***Роман Голод***

**ХРЕСТОМАТІЯ**

**З ДИСЦИПЛІНИ «ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КОНЦЕПЦІЯ**

**ІВАНА ФРАНКА»**

**Методологія франкознавчих досліджень та творчий метод**

**Івана Франка**

Генетико-типологічне дослідження творчого доробку Івана Франка додає аргументів на користь агностицизму та релятивізму в гносеології. Численні ідеологічні війни за літературну спадщину письменника завершилися перемогою цієї самої спадщини, яка як неспростовний феномен українського та світового літературного процесу, як самоцінна і самодостатня “річ-у-собі” довела здатність протистояти зовнішнім позалітературним впливам. У процесі пізнання цієї монади створюється величезна кількість її інтерпретаційних моделей, які більшою чи меншою мірою наближаються до істинного відтворення суті явища, але жодна з яких не є абсолютно тотожною з явищем. Їхня протилежна спрямованість взаємонейтралізується, не даючи можливості спотворено потрактувати об’єкт дослідження. Відповідно, ми можемо тільки наблизитися до суті такого герметичного феномена, як творча спадщина Івана Франка, спробувати визначити її “конституюючі домінанти” (термін Д.Наливайка), але нам повинно вистачити виваженості, щоб утриматися від однозначних висновків, оскільки кожна нова інтерпретація обмежена власним об’єктом, методологією дослідження, ідеологічними, суб’єктивно психологічними чинниками тощо, а відтак не може претендувати на універсальність.

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

Упродовж тривалого часу в умовах ідеологічної диктатури у вітчизняному літературознавстві закладалася певна *методика експлуатації методології*. Традиційно з трьох основних законів діалектики базовим для методологічних принципів дослідження Франкової творчості обирали закон заперечення заперечення. Із закону єдності й боротьби протилежностей акцентувалася увага не так на єдності, як на боротьбі. А закон переходу кількісних змін у якісні й зовсім ігнорувався. Наслідком такої диспропорції було вишукування в ідейно-естетичній концепції Франка “тези” або “антитези” (у кращому випадку – розвитку від “тези” до “антитези”), забуваючи про ще один невід’ємний складник геґелівської тріади – “синтез”. Парадигму “тези” складали свідомість, позитивізм, матеріалізм, об’єктивізм, реалізм, наукова основа, опора на факт, соціальна заангажованість, домінанта змісту тощо. Парадигму антитези – підсвідомість, емоційність, ідеалізм, суб’єктивізм, романтизм, перевага у творах уяви та фантазії, індивідуалізм, культ форми. У прихильників соцреалізму Франко “розвивався” від молодечого романтизму до його заперечення і – реалізму. У критиків-модерністів – від реалізму-натуралізму до однозначного модернізму.

У найґрунтовніших і найоб’єктивніших наукових працях радянського періоду дослідники змушені були віддавати шану ідеологічним богам, навіть якщо й самі в них не дуже-то вірили. Н.Калиниченко у блискучій історико-теоретичній праці “Українська література ХІХ ст. Напрями, течії” (1977) пише: “Літературного розвитку не може бути без боротьби різних напрямів, що змінюють один одного чи співіснують, адже будь-який розвиток, незалежно від його змісту, згідно з вченням марксизму, можна уявити лише як ряд різних ступенів розвитку, пов’язаних один з одним так, що один є запереченням другого” [5, 4-5]. А далі, аби все ж обійти Марксове твердження про те, що “ні в одній галузі не може відбуватися розвиток, який не заперечував би своїх попередніх форм існування” (К.Маркс, “Моралізуюча критика і критизуюча мораль”), Н.Калениченко шукає виправдання у Леніна: “Однак, як пояснював В.І.Ленін, таке заперечення не є голим, простим, скептичним запереченням, це – “заперечення як момент зв’язку, як момент розвитку, з вдержанням позитивного” (В.Ленін, “Конспект “Науки логіки”. Вчення про поняття”) [5, 5].

Нині, в умовах ідеологічного плюралізму, поступово відходить у небуття протистояння між ворогуючими таборами “реалістів” і “модерністів”, а разом із ним зникає необхідність упередженого потрактування творчості Франка як однозначно реалістичної чи однозначно модерністської. З’явилася можливість скористатися попередніми здобутками полярних літературознавчих систем, вибудуваних на основі зазначеного ідеологічного протистояння. Адже обидві точки зору чітко аргументовані й мають право на існування у своїх локальних системах координат. Їхня обмеженість проявляється лише у відсутності дипломатичних зв’язків і толерантного ставлення в “особистих взаєминах”. І коли войовничість радянського літературознавства, озброєного вульгарно-соціологічною методою і лозунгом “хто не з нами – той проти нас”, завжди була очевидною, то *войовничий космополітизм* протилежного табору – делікатніша за формою, але адекватна та закономірна за змістом антитеза.

Скажімо, упродовж тривалого часу все радянське франкознавство працювало на універсалізацію Франкового “каменярства”, ігноруючи часом Франка як автора “майстерверків”. Нині, за принципом заперечення заперечення, спостерігаємо протилежну тенденцію – до “декаменяризації” Франка. Це протиставлення включає в себе цілий ряд бінарних опозицій: громадянин – поет, позитивіст – інтуїтивіст, науковець – художник, соціолог – естет, прагматик – ідеаліст, ремісник – артист, реаліст – модерніст тощо. Але ж геґелівська, а не марксистсько-ленінська діалектика вчить, що між усіма протилежностями існує не лише боротьба, а ще й єдність. Невже, скажімо, поняття “поет” і “громадянин” лише взаємозаперечують і в жодному разі не взаємодоповнюють одне одного? Літературознавець А.Давид-Соважо стосовно цієї проблеми цілком слушно зазначав: “Між думкою Малерба, котрий стверджує, що добрий поет так само корисний для держави, як добрий гравець у кеглі і думкою Прудона, який нав’язує мистецтву соціальну місію, є проміжна доктрина, що відзначається поміркованістю і розважливістю” [3, 339].

На наше переконання, еволюція естетичної свідомості Івана Франка відбувалася радше за законами переходу кількісних змін у якісні (літературно-критична спадщина письменника зафіксувала його зацікавленість здобутками різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами, літературних напрямів і спроби теоретично обґрунтувати необхідність їхнього синтезу на якісно вищому рівні художнього узагальнення); а також єдності й боротьби протилежностей (властиво, не тільки боротьби, а й єдності). Ми не можемо назвати творчий метод Франка ні суто реалістичним, ні романтичним, ні натуралістичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою, на нашу думку, є синтезуюча здатність, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, *поєднуючи* часом *непоєднувані*, на перший погляд, начала: аполлонівське і діонісійське, раціо та емоціо, матеріалізм та ідеалізм, соціальну заангажованість і поглиблений індивідуалізм, “фактографізм” і фантазування. Символом цієї єдності можуть бути слова однієї з поезій Франка: “На романтичнім візку в край реалізму майнем” [10, т.3, 344]. Адепти кожної з протиставлених парадигм шукали в цьому вислові аргументи на користь власної ідейно-естетичної доктрини. Для цього одні наголошували на слові *“реалізму”*, інші – на слові *“романтичнім”*. Тоді як справжній зміст цієї фрази полягає саме в цілісному її прочитанні.

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

Літературно-критична спадщина письменника зафіксувала його прагнення до універсалізму, багатогранності в аспекті вибору тем і засобів художнього зображення у творах мистецтва. Цьому мала сприяти, на думку Франка, “повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном” [10, т.30, 217]. Письменник переконаний, що “в літературі ще більше, ніж у політиці, має перевагу сила над правом: сила таланту, сила переконання і запалу над засидженим правом традиції, формулок і доктрин” [10, т.31, 40]. Саме талант є тим каталізатором, який прискорює синтез свідомого і підсвідомого, розуму і почуття, об’єктивного і суб’єктивного, “ремісництва” і натхнення, корисного і красивого, факту і вимислу тощо. Тільки завдяки талантові *ерудиція* здатна перерости у *творчість*, а *кількість* одержаних знань і досвіду – у *якість* їхнього використання.

Протиставлення “кількісного” і “якісного” критеріїв в оцінці значущості художньої творчості переносить на рівень літературознавчої розвідки давню суперечку між “фізиками” і “ліриками” в літературі, суперечку, в якій не може бути переможців, бо “фізика” і “лірика” здатні не тільки протистояти, але й гармонійно доповнювати одна одну.

Безперечно, використання математичних методів у літературознавстві має свої переваги та недоліки. Оскільки математика – чи не найабстрактніша із наук, вона тяжіє до універсальності й може запропонувати найзагальнішу “кількісну” схему художнього твору, мистецького напряму чи й усього культурного процесу. Але недолік будь-якої схеми полягає в ігноруванні нюансів, а це у такій витонченій сфері людської життєдіяльності, як літературна творчість, є неприпустимим. Має рацію Ю.Барабаш: “У науці, що вивчає такий “суб’єктивний” феномен, як художня творчість, у науці, де таку важливу роль відіграють фактори соціальні й особистісні, де об’єкт дослідження багатомірний, багатогранний, невловимий, плинний, – у такій науці кількісний критерій має звужену сферу застосування” [1, 189]. Недоліки схематизму в літературі усвідомлював і Франко. У листі до А.Кримського (4 листопада 1891 р.) він пише: “По моїй думці, найменше надії треба покладати на загальні рецепти, на формули хоч би й які ясні та логічні, а противно, завсігди треба дивитися на них скептично: чим вони ширші, тим небезпечніші. Життя йде відразу тисячами шляхів, усіх їх у одну формулу не вбгаєш” [10, т.49, 303].

