

М. К. Наєнко

Іван Франко:  
тяжіння до модернізму



М. К. НАЄНКО

**Іван Франко:  
тяжіння до модернізму**

Монографія



У книжці зроблено спробу розглянути творчість І. Франка з позиції належності її до новітньої (модерної) епохи в українській літературі, зокрема до найранішого етапу українського модернізму. Спростовується теза про те, що він є останнім з великих українських реалістів. Автор переконує, що тяжінням до модерністських стилів позначена майже вся творчість письменника (збірка «Зів'яле листя», філософські поеми «Мойсей», «Смерть Каїна», «Пророк», роман «Перехресні стежки», повість «Для домашнього вогнища», оповідання «Сойчине крило» та ін.). В окремих прозових творах І. Франко використав й особливості такого передмодерністського стилю, як натуралізм.

Видання буде актуальним для фахівців-філологів, студентів гуманітарного профілю, вчителів і всіх небайдужих до українського художнього слова.

# Творчі дискомфорти перехідної доби

Іван Франко входив у літературу, коли вже перейдений був пік реалізму і з'являлись перші ознаки наступних, символістських, стилів. За домовленістю фахівців, їх стали називати модерністськими, що в перекладі звучало не надто оригінально — новими. Але літературознавча термінологія ніколи не відзначалася особливим багатством і вишуканістю. Самі письменники-творці від того ніби не дуже залежали, однак певний дискомфорт свого перебування в літературі вони неминуче відчували. Особливо ж коли найбільш авангардні прихильники нових уявлень про творчість акцентували на цьому з певним притиском чи навіть викликом. Відзначаючи вразливість творчості «старих» реалістів, один із лідерів модерністської (як їм здавалося) групи поетів О. Луцький писав: «Кожну описану ними подію можна було сконтролювати метром і кожную їхню тенденцію — звичайним розумуванням»<sup>1</sup>. Сказано ніби правильно, але спрощено: проблема була складнішою...

Реалісти, як їм здавалося, своєю творчістю майже впритул підійшли до життєвої реальності: приглядались до неї, аналізували її, любили, картали й ненави-

<sup>1</sup> Луцький О. Молода муза // Діло. — 1907. — № 240.

діли... А що далі? Сама реальність виявлялася часом такою жахливою, що не гріх і відвернутися від неї. І почали відвертатися, власне, шукати ще новіших ключів до «причин» її існування (що було головним їхнім філософським завданням): меломани після поліфонічних гармоній Ф. Й. Гайдна і Л. ван Бетховена, Д. Бортнянського й А. Веделя стали знаходити втіху в бравурній (Р. Штраус, К. Дебюсі) чи неоромантичній музиці (автор опери «Князь Ігор» О. Бородин); живописці від романтично-реалістичного рисунка В. Тропініна й К. Трутовського перейшли до не дуже чітких, імпресіоністичних штрихів Е. Мане й О. Ренуара, О. Мурашка й М. Врубеля; кіномитці започаткували історію майже ірреального («живе» фото!) кіномистецтва (брати Л. і О. Люм'єри, Франція, 1895); письменники на місце словесної «правдивості» (О. де Бальзак, Л. Толстой, Панас Мирний) почали ставити загадкову, сповнену магічної таємничості «неправдивість» (лірична драма «Зів'яле листя» й філософські поеми І. Франка, «античні» та «фольклорні» драми Лесі Українки, нещадні в своїй надреалістичності новели В. Стефаника тощо). Паралельно існували й традиції «правдивого» реалізму, але ставало очевидним, що зміна стильових епох неминуха; перехід від нібито пізнаваної реальності до непізнаної таїни був не чим іншим, як шуканням нового варіанта поезії. Бо ж таїна підвладна лиш поезії... Так зароджувався модернізм, який ніс із собою «не бачену раніше самосвідомість літератури»<sup>2</sup>, а філософська основа його полягала в спробах відвести погляд від манливої реальності і наблизитись до таємничого, поетичного відлуння її. Крайній вияв такого наближення запропонував художник-авангардист К. Малевич у картині «Чорний квадрат». Дехто шукає в ній якоїсь надпоетичної магічності, а насправді це був усього лише знак, що мистецтво можливе й без реального змісту. В українській літературі подібні натяки спробують підтримувати згадувані «молодомузівці», «хатяни» (автори журналу «Українська хата») й ін., але це вже буде період розвинутого модернізму, а його раніша, передмодерністська, стадія поставала часом у найнесподіваніших формах...

<sup>2</sup> Слово і Час. — 2005. — № 9. — С. 9.

Процес переходу від реалізму до модернізму мав усі ознаки будь-яких складнощів: старе не бажає поступатись місцем новому, а нове не зразу його перемагає. Подібний рух в усіх випадках може затягуватися на кілька десятиліть. Щодо реалізму, то він відходив за горизонт поступово і переважно природно, але інколи й утримувався в творчості штучно й тому проіснував паралельно з модернізмом майже століття. Найдовше тривання його спостерігалось у суто радянській літературі, де офіційно сповідували його у вигляді реалізму соціалістичного.

Одна з особливостей переходу від реалізму до модернізму полягала в тому, що крайніми формами своїми він, з одного боку, намагався відійти від предметної образності (зображення дії «тут-тепер») і від того, що у творах представлене як «типові характери в типових обставинах», а з іншого — став помічати в житті деструктивний хаос, який не піддавався раціональному осмисленню, практикувати з огляду на це ірраціональні образні форми, проймається духом національного нігілізму та ін. На відміну від своїх стильових попередників (реалізму й романтизму), для яких світ здавався метричним, доцільним і логічним, наприклад національна ідея була святою й непорушною, модерністи поступово й наполегливо стали формувати опозицію щодо цього. В чім тут причина? Відповідь криється в нез'ясованості уявлень про «новачка», тобто про сам модернізм.

Існує думка, що розвиток творчої діяльності людини являє собою постійне чергування модернізмів і постмодернізмів. Д. Затонський показав, що така закономірність спостерігалася в усі часи розвитку професійної творчості<sup>3</sup>. Д. Чижевський зміни культурних (стильових) епох пов'язував із чергуванням (домінуванням) у художньому мисленні раціонального й почуттєвого факторів<sup>4</sup>. Обидва ці погляди ґрунтуються на єдиному принципі чергування. За Д. Чижевським, модернізм

<sup>3</sup> Див.: Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. — Харьков, 2000.

<sup>4</sup> Студія «Культурно-історичні епохи» написана Д. Чижевським у 1948 р. як методологічна концепція «Енциклопедії українознавства», над якою тоді почали працювати вчені української діаспори. Один із недавніх передруків цієї праці вміщено в чотиритомному виданні Д. Чижевського «Філософські твори. У 4-х т.» (Т. 2. — С. 24—35).

(він називав його «символістські стилі») народився не з раціональної, а з почуттєвої сфери; почуття ж (емоції), будучи первинними в духовній діяльності людини, завжди багатші, ніж раціоналізм, на різні винаходи, відкриття, новації. Адже різноманітними були «почуттєві» епохи бароко чи романтизму порівняно з «раціональними» класицизмом чи реалізмом!

Модернізм вплинув на усі сфери діяльності людини. Він переконував насамперед у тому, що предметний реалізм все ж не зможе відповісти на згадуване філософське питання причини буття. Для цього треба шукати інших засобів. На думку модерністів, залучити їх можна, тільки використовуючи ірраціональні (підсвідомі) ресурси мислення.

Всі відкриття рубежу ХІХ—ХХ ст. у підтексті мають справді ірраціональну базу, пов'язану з внутрішніми глибинами психіки людини. Важливими є, звичайно, і зовнішні, соціально-ідеологічні, фактори чи інженерні винаходи, але основні джерела їх перебувають у підсвідомості. Людина прагнула, наприклад, сягнути небес і тому стала споруджувати хмарочоси (переважно в Америці); захотілося їй швидкої їзди й повітроплавання — і в 1886 р. з'являється перший автомобіль, а в 1903 р. — перший літак; бажання проникнути в структуру матерії зумовило відкриття радіоактивності, атомної енергії (французька родина Кюрі, межа ХІХ—ХХ ст.); потреба в багатих запасах хліба й вина стимулювала вирощування багатоврожайних сортів озимих на півдні України (землевласник і меценат Є. Чикаленко), а в Криму — приборкання масандрівських водних ресурсів (гідролог І. Сікорський, рідний дядько знаменитого в майбутньому авіатора) та освоєння новітніх технологій виноробства (Л. Голіцин у містечку Новий Світ)... У певному розумінні всі ці явища свідчать про модернізацію буття, яка спричиняла відповідні відгуки і в творчості. Ліричну драму «Зів'яле листя» І. Франка, його ж поему «Мойсей» чи драму «Украдене щастя», творчість О. Кобилянської, В. Стефаника, Лесі Українки та ін. можна сприймати як певне відлуння тогочасних відкриттів у галузі психоаналітики (З. Фройд) та міркувань про «надлюдину» (Ф. Ніцше), а одна з наймодерніших новел М. Коцюбинського «Intermezzo» на-

віяна (що відображене в її присвяті) враженнями від Кононівських (Чикаленкових) хлібних нив...

Ідеологічний чинник за своєю природою є зовнішнім щодо буття людини. Роль його в художній творчості інколи може бути значною, особливо коли людство долає соціальну кризу. Державці вихід із неї бачили в еволюційній зміні суспільних формацій, а політики і економісти вважали, що людина й народ можуть позбутися скрути тільки шляхом революцій і побудови найсправедливішого в соціальному розумінні суспільства. У кінці ХІХ ст. в Європі набула особливого поширення марксівська теорія побудови такого суспільства, стадіями якого є соціалізм і комунізм. Нею захопились деякі європейські письменники, зокрема й українські — І. Франко, М. Павлик, Леся Українка та ін. Це відображене в окремих їхніх публіцистичних та художніх творах, але вже на початку ХХ ст. від облуди «революційного соціалізму» вони поступово відходили.

Інший ідеологічний чинник, що наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. суттєво впливав на передмодерністську й модерністську літературу, пов'язаний із проблемами колоніалізму. Більшість європейських країн, маючи власні колонії на інших континентах (Англія — в Азії й Північній Америці, Франція — в Африці, Іспанія — в Південній Америці та ін.), у той час такі проблеми не вважала актуальними, але в Україні вони залишались гнітючими, а для літератури (переважно в ідейно-тематичному плані) — актуальними й болючими. Колоніальний (у межах Російської та Австро-Угорської імперій) статус бездержавної України продовжував принижувати письменників і водночас викликав у них справедли- вий гнів та жагуче бажання визволити з колоніального ярма творчий дух свого народу. Європейська спільнота, на жаль, це не завжди усвідомлювала, і українським письменникам доводилось вести для неї своєрідну роз'яснювальну роботу. У 1896 р. імператор Росії Микола ІІ свій перший після коронації візит здійснив до Парижа. Французька громада, особливо письменники й актори, висловила неймовірне захоплення імператором та «великою» Росією. А Леся Українка в тому захоплен-



ні побачила плазування невільників перед катом. У «маленькій поемі в прозі...», що мала назву «Голос однієї російської ув'язненої», поетеса писала: «Ганьба вільним поетам, які перед чужинцем дзвенять кільцями своїх добровільно накладених кайданів... Ганьба вам, актори, коли ви блюзнірськими вустами вимовляєте велике ім'я Мольєра, який колись своїм уїдлигим глумом підточував жахливого велетня, що його створив для Франції небіжчик король-сонце»<sup>5</sup>. А «велич» Росії, яка так вражала французьких поетів і акторів, Леся Українка розтлумачила так: «Чи ви знаєте, славетні побратими, що таке убогість країни, яку ви називаєте такою великою?.. Так, Росія величезна, росіянина можна заслати аж на край світу, не викидаючи поза державні межі... Голод, неосвіченість, злочинство, лицемірство, тиранія без кінця, і всі ці нещастя величезні, колосальні, грандіозні... Ваша Бастілія була ніщо в порівнянні з ними. Приходьте ж, великі поети, великі артисти, подивитися на велич наших бастільських фортець... Поет може там мешкати, і навіть у безпеці, позбавившись тільки імені або позбавившись усього»<sup>6</sup>.

Імені була позбавлена й сама Україна. Залишаючись на рубежі ХІХ—ХХ ст. упослідженою «Малоросією», вона устами своїх геніїв усе ж висловлювала надію на звільнення від колоніальної залежності і на можливість розвивати свою літературу та культуру в умовах самостійності. Виникали з цього приводу (зокрема, щодо шляхів і методів боротьби за волю) й дискусії чи суперечки. Найгостріша серед них — дискусія між І. Франком («З кінцем року», 1896, «Коли не по конях...», 1897) і Лесею Українкою («Не так тії вороги...», 1897), у якій, по суті, перехрещувалися тільки «західна» й «східна» стратегії звільнення з колоніального ярма, а мета й формат того звільнення залишались концептуально єдиними. С. Єфремов невдовзі напише, що не за горами вже й самі часи національного звільнення України<sup>7</sup>, не вказувались тільки конкретні шляхи боротьби

<sup>5</sup> Українка Леся. Твори: В 10-ти т. — К., 1965. — Т. 8. — С. 14.

<sup>6</sup> Там само. — С. 14—15.

<sup>7</sup> Див.: Єфремов С. Історія українського письменства. — К., 1995. — С. 20.

за неї. Сподівання були переважно на незгасну силу духу народного та ще на Всевишнього. Ось чому вся українська еліта в 1898 р. з піднесенням відзначала 100-річчя нового українського духу (тобто першої публікації «Енеїди» І. Котляревського), через кілька років (у 1903 р.) цвіт української інтелігенції з'їхався в Полтаву на відкриття першого в Україні легального пам'ятника письменникові — авторові «Енеїди». Незадовго ж перед цими подіями були створені другий (після «Ще не вмерла...») гімн України — «Боже, великий, єдиний, нам Україну храни» (слова О. Кониського, музика М. Лисенка) і дивовижної художньої сили пісня про палку українську любов «Дайте-бо жить мені, дайте-бо жить!» (слова К. Білиловського). Такі мотиви (болючий патріотизм, віра в нездоланність і багатство почуттів людини) залишалися, отже, провідними ще в багатьох українських авторів того часу... Чи не була це данина «старій» романтично-реалістичній традиції, і чи не продовжувалося в такий спосіб «старе» (з часів І. Котляревського) українське відродження? Ствердно на ці питання відповідає не один дослідник (література, мовляв, залишалась в основному «народницькою», етнографічно-романтичною чи реалістичною), однак це можна кваліфікувати і як вияв нового, справді модерного (почасти — передмодерного) погляду на суспільну й літературну ситуацію в країні. Вона багатьма аспектами пов'язана з тим, що іменується модернізацією мислення рубежу ХІХ—ХХ ст. У стильовому розумінні ця модернізація мала різні обличчя, які, проте, перебували у прямій залежності від згадуваної психологічної переорієнтації людського мислення. Саме вона зумовила появу в літературній творчості того часу каскаду нових художніх стилів, а в середовищі письменників спричинила не знані досі перегрупування й рухи. «Ніколи досі на ниві нашого слова, — писав І. Франко, — не було такого оживлення, такої маси конфліктів, суперечливих течій, полеміки різнорідних думок і змагань, тихих, але глибоких переворотів»<sup>8</sup>. Вони породжували різні форми художнього мислення, частина з яких була, щоправда, передмодерністською.

<sup>8</sup> Літературно-науковий вісник. — 1901. — Т. 15. — С. 1.

Серед таких стильових форм з'являється навіть натуралізм; згодом розвиваються не цілком модерні імпресіонізм і експресіонізм, а паралельно набирались сил неоромантизм і символізм як вияви власне модернізму. Все це — наслідок творчих шукань письменників останнього десятиліття XIX — першого десятиліття XX ст. Пізнання цих стилів наукою відбувалося дуже повільно, в суперечках і дискусіях, але суть тих суперечок і дискусій зводилась фактично до одного: визнання, що література — феномен естетики, а місце людини-творця в ній — винятково духовне. Як потрапив сюди, наприклад, натуралізм — загадка, але тільки на перший погляд.

І. Франко, характеризуючи натуралізм француза Е. Золя (багатотомний роман про сім'ю Ругонів), зауважував: «Се скорше анатомічний театр, ніж живе, теплом авторського серця оґріте життя»<sup>9</sup>. Про що тут ідеться? Про те, що натураліст Е. Золя, намагаючись абсолютизувати реалізм, доводив його до анатомічного омертвіння і до руйнування реалістичного образу. У своєму руйнуванні він, проте, був своєрідним романтиком (без романтичного настрою нічого і не збудуєш, і не зруйнуєш!), що й вело його в бік оновлення, модернізації художнього мислення. Натуралізм утверджувався як останній із способів об'єктивного погляду письменника на дійсність. Після нього на перший план виходила суб'єктивність як виключно почуттєва форма творчості.

На думку натуралістів, про дійсність треба сказати «останнє слово», її слід не «перебудувувати» (як вважав, наприклад, «послідовний» реаліст О. де Бальзак), а відтворювати такою, як вона є; тематику слід шукати в житті представників найнижчих соціальних прошарків; поведінка героїв має бути біологічно (інколи — патологічно) зумовлена тощо. Картина світу за таких художніх настанов поставала в творах гнітючою й непривабливою — у творах Е. Золя та його співвітчизників Г. Флобера й братів Е. і Ж. Гонкурів, німецьких письменників А. Хольца і Г. Гауптмана, російського

<sup>9</sup> Франко І. Твори: В 20-ти т. — Т. 18. — С. 501.

Д. Маміна-Сибіряка, українців І. Франка (рання проза), Ганни Барвінок (окремі оповідання) та ін. Лише інколи гнітючість і непривабливість натуралістично відтвореного життя поєднувались із органічно спокійними настроями, нібито властивими істинному буттю народу (повісті Б. Грінченка «Серед темної ночі», 1900 р., й «Під тихими вербами», 1902 р., окремі вірші Олени Пчілки та ін.). За літературою такого спрямування ще більшою мірою закріплювалось означення «народницька»; воно ототожнювалось із значенням «селянська», що корінням ніби сягало сфери романтизму й реалізму і, на думку деяких дослідників, найбільше перешкоджало утвердженню українського модерну. Насправді «народництво» в літературі було явищем світовим; його витoki пов'язуються з переходом, зокрема, європейських літератур на народні мови (започаткований Данте у трактаті «Про народну мову» і написаній італійською, а не латинською мовою поемі «Божественна комедія»); у кінці ХІХ ст. спалах «народництва» являв собою вже передмодерністський етап у розвитку літератури. Найочевидніші ознаки його простежуються в ранній творчості І. Франка, де інколи переплітались романтизм із реалізмом чи реалізм з натуралізмом, а пізніше з'явився в поета і модерний символізм («Зів'яле листя») чи й монументалізм («Іван Вишенський», «Мойсей» та інші філософські поеми). І. Костецький твердив, що як явище стилю І. Франко не існує. Це пробувала показати і Т. Гундорова<sup>10</sup>, але не було враховане найсуттєвіше: великим митцям у рамках одного стилю завжди буває тісно; горизонти їхньої творчості мимоволі сягають сфер і «старих», і «нових», і «найновіших» стилів. У Т. Шевченка, наприклад, помічені елементи сюрреалізму, що проявиться лише в ХХ ст. Дослідникам літератури з цим доводиться миритись як із фактом. Д. Чижевський, наприклад, говорячи про творчість І. Франка в контексті слов'янських літератур, наголошував без будь-яких застережень, що Франків реалізм виявляв

<sup>10</sup> Див.: Гундорова Т. Франко — не каменярь. — Мельборн, 1996. — С. VII та ін.

тяжіння до модернізму<sup>11</sup>. Слід об'єктивно визнавати, що письменник віддав належне і різним формам передмодернізму, зокрема натуралізму; це притаманне становленню будь-якого таланту.

Незвичайність майбутнього велета української літератури помічалася в малому Франкові дуже рано. «Якесь воно не таке, як люди», — казали про нього сусіди, і це ж саме «не таке» помічав у ньому й батько-коваль, вирішивши будь-що відірвати сина від кузні й лемеша і спровадити в якусь іншу науку<sup>12</sup>. Спровадив — і не помилився: Україна одержала справжнього подвижника українського духу — великого поета, прозаїка, драматурга, перекладача, фольклориста, дослідника літератури й економіста.

<sup>11</sup> Див.: Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. Переклад з німецької О. Костюк, М. Ігнатенка. — К., 2005. — С. 184 та ін.

<sup>12</sup> Див.: Коцюбинський М. Іван Франко // Твори: В 6-ти т. — К., 1962. — Т. 4. — С. 44.

# Проза: «реальний» натуралізм і неоромантизм як передмодернізм

Першими кроками І. Франка до цих висот стали кілька оповідань, що мали або мемуарний («У кузні», 1902), або автобіографічний характер («Малий Мирон», 1885, «Олівець», 1879, «Schönschreiben», 1884, «Грицева шкільна наука», 1883, та ін.). Перше з них («У кузні») пройняте ліризмом спогадів про хлопчика, який любив милуватися в кузні іскрами вогню, що народжував дивовижні металеві вироби і залишився в душах усіх тих, хто клопотався біля них. *«Се огонь у кузні мойого батька. І мені здається, що запас його я взяв дитиною в свою душу на далеку мандрівку життя. І що він не погас і досі»*. Так писав Франко через сорок літ від тієї пори, коли, за його словами, *«у невеличкій дерев'яній кузні в нашій слободі останній раз лунав ковальський вербель (швидкі удари — М. Н.), відіграний батьковою рукою молотом по ковадлі»*. Відтворений у поетичній формі, цей мотив відлунює і у вірші І. Франка *«У долині село лежить...»* (1900); батьківська кузня тут поставала вже не тільки як «місце роботи» коваля, в якого *«серце тепле»*, а й як горнило, де *«...кується краща доля... де кують Ясну зброю, замість пуг»*. Реальний образ, отже, переростав у символ із суспільним і загальнолюдським значенням.

Пізніші дитячі і шкільні враження І. Франко фіксував переважно в 23 роки (вище подано час публікації

їх). Сила й особливість тих вражень у тому, що вони не суто автобіографічні: за ними прихована складна художня процедура виведення людини з темряви, подолання в ній неуктва і прилучення її до знань. Автор був переконаний, що розповісти про все це слід не лише натурально (правдиво), а й з м'яким гумором та з захоплюючим артистизмом. Ідеться ж бо про героїв, які тільки зводяться на ноги, ледве-ледве при звичаються до світу, а тому з ними неминуче має траплятися щось комічне. «Грицева шкільна наука» чи «Schönschreiben» — це справді артистично розгорнуті анекдоти про не здатного до освіти хлопчика Грицька (*«тумана вісімнадцятого»*), який може засвоїти лише гусяче гелгання на зразок *«а баба галамага»*, чи про вчителя-самодура Валька, який на своїх уроках з каліграфії стояв над учнями, *«мов кат над душею»*; «Олівець» і «Мій злочин» — психологічні оповіді про негідність аморальних вчинків, а от оповідання «Малий Мирон» концентрує філософське осмислення світу. Герой оповідання — п'ятилітній Мирон — не просто освоює науку лічби, не просто вдивляється в рослинний і тваринний світ, у сонце, в небо чи в воду, а намагається пізнати й осмислити ці явища. Звичайна людина бачить їх кожного дня, для неї вони буденні; для незвичайного ж Мирона в них прихована суть життя, а тому сонце для нього — світла дірка в небі, вода в річці — надзвичайна глибінь (бо він бачить відображене в ній небо), тільки йому незрозуміло — чому і чим людина все це бачить і відчуває... Фінальний розділ оповідання — роздум письменника про майбутнє таких дітей. Чи легким буде їхнє життя, якщо в них ще змалечку все не так, як у інших? І. Франко — мораліст і просвітник — відповідає на це питання не дуже оптимістично: доля їх чекає незавидна. Пізнавши різні науки, вони забажають *«перевести їх у життя»*. А життя, виявляється, дуже жорстоке й невдячне. Воно кине малого Мирона і в стіни тюремні, і в нори мук та насилля людей над людьми, а скінчиться тим, що Мирон *«або згине десь у бідності, самоті та опущенні... або з тюремних стін винесе зароди смертельної недуги... або почне заливати черв'яка горілкою аж до цілковитої нестями. Бідний малий Мирон!..»*. Цим останнім вигуком-зітханням І. Франко ніби передбачив своє власне майбутнє. Мирон є одним із улюблених псевдонімів

письменника. Крім нього, він користувався ще такими: Живий Іван, Гаврило Кремінь, Джеджалик, Микита, Нагірний, Руслан, Роман Ярусевич та ін. Усього зафіксовано 99 псевдонімів І. Франка<sup>13</sup>.

