

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Іван Денисюк (Львів)

Новаторство Франка-прозаїка

В історії української літератури, а то й за межами її автохтонно-етнічного простору, корпус прозових творів І. Франка – явище унікальне. Його унікальність ще не зовсім усвідомлена. Ще не з'ясована спеціальними студіями жанрово-проблемна система цієї прози, частково свідомо запрограмована автором у дусі науковості позитивізму, а частково доповнена самим іманентним процесом розвитку літератури та новітніми її концепціями.

Умовна авторська запрограмованість співпрацювала ще з одним переконанням І. Франка: основним у художній творчості є принцип індивідуальності. І варто подумати, чи доцільно нині безкритично захоплюватись ученням про архетипи, за якими дослідник повинен би обтесувати живе дерево поезії до шаблону телеграфного стовпа. Інша справа у фольклорі, імперсональному за своєю природою.

Є особливий аромат Франкової белетристики, неповторність її стилю, локального колориту, свіжості барв, тонкощів гумору, артизму портретування етнотипів. Ця життенаповненість походила з намагання письменника “ловити життя на гарячому вчинку”, створювати живе безпосереднє враження дійсності ілюзією автентичності.

Від своїх попередників Франко-прозаїк відрізняється не кількістю, а якістю. У п'ятдесятитомному зібранні його творів белетристика зайняла 9 томів (14–22). Стільки приблизно за обсягом повістей, романів, оповідань написав теж І. Нечуй-Левицький. Їх обох перевершив Д. Мордовець, який видав 50 томів своїх російськомовних романів, нині зовсім забутих. І. Франко – автор 114 творів малої прози, а в О. Кониського та Б. Грінченка її по півсотні одиниць, однак рівнем художності І. Франко перевершив цих двох письменників, а І. Нечуй-Левицький – “артист зору”, “всеобіймаюче око України” (І. Франко) не дорівнює йому інтелектуалізмом і жанровою еластичністю. Лише молодий В. Винниченко, що так імпонував Камеляреві безпосередністю вислову, дужістю таланту, міг би позмагатися з І. Франком, якби втримався на висоті свого старту, не знижуючи польоту видатками на експерименти. Характерно, що таких видатків у Франка-прозаїка майже немає. Монолітний масив його белетристики нагадує високогір'я без різкої кардіограми “вершин” і “низин”. Кожен твір у ньому приваблює винахідливістю художньо-

го оформлення. Кожен твір – “віку його день”, вираз “сконцентрованого чуття”, – скажемо, послуговуючись фраземами Франка-поета і критика. І разом з тим це своєрідний етап еволюції нашої прози. Якби штучно, умовно відізолювати прозові здобутки І. Франка від продукції його сучасників, то все одно мали б ми “траєкторію польоту”, нехай пунктирно накреслену, усїєї української белетристики другої половини ХІХ – початку ХХ ст. І. Франко був зорієнтований на рівень художнього європеїзму. Водночас він як теоретик усвідомлював, що кожна література потребує освіжуватись інгаляцією впливів при одночасному опорі їм; що автохтонний, національний елемент у художній творчості превалює над “привозним”, запозиченим елементом, який теж, трансформуючись, націоналізується (“одомашнюється”, за висловом М. Грушевського).

Рецепція Франкової новаторської прози – це бурхлива історія, сповнена контроверсійних оцінок. Дебют молодого Франка-прозаїка якоюсь мірою був подібний в аспекті його резонансу до першокроків белетриста В. Винниченка. Особливо драгував консервативну критику “нещасний натуралізм” (вислів В. Барвінського). Унікальну колекцію ярликів подібного типу зібрали у своїх статтях Р. Гром’як і Р. Чопик. Пізніше флюгер як показник критичного вітру зміниться. Натуралістичне “На дні” молодь зустрине з ентузіазмом (В. Стефаник підносив цей прозовий твір до рівня поеми “Мойсей”, оповіданням захоплювався О. Веселовський). Натомість художній шедевр “Сойчине крило” був не помічений. Коли визнано новелістичні Франкові твори як майстерверки, то на романи цього ж автора дивилися все ще як на творіння нижчого гатунку. Такої думки були навіть Леся Українка та М. Коцюбинський. Текстуальних досліджень окремого белетристичного Франкового твору, його жанрової поетики, її новаторства за життя автора не було. Центральним і найціннішим феноменом у прозі І. Франка радянське літературознавство оголосило твори про робітничий клас, довго скрива поглядаючи на романи й оповідання про інтелігенцію.

Однак для збагнення новаторського внеску Франка-прозаїка у рідну й зарубіжну літературу необхідним було уявлення про цілокшталт тематично-жанрового розмаїття важкопрохідного материка Франкової прози, занурення у “гушавину питань”, що виникають при його освоєнні.

У післявоєнний період радянське літературознавство спромоглося на дві більш-менш синтетичні монографії про прозу І. Франка – І. Басса [1] та Н. Жук [7].