Не можемо не погодитися і з думкою І.Дзюби, висловленою в статті з промовистою назвою “Метод – це насамперед розуміння”: “Потрібне чуття міри і великий такт дослідника, щоб уникнути методологічного насильства над органікою культури, щоб іти від неї, від її макрорухів і мікрорухів, а не від готового набору розсудкових лекал і від методологічної догми, хай навіть і загальновизнаної на сьогодні – адже й вона завтра засвідчить свою неабсолютність і буде подолана. І плідною вона буде лише тоді, коли дослідник відчуває її відносність, коли крім методу він володіє розумінням, смаком, інтуїцією, інтимним переживанням, імпресією, історичним чуттям, баченням руху в часі інтелектуальних понять і духовних станів… Автоматизація алгоритмів у цій невловній сфері веде тільки до розкультурювання” [4, 177].

І все ж, попри очевидні недоліки математичного підходу, кількісного критерію, формул, схем, алгоритмів у літературознавстві, цілковито позбутися їх не видається можливим, доки саме літературознавство все ще залишається наукою, а не есеїстикою.

Із проблемою неминучого схематизму літературознавчої студії корелюється проблема “канонізації” літературної творчості. М.Легкий у статті “Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації]” пише: “З одного боку, при канонізуванні не вдасться уникнути деякої схематизації, а відтак і профанації літературних явищ. З іншого, без канонізації у літературознавстві, мабуть, не обійтися. Адже при оцінюванні художнього чи наукового тексту, з’ясуванні його місця в літературному процесі, при типологічних зіставленнях з іншими, однотипними явищами канонічна матриця відіграє чи не вирішальну роль” [6, 84]. Причому “процеси канонізування тісно пов’язані з деканонізацією”, а “спроба деканонізацій так чи так веде за собою творення нових канонів” [6, 85]. Розвиваючи ідею М.Легкого стосовно “(де)канонізації” Франкової творчості, наважимося запропонувати вихід із цього замкненого кола, який полягає у переведенні дослідницької уваги на інший рівень: на рівень мікроканону кожного окремого літературного твору. Адже “формулу життя” всієї творчої спадщини І.Франка, цього “єдиного Цілого” (Р.Чопик) закодовано в “єдиному Цілому” окремого художнього твору письменника.

Враховуючи системний характер мистецтва, багатоманітність і складність його структури, Ю.Барабаш закликає у виборі методу літературознавчих студій застосовувати комплексний підхід. “При цьому, – зазначає науковець, – дуже важливе значення мають дослідження порівняльно-історичного та порівняльно-типологічного плану, оскільки вони з особливою очевидністю виявляють характер відношень між компонентами тієї чи іншої системи і тим самим сприяють розкриттю загальних закономірностей, за якими дана система розвивається” [1, 308]. Цей комплексний підхід, по суті, пропонує герменевтика, а також культурно-історична школа як найуніверсальніші методології, вибудовані на міцному фундаменті діалектичного способу мислення, одна з яких здатна адекватно інтерпретувати явища словесності, інша – розглянути їх як documents humains (людські документи) у тривимірній системі координат позитивістських величин “раси”, “середовища” та “моменту”.

Творчість Івана Франка була дзеркалом літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття. Еволюція його естетичної свідомості відбувалася в унісон із тенденціями у світовому літературному процесі та за загальними, мабуть, іманентними, закономірностями; виявити ці закономірності якраз і допомагають порівняльно-типологічні та порівняльно-історичні студії. З огляду на значущість постаті Івана Франка в українському та світовому літературному процесі, видається перспективним детальне дослідження зв’язку між еволюцією естетичної свідомості письменника та поетапним домінуванням у тогочасній літературі різних напрямів, течій і стилів. Однак адекватне відображення характеру взаємовідношення між еволюцією естетичної свідомості І.Франка та тенденціями в розвитку національного і світового літературного процесу неможливе без чіткого усвідомлення значення поняття “літературний розвиток”. Слід зазначити, що не всі літературознавці приймають це поняття як таке. Т.Манро, наприклад, вважає: “Історичний розгляд художніх стилів не виявляє ні еволюції, ні деволюції, ні інволюції. У мистецтві замість розвитку присутні лише зміни” [8, 411]. Такої ж думки дотримується і німецький дослідник літератури А.Хаузер: “Твори різних художників не мають загальної цілі або загального мірила; кожен із них не продовжує іншого і не доповнює його; кожен починає знову і досягає своєї мети як може. У мистецтві немає прогресу у власному розумінні слова” [11, 36].

За такою логікою можна стверджувати (і такі концепції існують у світовій філософській думці), що прогресу та розвитку не існує взагалі, а всіма галузями людської життєдіяльності керують хаос, абсурд і випадковість. На цих позиціях, зокрема, засновано світоглядно-філософський базис модернізму. Схожі умовиводи пов’язані з концепцією антиісторизму в мистецтві і є метафізичними у своїй основі. Звичайно, і ця концепція має право на існування, але необхідно визнати, що за умов її прийняття ми позбавляємо науку предмету дослідження.

З огляду на це, більш прийнятною для історика літератури виглядає точка зору, якої дотримується В.Ванслов. Науковець бачить шляхи розвитку мистецтва “у виникненні нових видів і жанрів художньої творчості, у збагаченні кола виражальних засобів, у вдосконаленні майстерності”, а також “у самому факті накопичення художніх цінностей” [2, 33].

На наш погляд, термін “літературний процес” у діалектичному розумінні (в контексті метафізики це словосполучення втрачає зміст) обов’язково передбачає поняття розвитку ще й в *інтенсивному* та *екстенсивному* аспектах. Екстенсивний розвиток літератури – це зародження нових ідейно-естетичних систем, напрямів, шкіл, стильових течій, жанрів, постановка нових тем і проблем, використання нових прийомів і засобів художнього зображення. Інтенсивний розвиток передбачає поглиблення вже апробованих у літературі методичних підходів, пошук найефективніших способів відображення навколишньої дійсності або вираження авторських ідей, почуттів, синтезування елементів розрізнених ідейно-естетичних систем, відточення стильових нюансів, комбінування формальних і змістових моментів у пошуку оптимального втілення творчого задуму.

Завдяки універсальному генію Івана Франка українська література збагачувалася, розширюючи свої ідейно-естетичні обрії та поглиблюючи методику опрацювання предмета літературних студій. Онтологічний імператив Франка – стати “цілим чоловіком” – розповсюджував інтенцію “обняти цілий круг людських інтересів” і на літературну сферу. Порівнюючи тенденції у світовому та українському літературних процесах, Франко розумів важливість їхньої синхронізації, що вимагало насамперед хоча б первинної апробації вже існуючих у світовій літературі ідейно-естетичних систем на вітчизняному літературному ґрунті. У передмові до збірки “Добрий заробок і інші оповідання” створено образ того, як письменник змушений був прокладати іноді “перші скиби” на полі, де буде ще “багато свіжих і величних плодів”, тобто “не пустий грегіт, але розлога і плодюча нива” [10, т.33, 402]. Результати праці над розширенням ідейно-естетичних просторів української літератури не примушували себе чекати і породжували впевненість у тому, що “загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, реалізм, натуралізм, декадентизм і т. д.” [10, т.35, 235]. Водночас Франко усвідомлював, що “в ХІХ віці… літературний леміш іде чимраз глибше в суспільність, піднімає вгору чимраз нижчі верстви, що досі для літературної творчості були справжньою цілиною” [10, т.31, 33], а тому, свідомо чи підсвідомо, змушений був працювати і над поглибленням, вдосконаленням формальних і змістових можливостей кожного із перелічених напрямів.

У дослідженні творчого доробку Івана Франка важливо поєднувати парадигматичний і синтагматичний підходи. Перший видається більш плідним, коли мова заходить про вплив письменника на процеси екстенсифікації українського літературного процесу (парадигматика дає можливість виокремити у Франковій творчості елементи ***або***романтизму, ***або***натуралізму, ***або***реалізму, ***або***модернізму тощо). Інша справа, коли йдеться про інтенсивний розвиток літератури: у такому разі саме синтагматика виявляє на рівні окремого твору чи циклу засоби та прийоми поєднання елементів ***і***романтизму, ***і***натуралізму, ***і***реалізму, ***і***модернізму тощо.

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

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

По-друге, за Н.Калиниченко, “в будь-якому національному мистецтві важко знайти у “чистому вигляді” окремі напрями і стилі, оскільки в кожному з них наявні риси інших літературних методів і стилів. Тому доводиться говорити про основне, визначальне у них” [5, 70].

Справді, натуралізм “Тюремних сонетів”, новели “На дні”, як і модернізм “Зів’ялого листя”, “Сойчиного крила”, – це тільки крайні полюси ідейно-естетичних пошуків І.Франка. Письменника не можна вважати адептом якогось одного літературного напряму хоча б тому, що абсолютно “чисті” літературні напрями “знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв’язках і взаємодії, про що свідчить творчість кожного видатного художника, яка завжди тою чи іншою мірою їх синтезує” [9, 163].