Академік О. Білецький, виступаючи в 1956 р. на урочистостях з нагоди 100-річчя від народження письменника, сказав, що за 40 років радянської влади три академічні інститути (літературний, мовознавчий і фольклорний) не в змозі були навіть переписати все те, що І. Франко записав і опублікував протягом 40 років своєї творчої діяльності. Згодом, однак, у 70—80-ті роки з'явилося зібрання творів письменника у 50-ти томах. Щоправда, до нього (переважно з ідеологічних міркувань) не потрапило щонайменше п'ять томів Франкових текстів. Серед них, зокрема, поезії «Не пора...», «Великі роковини», «Розвивайся ти, високий дубе...», студії «Що таке поступ» (з вульгарним коментарем), «Соціалізм і соціал-демократизм», «Народники і марксисты» та ін., у яких точка зору письменника на колоніальний стан України та на марксизм не відповідала офіційній радянській ідеології.

За кількістю написаного І. Франка порівнюють з такими величинами в літературі ХІХ ст., як Л. Толстой, О. де Бальзак, Е. Золя, Г. Сенкевич, Ф. Достоевський. Певна частина його спадщини — публіцистика, газетно-журналістська продукція, до якої письменника спонукала потреба в заробітку. Чашу матеріальної скрути українського письменника він випив до дна. «...Умови його приватного життя були, скажу не зменшуючи, просто жахливі», — згадував, наприклад, С. Єфремов<sup>14</sup>. Але й за таких умов найкращі хвилини натхнення Франкові вдавалось присвячувати художній та літературно-критичній діяльності. Гімназіальні (в Дрогобичі) та студентські (у Львівському університеті) роки І. Франка — це період шукань свого голосу, наслідування відомих літературних зразків, досягнення зв'язків ідеологічних чинників із власне художньою творчістю. Національна свідомість, як не дивно, в ньому довго не прокидалася. Класичну (в основі своїй — рутинну) осві-

<sup>13</sup> Див.: Дей О. Словник українських псевдонімів. — К., 1969. — С. 544.

<sup>14</sup> Спогади про Івана Франка. — Львів, 1997. — С. 227.



ту він здобував без особливого захоплення. В університетські роки І. Франко, за власним зізнанням у листі до М. Драгоманова, «читав досить багато, хоч без вибору, більше белетристики, ніж наукових речей. Лекції... не дали... нічогісінько — ані методи, ані здобутків»<sup>15</sup>. У цих словах, мабуть, є й елемент лукавства, бо саме університетські лекції та читані за порадами професорів художні тексти стимулювали пошук молодим І. Франком чогось більшого, ніж він бачив у житті й літературі. Інакше кажучи, йому праглоось саме згадуваної «останньої правди», тобто ідеалу, вияви якого, на його переконання, «розлиті» в творах світової літератури. Ось чому він пробує свої сили в перекладах творів античної й нової зарубіжної класики, переспівах світових сюжетів і т. ін. Античні й ренесансні мотиви стають на якийсь час основним джерелом його літературних занять. Пізніше до них долучаються мотиви ближчої йому слов'янської та української історії й літератури, і він виношує думку про створення за їх зразком свого, «руського» епосу (поема «Бунт Митуси» — про митця Києво-руської епохи), «авторського» літопису (за зразком чеського «Краледворського рукопису» В. Ганки) та ін. Нічого серйозного з того не виходило, натомість молодий автор зміцнював віру у власні сили і впевненість в існуванні ідеальної літератури, яка здатна вдосконалити життя і людину в ньому. Звідси посилений дидактизм і морально-етичні настанови, що переважали в ранній творчості письменника. Дуже рано в ній стали виявлятися й ідеологічні чинники, зокрема ідеї марксистського соціалізму, котрим І. Франко протягом певного часу відверто симпатизував, поки в 1877 р. не потрапив за це на 9 місяців за ґрати. Через 20 років, у передмові до збірки віршів «Мій Ізмарагд», поет писатиме про марксистські настанови як про «формальну релігію, основувану на догмах ненависті та класової боротьби», і підтвердить свою прихильність до «старого, щиролюдського соціалізму, опертого на етичнім, щирогуманнім вихованні народних мас». Що то був за «щиролюдський соціалізм», сказати важко, але за уявленням про нього стояло свідоме бажання письменника полегшити біди народу. Розвитку художнього обдарування

<sup>15</sup> Франко І. Зібрання творів: В 50-ти т. — Т. 49. — С. 245.

І. Франка воно не дуже сприяло, навіть шкодило, бо привносило у творчий процес заданість й раціоналізм, які в будь-якій художній справі виконують деструктивну роль. Крім того, відданість соціалістичним поглядам ускладнювала особисте життя письменника: від нього відверталися деякі його знайомі, йому тричі не вдавалося взяти бар'єр депутата (посла) у сеймі, його забалотувала професура Львівського університету під час оформлення на викладацьку роботу. Не останню роль при цьому відігравала й відверта, як казав сам І. Франко, нелюбов до русинів та історії Русі загалом: він не приходив, що в тих сучасниках (русинах) бачив лише егоїзм, дріб'язковість і пиху, а в історії Русі — відсутність громадянського духу, справжньої самопожертви, ідеалів справедливості, братерства і волі. Особливо не любили митця усілякі перевертні й патентовані «патріоти», які, за його словами, вміли бути одночасно і патріотами Русі, і патріотами колонізатора — Австро-Угорщини, одержуючи за це по кілька окладів платні і залишаючись не здатними до продуктивного життя на користь свого народу.

Про цю «любов-нелюбов» І. Франко відверто сказав у статті «Децо про самого себе» (1897). Як видно, ніхто з його сучасників не помітив у тій статті письменницької іронії, не зрозумів, що так може говорити лише людина, яка ненавидить русинів і Русь тільки через надмірну любов до них<sup>16</sup>. Свій патріотизм письменник характеризував як тяжке ярмо; його він не може позбутися з почуття «собачого обов'язку» будь-що відробити ті шеляги, які видала йому селянська рука, щоб він обов'язково видряпався на висоту, де видно світло, волю, де ясніють вселюдські ідеали. Порозумітися зі своїми сучасниками при такій філософії, як і добратись до найясніших життєвих ідеалів, Франкові з роками ставало не легше, а щораз важче. Від відчаю його утримувала тільки впевненість, що гноблений і деморалізований український народ усе-таки поволі підноситься, відчуває жадобу світла, правди й справедливості і саме до них шукає

<sup>16</sup> У вірші «Сідоглавному» (1897), написаному як відгук на статтю Ю. Романовича «Смутна поява», дослівно ця думка звучить так: *«Ти, брате, любиш Русь, Як дім, воли, корови, — Я ж не люблю її З надмірної любові».*

шляхів. «Отже, — резюмував письменник, — варто працювати для цього народу і ніяка праця не піде на марне». Питання лише в тому — як працювати і з чого починати.

Молодий І. Франко зробив спробу обґрунтувати завдання письменства в статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878). Написана вона як реакція на статтю «Сьогочасне літературне прямування», опубліковану в журналі «Правда», 1878, № 11, т. 2. Прізвище автора статті не вказувалося, отже, Франко полемізував із нею як із позицією, а не з автором<sup>17</sup>. Йому здавалося тоді, що автор «Сьогочасного літературного прямування» (лише згодом з'ясується, що ним був І. Нечуй-Левицький) обмежував українську літературу етнографічними рамками, говорячи про необхідність її народності й національності, а реалізм він уявляв звужено: без ідеологічної тенденційності, соціальної заангажованості й космополітичної (загальнолюдської) спрямованості. Однак без цього не існує жодна література; «новий реалізм» у ній має бути науковим, тенденція — поступовою і т. ін. Час покаже, що більшу рацію тоді мав І. Нечуй-Левицький, говорячи про необхідність відмежуватися в творчості від московського ідеологічного впливу і навчитись поєднувати в реалізмі «загальне» й «особисте», а І. Франко, перебуваючи під впливом ідей марксистського соціалізму, пробував підганяти під них і літературну теорію, яка виявиться хибною і недієздатною. Творчість, зрештою, розвивається не за теоріями, а зумовлена особливостями таланту обдарованих людей. Істинність цієї думки І. Франко мав змогу перевіряти протягом усього творчого життя.

<sup>17</sup> На цьому наголошено через те, що і в академічній «Історії української літератури», і в монографії «Франко — не каменярь» Т. Гундорова продовжує стверджувати: стаття «Сьогочасне літературне прямування» підписана Іваном Нечуєм-Левицьким. Не береться до уваги навіть зауваження самого І. Франка в статті «Література, її завдання...»: «От я прочитав на початку другої сьогорічної книжки «Літературної правди» статтю, мабуть, статтю програмову редакції (без підпису автора)». Див.: Історія української літератури ХІХ ст. — Кн. 3. — С. 305; Т. Гундорова. Франко — не каменярь. — С. 20.

Першу збірку віршів «Балади і розкази» письменник опублікував ще до перебування в тюрмі, в 1876 р. Увійшли до неї твори, яким властиві переспіви, наслідування, книжність. Пізніше поет сам визнає слабкість цього періоду своєї творчості і знайде їй місце в книжці з характерною назвою «З літ моєї молодості», що вийшла в 1913 р., тобто за три роки до смерті поета. Вагомішою була написана І. Франком у ранні роки повість «Петрії і Довбущуки». Перший варіант її публікувався в журналі «Друг» протягом 1875—1876 років, а друга редакція вийшла окремим виданням теж у 1913 р. У цьому творі наслідування відомого ще з середньовіччя та Ренесансу мотиву ворогування двох родів — Монтеккі й Капулетті перенесене на український ґрунт. Прагнення дотримуватись настанов натуралізму зумовлювало одночасну легендарність подій. У повісті йдеться про скарби оспіваного в піснях опришка Довбуша, які одночасно хочуть відшукати і нащадки того Довбуша (Довбущуки), і ворожі їм Петрії. Де тут «натуральність», а де «легендарність»? Найімовірніше, так представлений романтизм, у якому все це переплелось. Дехто називає такий Франків романтизм пізнім. Проте доцільніше назвати його раннім, але не романтизмом, а неоромантизмом. Про «старий» романтизм у І. Франка було достатньо чітко уявлення. Він писав, аналізуючи поему Шевченка «Перебендя»: «Романтизм в літературі... значив перевагу геніальної особи над масою... Поет-романтик... ставить себе непомірно вище товпи, зайнятої буденними інтересами...». Неоромантизм теж зміщував центр художньої уваги в бік особистості, але вона стояла не над масою, а була «вилущена з неї», залишаючись її часткою. Леся Українка, досліджуючи ранню творчість В. Винниченка, саме в цьому вбачала основну відмінність «старого» романтизму від неоромантизму. Молодому І. Франкові як сучаснику співіснування різних естетичних уподобань (межі реалізму, натуралізму, неоромантизму) дотримання таких настанов давалося не просто і супроводжувалося неминучими художніми втратами; тому він повернувся до редагування «Петріїв і Довбущуків» через тридцять з лишком років. А роман «Лель і Полель», окремі мотиви якого перегукувалися з повістю «Петрії і Довбущуки», так і не доведений автором до друкованого вигляду: уривки його публікували-

ся в польській газеті «Львівський кур'єр» (1889), а повністю твір побачив світ лише в 1929 р., через 13 років після смерті автора. Його важко аналізувати як завершене художнє ціле: надто багато в ньому непрояснених завдань, штучно створених мотивів і т. ін.

Дуже складною виявилася й творча історія повісті «*Voia constrictor*». Написана й опублікована в 1878 р., вона через тридцять років була настільки ґрунтовно переписана автором, що стала існувати як окрема, самостійна редакція твору. Відхід від натуралізму в повісті цілком очевидний, як і наближення її до неоромантизму.

Внутрішня таїна цього твору, як здається, досі ніким не розкрита: радянські дослідники творчості І. Франка бачили в повісті лише «показ капіталістичної системи як системи гноблення»<sup>18</sup>, а новіші надто багато й непослідовно розмірковують про «психоаналітичні дискурси» в повісті, про «містичний підтекст», «сферу підсвідомості героя» тощо<sup>19</sup>. Це пов'язано з надто делікатним єврейським питанням, яке зачепив у ній письменник. Деякі «патріоти» свого часу хотіли «скомпрометувати» й самого І. Франка, твердячи, що він сам — прихований єврей.

Письменник на ці проблеми дивився глибше, точніше — художньо. Головний герой повісті «*Voia constrictor*» Герман Гольдкремер ненависний чи комусь привабливий не тому, що він — єврей, а тому, що це ретельно виписаний художній тип. Його, народженого в єврейському передмісті Дрогобича, письменник провів від «дитячого» смітника до «зрілої» й розкішної кам'яниці; показав, як можна виборсатися із злиднів на вершину багатства, щоб досягти, проте, найменш очікуваної, але неминучої загибелі. У сценах «виборсування» І. Франко — цілковитий натураліст: його Гершко (Герман) ще в дитинстві, коли Галичину охопив холерний мор, витримав свій перший життєвий екзамен в найбільш натуралістичній людській трупарні; свій перший бізнес йому судилось розпочати із заготівлі онуч (найостаннішого непотребу серед ганчір'я); потім він опиняється серед чорніших чорної землі заробітчани-либаків, які вручну,

<sup>18</sup> Басс І., Каспрук А. Іван Франко. Життєвий і творчий шлях. — К., 1983. — С. 120.

<sup>19</sup> Див.: Історія української літератури ХІХ століття. — К., 1997. — С. 309.

з допомогою кінських хвостів добували в Бориславських багнах чорну ропу і варили з неї щось на зразок мастила для змащування коліс у возах; згодом його кинуто в напівзлочинний світ скотарів-барішників, де процвітають лиш шахрайство та самосуд, але де «героеві» після загибелі спільника-барішника Вольфа трапився й перший солідний капітал (6000 гульденів!), який він використав для відкриття власного ґешефту. Оточення Германа теж натуралістичне: для нього (не з любові, а фактично з намови ребе Мойші) було «уплескане» (не «влаштоване» чи «організоване», а саме «уплескане») весілля з психічно хворою Рифкою, яка після народження свого первістка Дувидка «*кілька разів поривалася з'їсти свою дитину*»; хлопчик перші десять літ мав постійні напади епілепсії і виріс не тільки бешкетником, а й просто-таки пристрасним любителем фізіології вбивств. «...Люблю, — каже Дувидко, — як щось живе треплеться мені в руках, а я раз за разом затоплю 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 стоґону і харчання. Оце приємність!». Отже, і сам Герман, і його одноплеменці («...В кожного з «жидівської віри», так сказати, двоє лиць»; «Я жандарів не боюся... Лиш жидів...»; «Перше десятиліття... експлоатації, роблене по-жидівськи, поспішно, з занедбанням усяких приписів гігієни й обережності, коштувало смерті тисячів робітників» та ін.) представляють виродження людського в людині, на чому найпоспідовніше акцентували саме натуралісти.

Залишатись тільки натуралістом І. Франкові не дозволяв час; на межі ХІХ—ХХ ст. посилюються романтичні тенденції, і письменник, узявшись «перестворити» свою повість (у 1905—1907 роки), приглушив у ній натуралістичні і окреслив саме романтичні форми художності. Весь шлях виродження Германа постав у нього у вигляді романтичних спогадів та візій-сновидінь, а діям «тут-тепер» з домінуванням реалізму та натуралізму відведено лиш роль «перехідних містків» в оповіді. Спогади та сновидіння дали змогу письменнику підпорядкувати всю тканину твору укрупненню єдиного (як заведено було в «старих» романтиків) персонажа і піднесенню його до рівня символу за допомогою засо-

бів, які вперше стали застосовувати неоромантики. Здавалося б, що натуралістичний шлях Германа до збагачення, а потім — нещадна експлуатація ріпників на власних нафтових копальнях символічні самі собою. Але у творі з'явився образ змія-удава (*Boa constrictor*'а), який, заховавшись у зеленому листі бамбуків та пальм, вистежує здобич серед звірят-газелей, і символ Гольдкремера-удава стає подвійно й потрібно потенційованим. Сам Герман у повісті спостерігає за змієм кілька разів: вперше — на купленій у Відні картині, вдруге — у візії-спогаді, а втретє — уві сні (наче лежить Герман на зеленій траві-мураві, *Boa constrictor* спочатку вдивляється в нього, *«висунувши голову вниз і загнувши шию гаком»*, а потім торкається і його власної шиї. Художня сила цього образу змія-полоза — у поліфонічній метафоричності: він символізує і глитайське прагнення наживи, що заволоділо всім еством Германа, і водночас — самого Германа, який накинув експлуаторський зашморг на душі рабів-ріпників.

У першій редакції повісті І. Франко згадав ідеї провітництва і спробував показати Германа як переродженця; він ніби здатен повернутися обличчям до нещасних ріпників, навіть поділитися з ними своїм багатством. Однак у такій колізії автор відчув психологічну неправдивість і штучність. Він усунув її, готуючи перевидання повісті (1884), а в остаточній редакції твору (1907) ілюзорне переродження замінене фінальною стадією вирождення: у Германа з'явилась думка залучити до Бориславського гешефту свого сина Дувидка, що не була реалізована і через його характер, і через хижакські дії його конкурентів. Один із них (Іцко Цаншмерц) з допомогою динаміту хотів пробитися до нафтових родовищ, які простягнулися в бік головної штольні Германа; прогриміло кілька потужних вибухів, внаслідок яких була розтрощена голова Германа, а потім *«розірвало на шукки»* і самого Іцка Цаншмерца. *«...Тільки його руда голова немов торгнулася раптово наперед і, закрутивши козла в повітрі, вточилася до Германової штольні. Робітники, ледве живі зо страху, хрестилися та шептали беззв'язні фрази молитов на сей вид»*.

Важливо те, що робітники (ріпники) та конкурент Іцко постають лише як другий план (чи «тло») повісті. На першому ж (цілком у дусі неоромантизму) височіє

глитай Гольдкремер, що і в житті, і в загибелі своїй символізує виродження отруєної жадобою багатства людяності. Те, що їй надано єврейського колориту — суто художній чи й випадковий штрих. Щоб убезпечити себе від будь-яких підозр, І. Франко, проте, залишив у повісті одне невідповідне міркування: *«Капіталіст, промисловець, жид чи не жид, ще й досі не перестав у Галичині бути диким звіром...»*.

Повість «*Voа constrictor*» засвідчила свідому й тривалу прив'язаність І. Франка до художнього ідеологізму, інакше кажучи, до літературного осмислення соціальних, зокрема соціалістичних, ідей. Їй передував цикл оповідань «Борислав» (1877), а пізніше — незакінчений роман «Борислав сміється» (1881—1882), які, за авторським задумом, мали б показати зворотний бік благополуччя Гершків-Германів та Іцків. Все оте чорніше чорної землі робітництво, на крові й кістках якого вони зводили своє мільйонне багатство, виходило в цих творах на передній план і ставало їхнім головним героєм. За соціалістичною теорією, воно, здолавши своїх гнобителів, мало б стати й героєм історії. Мабуть, щиро вірячи в таку утопію, І. Франко, проте, не знаходив для її втілення відповідної художньої мови. Йому бракувало того романтизму, без якого немислимий перехід однієї історичної формації в іншу. Внаслідок цього всі бориславські робітники в циклі та в романі хоча й опинились на першому плані наративу, але були натуралістично окреслені. Віяння романтизму наявні хіба що в романі «Борислав сміється»; дозованість їх спричинила, ймовірно, й незакінченість твору. Не останню роль відіграла й еволюція ідеологічних поглядів письменника. Переконавшись у безперспективності соціалістичної доктрини, він місця своїм ріпникам у ній не знаходив.

Теорія натуралізму «зобов'язує» письменників творити «без відриву від життя», з жорстким означенням людських вчинків та історичних фактів. Чи знав про це молодий І. Франко, сказати важко, але його твори бориславського циклу написані так, ніби їх справді продиктувало саме життя. Ріпники (робітники нафтових копалень) у тому циклі постають у найбруднішому життєвому бруді і водночас освітлені якоюсь внутрішньою естетикою, зігріті душевним теплом і співчуттям. Звернутися до них як до художнього матеріалу письменника



змусило перетворення підкарпатських жителів із сільських злидарів на промислових заробітчан. Вони, з одного боку, постачали своєму краю та зарубіжжю цінний матеріал для освітлення, тобто нафту, а з іншого — утворювали в Бориславі та прилеглих до нього селах своєрідну западню. У ній, за словами письменника з передмови до циклу бориславських оповідань, «гине і пропадає наше щасливе Підгір'я..., марнується без ліку здорових сил нашого народу. Борислав стався для нього осередком експлуатації у всіх можливих видах... Борислав висисає вздовж і вшир усі сусідні села, пожирає молоде покоління, ліси, час, здоров'я і моральність цілих громад, цілих мас». Щоб створити з такого матеріалу літературну картину, натуралістам потрібен його розтин, і І. Франко, як здається, в окремих творах постає неабияким майстром того розтину. В оповіданні «На роботі» (1877) використано художній прийом сну, в якому майбутньому ріпникові Грині явилась алегорична Задуха, що «провела» його через усі процеси добування нафти. Корба для опускання ріпників у глибокі нафтові ями, тісна штольня, в якій заробітчани залишають свою силу протягом дня, і нарешті — нічліг-нора, де їм доводиться гиніти вночі, — все це володіння Задухи. Вона «підказує» Грині, що в таких умовах не лише людина, а й худобина не здатна вижити, однак є три способи, з допомогою яких усе-таки можна «вимотатися із тої сіті поганої». Ті способи в цьому оповіданні не названі, але в іншому («Ріпник», 1877) з'ясовано, що йдеться про загибель людини. Точніше — про три варіанти загибелі: перший, коли обірветься іржава линва, якою робітника (як Івана Півторака) спускають «на роботу» в штольню, другий, коли людина (як Іванова наречена Фрузя) захлинеться в багні відпрацьованої нафтової ями, а третій, коли її (як Ганку, що вкинула непритомну Фрузю в ту яму) убиває власне сумління. Тут скальпель письменника розітнув не лише рабську працю на бориславських промислах, а й суто людські взаємини між ріпниками. Життя є життя, говорить автор, у ньому навіть за найгірших соціальних умов можуть виникати любовні стосунки чи спалахувати ревності; головне, щоб витримати чи не найголовніший у житті екзамен — на мораль. Ганка, в якій зародився злий намір позбутися Фрузі, аби спантеличений Іван «дістався»

тільки їй, такого екзамену не витримала і за вчинене зло розраховувалася життям. А довірливу Фрузю і неморального Івана (Фрузя чекала від нього дитину, а він тим часом накидав оком і на Ганку) поєднала спільна могила (*«Івана поховали в одній ямі з останками тіла його Фрузі»*).