Соціологічну спрямованість першої з них видно вже з назв двох розділів, які розкривають тільки дві проблеми: “Два світи – праця і капітал”, “Соціальна драма галицького села”. Твори з життя інтелігенції привертають увагу тільки ті, в яких висвітлюється селянське питання. Критерієм найвищої аксіологічної якості для дослідника є показ у творі класової боротьби: “У Грінченка, як і в Франка, село поділене на два класове ворожі табори, і це є найбільш цінною особливістю його творчості” [1: 223], – цілком серйозно заявляє І. Басс. А твори, в яких нема класової боротьби, отже, не художні й не варті дослідницької уваги. Художній прозовий всесвіт І. Франка у радянських дослідників, переважно, збіднений – найбільшим

здобутком критичного реалізму в українській і світовій літературі, на думку І. Басса, є “Борислав сміється”, бо там показано перші спроби *організованої* боротьби мас. За таким критерієм радянські критики тим вище оцінювали твір, чим більше позитивних рис мав у ньому образ комуніста. На жаль, засоціологізовану вимогу до літературного героя подекуди ставив ще М. Драгоманов, який критикував образ нової людини – Радюка – у “Чорних хмарах” І. Нечуя-Левицького за те, що юнак залицяється до дівчат і їсть вишні. Франківський Бенедьо Синиця і горьківський Павел Власов узагалі нічого не їдять і не мають ознак гендерності, а разом з тим і позбавлені художньої повноцінності. Найважчий клопіт мав І. Басс з інтерпретацією “Великого шуму”, адже у цьому Франковому романі антагонізм хати й палацу закінчується класовим миром. Усупереч сюжетній логіці за допомогою демагогічної еквілібристики дослідник “доводить”, що й тут І. Франко є апологетом, “співцем” класової боротьби. Однак треба віддати належне І. Бассові, який і малу і велику прозу аналізованого автора розглядав як твори художньо рівноцінні: “Таким же (як і в малій прозі. – І. Д.) незрівняним майстром і новатором був Франко в жанрі великих прозових полотен” [1: 114]. До високомайстерних творів, усупереч О. Білецькому, зараховує він і роман “Великий шум”. Дослідник відчуває це інтуїтивно, але загальний стан тодішнього догматичного літературознавства не дає йому змоги всебічним аналізом підтвердити свою думку.

На вищому рівні написана монографія про прозу І. Франка Н. Жук, яка є публікацією спецкурсу авторки, читаного у Київському університеті. Ширше представлено тут тематичний обрій матеріалу, зокрема, без упередження проаналізовано романи про інтелігенцію в аспекті їх змісту і форми. І все ж за бортом дослідження залишилися все ще одіозні новели “Батьківщина”, “Сойчине крило”, “Неначе сон” та ін. На моє запитання, чому не представлені у посібнику високомайстерні новели любовної тематики (love-stories, любовні історії), професор Ніна Йосипівна з самоіронією відповіла: “Я цього не могла зробити, бо мене зіпсував комсомол. Я навчалась у 30-ті роки, коли навіть за читання любовних романів Тургенєва студентів виключали з університету”. Що ж, інерція догмату “В СРСР секса нет” була живучою і в 70-ті роки лімітувала вивчення Франкового універсуму.

Показом тематично-жанрового багатства та розмаїття Франкової прозової спадщини ці обидві монографії перевершили раніше за них опублікована (1956) велика синтетична стаття академіка О. Білецького “Художня проза І. Франка”.

Автор цієї концептуальної розвідки намагається структурувати це розмаїття виокремлюваними циклами:

1. Оповідання і повісті про недалеке минуле.
2. Картини з життя сучасного авторові селянства.
3. Бориславський цикл.
4. Враження від тюрми, або “на дні”.
5. Оповідання з життя дітей і підлітків [“ряд чудових етюдів дитячої психології”].
6. Твори, що відображають боротьбу демократичної інтелігенції проти тих, хто гнобив народ.

7. Сатиричні твори.

8. Твори про соціальні ідеали Франка (“Захар Беркут”, “Рубач” та ін.).

Ця умовна типологія, зроблена за тематичним принципом, загалом є конструктивною і може лягти в основу розбудови тематично-генологічної системи творів Каменяра, однак вона не позбавлена недоліків (нечіткість формулювань [1, 8], соціологічна обмеженість однією проблемою [6]. Не вклася у циклічну класифікацію академіка О. Білецького група філософських прозових творів досліджуваного автора, прозових казок і все тих же одіозних love-stories. В окремий цикл виділити мемуарні оповідання запропонував І. Тростюк (є німецький термін Erinnerungsnovelle – новела-спомин). Варто підкреслити, що загальну оцінку Франкової прози О. Білецький, знавець світових літератур, дає належну: “Високохудожня, органічно зв’язана з життям, з передовими суспільними змаганнями доби, проза Франка – безсмертна спадщина національної культури українського народу” [2: т. 2: 461].

На жаль, після досить високого злету (згадаймо ще монографії Ю. Кобилицького, Є. Кирилюка, П. Колесника, Л. Скупейка, Т. Гундорової) столичне франкознавство поступово згортається, натомість львівське далі інтенсифікується. Зокрема, у післявоєнний період кристалізується франкознавча львівська школа герменевтики тексту з генологічним ухилом (своєрідними її філіями стає дрогобицька і тернопільська). На сторінках “Українського літературознавства” – періодичного видання при Львівському університеті – введено спеціальну рубрику “Інтерпретація тексту”.

За роки незалежності України виходить низка книжок представників молоді і старшої генерації дослідників, які по-новому, ідучи в ногу з поступом національної і зарубіжної науки про літературу, висвітлюють різні аспекти Франкової прози [8].

У цих дослідженнях та в деяких статтях про окремий твір письменника проблемно-тематичний аналіз поєднується із студіюванням структури художнього плевта як організованого цілого, архітектоніка якого зумовлена способом існування літературного “організму” – напрямом (методом), родом, жанром і нарацією. І це вже істотний крок до глибшого пізнання (остаточне взагалі неможливе) феномена усієї піраміди Франкової прози, секретів будови цієї споруди взагалі і виготовлення окремої її цеглини, відпорної на “зуб часу”.

Універсалізм як одна з найістотніших прикмет творчої особистості Каменяра, що зумовив специфіку його прози, був закладений ще в гімназії. За висловом М. Зерова, І. Франко пройшов школу “хорошу і довгу”. За 12 років свого доуніверситетського навчання здібний учень здобув обізнаність з дев’ятьма мовами й багатьма світовими літературами. Техніку художнього письма розвинув на оповіданнях, поемах, драмах як шкільних творах. О. Маковей читав ці “задачі” й захоплювався ними: “Хто ж се писав такі довгі, фантастичні та все ж дуже замітні завдання? Писав їх знаменитий ученик V або VI класу Дрогобицької гімназії 16 – або 17-літній Іван Франко коло років 1872 або 1873. Любив він писати завдання на цілі зшитки довгі” [5: 11].

