

“ФРАНКО НИКОЛИ НЕ БРАВ НА СЕБЕ ТОЇ РОЛІ, ЯКУ ВІДВАЖНО ПРИЙНЯВ СЕМЕНКО-ЕСТЕТ” (МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ): ЩЕ РАЗ ПРО ЕКСПРЕСІОНІЗМ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Галина ЯСТРУБЕЦЬКА

*Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,
кафедра української літератури,
вул. В.Винниченка, 30а, Луцьк, Україна, 43000,
e-mail: galinaji@i.ua*

Творчість Івана Франка, незважаючи на те, що вже є окрема дослідницька галузь – франкознавство, не перестає живити наукову думку, постачаючи її новими ресурсами. І. Франко, наскільки можна судити, зокрема, з його поетичних зізнань (правдивих стогонів серця), все своє творче життя займався екзорцизмом тої частки свого письменницького “я”, яке проявляло інтерес до естетичних цінностей, що згодом лягли в основу поліструктурної системи, названої модернізмом. Пульсація експресіонізму в поемі “Похорон”, а також по всьому обширу прози й поезії І. Франка, є дискретною, але дуже виразною та симптоматичною і для самого письменника, і для української літератури ХІХ ст. Як і всі переломні ситуації (індивідуальні чи загальноісторичні), рубіж століть і культурно-мистецьких епох містив ідеї, цінності, ідеали, які виходили за хронологічно окреслені рамки з їх типовим змістовим наповненням. На думку дослідниці, існує кризово-межовий екзистенційно-емоційний контекст “я”, що мотивує певну естетичну потребу, котра не характерна для часу, не сприймається і не культивується ним, а лише згодом прочитується як “стильове” прозріння (це стосується й експресіонізму творчості І. Франка). У статті порушено проблему творчого методу Івана Франка синхронно з дискусією про межі явища, що отримало назву “літературний модернізм”. Проблема розглядається в проекції на одну з модерністських естетик – естетику експресіонізму. У фокусі уваги дослідниці – поема І. Франка “Похорон”. Застосовано як провідний феноменологічний метод, а також психоаналітичний та архетипний інструментарій аналізу тексту. Зроблено спробу обґрунтувати естетичну гетерогенність поеми “Похорон” узалежненістю її автора від літературно-мистецьких доміант епохи, що спричинило внутрішній конфлікт митця. Це позначалося на стильових особливостях художніх текстів. Акцент поставлено на Х, ХІ, ХІІ частинах поеми як таких, що найбільше концентрують художню енергію і виражають її через центральний образ-алегорію – похорон. Інтенцію І. Франка узгоджено з гностичною доктриною, зміст якої – досягнути сутнісне. Вагомий фактор у цьому процесі самопізнання як наближення до Абсолюту – екстатичні стани, прозріння, візії. У “Похороні”, а саме в сцені похорону, репрезентовано феномен тимчасової втрати своєї особистості. І. Франко виражає за допомогою експресіоністськи наповненої алегорії те, що лежить за межами свідомості і за межами слова. Стаття презентує нелінійні підходи до літературних явищ.

Ключові слова: метод, стиль, поема, гетерогенність, модернізм, експресіонізм, мистецька доміанта, експресіоністична алегорія, гносис, феноменологія.

Творчість Івана Франка, незважаючи на те, що вже є окрема галузь – франкознавство, не перестає жити науково думку, постачаючи її новими ресурсами. Як і будь-яка інша геніальна особистість, І. Франко – це інтегральна постать. Також окремі факти, як власне біографічні, так і естетичні, вказують на його причетність до імагінативної сфери. Тривають дискусії і щодо базової естетики: реалізм чи модернізм. У результаті доскіпливого, детального аналізу художньої і літературно-критичної спадщини митця Марія Моклиця робить висновок: “Франко не поміняв світогляд настільки, щоб вистачило на домінують суб’єктивізму в процесі і концепції творчості” [5, с. 156]. Мало того, І. Франко, наскільки можна судити з його поетичних зізнань (правдивих стогонів серця), все своє творче життя займався екзорцизмом тої частки свого письменницького “я”, яке проявляло інтерес до естетичних цінностей, котрі згодом лягли в основу поліструктурної системи, названої модернізмом. Найвизначнішим і найпереконливішим у цьому плані є вірш “Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вие”. Ця невелика за обсягом віршована річ презентує таку силу розпачу, що здатна перекрити кількома рядками все, що написано було І. Франком як свідомий “скромний дар” народу, числом будучністю він тривожився повсякчас.