Художній реалізації цієї історії властива певна недопроявленість: молодий автор ще не завжди розрізняв органічний розвиток дії і суто публіцистичні повідомлення про неї. Відчувається й не завжди доречне нагнітання жахів, яке навіть у натуралістів мало би бути вмотивованим та пластичніше вкомпонованим у структуру художнього тексту. Водночас такі оповідання, як «Ріпник», засвідчували готовність І. Франка до втілення оповіді про бориславські проблеми у більшу епічну форму. У 1881—1882 роки журнал «Світ» публікує роман «Борислав сміється», яким письменник мав намір «представити саморідний робітницький рух бориславських ріпників, що закінчився великою пожежею Борислава восени 1873 р.». На відміну від бориславських оповідань, де ріпники постають інертною, терплячою біомасою, в новому творі їх активізовано; вони пробують згуртуватися, чинити опір своїм кривдникам-експлуататорам і навіть погрожують пустити з димом самосередок експлуатації — місто Борислав. Роботу над романом письменник не завершив. Деякі дослідники схильні вважати, що сталося це з технічних причин: припинив своє існування журнал «Світ». Однак І. Франко міг надрукувати твір у якомусь іншому журналі чи опублікувати роман окремим виданням<sup>20</sup>. Не виключено, що далася взнаки еволюція поглядів І. Франка. Роман писався і як натуралістичне художнє полотно, і як пропагандистський твір у дусі марксистської теорії соціалізму про можливість робітничих рухів. Дійсність, проте, розвивалася «не за Марксом», і письменник не міг цього не помічати. Тому й була припинена робота над твором, який художню вартість від цього втратив не остаточно. Натуралістична поетика дала змогу окреслити в ньому кілька колоритних постатей, означити болючу тему руйнування і пробудження особистості в умовах

<sup>20</sup> Окремою книжкою роман вийшов у Львові через шість років після смерті письменника.

нещадної експлуатації, а найголовніше — створити майже міфологічний образ середовища, тобто міста Борислава, яке стало (подібно до змія-полоза в «*Voas constrictor'i*») символом пекла на землі.

У нарисі «Дещо про Борислав» (1882) І. Франко писав, що тоді в Бориславі було понад 12 000 ям, «з котрих, правда, більша половина стоїть даром; ями ті — власність 75 більших і 179 менших підприємців і працює при них до 10 500 робітників (переважно українців, мазурів і жидів)». У романі «Борислав сміється» змальована лиш незначна частина тих робітників, а з підприємців І. Франко виділив тільки двох — відомого з раніших творів Германа Гольдкремера і його постійного конкурента по нафтовому бізнесу Леона Гаммершляга. Останній вважав себе духовно високим і культурним, а «Герман, той простий, невчений жид-онучкар був для нього сіллю в оці, і він старався все і всюди, де тільки міг, щипати його, а в товаристві ніколи не переминув поза звичайною чемністю показати Германові свою духовну вищість. Герман знов мало робив собі з дотинків Леона, а шарпав його на полі інтересів: переханував частки, котрі хотів купувати Леон, переймав його щонайліпших робітників, а при всім тім Леонові все показував такий вид, буцімто й нічого не знає». Отже, типові, як для дикого капіталістичного бізнесу, вороги-конкуренти. На якомусь етапі, щоправда, Леон Гаммершляг відчув, що в житті краще «мати кружок приятелів, а не ворогів. При тім же він зачув, що у Германа є син-одинак у Львові в практиці купецькій, — і думка його прямо стрілила туди: Германів син і його Фанні — то пара; два найбільші силачі по капіталу, замість боротися і підкопувати один другого, сходяться, зв'язані тісним вузлом родинним, і — думка Леона будувала золоті замки на тій тривкій підвалині». У цих цитатах з роману помітна особливість натуралістичного письма І. Франка: воно не стільки малює, скільки оповідає, створюючи труднощі при читанні; оповідь уповільнена, часом нудна, не емоційна і з явним послабленням ролі фантазії в самому творчому процесі. Щоб зробити цікавішою сюжетну лінію «Леон — Герман», І. Франко, щоправда, спробував «кинути» Германового сина Готліба в прірву майже фантастичного здичавіння. Той утік зі своєї купецької практики у Львові, загубив-

ся у найнижчих норах вуглярів, до нареченої Фанні пробивався з допомогою своєї істеричної матері Рифки, але з того сватання нічого не вийшло: передумав раптом батько Фанні Леон Гаммершляг (запідозривши, що через сватання до його дочки Гольдкремери хочуть залагодити свої бізнесові негаразди), а Рифка напоумила Готліба підпалити його фабрику. «...*Все його багатство за годину з димом піде*, — сказала вона синові, — *і донька його буде твоєю!*». Ця сюжетна лінія в романі обірвалась, і можна лиш припустити, що письменник планував піддати вогню Борислав із двох кінців: крім Готліба, «*підпалити се прокляте гніздо на штири роги*» пропонував і ріпник Сень Басараб. Як це мало відбутися, в романі не сказано, зате підготовку до підпалу Борислава ще й ріпниками І. Франко виписав дуже ретельно.

За задумом письменника, життя ріпників є головною сюжетною лінією в романі, а центральною постаттю в ній постав перший в українській літературі кадровий робітник Бенедьо Синиця. Його доля та ще доля його робітничого побратимства сформували в романі основу того символу зла, яким став для експлуатованих робітників Борислав.

Робітничу тему І. Франко послідовно висвітлював з позицій марксівського соціалізму. Наука — одна з підвалин натуралістичного стилю. Прагнучи до максимальної об'єктивності в освітленні фактів буття, вірячи в незнищенність людських цінностей, натуралісти вважали, що їхнє художнє мислення найближче підійшло саме до наукового розуміння суті речей. Науковість марксизму може видатися сумнівною. Однак у часи Франка її сприймали ледве чи не як новоявлену Біблію. Судячи з роману «Борислав сміється», так її тлумачив і І. Франко. Тавруючи зло, що нависло над робітниками нафтових копалень і над містом Бориславом, письменник структуру роману уподібнив до біблійної. Усі Євангелія Нового Заповіту (Матвія, Марка, Луки, Івана) збудовані за єдиним принципом: спочатку йдеться про народження й дивовижні діяння Сина Божого, потім наведена Нагірна проповідь Його; вона, звернена до учнів і всього люду, є квінтесенцією Христового вчення, а сформоване воно як протидія іудейським фарисеям (дослівно — тим, що відокремилися, а переносно — суєтословом, лицемірам). Фарисеї у І. Франка — гольдкреме-

ри та гаммершляги; вони відокремилися від робітників, висотують з них останні жили, а ті висувають із своїх рядів свого захисника (сина Господнього!) Бенедя Синицю, який після митарств та знущань над ним і виголошує в романі свою... Нагірну проповідь. *«Бенедьо був на вид спокійний, говорив рівним, звучним голосом. Тільки очі, незвичайно блискучі, лице, незвичайно бліде, і свіжі, глибокі морщини на чолі свідчили про те, що думка його працювала з великою натугою. Рада йшла над тим, які поставити жадання жидам на випадок угоди. Майже всі радили жадати небагато, щоб се тим певніше одержати. На те сказав Бенедьо:*

*— Правда ваша. Хто менше жадає, борше дістане... Треба нам такі жадання поставити, щоб ми забезпечилися в разі недодержання слова, щоб ми мали силу в кожній хвили наново розпочати таку саму війну, коли того треба буде...».*

*«Війна», про яку говорить Бенедьо, насправді була «нарадою», страйком, розпочатим робітниками внаслідок нещадної експлуатації їх. Вимоги страйкарів, сформульовані у «проповіді» Бенедя Синиці, були аж надто скромними: підвищити зарплату, зорганізувати робітницьку запомогову касу (в неї мали робити внески і робітники, і власники нафтових підприємств), щоб у разі нещасного випадку з робітником йому оплачувались ліки, утримувалась його осиротіла родина та ін. «Жиди не знали нічого про ту нараду. Чим ближче до ночі, тим більший страх огортав їх перед робітниками. Хати були позамикані. На вулицю рідко хто показувався. Тільки глухий гомін і шепіт, і тривожна дрож ходили по Бориславі, мов пошибаюча тисячі людей зараза, мов осінній стогнучий вітер по гаю». Подальші перемовини робітників із підприємцями викликали тільки сміх і глузування над ними. «— Ви думаєте, що ви тут якісь царі чи самовладники!? — вигукував Герман Гольдкремер. — Не виставляйтеся на сміх! Жадаєте много, а не дістанете нічого, — то весь Борислав вас висміє!*

*— Весь Борислав нас висміє? А хто ж то такий Борислав? Борислав, паночку, то ми! (підкреслення моє. — М. Н.) І на нас тепер прийшла пора посміятися над вами!...».*

Конфлікт роману, отже, визначився і загострився до краю: хто такий Борислав, і хто над ким буде сміятися?

Підприємці вже наступного дня після страйку не тільки не підвищили робітницьку плату, а й значно знизили її; крім того, хтось викрав «запомогову касу», а в вічі робітникам полетіла знущальна фраза: *«Постійте трохи, випчихайтеся! Борислав — то ми! І ми тепер сміємся з вас!»*.

Розгортаючи сюжет, І. Франко подумав, мабуть, що надто «м'якою» була «Нагірна проповідь» Бенедя і надто ліберальними були його вимоги щодо «фарисеїв». Тому й знаходяться робітники (Андрусь Басараб), які закликають до помсти підприємцям. Першим їх кроком був намір підпалити Борислав. Це узгоджувалось із марксистською «теорією» силових дій проти експлуаторів, але суперечило християнській моралі Бенедя. Він відмежувався від «силовиків» (*«Палити з вами не буду!»*), а потім *«утер рукавом дві пекучі сльози, що туй-туй хотіли бризнути з його очей, і вийшов надвір. Се він прощався з своїми золотими надіями»*. Франко, скориставшись у романі мотивом біблійного міфу, показав водночас і безперспективність його: герой може виявити певну романтичність у спробах змінити світ, піти навіть на розп'яття, але на революційність «у душі Маркса» не зважитись. Христос усвідомлював, що через розп'яття зможе виконати місію, доручену йому Всевишнім. А Бенедьо? Куди заведе його Марксова «теорія» боротьби з гнобителями, І. Франко не знав; надаючи перевагу християнським постулатам буття, він зупинився на півдорозі. І романові судилося бути не завершеним. Залишився від нього, проте, символ гнітючого зла, в яке потрапляє людина, опинившись в умовах поневоленого нафтовими гешефтами Борислава. Натуралістичність і вповільненість оповіді, багатослівність молодого автора роблять твір нелегким для читання; зацікавити ним привченого до мобільності й швидкої ефектності в текстах читача ХХІ століття — річ не проста. Але він є історією, яка передувала модернізму.

З більших прозових творів І. Франка значно ближчою до модернізму була повість «Захар Беркут» (1883), що писалася майже одночасно з бориславським циклом. Журнал «Зоря» оголосив конкурс на твір із сучасного чи минулого життя народу. І. Франко дуже швидко написав його і навіть поспішив (у листі до М. Павлика) означити його стиль: повість є «історичною» (за часовим ок-

ресленням подій), «ідеальною» (за трактуванням характерів) і «реальною» (за методом писання). Останнє (щодо «реальності») було для радянських літературознавців приводом характеризувати повість тільки як «реалістичну» та ще й і з поширенням «соціалістичних ідей» у дофеодальному (громадівському) суспільстві<sup>21</sup>, а «ідеальність» припала до смаку дослідниці Т. Гундоровій, яка розшифрувала її з посиланням на флоберівський натуралізм, на який натякнув сам Франко, згадавши його роман «Саламбо»<sup>22</sup>. І реалізм, і натуралізм у повісті знайти важко. Будь-який історичний твір потребує переважно романтичної структури з огляду на авторську фантазію. «Захар Беркут», отже, — неоромантична повість, дійові особи в якій романтично ідеалізовані, виокремлені з маси (громади), введені в дію без будь-яких психологічних чи соціальних зумовленостей (як у реалізмі чи й натуралізмі); керуються у своєму житті виключно почуттями (Максим Беркут і Мирослава), майже інстинктивними громадівськими традиціями (Захар Беркут) або корисливими інтересами (батько Мирослави Тугар Вовк). До романтизму близька і певна заданість у розвитку сюжету повісті, яка у творі естетично не завжди обґрунтована, ймовірно, через «молодість» Франкового таланту: надто довільно його герої «мандрують» із ситуації в ситуацію і не завжди «метафорично» декларують свої погляди та дидактичні настанови (щодо патріотичних переконань, вірності традиціям і т. ін.). На сьогодні до повісті, мабуть, не можуть мати претензій хіба що читачі середнього шкільного віку: їх влаштує і пригодницький елемент твору (сутички зі звірами під час полювання, використання в бою дерев'яних метавок, потоплення в долині монгольських нападників шляхом перекриття річки камінною скелею-«сторожем» та ін.), і щирість любовних почуттів Максима та Мирослави, їхня боротьба за своє кохання з пихатим батьком Мирослави (він ніяк не допускав, щоб його дочка мала право закохатись у хлопського сина Максима), з монгольськими завойовниками, що полонили Макси-

<sup>21</sup> Див.: Басс І., Каспрук А. Іван Франко. Життєвий і творчий шлях. — К., 1983. — С. 157—158.

<sup>22</sup> Див.: Гундорова Т. Франко — не каменярь. — Мельборн, 1996. — С. 60.

ма, і навіть із силами природи. І. Франко не приховував, що деяке предметне тло повісті він узяв «з природи», використав і почуту легенду про потоплення в Карпатах монгольських нападників у 1241 р., а все інше у творі — то його поетична фантазія, романтичний вимисел. Довелося навіть виправдовуватись перед редактором журналу «Зоря» за право автора на своє трактування в художньому творі відомих історичних подій: «...Де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами». «Особи» в «Захарі Беркуті» справді «живі», їх легко співвіднести з буттям не лише давньої, а й сучаснішої історичної епохи. Максим і Мирослава зображені автором з любов'ю, їхні почуття природні, можливі в будь-яку епоху, чого, однак, не можна з певністю сказати про дії й почуття старого Захара. Відчувається, що письменник його образ «підтягував» під соціалістичну ідею на її ранньому, громадівському етапі. Деякі слова Захара звучать як промови перекonanого марксиста ХІХ ст. Благословивши Максима й Мирославу на подружнє життя, він говорить: *«Чим ми побідили? Чи нашим оружжям тільки? Ні!.. Ми побідили нашим громадським ладом, нашою згодою і дружністю. Але... се не був останній удар на нашу громадську твердиню... Погані часи настануть для нашого народу... Але серед тих злиднів знов нагадає собі народ своє давнє громадство... Щаслив, кому судилося жити в ті дні! Се будуть гарні дні, дні весняні, дні відродження народного... Прийде пора, іскра розгориться новим огнем!»*. Тут навіть слово «народ» узято не з ХІІІ ст., а з іншої історичної епохи — з ХІХ ст., а «іскра», що *«розгориться новим огнем»*, безпосередньо відтворює марксистські лозунги: пушкінський рядок *«Из искры возгорится пламя»* був епіграфом до більшовицької газети «Іскра».

До давнішої історії І. Франко в прозових творах пізнішого часу майже не вдавався. В одному випадку, що правда, заглибився в проблему столітньої давнини («Ліси і пасовиська», 1883), але тільки з метою звернутися «до темної досі в історії нашого економічного розвою доби політичної реакції 50-х років минулого віку, в якій наші селяни кінець-кінцем основно програли т. зв. сервітутову справу і в якій через те покладена була основа



пізнішого економічного лихоліття та автономічного безголов'я». Останнє (переважно «безголов'я») стало предметом осмислення в оповіданнях «сучасної дії», які умовно можна назвати або «побутовими», або «тюремними». Побутові твори набували у І. Франка нерідко напіванекдотичної форми («Добрий заробок», 1881; «Як пан собі біди шукав», 1887; «Свиня», 1890; «Історія кожуха», 1892; «Свинська конституція», 1896; та ін.), яка давала змогу зобразити не тільки співчутливо, а й іронічно чи й сатирично людську біду та тих здирників, які цю біду спричиняють. «Герої» цих творів здебільшого злидні, обман та наруга, що спадали на нещасну голову найбіднішого мужика, а фатальність їх забезпечувалась ще й відповідним конституційним законодавством. Тому мужик не може нічого вдіяти, зокрема проти панка, який ошукав його з замовленими йому і виготовленими вчасно мітлами («Добрий заробок»), не може погасити найрізноманітніші податкові борги навіть за допомогою єдиної на всю сім'ю вдяганки — старого кожуха («Історія кожуха»), а в повсякденному житті («за конституцією») змушений навіть *завидувати простій свині*: їй якийсь *панисько* міг наказати хоча б розв'язати ноги, щоб не муляло, коли везуть на продаж, а мужик так і залишається зв'язаним по руках і ногах усіма своїми бідами («Свинська конституція»).

«Тюремна» тема у І. Франка зумовлена його арештантським досвідом. Побувавши кілька разів за ґратами, він помітив там такі події й мотиви, які самі були художніми символами. Один з них став основою оповідання «До світла» (1890): шістнадцятирічний Йосько Штерн потрапив безневинно до буцегарні і був застрелений жандармом тільки за те, що тягнувся до тюремного віконця, аби довше почитати при денному світлі звичайний буквар. *«— Йой! — крикнув Йосько і як сніп упав з риштування на ліжко, що стояло під вікном... Йосько кидався ще і стогнав тихо, все притискаючи книжку обома руками до грудей, немов би хотів нею заткати смертельну рану.*

*— Що він робив? — спитав мене ключник.*

*— Та... я... тільки... до світла...*

*Хотів ще щось говорити, але духу йому не стало. Останнім відрухом відірвав руки від грудей і показав ключникові закровавлений буквар».*

Як художні символи сприймаються й історії про героїв «тюремної казни» в оповіданнях «Хлопська комісія» (1884) чи «Панталаха» (1888), в яких, за словами письменника, передано епізоди, «не мудруючи та не вдаючися в ніяке філософствування про їх значення. Нехай їх фактична основа говорить сама за себе». В іншому місці, говорячи про такі та схожі за оповідним стилем оповідання, І. Франко припускав, що вони «може... видадуться декому старомодними і позбавленими тої містики, яку наші новіші письменники та критики уважають майже доконечною приналежністю літературних творів. Проте надіюся, що вони ні в чийй душі не збудять хорих фантазій, а здоровому смакові дадуть здорову і не зовсім неприємну поживу». І. Франко, отже, не припускав, що може бути «старомодним» у своєму письмі. А зіставляючи свою «Хлопську комісію» і новелу В. Стефаніка «Злодій» (у статті «Старе й нове в українській літературі»), І. Франко навіть спробував показати, що його «старомодність» і «новомодність» Стефаніка зумовлені «артистичними» способами зображення. В. Стефаніка, як виявиться, не цікавитиме оповідний процес покарання односельцями спійманого «на гарячому» злодія; він зосередиться на психологічному стані злодійства як злочину людини. І. Франко ж такого самого злодія проведе крізь тортури та знущання над ним (його не тільки б'ють протягом кількох днів, а й морять голодом, тримають під палючим сонцем і т. ін.), але метою твору є показати, як тому злодієві таки вдається «викрутитись» і втекти на волю. У В. Стефаніка, отже, відображена внутрішня душевна драма, навіть трагедія, що може, на думку І. Франка, «mutates mutandis повторитися в душі кожного чоловіка»<sup>23</sup>, а у І. Франка — бувальщина, подібна до натуралістичного анекдоту. Відходив він від такого типу творчості лише тоді, коли оповідав про щось душевне, інтимне та ще й почасти пов'язане з власними переживаннями, як, наприклад, в оповіданні «Маніпулянтка» (1888). Хоч у ньому й багато натуралістичних елементів (надто детальний «робочий» та «родинний» побут поштової маніпулянтки Целі), однак увага концентрується все-таки на стані душі людини, коли вона раптом потрапляє

<sup>23</sup> «mutates mutandis» — лат. «з відповідними змінами» (лат.). — Франко І. Зібрання творів: В 50-ти т. — Т. 35. — С. 109.

в кризову ситуацію. Закоханість, змагання за жіночу емансипацію, аналіз вдаваних чи справжніх любовних почуттів — такі найочевидніші віхи тієї ситуації. І. Франко запропонував полегшений варіант виходу з неї: і герой-залицяльник, і суб'єкт залицання (маніпулянтка Целя) сходять зі сторінок оповідання якось майже непомітно і без особливих стресів. Причини цієї непомітності, проте, в обох героїв неоднакові: Целя, як здається, увазі до неї героя-залицяльника не надала особливого значення, а він свої почуття приховав на дні власного серця. У листі до А. Кримського Франко зізнавався, що в «Маніпулянтці» відлунив мотив його любові до Целі (Целіни) Зигмонтовської. «Отся любов, — писав він, — перемучила мене дальших 10 літ; її впливом були мої писання «Маніпулянтка», «Зів'яле листя», дві п'єски в «Ізмарагді» і недрукована повість «Лель і Полель». Отже, те, що для Целі було незначним амурним епізодом, для залицяльника (І. Франка) стало майже фатальним.

Тим часом мотиви особистого життя І. Франка, їх непросте психологічне наповнення збігалися в часі з інтенсивним зацікавленням фрейдівським психоаналізом у Європі. Враховуючи раніші спроби дати психологічне пояснення життя і творчості людини, австрійський психіатр З. Фрейд доводив, що психоаналіз — ключ до розуміння її психіки. Одним із її рушіїв є лібідо (сексуальний потяг) чоловіка й жінки, яке, сублімуючись, визначає особливості усіх, зокрема і творчих, вчинків людини. Природа цих явищ абсолютна; людина залежить від них з народження. Звідси запропонований З. Фрейдом «едіпів комплекс», суть якого виводилася з поведінки героя трагедії Софокла «Цар Едіп» (V ст. до н. е.), головний герой якої не зміг уникнути навіть одруження з рідною матір'ю. Варіанти подібного «комплексу», на думку психоаналітика, спостерігаються також у «Гамлеті» В. Шекспіра (XVII ст.), «Братах Карамазових» Ф. Достоевського (XIX ст.) та деяких інших творах. Загалом же, твердив З. Фрейд, підсвідомість відкрив не він, а письменники; його заслуга полягає в означенні місця підсвідомого в механізмі «едіпового комплексу»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Див.: Козлов А. Психоаналитическая критика // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. — Москва, 2004. — С. 339.

Ця теорія зумовила активність багатьох його опонентів, які дискутують із З. Фройдом ще й сьогодні; дехто вважає, наприклад, що фройдівське «відкриття» є не наукою, а читвом для середнього класу; що ця теорія не приділяє уваги художності, естетиці письменницьких текстів. Незважаючи на це, ідеями фройдівського психоаналізу перейнялися певні кола творчої інтелігенції, спонукаючи до формування кількох складових модернізму.

І. Франко був не байдужим до психологічних пояснень художньої творчості і людських стосунків загалом ще задовго до появи психоаналізу З. Фройда. У ґрунтовному трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898) він спробував показати (переважно на творчості Т. Шевченка), що естетика як продукт духовної діяльності людини народжується в її психіці. Там відбувається асоціативне «бродіння» ідей, формуються образи, які сприяють символізації відтвореного змісту художнього тексту. Цим зумовлена потреба постійного заглиблення письменника в психіку героїв і ситуацій, що складають основу людського буття. Оповідання «Маніпулянтка» в цьому розумінні було своєрідною розвідкою. Послідовніше психоаналітичні тенденції І. Франко відобразить у кількох наступних прозових творах — у повісті «Для домашнього вогнища» (1897) та в романі «Перехресні стежки» (1900). Вони є ніби антиподами тих творів письменника, що ілюстрували якусь ідеологічну теорію чи політичну доктрину. Однак над письменником продовжували тяжіти деякі особливості передмодернізму, тобто натуралізму. У першому творі вони представлені надмірною деталізацією психологічних наближень до основного конфлікту, а в другому — акцентуацією на майже фізіологічних «тонкощах» садизму одного з героїв роману — Стальського.