Другою школою стилістики і вправ у вислові універсальних зацікавлень для юнака стали його листи до О. Рошкевич. Властиво він і вона написали дуже цікавий епістолярний роман, який далеко переріс межі любовного, бо є у ньому все, чим повниться душа “знаменитого” гімназиста й студента – молодого “чоловіка цілого” і його коханої – учениці, – найінтимніші почування й політика, політекономія, філософія й література, дидактика (прикмети роману виховання). Лірика, публіцистика й науковий виклад, експресія безпосередньої розмови тут поєдналися, аби створити багатовимірний образ автора. В історії епістолярного жанру подоланням його умовності цей твір новаторський.

Ще довшим, як шкільні завдання, був теж новаторський першороман “Петрії і Добошуки”, писаний на вихідному порозі гімназії і на вхідному до університету. На склоні свого віку автор повернеться до цього молодечого витвору, “підстриже” його буйний волос, “підліпить” і погіршить текст у другій редакції. Ні першого, ні другого варіанту роману критика належно не оцінила, не зрозумівши специфіки жанру.

Це був, по суті, готичний роман, але не просте наслідування західноєвропейського, а жанр, переломлений через кипучий темперамент молодого автора, його буйну фантазію й українську дійсність – історико-легендарну й сучасну.

Літературну готику зараховують до преромантизму (сформувалася в Англії в другій половині XVIII ст.), але з таким же правом її можна зачислити й до пренатуралізму та пресюрреалізму. Вона живуча до наших днів не лише на Заході, а й у нас, про що свідчить недавно видана “Антологія українського жаху”. І. Франко якоюсь мірою цим своїм романним дебютом ущеплює ін’єкцію європеїзму в українську літературу (стимул ішов від Е. Т. А. Гофмана та інших західноєвропейських письменників). Але цю “пересадку иностранную” (М. Максимович) наш автор закорінює у свій національний ґрунт – у перекази про Довбуша й заховані скарби, у національні проблеми українців. Ворогування двох родів та їх примирення у фіналі – це той же осуд національного розбрату, та ж ідея національної єдності, що є і в “Захарі Беркуті” й гімні “Не пора, не пора”.

Триєдина формула готичного роману – *mystery* (таємничість), *suspense* (напруга очікування), *horror* (жах) відповідали нахилові І. Франка творити загадкові, бурхливі, напружені сюжети у новелах і романах тайн, однак жахливе й жорстоке – ці “*tosne uderzenia*” (“міцні удари”) для викликання психологічного стресу й катарсису, що їх використовував І. Франко і в “зрілих” своїх творах, не впливають із характеру вдачі автора, нібито схильного до жорстокості, як неслухно вважав С. Єфремов, а є просто літературним прийомом. Жанр першого роману І. Франка скомплікований. Є там риси і химерного, і навіть “злодійського роману”, історичного і сучасного (*powieść współczesna*), але є і щось більше за це. Автор у закінченні “Петрії і Добошуків” називає свій твір *прологом*, “пригрилкою” до, очевидно, вже задуманих наступних речей, а також казкою, мабуть, у розумінні параболи, алегорії.

Якщо молодечий роман ще захищений пригодами, які часто не дають чогось нового для розвитку авторської концепції, то цілком викінченим і художньо довершеним майстерверком була “Лесишина челядь”, твір малої форми, що засвідчує, як

і роман, безперечно новаторство дебютанта в українській прозі. Це було передусім жанрове новаторство і як таке викликало дискусію.

Після похмурого і по-готичному несамотитого роману, накресленого різкими штрихами чорним вугіллям і білою крейдою, І. Франко несподівано вражає нас невеликою картинкою, такою собі акварельною, ніжно-прозорою й осяйною, якою є його настроєвий образок-фрагмент “Лесишина челядь”. Часопростір обмежений одним жнивним днем та однією нивою, персонажі – мешканці однієї хати. Увага до колоритного тла і до накреслених на ньому силуетно постатей “челяді” запопадливої господині Лесиши, до пластичних зорових деталей та слухових редукувала фабулу *ad minimum*. Це своєрідна імпресіоністична студія. Витончено передано настроїв вечірньої години, ліризованої інтимними піснями – висловом тихої зажури. Ідилія перетворилась на антиїдилію, що й дратувало В. Барвінського, який не розумів і не хотів визнавати настроєвих “незаокруглених творів”. І. Франко виступив на захист правомірності форм фрагментарної прози. “Не біда, коли вони будуть фрагментарні, се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності” [11: т. 33: 333].

Антиїдилічне закінчення “Лесишиної челяді” В. Барвінський назвав “нешасним натуралізмом”. Він не підозрював, що постулат “безпосереднє живе враження дійсності” належатиме імпресіонізму.

Теорію фрагмента обґрунтували німецькі романтики, зокрема, Новаліс, однак в українській прозі безфабульна фрагментарна проза (ескіз, образок, нарис (белетристичний), поезія в прозі) масово поширяється на початку ХХ ст. (С. Єфремов іронічно назве це незвичне жанрове утворення “лоскутним родом”). Отже, І. Франко випереджує літературний процес, даючи перший в українській літературі майстерний зразок образка. Термін “образки” (“галицькі образки”) він вживатиме і в поезії, і в прозі (варіант – “дрібні образки”).

