

14. Фромм Э. *Анатомия человеческой деструктивности* / Авт. вступ. ст. П. Гуревич. – Москва, 1994.
15. Чикаленко Є. *Спогади (1861–1907): Документально-художнє видання* / Передмова В. Шевчука. – К., 2003.

*Ярослав Поліщук (Краків, Польща)*

## Франкова рефлексія *mimesis*

Категорія мімезису належить до найважливіших і найтрадиційніших в естетиці. Уперше здефініювана в античну добу (Аристотель, Платон), вона не втратила значення в новітню епоху. Незважаючи на численні спроби спростування та заперечення, *mimesis* розглядають як актуальний предмет дискусії в сучасних наукових працях. Міметична теорія як пункт опертя західної естетики дає змогу простежити змінність поглядів на принцип відображення в мистецтві, визначити своєрідність літератури в динаміці її форм, як-от напрям, течія, жанр, стиль тощо. Так, сучасний шведський вчений А. Мельберг, трактуючи *mimesis* як класичне поняття естетики, водночас зосереджує увагу на темпоральній змінності його розуміння у творах Платона, Сервантеса, Руссо, К'єркегора [10]. В історії української естетичної думки І. Франкові, авторові багатьох теоретичних та критичних розвідок про літературу й мистецтво, без сумніву, належить виняткова роль. Франкове розуміння мімезису справило глибокий вплив на становлення національної дефініції референційності в літературі. Дослідники цілком закономірно вписують письменника в ряд найвизначніших теоретиків, з-поміж яких О. Потебня, М. Зеров, О. Білецький, Д. Чижевський та ін.

Мімезис, відповідно до класичного визначення, означає наслідування (імітацію) або відображення дійсності в мистецьких формах, зокрема в літературі. Уже найдавніші дефініції цієї категорії виявляють відмінність і навіть протиставність життя й мистецтва; вони акцентують на своєрідності художнього світу (візії), який, навіть за позірної співвіднесеності з об'єктивною дійсністю, набуває автономічних рис, утворюючи власну знакову мову. Безумовно, І. Франкові оцінки *mimesis* треба трактувати у тісному зв'язку як із класичним значенням терміна, так і з європейським досвідом теоретичного осмислення імітації. Оскільки ж в ту епоху європейська естетична думка була не лише винятково багата й різномірна, а й напружена, гостра, нерідко суперечлива й контраверсійна, така пружність та гострота не могли не відбитися й у мислі І. Франка.

З іншого боку, еволюція естетичних поглядів І. Франка настільки істотна, що репрезентує в одній особі цілу епоху принципів дискусій та утвердження нового розуміння *mimesis*, що заклало основи модернізму в літературі й культурі. Поет замолоду засвоїв норми позитивістської естетики, в якій наслідування дійсності

літературою було трактоване конкретно і прагматично, оскільки реалізувало одну з провідних функцій творчості, тобто забезпечувало моральне направлення й поступ суспільства. Згодом в поле зору його проникливої рефлексії потрапляють моделі творчості, засновані на індивідуалістичному світогляді, як-от декаданс, символізм, імпресіонізм. Розуміння міметичної сутності літератури улягає дуже істотним змінам, проте не можна сказати, що воно змінюється неспізнано, бо деяких засадничих поглядів І. Франко дотримується послідовно, ніколи не відмовляючись від них. Крім того, естетична доктрина письменника, десятикратно помножена на його великий авторитет, була дуже впливовою не лише для сучасників, а й для наступних поколінь творців національного мистецтва [4].

Той факт, що І. Франко не залишив по собі ясних і однозначних рецептів, але безнастанно омислював і рефлектував проблему міметичності, підтверджує надзвичайну силу творчої ідентичності письменника. Його погляди відображають суперечливу сутність доби, в якій жодна теорія вже не може мати універсального характеру, зате швидко редукується під впливом найрізномірніших експериментів творчої практики, що ставлять нові й нові виклики для естетики. Приймаючи або ж критикуючи нові літературні явища, І. Франко завжди застосовував щодо них критерій референційності, звіряючи ефект, який ці явища можуть мати у світі об'єктивної дійсності. Хоча І. Франко допускає різні форми умовності та символізму в реалізації літературою функції *mimesis*, його думка ніколи не відкидає вимоги імітації, аристотелівського *“наслідування людей у дії”*. На відміну, приміром, від радикальних модерністів, котрі декларують цілковитий розрив з міметичністю або навіть її інверсію, як-от О. Вайлд у формулі залежності життя від літератури (при цьому текст і реальність замінюють одне одного), а не навпаки [7: 220]. Інша річ – межі допустимого, які визнає письменник; щодо цього в різні періоди й у різних працях спостерігаються суттєві розбіжності, що ілюструють рух теоретичної мислі автора *“Мойсея”*.