Йдеться про відмову від себе самого – самозраду. Але самозрада – природна умова самопереростання. Смерть “я” на якомусь етапі екзистенції – ланка ініціального ланцюга, що відкривається в безконечність. У І. Франка спостерігається намагання контролювати цей процес способом переведення позасвідомого в площину усвідомленого досвіду, але не шляхом розширення території его, а імперативним жестом заперечення. Схоже на те, що І. Франко втрапив у пастку позитивізму, сцієнтизму, з якої людство в своєму загалі не вибралося й досі.

Генон Рене у праці “Символи священної науки. Традиційна символіка і деякі з її всезагальних приміненнь” (1926) використовує поняття “матеріалізм факту”, який, на його думку, небезпечніший, ніж матеріалізм переконаний, явний, бо ті, кого він вражає, навіть не усвідомлюють цього. Чи усвідомлював І. Франко, геній Франко, що чинить замах на сутнісне, обмежуючись “матеріалізмом факту” в галузі психології?

Чи усвідомлював загрозу, яку сам же і створював для своїх народжених дітей, не говорячи про “невроджених” і “невиспіваних”? Питання про міру художності в поезії І. Франка постало на зламі століть у процесі ревізії ранніми модерністами напрацювань своїх попередників, воно виявилось частиною полеміки генераційного характеру, яка набула хоч і не радикального, а все ж досить гострого вияву в площині модернізм – традиціоналізм і їх сателітних форм: покликання – громадянський обов’язок, естетство – просвітництво, універсальність – злободенність, художня правда – дидактизм і декларативність і т. д.

Микола Сріблянський зарахував І. Франка до тих, “що значно прибили в собі художників” заради громадсько-політичного “хліба насущного”. У критичному наративі І. Франко співвіднесений із народницьким каноном. Тенденційність, ідеологічність, нехай і національної семантики, сприймалась як пережиток, продукт епохи, що відходить.

Отже, логічно постає питання про письменницький раціоналізм І. Франка – явище, в парадигмі якого варто розглядати те, що назвемо естетичною істиною. Саме нею

нехтував І. Франко на догоду своєму часові. Поема “Похорон” – промовистий вірець такого ставлення митця до власної творчості, підтвердження панування демократичного духу. Євген Маланюк назвав І. Франка “плебеїзованим аристократом” (“Буряне поліття”). “Плебеїзований аристократизм” – це поняття досить достовірно відображає тенденцію, взяту як програмову за часів І. Франка. У вимірі Франка-художника слова вона набула форми боротьби реалізму з модернізмом. М. Моклиця стверджує, що “саме ті прийоми модернізації творчості, які відповідають експресіоністському стилю, у стиль Франка вписуються найбільш органічно. Але стиль як сукупність певних прийомів і засобів важить небагато” [5, с. 156]. Уточнення суттєве: набір стилістичних ознак, що формують рельєф тексту, далеко не завжди свідчить про певну стильову систему з обов’язковими цілісністю, динамізмом, енергетикою як результатом кореляції всіх частин і елементів по горизонталі й вертикалі художньої структури.

Декоративно-стильові прийоми в абстрагованій чистоті ні про що не свідчать, окрім як про засвоєння автором різних літературних технік і опанування певною сумою філологічних знань. Про техніку експресіонізму, не кажучи вже про окремий спосіб переживання світу в усій повноті методологічно-стилістичних характеристик, говорити нема підстав, бо поезма “Похорон” написана 1897 року, а дефініція “експресіонізм” ще не з’явилася в обігу. Термін вигулькнув, щоправда, 1850 року, але то була інформація невизначеного змісту (англійська газета “Tait’s Edinburgh Magazine” опублікувала анонімну статтю, де згадувалося про “експресіоністичну школу” в мистецтві). Якщо нема терміна, то явище не осмислюється, отже, історично не фіксується, але це не виключає його самого. Якщо літературно-виражальні можливості епохи диктує певна оптика, яка є типовою для цього часу, то це не означає, що навіть у самому її центрі не може існувати опозиційна їй естетична структура. Приклад – лірика Тараса Шевченка.

З І. Франком ситуація ще простіша – завершальний період його творчості хронологічно – в ранньому модернізмі, коли експресіонізм як стильова автономія заявив про своє існування. Труднощі та особливості ідентифікації й узаконення українського літературного експресіонізму описані в монографії “Динаміка українського літературного експресіонізму” Галини Яструбецької [9], тому заглиблюватися в це питання нема потреби. У нас інше завдання: зробити спробу знайти причини половинчатої (щоб не казати обскурантистської) позиції І. Франка щодо власного художнього месиджу, котрий не узгоджувався з його ж концепцією світу і людини. Водночас іще раз довести, що історики літератури не повинні розраховувати на рівномірно-плинні еволюційні процеси, де чинно, в педантичній послідовності чергуються мистецькі пласти. У цьому контексті варто згадати таке поняття, як метажештальт – “світова соціокультурна цілісність, яка існує об’єктивно, осмислює себе в історично усвідомлений час, продукує в ньому феномени метаісторії, наприклад циклічне повернення стилів” [4, с. 30]. Окрім так званих об’єктивних причин, що мають виразну детермінантну природу і визначають зовнішній, сенсорний образ світу, є ще причини внутрішнього порядку, вкорінені в психологічну, психосоматичну сферу, де процеси відбуваються за іншими законами. Насамперед тут варто шукати пояснення явищу синхронізації в межах національних

літератур, у глобальному масштабі і навіть у індивідуальному вимірі, адже психологія – категорія не статична, як і світогляд (вони взаємозмінні).