У другій половині 70-х років ХІХ ст. у нього визрівала концепція наукового реалізму, і він її, крім статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи”, конкретизував у передмовях до своїх збірок малої прози. Науковий реалізм, що ґрунтується на позитивізмі, передбачав наукоподібні детальні студії краю “мозаїковою роботою”, щоб з “дрібних ескізів” накреслити широкий синтетичний образ-панораму. “Та в мене ся розмова з ним (з В. Барвінським. – *І. Д.*) довела до повної свідомості план збирати матеріали, ескізи та оповідання для змалювання образу нашої суспільності в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях” [11: т. 33: 400], – писав І. Франко у передмові до збірки “Добрий заробок” (1902). Так поставали вже згадані прозові цикли (окремі збірки називав автор “серіями” оповідань). Прикладом послужили “Ругон Маккари” Е. Золя. О. Білецький докоряє Франкові, що своїми циклами він не дорівнює великому французькому натуралістові, авторові 20-ти романів. З цим положенням можна посперечатися. Франкові цикли склалися передусім із новел. Новелу І. Франко називав виразом “сконцентрованого чуття”. Це жанр особливої концентрації, а новели, згруповані в цикли разом із романами чи повістями (теж по-но-

велістичному сконцентрованими), витворюють особливу енергію інформативності, хто зна, чи не адекватну золівській. Зрештою, І. Франко творив свою оригінальну галицьку “книгу битія” на підставі автопсії, про що він писав в автобіографічному листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 року: “Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрих я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, переміряв власними ногами. В такім розумінні всі вони частки моєї автобіографії” [11: т. 49: 251–252]. Порушив прозаїк комплекс проблем соціальних, національних, філософських, психологічних, морально-етичних, дидактичних, а навіть літературознавчих. В оповіданні “Борис Граб”, наприклад, виклав теорію стереометричної інтерпретації літературного тексту, яка є важливим внеском у методологію герменевтики. Всесвіт його прози густо заселений представниками різних національностей, котрі входили до складу мешканців Галичини того часу (українці, поляки, євреї, німці, угорці, чехи, цигани). Вони різні за своїм соціальним статусом: хлібороби, робітники, підприємці, капіталісти, дідачі (поміщики), учителі, юристи, лікарі, клерики, військовики і жандарми, дрібні урядовці й торговці, корчмарі, розбійники, злодії, шахраї, повії.

У процесі розгляду тематично-жанрової системи творів Франкової прози в її еволюції варто врахувати естетику літературних напрямів, з яких письменник творив “діалектичний” рецепт свого методу, а також міжжанрові інтертекстуальні зв’язки у межах окремих циклів.

Досить умовно можна у художній спадщині Каменяра взагалі і частково у прозі виділити три етапи розвитку:

- 1) Доба молодечого романтизму.
- 2) Період позитивізму.
- 3) Етап прямування назустріч модернізму.

Хоча інспірований позитивізмом “науковий реалізм” І. Франка досить швидко вичерпує себе, але його програма всебічності студій ще довго реалізуватиметься у структурі циклів, зокрема, у взаємодії у них великої прози і малої. Розмежування на повісті й романи крізь призму франківського новаторства – завдання не таке й уже просте. По-перше, у Галичині діяла інерція польської генологічної системи, за якою роман – *powieść*. Сам І. Франко великоформатні свої твори непослідовно називав то романами, то повістями. По-друге, він створив роман нового типу, у якому епічний елемент редукований за рахунок драматичного. На суцільній драматичній напрузі тривоги (згадаймо готичну парадигму *suspense*) побудовані, зокрема, “Основи суспільності”, “Для домашнього вогнища”. Обмеженість хронотопу зумовлює до згущення, інтенсифікації подій як зовнішніх, так і внутрішніх (психологічних). Обсяг листажу поступово втрачає свою жанрово-розмежувальну функцію. Раніше співвідношення великих форм до малих у Франковому “розарії” мислилось як 10:114, причому за радянськорезимних часів “офіційно” роману в цього автора не було, бо й “Борислав сміється”, і “Перехресні стежки” видавали та аналізували як повісті. Уперше Т. Пастух у своїй монографії згідно з сучасною генологією

обґрунтував належність до жанру роману такі “колишні” “повісті” І. Франка, як “Петрії і Добошуки” (друга редакція “Петрії і Довбушуки”), “Борислав сміється”, “Не спитавши броду”, “Лель і Полель” і “Перехресні стежки”. Однак до романів зарахував Б. Кир’ячук теж “Основи суспільності”, а Н. Тодчук – “Для домашнього вогнища”. Романом нині називають дослідники і “Великий шум”. Виринають і пропозиції вважати не оповіданнями (новелами), а повістями “На дні”, “Маніпулянтку”, “Сойчине крило”, “Гриця і панича”. За органічним нахилом І. Франко визначав себе як “мініатюриста й мікроскопіста” й жалівся, що запроєктовані як твори великого жанру речі мимоволі виходили з-під його пера новелами. Це, звичайно, перебільшення, але щось у цьому є. Влучним видається спостереження Б. Кир’ячука, що так звані незакінчені романи І. Франка фактично завершені. Закінчення тут, на мою думку, новелістичне. Раптова урваність тексту у його фіналі спонукує читача до співпраці з автором, – необхідно домислити “епілог”.

Кожен жанрово-структурний тип (жанрова модифікація) зорієнтований на певний тип змісту. Простежуючи історичну поетику роману (“Влада землі у сучасному романі”) І. Франко користується терміном “завдання роману”. Воно історично змінне. А ось як мислить він завдання новели: “Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свободний рід літератури, найвідповідніший нашому першому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [11: т. 41: 524].