Естетика І. Франка поєднує в собі кілька принципово відмінних між собою моделей *mimesis*. По-перше, дуже важливе значення мала романтична першооснова його світогляду, яка, відкидаючи механістичний матеріалізм, формувала погляд на мистецтво як на своєрідний універсум, живий і динамічний процес, що визначається багатомірним розвитком і не може бути повністю охоплений інтелектуальними дефініціями. Романтики, як відомо, вважали творчість способом символічного пізнання, пізнання духовної сутності людини, що висвітлює дійсність передусім з чуттєво-емоціонального погляду. Міметична формула літератури в епоху романтизму була непопулярна: відкидаючи норму наслідування дійсності, романтики трактували поезію як спосіб пізнання потаємних знаків природи чи історії народу або, інакше кажучи, як символічну дійсність. Цей принцип спостерігаємо в багатьох оцінках І. Франка, але найвиразніше він відбився у його власній творчості, зокрема в поезії, в якій майстер завше кладе акцент на пошук тієї внутрішньої істини людини, що безпосередньо не пов'язана з об'єктивною дійсністю, проте досить часто протиставлена останній.

По-друге, теоретична концепція мистецтва І. Франка ґрунтується на філософії позитивізму, що визначає певний тісний взаємозв'язок літератури й дійсності. Це виражається в формулі літератури як “обсервації сучасної дійсності” [8: т. 45: 431], яка найбільше притаманна Франковій критиці поточної продукції українського письменства. Письменник вбачав у літературі силу “людського документу”, саме так оцінював вагу і значення сучасних йому французьких натуралістів Е. Золя та братів Гонкурів. Формула міметизму, проте, не виключає виразно задекларованої авторської волі, що її І. Франко визнає як реалізацію права творчої індивідуальності, особливостей таланту письменника. Оцінюючи творчість французів, він уживає поняття літератури як призми, в якій (безперечно трансформованому вигляді) відображаються події реального світу. При цьому важливого значення набуває спосіб, з допомогою якого письменник змінює загальну модель: якщо міметична сила деталей свідчить про величину таланту, то загальне враження від твору цілком лежить на відповідальності автора; воно не повинно наслідувати враження дійсності, але бути продуктом власної креації, індивідуальних світоглядно-творчих преференцій письменника. Тому призма естетичного відображення, за І. Франком, є “...скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями” [8: т. 28: 153].

Так, оцінюючи *mimesis* у літературі, І. Франко чітко виявляє його дихотомічний характер. Перенесення деталей дійсності в художній твір маркує їх по-іншому, пристосовуючи до вимог художньої мови. Проте порушення пропорцій між цими деталями уже принципово відділяє мистецтво від немистецтва, вказує на активну роль автора, творця, силою уяви якого реалізується певна візія дійсності. На подібній дихотомії свого часу наголошував Платон у знаменитих діалогах. Вона й окреслює те, що сучасний дослідник називає “міметичним напруженням” (А. Мельберг), те, що виявляється у векторах позиціонування літератури щодо об'єктивної дійсності на зразок: подібність – відмінність, повторюваність – новизна, близькість – дистанція [10: 62].

Третім чинником, який вплинув на формування принципу міметизму в переконаннях І. Франка, став модерністичний перелом в інтелектуальних пошуках і мистецтві межі віків. Відкритий щодо різноманітних формальних новинок літературного дискурсу, І. Франко прагнув осмислити їх також на теоретичному рівні. У цьому полягає неоднозначність, неконвенційність його таланту, що дає дослідникам підстави вигідно позиціонувати письменника щодо тих величезних змін, які відображаються в естетиці й літературі на зламі епох. “...Франко сам стає до певної міри пропагатором модерних напрямків” [3: 147], – зауважував його сучасник М. Євшан. Таку оцінку підтверджує й Т. Гундорова, вважаючи І. Франка першим модерним письменником в українській літературі [2: 89]. Вибіркове, критичне прийняття модерністського мистецтва, що формується на його очах (зокрема, течій декадансу, символізму, імпресіонізму тощо), вказує, що нова художня практика втягується в орбіту усталених норм Франкового розуміння естетики.