Генріх Вельфлін у праці “Основні поняття історії мистецтв: Проблема еволюції стилю в новому мистецтві” (1915) зазначив: “...темперамент не створює, звичайно, художнього твору, але він є те, що можна назвати вагомою частиною стилів у широкому значенні цього слова, тобто розуміючи при цьому і певний ідеал краси (як індивідуальний, так і суспільний)” [1]. І. Франко – людина, можна сказати, двополюсна. На одному краї – пристрасність, “жар серця” (Є. Маланюк), на другім – інтелект, крізь “суворий фільтр” якого проходять почуття, які згодом складуть основу поезії. Особливо цінну інформацію щодо інтенсивності перебігу емоцій та бінарно-опозиційної структурності Франкового “его” дають його стосунки з жінками. Модель подружнього життя, практикована І. Франком, не узгоджувалася зі загальноприйнятими нормами, особливо ж якщо завважити етичний консерватизм галицько-львівської спільноти. Карл Густав Юнг висловив сумнів з приводу того, чи можуть “в одному індивіді у виразно розпізнаваній формі одночасно виражатися дві свідомості” [7, с. 12], хоча загалом упевнений, що двоїста свідомість цілком можлива. І. Франко – репрезентант такого феномену. Двоїстість проявляється по всьому периметру його особистості і “візуалізується” в текстах. “Тема двійництва – одна з центральних у творчості Франка”, – констатує Тамара Гундорова [3, с. 55], детально й аргументовано вмотивовуючи цю тезу, доповнюючи і розгортаючи думки, висловлені з цього ж приводу Григорієм Грабовичем. Зокрема, вона вказує на те, що Г. Грабович не прочитує суто гностичний “підтекст” наративу двійництва в поемі “Похорон” І. Франка, де означена тема отримала, як уважає науковець, оригінальне потрактування. Діапазон змістів двійництва розширюється від ментально-ідеологічного (Г. Грабович) до екзистенційно-психологічно-феноменологічного (Т. Гундорова). Волонтаризм, політичний ірраціоналізм, релігійний фундаменталізм, радикалізм антиколоніальної боротьби в одній інтерпретації і гностична філософія спасіння через смерть/трансформацію “я” – в іншій. У контексті заявленої зі самого початку теми нас цікавитиме аспект “Похорону”, означений Т. Гундоровою. Що дає гностицизм поеми в плані інтеграції твору в площину експресіонізму? Насамперед потрібно окреслити риси феномену, який називають гностицизмом (або гносисом), представити набір ознак, якими оперують, коли описують це явище. На думку дослідників, найвиразніше властивості гностицизму проявляються у зіставленні з доктриною ортодоксального християнства. Згідно з основоположними принципами гностицизму, в ньому проявляються умонастрої, притаманні **переживанню** (фіксуємо увагу на категорії “переживання”, оскільки саме пере-живання, про-живання себе в світі відіграє в експресіонізмі як концепції базову роль) людиною своєї totoжності абсолютному, в процесі чого на перший план виходить тема знання-самопізнання. Ідентифікація індивідом свого “я”, яке неминуче виводить за межі свідомості, за межі “его” і впирається в **щось**, що не піддається так званому науковому поясненню, – це царина психології і Юнгом названа самістю. Наявність позасвідомих змістів у свідомості з позиції феноменології означає вихід “я” у сферу колективного несвідомого, яке поділяється на дві категорії – інстинктивне й архетипне.

Отож, якщо архетипне піднімається до рівня “єго”, з’являється шанс, при інтенсивності самопізнавальної діяльності, вийти на слід абсолютного. Процеси такого змісту і характеру супроводжуються не лише кількісним розширенням свідомості, але й мають енергетичний показник. Застосування мультидисциплінарного методу виведе нас на фундаментальні рефлексії щодо природи психічного. “Є вказівки і прикмети, які свідчать про те, що психологічні процеси пов’язані енергетичним відношенням із фізіологічним субстратом. Оскільки вони суть об’єктивні події, їх навряд чи можна пояснити чимось іще, крім енергетичних процесів, або, говорячи інакше, попри незмірність психічних процесів, відчутні зміни, спричинені психе, можна зрозуміти лише як феномени енергії” [7, с. 78]. Процеси гностичного походження збігаються з експресіоністичним творчим актом за двома показниками: спрямованістю вглиб, до сутнісного, і набування його шляхом особистого досвіду – досвіду переживання власної невідмежованості від основ світотворення. Принцип діалектичного підходу дає підстави стверджувати, що зміни свідомості такого масштабу, як зміщення точки монтажу завдяки розширенню території “я” супроводжуються великими енергозатратами.