По-третє, творчість Івана Франка припадає на дуже цікавий, насичений і ущільнений період розвитку української літератури, період накладання та протистояння в національному літературному процесі відразу кількох літературних епох: класицизму, романтизму, реалізму та модернізму. Прискорений і ущільнений розвиток української літератури цього періоду, на думку Н.Калениченко, “породжував, з одного боку, напружені творчі шукання митців, пробування себе в різних стилях і жанрах (цим пояснюється те, що в творчості одного й того ж митця знаходимо вияви різних стильових ознак), а з другого – різноманітність і широкий розмах їхніх інтересів, різносторонність діяльності письменників, її своєрідний універсалізм” [5, 81].

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

Один із керівних ідеологів радянського літературознавства А.В.Луначарський, перебуваючи, очевидно, в ліричному настрої, пише: “…Як цікаво у свою чергу проаналізувати саму критику, розглянути поступову еволюцію її форм, зрозуміти її як живе відображення класової боротьби і новою перегонкою її матеріалу ще раз очистити її від шлаків, класово-чужих нам елементів, і, навпаки, посилити, договорити те, що йде в напрямку сучасної творчої волі передового класу…” [7, 59]

У радянському літературознавстві творчий метод Франка розглядався переважно у його зв’язку із теорією реалізму (оскільки реалізм був тим ключем, що відчиняв браму в пантеон найвидатніших пролетарських митців), і праці, типу “Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття” І.Денисюка, де мова йде про використання у творчості І.Франка таких творчих прийомів, як “потік свідомості”, психоаналіз, символізм, натуралізм, є радше винятком, ніж правилом.

Від “неканонічних”, ворожих пролетарському мистецтву стилів і напрямів, Франка “очищали”. І все ж у різні часи літературознавці писали також і про ідеалістично-романтичні тенденції у творчості І.Франка (О.Огоновський, М.Драгоманов, Т.Комаринець); про натуралістичні твори письменника (Г.Цеглинський, В.Матвіїшин, М.Ткачук, Т.Гундорова); про імпресіонізм Франка (П.Филипович, І.Денисюк, М.Легкий); про його модерністський доробок (М.Євшан, І.Денисюк, Н.Шумило, М.Зубрицька).

У наші дні інтерес до Франкових взаємин із різними напрямами літератури посилюється. Цієї теми торкалися зокрема Д.Наливайко, Р.Гром’як, З.Гузар, Т.Денисова, Л.Гаєвська, Т.Гундорова, М.Ткачук, Р.Чопик, М.Легкий, Р.Голод. Характерною рисою їхніх праць є намагання реставрувати сутність творчого методу І.Франка, добратися до оригіналу, схованого під товстим нашаруванням вульгарно-соціологічних “білил” – універсального засобу декорування у радянському літературознавстві.

Врахування всього досвіду франкознавчої науки, ефективний підбір методів і принципів літературознавчих досліджень сприятимуть не тільки розкриттю ідейно-естетичної багатогранності та художньої різнобарвності творчого методу І.Франка, а й з’ясуванню причин та передумов виникнення, умов та наслідків існування таких явищ, як український натуралізм, імпресіонізм, експресіонізм, сюрреалізм тощо. Результати таких досліджень слугуватимуть вагомими аргументами проти надуманого міфу про неповноту українського літературного процесу, а отже, сприятимуть виведенню української літератури з-під стереотипу меншовартісності, неповноцінності при з’ясуванні її місця і значення у світовому літературному процесі.

### Література

1. Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. – М. – 1983. – 416 с.
2. Ванслов В.В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. – М., 1983. 440 с.
3. Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. – Москва, 1891. – 350с.
4. Дзюба І. Метод – це насамперед розуміння// Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Випуск 12: Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького/ НАН України, Інститут українознавства ім. І.Крип’якевича. – Львів, 2004. – 768 с. – С. 170-177.
5. Калениченко Н.Л. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. – К.:Наукова думка, 1977. – 314 с.
6. Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації]// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – 256 с. – С. 83-93.
7. Луначарский А.В. Критика и критики. Сборник статей. – М. – 1938. – С.59
8. Манро Т.: Munro Thomas. The Arts Evolve? – The journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1961. – n. 4. – P. 411.
9. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365с.
10. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К., 1978.
11. Hauser A. Philosophie der Kunstgeschichte. – Munchen. – 1958. – S.36.
12. Чопик Р. Ecce Homo: Добра звістка від Івана Франка/ Відп. Ред. Є.К.Нахлік. – Львів, 2001. – 232 с.

**Методологія франкознавчих досліджень і творчий метод**

**Івана Франка**

Постмодерна свідомість породила постмодерну літературу. Постмодерна література породила постмодерне літературознавство. Постмодерне літературознавство породило постмодерне франкознавство. Так, майже по-біблійному, можна було б описати новий пагінець сучасного франкознавства, що з’явився впродовж останніх десятиліть на родовому дереві української літературознавчої науки і з яким остання пов’язує надії на подальше зростання, розвиток, розквіт і плодоносність однієї своєї галузі, однієї своєї гілки. Термін *«постмодернізм»* у даному випадку доречний не як реверанс у бік новітнього літературознавчого (словами Г. Грабовича) *естеблішменту*. Не слід також вживання цього терміну пов’язувати з трендовим «лейблом» цілого пласту сучасної літератури, щодо якої критика досі не може дати однозначну відповідь: це, власне, *постмодернізм чи постлітература*? «Постмодернізм» у нашому контексті означає навіть не той, що прийшов на зміну модернізму – останньої значущої мистецької ланки в культурно-історичному розвитку суспільства. «Постмодернізм» – це те, що прийшло на зміну не *одній*, а *всім* попереднім ланкам, це построзвиток певного циклу, те, що прийшло як нова якість, нова значущість, новий рівень свідомості, спосіб мислення, методологія світосприйняття. Зрештою, це новий тип ментальності, заснований не на запереченні попереднього етапу, а на можливості узагальнення й осмислення всього попереднього історичного досвіду.

Постмодерна свідомість принесла в літературу відчуття зняття протистоянь і суперечностей між протилежностями, які були основною рушійною силою світового прогресу і розвитку. Франкова теза *«все має право доступу до штуки»* в сучасному літературному процесі актуальна як ніколи. Для сучасного письменника, як і для читача, не має суттєвого значення, у якій поетикальній системі координат *твір*,власне, *твориться*, головне – щоби він був читабельним. У палітрі сучасного художника слова досвід усіх попередніх етапів розвитку мистецтва.

Так само цілковитий *методологічний плюралізм* (термін Р. Гром’яка) відкриває повний арсенал дослідницького інструментарію для сучасного літературознавця. Не важливо, який метод чи методи обираються для аналізу, головне – максимальне розкриття сутності предмета і об’єкта вивчення. Природньо, що це стосується й сучасного стану франкознавчої науки. Залежно від завдань, які ставить собі нині дослідник Франкової творчості він має можливість обирати будь-який із цілої гами методів – від біографічного до постструктурального. Та чи стало легше від такої *методологічної розкомплексованості* пізнавати *секрети поетичної творчості* Івана Франка?..

Парадоксально, але з кожним новим локальним намаганням проникнути в таємниці творчої лабораторії письменника додається аргументів на користь агностицизму та релятивізму у франкознавчій гносеології. Практично впродовж усього ХХ століття за літературну спадщину письменника велися численні ідеологічні війни. Народовці протистояли радикалам, українофіли – москвофілам, радянські франкознавці – антирадянським, материкові – діаспорним, реалісти – модерністам, постколоніалісти – консерваторам тощо. По мірі поглиблення суперечок вдосконалювалася і відточувалася дослідницька зброя, розширювався методологічний арсенал науковців. Уся ця методологічна «гонка озброєнь» врешті-решт підвела дослідників до небезпечної межі, за якою завершується науковий об’єктивізм, ба навіть елементарний здоровий глузд, і починається тенденційна партійна «писаревщина», нестримне соліптичне фантазерство, есеїстична софістика. Складається враження, що літературознавці так захопилися процесом безвідносно до результату, що й не зчулися, коли їхні літературознавчі розвідки про літературу самі стали літературою, самоцінною і самодостатньою для їхніх авторів, безвідносно до Франка через якого все сталося.

Можливо, саме через це взаємопоборювання (а відтак і взаємонейтралізацію) протилежно спрямованих франкознавчих дослідницьких векторів сама творча спадщина письменника істотно від згаданих воєн не постраждала. Вона, як неспростовний феномен українського та світового літературного процесу, як захована у власних сенсах і захищена власною значущістю «річ-у-собі» довела, що спочатку було таки *Слово*. Франкове Cлово. Слово, здатне протистояти зовнішнім позалітературним впливам і втручанням. Усі ж його інтерпретації та тлумачення приречені бути похідними і вторинними.

Інтерпретаційних моделей у процесі пізнання Франкової творчості створюється величезна кількість. Багато з них більшою чи меншою мірою наближаються до істинного відтворення суті явища, але жодна з них не є абсолютно тотожною з явищем. Відповідно, ми можемо тільки наблизитися до суті такого герметичного феномена, як творча спадщина Івана Франка, спробувати визначити її домінантну сутність, але нам повинно вистачити виваженості, щоб утриматися від однозначних і категоричних висновків, оскільки кожна нова інтерпретація обмежена власним об’єктом вивчення, методологією дослідження, ідеологічними, суб’єктивно-психологічними чинниками тощо, а відтак не може претендувати на універсальність.