Сприймаючи експериментування у винайденні нових художніх ефектів, мовної

гри, алюзій, алієнації мови, І. Франко все ж вимагає від літератури сплати суспільного обов'язку, а наявний у творах молодих “повний брак ідеалу” [8: т. 31: 35], що супроводжує формальні пошуки, його вражає й дратує. Творчість модерністів автор “Мойсея” розуміє як настання епохи індивідуалізму, і в цьому його діагноз ситуації не можна не визнати проникливим. З іншого боку, глибина інтелектуально-духовних трансформацій, що її несла з собою нова епоха, не могла бути адекватно осмислена поетом, який після 1905 року не тільки почував себе речником XIX ст., але й старів та слабшав, втрачаючи численні контакти з динамічним світом мистецтва та життя. Втім, І. Франко однозначно задекларував свою незакомплексованість і відкритість в оцінках сучасної літератури. Для нього “...кожний напрям добрий, коли його репрезентанти – справдішні і живучі таланти” [8: т. 41: 526].

Франкову теоретичну думку завжди дисциплінувало усвідомлення, що оцінки літератури мають, попри безперечні тимчасові, “модні” критерії, містити наукову, об'єктивно вмотивовану складову. Це цілком слушна позиція, якщо виходити з необхідності розуміння літератури як наукового знання, а саме так І. Франко прагнув представити систематику науки про літературу. Його думка репрезентує літературу інституцією, що інсталюється водночас на двох типологічних рівнях: 1) на рівні відносин з суспільною дійсністю, в контексті яких виробляється актуальність літератури; 2) на рівні культури, коли актуальна творчість кореспондує з культурною традицією, зокрема національною та світовою класикою, що заклала й узаконила певні естетичні норми.

Франкова декларація органічного зв'язку письменства з культурою та політикою узгоджується з принципами культурно-історичної школи в естетиці. Оцінюючи контакти літературної творчості з реальною дійсністю, І. Франко не схильний був спрощувати їх характеру на користь утилітарного трактування літератури (саме через те формула “наукового реалізму” недовго його задовольняла, а наступні дефініції суттєво коригують теоретичне розуміння референції). Водночас опертя на культурну традицію, вміння видобути з неї нові, актуальні смисли І. Франко також високо цінував. Його власна художня практика, в якій виявляються риси класицистичного підходу до *mimesis*, незвичайна увага до старожитньої літератури та культури загалом є цьому переконливим свідченням. Отже, настанова на прагматичне відображення літератури у Франковій теоретичній думці зрівноважується акцептацією культурної традиції як не менш властивого й органічного, аніж враження безпосередньої дійсності, чинника творчих інспірацій.

Такий зв'язок літератури й реальності вбачав І. Франко в історії літератури. Подібного принципу об'єктивності він вимагав також від критичних інтерпретацій письменства, зокрема від оцінок поточної критики. Розмірковуючи над цією проблемою в праці “Із секретів поетичної творчості” (1898–1899), він зазначає, що критика має бути “якомога науковою, т. є. основою на певних тривких законах – не догмах, а узагальненнях, здобутих науковою індукцією, досвідом і аналізом фактів” [8: т. 31: 51]. Однак Франкові критерії слушні тією мірою, якою вони не поширюються на поточну критику. Недарма сам автор вибрав за головний об'єкт

своїх критичних розважань поезію Т. Шевченка. Засада об'єктивності у відношенні до актуальної критики, що є "рухомою естетикою" та змінюється разом з парадигмою літератури, органічною частиною якої вона є, втрачає силу. Адже така критика несе в собі модель референційного розуміння літератури, характерну для своєї доби, для свідомості певної суспільної групи.