Поема “Похорон”, зокрема її X, XI і XII частини (візійні) – у гностично-експресіоністських критеріях. Тут ця властивість виражає себе в усьому, в тому числі і в психічній інтенсивності найвищого ступеня, еквівалентом може слугувати мова міфів у розумінні рівня концентрації, кореляції, синтезу одиничного і збірного, чуттєво-предметного й абстрактно-універсального. По-іншому, це – продукт свідомості, розширеної на всю глибину архетипного. Така ціль (телос) у гностиків – при збереженні свідомості стати абсолютом. Саме в такому значенні боявся втратити себе, зв’язок зі собою Василь Стус. Очевидно, страх розчинитися в універсумі архетипного змушував Івана Франка тримати свій інтелект-раціо в постійній напрузі й готовності конфронтувати джерелам, звідки йде на індивіда енергія аніми й анімуса. Як у “людському”, в нашому випадку – літературному – вимірі можна “проілюструвати” таку силу енергійного чинника, градус інтелектуального екстазу, котрий у такій психологічній ситуації себе проявляє, – і не щезнути в апофатичній безодні художнього образу (символу, наприклад), розсіявши енергію і втративши чіткі речово-тілесні контури на етапах розгортання нескінченно-ступеневої символічної конструкції? Серед образного реєстру, який, як висловився Г. Вельфлін, становить так званий “нижній шар понять” і не залежить ні від індивідуального, ні від національного характеру перебігу культурно-мистецьких процесів, для означеної вище мети найбільше підходить, на перший погляд, гіпербола і, мабуть, синекдоха. Але збільшення цілого суб’єкта (гіпербола) чи заміна його окремою частиною (також, у принципі, деформація – розростання) стають чинниками такого психологізму, який утримує суб’єкта-персонажа-автора в особистісно-емоційних координатах. В експресіоністськи-гностичному моменті потрібен вихід за ці межі у сферу, яку, за її роллю, можна визначити як імагінативна – це світ вищого стану свідомості, що характеризується відповідним, відмінним від обивательського способом пізнання (гносису). Потрібен засіб, що забезпечить іншу якість психологізму, зміст якого становитиме поєднання ліричного і міфічного, а гіпербола чи синекдоха навіть у найгротескніших конфігураціях залишають текст у площині раціонального. На таку

роль найбільше надається алегорія – випробуваний засіб інакомовлення, на принципах якого будувалися найдревніші сакральні тексти. Якщо добре придивитися, то найбільш резонансний із них сьогодні (і в плані поширення, і в плані походження – та ж Франкова студія “Сотворення світу”) – Біблія – в основі текстотворення має алегоричний чинник. Реабілітацію алегорії на теренах української літератури забезпечила М. Моклиця. До того ж саме цей науковець вказала на концептуальне значення експресивно наповненої алегорії в процесі формування експресіоністської стильової системи, а також висловила думку, що в І. Франка “була можливість закласти підвалини українського експресіонізму, поруч зі Стефаником і Кобилянською. Принаймні, саме ті прийоми модернізації творчості, які відповідають експресіоністському стилю, у стиль Франка вписуються найбільш органічно” [5, с. 156]. Однак, як доводить М. Моклиця, модернізм І. Франка поступається перед пріоритетами зовнішнього світу, який диктує інші законовстановлюючі стильові чинники – реалістичні. У цій ситуації важливо усвідомити, що означає “закладати підвалини”: спрямувати переважну частину свого доробку в одне (експресіоністське) русло чи хоча б на рівні одного тексту продемонструвати можливості явища, яке не вписується в межі типових, доступних для свого часу форм вираження. Небезпідставною для метагештальтного підходу в оцінці літературних процесів є остання позиція. Неусвідомлена самим автором і його епохою художня інформація з огляду на її невчасність через певні оптичні властивості суспільства зазвичай залишається на маргінесах сприйняття, як, наприклад, лірика “чистого експресіонізму” (Михайлина Коцюбинська) Т. Шевченка, на яку звернув увагу Юрій Барабаш, зокрема, “надто експресіоністську” поезію “Чи то недоля та неволя...”, але не ув’язав її з експресіонізмом, а це дало б додаткові літературознавчі бонуси щонайменше для усвідомлення необхідності більше акцентувати увагу не на тому, що притаманне епосі, в якій перебуває митець, а на тому, що виходить за її межі, адже нетиповий як для методу і стилю автора, так і для його часу в плані літературно-мистецьких ідеалів текст скаже більше, ніж офіційно визнана художня доктрина. Отже, у точці збою програми телеологічного змісту з’являється вихід у мнемонічно/футуристичні культурно-цивілізаційні світи. Не варто нехтувати естетичними синхронізмами (у час “експресіонізму” Т. Шевченка існував “експресіонізм” Емілі Дікінсон – американської поетеси), а також стильовими аналогізмами, розкиданими в часі й просторі (варте експресіоністичного підходу “Одкровення” Йоана). У такому рефлексійному контексті поема “Похорон”, як і інші твори І. Франка з інтегрованими в них експресіоністськими мікроструктурами, є цінним естетичним артефактом. У поемі в експресіоністських критеріях витримана центральна частина, саме та, яка, власне, відповідає назві. **Похорон** – виражальна алегорія страху. Навколо неї формується конотативне поле з максимальною енергійною насиченістю, адже персонаж, котрого хоронять, водночас є і учасником похоронної процесії. Грандіозно-моторозна, міфологічна за масштабом картина утримується в межах одної свідомості/самості, що є тим екраном, на який транслюється потік енергії – еманациї від усіх фрагментів-деталей, покладених в основу. Похорон як алегорія нагадує багатогранну геометричну фігуру або ж скульптурну композицію, скомпоновану з кількох частин-епізодів, наповнених гіперемоційно