Ефективність вирішення кожного контекстуально обмеженого завдання прямо залежить від здатності максимально активізувати відповідну методику. Що ж стосується універсальної методології, метамови, то ключі до неї дарує нам несправедливо ігнорована останнім часом діалектика. Її суть закодована у знаменитій геґелівській «тріаді», здатній не тільки усвідомити екстремальні прояви «тези» й «антитези», але і зняти у «синтезі» їхнє протистояння.

Упродовж тривалого часу в умовах ідеологічної диктатури у вітчизняному франкознавстві (як і в літературознавстві загалом) закладалася певна *методика експлуатації методології*. У найґрунтовніших і найоб’єктивніших наукових працях радянського періоду дослідники змушені були віддавати шану ідеологічним богам, навіть якщо й самі в них не дуже-то вірили. Н. Калиниченко у загалом ґрунтовній історико-теоретичній праці «Українська література ХІХ ст. Напрями, течії» (1977) пише: «Літературного розвитку не може бути без боротьби різних напрямів, що змінюють один одного чи співіснують, адже будь-який розвиток, незалежно від його змісту, згідно з вченням марксизму, можна уявити лише як ряд різних ступенів розвитку, пов’язаних один з одним так, що один є запереченням другого»[[1]](#footnote-1). А далі, аби все ж обійти Марксове твердження про те, що «ні в одній галузі не може відбуватися розвиток, який не заперечував би своїх попередніх форм існування» (К. Маркс, «Моралізуюча критика і критизуюча мораль»), Н. Калениченко шукає виправдання у Леніна: «Однак, як пояснював В. І. Ленін, таке заперечення не є голим, простим, скептичним запереченням, це – «заперечення як момент зв’язку, як момент розвитку, з вдержанням позитивного» (В. Ленін, «Конспект «Науки логіки». Вчення про поняття»)[[2]](#footnote-2). Традиційно з трьох основних законів діалектики базовим для методологічних принципів дослідження Франкової творчості у радянський період був закон *заперечення заперечення*. Із закону *єдності й боротьби протилежностей* акцентувалася увага не так на єдності, як на боротьбі. А закон *переходу кількісних змін у якісні* й зовсім ігнорувався.

Інакше кажучи, ідеологічно витребуваними були світоглядно-філософські підпори категоричного імперативу більшовиків – «Хто не з нами – той проти нас», – спроектованого у царину естетики. Наслідком такої диспропорції було вишукування в ідейно-естетичній концепції Франка «тези» або «антитези» (у кращому випадку – розвитку від «тези» до «антитези»), забуваючи про ще один питомий складник геґелівської тріади – «синтез». Парадигму «тези» складали свідомість, позитивізм, матеріалізм, об’єктивізм, реалізм, наукова основа, опора на факт, соціальна заангажованість, домінанта змісту тощо. Парадигму «антитези» – підсвідомість, емоційність, ідеалізм, суб’єктивізм, романтизм, перевага у творах уяви та фантазії, індивідуалізм, культ форми. У прихильників соцреалізму Франко «розвивався» від молодечого романтизму до його заперечення і – реалізму. У критиків-модерністів – від реалізму-натуралізму до однозначного модернізму. Але ж, згідно з геґелівською, а не марксистсько-ленінською діалектикою, між усіма протилежностями існує не лише боротьба, але і єдність.

На наше переконання, еволюція естетичної свідомості Івана Франка відбувалася радше за законами переходу кількісних змін у якісні (літературно-критична спадщина письменника зафіксувала його зацікавленість здобутками різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами, літературних напрямів і спроби теоретично обґрунтувати необхідність їхнього синтезу на якісно вищому рівні художнього узагальнення); а також єдності й боротьби протилежностей (властиво, не тільки боротьби, але *і єдності*). Не випадково, розмірковуючи над діалектикою традицій і новаторства в тогочасному літературному процесі, письменник у статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» зазначає, що майстерність справжнього поета полягає у вмінні «з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищім розумінні сього слова»[[3]](#footnote-3).

Ми не можемо назвати творчий метод Франка ні суто реалістичним, ні романтичним, ні натуралістичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою, на нашу думку, є *синтезійна здатність*, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, *поєднуючи* часом *непоєднувані*, на перший погляд, начала: аполлонівське і діонісійське, раціо та емоціо, матеріалізм та ідеалізм, соціальну заангажованість і поглиблений індивідуалізм, фактографізм і фантазування. Символом цієї єдності можуть бути слова однієї з Франкових поезій: «На романтичнім візку в край реалізму майнем»[[4]](#footnote-4). Адепти кожної з протиставлених парадигм шукали в цьому вислові аргументів на користь власної ідейно-естетичної доктрини. Для цього одні наголошували на слові *«реалізму»*, інші – на слові *«романтичнім»*. Тоді як справжній зміст цієї фрази полягає саме в цілісному її прочитанні.

Квінтесенцією Франкового, сказати б, *пре-пост-модерністського*, естетичного плюралізму є теза, висловлена в знаменитому трактаті «Із секретів поетичної творчості»: «Для поета, для артиста, – пише він, – нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси»[[5]](#footnote-5).

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

Нині, в умовах панування постмодерної свідомості й постмодерного літературознавчого плюралізму, мало би відійти у небуття протистояння між ворогуючими таборами ідеологічно заанґажованих доктрин, а разом із ним мала би зникнути необхідність упередженого потрактування творчості І. Франка. З’явилася можливість скористатися попередніми здобутками полярних літературознавчих систем. Адже вибудувані на основі ідейно-естетичного протистояння протилежні точки зору чітко аргументовані й мають право на існування у своїх локальних системах координат. Їхня обмеженість проявляється лише у відсутності «дипломатичних зв’язків» і толерантного ставлення в «особистих взаєминах».

Скажімо, упродовж тривалого часу все радянське франкознавство працювало на універсалізацію Франкового «каменярства», заперечуючи часом Франка як автора «майстерверків». У період постколоніального заперечення попередніх заперечень спостерігаємо протилежну тенденцію – до «декаменяризації» Франка. Це протиставлення передбачає цілий ряд бінарних опозицій: громадянин – поет, народник – антинародник, позитивіст – інтуїтивіст, науковець – художник, соціолог – естет, прагматик – ідеаліст, ремісник – артист, реаліст – модерніст тощо. Причому коли войовничість радянського літературознавства, озброєного вульгарно-соціологічною методою, завжди була очевидною, то нетерпиме, нетолерантне, сказати б, *контрліберальне* ставлення до так званого *«народництва»* у представників (як не парадоксально) ідеологічного *лібералізму* з протилежного табору – делікатніша за формою, але адекватна та закономірна за змістом антитеза.

Безперечно, ера абсолютного порозуміння все ще не настала так само, як не припинилися холодні чи й гарячі війни на ідеологічних фронтах. Мабуть, не тільки франкознавство чи літературознавство, але й гуманітаристика в цілому приречена на постійний неспокій, бо тільки суперечності здатні створювати рух до усунення дисбалансу, рух до гармонії, а відтак рух до вдосконалення – еволюцію, революцію, прогрес, поступ, розвиток – як його не назви.

Цілковито позбутися тенденційності, досягти абсолютного об’єктивізму в аналізі творчої спадщини І. Франка навряд чи вдасться, оскільки кожен новий обсерватор у дослідженні обраного об’єкта не може інтегруватися в художню систему письменника, повністю позбувшись гравітаційного поля власної онтологічної системи координат, яка, власне, й делегує його на пошукову наукову діяльність. Згодом ця ж система цілком прогнозовано намагається адаптувати відкриття і здобутки свого «*не*вільного радикала» для власних життєвих потреб, за власним, так би мовити, образом і подобою. То ж і не дивно, що на основі одного й того самого фактажу в різних системах ідеологічних координат виникають різні герменевтичні варіанти прочитання життя і творчості письменника. Наприклад, аналізуючи факт неодноразового звернення Івана Франка і в художніх творах, і в наукових працях до мотиву двійництва, представники лібералістичної системи ідеологічних координат як правило роблять висновок: незважаючи на те, що Франко неодноразово декларував своє прагнення досягти ідеалу «цілого чоловіка», його художня творчість і характер наукових зацікавлень доводять, що в реальному житті письменник страждав від роздвоєння особистості. Представники ж національно-екзистенційного табору на основі того самого фактажу, беручи до уваги ті самі образи, теми і мотиви художньої творчості, ті самі проблеми наукових розвідок, резюмують: незважаючи на те, що художня творчість і характер наукових зацікавлень Івана Франка доводять його неабиякий інтерес до проблеми роздвоєння особистості, все ж сам він був напрочуд цілісною особистістю, про що зокрема свідчить ідеал «цілого чоловіка», на який письменник орієнтувався упродовж усього свого життя. Послідовним структурним зв’язком зазначені інтерпретаційні моделі пов’язані з іншими системними елементами. Скажімо, у першому випадку логічно припустити, що невпевнений у собі, з роздвоєною психікою Франко, хоч і бажав віднайти своєму народові землю обітовану, все ж написав поему «Мойсей» як поему зневіри щодо здатності цього народу до цієї землі дійти. Протилежний табір упевнений, що впевнений у собі і в своєму народові «цілий чоловік» Франко, як і біблійний Мойсей, в однойменній поемі пророкує своєму народові подолання вагань і сумнівів на шляху до омріяної власної української Палестини.