Теорія мімезису, як відомо, дефініює не лише відношення літератури до дійсності, а й формування образу дійсності в літературі, який називаємо художнім світом, візією, літературною умовністю (*fiction*). Ще Аристотель установив найважливіші аспекти, які визначають різні форми *mimesis*: 1) письменник, наслідуючи природу, може зобразити її не лише такою, якою вона є, але також ліпшою або гіршою; 2) автор має представляти лише ті речі, котрі мають загальне значення і є типовими, причому ця риса, за Аристотелем, відрізняє поезію від історії, що вказує на індивідуальні, особливі факти, та зближує з філософією; 3) завданням творця є зображення не того, що насправді здійснилося, а того, що могло бути – за законами правдоподібності й необхідності; 4) в художньому творі менше значення мають окремі відтворювані деталі й факти, зате незмірно більше – їх компонування, завдяки якому стають елементами нової цілісності, незіставної з першоджерелом дійсності [1: 25–27: 64]. Ці рівні можна простежити у Франковій теоретичній рефлексії літератури. Письменник усвідомлював складний і делікатний взаємозв'язок літератури й життя. Декларуючи суспільний обов'язок мистецтва, він не спрощував динаміки трансформації образів дійсності в літературі. Через те визнавав потребу по-різному формулювати міметичну здатність, з огляду на: а) жанрово-родову специфіку твору; б) індивідуальні преференції та особливості таланту автора. Такий погляд надає оцінкам І. Франка діалектичної гнучкості, хоча не звільняє від суперечностей, що й до сьогодні проглядаються в дискусіях про його естетичну програму.

І. Франко діагностував "міметичне напруження" в пункті зіткнення різних парадигм творчості, що стало домінантною ознакою епохи модерну. Прикметним для його теоретичної рефлексії стає релятивізм критеріїв, що улягають змінам, реагуючи таким чином на трансформацію соціологічної моделі літератури в ту пору. Письменник спостерігає віддалення літератури від традиційного міметизму, поступове посилення в ній індивідуалістично-суб'єктивних ознак, що увідносять та дистанціюють значення дійсності для літератури, зокрема в її конкретно-речовому аспекті. Так, критикуючи твори популярних у Галичині польських модерністів К. Тетмаєра, С. Пшибишевського, Я. Каспровича, І. Франко добачає в них "...цілковитий брак почуття суспільних обов'язків і ту ідеальну концентрацію, що знає в поезії одну вісь, на котрій один кінець – еротика в цілій безмірній скалі тонів і кольорів, а другий – пересит, обридження і нірвана" [8: т. 31: 409]. Література, отже, оцінюється як проект редукований, позбавлений важливого рівноважного складника. На думку І. Франка, властивою формулою письменства має бути поєднання обох складників – об'єктивного (суспільний обов'язок) та суб'єктивно-індивідуального (ідеальна концентрація). Абсолютне домінування другого призводить до втрати літературою того міметичного коду, з допомогою якого вона здатна виконувати свою суспільну

функцію. Тому “ідеальна концентрація”, що супроводиться втратою пізнаваних деталей дійсності в літературній творчості, вважається чимось аномальним, що виводить літературу на маргінес у реалізації її органічної ідентичності.

Осмислюючи зміни в тогочасній літературі та естетиці у статтях “Слово про критику” (1896), “Сучасні польські поети” (1896), “Із секретів поетичної творчості” (1898–1899), “Інтернаціоналізм і націоналізм в сучасних літературах” (1898), “Старе й нове в сучасній українській літературі” (1904) тощо, І. Франко доходить висновку про “тріумф індивідуалізму” та, відповідно, потребу виробити в теоретичній рефлексії “нові точки опори, нові горизонти для критики” [8: т. 30: 214]. Інакше кажучи, він виразно освідчує стан кризи, коли застосування традиційних критеріїв естетики втрачає сенс, а нові, які щойно з’являються й апробуються, ще не набули авторитету та загальної вартості. Відтак, визнається раціональність заміни “інституційної” моделі спілкування критика з письменником на відкриту, приватну й суб’єктивну. Критик, за твердженням І. Франка, перестає виконувати регламентуючу функцію, а його голос сприймається як голос читача, “одного з публіки”, тобто позбавлений особливих прав та статусу. У зв’язку з цим має улягти радикальним змінам ціла критеріальна система естетики.