Конфлікт повісті «Для домашнього вогнища» був новим в українській літературі, але вже добре знаним у літературах європейських: йшлося про прихований Анелею від чоловіка (капітана Антона Ангаровича, Антося) бізнес — торгівлю дівчатами для борделів Туреччини, Індії, Єгипту і навіть Бразилії. Тоді ще влаштовувались судові процеси з цього приводу, набуваючи розголосу в пресі, на який, вважається, І. Франко й відгукнувся своєю повістю. Твір має вишуканий стиль. У

ньому зображені і приховані психологічні підтексти взаємин чоловіка й жінки, і дії втаємничених у бордельний бізнес (удова Юльця Шаблінська), й інтригуюча дурель Антося з приятелем Редліхом, який відкрив очі Антося на бізнес його дружини, і навіть самогубство загнаної у безвихідь Анелі. Психологічно найцікавішим є момент у кінці повісті, коли слідчі просять дівчат, завербованих для продажу в закордонні борделі, упізнати тіло самогубці. Ці дівчата мали б підтвердити, що Анеля — їхня колишня вербувальниця, але вони сказали: *«Ні, не ся!»*. Для слідчих їх слів було досить, щоб виключити Анелю з кримінальної справи. Антося, спостерігши таку *«кумедію»*, пройнявся несподіваним співчуттям до всього світу: *«Якими ж благородними, майже святими видались йому в тій хвилі ті упавші, його жінкою так страшно покривджені дівчата, що в тій тяжкій для нього хвилині знайшли в своїх серцях настільки людськості, і самовідречення, і прощення, щоб одногосно, рішуче висказати се однісіньке, а в своїх наслідках таке важне слівце “ні!”! Се одно слівце погодило його з людською природою, з життям, додало йому нового духа, нової надії... І, обливаючися рясними слізьми, він кинувся на коліна перед трупом Анелі, і цілував, і обливав слізьми її холодні, костеніючі руки...»*.

На перший погляд, у цитаті наявні ідеї Просвітництва. Але ні! Просвітники доводили, що вдосконалити людину можна шляхом утвердження життєвих чеснот, а у повісті благополуччя досягнуто античеснотами: участю Анелі та вдови Юльці в злочинному бізнесі, маскуванням організаторки проституції Анелі, брехнею дівчат-повій, на її могилі посаджено рівний, як свічка, високий кипарис — *«вірний образ замкненої в собі енергії і незломної рішучості»*, і все це заради того, щоб уникнути руйнування *«домашнього вогнища»*. Як змінилося уявлення людське про «дні і ночі» на землі! І. Франко того уявлення і не засуджує (хоч натякає на *«вбожество, недостаток»*), які нібито й змусили Анелю долучитися до процвітання «першої найдавнішої професії»), і не виправдовує: він психологічно забезпечує його наявність. Інакше кажучи, письменник доводить присутність у житті поміченого модерністами хаосу.

Хаос триватиме ще понад століття, аж поки постмодерністи не помітять у ньому ще й вияви апокаліпсису.

Виникав він, проте, не в фіналі, а вже й на початку модернізму. Поняття апокаліпсису застосоване до того, що відтворив І. Франко, наприклад, у «Перехресних стежках». Назва цього роману дещо прозаїчна (теж ознака натуралізму!); ідеться ж у ньому не тільки про те, що зійшлися на перехресті стежки адвоката Рафаловича і його колишнього домашнього репетитора Стальського чи стежки ідей радикального новогромадівства і староукладних ідей напівдикого, колоніально полонізованого капіталізму в Галичині. Роман оповідає про значно глибші речі, про те, як людина, потрапивши в ярмо колоніальних злиднів, втрачає національне обличчя, опиняється в кайданах антилюдяності і наближається до крайньої межі життя.

«Перехресні стежки» — найбільш психоаналітичний і національно заангажований прозовий твір І. Франка. Психоаналітика пов'язана з іменами переважно двох персонажів твору (психологічне розкриття характерів Рафаловича і Стальського), а національні мотиви сконцентровані в образі радикально настроєного Рафаловича, який не тільки відчув себе поневоленим русином, а й прагне вивільнити з цього поневолення весь свій народ. У І. Франка національна свідомість (як уже говорилося) розвивалася дуже повільно, але швидко набула набатного звучання. У «Перехресних стежках» вона найбільш прозоро постає в болючих роздумах Рафаловича, відтворених за допомогою синекдохи (в частині пізнається ціле, і навпаки). *«Отсей старий, — міркує Рафалович, — що заблудив у близькім сусідстві рідного села, що стоїть насеред гладкого, рівного шляху і не знає, в який бік йому додому, — чи ж се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будущим, між широким, свобідним розвоєм і нещасним ни́дінням».*

До таких роздумів Рафалович прийшов, щоправда, не одразу. І. Франко спочатку розглядає його в центрі гострого й напруженого сюжету. Психоаналітика тут виявилася винятково продуктивною. Опис подій сюжету в романі фактично відсутній: усе пропущено крізь психіку героя-радикала і відображено в дрібних і дрібніших душах персонажів, що його оточують. Сталь-

ський тут — вершина дрібнодухості, агресивної і винятково садистської. Він подібний до юного Дувидка Гольдкремера, який найбільшу втіху одержував від знущання над усім живим: йому однаково, замордувати шкідливого kota чи тероризувати власну дружину Регіну. Зустрівшись із Рафаловичем через десяток літ розлуки, він навіть виправдовує свій тероризм: Регіна, мовляв, сама винна: вона блондинка (а всі блондинки — звірі від природи!), і їй не до вподоби, що муж Стальський часом міг «затриматись» допізна з ласою до теревенів кухаркою. Оскільки ж Регіна кухарку звільнила, то Стальський ізолювався на все подальше життя від Регіни, тримав її в чорному тілі і методично піддавав садистським тортурам.

Сутність романної колізії, проте, полягає не в стосунках Стальського і Регіни, а в тому, що Регіна — перше кохання Рафаловича. Відтрутивши його в молоді роки під впливом демонічної «цьоці» (тітки), Регіна лише згодом усвідомила, що вона відштовхнула від себе щось найголовніше в житті — діамант любові; той самий діамант, що дається людині лише раз і про який Регіна «знала». Чи можна підсвідомо після втрати знову заволодіти тим діамантом? Виявляється, що ні. Навіть за умови, що цьому сприятиме також і Рафалович. Боротьба за діамант любові — одна з найдраматичніших і найкривавіших не лише в романі «Перехресні стежки», а й в усій українській прозі. Кількість смертей у творі важко перелічити: Регіна вбиває нелюда Стальського і сама скоює самогубство, гинуть ще кілька персонажів роману, і саме це символізує наявність навіть у ранньому модернізмі не лише виявів хаосу, а й ознак апокаліпсису. Втриматись на рівних життю допомагають лише такі натури, як Рафалович. Це типовий для літератури рубежу ХІХ—ХХ ст. романтик-ідеаліст; він відчув національну й індивідуальну ущербність свого народу і спробував піти йому на допомогу. Дивлячись на того старого, що заблудився в найближчій околиці свого ж села, жахаючись самого виду *«тих бідних сіл, через які вела його дорога, тих куп хворосту і соломи, тих подертих лахів, брудних полотнянок, сірих і бурих лиць, косматих корів, скрипучих журавлів, роззявлених корчем і*

*гордих, ненажерливих дворів», Рафалович відчув, що в його душі пробудилося «якесь супротиленне почуття. Показувалося, проблискувало щось мов зеренце щирого золота в купі сірого піску, і те щось помалу кристалізувалося і виявляло себе в однім коротенькім не то реченню, не то зітханню:*

*— Ах, як багато праці потрібно!».*

Рафаловичу здалося, що зарадити справі можна шляхом залучення в політичну боротьбу самих русинів; він для обговорення болючих питань неволі села й усього свого народу скликає перше, а потім і друге народне віче і, хоча й відчуває спротив таких людей, як Стальський, хоч і наражається на опір колоніальних польських властей (вони навіть заарештовують його у зв'язку із вбивством Стальського), надії на майбутню перемогу не втрачає. Представник влади староста чує від нього, звільненого з-під арешту, впевнену, засновану на правових засадах, заяву: *«Ось тут маю честь вручити пану старості донесення про віче, яке скликаю на слідуючий торговий день до Вигоди (назва села. — М. Н.). Надіюсь, що перешкод сим разом не буде ніяких».*

Рафалович у творі постає «продовженням» і стихійних бунтарів проти насилля над народом (Кармелюк Марка Вовчка, Микола Джеря І. Нечуя-Левицького, Чіпка Панаса Мирного та ін.), і Павла Радюка І. Нечуя Левицького, що з цією ж метою (але на просвітницькому рівні) пішов «у народ». Однак Євген Рафалович — модерний інтелігент, і тому під свою народно-визвольну місію збирається підвести правову базу. Це свідчить про утвердження в літературі нового, інтелектуального героя. А разом із ним розпочиналося третє відродження України й української літератури. Перше спостерігалось у часи Європейського Ренесансу (XVI—XVII ст.), друге знаменувала «Енеїда» І. Котляревського, писана народною мовою (кінець XVIII ст.), третє утверджувалось із появою модерного погляду на світ і художню творчість (кінець XIX ст.). І. Франко до цього йшов ніби не передбачувано, але закономірно. Особливо підтвердить це його поетична творчість.

Непередбачуваність І. Франка відчутна і в невеличкому шедеврї письменника — оповіданні-романі «Сой-



чине крило» (1905). У ньому письменник звернувся до романтизму в найчистішому його вигляді. У романтичному творі «Страждання молодого Вертера» Й.-В. Гете (1774) і відлунні його через 70 літ у Ф. Достоєвського («Бідні люди», 1846) використаний прийом «роману в листах». Франкове «Сойчине крило» — теж маленький роман, але в одному листі. Його написала майже емансипована «феміністка», яка, проте, перебувала в повній залежності від сімох чоловіків, а восьмому (першому чоловікові!) вирішила висповідатись. Чоловік, читаючи листа, «прокоментував» кожен її крок у житті, а в кінці читання дочекався і її саму, авторку листа. Отже, у творі представлені психології двох людей, що перенесені з «чистого» романтизму в не менш «чистий» неоромантизм. До такого висновку спонукає те, що в неоромантизмі всі герої виокремлені з маси. У І. Франка вони стали «перекотиполем» (вона) і (як він) відлюдьком (твір має підзаголовок «Із записок відлюдька»). У цьому помітний елемент гри: у «відлюдька» в творі вражена хіба що психіка (внаслідок раптового зникнення жінки), а в усьому іншому він нібито поміркований, за винятком деякого максималізму в судженнях. Так, міркуючи про феміністично настроєних жінок, що прагнуть рівності з чоловіками, він говорить: *«Дай їм сьогодні (жінкам. — М. Н.) рівноправність у державі, вони зробляться незломною опорою всіх реакційних, назадницьких, клерикальних та бюрократичних напрямків.*

*Дай їм рівноправність, коли для них усяка просвіта, всяка наука — се тільки окремий рід туалету, спорт, спосіб приманити спеціального роду женихів.*

*Певне, бувають виїмки. Виїмкам усяка свобода. Але тягти весь загал жіноцтва, особливо того ситого та вбраного, та випарфуманого, до вищої науки — се цілкова страта часу й засобів».*

Твердження гіперболізоване, що узгоджується із неоромантизмом твору. А те, що героїня твору є повією, — реальність; вона належить до численних дівиць, якими в повісті «Для домашнього вогнища» торгували Юльця з Анелею. Тільки ті потрапляли в турецькі, індійські чи бразильські борделі, а ця несподівано опинилася в Ро-

сії. А там уявлення про борделі було інакшим: «жрицю любові» ще у кінці ХІХ ст. могли не тримати в спеціальних, зареєстрованих владою притонах, а просто передавали з одних рук у інші, програвали в карти (як мисливського пса). Так за три роки героїня «Сойчиного крила» побувала в багатьох чоловічих обіймах, у багатьох російських містах, опинившись зрештою на березі океану, в далекому Порт-Артурі. Звідти лист від героїні до Галичини йшов майже півроку, і приблизно стільки ж їй знадобилось для того, аби добратися до свого «першого чоловіка». Одна з Франкових коханок — Целіна (героїня «Маніпулянтки») — теж приходила до вмираючого письменника; можливо, для того щоб сказати, що була дурною, не відповівши взаємністю на його закоханість; що пам'ятала його протягом усього життя... Не сказала вона цих слів І. Франкові, бо він передав, що не хоче її бачити навіть у передсмертний час. Герой «Сойчиного крила» (героїня, граючись, переінакшила його ім'я з «Хоми» на англійське «Томас», а потім — на скорочене лагідне «Массіно») вчинив навпаки: звелів, щоб «Сойку» запросили до помешкання. «Сойка» — теж не справжнє ім'я героїні: вона прибрала його собі самочинно. Та ще й за дивних обставин: будучи нібито закоханою в «Массіно», вона «привревнула» його до... пташки сойки. І застрелила її, залишивши собі тільки її ім'я та крильця від неї; їх вона й надіслала своєму «Массіно» разом із листом-романом, ймовірно, щоб розчулити свого «першого чоловіка». Мети вона, здається, досягла; хоч «Массіно» її словам у листі не дуже довіряє.

Такі «подвійні стандарти» в стосунках між людьми І. Франко не вигадав. У час наближення модернізму він і в цьому сюжеті відтворив мотиви апокаліпсису. І «Сойка», і «Массіно» — швидше руїни, ніж цілісні особи. Цілісними й послідовними в них можна вважати хіба що нерви. Обоє такі нервові, що це нагадує ще одну ознаку неоромантизму-модернізму. Лідер віденських модерністів Г. Бар про неї говорив так: «Коли прихильники модерну говорять «людина», то мають на увазі нерви... Натуралізм буде подоланий з допомогою нервового романтизму... через містику нервів. Новий ідеалізм

відрізняється від старого подвійно: він спирається на дійсність і його мета — оволодіти нервами»<sup>25</sup>. Героям «Сойчиного крила» до оволодіння нервами не близько. «Массіно» хоч намагається це зробити, а численні вигуки «Сойки» в листі, безпричинні «ха-ха-ха» і «переведення духу» — очевидна демонстрація неприборканої нервовості. Її попередницями в українській літературі є героїня «Бурлачки» І. Нечуя-Левицького, Христя з «Повії» Панаса Мирного. Хоч і повії, вони, порівняно з «Сойкою», менш нервові і не позбавлені внутрішньої поетичності; «Сойка» зі своїми нервами надто раціональна й корислива, щоб бути поетичною. Це може бути наслідком засновного раціоналізму в самому модернізмі, а також пов'язане з тенденціями новішого часу, відображеними у цьому творі. І. Франко у своїй прозі (ніде правди діти) був не завжди поетичним; на відміну від його власне поезії, тобто віршованої творчості.

<sup>25</sup> Толмачёв В. Неоромантизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 639.

# Поезія: модернізація форми, поліфонія філософських символів

І. Франко віршувати почав дуже рано, але не завжди вправно. Перша збірка його віршів «Балади і розкази» (1876) відверто наслідувальна, дуже юнацька й ідеалістична. Як і в ранній прозі, у поетичних творах його звучало жадання життєвого ідеалу, який молодий автор вважав наявним у «старих» літературних творах, тому й наслідував їх. До сьогодні побутує думка, ніби молодому І. Франкові майже нічого не промовляла фольклорна стихія, яка для старших українських поетів була першоджерелом. І. Франко справді не писав «у дусі» фольклору; він вважав, що цю проблему вичерпав ще Т. Шевченко (про його епігонів годі й говорити!), але власне народна творчість (пісня, легенда й ін.) для І. Франка чужою не була. Проте він не переспівував її, а осмислював, наслідком чого є вміщений у першій поетичній збірці сонет «Народна пісня» (1874) чи своєрідні оди «Моя пісня» (1874) і «Задунайська пісня» (1876). У піснях поет побачив *«люду мого дух»* і ту життєдайну силу, якою він (як і любов'ю) справді *«сильний»* і тому *«перестойть»* усі *«негоди земного буття»*. Подібне І. Франко міг би сказати й про професійну художню літературу, в якій теж черпав поетичне натхнення, хоч, звичайно ж, робив і перші спроби звирити його з чимось

поміченим і відчутим у життєвих реаліях. Звідси такі вірші, як «Від'їзд гуцула» (1875), «Могила» (1875) чи «Божеське в людським дусі» (1875), де помітне захоплення поезією «старих» романтиків, «Бунт Митуси» (1875) чи «Аскольд і Дір під Цар-городом» (1876) — мотиви із старокиївських літописів, яким надано віршованої форми. Сюжет поеми «Хрест чигиринський», писаної через рік після виходу «Балад і розказів», запозичено з «Історії русів». Не цурався молодий поет і поширеного ще в добу романтизму переспіву «чужих» поетичних зразків: «Русалка» (з О. Пушкіна, 1876), «Помста за вбитого» (з Й.-В. Гете, 1876), «Керманич» (з Г. Гейне, 1876) та ін. Отже, для таких творів характерні елементи традиції, а загалом — нова, осмислювальна форма побудови поетичного тексту. За спостереженням П. Филиповича, Франкова «стихія — розповідати або промовляти, дати “нову енергійну дикцію”»<sup>26</sup>. Останнього І. Франко вимагав від усіх поетів (лист до Олени Пчілки початку 80-х років ХІХ ст.), а сам у першій збірці віршів цього не досяг. Цьому перешкоджала недостатня увага до народної мови і захоплення панівним тоді в офіційних колах мовним «язичієм», що нав'язувалося в Галичині москвофілами. На схилі літ І. Франко спробував відредагувати свої ранні твори і вмістив їх у збірці «З літ моєї молодості» (1913). Однак і у відредагованих текстах енергія залишалася такою ж зниженою, як і в першому варіанті поетичної збірки. І. Франко долав недоліки раннього етапу поетичної творчості повільно, позбуваючись наслідування у віршуванні і поступово наближаючись до своєї художньо-естетичної концепції. Помітною вона стала в наступній збірці поета «З вершин і низин» (1887, 1893). Дві дати — це роки двох видань збірки; друга з них була суттєво доповнена не лише кількісно, а й якісно. Звертаючись до прози, І. Франко протягом певного часу творив у межах натуралізму, а щодо поетичних творів твердив, що він — романтик. Але що це за романтика?

Поетична Європа другої половини ХІХ ст. об'єднувала багато тенденцій і угруповань. За зразком групи ні-

<sup>26</sup> Филипович П. Література. — Нью-Йорк — Мельборн. — 1971. — С. 197.

мецьких поетів «Молода Німеччина» (К. Гуцков, Г. Лаубе, Т. Мундт) та австрійських «Молода Австрія» (А. Майснер, М. Хартманн, Х. Роллет) у Франції формується літературне угруповання «Парнас» (старші письменники Ш. Леконт де Ліль, Ш. Бодлер, Т. Готьє і молодші П. Верлен та Коппе); віденські поети, згадавши проскрибовану урядом «Молоду Австрію», творять поетичну групу з назвою «Молодий Відень» (Г. Бар, А. Шніцлер, Г. Гофмансталь та ін.), а на польських теренах набуває розголосу молодіжна група поетів «Молода Польща» (С. Пшибишевський, Я. Каспрович, С. Висп'янський та ін.). Поетичні настанови їх не однорідні. Прихильники угруповання «Молода Німеччина» сповідували ідею «універсальної романтичної поезії»; французькі «парнасці» романтизм заперечували і за основу творчості брали критерій краси (синтез античних уявлень про неї та вічних почуттів); група «Молодий Відень» заперечувала натуралізм, поєднуючи символізм, неоромантизм, декаданс; у творчості представників «Молодої Польщі» віднаходили і естетику елітарного мистецтва (без моральних і суспільних завдань), і деякі принципи романтичної та реалістичної творчості. І. Франку як поету була ближчою позиція «Молодого Відня» і «Молодої Польщі»; називаючи себе романтиком, він уже в 90-ті роки ХІХ ст. спробував свої сили в поезиї символізму й декадансу (збірка «Зів'яле листя»), водночас не цурався деяких реалістичних тенденцій. Але тільки деяких; реалізм як художня програма (не кажучи вже про натуралізм, з позиції якого Т. Гундорова розглядає усі твори збірки «З вершин і низин»)<sup>27</sup> протипоказаний поетичному мистецтву, як і музиці, з якою поезія найтісніше пов'язана. Свою естетичну концепцію Франко-поет, готуючи збірку «З вершин і низин», орієнтував саме на музику.

Вражає насамперед метафорична назва збірки. «Вершини» й «низини» в уявленні поета — не тільки відповідники ландшафтів Карпат і Підкарпаття, йдеться про духовні вершини людських устремлінь і життєві низини людського буття, точніше — про дух і тіло людське. Ось чому початковою і до першого, й до другого ви-

<sup>27</sup> Див.: Гундорова Т. Франко — не каменярь. — Мельборн, 1996. — С. 33 та ін.

дання збірки І. Франко ставив поезію «Вічний революціонер», яка згодом була названа «Гімн» (1880). Це був гімн усього мистецького покоління часів Франка; ним можна відкривати першу сторінку не афішованої, а наявної в українській культурі літературної групи «Молода Україна». Крім І. Франка, в ній на початку було ще два талановитих представники тогочасної української культури — історик і літератор М. Драгоманов та композитор М. Лисенко, який створив до «Гімну» музику.

Перші ознаки неоромантизму в цьому творі очевидні. Революціонер тут — *«дух, що тіло рве до бою»*. Мотив безсмертя його, можливо, запозичений І. Франком у польського поета Ю. Словацького (у нього теж є два твори з назвою «Гімн», своєрідна «Ода вольності» і т. ін.), але обробка теми, гармонійне протиставлення «духу» й «тіла» здійснені поетом у цілком оригінальному ключі. «Дух» у творі — це все, що зумовлює поступ людства, це — *«наука, думка, воля»*, які ніколи

...не уступлять п'їтми поля...

І де в світі тая сила,  
Щоб в бігу її спинила,  
Щоб згасила, мов огонь,  
Розвидняющий день?

У запитанні наявна і ствердна відповідь, зокрема й на питання, чому дух людський є одвічним. Він став, як переконує поет, не теорією, а практикою в житті мільйонів душ. Його голос нині чути скрізь,

І де тільки він роздасться,  
Щезнуть сльози, сум, нещастя.  
Сила родиться й завзяття  
Не ридать, а здобувати,  
Хоч синам, як не собі,  
Кращу долю в боротьбі.

Особливість багатьох закличних, програмових творів полягає в тому, що вони часом пишуться на замовлення, і тому виходять «погані вірші». Без музичного супроводу їх важко сприймати. А Франків «Гімн» — блискучий зразок віршованого мистецтва. Ритмомелодика, поліфонічність кожного образу, прозора-таємниче, динамічне крещендо у веденні головної теми — все підпорядковане тому, щоб твір сприймався як моноліт-

ний дзвін. Особливість дзвона полягає в тому, що він, як сигнальний музичний інструмент, є самозвучним. Більшість усіх пізніших творів І. Франка справді «самозвучні». Досягти цього було і просто, і непросто: творячи поезію, І. Франко щоразу «вистукував», «наспівував» у пам'яті ритм чи мелодіку майбутнього вірша. Поки «не вистукається», текст на папір не заносився<sup>28</sup>. Ось чому кращі вірші І. Франка по-справжньому мелодійні, багато з них ставали піснями, а деякі й не потребували втручання композиторів, бо звучали, як музика. Так, у першому вірші циклу «Веснянки» («Дивувалася зима», 1880), що публікувався одразу після «Гімну», йдеться про те, як дивувалася зима, що несподівано тануть сніги, що сама вона поступово слабне, а все навкруг набирається теплом і розквітає запахуцями квітами, що ті квіти пробує здолати шура-буря, але дарма... *«І най-дужче над тим/Дивувалась зима,/Що на цвіт той дрібний/В неї сили нема»*. Ця глибока метафора перемоги життя над смертю висловлена з високим музичним (ритмічним) хистом.

Наступний вірш цього циклу («Гримить», 1880) витворює ритм потужного симфонічного оркестру:

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

Гримить!

Гримить! Тайна дрозж пронимає народи, —  
Мабуть, благодатная хвиля надходить...  
Мільйони чекають щасливої зміни,  
Ті хмари — плідної будучини тіні,  
Що людськість, мов красна весна, оновить...

Гримить!