Особлива мобільність, всепрохідність і, так би мовити, “влзливість” у різні шпарки життя новелістичних жанрів у співпраці з атрибутами великих форм прози виявилися ефективними. У констеляції “Бориславського циклу” навколо таких “планет”, як повість “*Voia constrictor*” і роман “Борислав сміється”, є їхні дрібні сателіти – шість коротких оповідок. Концентруючу функцію у названій повісті виконує прийом лейтмотивної деталі – так званого “гейзівського новелістичного “сокола” – образ змія-полоза, що переростає у символ задушливих об’ємів капіталу. Згідно з вимогою жанру повісті, тут один головний герой з його історією збагачення і одержимістю “промисловою гарячкою”. Головним героєм роману “Борислав сміється” є робітнича маса з її енергією протесту. За масовими сценами якомось губиться індивідуальність. А такі оповідки, як “На роботі”, “Вівчар”, є скрупульозною мікростудією однієї душі – свідомості і підсвідомості робітника, обмеженого локусом тісної штольні, ізольованого від соціуму у певний момент, зосередженого на самоаналізі своїх почуттів і думок.

На перший погляд, у центрі циклу тюремних оповідань немає повісті чи роману. Але задум твору великого формату з тюремного життя в І. Франка був (повість “Івась Новітній”). Доцільніше цей цикл не обмежувати “тюремними враженнями” (О. Білецький), а трактувати його ширше – як твори з кримінальним сюжетом, як це робить А. Швець. І тоді в епіцентрі циклу стануть повісті (чи як хто хоче – романи) “Основи суспільності”, “Для домашнього вогнища”. А серію оповідань і новел з

життя інтелігенції очолюють такі крупні утворення, як “Лель і Полель”, “Перехресні стежки”. Роман виховання “Не спитавши броду”, не опублікований за життя автора, “археологи”-літературознавці реставрували з окремих фрагментів, на які він розсипався і які, будучи надрукованими, зажили самостійним життям. Лише в констеляції циклу, разом з іншими оповідками про дітей та школу і реставрованим твором великої прози вони творять цикл – роман виховання у новелах.

Нелегко визначити, у якому із згаданих циклів І. Франко був найбільшим новатором. Радянське літературознавство безапеляційно першість надавало “Бориславському циклу”, бо це твори про робітничий клас, про боротьбу “праці з капіталом”. Натомість В. Стефанік висловив парадоксальну думку, що лише $\frac{1}{20}$ Франкової прози – твори про селянство – житиме, а $\frac{19}{20}$ – твори про інші суспільні стани – помре.

У наш час алергії на засоціологізовані твори престиж роману “Борислав сміється” падає. Замість нього у середній школі докладніше вивчають “Перехресні стежки”. Але не можна недооцінювати Франкових творів про робітництво. Це економірна тема у світовій літературі, відколи внаслідок промислового перевороту в Англії, яка першою стала на шлях капіталістичного розвитку, виникла проблема матеріального забезпечення людей праці, людей народжуваного нового класу. І ось тоді письменники Англії у 40-ві роки XIX ст. заангажувались у тему соціальних низів, творячи жанр “індустріального роману”. Робітничі твори І. Франка цінні не лише новаторською проблематикою, а й певними художніми знахідками, які переростають реалізм і натуралізм. Назагал повість “*Voas constrictor*” майстерніша компактністю структури за композиційні роздоріжжя роману “Борислав сміється”, хоч і він дуже цікавий, особливо оригінальною сюжетною лінією сімейного життя капіталістів та їх етноментальністю. Не забуваймо, що “Борислав сміється” написаний раніше славетного “Жерміналя” Е. Золя і не нижчий художньо за нього, а також перевершує з художнього боку тенденційно захвалений роман нудьги М. Горького “Мать” (“Мати”).

З сільської тематики чи не найкраще політичне оповідання “Свинська конституція”, яке мало широкий резонанс у Європі. Неповторністю типажу й композиції до таких тюремних оповідань, як “На дні”, “Панталаха”, доросте лише пізніший за І. Франка й споріднений із ним розкриллям таланту В. Винниченко.

На мою думку, найбільший внесок в українську прозу зробив І. Франко своїми оповіданнями, новелами і романами з життя інтелігенції. Ними він подолав інерцію “сільського” стилю і впевнено й вільно заговорив як інтелігент до інтелігента на рівні високого інтелектуалізму. Художній світ цих творів напрочуд багатий і поліфонічний, а вимір героїв далекий від однобічності. Тут є любов і політика, по-детективному розгадування тайн подій і характерів, по-романтичному заінтриговують “чорні” дами, ховаючи таємниці свого обличчя за непрозорим серпанком, виступають тверезі, але не засушені позитивісти – мужі обов’язку, здорові тілом і духом у контрасті до звироднілих, патологічних, акцентуєваних. А на перехресних стежках, на крижових дорогах у час вагання, вибору стоять і ваблять дві дами, дві

музи (символи, відомі з античності) – одна – богиня насолоди, друга – чесноти, суспільного обов'язку й абнегації. Тут “щастя і горе так божевільно сплелися” (Леся Українка), і на роздоріжжі екзистансів герої або гинуть, або перемагають. Контрасти і символи поглиблюють так званий “другий сенс” несамовитого сюжету.

У художньому кліматі романів-близнюків (диалогія “Лель і Полель” і “Перехресні стежки”) з його перепадами жару і холоду вигартовується постать національно свідомого мужа – адвоката Євгена Рафаловича, в образ якого вклав автор досвід своєї роботи в радикальній партії і зорієнтованість на партію національно-демократичну.

Цікаво, що в душі Рафаловича – боріння романтика і позитивіста.

Чи не найскладнішою проблемою вивчення творчого шляху І.Франка є отой третій пункт нашої хронології: “Етап прямування назустріч модернізму”.