Це дуже важливий поворотний пункт в історії розуміння *mimesis*. Треба наголосити, що І. Франко – вперше в національній естетичній думці – декларує відмову від нормативної регламентації жанрів та стилів, що була традиційно визнавана від часів Арістотеля і трактувалася як зумовлена міметичною подібністю літератури та дійсності. “Сучасна теорія і практика, – зазначає він у програмовому “Слові про критику”, – безмірно розширила границі літературної творчості, здобула для неї обширні терени, донедавна для неї зовсім недоступні, а zarazом виказала нікчемність усіх давніх т[ак] зв[аних] естетичних формул і літературних родів та категорій. Ми зрозуміли, що те, що донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і т. і. – повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору або вираз поглядів на творчість в однім якімсь моменті історичнім і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других і з других часів. Дефініція епопеї гомерівської зовсім не підходить до характеристики “Енеїди”, ані “Шахнаме”, ані “Пісні про Нібелунгів”, ані “Пісні про Роланда”, ані “Божеської комедії”, ані “Беовульфа”; кожда дана епопея вимагає особної дефініції...” [8: т. 30: 216]. Така релятивізація критеріїв настала передусім внаслідок упровадження в обіг філософії модернізму. Та вона сприяла не лише зміні погляду на новітнє письменство, викликаючи ревізію всього тисячолітнього досвіду літератури.

Регламентуюча функція *mimesis* фактично була вичерпана дев’ятнадцятим сторіччям, що й констатує І. Франко. Потрібно було знайти іншу, гнучкішу й динамічнішу, адекватнішу часові дефініцію подібності літератури й життя. І. Франко розумів, що така дефініція більше не спиратиметься на об’єктивну, раціонально визначену категорію мімезису. Література протиставила унітарному старому раціоналізмові множинність культурних проєкцій, кожна з яких визнавала лише власні

правила та критерії, проектуючись на рефлексію критики. Через те повернення до критики регламентуючого характеру І. Франко не уявляв, а проте його діагностика ситуації не лише однозначно відкидає утилітарний підхід до літератури, а й допускає потребу множинних моделей рецепції літератури. Характеризуючи творчість сучасників-модерністів, І. Франко констатує: “Се поети душі, психологи і лірики... Нема сумніву, що критикуючи твори тих письменників, нам прийдеться так само позбутися старих та зужитих формулок наївного утилітаризму” [8: т. 35: 110].

Очевидна в цьому разі характерна суперечність І. Франка, що загалом є суперечністю аксіології перехідного періоду. Письменник, незмінно вірячи у включеність літератури в універсальну модель культури й суспільства, водночас визнавав кризу універсальних вартостей, упровадження часткових естетичних теорій, що обмежуватимуть коло своїх завдань конкретним стилем чи течією, проте не претендуватимуть на всеохопні та об’єктивні істини.

Поступово І. Франко відходив від концепції реалізму та раціоналізму в літературній творчості, хоча цей процес не завжди зафіксований у його програмових дефініціях. Поклик життя визначив його перехід від “наукового реалізму” до “ідеального реалізму”, що дав змогу письменникові, разом з відображенням об’єктивного світу, творити zarazом ідеальну дійсність, символічну проекцію реальних людських проблем, в якій найпродуктивнішою мірою реалізувалась естетична функція літератури. Але цей самий поклик спонукав до чергового перегляду розуміння *mimesis* на межі століття, коли в І. Франка на перший план виходить психологізм та релятивізм. Якщо його доробок доби позитивізму (1870–1880-ті роки та перша половина 1890-х) сприяв витворенню “універсальної культурної самосвідомості української читацької публіки”, як пише Т. Гундорова [2: 79], то на зламі віків рефлексії І. Франка все більше відходять від універсальної концепції культури, ревізію якої раніше важко було б уявити.

