості відбувалося цілісно: як на рівні теоретичного осмислення, так і на рівні втілення в конкретних художніх творах.

Універсальність творчого генія Івана Франка позитивно відбилася на українському літературному процесі, відкриваючи шляхи для подальшого екстенсивного (розширення тематики та проблематики, жанрової системи, поетикальної бази прийомів і засобів художнього зображення) й інтенсивного (поглиблення психологізму, новаторські пошуки ефективних формальних засобів для втілення конкретних авторських креацій на рівні окремих творів і циклів) розвитку.

Художня спадщина Франка — своєрідне дзеркало літературного процесу кінця XIX — початку XX століть, і наше дослідження з'ясовує не тільки особливості творчого методу письменника, а й динаміку розвитку української літератури на зламі століть. На жаль, міф про так звану неповноту українського літературного процесу все ще потребує послідовного й чітко аргументованого спростування. Об'єктивне дослідження самого лише літературно-критичного та художнього доробку Івана Франка надає беззаперечні докази повноти й самодостатності української літератури. Адже і на рівні теоретичного осмислення, і на рівні практичного втілення в художній практиці зафіксовані факти Франкового звернення до різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами літературних напрямів. Український письменник, який завжди намагався тримати руку на пульсі світового культурного розвитку, неодноразово звертався до прийомів і засобів художнього зображення, що належать до здобутків романтичного, реалістичного, натуралістичного, імпресіоністичного, експресіоністичного напрямів літератури. Завдяки його здатності до експериментування та новаторства і водночас повазі до літературних традицій відносини між українською та світовою літературою не перетворилися на односторонній процес копіювання національною культурою

інтернаціональних естетичних канонів, а набули характеру інтеграційного взаємозбагачення.

Чинники, що впливали на звернення Франка до певного напрямку, — двоєдині: внутрішні, суб'єктивні, зумовлені особливостями психіки письменника, і зовнішні, об'єктивні, детерміновані особливостями середовища, епохи. Разом вони становили ту творчу лабораторію, в якій письменник експериментував у пошуках оптимального методу художнього відображення дійсності.

До внутрішніх факторів, які стимулювали Франкове зацікавлення різними естетичними системами, відносимо категорично відкинута свідомістю автора, його ідейно-естетичною доктриною, але котре існувало на «нелегальному» становищі у підсвідомості прагнення насолоджуватися процесом, а не результатом літературної діяльності, створювати справжні «майстерверки», з головою пірнаючи у контрастний і суперечливий «світ краси й гидоти», бажання, яке стимулювало письменника до написання творів і натуралістичних («Тюремні сонети», «На дні», «Місія»), і модерних («Зів'яле листя», «Вільгельм Телль», «Сойчине крило»). Хоч почуття міри, як правило, не зраджувало письменника, а свідомість постійно намагалася «витіснити» підсвідомі імпульси, все-таки вони раз у раз проявлялися на сторінках творів Франка у вигляді підвищеного зацікавлення «темною стороною» людської природи: мотивами поведінки, психопатологічними явищами, фізіологією пристрастей тощо. Багата уява та фантазія, притаманний Франкові юнацький максималізм також сприяли зверненню письменника як до крайнощів натуралізму, так і до романтизму й ідеалізму, оскільки змушували шукати сильніших і гостріших художніх ефектів.

Франко писав не лише так, як цього вимагала його «натура», а й намагався «виробити почерк» на найкращих зразках української та

світової літератури. Національні традиції, процеси, що відбувалися в духовному житті Європи, — ось контекст, у якому слід розглядати літературну діяльність українського письменника.

Формування творчого методу І. Франка відбувалося впродовж усього життя і мало характер еволюційного самовдосконалення завдяки поступовому збагаченню прийомами і засобами художнього зображення, виробленими різними літературними напрямками. Революційний стрибкоподібний розвиток від однієї ідейно-естетичної концепції до іншої шляхом повного заперечення здобутків попередньої доктрини для Франка не характерний.

Важливо зазначити й те, що тільки вихід за межі локальних літературознавчих інтересів дозволяє науковцям зізнатися, що абсолютно «чисті» літературні напрями «знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв'язках і взаємодії, про що свідчить творчість кожного видатного художника, яка завжди тою чи іншою мірою їх синтезує» [4, 163]. Отже, доречно вести мову лише про домінування того чи іншого напрямку в конкретному творі, у творчості письменника загалом чи навіть у певний період у літературному процесі.

Нині, в умовах ідеологічного плюралізму, на часі зміна загальних методологічних підходів до вивчення творчої спадщини Каменяра. Поступово відходить у небуття протистояння між ворогуючими таборами «реалістів» і «модерністів», а разом з ним зникає необхідність упередженого потрактування творчості Франка як однозначно реалістичної чи однозначно модерністської. Визначальною рисою художнього методу І. Франка є його синтезуюча здатність. Саме завдяки їй письменник отримав можливість творчо переосмислити й адаптувати до умов

індивідуально-авторського стилю здобутки різних естетичних доктрин.