забарвленими елементами, поєднаними мотиваційним зв'язком похоронного ритуалу.

Поема “Похорон” як естетичний об'єкт презентує стиль (користуємося схемою М. Моклиці), що ґрунтується на ініціативно-гностичних відчуттях-переживаннях.

Ряд домів високих в тіні, другий ряд – одна, ціла,
Нерозривная фаланга сотнями скляних вікон
Вниз поглипує тривожно: бач, надходить похорон.

Зразу військо йде в дві лави, сумно висять хоругви,
Білі мундури кроваві і оружжя всі в крові.
Йде музика полковая, труби, сурми блискотять,
Та не чути ані згука, хоч, здається, грать хотять.
Далі коні ряд за рядом в такт копитами січуть,
Та ні ржання, ні коменди, ані стуку їх не чуць.
Далі котяться гармати, чорний ще від диму спіж,
Та пливають так тихо-тихо, тіні не плили б тихіш.

А за ними знов піхота, знов кіннота, наче дим,
Знов музика, генерали, офіцери, піп один;
А за ним чотири коні, чорні, темний мов туман,
Тягнуть тихо, наче тіні, величезний караван.
Він укритий хоругвами, та вінців на них нема,
А наверху домовина, тасмниця мов німа.
Величезна, чорна – тільки металеві окуття
Блискотять – остатні іскри знівченого життя [6, с. 394].

Якщо додати, що “величезний хід той суне” до “величезної чорної брами”, на якій горить вінець, а під ним – “огнистий напис блимає, немов ільща: “Хто сюди ввійде, надію хай навіки попроса” [6, с. 395], й уявити цю процесію серед “хрестів, хрестів, хрестів в вінках тернових без написів, лиш огник, що горить На кождім гробі...” [6, с. 395], то постане фантазмагорично-гротескне видовище космічного виміру. Гіперболізовані фрагменти цілісного образу похорону діють, як засоби експресіонізації цієї алегорії. “...вартість будь-якого естетичного об'єкта визначається *інтенсивністю прояву*. (виокремлення шрифтом моє. – Г. Я.) протоплазми-стилю”, – зазначає М. Моклиця [5, с. 194].

У цьому плані споріднені “Похорон” І. Франка й “Одержима” Лесі Українки. Їх об'єднує показник енергії, бо, незважаючи на зовнішню несхожість, вони мають (“Похорон” – у своїй центральній частині) однакову природу – фатальність, чим сигналізують про присутність архетипів несвідомого як чинників, що діють постійно і є автономними. Це побільшує ступінь енергії до рівня стихії. Така колосальна сила може мати різні джерела, а відтак бути руйнівною або творильною. Тут ми виходимо на проблему природи психологізму експресіоністського тексту. Масштаб переживання, як і масштаб події, що його спричинила, відбивають певний кількісний аспект психічного феномену і вимагають адекватної естетично-образної реакції. “Психічні інтенсивність і їхнє градування вказують на процеси, що піддаються кількісному визначенню” [7, с. 79].