У цій характерній “зміні віх”, очевидно, не останню роль відіграв особистий естетичний досвід І. Франка, набутий у спілкуванні з читачем та критикою. Хоча й відомо, наскільки гострою й драматичною була часами атмосфера такого спілкування, це не може заперечувати еволюцію поглядів, здобуту ціною гострих дискусій, гірких розчарувань та категоричних декларацій (категоричність яких нерідко спростовували написані тоді ж художні твори). Автор “Мойсея” бачив і відчував системну зміну смаків та затребувань читача, принаймні до 1907 року, тобто в період своєї активної літературної діяльності. Він добре усвідомлював, про що писав у полеміці про поезію “Зів’ялого листа” В. Щурат, дефініюючи культурні запити сучасників: “Вони не хочять знати того реалізму, що зветься модним і демократичним, а в дійсності будить прикрість і відразу. Він лишає їх в тіснім крузі буденщини, а їм хотілось би вирватися з того круга. Тим-то, скоро яка штука має будучність, то хіба штука нереалістична... Се буде та штука, що не ставить собі задачею: підносити, скріпляти і облагороднювати” [9: ч. 7]. Відхід від прагматичної зорієнтованості літератури на дійсність знайшов у особі І. Франка гарячого прихильника, котрий своєю літературною творчістю, як і критичною рефлексією, багато зробив для модерністичної ревізії формули *mimesis* в українській літературі.

Арістотель твердив, що “у трьох відмінностях полягає всяке наслідування, ...а саме: в засобі, предметі і способі” [1: 26]. Кожна епоха, по суті, актуалізувала цю триаду по-своєму. Епоха Франка і “Молодої Музи” поставила рішучі акценти на предмет і спосіб подібності. У предметі мімесису вона сконцентрувалась на приватному досвіді людини (на “людському, занадто людському”, за влучною формулою Ф. Ніцше), виявляючи виразну нехоть до загальних, суспільних обов’язків (що, до речі, не могло залишити І. Франка байдужим і провокувало на контрасти проти “молодих”). У способі відображення набутком виявилась гама формальних технік письма, що дали змогу наблизити літературу до інших мистецтв, тобто автономізувати та універсалізувати її саме естетичну функцію. Така нова конфігурація традиційного *mimesis* заклала підґрунтя для літератури ХХ ст., що довела до повної самодостатності суб’єктивну візію світу (форми снів, галюцинацій, потоку свідомості тощо), з одного боку, та зробила виразний наголос на формальній досконалості й субтельності письма – з іншого.

Еволюція І. Франка у поглядах на літературу й життя настільки суттєва, що охоплює діаметрально протилежні ідеї. На початку свого літературного шляху І. Франко декларував неодмінну орієнтацію на життя: у тогочасному маніфесті “Література, її завдання і найважливіші ціхи” (1878) він проголосив, що “єдиний кодекс естетичний – життя”. Перейшовши крізь захоплення позитивізмом та натуралізмом, поет не лише ставить під сумнів життєподібність у дусі Е. Золя, а й наважується заперечити всякий утилітаризм у літературі. Обсервуючи нові явища в мистецтві, він усвідомлює, що сама літературна практика дає поштовх до розвитку естетичної теорії, що потрібно виробити нові ключові положення, які відповідали б гаслам модерної епохи. Зрозуміло, що таке всеохопне завдання не до снаги самому І. Франкові, як, зрештою, багатьом його сучасникам, що не потрапили знайти ідеальної формули для дуже динамічного, багатопланового і суперечливого мистецтва модернізму.

Проте саме нашарування в естетичній думці І. Франка різних концепцій, які досить своєрідно осмислювались і екстаполювались на поточну ситуацію, творить унікальний феномен свого часу. Це свідоцтво універсальності Франкового таланту [2: 150], хоча не меншою мірою також – його чутливості й далекоглядності. Не минаючи драм і непорозумінь, ставлячи найгостріші теоретичні питання, письменник постійно підтверджував своє перебування на передній лінії процесу критичного осягнення новаторства і традиції. Впливи нових мистецьких тенденцій не були в його творчості чимось накинутим ззовні, вони сприймалися органічно, як виклик життя, на який потрібно знайти відповідь.

У цьому контексті виняткове значення мала Франкова дихотомія теоретичної рефлексії і творчої практики. Співвіднесеність в одній особі цих двох ідентичностей зумовила виняткову силу й переконливість естетичних оцінок І. Франка. Таке рефлектування суто естетичних проблем у його поезії та прозі досить прикметне, причому його присутність постійна, а змінність ідей та настроїв своєрідно відображає амплітуду роздумувань про сутність літературної майстерності. Зростання у