Тут наявні специфічна фольклоризація художньої мови поета, його здатність побачити в природі відблиски життєвих колізій, надія на прихід обов'язкового щастя людського, вміння скористатись фольклорною образністю (*«благодатна пора»*, *«спрагла земля»*,

<sup>28</sup> Див.: Щурат В. Франків спосіб творення // Спогади про Івана Франка. — Львів, 1997. — С. 280—281.



«темна хмара», «красна весна» та ін.). Однак найголовнішим, завдяки чому вірш є художнім цілим, вважають його мелодику. Отже, стильова домінанта поезії І. Франка — мелодійність. Інша річ, що поетична мелодійність Франкова багатостильова: від романтизму і неоромантизму до символізму та екзистенціалізму. Поєднання цих тенденцій іменується раннім українським модернізмом. Екзистенційні мотиви, наприклад, наявні в уривках із двох віршів із циклу «Веснянки».

Земле, моя всеплодющая мати,  
Сили, що в твоїй живе глибині,  
Краплю, щоб в бою сильніше стояти,  
Дай і мені! («Земле, моя...», 1880).

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

Vivere memento! («Vivere memento!», 1883).

Вважається, що екзистенціалізм — явище середини ХХ ст. (Ж. П. Сартр, А. Камю та ін.). Але його елементи спостерігаються в усій історії культури. В ХІХ ст. вони особливо активізувалися, і данський учений С. К'єркегор тоді ж розкрив їх філософське підґрунтя: самотня людина раптом відчула, що опинилася в світі абсурду<sup>29</sup>. Франків ліричний герой відчув наявність цього абсурду саме в період раннього модернізму і тому, щоб вистояти (у наведених цитатах), просить для себе сил у Землі і в самих людей, які почали забувати, що вони — люди, а їх поведінка дуже близька до абсурдної. Йшлося, власне, про те, про що І. Франко заговорив і в своїй пізній прозі: намітилось руйнування людини, яке вело до апокаліпсису.

Елементи екзистенціалізму наявні і в інших циклах збірки «З вершин і низин». Цикли «Осінні думи»,

<sup>29</sup> Див.: Борев Ю. Экзистенциализм: одинокий человек в мире абсурда // Теория литературы. Литературный процесс. — М., 2001. — Т. IV. — С. 309.

«Скорбні пісні», «Нічні думи» і навіть «Думи пролетарія» — це роздуми про екзистенцію людини, про повсюдну невлаштованість життя, про прагнення людини знайти якийсь вихід у боротьбі за своє щастя. Інколи поет сягає однієї з вершин філософії неоромантизму і стверджує, що єдиний порятунок при цьому — поезія (його вірш «Поезія»):

І вбогі жили б ми, понурі, як мари,  
Якби не поезії дивнії чари...  
Укритее щастя, мов мати дитину,  
Вона обгортає у теплу ряднину.  
Незримії сльози, що плаче душа,  
Вона поцілунком своїм осуша.

Частіше, проте, з'являються в поета мотиви боротьби за нормальну екзистенцію. В одних випадках вона постає як метафора каменярьської праці («Каменярі», 1878). Поетові каменярі, хоч і знають, що *«щастя всіх прийде по наших аж кістках»*, усе ж не втрачають надії і йдуть вперед:

...в одну громаду скуті  
Святою думкою, а молоти в руках.  
Нехай прокляті ми і світом позабуті!  
Ми ломимо скалу, рівняем правді путі...

«Це каменярство Франкове — не випадковий образ, це його заповітний настрій, його звичайне самоозначення... З «Каменярів», як із центра, радіусами розходяться всі інші мотиви ранньої Франкової лірики», — писав М. Зеров<sup>30</sup>. Іншого разу тим мотивам надано «тюремного» означення. Рівняючи правді шлях, герой-каменяр мусить бути готовим і до того, що може опинитися за тюремними ґратами. Відтак у поета з'являється цикл «Тюремних сонетів» (1890, 1893). Найперше, що змінилося в цих творах, — характер музичної екзистенції (сонет у перекладі з італійської означає «звучати», «дзвеніти»). Скута, з одного боку, канонічною формою сонета (14 обов'язкових поетичних рядків, наявність двох катренів — чотири-віршів і двох терцетів — тривіршів, регламентований спосіб римування тощо), а з іншого — замкнутістю тюремного простору, музика «Тюремних сонетів» набула винятково похмурого, часом приреченого звучання. «Се

<sup>30</sup> Зеров М. Твори: В 2-х т. — Т. 2. — С. 472—473.

дім плачу, і смутку, і зітханья» — перший рядок першого сонета, що нагадує слова Данте Аліґ'єрі — *Lasciate ogni speranza* («покиньте всю надію»).

Своєрідною інтродукцією до «Тюремних сонетів» можна вважати повість І. Франка «На дні» (1880). Писана в час між другим і третім арештами письменника, вона подавала прозаїчну картину того самого тюремного дна, що й пізніші сонети. У ній зображені верхи і низи суспільства, група арештантів, протилежними в якій є інтелігент Андрій Темера і «найнижче затолочений» Бовдур. Як поводять себе «на дні» інші (кишеньковий злодій, спрацьований ріпник, зациклений на власництві газда чи навіть «філософ» Стебельський), письменник відтворив колоритно й захопливо, але «високу ідею» вони не уособлюють. Інша річ — Темера й Бовдур! Франко, як «тимчасовий» соціаліст, однаково співчував і інтелігентному Темері, і «затолоченому» Бовдурові, але конфлікт між ними він «розрубав» так, що, мабуть, і сам не сподівався: «затолочений» Бовдур убиває інтелігента! І. Франко, мабуть, інтуїтивно відчував, що таким шляхом піде розвиток історії України (у складі СРСР) протягом більшої частини ХХ ст. Ідеться про те ж, що передбачав і російський романіст Ф. Достоевський у своїх «Бісах» (1872): люмпен-пролетаріат винищить значну частину інтелігенції і запанує на одній шостій земної кулі, що буде одним із виявів апокаліпсису.

«Тюремні сонети» І. Франка (як і повість «На дні») теж «готують» апокаліпсис. У них відображені своєрідні «будні» арештантів із їхнім щоденним животінням і ледь живою мрією про можливу волю і водночас — уся історія гноблення людини: від злочинного клейма, яке Господь поклав «на грудь Пілата» (йдеться про розп'яття Христа) до ситуації, що процвітає в двох тюрмах народів — Австрійській і Російській імперіях. За вікном тюрми є конституція, законодавство, а в самій тюрмі — цілковите зневажання людини і людства. Крізь затхлий морок арештантові лиш зрідка війне в душу щось дуже світле й тепле, скристалізований концентрат духовності людської — пісня...

Одним-одна лишилася мені ти,  
Мужицька пісне, в котрій люд весь плаче,  
І мому серцю легшає неначе  
З народним болем в один такт боліти.

О ви, кристалізованії стони,  
Ви, сльози, перетоплені в алмази,  
Зітхання, влиті у тужливі тони!  
Не покидайте ви мене в тій хвилі!  
Кріпите, щоб ті безумства, муки, врази  
Мойого духу глиб не помутили!

У цій поезії І. Франко відображає надії на порятунок піснею, але і вона вмовкає, коли відчує, що перебуває в «западні»:

Де чоловік потоптаний, проклятий...  
І вмовкне пісня. Так і соловейко  
Втікає від гнізда, писклят, яець,  
Коли людська рука їх доторкнеться.

Караюча рука безжальна. Вона піднімається не тільки на пісню, а й на творця її. У XXVI сонеті йдеться саме про це: десять літ сидить за ґратами складач пісень, який сам і виконує їх. «*І плаче так, що аж ся серце крає*». І ось стається диво: «пани» переписали ту пісню «слово в слово», послали до цісаря у Відень, і той... звільнив з тюрми співця. Це чи не єдиний у «Тюремних сонетах» мотив справедливості, базований на просвітництві. Чим він викликаний? Мабуть, надією на існування у світі гуманізму...

Жорсткі формальні вимоги до сонета на певному етапі літературного процесу стали поширюватись і на його змістовність. У часи Данте Аліґ'єрі, Ф. Петрарки й В. Шекспіра (ранній та пізній Ренесанс) основними мотивами сонетів були кохання і краса як доцільність. Німецький поет Ф. Рюккерт (середина XIX ст.) доповнив ці мотиви «мечем» і «кров'ю», тобто військовими темами, які ніби розвинулись із патріотичних суперечок. І. Франко спробував показати, що «живі... *огромнії сонети*» здатні відтворювати будь-які сфери життя, тобто вони вільні у виборі тем і мотивів. Звідси й назва його циклу — «Вольні сонети», які також входили до збірки «З вершин і низин». Це була масштабна модернізація сонетної форми, яка віднині стає універсальним засобом поетичного мислення в усій європейській літературі. Після І. Франка поети вже дивилися на сонети не тільки як на рабів уніформи, а й як на панів, що здатні в ту уніформу одягти найглибші і найрозмаїтіші думки.

Звідси в «Вольних сонетах» уславлення *«каменярського молота»*, що дзвонить об камінь, і луна того дзвону виринає з душі співом («Чого ти, хлопе...», 1881); *«могучого орла»* І. Котляревського, який першим увів у літературу живе українське слово («Котляревський», 1873); народної пісні як творчого духу людини («Народна пісня», 1873); правди й волі, що є вогнями людських сердець («Незрячі голови наш вік кленуть...», 1880); постійної праці, яка одна лиш може стерти ржу з душі і збагатити силою людину («Як те залізо з силою дивною...», 1880); малого дитяти, що в сні спілкується зі своїм ангелом («Ось спить дитя...», 1881); *«Сікстинської мадонни»*, яку весь світ *«чтить буде вічно»* («Сікстинська мадонна», 1881); зрештою — пісні майбутнього, яка розвалить старий світ і над збратаними народами зацвіте *«новим, пречудним цвітом»* («Пісня будучини», 1880). У цих сонетах помітні перегуки з мотивами пророчого Шевченкового слова і водночас — своєрідні заявки на ті мотиви, які набуватимуть у пізніших творах І. Франка глибшого, епічного звучання (зокрема, в поемах «Пророк», «Мойсей» та ін.).

Поетичне осмислення тих мотивів потребувало від І. Франка подолання крутого бар'єру, швидше за все — бар'єру національної свідомості. Поетова муза тримала її все ще ніби на периферії душевних поривань; з'явилась вона лиш у вигляді окремих елементів, а не поставала в єдності і відкритості. Потрібен був, отже, спеціальний поетичний цикл. У збірці «З вершин і низин» йому дано назву «Україна». Не «Русь», як прийнято було називати Україну в галицько-карпатських краях, не «Малоросія», як офіційно іменувалась вона в імперській Росії, а «Україна». Радянський режим тримав цей цикл Франка за сімома замками. Не публікувався він (за винятком вірша «Моя любов») ні в 20-томному, ні в 50-томному зібраннях творів поета. Уперше в книжкове видання його введено у 2001 р., тобто через більш, як століття після написання<sup>31</sup>.

У певному розумінні цикл «Україна» був розвитком теми «Вічного революціонера». Але конкретизованим, зосередженим на Україні як феномені поневолення, в

<sup>31</sup> Див.: Франко І. Мозаїка. — Львів, 2001.

якій має воскреснути головна цінність буття — свобода. Центральним твором тут можна вважати ще один гімн неафішованого об'єднання «Молода Україна» — «Не пора, не пора, не пора...» (1880). Він увібрив у себе і мрію про те, що неминуче «*Вкраїна воскресне!*» («Розвивайся ти, високий дубе», 1883), і твердження, що любов до України поєднується з любов'ю до всіх народів-братів («Моя любов», 1880), і те, що «*Брат братом, а бриндзя за гроші*» («Ляхам», 1882). Гімн «Не пора...» актуалізував ідею, що Україна не може довічно «*москалеві й ляхові служити*», що пора «*для України жить*», лише їй віддавати свою любов і єднатись під її прапорами. Це ніби відомі ще від Т. Шевченка поетичні інвективи, але в часи І. Франка, коли уярмлення України двома імперіями ставало дедалі жорсткішим, вони потребували нового поетичного оформлення. І. Франко увиразнює це переважно з допомогою анафори — стилістичної фігури повтору як окремої лексеми («*Не пора*»), так і окремої строфи («*Не пора, не пора, не пора*»). Наведена строфа повторюється в трьох катренах, а в четвертому — трансформується з заперечної у стверджувальну:

Бо пора це великая єсть:  
У завзятій, важкій боротьбі  
Ми поляжем, щоб волю, і щастя, і честь,  
Рідний краю, здобути тобі.

Покладений на музику Д. Січинським, гімн «Не пора...» став загальнонаціональним мистецьким явищем. А в творчості І. Франка він був суттєвим кроком до ще гучнішої інвективи, яку проголосив поет у фіналі прологу «Великі роковини» (1898). Написаний він з нагоди 100-річчя нової української літератури (час першої публікації «Енеїди» І. Котляревського), а виголошений перед початком вистави «Наталка Полтавка» у львівському театрі. Фінал прологу звучав уже не просто як вічовий дзвін («Вічний революціонер!»), а як набат:

Довго нас наруга жерла,  
Досі нас наруга жре.  
Та ми крикнім: «Ще не вмерла,  
Ще не вмерла і не вмер!».

Вперше подібний мотив у ХІХ ст. прозвучав у Т. Шевченка («*Не вмирає душа наша...*»), потім — в автора

майбутнього гімну України П. Чубинського («*Ще не вмерла Україна...*»), і тому Франкове «*Ще не вмерла і не вмере!*» можна було б витрактувати як наслідування чи ремінісценцію. Насправді тут представлена нова поетична енергія. Досягнуто її несподівано експресивними (завдяки огрубленню) образами («*жерла*» замість «*їла*») і повтором відомих слів гімну «*Ще не вмерла...*» (з еліпсом образу «Україна», який переведено в психологічну пам'ять реципієнта). Майже плакатне запевнення: «*Не вмере!*» вивершувало поетичну енергію прологу з такою художньою силою, що згодом колонізаторська влада в Україні не допускала твір ні до друку, ні до публічного виконання. Ознайомитися з ним у радянські часи можна було хіба що в діаспорних чи самвидавських публікаціях. Певним відлунням цього прологу в ХХ ст. був (найімовірніше, «замовний») вірш шістдесятника В. Симоненка «Ні, не вмерла Україна». У ньому використано навіть прикінцеву Франкову експресію: «*І не умре!*». Бажаного (для ідеологічних «замовників») резонансу цей вірш, щоправда, не набув, зате крилатими стали слова з іншого твору В. Симоненка; в ньому, хоча й в іншому образному оформленні, ще раз прозвучала актуальна і в часи І. Франка, і до початку 90-х років ХХ ст. ідея незнищенності України та її народу. У вірші поета «Де зараз ви, кати мого народу?» є такі рядки: «*Народ мій є! Народ мій завжди буде! Ніхто не перекреслить мій народ*»<sup>32</sup>.

Усвідомлення І. Франком української драми і його впевненість у тому, що сама Україна в тій драмі ніколи «не вмере», з роками набували в творчості поета нового поетичного вираження. У збірці «Мій Ізмарагд» (1898) образ України несподівано інтимізується. У віршах «Поет мовить», «Україна мовить», «Моїй не моїй» та ін. І. Франко заговорив з Україною як із живою істотою. Вона здавалася йому то зів'ялими квітами, боротьба за життя яких — пропаща (лат. *cosa perdata*); то матір'ю, яка просить, щоб її син менше нарікав на гірку долю, а «*чесно працював на хліб*»; то своєрідним жіночим ідеалом, який не здатні розділити ніякі «*доли й гори*»; то вічною і безсмертною часткою життя. «*Твого я найкраща частка, — говорить мати-Україна, — З тобою*

<sup>32</sup> Симоненко В. Земне тяжіння. — К., 1964. — С. 18.

враз не ляже в гріб». Такі вірші практично не піддаються однозначному трактуванню; художня мова в них алегорична, а тому — символічна й поліфонічна. Вона свідчила, що натуралізм поета зникав; з трибуна і глашатая він став перетворюватися на модерного поета-філософа. А отже, і образ України в «Моему ізмарagdі» більш філософський, ніж етнічний чи соціальний: в ньому прочитувалось щось дуже цінне, аналогічне тому, що, на думку І. Франка, відображене у змісті давньоруського збірника «Ізмарagd» (старослов'янська назва смарагду — дорогоцінного мінералу). Статті і притчі в ньому були підбрані так, наголошував І. Франко, «щоби цілість (їх. — М. Н.) становила неначе повний курс практичної християнської моралі». Водночас у самому смарагді мало б відбиватися людське лице, як у дзеркалі. «Цими простими словами, — продовжував письменник, — висловлено й моє найвище бажання як... поета: щоб моє слово було ясне і щоб у ньому, як у дзеркалі, виднілося людське, щиролюдське лице».

Зміщення уваги з національних і загальнолюдських ідей на саму людину, на її душу й лице — чи не найголовніша ознака модерністських типів творчості. Письменники стали зосереджувати увагу на особистому, навіть інтимному бутті людини. І. Франко в українській поезії виявився першопрохідцем, запропонувавши ще в 1891 р. три невеличкі добірки (дев'ять віршів), об'єднані назвою «Зів'яле листя». Публікувалися вони спочатку без імені автора в журналі «Зоря»; уже перший катрен добірки визначав, що йтиметься про якусь дуже болючу людську драму, а порівняти її можна лише з язиками вогню, який виривається з-під попелу.

Коли в 1896 р. збірка «Зів'яле листя» вийшла окремим виданням, в підзаголовку його було вказано: «Лірична драма Івана Франка». У передмові до збірки письменник відмежовувався від свого ліричного героя, говорячи, що його створення нав'яне «Щоденником» одного небіжчика-самогубця, котрий пішов із життя через нещасливе кохання, свій глибокий песимізм, безнадійність, відчай і т. ін. А зважився поет публікувати цей песимізм тому, що він, можливо, схожий на ту віспу, яку лікують прищепленням самої віспи. «Може, образ мук і горя хорої душі вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності?». У 1910 р., здійснюючи нове видан-



ня «Зів'ялого листа», І. Франко визнав, що передмова до попереднього видання була фікцією. Натякнув поет і на «автобіографічний ключ», без якого вірші «Зів'ялого листа» мають «самостійне літературне значення». Про «Щоденник» самогубця в передмові до нового видання вже не йшлося, хоча подібний «Щоденник» насправді існував, його детально проаналізували дослідники І. Денисюк та І. Корнійчук. Висновок науковців, проте, не категоричний щодо якогось єдиного джерела збірки «Зів'яле листа»: «...Ще не всі таємниці завуальованої історії «ліричної драми» розкриті. — Вони чекають на своїх детективів»<sup>33</sup>.

Показовими є вірш І. Франка з «третього жмутку» «Зів'ялого листа» («Тричі мені являлася любов...», 1896) та цитований лист поета до А. Кримського від 26 серпня 1898 р. З них відомо, що І. Франко в різний час був глибоко закоханий у трьох жінок — Ольгу Рошкевич та Йосифу Дзвонковську (в парубоцькі роки) і «маніпулянтку» Целіну Зигмонтовську (будучи вже одруженим із Ольгою Хоружинською). «З теперішньою моєю жінкою я одружився без любові, а з доктрини, що треба оженитися з україною (а не з галичанкою. — М. Н.), і то більш освіченою, курсисткою. Певна річ, мій вибір був не архіблискучий, і мавши іншу жінку, я міг би розвинутися краще і доклати більшого, ну та дарма, судженої конем не об'їдеш», — писав І. Франко<sup>34</sup>. Найдовше його мучила любов до Целіни. Отже, поштовхом до написання збірки «Зів'яле листа» є контраст між любов'ю й нелюбов'ю. Він породив не знаний досі в українській інтимній ліриці ірреалізм, що виявлявся в майже божевільному стані ліричного героя. У його душі це «щось темне і студене», «віра в чорта, віра в чудеса» і т. ін. Для такого реаліста-натураліста, як І. Франко, поява якихось чудес і чортів нетипова, зумовлена стресом, який переживав закоханий-незакоханий поет. Побоюючись, що його ліричного героя почнуть ототожнювати з самим автором, він не ставив свого імені під

<sup>33</sup> Див.: Денисюк І., Корнійчук В. Невідомі матеріали до історії ліричної драми І. Франка «Зів'яле листа» // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1990. — Т. 221. Праці філологічної секції.

<sup>34</sup> Див.: Горак Р. Тричі мені являлася любов. — К., 1983. — С. 5—151.

журнальною публікацією скороченого варіанта «Зів'ялого листя» в 1891 р.; з тих же міркувань він пов'язував інтимні мотиви повнішого видання збірки в 1896 р. зі «Щоденником» якогось самогубця, а через чотирнадцять літ (у 1910 р.) усе це заперечив і назвав фікцією.

У цьому полягає особистісний дискурс збірки. Крім того, І. Франко не міг не відчувати впливу європейського модернізму. Від душевних переживань (нестерпна любов до Целіни і нелюбов до дружини) І. Франко звільнявся за допомогою віршування. Але віршування не в дусі ранішого передмодернізму (натуралізму), а модернізму, де можливі (як образні засоби) видіння і віра в душу, чорта, чудеса та інші надприродні явища. Дослівно в десятому вірші «третього жмутку» «Зів'ялого листя» це звучить так:

І бачиться, що з мріями отими  
Й душа моя летить із тіла геть;  
І щось, немов крилаті серафими,  
Несе її — і чую я їх лет.

.....  
І чую, як при тих словах із мене  
Обпало щось, мов листя, мов краса.  
А щось влилося темне і студене, —  
Се віра в чорта, віра в чудеса.

Будь-яка віра — завжди таємниця. У поетичних строфах вона формує літературні шедеври. І. Франко знайшов для них суто музичну композицію; «три жмутки» ліричної драми — це три частини музичної симфонії класичної форми. Кожний з них символізує у поета певний етап розвитку любові: перший — зародження його («Не знаю, що мене до тебе тягне...» та ін.), другий — визрівання («Полудне. Широкеє поле безлюдне...» та ін.), третій — рефлексивне, осінньо-зимове згасання («Коли студінь потисне...» та ін.). Любов, отже, постає як розвинутий життєвий культ, як абсолют, що підноситься над розумом; внаслідок цього забезпечується життю безсмертя і відкидаються будь-які постулати іншого, зокрема позитивістського, уявлення про світ людини.

Причину любові як культу І. Франко пробував розкрити в багатьох своїх творах; щемно і трагічно прозвучить, зокрема, її трактування у драмі «Украдене щас-

тя», емоційно — у поетовій «Притчі про красу» (1895). Гумористично розповівши в ній про те, як античному філософу Арістотелю довелось на власному хребті перед усім народом возити красуню Аглаю, поет устами Арістотеля сказав, що джерело культу любові лиш в одному — в жіночій красі:

Більш, ніж меч, і огонь, і стріла, і коса,  
Небезпечне оружжя — жіноча краса.  
Ані мудрість, наука, ні старші літа  
Не дають проти неї міцного щита.  
Се я сам досвідив. Лиш мертвець та сліпець  
Може быть проти неї надійний борець...

У симфонічному творі по-своєму важлива кожна музична частина, однак естетичне багатство її — в поліфонії, у тих мелодійних партіях, які утворюють «тіло» самого музичного матеріалу. Автономне існування тих партій у музиці неможливе. У літературі — інакше: Франкові «три жмутки» є циклами окремих творів, одночасно і складовими «ліричної драми», і самостійними поетичними шедеврами. Багато з них покладені на музику.

Безмежне поле в сніжному завою,  
Ох, дай мені обширу й волі!  
Я сам серед тебе, лиш кінь підо мною  
І в серці нестерпнії болі.  
Неси ж мене, коню, по чистому полю,  
Як вихор, що тутка гуляє.  
А чень, утечу я від лютого болю,  
Що серце моє розриває (10-й вірш «першого жмутку»,  
музика М. Лисенка).

Як почуєш вночі край свого вікна,  
Що хтось плаче і хлипає важко,  
Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна.  
Не дивися в той бік, моя пташко!  
Се не та сирота, що без мами блука,  
Не голодний жебрак, моя зірко;  
Се розпука моя, невтишима тоска,  
Се любов моя плаче так гірко (17-й вірш «другого  
жмутку», музика Я. Степового).