Що ж… Мабуть, не так уже й помилявся І. Франко, коли звертався до мрійників із тогочасних адептів культу *чистої краси* і *мистецтва для мистецтва*: «Стійте, добродії… література, стояча понад партіями, – се тільки ваш сон, се ваша фантазія, але на ділі такої літератури не було ніколи»[[6]](#footnote-6). У цій Франковій тезі достатньо замінити слово «література» на «літературознавство», аби вона пояснювала загальні вектори розвитку сучасної франкознавчої науки. Так само легко на літературознавче дискурсивне поле проектуються Франкові міркування щодо тенденційності у творчості реалістів, які, як відомо, декларували відданість абсолютному об’єктивізму в мистецтві, однак насправді «письма їх попри всій реальності і правді усе виходять – глибоко тенденційні, т. є. вони подають факти і образи з життя не так собі, для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий а такий вивід, і стараються ті факти без перекручування і натягання так угрупувати, щоб вивід сам складався в голові читателя, виходив природно і ясно і будив у нім самім певні чуття, певні сили до ділання в жаданім напрямі»[[7]](#footnote-7).

Наприкінці минулого століття, коли ленінську тезу *про партійність літератури* активно заперечувала антитеза літературознавців-постколоніальників *про її безпартійність*,найпопулярнішим метафоричним аргументом на користь останньої було твердження про те, що світ насправді не чорно-білий, а різнобарвний, кольоровий. Нині, на наше переконання, настав час для синтезу: світ справді різнобарвний і кольоровий, але вся його багата палітра легко проектується на чорне та біле, коли історія вимагає категоричної ідентифікації на базові цінності: патріотизм, шляхетність, моральність, професіоналізм тощо.

Синтез як повноцінний складник гегелівської тріади знімає протистояння між тезою і антитезою, а відтак надає широке оперативне поле для використання здобутків різних, навіть діаметрально протилежних, дослідницьких систем і підходів; синтез надає зручну обсерваційну платформу для методологічного плюралізму; синтез резонує з методологією світосприйняття і мислення постмодерної свідомості, постмодерного літературознавства та постмодерного франкознавства; врешті-решт синтез налаштований на регістри Франкового творчого методу, основною рисою якого є, на наше переконання, *синтезійна здатність*. Тож саме синтез, якщо й не скасує цілковито протистояння між ворогуючими таборами ідеологічно заанґажованих доктрин у франкознавстві, то, принаймні, допоможе зрозуміти діаметрально протилежні концепції; якщо й не поборе остаточно тенденційність у потрактуванні творчості І. Франка, то, хоча б дозволить утримувати її у межах наукового об’єктивізму, диктатури аргументів і фактів чи й елементарного здорового глузду.

Враховуючи системний характер мистецтва загалом і творчості кожного митця зокрема, Ю. Барабаш закликає у виборі методу літературознавчих студій застосовувати комплексний підхід. «При цьому, – зазначає науковець, – дуже важливе значення мають дослідження порівняльно-історичного та порівняльно-типологічного плану, оскільки вони з особливою очевидністю виявляють характер відношень між компонентами тієї чи іншої системи і тим самим сприяють розкриттю загальних закономірностей, за якими дана система розвивається»[[8]](#footnote-8). Цей комплексний підхід, по суті, пропонує герменевтика, а також культурно-історична школа як найуніверсальніші методології, вибудовані на міцному фундаменті діалектичного способу мислення, одна з яких здатна адекватно інтерпретувати явища словесності, інша – розглянути їх як documents humains (людські документи) у тривимірній системі координат позитивістських величин «раси», «середовища» та «моменту».

Вивчати секрети поетичної творчості Івана Франка можливо і доцільно крізь призму культивованих самим Франком методів і підходів, зокрема згадуваних уже культурно-історичного, порівняльно-історичного, а також біографічного, бібліографічного, текстологічного. Для глибшого проникнення у психологію Франкової творчості не слід відмовлятися від досвіду психоаналітики, біхевіоризму. Формальні аспекти творчої спадщини письменника допоможуть розкрити методи структурального і постструктурального, деконструктивістського, міфопоетичного аналізу.

Творчість Івана Франка була дзеркалом літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття. Еволюція його естетичної свідомості відбувалася в унісон із тенденціями у світовому літературному процесі та за загальними, мабуть, іманентними, закономірностями. З огляду на значущість постаті Івана Франка в українському та світовому літературному процесі, видається перспективним детальне дослідження зв’язку між еволюцією естетичної свідомості письменника та поетапним домінуванням у тогочасній літературі різних напрямів, течій і стилів. Однак адекватне відображення характеру взаємовідношення між еволюцією естетичної свідомості І. Франка та тенденціями в розвитку національного і світового літературного процесу неможливе без чіткого усвідомлення значення поняття «літературний розвиток».

Термін «літературний процес» у діалектичному розумінні (в контексті метафізики це словосполучення втрачає зміст) обов’язково передбачає поняття розвитку в *інтенсивному* та *екстенсивному* аспектах. Екстенсивний розвиток літератури – це зародження нових ідейно-естетичних систем, напрямів, шкіл, стильових течій, жанрів, постановка нових тем і проблем, використання нових прийомів і засобів художнього зображення. Інтенсивний розвиток передбачає поглиблення вже апробованих у літературі методичних підходів, пошук найефективніших способів відображення навколишньої дійсності або вираження авторських ідей, почуттів, синтезування елементів розрізнених ідейно-естетичних систем, відточення стильових нюансів, комбінування формальних і змістових моментів у пошуку оптимального втілення творчого задуму.

Завдяки універсальному генію Івана Франка українська література збагачувалася, розширюючи свої ідейно-естетичні обрії та поглиблюючи методику опрацювання предмета літературних студій. Онтологічний імператив Франка – стати «цілим чоловіком» – розповсюджував інтенцію «обняти цілий круг людських інтересів» і на літературну сферу. Порівнюючи тенденції у світовому та українському літературних процесах, Франко розумів (відчував?) важливість їхньої синхронізації, що вимагало передусім хоча б первинної апробації вже існуючих у світовій літературі ідейно-естетичних систем на вітчизняному літературному ґрунті. У передмові до збірки «Добрий заробок і інші оповідання» створено образ того, як письменник змушений був прокладати іноді «перші скиби» на полі, де буде ще «багато свіжих і величних плодів», тобто поле це, на його думку, – «не пустий грегіт, але розлога і плодюча нива»[[9]](#footnote-9). Результати праці над розширенням ідейно-естетичних просторів української літератури не примушували себе чекати і породжували впевненість у тому, що «загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, реалізм, натуралізм, декадентизм і т. д.»[[10]](#footnote-10). Водночас Франко усвідомлював, що «в ХІХ віці… літературний леміш іде чимраз глибше в суспільність, піднімає вгору чимраз нижчі верстви, що досі для літературної творчості були справжньою цілиною»[[11]](#footnote-11), а тому, свідомо чи підсвідомо, змушений був працювати і над поглибленням, вдосконаленням формальних і змістових можливостей кожного із перелічених напрямів.

У дослідженні творчого доробку Івана Франка важливо поєднувати парадигматичний і синтагматичний підходи. Перший видається більш плідним, коли мова заходить про вплив письменника на процеси екстенсифікації українського літературного процесу (парадигматика дає можливість виокремити у Франковій творчості елементи ***або***романтизму, ***або***натуралізму, ***або***реалізму, ***або***модернізму тощо). Інша справа, коли йдеться про інтенсивний розвиток літератури: у такому разі саме синтагматика виявляє на рівні окремого твору чи циклу засоби та прийоми поєднання елементів ***і***романтизму, ***і***натуралізму, ***і***реалізму, ***і***модернізму тощо.

Врахування всього досвіду франкознавчої науки, ефективний підбір методів і принципів літературознавчих досліджень сприятимуть не тільки розкриттю ідейно-естетичної багатогранності та художньої різнобарвності творчого методу І. Франка, а й з’ясуванню причин та передумов виникнення, умов та наслідків існування таких явищ, як український натуралізм, імпресіонізм, експресіонізм, символізм тощо.

У статті «Слово про критику» (1896) І. Франко висловив тезу про те, що «критика ніколи не була керманичем для літературної творчості, а завсігди шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх»[[12]](#footnote-12), однак практична діяльність Франка часом засвідчувала протилежне: критик ніколи не йшов сліпо за пануючою літературною модою чи закостенілими естетичними канонами, а намагався вивести національну літературу на якісно вищий художній рівень. Незважаючи на неодноразово задеклароване бажання *«йти в ряді»*, за умов відсутності останнього, Франкові, як і будь-якому новатору, таки доводилось інколи *«йти на вістрі»* літературного процесу, а, отже, бути керманичем для тих поколінь письменників, які йшли слідом. Теорія і практика літератури поєдналися в естетичній свідомості Івана Франка нерозривним діалектичним зв’язком. Тому впровадження елементів тієї чи іншої художньої системи у його творчості відбувалося цілісно: як на рівні теоретичного осмислення, так і на рівні втілення в конкретних творах.

Художня спадщина І. Франка відображає тенденції у розвитку літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття, відтак її дослідження не тільки розкриває особливості творчого методу письменника, а й проливає світло на динаміку розвитку української (у контексті світової) літератури на зламі століть. На жаль, міф про так звану неповноту українського літературного процесу все ще потребує послідовного й чітко аргументованого спростування. Об’єктивне дослідження самого лише літературно-критичного та художнього доробку Івана Франка надає докази повноти та самодостатності української літератури. Факти Франкового звернення до різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами, напрямів засвідчують типологічну близькість українського літературного процесу з закономірностями у розвитку світового.