Франковій творчості на зламі століть вагомості “літератури про літературу”, тобто творів, інспірованих іншими художніми текстами, скерованих своїм змістом і формою до діалогу з культурною традицією, цілком закономірне і виправдане логікою еволюції його думки. Твори збірок “Зів’яле листя” (1896), “Мій Ізмарагд” (1898), “Поєми” (1899), “Semper tūro!” (1906), “Давнє і нове” (1911) насичені літературними ремінісценціями, а то й прямими цитатами та парафразами. Те ж можна сказати про окремі книги прози, в яких герменевтично-літературне начало виходить на перший план: “Староруські оповідання” (1900), “Коли ще звірі говорили” (1903) та ін. Ще більшою мірою пов’язані з культурною традицією поеми “Смерть Каїна” (1888), “Похорон” (1898), “Іван Вишенський” (1900), а також вершинний “Мойсей” (1905). У цих творах зрілий майстер утверджує нове розуміння міметичності, віддаючи перевагу параболічно-притчевому плану над утилітарним. Відмовляючись від безпосереднього враження, тобто художнього відображення дійсності, І. Франко робить це на користь літературної умовності, яка справляє потужніший вплив на читача і кодифікує те, що в істоті людини є засадничим та виявляється в усі часи, отже, належить до архетипних, антропологічних чинників. Тут він наближається до експериментів модерністської літератури, базованої переважно на темах культури, інтелектуально-духовної традиції, і перегукується з проектом культурної антропології, розгорнутим у зрілій драматургії Лесі Українки. Звернення І. Франка до тем та мотивів культури, представлене його вершинними творами, як-от “Мойсей” чи “Сойчине крило”, уже на початку ХХ ст. вказало той вектор розвитку літератури й ту естетичну модель *mimesis*, яка стає провідною в модернізмі. В українській новітній літературі, де бум культурних аспірацій був значною мірою приглушений ідеологічними аберациями соцреалізму та вимогами утилітарного відображення життя, досвід зрілого І. Франка залишається актуальним й досі.

Творчо-психологічні мотиви відкривають дуже цікавий приватно-інтимний пласт рефлектування у Франковій поезії межі віків. Образи цієї поезії втілюють гостроту й драматизм пошуків, внутрішнє “міметичне напруження”, коли із загостреною відповідальністю осмислюються проблеми вибору між диктатом морального обов’язку та бажанням вільної самореалізації митця. Так, у “Майових елегіях” (1901) І. Франко свідомо протиставляє два світи ліричного Я, що водночас репрезентують дві – взаємозаперечні, але й взаємодоповнювальні – сутності поета. Одну вартість втілює образ мрії, одвічного поетичного натхнення, вільного польоту фантазії й уяви творчої людини. Другу, протиставлену мрії, кодифікує праця, оскільки саме вона забезпечує функцію літератури як ремесла, як школи і шляху майстерності, нескінченного вдосконалення. Якщо мрія стає уособленням ідеальної проекції творчості, то праця, навпаки, становить міру матеріального вираження тієї ідеальної сутності. А зіткнення цих двох чинників викликає в душі творця драматичні переживання:

Мрії безумні, немов той табун, вигравають на полю, –  
Гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б’ють.

Ах, та се мрії, чуття легкокрилі, барвистії діти,  
 Але тверда їх рука в поводах цупко держить.  
 Хвилька – і ляск батога, і жорстоке, понуре “ніколи”...  
 Праця! І час весь мине. Весно, ти мучиш мене! [8: т. 3: 342]

Така лірична екстраполяція понять творчої психології сприяє більшій гнучкості та діалектичності поглядів І. Франка на міметичні властивості літератури. Поет, якого автор “*Semper tūo!*” ідентифікує з хворою людиною, бо ж він “болить чужим і власним горем”, має впоратися з драмою власного творчого роздвоєння, спричиненого усвідомленням відмінності двох парадигм пізнання – відтворення і творчості. М. Ільницький, інтерпретуючи цитований вище твір, зауважує: “...Цей мотив для нас особливо цікавий, як вираз внутрішньої психологічної основи процесу його творення, що не заперечує, але корелює його наукові формулювання, збагачуючи їх безпосереднім людським почуттям, сум’яттями і сумнівами, доводячи суперечності до тієї межі, де вони “спливають” у внутрішню гармонію” [5: 177].