У процесі дослідження ми враховували попередні здобутки обидвох полярних літературознавчих систем, вибудованих на основі зазначеного ідеологічного протистояння: традиційної, або «старої», критики і критики модерністської, або «нової». Виконуючи локальні літературні, а часом і позалітературні завдання, ці системи не тільки заперечували одна одну, а й робили діаметрально протилежні висновки стосовно еволюції естетичної свідомості Івана Франка та розвитку українського літературного процесу кінця XIX — початку XX століть. За однією версією письменник розвивався у повній відповідності до вимог тогочасного літературного процесу в напрямі поглиблення реалізму від соціально-психологічної до психологічної прози, заперечуючи ідеалізм, сентименталізм, декаданс і модернізм. За іншою — він у такій самій гармонії з тенденціями у загальному розвитку літератури еволюціонував шляхом заперечення позитивізму, реалізму та «народництва» до ідеалізму, модернізму, суб'єктивізму й індивідуалізму в мистецтві. Обидві точки зору чітко аргументовані й мають право на існування у своїх локальних системах координат. Їхня обмеженість проявляється лише у відсутності дипломатичних зв'язків і толерантного ставлення в особистих стосунках. І коли войовничість радянського літературознавства, озброєного вульгарно-соціологічною методою і лозунгом «хто не з нами — той проти нас», завжди була очевидною, то войовничий космополітизм протилежного табору — делікатніша за формою, але адекватна й закономірна за змістом антитеза.

Упродовж тривалого часу все радянське франкознавство працювало на універсалізацію Франкового «каменярства», ігноруючи часом Франка як автора «майстерверків». Нині, за

принципом заперечення заперечення, спостерігаємо протилежну тенденцію — до «декаменяризації» Франка. Парадигма цього протиставлення включає в себе цілий ряд бінарних опозицій: громадянин — поет, позитивіст — інтуїтивіст, науковець — художник, соціолог — естет, прагматик — ідеаліст, ремісник — артист, реаліст — модерніст тощо. Але ж гегелівська, а не марксистсько-ленінська, діалектика вчить, що між усіма протилежностями існує не лише боротьба, а ще й єдність. Невже, скажімо, поняття «поет» і «громадянин» лише взаємозаперечують і в жодному разі не взаємодоповнюють одне одного? А. Давид-Соважо стосовно цієї проблеми цілком слушно зазначав: «Між думкою Малерба, котрий стверджує, що добрий поет так само корисний для держави, як добрий гравець у кеглі, і думкою Прудона, який нав'язує мистецтву соціальну місію, є проміжна доктрина, що відзначається поміркованістю і розважливістю» [2, 339].

Каменярь і Митець були різними іпостасями творчої особистості Івана Франка — «цілого чоловіка» навіть у літературній діяльності. Такого роду симбіоз символізує єдність і монолітність всієї української літератури, а відтак — її повноту і значущість у світовому культурному процесі.

Діалектична єдність «старого» й «нового» забезпечувала життєдайний баланс традицій і новаторства у Франкових творах, сприяла, хоч це й парадоксально, не уніфікації, а індивідуалізації, порівняно із загальним літературним середовищем, творчої манери письменника, стала запорукою духовної єдності різних поколінь українських літераторів, і, щонайважливіше, сприяла поживленню літературного процесу в Україні.

Новизна й оригінальність здобутків письменника в романтичному, натуралістичному, реалістичному, імпресіоністичному,

експресіоністичному напрямку мистецтва збагатили не тільки національну, а й світову літературу, довівши значущість і незнищенність творчих надбань української культури в історії духовного розвитку людства.

### **Література**

1. Гундорова Т. Франко — не Каменяр. — Мельбурн, 1996. — 151 с.
2. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. — Москва, 1891. — 350 с.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. — Львів, 1999. — 280 с.
4. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985. — 365 с.
5. Франко І. Зібр. творів: У 50 тт. — К., 1978.

## Зміст

Вступ .....	3
<b>РОЗДІЛ I.....</b>	<b>7</b>
1. Романтизм у творчості Івана Франка .....	7
1.1. Вплив філософії ідеалізму на формування естетичної свідомості Івана Франка .....	8
1.2. Романтизм у теоретичному осмисленні Івана Франка	18
1.3. Романтизм у художніх творах Івана Франка...	32
<b>РОЗДІЛ II.....</b>	<b>48</b>
2. Іван Франко та реалістичний тип творчості...	48
2.1. Вплив філософії позитивізму на формування естетичної свідомості Івана Франка .....	49
2.2. Проблема натуралізму в літературно-критичній рецепції Івана Франка .....	60
2.3. Елементи натуралізму в структурі художніх творів І. Франка	89
2.4. Реалізм у теоретичному осмисленні Івана Франка	123
2.5. Реалізм у поезії Івана Франка .....	167
2.6. Поетика реалізму у Франковій прозі.....	190
2.7. Імпресіонізм у літературно-критичній рецепції Івана Франка .....	223
2.8. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка .....	237
<b>РОЗДІЛ III.....</b>	<b>255</b>
3. Іван Франко та новітні напрями літератури	255
3.1. Поетика експресіонізму в творчості І. Франка	256



3.2. Елементи сюрреалізму в естетичній концепції Івана Франка	263
Висновки	282

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. ІВАНА  
ФРАНКА  
ІНСТИТУТ ФРАНКОЗНАВСТВА

**Роман ГОЛОД**

ІВАН ФРАНКО  
ТА ЛІТЕРАТУРНІ НАПРЯМИ  
КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Редагування *Ярослава Довгана*

Верстка *Дмитра Радіонова*

Коректура *Алли Журави*

Підписано до друку 05.01.05. Формат 60x84/16.

Гарнітура «BodoniC» Умов. друк. арк. 16,74.

Автор висловлює щиру подяку  
Богданові Михайловичу Лесюку, —  
директорові Івано-Франківської філії Приватбанку  
за сприяння у виданні монографії  
та підтримку франкознавчої науки

Голод Р.

Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ — початку ХХ  
століття — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. — 288 с.

ISBN 966-668-090-4