Франко-Каменяря, Франко-“народник” (за злісною кваліфікацією С. Павличко) і ... Франко-модерніст. Дехто теж необачно кваліфікував його як обскуранта у ставленні до нових напрямів у літературі. Радянські літературознавці панічно боялися визнати натуралізм І. Франка. Чи ж би посоромилися українці такого велетня-натураліста, якого мають французи – всесвітньо відомого Е. Золя! Навіть академік О. Білецький у вже цитованій статті обмовився, що вбачати у творчості І. Франка натуралізм – це просто абсурд. Та чи ж абсурдом була репліка Лесі Українки, висловлена стосовно твердження, що українська література не мала, слава Богу, натуралізму: “А Франко?” – запитала вона.

Натуралізм – явище закономірне у розвитку світових літератур. Після ґрунтовного дослідження цього питання у монографіях Р. Голода та інших сучасних нам дослідників минув страх перед Франком-натуралістом. Коли думають про ставлення Каменяря до новітніх художніх напрямів, то мають зазвичай на увазі сукупність нереалістичних течій, якою є модернізм. У “парубоцький вік” (А. Кримський) І. Франка і натуралізм був новим напрямом, виявом новаторства письменника. До того ж І. Франко дивився на цей напрям як на родоначальника пізніших модерних течій. У статті “Ювілей Івана Левицького (Нечуя)” він писав, що “перевагу слухових вражень над зоровими бачимо у більшості поетів т[ак] зв[аного] декадентського покоління, тільки що тут діло комбінується іще тим, що людська мова може висловити крім двох груп ще масу інших вражень, отже нюхові, дотикові і т. ін., і для всіх цих груп появилися спеціалісти між декадентами. Нема сумніву, що сим способом внесено величезну різномірність і різнобарвність у новочасну поезію, але певне й те, що й тут доктрини, тенденції (боротьба з *натуралізмом*, *батьком усіх тих напрямів* (курсив наш. – І. Д.) повстали а posteriori [...]” [11: т. 35: 373]. І сам І. Франко намагався внести таку “різномірність та різнобарвність” у прозу першою в українській літературі музично-настроєвою новелою (*novèle d'atmosphère*) “Вільгельм Телль”, у якій у флюїді оперної музики проявляються позитиви і негативи характерів і де музичні тони викликають зорові видіння (прийом *audition colorée* – кольорового слуху) [див.: 6]. Натомість у новелі “Дріада” зорові (“естетична розкіш барв”) й дотиково-температурні, доповнені слуховими (імпресія пісні) відчуття трансформуються у почуття героїв [див.: 3]. Натуралістична до-

кладність мікростудії психічного життя (Т. Гундорова називає це “натуралістичним психологізмом”) притаманна й модерністичним романам “потому свідомості” (“У пошуках утраченого часу” М. Пруста, “Улісс” Дж. Джойса та ін.). Цим прийомом користується і Франко-прозаїк. Він теж відзначав, що під революційним впливом роману “Жерміналь” Е. Золя виникла пізніша німецька “модерна”. Стосовно модернізму І. Франко висловлював часто контрверсійні погляди – “за” і “проти”. Ті, хто додержуються погляду, що І. Франко – борець проти модернізму, оминають істотні свідчення письменника про щось протилежне. У розвідці “З останніх десятиліть ХІХ віку” з приводу появи новітніх, модерних напрямів сказано: “Можна би теоретично говорити про і contra сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кожний напрям добрий, коли його репрезентанти справдніші і живучі таланти” [11: т. 41: 526]. А, згадавши часи нападів на реалізм, що його пропагував М. Драгоманов, І. Франко констатував: “Літературні формулки перестали у нас належати до національних святощів, реалізм, а навіть символізм і всі роди неоромантизму (модернізму. – І. Д.) знайшли до нас доступ і пустили, хоч правда, блідненькі і слабенькі парості в літературі. Музика оказалась консервативнішою [...]. Не диво, що хоч новий напрям у музиці не стрічає у нас теоретичного опору, навіть такого, який стрічав у літературі, то до практичної творчості в новім напрямі або навіть до його відповідного зрозуміння ще дуже далеко” [11: т. 35: 89].

Отже, І. Франко критикував не нові напрями, а кваліть практичної творчості в їх дусі, домагався її зміцнення у модерних напрямках і зрозуміння їх. Його репортажі з коментаріями доповідей М. Пшесмицького про символізм є прикладом такого зрозуміння.

Навіть коли б у письменника не було теоретичного визнання модернізму, то це ще не значить, що він його прийоми не застосовував. Деякі німецькі теоретики схильні вважати, що нібито у кожного письменника є антиномія між теорією і практикою. Радянські літературознавці таке явище називали суперечністю між світоглядом і творчим методом автора (звичайно, не кожного). І. Франко виступав проти *антинародного* спрямування деяких новітніх напрямів. Він не сходив з позицій соціально заангажованої літератури. Таким заангажованим, врешті-решт, і був український модернізм, і це його національна специфіка. Рецидиви ленінського поділу літератури на два ворожі напрями (народництво – модернізм), між якими неодмінно йде непримиренна боротьба, ще живучі у пострадянському літературознавстві. Тому особливо цінною є концепція Р. Голода, обґрунтована у його найновішій фундаментальній монографії “Іван Франко та літературні напрями” (2005). Дослідник керувався із діалектичної тріади старого мудрого Г. В. Ф. Гегеля: “Теза – антитеза – синтез”. Марксистки, зациклені на класовій боротьбі, відікли останній синтезуючий член тріади. А тим часом і в літературі взагалі, й у І. Франка зокрема художні напрями, врешті-решт, прямують до синтезу.