Засвоєння нових естетичних доктрин відбувалося разом із пізнанням модерних літературних технік, а теоретичні рефлексії нерідко були з не меншим успіхом оперті на власній творчій практиці, ніж на ідеях європейських інтелектуалів, як свідчить, зокрема, текст есе “Із секретів поетичної творчості”. У нових літературних експериментах І. Франко впізнавав сліди й аналогії власних художніх пошуків, і це, як видно, приносило йому особливу втіху – почуття, що його може зазнати лише теоретик і практик літератури в одній особі. Слушно пише М. Легкий: “... Його звернення до новітньої естетики диктувалося не так певними літературними впливами (хоч і цього нехтувати абсолютно не можна), як чисто внутрішніми творчими імпульсами. Ота естетична напруга між “старим” і “новим” спонукала до внутрішнього самозаглиблення, до автоаналізу, а відтак, як нам здається, до загострення внутрішньо-інтуїтивного первня у творчому естві” [6: 143].

У літературній творчості І. Франка розуміння *mimesis* виявляється багатопланово й різнорідно. На відміну від теоретичних дефініцій, які вже з самої своєї рації вимагають чіткості та однозначності, у творчості письменник не цурається альтернативних проєкцій референтних смислів, засвідчуючи тим самим свободу потрактування життя як “кодексу естетичного” літератури. Навпаки, він рішуче протестує проти спроб критики звести його твори до певних естетичних загальників. Саме так виглядає позиція І. Франка у відомій полеміці з В. Щуратом. Боронячи своє право на декадентську тропіку, автор “Зів’ялого листа” наголошував на універсальному характері своєї поетики, що відображала різні й абсолютно протиставні настрої та переживання, але саме у своїй збірній ідентичності відповідала самооцінці автора:

Що в моїй пісні біль, і жаль, і туга –  
 Се лиш тому, що склалось так життя,  
 Та є в ній, брате мій, ще нута друга:  
 Надія, воля, радісне чуття [8: т. 16: 185].

Релятивні критерії літератури та її *mimesis* утверджували дедалі сильніше проявлюване право індивідуальності, що визначило естетичну формулу мистецтва слова ХХ віку. “Мистець, який свідомо створює поетичний твір, передусім відбирає предмет, найбільше відповідний його індивідуальній вдачі і характерові його таланту, він намагається вивчити, опанувати той предмет, вдуматися і вслухатися в нього і потім заповнити його рамки, так би мовити, викристалізуваним змістом свого власного Я” [8: т. 27: 62]. Апологією індивідуалізму стане вся література ХХ ст. в її збірній ідентичності, що уявила неймовірно широку гаму самопрезентації творчої особистості. Діагноз І. Франка виглядає проникливою й далекоглядною оцінкою нової естетики, що зароджувалась на його очах.

У теоретичній рефлексії автора “Слова про критику” виявились найхарактерніші апорії міметизму. Глибокий дослідник і критик літератури, але й не менш успішний письменник, він сконцентрував у своїй думці ключові проблеми свого часу, що нерідко набували форми нерозв’язних протиріч, – утилітарності й індивідуалізму, волі й обов’язку, осяяння й ремесла, монументальної і множинної постави творчості, дійсного враження й ідеальної художньої візії тощо. “Міметичне напруження” в омишенні Франком проблем творчості є константою дуже неврівноваженою, але нерідко воно сягає найвищих реєстрів. Акценти рефлексії *mimesis*, покладені у художніх творах, не лише доповнюють та збагачують теоретичну думку, вони поглиблюють засадниче розуміння категорії подібності в естетиці. І. Франко вповні міг повторити, услід за героєм одного зі своїх віршів: “Мій друже, сіра вся теорія, Зелене життя чудне древо” [8: т. 13: 243].

### Література:

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с гр. / Вст. статья и комментарии С. Трохачева. – СПб., 2000.
2. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996.
3. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. М. Шумило. – К., 1998.
4. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К., 1992.
5. Ільницький М. Теоретичний аспект “Майових елегій” Івана Франка // Ільницький М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади. – Львів, 2005.
6. Легкий М. На шляху до модернізму (Іван Франко в пошуках нової комунікації) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 35.
7. Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – Москва, 1997.
8. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Щурат В. Поезія “Зів’ялого листя” в виду суспільних задач штуки // Зоря. – 1897. – Ч. 5–7.
10. Melberg Arne. Teorie mimesis. Repetycja / Przekł. z ang. Jan Balbierz. – Kraków, 2002.