Завдяки здатності письменника до експериментування та новаторства і водночас його повазі до літературних традицій відношення між українською та світовою літературою не перетворилися на односторонній процес копіювання національною культурою інтернаціональних естетичних канонів, а набули характеру інтеграційного *взаємозбагачення*. Іван Франко, перебуваючи *на вістрі* літературного процесу, зумів поставити українську – *в один ряд* із іншими розвинутими національними літературами світу, довівши значущість і незнищенність творчих надбань нашої культури в історії духовного розвитку людства.

Важливо, щоби постмодерне франкознавство, *обчислюючи готові вже літературні здобутки* Івана Франка, серед великої кількості методів дослідження не залишило поза увагою ті з них, які здатні активувати первісне етимологічне значення самого терміна «метод» – *дорога крізь*. Аби *дорога крізь* розуміння творчості Івана Франка вивела нас на ширші простори розуміння іманентних законів і закономірностей розвитку всього українського літературного процесу в контексті загальносвітових культурних тенденцій і особливостей.

Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ –

початку ХХ століття

Вступ

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

Упродовж тривалого часу в умовах ідеологічної диктатури у вітчизняному літературознавстві закладалася певна *методика експлуатації методології*. Традиційно з трьох основних законів діалектики базовими для методологічних принципів дослідження Франкової творчості обирали закон заперечення заперечення. Із закону єдності й боротьби протилежностей акцентувалася увага не так на єдності, як на боротьбі. А закон переходу кількісних змін у якісні й зовсім ігнорувався. Наслідком такої диспропорції було вишукування в ідейно-естетичній концепції Франка “тези” або “антитези” (у кращому випадку – розвитку від “тези” до “антитези”), забуваючи про ще одну невід’ємну складову гегелівської тріади – “синтез”. Парадигму “тези” складали свідомість, позитивізм, матеріалізм, об’єктивізм, реалізм, наукова основа, опора на факт, соціальна заангажованість, домінанта змісту тощо. Парадигму антитези – підсвідомість, емоційність, ідеалізм, суб’єктивізм, романтизм, переважання у творах уяви та фантазії, індивідуалізм, культ форми. У прихильників соцреалізму Франко “розвивався” від молодечого романтизму до його заперечення і реалізму. У критиків-модерністів – від реалізму-натуралізму до однозначного модернізму.

На наше переконання, еволюція естетичної свідомості Франка відбувалася радше за законами переходу кількісних змін у якісні (літературно-критична спадщина письменника зафіксувала його зацікавленість здобутками різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами, літературних напрямів і спроби теоретично обґрунтувати необхідність їхнього синтезу на якісно вищому рівні художнього узагальнення); а також єдності й боротьби протилежностей (властиво, не тільки боротьби, а й єдності). Ми не можемо назвати творчий метод Франка ні однозначно реалістичним, ні романтичним, ні натуралістичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою є синтезуюча здатність, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, *поєднуючи* часом *“непоєднувані”*, на перший погляд, начала: аполлонівське і діонісійське, раціо та емоціо, розум і почуття, матеріалізм й ідеалізм, соціальну заангажованість і поглиблений індивідуалізм, “фактографізм” і фантазування. Символом цієї єдності може бути рядок однієї з поезій Франка: “На романтичнім візку в край реалізму майнем” [10, т.3, 344]. Адепти кожної з протиставлених парадигм шукали в цьому вислові аргументи на користь власної ідейно-естетичної доктрини. Для цього одні наголошували на слові “реалізму” [9, 265], інші – на слові “романтичнім”. Тоді як справжній сенс цієї фрази полягає саме в цілісному її прочитанні.

Схильність Франка до синтезування можна пояснити внутрішніми, суб’єктивними впливами на вироблення творчого методу письменника, особливостями його світогляду та світосприйняття. Декларуючи відданість “ультрареальній” літературі на рівні свідомості, Франко, наділений від природи романтичним світосприйняттям, залишався на підсвідомому рівні романтиком, максималістом та ідеалістом. Можливо саме через це у його літературно-критичній спадщині поряд із терміном “науковий реалізм” є ще й інший термін-самохарактеристика – “ідеальний реалізм”. Подібний “сплав” романтичного, ідеалістичного світосприйняття і типово позитивістської свідомості (орієнтованої на необхідну корисність будь-якого виду людської діяльності, в тому числі й творчої) характерний для головного теоретика літератури натуралізму – Е.Золя, творчістю якого захоплювався свого часу І.Франко, і про якого написав так, як міг би написати про самого себе: “Правда, розум і студії зробили його реалістом…, але захований у душі романтик робить тому реалістові ненастанні збитки. Реаліст робить студії, описує окруження якомога найстаранніше, нюхає, смакує, міряє циркулем, а романтик іронічно дивиться на всю ту роботу і водить пером автора, і з-під того пера виходять дивогляди, яких око не бачило і ухо не чуло ніколи [10, т.31, 306]. Подібну характеристику творчості вже самого Франка знаходимо в “Історії літератури руської” О.Огоновського: “Видно, що така манера оповідання [з фантастичними картинами, – Р.Г.] є авторові справді по-нутру, та що він не міг її позбутись досі, дарма, що він від р.1876 почав зображати реальні картини з життя. А вже ж по вродженому талантові Франкові писати б найпаче такі повістки, котрі визначуються напрямом реальним з закраскою романтичною…” [8, 1063]. На думку О.Огоновського, “в життю екстреми стикаються між собою. Так і Франко з крайнього романтика став реалістом” [8, 980].

О.Огоновський був не першим і не останнім літературознавцем, котрий звернув увагу на суперечність у творчості І.Франка. Про так звані “романтичні скоки” Франка неодноразово писав у листах до М.Павлика М.Драгоманов. Схему поступового “одужання” від реалізму-натуралізму до романтизму-модернізму на основі дослідження творчості І.Франка малює М.Євшан: “Ота боротьба з самим собою, страх виявити свої почування, свою внутрішню лірику і внутрішнє життя – вона тягнеться й далі. Вона й спроваджує розклад в творчості Франка, дисгармонію між чоловіком суспільним і приватним… Але сей розклад внутрішній впливає, як звичайно, благодатно на його творчість… Попри соціальні мотиви він не боїться висловлювати в поезії самого себе і йде в тім напрямі щораз далі” [4, 69]. На думку Ю.Лавриненка, в “літературно-художній продукції Франка знайдемо ми демонстрацію драми його власного духово-світоглядного росту. Франко був вихований під впливом Драгоманова в дусі позитивізму”, але в кінці XIX ст., “взявши від позитивізму уважну любов до факту і жагу до знання, Франко звів претяжкий бій з позитивізмом як ерзацом релігії. Про це свідчить та боротьба “раціо” і “серця”, яку бачимо вже в таких порівняно раніших творах Франка, як “Смерть Каїна” (1889)” [6, 5]. Загалом з усіма наведеними висловлюваннями можна погодитись як із самодостатніми, але не можна погодитись із тенденційним їх використанням у контексті доведення еволюції естетичної свідомості Франка від реалізму-натуралізму до однозначного модернізму шляхом заперечення попередньої доктрини. З огляду на це, позиція О.Огоновського, незаангажованого ні реалізмом, ні модернізмом, виглядає більш об’єктивною: зазначені екстреми він розглядає як рівнозначні й рівноцінні, наголошує не стільки на боротьбі між ними, як на їхній єдності.

Із легкої руки М.Євшана проблема колізії між Франком-поетом і Франком-громадянином стала однією з найпопулярніших серед науковців. Упродовж тривалого часу все радянське франкознавство працювало на універсалізацію Франкового “каменярства”, ігноруючи часом Франка – автора “майстерверків”. Нині спостерігаємо протилежну тенденцію – до “декаменяризації” Франка. Т.Гундорова, наприклад, вважає, що “амплітуда коливань “вершин” і “низин” людського духу, атеїзму й ідеалізму, натуралізму і класицизму була властивою дуалістичною основою його світобачення. Жаль лише, що маска Каменяра заступає її і понині” [1, 8]. Але ж для чого із цієї самої дуалістичної основи Франкового світобачення викидати її невід’ємну часточку – Франкове “каменярство”? Невже поняття “поет” і “громадянин” лише взаємозаперечують і в жодному разі не взаємодоповнюють одне одного? Адже ще А.Давид-Соважо, книга якого, до речі, була в бібліотеці І.Франка, цілком слушно зазначив: “Між думкою Малерба, котрий стверджує, що добрий поет так само корисний для держави, як добрий гравець в кеглі і думкою Прудона, який нав’язує мистецтву соціальну місію, є проміжна доктрина, що відзначається поміркованістю і розважливістю” [2, 339.]. Тому-то виваженою, на наш погляд, є спроба М.Зерова спроектувати принцип гегелівських тріад на еволюцію світогляду І.Франка. Такий підхід дозволяє врахувати не лише протистояння “тези” (Зеров бачить її в героїзмі “Каменярів”) і “антитези” (ліричні жалощі й боління “Зів’ялого листя”, “Із днів журби”), а й поєднання їх у “синтезі” (“мудра резолютивна зрівноваженість “Semper tiro”, “Мойсея”) [5, 488].