В обох випадках почуття любові персоніфіковане за принципом асоціативності: у першому воно постає як

романтичний лет коня, на якому, можливо, вдасться втекти від любовного болю в серці; у другому — як символізована розпука й туга, що спричиняють плач-безнадію. Біль і плач — це наслідок любові; найпишніше цвітіння її, виявляється, можливе тільки тоді, коли вона — не взаємна.

Два вірші «другого жмутку» («Ой ти, дівчино, з гори-ха зерня...» і «Чого являєшся мені у сні...») теж покладені на музику (відповідно, А. Кос-Анатольським і К. Данькевичем). Але їм, як й іншим творам «драми», властива й своя, внутрішня мелодика. Зумовлена вона в обох випадках схвильованою ритмікою, яка жодного разу не повторюється в усіх шістдесяти віршах симфонії, і «запитальним настроєм» ліричного героя; він (у першій поезії) прагне дізнатися, чому серце в його предмета любові — «*колюче терня*», слово — «*гостре, як бритва*» та ін., а в другому — чого той предмет любові являється йому навіть у сні з сумними очима та з німими устами, які то стають червоним заревом, то зникають у темі. Відповідей на ці питання немає; вони звучать лише для того, аби ще раз повторилося лейтмотивне у «трьох жмутках» освідчення в безнадійній любові:

Як я люблю тебе — без тями,  
Як мучусь довгими ночами  
І як літа вже за літами  
Свій біль, свій жаль, свої пісні  
У серці здавлюю на дні.

Це — одна із строф другого вірша, що водночас є варіацією прикінцевих двовіршів першого:

Ой ти, дівчино, ясная зоре!  
Ти мої радощі, ти моє горе!  
Тебе видаючи, любити мушу,  
Тебе кохаючи, загублю душу.

Літературознавче пояснення філософії такого безнадійного, спопеляючого кохання триває від часів І. Франка донині. Трапляються й позиції, які фактично нічого не прояснюють: це, мовляв, спіритуалізоване кохання, «що вбирало в себе бодлерівське богоборство і гетівський морально-психологічний ідеалізм. Водночас у ньому відлунювали і контівсько-спенсерівські тони ідеалізованої Любові-Правди». У цій констатації, яка автором не розкривається і тому залишається риторикою,

конструктивним був висновок: так виражені ознаки «новонароджуваного українського модернізму»<sup>35</sup>.

Сам І. Франко у цитованій передмові до збірки «Зів'яле листя» називав її мотиви звичайною, але дуже суб'єктивною й песимістичною лірикою. Поет і критик В. Щурат (Франків сучасник) запримітив у ній відлуння поширеного в деяких європейських літературах декадентства (з французької — «занепадництво»)<sup>36</sup>. І. Франка таке «звинувачення» схвилювало, і він у вірші «Декадент» (1896) відповів на нього здивуванням:

Я декадент? Се новина для мене...  
Що в моїй пісні біль, і жаль, і туга —  
Се лиш тому, що склалось так життя.  
Та є в ній, брате мій, ще нота друга:  
Надія, воля, радісне чуття  
.....  
Який же я у біса декадент?

Упорядник хрестоматії «Українське слово» (К., 2001) В. Яременко пропонує звернутися до «первісного» (не «занепадницького») значення слова «декадент»; його вживали у Франції стосовно поетів-символістів, які пропонували «іншу», не заангажовану ідеологічними доктринами, поезію. Видавали вони й часопис із назвою «Le decadent», будучи продовжувачами традицій «парнасців». Отже, твердження, що в «Зів'ялому листі» відображений зв'язок із декадентством, — істинне<sup>37</sup>. Така позиція заслуговує на існування. Однак «первісне» значення слова «декадент» походить від латинського «падати», а назва молодих «декадентів-символістів», що уособлювали протест проти «архаїчних» форм творчості — наслідок розвитку другого, пізнішого значення цього слова.

На межі 1902—1903 років у доробку І. Франка були видані збірки «Мій ізмарagd» і «Із днів журби» (1900). В

<sup>35</sup> Гундорова Т. Франко — не каменярь. — Мельборн, 1996. — С. 102.

<sup>36</sup> Див.: Щурат В. Літературні портрети. Д-р Іван Франко // Зоря. — 1896. — № 2.

<sup>37</sup> Див.: Яременко В. Панорама української літератури ХХ століття // Українське слово. Хрестоматія... — К., 2001. — Т. 1. — С. 26—27.

останній ще відлунювали мотиви «ліричної драми», особливо яскраво представлені в запитаннях на зразок: «*Пощо (без любові. — М. Н.) жить? Навіщо жить?*» («В парку є одна стежина»). А через два роки після цього І. Франко опублікував два вірші під загальною назвою «Із дневника» («Опівніч...» і «Як голова бо- лить...»)<sup>38</sup>, в яких Леся Українка теж відчула подих «Зів'ялого листя». У листі до поета, писаному 31 грудня 1902 р. і 1 січня 1903 р., вона, полемізуючи з Трушем і Ганкевичем, які захоплювалися всебічною, особливо журналістською активністю І. Франка, наголосила: «...Для мене, наприклад, «Зів'яле листя» більше значить, ніж всі *entrefilets*<sup>39</sup> того ж автора...». У міркуваннях про вірші «Із дневника» вона розвинула цю думку: «Я скажу просто, далеко не кожний Ваш вірш одізвався так мені десь аж в глибині серця, як оці картки «Із дневника» («Зів'яле листя» І. Франко містифікував як картки «із дневника» самогубця; а один із циклів збірки «З вершин і низин» мав назву «Картка любові». — М. Н.). Одна картка з такого дневника стинає кров! І нема сорому такі картки писати, нема сорому і на люди віддати. Чому все має право на сльози: і туга материнська, і нещасне кохання, і громадський жаль, а тільки душа поета, що втратила діти свої (І. Франко у віршах «Із дневника» писав про свої твори, не народжені внаслідок неподіленого кохання, як про утоплених дітей. — М. Н.) мусить мовчати?.. І ще знаєте що? Ваші діти не загинули, бо ось вони вже вголос обізвались... людським голо- сом, людською тугою... Все одно, який момент викликав ту скаргу зо дна страшної глибини, але та скарга озвалася не за Вас самих, не за Ваших тільки дітей, то «*De profundis*»<sup>40</sup> кожного, хто потопив своїх дітей, то акт обвинувачення проти всіх, що винні з сього злочину... Тільки то не шумовина, пане товаришу, оте, що вилилось у Вас на папір. Коли серце «обкипає», то вже, звісно, не шумом, а кров'ю. Мені Ваші вірші здалися червоними (підкреслення моє. — М. Н.), а шум, звичайне, сивим буває, часом білим. Та вже хоч гніваймось, хоч ні, на себе, що не вміємо терпіти мовчки, «як мужеві

<sup>38</sup> Літературно-науковий вісник. — 1902. — Кн. 11. — С. 95—98.

<sup>39</sup> «Газетні замітки» (франц.).

<sup>40</sup> «З глибини» (лат.).

пристало», але такий уже фатум над поетами, що мусять гукати на майданах і «прорицати, аки одержимі», в той час, коли б хотіли в землю увійти від туги і замовкнути навіки»<sup>41</sup>. Леся Українка відчула у Франкових «картках» цілком нову поетичну мову («Мені Ваші вірші здалися червоними!») і висловила про неї у формі, яка була по суті маніфестом неафішованої «Молодої України», тобто поетичним маніфестом українського модернізму.

С. Павличко вважала, що в українській літературі було багато риторики з приводу завдань модернізму (звернення до письменників М. Вороного про потребу наближатися до європейських течій у літературі, 1901, полеміка з ним І. Франка, 1903, стаття О. Луцького «Молода муза», 1907, та ін.), а маніфест так і не склався<sup>42</sup>. Однак при цьому слід брати до уваги цитований лист Лесі Українки. Таку тезу, проте, спростовують тим, що маніфестом не може бути «документ, який засадничо має не публічну, а приватну прагматику»<sup>43</sup>.

Все ж літературний маніфест може бути літературознавчим документом будь-якого жанру (декларацією, трактатом, листом, передмовою, програмним віршем та ін.), у якому пропонується розуміння нової художньої мови, вказуються її особливості й перспективи. Тому літературними маніфестами Ренесансу вважаються трактати Данте Аліг'єрі «Про народну мову» і Ж. Дю Белле «Захист і прославлення французької мови», класицизму — поема Н. Буало «Мистецтво поетичне», романтизму — теоретичні студії єнських романтиків (Ф. Новаліс, брати А. і Ф. Шлегелі), реалізму — ширші міркування про цей напрям А. Стендаля в памфлеті «Расін і Шекспір» та в його листі до О. де Бальзака (1840), а вужчі — в працях французьких літераторів Ж. Шанфлері і Л. Дюранті (50—60-ті роки ХІХ ст.), українського неокласицизму 20-х років ХХ ст. — колективний вірш самих неокласиків, який не має сталої назви. Програмні ідеї європейського модернізму були викладені в кожній літературі. Характеру маніфестів, що визначають філософію й методологію модернізму, набули теоретичні праці Т. Елію-

<sup>41</sup> Українка Леся. Твори: В 10-ти т. — К., 1965. — Т. 10. — С. 105—108.

<sup>42</sup> Див.: Павличко С. Теорія літератури. — К., 2002. — С. 105 та ін.

<sup>43</sup> Див.: Критика. — 2003. — № 12.

та «Традиція і творча індивідуальність» (1919), «Священний ліс» (1920)<sup>44</sup>, але на авторство маніфесту міг би претендувати й англійський ірландець Дж. Джойс, який твердив, що модерним письменником можна стати лише тоді, коли створиш мову для вираження змісту, який досі людство не виражало, і спробував реалізувати цей «маніфест» у своєму романі «Улісс».

Лист Стендаля до О. де Бальзака вчені вважають одним із маніфестів реалізму. Отже, й цитований лист Лесі Українки до І. Франка — один із маніфестів «Молодої України», українського модернізму. У тому листі, принаймні, наголошено, що І. Франко запропонував нову поетичну мову («червоні вірші!»), визначальною для якої була глибинна філософія людських почуттів, заснованих на естетичному осмисленні таємниць, нещасного кохання, материнської туги, громадських жалів, переживань самого поета. Усі звернення, полеміки та статті (М. Вороного, О. Луцького та ін.), пов'язані з модернізмом, є риторикою і поверховими деклараціями. Вони матимуть значення для структурування різних виявів модернізму, але до його осмислення нічого не додадуть.

Поетичний епос порівняно з лірикою завжди був вищою формою осягнення змісту буття. Модерністам він видавався винятково таємничим. Назви епічних поем І. Франка переконливо про це свідчать: «Смерть Каїна» (1889), «Похорон» (1899), «Іван Вишенський» (1900), «Лісова ідилія» (1903), «Мойсей» (1905). Вони вказують на нові естетичні пошуки поета. І. Франко виходив на них разом із глибокими роздумами про силу слова, зокрема художнього. Поетичні афоризми І. Франка «Життя коротке, але вічна штука і невидглибне творче ремесло», «Якби ти знав, як много важить слово», з'явилися з його намірами епічно осмислити найголовніші проблеми буття, глянути на них із позицій вічності і сенсу життя. У пошуках тем для осмислення письменник звернувся до «книги книг» — Біблії.

Так побачили світ поеми «Смерть Каїна» і «Мойсей», створені за біблійними мотивами. Мотиви об'єднані спільною художньою темою — великим оскарженням життя. У цих творах поет осмислює, що є його осно-

<sup>44</sup> Гиленсон Б. Манифесты литературные // Лит. энциклопедия терминов и понятий. — Москва, 2001. — С. 499.



вою — знання чи любов («Смерть Каїна»), яке місце посідає в житті свобода і чи людина готова до волі («Мойсей»). Цінною І. Франко визнає тільки любов (як і в «Зів'ялому листі», у «Смерті Каїна» стверджується: *«Значить, чуття, великая любов — Ось джерело життя!»*), а знання приносить *«кров, рани, смерть — його найперші дари»*. Каїн рідного брата Авеля скарав за знання того, що Бог прихильніше прийняв братові жертви. Він пробує «виправдатись», що не смерті Авеля жадав, а всього лиш *«жити хотів по-своmu»*, отже, *«...знання, то не бажання смерті... воно веде к життю! Вбезпечує життя»*. А воля, виявляється, потрібна далеко не всім: Мойсей сорок років водив пустелями своїх одноплемянників-гебреїв, щоб, визволивши з єгипетського полону, зробити їх вільними в своїй, ізраїльській стороні. А замість подяки здобув від них смерть, бо в неволі, на їх думку, життя все-таки краще: там і дах над головою був, і їсти давали, й охороняли... Мойсей нагадував:

Таж в Єгипті ви гнулись в ярмі,  
Наїдавшись ласо...  
Відригаться вам буде повік  
Те єгипетське м'ясо.

Однак до волі гебреї не були готові. Покарання немилуче: Каїн за вбивство брата приречений на довічні мандри («заволокою на землі»)<sup>45</sup> і на смерть від стріли правнука Лемеха, а Мойсеєві одноплемянники, що мали рабську психологію, ніколи і ніде не зможуть знайти собі пристановища:

І підуть вони в безвість віків.  
Повні туги і жаху,  
Простувать в ході духові шлях  
І вмирати на шляху...

Покарання, проте, не усуває явища; І. Франко, як і в позначеній модерністськими віяннями прозі, доходить висновку про близьке руйнування людини, життєвий апокаліпсис. З цим пов'язане питання про пошуки якихось інших шляхів буття і про те, чи мав рацію сам Мойсей, котрий за визволення гебреїв з полону

<sup>45</sup> Біблія, або Книги святого письма старого й нового заповіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. — Українське біблійне товариство, 1993. — С. 4.

Все, що мав у житті, він віддав  
Для одної ідеї,  
І горів, і яснів, і страждав,  
І трудився для неї...

У дописаному до поеми «Пролозі»<sup>46</sup> письменник розвинув думку про те, що інші шляхи буття можливі. Те, про що в передостанніх строфах поеми лиш натякалося («крик» Єгошуа: *«Із номадів лінєвих ся мить Люд героїв сотворить»*), у «Пролозі» постало як певність:

...Приїде час, і ти (народе! — М. Н.) огнистим видом  
Засяєш у народів вольнім колі,  
Труснеш Кавказ, вперешся Бескидом,  
Покотиш Чорним морем гомін волі  
І глянеш, як хазяїн домовитий,  
По своїй хаті і по своїм полі.  
Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий,  
Та повний віри; хоч гіркий, та вільний,  
Твоїй будущині задаток, слізьми злитий,  
Твоєму генію мій скромний дар весільний.

О. Білецький називав поему «Мойсей» «нерукотворним пам'ятником в українській і світовій літературі»<sup>47</sup>; Ю. Шерех (Шевельов) говорив про поему як про другий (після Шевченкового) «заповіт» української літератури<sup>48</sup>. У «Пролозі» сконцентровані ідеї цього «пам'ятника» і «заповіту», розкриті секрети художнього задуму І. Франка: біблійний мотив був алегорією, у формі якої поет висловив свої ідеї. І раніша поема «Смерть Каїна», і «Мойсей» оповідають не так про єврейський, як про український народ. Початок «Прологу» не допускає кількох тлумачень:

Народе мій, замучений, розбитий,  
Мов паралітик той на роздорожжю,  
Людським презирством, ніби струпом вкритий!  
Твоїм будущим душу я тривожу...

<sup>46</sup> Поема вже була надрукована, але залишалися кілька чистих аркушів; друкар сказав І. Франкові, що треба поему трохи продовжити. Погодившись, І. Франко замість продовження написав вступну частину — Пролог.

<sup>47</sup> Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. — Т. 2. — С. 496.

<sup>48</sup> Див.: Шерех Ю. Другий «Заповіт» української літератури // Шерех Ю. Третя сторожа. — Балтимор — Торонто, 1991. — С. 116 та ін.

І. Франко, як і Мойсей, протягом сорока років творчості думав саме над тим, яким воно буде, оте «будуще», і якщо майбутнє народу побачилось йому ніби оптимістичним («*засяєш у народів вольнім колі!*»), то самому собі він напрозорочив майже Мойсеєву кончину. Його недоброзичливці зрозуміли його втрату тільки після його смерті, як і «землячки» Мойсея:

Чули всі: щезло те, без чого  
Жить ніхто з них не годний...  
Одні одним у лиця бліді  
Поглядали без впину.  
Мов убивці, що вбили у сні  
Найдорожчу людину.

Такий настрій, як згадують сучасники, був відчутний уже під час прощання з І. Франком учасників похоронної процесії. «...Життя Франка — це безперервний акт оскарження (тут і в наступній цитаті підкреслення моє. — М. Н.) всій українській суспільності!»<sup>49</sup>. «...Образ Франка, образ найвищої досконалості його, почала була затирати його довголітня недуга. Але смерть відсвіжила той образ, і він наново заяснів у всій величі в умах і серцях цілого громадянства»<sup>50</sup>.

Складніше пов'язується постать І. Франка з образом Каїна. І насамперед тому, що він не тільки брата, а й нікого іншого ніколи не вбивав. У пошуках знань і раю на землі відображені світоглядні цінності письменника. «Свого» Каїна він послав навіть на найвищі Кавказькі гори, сподіваючись, що з них можна буде бодай глянути на омріяний людьми земний рай (мотив цей запозичено з середньовічної легенди про Фауста<sup>51</sup>). Ніякого раю, проте, там не виявилось, але устами Каїна І. Франко проголосив найочевиднішу істину: райське життя — в серці самої людини, а на його дні —

Чуття, любов! Так ми ж їх маєм в собі...  
Значить, і джерело

<sup>49</sup> Хоткевич Г. Из споминів про Франка // Спогади про Івана Франка. — С. 395.

<sup>50</sup> Лозинський М. Похорон Івана Франка // Там само. — С. 553.

<sup>51</sup> Див.: Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. — Т. 1. — С. 481—482.

Життя ми маєм в собі, і не треба  
Нам в рай тиснутись, щоб його дістатись...  
Навіть в моім серці,  
Гнилім, побитім і закам'янілім,  
Живе ще, розвиваєсь і цвіте  
Те райське сім'я, та свята любов...

І. Франкові здавалось, що цій істині будуть раді не лише люди з біблійських часів, а й його сучасники. Однак Каїна, що проголошував ту істину, вбиває його правнук Лемех, а самого І. Франка як автора «Смерті Каїна» сучасники звинуватять і в святотатстві (атеїзмі!), і в багатьох інших гріхах. Підозра в атеїзмі супроводжувала І. Франка до смерті. Один священник «нагадав» Франкові про це на останній сповіді. Ярлик атеїзму на поетові залишається висіти майже до наших днів<sup>52</sup>. Зокрема й тому, що зобразив Каїна не так, як у Біблії...

Співвідносити якогось персонажа з його автором — річ ризикована. Навіть якщо письменник сам (як І. Франко у вірші «Неясна для вас ця легенда...», 1889) зізнався, що «Смерть Каїна» —

То власная повість моя,  
Мої розчаровання власні  
І лютая мука — змія...

Художній твір завжди глибший за будь-який автобіографізм, який може відіграти роль хіба що першопоштовху творчості. І. Франко ним інколи ніби зловживав. «Зів'яле листя», «Смерть Каїна», «Мойсей»... Всі ці твори відображають елементи автобіографії. То, може, в «Похороні» його менше? Автор зберіг у поемі навіть один із своїх псевдонімів — Мирон. У далекі середньовічні часи він у нього і вождь, і грішник, і зрадник; мертві душі співвітчизників ховають його з почестями, але шану віддають «умовному» Мирону; реального ж заштовхують у труну живцем, у чому знову виражені автобіографічні натяки. Загальнофілософський зміст поеми, проте, в іншому: яку в житті дорогу слід обрати і чому на тій дорозі скільки відступників, скільки роздвоєних душ? В епілозі поеми є такі рядки:

<sup>52</sup> Див.: Попович М. Нарис історії культури України. — К., 2001. — С. 485.

Чи вірна наша, чи хибна дорога?  
Чи праця наша підійме, двигне  
Наш люд, чи, мов каліка та безнога,  
Він в тім каліцтві житиме й усхне?  
І чом відступників у нас так багато?  
І чом для них відступство не страшне?  
Чом рідний стяг не тягне їх до свого?  
Чом працюють на власній ниві — стид,  
Але не стид у наймах у чужого?  
І чом один на рідній ниві вид:  
Безладдя, зависть, і пиha пустая,  
І служба ворогу, що з нас ще й кпить?

Проблема відступництва і зради звучить тут не випадково. Вона актуальна для поета в період написання «Похорону». У 1897 р. з'явилася одна з найскандальніших його статей — «Поет зради»; у ній класика польської літератури А. Міцкевича він називав співцем зради. «Зрадництво» І. Франко знаходив навіть у ліриці поета, але найбільше — в епічних творах, зокрема в поемі «Конрад Валенрод», зрадою з якої поляки «годують» нові й нові покоління своїх співвітчизників<sup>53</sup>. Цій статті не знайшлося місця навіть у радянському 50-томному зібранні творів поета. Г. Грабович зауважив, що це — груба помилка упорядників, оскільки не слід сплутувати ідеологічні і наукові контексти. У Франковій статті є «цікавіший і пізнавальніший момент. Це певна інтуїція, що криється під непродуманим і хибно аргументованим поняттям зради, що її Франко вбачає як своєрідний інваріант у Міцкевичевій творчості. Йдеться ж бо не про зраду у Міцкевича, а про якусь постійну хисткість, дволикість (у структурному, не в оціночно-моральному сенсі) величезної кількості його героїв»<sup>54</sup>. Крім того, Франкова стаття сповнена зайвих емоцій, які затулили суть «не поетизованої Міцкевичем» зради. І. Франко писав статтю тоді, коли його не підтримали польські соціал-демократи під час балотування в депутати парламенту; обурювалися співвітчизники з приводу зізнання поета «Не люблю русинів!»; він не отримав професорської посади у Львівському університеті

<sup>53</sup> Див.: Франко І. Мозаїка. — Львів, 2001. — С. 213.

<sup>54</sup> Грабович Г. Тексти і маски. — К., 2005. — С. 91—92.

і т. д. У всіх цих подіях польський вплив був особливо активним, що зумовило емоційність поета.

Але раціональне зерно в статті «Поет зради» є; воно полягає не стільки в звинуваченнях А. Міцкевича щодо зрадництва, скільки в філософії буття, де зрада становить складову будь-яких життєвих колізій. Має значення також кут зору на поняття «зрада». Деякі сторінки української історії й літератури можна тлумачити по-різному. Так, з позиції полковника І. Богуна був зрадником Богдан Хмельницький, підписавши Переяславську унію; елемент зради проглядається в трактуванні «поведінки» гетьмана І. Виговського в однойменному романі І. Нечуя-Левицького; зрадником можна назвати не одного письменника-українця, що відвернувся від своєї і розвивав чужу літературу (Ф. Прокопович, В. Наріжний, М. Гоголь, В. Короленко й ін.). Своєрідно письменник трактує і постать Івана Вишенського. Постає питання, чи є він зрадником, втікши з України на Афон.

До написання поеми І. Франко опублікував монографічне дослідження «Іван Вишенський і його твори» (1895). У ньому Іван Вишенський постає як пристрасний борець з унією, як нещадний критик ситих єпископів, захисник «робучого люду» і т. ін. У поемі ж про це немає жодного слова; в центрі її — постать аскета, який залишив у біді свою Україну і пішов на святу Афонську гору, щоб звідти наблизитись до Бога. Ця непроста колізія пропущена в поемі крізь психологію і душу самого аскета; він весь час постає перед вибором: цілком віддатись найсуворішому аскетизму чи повернутись до страдницької України. Йому часом ввижаються «*кунтуші козацькі і шапки червоноверхі*», йому з великої землі української передають прохання:

«...Будь ти нашим стерником.  
Поверни ти на Вкраїну,  
загривай нас своїм словом,  
будь між нами, мов та ватра  
у кошарі пастухів...»,

а він ніби не чує у своїй пустельницькій печері.