Енергетичним аспектом психе в поемі І. Франка, “масою в русі” є весь комплекс візуальних моментів похорону – похорону незвичайного і в дійсності неможливого. Подія транспонується в реальність, яка має містичні ознаки. Психологізм набуває іншої якості – в його зміст інтегруються змісти несвідомого. Традиційний психологізм, що охоплює сферу его й особистого несвідомого (в творі – це аналіз причин злочинного кроку Мирона, спроба визнати і назвати свій вчинок), поступається місцем трансцендентно-натуралістичному. Зловісна атрибутика, бінарна опозиція, яку витворює стогін дзвонів, їх голосіння і мертва тиша, котра поглинула всі інші звуки монументальної процесії, дають усі підстави говорити про вглядання не тільки в себе як людину дуалістичну, а в дещо інше, природа чого – за межами власне людського. Енергетичний пік тексту – в рядку: “Мене пожерло озеро студене”. Рядок завершальний, і це важливо для визначення заряду енергії. “Студене озеро” – монстр, чудовисько, паща якого перемеле обидвох Миронів, адже в труну їх поклали в транспозиції “на вбійці вбитий щоб лежав”. Постає логічне питання щодо походження “студеного озера”. Це – образ пекла, абсолютного зла? Одне цілком зрозуміле – це те, що спричиняє нелюдський біль і викликає містичний жах. Можна допустити, що І. Франкові важило не стільки, **що** відбувається з його альтер-его, скільки дати відчуті всю силу, весь міфологічний масштаб переживання самовбійства засобом слова (!). Така от безодня муки і страху перед само-себе-жертвоприношенням мужицтву. Вірш “Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вие” у плані композиційної досконалості був би доречнішим у жанрі диптиху з X–XII розділами “Похорону”. Але І. Франко знав свою епоху, адресата-реципієнта, тому вкомплектував твір публіцистично прямолінійними коментарями-аналізом, доповненими версією самовиправдання/самозаспокоєння. Поруч із потужною виражальною інтенсивністю алегоричного похорону денотативно-спрощений, соціально і психологічно однозначний наратив I–IX частин сприймається як стильовий дуалізм, що провокує питання щодо його доцільності.

Зокрема, Г. Вельфлін переконаний, що “кожен художній твір оформлений, представляє собою організм. Найпосутнішою його ознакою є властивий йому характер необхідності: в ньому ніщо не може бути змінено або зміщено, але все повинно бути таким, яким воно є” [1]. Практика показує, що митці інколи демонструють протилежне: змінюють свої твори. Це стосується насамперед поезії. Про таку властивість, як варіативність лірики В. Стуса, писала у своїй дисертації Галина Колодкевич. Така ознака свідчить про зміни у внутрішньому світі поета – вихід на інший рівень свідомості, а відтак і зміни в екзистенції вірша, що можуть спричинити і зміщення стильової осі.

У поемі “Похорон” генерується два художні типи: реалістично-психологічний з описово-аналітичними критеріями та модерністсько-експресіоністський, зорієнтований на сутнісно-виражальні цінності. Це дві різні художні мови. Якщо вдатися до аналогій зі сфери образотворчого мистецтва, то це така ж відмінність, як рисунка і живопису, особливо, якщо барва має максимальну міру насичення. В експресіоністську алегорію інвестується особистий досвід, за якого гносеологічна межа посунута до самого краю, за яким – меональна субстанція (в цій точці – спорідненість із гносисом). За феноменологічною градацією самості, яку запропонував К. Г. Юнг, це буде картина розширення его за рахунок якнайбільш можливої приватизації трансцендентної аніми/

анімуса. У такому випадку сцена похорону постане як проекція архетипної природи, котра в художній свідомості здобуває ось таку алегоричну форму. Алегоричний образ похорону має індивідуальне смислове забарвлення, хоча й утримується в інваріантно-семантичній парадигмі. Щоб читач-інтерпретатор отримав необхідну роз'яснювальну інформацію, І. Франко і вдається до розлогого пояснення з урахуванням усіх можливих позицій, з яких оцінюватиметься факт відступництва Мирона, в I–IX розділах. Отже, текст, який презентовано на цій композиційній дистанції поеми, відіграє допоміжну роль. Така частина “організму” поеми була необхідна автору, щоб реципієнт не збився на власні манівці трактування, бо письменникові, вочевидь, важила особиста психологічна правда більше, ніж очевидна естетична, стилістична, ритмоорганізаційна гетерогенність.