Однак звернемось до творчості самого І.Франка. Літературно-критична спадщина письменника зафіксувала його прагнення до універсалізму, багатогранності в аспекті вибору тем і засобів художнього зображення у творах мистецтва. Цьому мала сприяти, на думку Франка, “повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном” [10, т.30, 217]. Адже “в літературі ще більше, ніж у політиці, має перевагу сила над правом: сила таланту, сила переконання і запалу над засидженим правом традиції, формулок і доктрин” [10, т.31, 40]. Саме талант є тим каталізатором, що прискорює синтез свідомого і підсвідомого, розуму і почуття, об’єктивного і суб’єктивного, “ремісництва” і натхнення, науки та естетики, колективного й індивідуального, корисного і красивого, потворного і прекрасного, факту і вимислу тощо.

Геніальна здатність Івана Франка передбачати шляхи майбутнього розвитку науки та мистецтва спонукала його, наприклад, до дослідження взаємодії свідомого та підсвідомого (задовго до сформування психоаналітичної школи) у праці “Із секретів поетичної творчості”: “Та так само й усяке порядне думання, всяка духова праця була б майже зовсім неможливою, коли б всі наші досвіди і все знання рівночасно і рівномірно товпилося в нашій свідомості…” Підсвідомість, за Франком, – “величезний, невичерпаний магазин думок і почувань, …котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби, про які їх щасливий властитель не раз і сам не знав нічогісінько” [10, т.31, 62].

Опозиція “свідомого – підсвідомого” тісно пов’язана з опозиціями “розуму – почуття”, “ремісництва – творчості”: “Певна річ, – пише Франко, – зміст і композиція поетичного твору, його, так сказати, скелет в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталів не окупить браку цілості. Повна гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова, таких, як Гомер, Софокл, Данте, Шекспір, Гете і небагато інших” [10, т.31, 65]. Розмежовуючи літературу наукову та красну літературу, Франко зазначає, що “поділ не буде зовсім докладний, бо ж ми знаємо, що витвори наукового, розумового думання звичайно не обходяться без праці чуття та фантазії, і, навпаки, витвори фантазії неможливі без праці розуму” [10, т.40, 8]. У зв’язку з цим і відповідне ставлення письменника до взаємовідношення між фактом і вимислом у мистецтві. Франко віддає належне фактові як “смертельному ворогові усяких комбінацій і неможливостей” [10, т.35, 387], але, водночас, вказує на недоліки “реальної” критики Добролюбова, для якої “важний поперед усього факт”, а це веде до “цілковитого знехтування штуки”, коли “артистичне оповідання буде так само цінне, як газетярська новинка” [10, т.31, 52].

Поміркованість простежується у ставленні І.Франка до опозиції “індивідуальне – колективне”: “Якнайширше розвинутий індивідуалізм і якнайтісніша єдність одиниць – такі два головні лозунги нашого часу, що, на перший погляд, суперечні, але по суті неминуче доповнюють один одного” [10, т.28, 145].

І.Франко як правдивий позитивіст відстоював необхідність корисності будь-якого виду людської діяльності. Водночас чутлива натура письменника ніколи не була байдужою до прекрасного. У цьому сенсі про Франка можна сказати тими ж словами, якими він дотепно схарактеризував освічене польське міщанство: “Воно, як метелик, прагне пити нектар з кожної квітки і, як єврей, хоче мати вигоду з кожного деревця, джерельця і камінчика” [10, т.27, 258].

Синтезуюча здатність творчого методу І.Франка проявляється й у ставленні до категорій “прекрасного – потворного”: “…Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси…” [10, т.31, 118].

Отже, в літературно-критичній спадщині І.Франка знаходимо теоретичне обґрунтування такої риси творчого методу письменника, як синтезуюча здатність. Ще більше переконує нас у тому, що це – головна особливість творчого методу І.Франка, загальний огляд художньої творчості письменника, в якій поєднуються елементи таких літературних напрямів, як натуралізм і модернізм, романтизм і реалізм, імпресіонізм, експресіонізм, символізм тощо.

У радянському франкознавстві найчастіше говорилося про Франка-реаліста, оскільки реалізм був тим ключем, що відчиняв браму в пантеон найвидатніших пролетарських митців. Відповідно від інших, ворожих пролетарському мистецтву стилів і напрямів, Франка “очищали”. І все ж у різний час різні літературознавці писали також і про ідеалістично-романтичні тенденції у творчості І.Франка (О.Огоновський, М.Драгоманов); про натуралістичні твори письменника (Г.Цеглинський, М.Ласло-Куцюк, В.Матвіїшин, М.Ткачук, Т.Гундорова); про його модерністський доробок (М.Євшан, Ю.Лавріненко). Справді, натуралізм “Тюремних сонетів”, новели “На дні”, як і модернізм “Зів’ялого листя”, “Сойчиного крила”, – це тільки крайні полюси ідейно-естетичних пошуків І.Франка. Письменника не можна вважати адептом якогось одного літературного напряму хоча б тому, що абсолютно “чисті” літературні напрями “знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв’язках і взаємодії, про що свідчить творчість кожного видатного художника, яка завжди тою чи іншою мірою їх синтезує” [7, 163].

Синтезуюча здатність творчого методу І.Франка проявляється як на жанровому рівні, так і на рівні вибору засобів художнього зображення. І.О.Денисюк, аналізуючи твір “Сойчине крило”, зазначає: “А втім, жодні тісні рамки якогось одного жанру малої прози не підійдуть повністю до цього оригінального твору, що скристалізувався як сплав різних родових та видових цінностей, як вияв універсалізму Франкового генія” [3, 175]. Поряд із традиційними формами оповіді І.Денисюк добачає в деяких творах письменника новітні, такі як “внутрішній монолог, близький до “потоку свідомості” та “односторонній діалог”, а це новаторство сягає вже у вік двадцятий з характерними для нього формами викладу у Дж.Джойса і А.Камю” [3, 63-64].

Франко намагався дотримуватися “золотої середини” й у виборі мови творів як одного з найголовніших засобів художнього зображення. У цьому питанні погляди Франка збігаються з поглядами А.Давида-Соважо, який про доступ так званих “низьких слів” у високе мистецтво писав: “Ті, хто бажає дати їм доступ повсюдно, одинаково помиляються, як і виняткові прихильники високого стилю. Раніше пастушки розмовляли як принцеси, але навряд чи велика перевага і в тому, що тепер принцеси говорять, як прості сільські дівчата” [2, 286]. Аналізуючи мову творів багатьох видатних українських письменників, Франко виділяє Володимира Самійленка через те, що той вміє органічно поєднати чисту літературну мову з живою народною мовою: “У Шевченка боровся мужик з інтелігентом, пережовував шаблони поетичного стилю мужицьких пісень з обламками церковщини та з обламками цивілізованих понять. У Марка Вовчка, навпаки, інтелігент силкувався підладитися під мужицький говор, підсолоджуючи, підмальовуючи та афектуючи його. У Куліша жива мова боролася з доктринами про високий стиль і “староруську” мову. У Старицького інтелігент бореться з мужицькою мовою, силкується украсити її штучними клейнотами, нагинає, а іноді й насилує її на свої шаблони. Сліди такої язикової боротьби бачимо і у Кониського, і у Грінченка. У Самійленка їх не бачимо. Від першого свого виступу на літературнім полі він послугується мовою чистою, ясною, наскрізь народною і при тім наскрізь інтелігентною” [10, т.37, 203-204].

Таким чином, синтезуюча здатність є головною і визначальною рисою творчого методу І.Франка, який вважав, що завданням поета є “з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищім розумінні сього слова” [10, т.35, 110]. Завдяки синтезуючій здатності письменник зумів творчо переосмислити здобутки різних ідейно-естетичних доктрин, різних літературних напрямів, об’єднуючи все найцінніше з них на якісно вищому рівні художнього узагальнення. Безумовно, це сприяло збагаченню, інтенсифікації не лише творчості І.Франка, але й українського літературного процесу загалом.

Розглядаючи творчість Івана Франка як дзеркало українського та світового літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття, ми спробуємо наблизитися до розкриття *секретів поетичної творчості* письменника, які полягають у вмінні гармонізувати індивідуальну майстерність із національними традиціями та загальносвітовими тенденціями в розвитку літератури.

Список використаної літератури

1. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996.
2. Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. – Москва, 1891.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХIX – поч. ХХ ст. – К., 1981.
4. Євшан М. Іван Франко: Нарис його літературної діяльності// Сучасність. – 1967. – № 5.
5. Зеров М. Твори: В 2т. – К., 1990. – Т. 2.
6. Лавриненко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка: Нотатки і спостереження// Зб.УЛГ на 1956р.
7. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.
8. Огоновський О. История литературы русской. – Львів, 1893. – Ч. III.
9. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. – К., 1958.
10. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978.

Розділ І

Між ідеалізмом і позитивізмом: до питання про світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка

Формування естетичної свідомості Івана Франка відбувалося в дуже цікавий, насичений і ущільнений період духовного розвитку людства, в період співіснування, накладання та протистояння в інтелектуальній атмосфері відразу кількох світоглядно-філософських доктрин: ідеалізму, позитивізму та ірраціональних філософських течій “кінця віку”.