«Що мені до України?  
Хай рятується, як знає, —  
а мені коли б самому  
дотиснутись до Христа...»

Йому нагадують Божі заповіді:

«Хто рече: кохаю Бога,  
а не порятує брата, —  
той брехню на душу взяв».

Розчулившись, старець Вишенський звертається з останньою молитвою до Бога:

«Дай мені братів любити  
і для них життя віддати!  
Дай мені ще раз поглянуть  
на свій любий, рідний край!..  
Дай, о дай мені се чудо!

«Чудо» трапилось (Іван Вишенський відмовився повернутись на барці з посланцями до України), однак сталося так:

Ясна певність, що послухав  
Бог отсе його благання,  
що настала хвиля чуда —  
просвітління надійшло...  
Він нічого вже не бачив,  
тільки шлях той золотистий  
і ту барку ген на морі —  
і ступив і тихо щез.  
А в печері пустельницькій  
тільки білий хрест лишився...

Якщо трактувати ліричного героя поеми в дусі статті «Поет зради», то він є зрадником, бо не зважив на благання посланців з України й ізолював себе на Афоні. По за таким контекстом наявна типово романтична, символічно-сугестивна картина, яка «не піддається однозначному раціональному трактуванню»<sup>55</sup>. Не виключено, що І. Франко й справді вагався, що краще: молитись Богові в ізольованій чернечій печері чи віддати перевагу патріотичному служінню народним ідеалам. І тут знову вчуваються біографічні мотиви, тобто співвіднесеність Івана Вишенського з І. Франком. Модерні стилі, що утверджувались на рубежі ХІХ—ХХ ст., базувалися на розумінні творчості як художнього переосмислення мотивів, постатей. Визначальним було те, що в тій творчості мають переважати лише умовні форми образного

<sup>55</sup> Гундорова Т. Франко — не каменяр. — С. 117.

мислення, з допомогою яких тільки й можна досягти поліваріантності художніх ідей. Франко-поет до них ішов, як видно, не раціоналістично, а інтуїтивно: у його власній творчості вони виявлялися повсякчас (містичний похорон Мирона, загадкове зникнення Івана Вишенського з келії і т. д.), а в аналітичних міркуваннях про них представлені різною мірою. Це помітно, зокрема, в тих судженнях, які на початку ХХ ст. І. Франко висловлював з приводу творчості молодшого покоління письменників. Художню мову першої їх фаланги (В. Стефаник, М. Коцюбинський, О. Кобилянська та ін.) він розумів навіть глибше, ніж самі ці автори. У його статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» міститься чітко окреслена характеристика їхнього художнього письма («“Нове”... лежить не в темах, а в способі трактування тих тем... Для них головна річ людська душа... Відси брак довгих описів і трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їх несвідомий наклін до ритмічності й музикальності... За своїми героями вони щезають зовсім... Се найвищий тріумф поетичної техніки...» і т. д.), але друга, й особливо третя фаланга сприймалися ним насторожено.

Представником другої був М. Вороний, який у 1900 р. звернувся до письменників з «відозвою» такого змісту: «...Наблизитись до новітніх течій та напрямів у *сучасних* (підкреслення моє. — М. Н.) літературах європейських», подати до замисленого ним альманаху «З-над хмар і з долин» твори, в яких усувалися б «різні заспівані тенденції та вимушені моралі», але «було б хоч трошки філософії, де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою... На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага»<sup>56</sup>. І. Франко відгукнувся на таку пропозицію... посвятою, яку вмістив перед прологом до поеми «Лісова ідилія». «*Миколо, мій друже давній, Ідеалісте непоправний*», — так починалася та посвята, а йшлося в ній про те, що нині

...не та година!

Сучасна пісня — не перина,

Не госпітальнее лежання...

Ах, друже мій, поет сучасний —

<sup>56</sup> Літературно-науковий вісник. — 1901. — Т. 16. — С. 14.



Він тим сучасний, що нещасний.  
Поет — значить, вродився хорим,  
Болить чужим і власним горем...  
Слова — полова,  
Але огонь в одежі слова —  
Безсмертна, чудотворна фея,  
Правдива іскра Прометей.

Отже, І. Франко запримітив у заклику М. Вороного спробу під виглядом модернізації позбавити українську літературу вогню й правдивості в зображеннях. М. Вороний пізніше (в 1903 р.) відповів І. Франкові віршованим «посланням», яке за змістом повторювало колишню «відозву» і було своєрідним нагадуванням розрізняти в людині громадянські й творчі начала:

До мене, як горожанина,  
Ставляй вимоги — я людина.  
А як поет — без перепони  
Я стежу творчості закони...  
Моя девіза — йти за віком  
І бути цілим чоловіком!

І. Франко, раціонально ніби не приймаючи закликів М. Вороного наближатись до віянь у сучасних європейських літературах, у «Лісовій ідилії» демонстрував саме такі віяння. Уже в пролозі розгорнуто не архаїчно-реалістичний чи натуралістичний, а неоромантичний діалог між умовними «Я» і «Лісом». Кожен оповідає про свою біду: умовне «Я» схилене додолу літами і виснажливими чварами між людьми, а «Ліс» потерпає від хижацького плюндрування його. «Я» просить у «Лісу» порятунку й відмолодження (як у дні дитинства, коли був невичерпним джерелом оздоровлення), а «Ліс» пропонує йому лікувальну притчу, героями в якій будуть люди!

Люди і модернізм, народ і модернізм, народництво і модернізм... Майже всі дослідники українського модернізму розглядають ці поняття-пари як опозиційні; мовляв, тривала прив'язаність української літератури до національного народництва (синонім — побутописання) гальмувала утвердження в ній модернізму. Таке розуміння часом демонструють не вульгаризатори на зразок В. Коряка, а тверезо мислячі дослідники (В. Петров та ін.). Вони не помічають, що складові перелічених вище пар

перебувають не в опозиції; це суто українська філософія розвитку літературного процесу. На межі ХІХ—ХХ ст. література в Україні продовжувала залишатись єдиною трибуною народної, національної свідомості. Тому й входить в нові художні сфери (у модернізм) без неї вона не могла. І. Франко доводив це в кожній із поем («Мойсей», «Смерть Каїна», «Похорон» та ін.), сягнувши справді модерних уявлень про літературу, про людину та народ. У такому ж дусі творилася й «Лісова ідилія», образи її відрізняються від типів у класичних реалістично-народників, хоч і ґрунтуються на їх традиції. Його герої поставлені у новіші умови і побачені з іншої позиції. Отже, модернізм в українській літературі не заперечував народницький реалізм та його натуралістичне відгалуження; він виростав із нього, протестуючи тільки проти побутописання як зужитої форми письма. Пролог поеми «Лісова ідилія» створено в умовному неоромантичному ключі. Автор на початку прологу навіть задекларував такий намір: *«На романтичного коня сідаю, Крилатий звіру, не пручайсь, не ржи, Неси мене, куди я загадаю...»* і т. д. У першій і другій «піснях» поеми художньо втілена ця декларація: той «Ліс», із яким відбувався діалог умовного «Я», сповнений дивовижних таємниць. Одна з них — винятково романтична: панича Євгенія викликав на дуель інший панич — Григорій, оскільки Євгеній нібито звабив його кохану дружину. Де вона поділася після тих зваб, невідомо. Поєдинок відбувається, тяжко пораненого Євгенія залишають у лісі, і через якийсь час на нього, закривавленого, натрапляють лісничий Валько та його «побережник» Остап. Тим часом у будинку лісничого вже котрий рік нудьгує, наспівуючи за роялем тужливі пісні, його дружина пані Климентина,

Мов Єва, дожидаючи Адама,

Прегарна...

Біда лиш та, що з ним (лісничим. — М. Н.) дітей не мала...

А як удень сама в хатах остала...

Їй бачились якісь таємні очі (підкреслення моє. — М. Н.),

Що стежили за нею крок у крок...

У погляді пораненого Євгенія, якого лісничий Валько з Остапом принесли в будинок, Климентина побачила ті самі таємні очі.

Ті самі очі, чорні, як безодні,  
Що стежили за нею стільки літ!  
Тепер без блиску, мляві та холодні...  
Але й тепер ще чарувати годні,  
Як сумовитий спомину привіт.

Виходжуючи дуелянта Євгенія, пані Климентина намагається розгадати причину його поранення; вона спиняється на версії «*cherchez la femme!*» (франц.: шукайте жінку!), а сам Євген, не приходячи до тями, лиш інколи повторює загадкові фрази: «*Байдуже... Evviva la vita*» (італ.: слава життю!). Ці фрази він повторював і перед поединком, переконуючи себе і всіх, що

...життя над все на світі...  
Лови момент, цурайсь його привіту!  
Будь ненаситний! *Evviva la vita!*

Поема не завершена, після двох «пісень» поеми І. Франко залишив запис «Третя і четверта пісні колись будуть». Не склались вони та й, мабуть, не мали складатись. Ймовірно, це була авторська інтрига, що мала модерністське забарвлення: зумовлена «людським фактором», вона ґрунтуватиметься в майбутньому саме на людській загадковості і цінності життя. У «Лісовій ідилії» (як і в поемах «Мойсей», «Смерть Каїна» чи «Іван Вишенський») цю тему не лише окреслено, а й викінчено. Емоційно-естетичне напруження у ній вивершувалося несвідомим маренням Євгена про хвалу життю, якому, проте, загрожує фізичний апокаліпсис: Євгенова рана, завдана йому в поединку, навряд чи загоїться, скільки б цього не бажала пані Климентина; вона, не виключено, була й призвідцею того поединку. Для модерністського дискурсу такі колізії природні.

Інтуїтивно, отже, зближуючись із модернізмом, перебуваючи водночас в оточенні молодшого покоління письменників, І. Франко інколи пробував свідомо наслідувати окремі поетичні форми модерністів. Помітно це тоді, коли на літературну арену стали виходити представники третьої фаланги раннього модернізму. Йдеться про групу молодих письменників, що прибрала собі назву «Молода муза».

У рецензії на маніфест «Молодої музи» (1907) Франко привітав «громадку молодих людей», що взялася «витворити нову літературну школу», але піддав гос-

трій критиці їхні теоретичні засади творчості. Немає підстав, писав він, орієнтувати своє кредо тільки на західні зразки філософії творчості, зокрема на теоретичні міркування Ф. Ніцше, нові «загадки» якого в тому й полягають, що є вічними. Немає підстав також відкидати «загальнопризнаний реалізм» І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, І. Карпенка-Карого лише тому, що в ньому «кожну описану... подію можна було контролювати метром і кожну... тенденцію — звичайним розумуванням». «Читаєш се, — продовжував І. Франко, — і віри сам собі не ймеш». Бо кращі твори цих авторів (у переліку — «Кайдашева сім'я», «Бурлачка», «Лихі люди», «Хіба ревуть воли...», «Для домашнього вогнища», «Мойсей» та ін.) «надихані високим ідеалізмом, до зрозуміння якого ще не доросла наша “Молода муза”». Ще різкішою була критика І. Франком поетичного збірника «молодомузівців» «Привезено зілля з трьох гір на весілля» (1907), у якому, на його думку, багато словесного примітивізму, недоречних «забав», нещирих сліз та інших «плаксів». «Пощо ті плакси на такий “панський” весілля?», — уїдливо запитав рецензент і цим самим фактично перекреслив усі модерністські інтенції «молодомузівців». Тим часом у 1906—1907 роки з'являється його поетичний цикл «Вольні вірші», який у певному розумінні суголосний із художніми мотивами «молодомузівців». Щоправда, в окремих випадках — як зворотний до їх тенденцій. Перший вірш циклу являє собою триптих — «Moderne» (Новий), «Anima salta» («Душа, що скаче») і «До музи». Сукупно вийшла фактично епіграма на модерністську творчість. Вона, мовляв, з'являється («мов оси у літню спеку»)... «на погибель», бо лиш «пороть безмислицю готова». А вся «принадність» її полягає в тому, що вона... «без тенденції». Другий вірш — «Блюдітеса біса полуденного» — ніби вихоплений із жмутків «Зів'ялого листя»: це суто модерністський мотив втраченої (померлої) коханої, яка в полуденну пору явилася ліричному героєві і щезла («Отак із мене без пуття Закпив собі південний біс»). У третьому вірші («Многонадійний») пропонується роздум про те, що ж найбільш потрібне новонародженому «многонадійному»: левине ім'я, божественна врода, кар'єрна професія та ін. Четверта з «судильниць», які про все це міркували, сказала: нічого не варті ні ім'я, ні

врода, ні професія, якщо у «многонадійного» не буде ні дрібки таланту. «Вольні вірші» були ще одним різновидом критики «молодомузівського» модернізму. Щодо рації І. Франка в цій критиці полеміка триває й досі. Творчість молодомузівців, як здається, — це «срібний вік» раннього українського модернізму, а «золотий» започаткував І. Франко.

«Вольні вірші» підводили підсумок усієї поетичної діяльності І. Франка. Після 1907 р. він опублікував у періодиці ще кілька нових поетичних творів, які залишаться «поза збірками», спробував відредагувати свої найраніші поезії і вмістив їх у збірці «З літ моєї молодості» (1914), але на всьому цьому вже не видно було блиску могутнього поетичного таланту, саме такого, про який у 1907 р. міркувала одна з чотирьох «судильниць». Така доля чекає всіх великих поетів: їхнього поетичного лету вистачає щонайбільше на п'ятдесят літ. А потім настає час згортання крил. У І. Франка він тривав приблизно десять років: ще писалися літературно-критичні студії, доводився до друку об'ємний «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року» (1910), велася вперта боротьба з підступними недугами, а поетичний талант уже не тішив новими спалахами. Більше втіхи в ті часи приносили І. Франкові звістки, що там чи там (і в Західній, і в Східній Україні) аматорські чи професійні театри ставили його окремі драми; це була переважно драма «Украдене щастя», якій судилося довге і класичне сценічне життя.

# Драматургія: фройдівська психоаналітика, романтично-барокові візії як вияви творчого модернізму

**І. Франко** в примітках до драми «Украдене щастя» (вперше поставлена театром «Руська бесіда» в 1893 р., а опублікована у 1895 р.) зазначив, що написана вона за мотивом «Пісні про шандаря». Герой «Пісні про шандаря» поспішає з міста до села, там натрапляє в церкві на свою коханку — дружину якогось **Николайка**, веде її тісною вуличкою на якусь торговицю, вони там любляться, а **Николайко**, все те побачивши, дає волю позиченій «*у жидівки*» сокирі, і з життям шандаря покінчено. Коханка просить у батьюшки, щоб і її поховали разом із шандарем, але чує таку дивну відмову: «*Уже шандар тиждень гниє, ти будеш рік (?) жити*». З пісні у драмі залишилися хіба «шандар» (**І. Франко** найменував його **Михайлом Гурманом**) та ім'я іншого героя драми — **Николайка** (**Миколи Задорожного**). Все інше є фантазією письменника, що стала мистецьким явищем, яке в стократ перевершило «базову» пісню. «Пісня про шандаря» давно вже відома лише фахівцям, а «Украдене щастя» живе активним сценічним життям ось уже понад століття.

Драматургія — третя художня любов **І. Франка**. Звертаючись до неї, він дуже уважно приглядався до того, що робиться в драматургії і в театрі Галичини та Східної України, картав галицьких недоладних драма-

тургів (статті «Руський театр...», 1885, «Наш театр», 1892, та ін.), захоплювався барвистістю театру східно-українських корифеїв (статті «Іван Тобілевич...», 1897, 1907) і дуже обурювався, що вони, будучи під пресом імперської цензури, обмежені рамками сільської тематики, а в «історичній» драматургії йому впадав в око лише справжній художній вогонь «Сави Чалого» (І. Карпенко-Карий). У статті «З останніх десятиліть ХІХ віку» (1901) він наводив пояснення цьому: «Цензура не допускала на українську сцену драм, узятих із життя інтелігенції, на тій підставі, що української інтелігенції нема й не сміє бути, — і українська драма мусила зробитися хлопською, сільською, мусила малювати українське село». Думка ця і правдива й неправдива водночас: тема, «локальність» героїв для мистецтва принципового значення не мають. Неістотно, що Едіп — цар (у трагедії Софокла), Лір — король (у трагедії В. Шекспіра), а Лимерівна — сільська дівка-молодиця (у драмі Панаса Мирного). У мистецтві головне не це, а те, що залишається після читання чи сценічного втілення твору у вигляді натхнення. Якщо йти за наведеним вище міркуванням І. Франка, то і його «Украдене щастя» можна було б зарахувати до «сільських» чи «хлопських» драм (дія ж відбувається в селі і фактично в середовищі «сільських» персонажів). Однак тема там далеко не «сільська». Це підтверджують два діалоги.

Перший:

**Ж а н д а р м** (*радісно*). Що, значить, ти не забула мене? Любиш мене ще, Анно?

**А н н а** (*з переляком відпихає його від себе*). Мовчи, мовчи! Що ти говориш? Не смій до мене так говорити. Я шлюбна жінка, я чоловіка маю.

.....  
**Ж а н д а р м**. ...Анно, дивися мені в очі... Анно, любиш мене?

**А н н а** (*тремтить*). Михайле, пусти мене!

**Ж а н д а р м**. Ні, не пущу! Скажи зараз, любиш мене?

**А н н а** (*відвернувшись*). Ні, ні, не люблю! Ти страшний! Не люблю!

**Ж а н д а р м** (*грізно*). Гляди мені в очі, чуєш?

Анна дивиться йому в очі.

Скажи тепер, любиш мене?

А н н а. Михайле! Братчику мій, не муч мене! Коли отак впираєш у мене свої очі, то мені так важко, так страшно! Сама не своя стою!

Ж а н д а р м. Дурниці! Говори, любиш мене?

А н н а (*ледве чутно*). Люблю.

Ж а н д а р м. Ще раз скажи! Голосніше!

А н н а. Люблю!

Ж а н д а р м. Пам'ятай же. І будеш моєю? Стій просто, не трясись! Знай, що від мене не втечеш...

Другий:

М и к о л а. Я знаю, ти ще дівкою любила його... і тепер любиш.

А н н а. ...Ну, і що ж з того?

М и к о л а. ...Та нічого. Хіба я тобі що-небудь кажу? (*Хвилю мовчить, а відтак починає плакати і клонить голову до стола.*)

А н н а. Так чого ж плачеш? Чого ж рвеш моє серце?

М и к о л а. Бо... бо... моє рветься. (*Встає і наближається швидко до неї.*) Анно! Невже ж ти мене так... так ані крихітки не любиш?

А н н а. Ні.

М и к о л а. І ніколи не любила?

А н н а. Ні.

М и к о л а. І не можеш присилувати себе, щоб хоч жити зі мною по-давньому?

А н н а (*звішує голову*). Пропало вже.

М и к о л а (*відвертається*). Га, видно, Божа воля така... Неволя в криміналі против того видається мені раєм! (*Ридає*)...

Темою, як і в «Зів'ялому листі», є любов-нелюбов. Причиною такого конфлікту почуттів є те, що Аннині брати насильно видали її заміж за бідака Миколу, а перше кохання дівчини — Михайла Гурмана — спровадили до війська в Боснію. Але це — проза життя. Поезія ж у тому, що невмирущими залишаються почуття, які, виявляється, здатні зробити з людини і жорстокого лицеміра-месника (Михайло Гурман, який при найменшій нагоді готовий запроторити свого суперника до криміналу), дволикого Януса (як Анна, для якої зрада, хоч і нелюбого, але чоловіка, — не гріх), і зрештою — вбивцю (як Микола Задорожний, котрий, не витримавши наруги над собою, убив Михайла сокирою).



Велика любов породжує й велике страждання. Тонко відтворює його поезія. А продовження її — в рецепції, у сприйманні читачем-глядачем, який, незважаючи на вчинки усіх трьох героїв драми, глибоко співчуває їм. Адже в кожного з них украдено щастя, і всі вони змушені, як і в «Зів'ялому листі», нести *«проклятий сей життя тягар»*. До цієї амбівалентності буття І. Франко додав ще й фрейдівський «едіпів комплекс» (*«Божа воля така»*, — як каже Микола), чим поетична візія драми ще раз спрямовується в модерністське безмежжя. Драматург завершує твір життєвою прозою: на лемент Анни, що з загибеллю Михайла зникає і її життєвий сенс, Микола в фіналі здобувся на доречне запитання: *«Анно, спокійся, хіба ти не маєш для кого жити?»*. На нього можна запропонувати відповідь, але вона породить інше (*«А що то за життя буде з нелюбом?»*), і так повториться рух у безкінечність. Це відображає мотиви поезії апокаліптичної деморалізації особистості, поміченої саме модерністами.

І. Франко, звертаючись до драматичних форм творчості, помічав цю деморалізацію і на менших, ніж «любов-нелюбов», семантичних зрізах. У комедії *«Учитель»* (поставлена на сцені *«Руської бесіди»* в 1894 р., опублікована в 1896 р.) їх обмежено соціально-національною проблематикою, яка у всіх раніших дослідженнях драматургії І. Франка поставала усіченою, недоосмисленою.

Невідомо, чому драматург назвав твір *«Учитель»* комедією: комічності там немає. Адже вчительську професію, про яку йдеться в *«комедії»*, тлумачать (ще з античних часів) як богоненависну. *«Кого боги зненавиділи, — згадує латинське прислів'я головний герой «комедії» Омелян Ткач, — того педагогом зробили»*. Робота вчителя важка й через неймовірну затурканість карпатського люду в глухомані, зокрема бойків: їм прислано вчителя для виведення з темноти, а вони зтялись і своїх дітей до школи навіть не думають посилати. А зумовлено це тим, що вони запідозрили, як каже сестра вчителя Юлія, що *«ти жид і що ми обоє на віру живемо (тобто, як чоловік і жінка, без церковного шлюбу. — М. Н.)»*. Кому потрібна така намова, з'ясується пізніше, на цьому ґрунтується головний конфлікт *«комедії»*. Є, виявляється, в цьому бойківському селі єврей-орен-

дар Вольф (селяни називають його Вовк), який тримає в руках і всіх селян, і навіть їхнього лідера — війта Микиту Соїку. Саме Вольф підмовляє селян не віддавати дітей до школи, бо, за словами вчителя, *«йому добре з тим, що нарід темний... визискує тих бідних бойків у найбезстидніший спосіб і ще видає себе за їх добродія»*. З допомогою жандарма вчителеві вдається нейтралізувати Вольфа, і навчання в школі розпочинається, але конфлікт цим не вичерпується. Навіть відправлений під арешт (за організацію гешефту зі злодіями), Вольф зумів і уникнути тривалого перебування за ґратами, і вижити з села вчителя Омеляна Ткача. Випускний екзамен після трирічного навчання сільських дітей із святкового, отже, перетворився для вчителя на траурний. Вольф знайшов шлях до вищого шкільного керівництва, привіз учителеві подяку за *«талант педагогічний»* і водночас — розпорядження перебраться до «ultima Thule» (крайньої межі) Бойківщини, в село Волосате, щоб там за підвищену платню заснувати школу. Підступність такої інтриги вчитель Ткач розгадав (лат. «Promoveatur ut amoveatur» — підвищують, щоб усунути), але Вольф цього навіть не приховував. Учителеві він говорить так: *«...Впертий русин! А чи я вам не казав зараз на початку, що у вас ослабі зуби, щоби мене згризти? Га? А можна було без того всього обійтись і жити собі спокійно. Ви самі не хотіли, на себе самого й нарікайте!»*. Цинічне крутіство Вольфа взяло, отже, гору, і це, за текстом драми, — найбільше лихо, яке доводиться зносити беззахисним бойкам. Паралельно з цим конфліктом у п'єсі «щасливо» розв'язано ще любовну інтригу між сестрою Ткача Юлією та вчителем Хоростілем, але вона — тільки відлуння основного, соціально-національного конфлікту твору. Прикрість його І. Франкові видавалась нерозв'язною й болючою, як би деякі дослідники не намагались перевести цей конфлікт у площину моралізаторства, ескізності чи й випадковості<sup>57</sup>. За стилем І. Франко був значно далі від поліфонічної символіки модернізму, ніж в «Украденому щасті». Омеляна Ткача можна було б характеризувати як романтика, навіть як неоромантика. Але втриматись на цих позиціях йому не дає усвідомлена поразка в бороть-

<sup>57</sup> Гундорова Т. Франко — не каменярь. — С. 97.