Розглядаючи розвиток науково-методологічних шкіл у фольклористиці й літературознавстві, І. Франко зауважив, що вони не змінюються раптово, як солдати на варті. У надрах попередніх мистецьких явищ теж викристалізуються елементи

наступних. Хоч у певний період превалує основний напрям, але з домішкою інших. Не дивно, що після доби преромантизму, романтизму й натуралізму знову у Франковій прозі проявляються симптоми романтизму. Ще не докінчивши роману “Борислав сміється”, натуралістично-реалістичного, автор пише романтичну повість “Захар Беркут”. Коли М. Драгоманов критикував “Сон князя Святослава” за романтизм, І. Франко зізнався, що цей спосіб письма для нього органічний. На мою думку, романтизм у химерному романі “Лель і Полель” проявляється перш за все у сюжеті з ознаками типового романтичного жанру – балади. Балада будується на надзвичайній, аж до фантастики, колізії, яка має екзистенційний характер безвихідності. Фінал по-драматичному напруженого сюжету, катарсис – це вихід героя у безвихідь. Звідси його трагічність. Якоюсь фатальною вродженою силою два брати-близнюки запрограмовані триматися разом. Ця ж сила заставляє їх закохатися одномоментно в одну й ту ж дівчину, а коли вона обирає одного брата і той одружується з нею, другий брат закінчує життя самогубством, а за ним – і перший. У романі наявний другий вставний казково-баладний сюжет про розбійника і його скарби. На такому надзвичайному сюжеті розвивається мотив роздвоєння і зради. Обидва брати Калиновичі зрадили один одного. До того ж Гнат (Начко) зрадив і сам собі – своїм прогресивним переконанням і громадській діяльності. У “сполученій посудині” з “Лелем і Полелем” – у “Перехресних стежках” – герой переборює у собі вияви роздвоєності. Обидва романи-близнюки поєднує ще й мотив романтичного кохання, сутність якого полягає у піднесенні жінки до ідеалу, у культурі страждання, врешті, у невиліковному засліпленні уявним ідеалом. Регіна Киселевська у романі “Лель і Полель”, по суті, пересічна обмежена “гуска”, надзвичайно зарозуміла, хоч і безвольна, і є предметом любовного засліплення обох молодих інтелігентів – братів Калиновичів. Таке ж засліплення Регіною Твардовською, щоправда, духовно багатшою від Регіни Киселевської, десять років затуманює адвоката Євгена Рафаловича, тверезого суспільного діяча. Однак своє “вертерство” Рафалович, на відміну від Калиновичів, перемагає.

Романтичний мотив невилікового засліплення ідеалом “все чистим, бо далеким”, любов до власної мрії – страждання, врешті самогубство безтямю закоханого героя по-мистецьки “заримований” у модерністичному шедеврї І. Франка – у “Зів’ялому листі”. Подібне кохання, хоч уже без трагічних фіналів, героїв love-stories “Батьківщина”, “Сойчине крило”, оповитих принадним романтичним флером. І своєю стилістикою, і проблематикою вони йдуть у руслі модерністичних пошуків. “Сойчине крило” – це художнє дослідження тендерної проблеми неспівмірності чоловічого й жіночого менталітету.

Синтезом реалізму, натуралізму, навіть етнографізму, а також символізму й сюрреалізму, частковою студією підсвідомості з її витворами галюцинаційних образів є роман “Великий шум” – один з найоригінальніших за поетикою романів І. Франка. Прикметне, що модерністичні пошуки у прозі цього автора ведуть до поглиблення її філософічності. У цьому напрямі діють сюрреалістичні прийоми в оповіданнях “Терен у носі” і “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, де порушено

проблему амбівалентності і водночас діалектичності зв'язку категорій добра і зла. Сюрреалізм маленького шедевр – новели “Неначе сон” – довго відлякував франкознавців або був для них надто твердим горішком. Ключем для розшифрування у цій модерністичній новелі таємниці википання молока без вогню у мороці комори і його метафізичного зв'язку з кипінням пристрастей героя і героїні в неблизьких житах вдалося розшифрувати за допомогою сюрреалізму фольклорного, казкового покажчика і розуміння функції гри у модерністичному мистецтві [4].

В освоєнні цілих просторів Франкової модерністичної прози велика заслуга М. Легкого [9], автора низки вдумливих висококваліфікованих статей, а також Р. Голода, який присвятив окремі розділи своєї монографії імпресіонізму та сюрреалізму у творчості досліджуваного автора.

Розвиток літератури відбувається через наближення писемного тексту до читача. Скорочення віддалі між автором, героєм і читачем реалізується застосуванням цілого арсеналу художніх прийомів. Серед них ефектними є способи викладу, засоби так званої нарації. Наратологія нині виділяється в окрему галузь літературознавства. Як теоретик і практик І. Франко на цьому полі був новатором. Він спостеріг еволюцію літератури від імперсональності (давнє письменство, за малими винятками) до персонізації, до індивідуалізації автора, героя, а також реципієнта тексту. Нараторська “стратегія” у прозовій творчості І. Франка різноманітна й еластична. Віддавши данину формі викладу від першої особи (Ich-Erzählung), зокрема імітації усної оповіді селянина, у якій знаходив своєрідну естетичну приналежність – *bel parler gentile* (див. одноіменну його статтю), І. Франко її доповнив відвертістю “голосу автора” у так званих верстатних творах (тобто тих, де автор розповідає, як він здобув, “викроїв” з дійсності сюжет і композицію твору, справляючи ілюзію зчіплювача, зшивача матеріалу), а також різними формами монологів і діалогів. Зокрема, вже у бориславських оповіданнях він застосував характерний для прози модернізму (“Улісс” Дж. Джойса) прийом “потoku свідомості”, а точніше підсвідомості. Західноєвропейські дослідники вважають, що уперше прийом “потoku свідомості” вжив Е. Дюжарден у 1887 році у романі “Зрубані лаври”. Але цей прийом як засіб психологічного самоаналізу героя на одинадцять років раніше за французького письменника застосував І. Франко в оповіданні “На роботі”. Маємо тут образ дивовижного хаосу невисловлених персонажем думок і почуттів на грані втрати свідомості у задушливій штольні. Герой незакінченого твору “Із записок недужого” обриває свій щоденник маренням божевільного. Ліризовані внутрішні монологи Регіни у “Перехресних стежках” є неначе її інтимною піснею, але після психічного стресу у стані, близькому до божевілля, особистість цієї героїні роздвоюється, її розум, її свідомо воля ніби паралізовані й відсторонені. Жінка перебуває під фатальним диктатом Підсвідомого. То “воно” нашіптує, сугерує, врешті владно наказує вбити тирана Стальського, дає знак розпочати це вбивство і навіть відраховує кількість ударів у голову сікачем. В арсенал викладових форм залучає І. Франко писемну нарацію літератури факту – листи, щоденники, телеграми. На схрещенні листа і коментаря до нього та щоденника побудоване “Сойчине крило”.