Питання у плані художньої необхідності виникає і щодо епілогу. Цей елемент композиції – повністю в координатах епохи І. Франка. Епілог – момент істини, але в цьому випадку – не естетичної, а раціонально-прагматичної. Сцієнтизм бере гору над генієм художника. Очевидно, І. Франко не довіряв собі як митцю, він намагався все, в тому числі й те, що стосується творчого процесу, утримати під контролем свідомості і, що найважливіше, обмежити це причинно-наслідковою парадигмою. Цим І. Франко відрізняється від Лесі Українки. Навіть Йоган Вольфганг фон Гете, котрому вдалося узгодити матеріально-споживацьку, раціоналістично-цивілізаційну сфери з метафізичною, трансцендентною складовою світопростору, на якомусь етапі “віддав себе в руки” власного творіння, і душевна компонента “Фауста” почала “робити Гете”. В І. Франка є щонайменше два твори, де “прадавня візія виходить нам назустріч” (К. Г. Юнг) – це “Каменярі” і “Похорон”. Візії, як і належить їм за призначенням, мають ініціаційний характер. Відчуттєве середовище ініціацій – апріорі експресіоністичне. Чи здобуде воно експресіоністську форму – залежить від міри дистанціювання від пережитого (імовірний також і момент конгеніальності), яке диктуватиме адекватні артистичні засоби. Сновізія похорону в поемі І. Франка – особиста. Про це свідчать, насамперед, стилістичні конструкції – від першої особи – а також інтонація, яка не підлягає вербальній утилізації, але безпомилково вловлюється через внутрішньо-особистісне зрощення зі зображеним. Експресіонізм проявляється як по вертикалі (світопереживання в найвищій точці інтенсивності), так і по горизонталі (система художньої атрибутики, конотативний континуум семема “похорон”). Поема І. Франка у своєму стиле- і сенсотвірному вимірах – не дидактична алегорія чогось відомого, сталого, конвенційного, це – вираження стану героя/автора в масштабі архетипних величин, розбуджених відхиленнями свідомості від унормованого шляху.

Забезпечуючи “позитивістським” епілогом свою поему, І. Франко обрав роль ексзорциста експресіонізму, зрозуміло, не знаючи, “дух” якого стилю він вирішив нейтралізувати. Такий жест митця, таке композиційне вирішення – свідоме відмежування від себе, глибшого за себе усвідомленого, – це зміцнення своєї раціоналістично-наукової світоглядкової позиції (в художньому методі – реалістичної). І. Франко презентував себе як заручник свого часу в його естетичних і соціально-психологічних домінантах. Це – вимушений художній реверанс у бік консервативної українсько-галицької спільноти, який не перекриває експресіоністськи представленою похорону в “Похороні”.

Спроба екзорцизму експресіоністичного духа не дала бажаного результату – експресіоністський похорон підпорядковує собі всі інші риторичні побудовання і є ключовим, зановстановлюючим (у художньому плані) чинником у творі. Епілог – епізод особистої біографії І. Франка в перебігу його світогляду, а ті три розділи, що передують Епілогу, – це “прадавнє переживання”: поет торкнувся тих цілющих та рятівних глибин душі, де ще ніхто зосібна не відокремився для самоти свідомості (психомеонізм), аби торувати сповнений страждань, хибний шлях, де всі ще ширяють разом, і тому відчуття та вчинки окремої людини (*des Einzelnen*) стосуються усього людства” [8, с. 107]. Пульсація експресіонізму в поемі “Похорон”, а також по всьому обширу прози й поезії І. Франка, є дискретною, але дуже виразною та симптоматичною і для нього самого, і для української літератури XIX століття, що підходило до свого завершення. Як і всі переломні ситуації (індивідуальні чи загальноісторичні), рубіж століть і культурно-мистецьких епох містив ідеї, цінності, ідеали, які виходили за хронологічно окреслені межі з їх типовим змістовим наповненням. Окрім того, існує кризово-межовий екзистенційно-емоційний контекст “я”, що мотивує певну естетичну потребу, котра не характерна для часу, не сприймається і не культивується ним, а лише згодом прочитується як “стильове” прозріння. Експресіонізм у творчості І. Франка – з цього ряду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Вельфлін Г.* Основні поняття історії мистецтв: Проблема еволюції стилю в новому мистецтві. URL: <https://litmir.me/br/?b=556010&p=3>.
2. *Грабович Г.* Вождівство і роздвоєння: “валєнродизм” Франка // Грабович Г. Тексти і маски. Київ: Критика, 2005. С. 95–140.
3. *Гундорова Т.* Невідомий Іван Франко: Грані Ізмарагду. Київ: Либідь, 2006. 360 с.
4. Літературознавча енциклопедія: у 2 т.; [авт.-укладач Ю. І. Ковалів]. Київ: ВЦ “Академія”, 2007. Т. 2. 624 с. (Енциклопедія ерудита).
5. *Моклиця М.* Алєгоричний код літератури, або Реабілітація алєгорії триває: монографія. Київ: Кондор-Видавництво, 2017. 292 с.
6. *Франко І.* Твори: у 2 т. [вст. ст. П. Й. Колесника]. Київ: Дніпро, 1981. 533 с.
7. *Юнг К. Г.* Архетип і позасвідоме: пер. з нім. Київ: Український письменник, 2014. 400 с.
8. *Юнг К. Г.* Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.; [за ред. Марії Зубрицької]. Львів: Літопис, 1996. С. 93–107.
9. *Яструбецька Г.* Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2013. 380 с.