бі з шахрайством орендаря Вольфа, Омелян змирився з переведенням його на вчительську роботу в найглухіший закуток Бойківщини і виявив, отже, риси, притаманні героям натуралістичного стилю; а це є різновидом найранішого передмодернізму.

Передмодерні форми художнього мислення активізували в кінці ХІХ ст. і засоби барокової образності. І. Франко звернувся до них, зокрема, в драмі-казці «Сон князя Святослава» (1895), в драмі на одну дію «Кам'яна душа» (1895) та в драматичному образку «Суд святого Николая» (1895). Тут серед «реальних» дійових осіб з'являлися характерні для барокової літератури умовно-символічні Ангели, Чорти, неоднозначні імена персонажів на зразок Цар чи Грім. Певну роль в образному арсеналі згаданих творів Франко відводив і «снам» та «видінням», які посилювали в них функцію багатозначності, ірреальності зображуваного.

Драма-казка «Сон князя Святослава» асоціативно ніби мала б перегукуватися з відомим «віщим» сном князя Святослава із «Слова про Ігорів похід», але І. Франка зацікавив інший сон того ж Святослава: сон про зраду його приближеними, які виношували задум усунути Святослава з Київського князівського столу. Один із них — боярин-ізгой Овлур, що став на шлях розбійництва, а інший — князівський воєвода Гостомисл, який свою зраду хотів забезпечити народною підтримкою.

Напруженості сюжету у «Сні князя Святослава» досягнуто загадковим убивством воєводи Добрині, яке «розкривається» лише в кінці твору (Овлур зізнався, що зарубав його за намір вбити Святослава і передати його стіл Всеславу), але найбільше — інтригами воєводи Гостомисла, який теж пішов на зраду князя заради Всеслава, та дивною поведінкою самого Святослава, котрий несподівано опиняється серед очолюваних Овлуром розбійників. Але чи несподівано?

Саме тут І. Франкові знадобився казковий, бароковий прийом. Святославові одного разу явився уві сні Ангел. Князь пізнає в ньому і свою рано померлу дочку, і батька рідного, і колишню любу дружину, та виявляється, що той Ангел поєднав у собі всіх, щоб разом допомогти утримати князівський стіл. Він радить князю приєднатися до розбійників Овлура і прихилити їх на свій бік. А потім з їхньою допомогою нейтралізувати злі наміри Гостомисла.

Стати розбійником князеві допомагає суто романтичне втаємничення: Святослав перевдягається, прибирає собі вигадане ім'я Ставур, входить у довір'я до ватажка розбійників Овлура і цю маску знімає лише перед Гостомислом, який прорвався в княжий двір, щоб знищити Святослава:

**Г о с т о м и с л.** ...Не може бути, щоб князь вночі у спальні

Дізнався про все, щоби з двора утік  
Так, щоб ніхто його й не запримітив!  
**К н я з ь** (*стає перед ним і знімає візир*).  
Не може бути? А бачиш, що утік!  
Га, зрадники! Утік, не знаючи ще  
О твоїй зраді! Втік у темну ніч  
По божому показу. Гей же, хлопці!  
Візьміть їх зараз, пов'яжіть і рот  
Заткайте кожному, щоб не кричали!

Гостомисл і Завава (дружина Гостомисла. — *М. Н.*) остовпіли з перестрашу, а поки можуть отямитися, вже розбійники затикають їм роти і в'яжуть руки.

Ошелешений і Овлур, дізнавшись, що Ставур і Святослав — одна особа. Отямився він лиш тоді, коли почув, що великий князь пробачив йому вбивство Добрині і запропонував посаду воеводи:

**О в л у р.** О княже, в карі й милуванні ти  
Однаково великий...  
**К н я з ь.** ...Нині я здобув два царства:  
Одно, що зрадників позбувся хитрих,  
А друге те, що серце віднайшов  
Таке хоробре, щире, благородне!..  
**О в л у р.** ...Най згине, хто кровавить Русь роздором!

У такому розвитку подій драми-казки відчутний вплив одночасно двох стильових систем: просвітницької дидактики (перетворення розбійника на владного мужа) і класицистичної поетизації державності. Класицистичними постали в драмі-казці і дві єдності: дії та часу (розвивається одна сюжетна лінія і всі події відбуваються протягом однієї доби). Бракує тільки третього складника класицизму — єдності місця (князь покинув свій княжий двір, щоб виконати настанову Ангела й тимчасово опинитись серед розбійників), але такий «не-

дотяг» був суто фізичним: духовно ж княжий двір як місце дії був скрізь, де діяв князь.

Таке стильове хитросплетіння в драмі-казці «Сон князя Святослава» (барокові умовності, романтичне втаємничення, просвітницький дидактизм і класицистичні пафос та структурованість тексту) було не авторською примхою: на підсвідомість І. Франка впливала стихія модернізму, який міг виявлятися у будь-яких авторських задумах. Ця стихія інколи цілком «завойовувала» драматурга, і тоді він творив, наприклад, умовну (барокову) сценку «Суд святого Николая» чи неоромантичну одноактівку «Кам'яна душа», в якій актуалізувався вже традиційний у західноукраїнській літературі мотив про опришківське бунтарство. Подібне спостерігалось в творчості не одного великого майстра передмодерністської пори: класичний, здавалося б, реалізм Л. Толстого невіддільний від створених ним у дусі класицизму образів Кутузова й Наполеона, барокових візій Болконського, романтичних почувань і передчувань Наташі Ростової («Війна і мир»). Не менш складним буває розуміння «фантастичного реалізму» Ф. Достоевського, який, на думку Д. Лихачова, можна трактувати і як власне реалізм, і як феномен романтизму<sup>58</sup>. Аналогічними художніми явищами є майже одночасні з Франковими драматичними поемами й типологічно близькі до них барокові «Містерії» (1892) норвежця К. Гамсуна, фольклорно-романтичний «Потоплений дзвін» (1896) німця Г. Гауптмана.

«Сон князя Святослава», «Кам'яна душа» і «Суд святого Николая» — не традиційні (прозові) драми, а драматичні поеми. Написані ритмічним (без рими) віршем, вони змушують згадати шекспірівський тип письма, в якому ідея завжди піднесена на рівень вищого, поетичного узагальнення. Меншою мірою, можливо, це стосується «Суду святого Николая», в якому пізнається ще дошекспірівське, середньовічне «moralite» (алегоричне нагадування дітям, які чекають подарунків від святого Миколая, що *«всіх любити рівно — то найкраща справа»*). Інші драматичні поеми побудовано за

<sup>58</sup> Див.: Лихачёв Д. Контрапункт стилей как особенность искусств // Классическое наследие и современность. — Ленинград, 1981. — С. 29.

принципом суто поетичного (з обов'язковим елементом музичності) розвитку теми. Про музичний (мелодійний) аспект свого стилю І. Франко не забував і тут, знайшовши кожному твору інакше ритмічне звучання і поєднавши його, зокрема, з характером розв'язання конфлікту. У «Сні...» він полегшено драматичний (тут відчутне звернення до засобів пригодницько-романтичного втаємничення, яке здалося автору казковим), а в «Кам'яній душі» — трагічний. Головний герой цього твору Марусяк, за задумом, мав бути схожим на фольклорного опришка Довбуша, загибель якого прискорив зв'язок з коханкою Дзвінкою. У Марусяка теж є коханка Маруся, але він призводить і до її, і до своєї смерті через зрадництво та соціальне месництво. Загибель його як класично трагічного героя («сам від себе») постала у І. Франка і як вершина поемного розвитку дії, і як трагічний фінал музичної (сонатної) форми. Характерними для неї є інтенсивність розвитку головного мотиву, загострення тематичних контрастів і наступне узагальнення теми. Фінал «Кам'яної душі» розгорнутий в останньому монолозі Марусяка. Почувши, що його чекає розправа «хлопців» багатія Крайника (від нього, нелюба, втекла до опришків та сама Маруся, що стала коханкою Марусяка і вже впала від його ножа), він говорить:

...Помалу! Поки ще

Сей ніж в моїх руках, не наближайтесь...

Звільна!

Ще я тут пан, і ось вам мій одвіт!

*(Пробивається ножем і падає при труні Марусі).*

Подібні фінали віщували, як правило, не лише відхід у небуття певних людських стосунків, а й загибель певних художніх систем та народження чогось нового. Так свого часу криваві фінали шекспірівських драм завершували ренесансний спосіб життя і творчості, розпочинали поліфонічну, інколи не менш криваву (з її загартувальними та визвольними війнами і примхливими художніми формами) епоху бароко. У І. Франка з його трагічними фіналами не тільки в драматичних поемах «Кам'яна душа» чи «Сон князя Святослава», а й у «чистих» поемах («Смерть Каїна», «Мойсей», «Похорон») та багатьох прозових творах (остання редакція «Воа cons-

trictor'a» і роман «Перехресні стежки») спостерігається зміна світоглядів: добігало кінця утилітарне й наближалось синтетичне (модерністське) уявлення про світ і модерну його інтерпретацію. Деякі ознаки такої інтерпретації письменник окреслив у статті «Старе й нове...». З літератури, на його думку, зникав аналіз (цим хай займаються економісти, хіміки, статистики й ін.), натомість поглиблювався поетичний синтез. «Це синтез у найвищій розумінні цього слова... Письменники нової генерації... виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого натхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіюють (навівають. — М. Н.) нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть». Звичайно, не всім представникам «нової генерації» така творчість була до снаги; ідеться про найбільш обдарованих, які, прислухаючись до нових віянь у європейських літературах, спирались і на вітчизняну традицію. І. Франко в ній посідав особливе місце; до нього «нова генерація» ніколи не залишалась байдужою, як би різко він їхню творчість не критикував (його «посвята» М. Вороному, критика ним поезії «молодомузівців» та ін.). У 1913 р. були спроби зняти «ідеологічний культ» з І. Франка, щоб віднайти в ньому таку бажану для власне художньої творчості естетичну домінанту (М. Євшан)<sup>59</sup>. Але той же М. Євшан, один із найвідоміших критиків-естетів із журналу «Українська хата», який концептуально перегукувався з «Молодою музою», наголошував у 1913 р., що І. Франко залишив після себе таку художню цінність, яка мусить бути записана «в історію літератури як *відродження* (швидше всього — після Шевченка. — М. Н.) поетичної думки»<sup>60</sup>. Саме таємниця відродженої «поетичної думки» була кінцевою метою всіх модерністів, що прийшли після І. Франка. Як митця, вони його часом бачили навіть більшим «прологом» до чогось нового в літературі, ніж

<sup>59</sup> Див.: Євшан М. Літературні замітки // Літературно-науковий вісник. — 1913. — Т. 62.

<sup>60</sup> Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К., 1998. — С. 143.

він сам уявляв (його рядок із «Декадента»: «Я є... пролог, не епілог»). Найгостріше це відчували ті, хто за рівнем таланту стояв найближче до нього: О. Кобилянська, Леся Українка, В. Стефаник, М. Коцюбинський. Останній залишив, зокрема, таке спостереження: «У Франка є прекрасна річ — лірична драма “Зів’яле листя”. Це такі легкі, ніжні вірші, з такою широкою гамою почуттів і розумінням душі людської, що, читаючи їх, не знаєш, кому оддати перевагу: чи поетові боротьби, чи поетові-лірикові, співцеві кохання і настроїв»<sup>61</sup>. Однак все ж І. Франко в усіх випадках керувався єдиним кредо:

Проти рожна перти,  
Проти хвиль плисти,  
Сміло аж до смерти  
Хрест важкий нести...

На таку стежу письменник спрямовував і молодших своїх колег-літераторів. Але це вже пізніший етап раннього українського модернізму.

<sup>61</sup> Коцюбинський М. Твори: В 6-ти т. — К., 1962. — Т. 4. — С. 58—59.



# Свідоме й інтуїтивне: єдність протистоянь

**П**очатки модернізму можна простежити не лише за власною творчістю І. Франка: він осмислив його і в теоретико-літературному аспекті. Своїми дослідженнями цього руху І. Франко першим заклав теоретичний фундамент історії української літератури як самостійної галузі знань. У «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 року» (1910) та в кількох інших його працях (зокрема, в статті «Теорія і розвій української літератури», 1909) означено всі найголовніші віхи її розвитку.

**1. Особливість самобутнього обличчя української літератури.** Визначалась вона тим, що духовне життя української нації з давніх-давен поставало і в словесності (усній міфологічній та поетичній традиції), і в писемності; характерна ознака українсько-руської літератури — «паралельність і близькість цих двох течій». Особливість літературного процесу в Україні полягає в його сприянні національно-культурній єдності народу.

**2. Становлення української літератури.** Писемна, професійна українська література, наголошував

І. Франко, сформувалася в Х—ХІІ ст., тобто тоді, коли в Англії, Франції чи Німеччині. Усвідомлення цього сприяє розумінню жанрових особливостей (літописних форм, проповідей-повчань, «слів» та ін.), стильових зв'язків руської літератури з монументалізмом Святого Письма, ідейних акцентів на поетизації єдності земель та державності, осуду чвар і розбрату тощо.

3. Перші вияви ренесансу (відродження), що настали після «упадку південної Русі». Цілковитого упадку, на думку І. Франка, все ж не відбулося: ослаблена монгольською навалою старокиївська література (після 1240 р.) знайшла певний прихисток спочатку в Північній Русі (київські емігранти Серапіон, киево-печерський чернець митрополит Володимирський, митрополит Петро, пізніше — грек Кипріан та ін.), а потім — у «червоній» (галицькій) і «литовській» Русі (автори Галицько-Волинського літопису та ін.). Власне ренесанс, як вважав І. Франко, розпочався в Україні з другої половини ХІV ст., коли церковнослов'янська мова стала збагачуватися «щиро народною» («Литовський статут», казання і повчання для простого народу, літописні записки та ін.), коли в ХV ст. з'явилося друкарство як «переломовий факт південноруського письменства» («Осмогласник», «Тріод постная», Пересопницьке євангеліє та ін.) і стали створюватися братства (Острог, Львів, Київ) як «огнища просвіти і письменства» («Віршований опис подорожі...» Арсенія, «Листи» і «Пересторога...» Юрія Рогатинця, численні латиномовні й польськомовні твори різних авторів, полемічна література, козацькі літописи, шкільні драми киево-могилянських професорів та ін.).

4. Друге «новочасне відродження південноруської нації» і її літератури. Розпочате воно в кінці ХVІІІ ст. поемою І. Котляревського «Енеїда», розвинуте «харківськими романтиками» і галицькою «Руською трійцею», а утверджене появою в 1840 р. Шевченкового «Кобзаря». Ця дата, наголосив І. Франко, «мусить уважатися епохальною датою в розвою українського

письменства, другою після Енеїди Котляревського». Вона пов'язана з діяльністю Кирило-Мефодіївського братства, активізувала творчість кількох поетів українського Сходу й Заходу (П. Куліш, Ю. Федькович, П. Чубинський та ін.), а самого Т. Шевченка піднесла «до найвищих висот поетичного вітхнення і психологічної обсервації».

«Нові сили» і «свіжий стиль» (ідеться про період реалізму) прийшли після цього з іменами Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, А. Свидницького, Панаса Мирного, І. Карпенка-Карого, М. Старицького та інших реалістів, молодші з яких (насамперед М. Старицький) виходили і на новіші шляхи творчості. У їхніх попередників (романтиків) І. Франко вершину не тільки бачив (Шевченко!), а й дав їй узагальнюючу характеристику: «Свобідне життя, всесторонній, нічим не опутаний розвій одиниці і цілої суспільності, цілого народу — се ідеал Шевченка... Індивідуальність людська без огляду на стан, народність і віру — є для нього свята». Серед реалістів подібного синтезу І. Франко не знаходив. Його, можливо, й не було; були великі трудівники літератури, а геній-синтез не викристалізувався. Основна причина цього полягає, ймовірно, в утисках, яких зазнавало у період реалізму українське слово (Валуєвський циркуляр, 1863, Емський указ, 1876, та ін.). Українські письменники в тих умовах працювали як підпільники, а цинічний «дозвіл» їм обмежуватись дрібними жанрами і тільки сільською тематикою хоча й зумовив появу непересічних романів (Панас Мирний) чи драм (І. Карпенко-Карий), але й стимулював розквіт гопачно-шароварної псевдотворчості. Про один із її зразків («Сватання Мусія...» М. Кропивницького) І. Франко висловився аж надто критично: «Се властиво досить різноманітна саламаха народних пісень із власними віршованими складаннями автора, нанизаних на дуже невибагливу нитку драматичного фарсу, обчислена, очевидно, на дуже невибагливий смак публіки».

Можна припустити, що на вершину реалізму міг би зійти сам І. Франко. Але він як реаліст зупинився

на півдорозі (насамперед у творах «бориславського циклу» та в деяких оповіданнях із галицького народного буття), бо органічно зблизився з передмодерністським натуралізмом та власне модерністським символізмом. До самохарактеристики їх він не вдавався, але тяжіння до цих нових літературних течій виявилося в усіх найбільш знакових творах письменника (насамперед у символістській поезії «Зів'ялого листа», в монументальних поемах «Мойсей» та «Похорон», у психоаналітичному романі «Перехресні стежки» і в такій же драмі «Украдене щастя», в бароковій драматичній поемі «Сон князя Святослава» та ін.). Вони несли ту нову якість у літературі, з якої постав ранній модернізм і ще одна віха в розвитку української літератури.

5. Третє, «нове», літературне відродження. Його письменник охарактеризував у статтях «З останніх десятиліть ХІХ віку» (1901), «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904), «Новини нашої літератури» (1907) та ін. Визначальною для нього є зміна літературної манери творчості: увага «нових» письменників до людської душі з усіма її рухами і станами, «щезання» автора в своїх героях, «наклін до ритмічності й музикальності» тексту, талановитість як «виплід високої культури людської душі» тощо. Серед «старших» митців — Леся Українка, О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Коцюбинський, М. Вороний, а серед «молодших» — В. Винниченко і поети «Молодої музи». У міркуваннях І. Франка про їхню творчість переважав аналітизм, але траплялися й схвальні відгуки чи критична настороженість. В. Стефаник у його уявленні — «найбільший артист, який появився у нас від часу Шевченка»; поезія Лесі Українки — «то огнисте оскарження того дикого гніту самоволі, під яким стогне Україна»; М. Коцюбинський — «наскрізь новочасний чоловік... його оповідання... дають нам... високе естетичне вдоволення... як виливи симпатичної і високо розвитої душі»; В. Винниченко — «щось таке дуже рішуче, мускулисте і повне темпераменту». Щодо О. Кобилянської

Франкова думка була амбівалентною: в одному випадку він говорив, що вона як письменниця («дитя «зеленої» Буковини») поставала «на ґрунті... культурної відсталості», де лиш в окремих випадках «модерні способи мислення... дають справді оригінальні і здорові квіти та плоди», а в іншому захоплювався тим, що вона створила першу в українській літературі повість, яка «основана не на інтригах та любовних пригодах, а на психічному аналізі буденного життя пересічних людей». «Молодомузівський» модернізм І. Франко критикував дуже гостро, не тому, що це модернізм, а тому, що його творці погано володіли технікою віршування, не дбали про образне наповнення тексту, надто категорично відмежовувались від національної традиції і дуже очевидно схилялись перед «модними» зарубіжними авторитетами. «Хто не пише в дусі Ніцше, не йде слідами Бодлера, Верлена, Метерлінка, Ібсена та Гарборга, той не письменник, той не варт доброго слова». Почасти це правда, але й емоційне перебільшення І. Франка. Суб'єктивним він був і у трактуванні «таємних вібрацій чуття» в віршах С. Маларме («для загалу вони попросту ляпанина без ніякого значення») чи А. Кримського; у збірці «Пальмове гілля» він, мовляв, запропонував варіант «ідеалістичної поезії», яка «заслонює перед нашими очима погані явища... упоює нас гашишем там, де би треба різкого голосу труби або й цвігнення батогом». Зрозуміти Франка-критика можна лише з урахуванням перехідності епохи: у ній відбувався літературний зсув зі змісту творчості в бік її форми, «переміщення цінностей зі сфери суспільної користності в сферу суб'єктивних переживань»<sup>62</sup>. У В. Стефаніка чи М. Коцюбинського це І. Франко сприймав, у «молодомузівців», С. Маларме чи й А. Кримського — ні. Для міркувань про неї Франкові забракло часу, який потрібен для перебудови аналітичного мислення; художнє мислення перебудовується інтуїтивно,

<sup>62</sup> Гундорова Т. Проявлення Слова... — Львів, 1997. — С. 283.

підсвідомо. Тим часом переходова доба в літературі тривала, а йому в 1916 р. довелось переходити у вічність. Залишив він, проте, свій критичний погляд на цю добу і пов'язав його з контекстом усього літературного розвою України. Та й не тільки України. Справжнього письменника І. Франко завжди бачив у контексті світових досягнень. Він, «чільний сучасний письменник... неначе дерево, що своїм корінням впивається якомога глибше і міцніше в свій рідний, національний ґрунт... а своїм пнем і кроною поринає в інтернаціональній атмосфері»<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах. // Твори: В 20-ти т. — Т. 18. — С. 505.

## Зміст

Творчі дискомфорти  
перехідної доби.....3

Проза:  
«реальний» натуралізм  
і неоромантизм  
як передмодернізм .....13

Поезія:  
модернізація форми,  
поліфонія філософських символів....43

Драматургія:  
фройдівська психоаналітика,  
романтично-барокові візії  
як вияви творчого модернізму .....77

Свідоме й інтуїтивне:  
єдність протистоянь .....88

Наукове видання

НАЄНКО Михайло Кузьмович

**Іван Франко:  
тяжіння до модернізму**

Монографія

Редактор А. В. Мещеряк  
Технічний редактор Т. І. Семченко  
Коректор М. Е. Мацун  
Комп'ютерна верстка В. П. Богуславця

Підписано до друку  
з оригінал-макета 18.04.2006.

Формат 84×108/32.

Папір офс. № 1.

Гарнітура Шкільна.

Друк офсетний.

Ум.-друк. арк. 5,04.

Ум. фарбовідб. 5,15.

Обл.-вид. арк. 4,5.

Зам. 2-04.06.

«Академвидав»

04119, м. Київ-119, а/с 37.

Тел./факс: (044) 213-19-24; 456-84-63.

E-mail: [academvidav@svitonline.com](mailto:academvidav@svitonline.com)

Свідоцтво: серія ДК № 1006 від 08.08.2002 р.

ТОВ «Видавництво «Телесик»

04057, м. Київ, вул. Довженка, 3.



Н 12 **Наєнко М. К.**  
Іван Франко: Тяжіння до модернізму. — К.:  
«Академвидав», 2006. — 96 с.

ISBN 966-8226-32-1

У книжці зроблено спробу розглянути творчість І. Франка з позиції належності її до новітньої (модерної) епохи в українській літературі, зокрема до найранішого етапу українського модернізму. Спростовується теза про те, що він є останнім з великих українських реалістів. Автор переконує, що тяжінням до модерністських стилів позначена майже вся творчість письменника (збірка «Зів'яле листя», філософські поеми «Мойсей», «Смерть Каїна», «Пророк», роман «Перехресні стежки», повість «Для домашнього вогнища», оповідання «Сойчине крило» та ін.). В окремих прозових творах І. Франко використав й особливості такого передмодерністського стилю, як натуралізм.

Видання буде актуальним для фахівців-філологів, студентів гуманітарного профілю, вчителів і всіх небайдужих до українського художнього слова.

ББК 83.3 Ук