Епіка, лірика і драматика, іронія й щира патетика, тонкий гумор і мудрий афоризм – усе тут заквітчує текст. До речі, у цьому творі, як і в “Дріаді”, стиль яскраво квітчастий, посилено метафоричний, хоч назагал І. Франко, на противагу орієнтальному орнаменталізму, користувався стилем “холодної прози”, притаманної західноєвропейським белетристам.

Загальна тенденція до інтелектуалізації літератури зумовила франківські пошуки у третьоособовій наративній формі. У резюме своєї монографії “Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка” М. Легкий констатує: “Можна ствердити беззастережно: разом із творчістю Франка українська література виходить із фази панування усноповідності і вступає до іншої – фази урізноманітнення викладової природи новелістики, причому прикметних ознак цієї фази надає саме естетика Франка” [10: 147]. Перед очима українського письменника стояв привид читача, і то він невидимими перстом диригував способами нарації.

Великий письменник творить не лише для читачів свого часу, а й для грядущих поколінь. І думка, висловлена в ювілейній статті про І. Нечуя-Левицького, стосується теж і автора цієї літературної силуетки, – самого І. Франка: “...Творив повісті, призначені зовсім не для мужика, а для “всесловної” української нації, для української інтелігентів, таких, яких бачив, може, очима свого духа в будущині, в яких народження вірив, вірячи в живучість і суцільність своєї нації.

Доля судила йому дожити до своєї публіки; вона, ота українська, не гібридна або одужуюча від гібридизму, публіка святкуватиме його ювілей” [11: т. 35: 371].

Література:

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. – К., 1965.
2. Білецький О. Художня проза Івана Франка // Збір. праць: У 5 томах. – К., 1956.
3. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової “Дріади”) // Невичерпність атома. – Львів, 2001.
4. Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка “Неначе сон” // Невичерпність атома. – Львів, 2001.
5. Денисюк І. На далеку дорогу життя Франкове візьмемо слово // Франко І. Твори / Упоряд. та вступ. ст. І. Денисюка. – Львів, 1991.
6. Денисюк І. Про два типи новели у творчості Івана Франка // Невичерпність атома. – Львів, 2001.
7. Жук Н. Проза Івана Франка. – К., 1977.
8. Кир’янчук Б. Романи Івана Франка 90-х років ХІХ століття: проблема часо-простору: Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – К., 1993; Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996; Ткачук М. Концепція натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997; Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів, 1998; Гуняк М. Роман Івана Франка “Перехресні стежки”: світоглядно-антропологічний аспект. – Дрогобич, 1998; Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів, 1999; Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1999; Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка. – Івано-Франківськ, 2000; Денисюк І. Невичерпність атома. – Львів, 2001; Тодчук Н.

- Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: час і простір. – Львів, 2002; Чопик Р. Ессе Ното: добра звістка від Франка. – Львів, 2002; Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). – Тернопіль, 2003; Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі Івана Франка. – Львів, 2003; Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів, 2005; Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ, 2005.
9. Легкий М. “Потік свідомості” в прозі Івана Франка // Літературознавство: Матеріали IV Конгресу МАУ. – К., 2000. – Кн. 1; Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. – Львів, 1999. – Т. 1; Легкий М. За лаштунками психіки автора: Сновидіння у Франкових сюжетах // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцєях та колегіумах. – 2000. – № 6; Легкий М. І. Франко у XX столітті. Новий етап діалогу в прозі // Літературознавчі зошити: студії, публікації, рецензії, бібліографія. – Львів, 2001. – Вип. I; Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму [спроба (де) канонізації] // Франкознавчі студії. – Дрогобич, 2001; Легкий М. “Великий шум” Івана Франка і до поетики модернізму // Українське літературознавство. – Львів, 2003. – Вип. 66; Легкий М. На шляху до модернізму (Іван Франко у пошуках нової комунікації) // Вісник Львівською університету. Серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 35.
10. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів, 1999.
11. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

Микола Жулинський (Київ)

Іван Франко: душа, дух, духовність, або що визначає суспільний поступ

“Дух – це Я реальної свідомості” [3: 302]

Г. В. Ф. Гегель

“Улюблені, – не кожному духові вірте, але випробуйте духів, чи від Бога вони, бо неправдивих пророків багато з’явилося в світі”.

(І Ів. IV: 1)

У важкий морально-психологічний період свого наближеного до земного горизонту життя І. Франко у збірці поезій “Semper tūo” (1906) заповідає своєму читачеві:

Благословляю тебе, щоб аж до скону свого
Доніс ти серце чисте й щиру душу
І щоб ти не знав сирітства духового,
В якому я свій вік коротать мушу.

Ця думка поета про своє “сирітство духове” з’явилася не випадково – він уже кілька років переживав душевну депресію, важкі головні болі, “почуття упадку й вичерпання духовних сил”, інколи й “повне отупіння й апатію”. До того ж його