REFERENCES

1. Velflin, H. *Osnovni poniattia istorii mystetstv: Problema evoliutsii styliu v novomu mystetstvi*. Retrieved from: <https://litmir.me/br/?b=556010&p=3>.
2. Hrabovych, H. (2005). *Vozhdivstvo i rozdvoiennia: “valenrodyzm” Franka*. In: Hrabovych H. *Teksty i masky*. Kyiv: Krytyka, 95–140.
3. Hundorova, T. (2006). *Nevidomyi Ivan Franko: Hrani Izmarahdu*. Kyiv: Lybid.

4. *Literaturoznavcha entsyklopediia*: u 2 t.; [avt.-ukladach Yu. I. Kovaliv]. (2007). Kyiv: VTs “Akademiia”, t. 2. (Entsyklopediia erudyta).
5. Moklytsia, M. (2017). *Alehorychnyi kod literatury, abo Reabilitatsiia alehorii tryvaie: monohrafiia*. Kyiv: Kondor-Vydavnytstvo.
6. Franko I. (1981). *Tvory*: u 2 t. [vst. st. P.Y. Kolesnyka]. Kyiv: Dnipro.
7. Yung, K. G. (2014). *Arkhetyp i pozasvidome*: per. z nim. Kyiv: Ukr. pysmennyk.
8. Yung, K. G. (1996). Psykholohiia ta poeziia. In: *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.*; [za red. Marii Zubrytskoi]. Lviv: Litopys, 93–107.
9. Yastrubetska, H. (2013). *Dynamika ukrainskoho literaturnoho ekspresionizmu*: monohrafiia. Lutsk: PVD “Tverdnyia”.

Стаття надійшла до редколегії 28.11.2018

Прийнята до друку 14.05.2019

**“FRANKO NEVER TOOK ON THE ROLE THAT SEMENKO-AESTHETE BRAVELY ASSUMED” (MYKOLA KHVYLOVYI):
ONCE AGAIN ABOUT EXPRESSIONISM
IN THE WORKS OF IVAN FRANKO**

Halyna YASTRUBETSKA

*Lesya Ukrainka Eastern European National University,
Department of Ukrainian Literature,
30a, V. Vynnychenko Str., Lutsk, Ukraine, 43000,
e-mail: galinaji@i.ua*

Despite Franko studies being a separate area of research, Ivan Franko’s legacy keeps inspiring academic minds with new resources. Judging by Franko’s poetic confessions (unfeigned moans of the heart), his entire creative life was devoted to exorcising that part of the writer’s “ego” which demonstrated interest in aesthetic values which eventually became the basis of a polystructural system known as modernism. Expressionist pulsation in poem “The Funeral” as well as in a lot of other Franko’s prosaic and poetic texts is discreet but also extremely vivid and symptomatic for the writer himself and for the 19th century Ukrainian literature in general. Similar to other watershed moments (personal or generally historical), the turn of the centuries and cultural and artistic epochs bore the ideas, values and ideals which transgressed the chronologically defined frames with their typical contents. In the author’s opinion, there is a crisis-borderline existential and emotional context of the “ego”, which motivates a certain aesthetic need, which is not characteristic of the time and is neither accepted or cultivated thereby and only with time can it be traced as a “stylistic” revelation (which is true of expressionism in Franko’s legacy). The article raises the problem of the creative method of Ivan Franko and the discussion about the expanse of the phenomenon known as literary modernism. The problem is seen from the point of view of aesthetics of expressionism. The object of the study is Ivan Franko’s poem “The Funeral”. The major research methods are phenomenological analysis and also psychoanalytic and archetypal text analysis. An attempt was made to justify the aesthetic heterogeneity of the poem “The Funeral” by the author’s dependence on the literary and artistic dominants of the era, which caused the artist’s inner conflict. This affected the style characteristics of his literary works. The emphasis is put on the X, XI, XII parts of the poem which concentrate the densest artistic

energy and express it through the central image-allegory – the funeral. Franko's intention is coordinated with a gnostic doctrine, the idea of which is to understand the essential. A great factor in this process of self-perception as an approximation to the Absolute is ecstatic states, insights and visions. In "The funeral", namely in the funeral scene, the phenomenon of temporary loss of one's personality is represented. With the help of an expressionist allegory, Franko expresses what lies beyond consciousness and words. The article presents nonlinear approaches to literary phenomena.

Keywords: method, style, poem, heterogeneity, modernism, expressionism, artistic dominant, expressionist allegory, gnosis, phenomenology.