У радянський період світогляд Івана Франка з ідеологічних міркувань проголошувався однозначно матеріалістичним, оскільки це давало можливість інтегрувати письменника в когорту “робітничо-селянських митців”, а його творчий метод дефініювати як реалістичний. Табуюванню ідеалізму як ворожого для пролетарського світогляду напряму не завадило навіть те, що саме ідеалізм уважався одним із трьох джерел марксизму-ленінізму. Звичайно, засвоїти Франкові матеріалізм post factum було не надто складно з огляду на те, що концептуальна спрямованість цього напряму дуже близька до позитивістської, а захоплення письменника позитивізмом у певний період творчості є очевидним. Однак немає жодних підстав зводити світогляд Франка лише до позитивізму чи матеріалізму, так само, як його творчий метод – винятково до реалізму, оскільки вектор інтелектуальних пошуків письменника не визнавав жодних меж і кордонів, а бажання “обняти весь круг людських інтересів” спонукало до зацікавлення різними, часом протилежними за своїми концептуальними приписами світоглядно-філософськими доктринами. За діалектичною методикою зміну домінант у свідомості Івана Франка можна схарактеризувати як тезу – ідеалізм, що проявляється у перших літературно-критичних і художніх (переважно романтичних) творах; антитезу – позитивізм, який найдовше та найістотніше впливав на формування естетичної свідомості письменника, і на основі якого в літературі виникла оригінальна Франкова концепція наукового реалізму; і синтез – пошуки можливостей гармонійного поєднання перших двох філософських доктрин на якісно новому рівні світоглядного узагальнення (на естетичному рівні – відстоювання концепції ідеального реалізму).

1.1 Вплив філософії ідеалізму на формування естетичноїсвідомості Івана Франка

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

Таким чином, попри всі реверанси на адресу новоявлених позитивістсько-реалістичних естетичних цінностей, Франко демонструє повагу до старих богів ідеалізму. “Правдива дефініція поезії”, на його переконання, полягає в тому, що “життя, яко приплив животворящого божого духу, єсть її предметом, але тільки доти, доки тліє в нім іскра божества. Природа, носячи на собі печатку красоти, може бути її предметом, бо абсолютна краса, – то також божество”, а, отже, “поезія єсть винайдення іскри божества в дійствительності” [13, т.26, 398-399]. Звичайно, не варто зазначену тезу абсолютизувати, сприймати її як епіграф до всієї творчості чи як єдиний алгоритм творчого методу (інакше доведеться визнати відсутність еволюції естетичної свідомості письменника), однак, принаймні, свідченням молодечого ідеалізму, перефразовуючи Франка, її можна вважати напевно. Теза про “життя, яко приплив животворящого божого духу” близька до ідеалістичного розуміння еманації – витікання, випромінювання з божественного начала всієї різноманітності світу. Крім того, у цитаті закодовано квінтесенцію романтичної інтерпретації об’єктивного ідеалізму.

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

Детермінанти Франкового звернення до ідеалізму криються у зовнішніх, об’єктивних, та внутрішніх, суб’єктивних чинниках. Розпочнемо з других.

Франко від природи був наділений романтичним світосприйняттям. Він усе життя носив у душі той юнацький максималізм, який інколи підводив його, штовхав на необдумані або надто радикальні вчинки, але завжди свідчив про відданість письменника світлим ідеалам поступу, братерства, соціальної справедливості. Особливості бунтарського характеру Івана Франка резонували з ірраціональним у своїй основі суб’єктивним ідеалізмом, який протиставлявся неспроможному вирватися за межі емпірики прагматичному просвітительському раціоналізмові. І все ж назвати Франка свідомим адептом суб’єктивного чи об’єктивного ідеалізму важко. Радше варто визнати підсвідоме сприйняття і засвоєння окремих концептуальних засад ідеалізму, напряму, який у часи Франкової юності зберігав за інерцією вплив на інтелектуальне життя в Європі загалом і особливо в Галичині. На свідомому ж рівні пріоритетними для Франка були раціоналізм і прагматизм того-таки просвітництва, не кажучи вже про домінуючий вплив позитивізму на формування світогляду письменника. Та якщо врахувати, що саме з рівнем підсвідомості пов’язана креативна діяльність митця, то очевидним стає висновок про неабиякий вплив ідеалізму на ідейно-естетичне спрямування художніх творів письменника. Адекватно оцінити характер цього впливу (зокрема в романтичних творах) можна лише на основі ґрунтовного аналізу генетико-типологічних особливостей самого ідеалізму.

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

Філософи попереднього періоду, як правило, були раціоналістами типу Р.Декарта й І.Ньютона. В ім’я торжества розуму, що має універсальне значення, вони прагнули підірвати основи, на яких тримався колишній порядок, котрий, на їхнє переконання, полягав у накопиченні безглуздостей. Але вже раціоналіст Д.Юм доводив нездатність людського розуму осягнути істину. Позиція Юма була останньою стадією раціоналістичної деструкції, коли розум заперечує самого себе. Кант вирішив цю дилему, відокремивши явища, які становлять результат людського сприйняття, від речей-у-собі, які складають незмінну, але незбагненну структуру всесвіту. Сам факт, що речі-в-собі залишаються навіки недоступними для розуму, не повинен був викликати розпач чи навіть скепсис. Кант стверджував, що людина завжди здатна проникнути в суть явищ, оскільки всі люди мислять тими самими поняттями часу та простору, причини та наслідку, схожості й відмінності. Ці поняття слід іменувати “категоріями”, у системі яких можна інтерпретувати все багатство досвіду. Послідовники Канта прийняли цей підхід до науки, однак розійшлися у поглядах щодо того, чи існують речі-в-собі та чи можливі джерела пізнання, що знаходяться поза сферою активності мислячої особистості. Лідером школи, яка заклала основи суб’єктивного ідеалізму у філософському підґрунті романтизму, став Фіхте.

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

Розвиток філософської думки безпосередньо впливав на особливості формування естетичної програми романтизму. Якщо для В.-Г.Вакенродера, Л.Тіка (ієнського періоду) центром світу, до якого стягувалися всі силові лінії сюжету, був світ Я, і саме на просторах цього Я (універсуму) відкривалися найважливіші грані існування особистості, то романтикам післяієнської школи притаманна вже інша модель світу: рівнобіжне існування зовнішнього та внутрішнього світів людини. Якщо герой Новаліса самозабутньо подорожує просторами свого Я, то персонажі Э.Т.А.Гофмана, Й.Эйхендорфа й А.Шаміссо органічно поєднують у власному часопросторі обидва світи – і зовнішній, і внутрішній.

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

Таким чином, на основі світоглядно-філософської доктрини ідеалізму в романтичному мистецтві формуються дві, на перший погляд протилежні, тенденції. З одного боку, йдеться про підсилення суб’єктивізму, творчої активності митця, протиставлення класицистичному принципу “наслідування природи” “принципу індивідуальності” (термін І.Франка). Магічна сила творчого суб’єктивізму, на думку романтиків, повинна скасувати прозу світу. Частина романтиків, запозичивши з класичної філософії положення про активність суб’єкта в пізнанні й оформленні матеріалу дійсності, перетворили цей принцип у самоціль. На їхнє переконання, митець, наділений божественними повноваженнями, повинен не відтворювати, а переутворювати дійсність. При цьому він може зневажати будь-які заборони й обмеження. За словами Ф.Шлегеля, поезія “основним своїм законом визнає сваволю поета” [9, 173].

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

З іншого боку, те, що романтики не сприймали видиму матеріальну дійсність, можна тлумачити і як намагання глибше від своїх попередників дослідити дійсність об’єктивну “яко приплив животворящого божого духу” (за Франком). Як слушно зазначає дослідниця творчості Григорія Сковороди Т.Бовсунівська, “романтики не відкинули наслідування як творчий принцип, що часто помилково трактується навпаки, а висунули вимогу наслідування духу. Ця глобальна переакцентація змінила всю аксіологію мистецтва. Тепер воно мислилося покликаним не просто відтворювати природну форму, нехай навіть ідеальну, а – духовність” [1, 317]. Пошуки ідеальної, а не матеріальної дійсності нагадували інколи капітуляцію перед останньою, приймали форму свідомого протиставлення мистецтва і життя. Так, Новаліс закликає піти у “світ мистецтва”: “Хто нещасливий у сьогоднішньому світі, хто не знаходить того, чого шукає, нехай піде у світ книг і мистецтва, у світ природи…, нехай живе у цій гнаній церкві кращого світу. Кохану і друга, Батьківщину і бога знайде він у них” [9, 127]. В іншому місці він заявляє: “Поезія насправді є абсолютно-реальне. Це осередок моєї філософії. Чим більше поезії, тим ближче до дійсності” [9, 121].

Суперечність між об’єктивним та суб’єктивним ідеалізмом в основі романтизму призводила часом до непорозумінь у визначенні філософської основи цього літературного напряму. Скажімо, літературознавець А.Давид-Соважо припускає навіть, що “романтизм не надихається ні певною релігією, ні певною філософією” [3, 148]. Непорозуміння стосовно Франкового ставлення до ідеалізму виникали також унаслідок хибного тлумачення, а часом і свідомого спекулювання поняттями власне *“ідеалізму” та “ідеалізування”*. Що й казати, коли і сам Франко не завжди уникав плутанини, вживаючи ці терміни, хоча намагався в окремих уступах визначити різницю між ними. Характеризуючи творчість польських письменників “новітніх часів”, він, зокрема, відзначає у них “нахил не стільки до ідеалізму, скільки до ідеалізування, тобто до прикрашування, облагороджування того, що насправді зовсім не таке, і до обминання тих сторін життя і явищ, яких таким чином облагородити не можна. Це ідеалізування не має нічого спільного з ідеалізмом, тобто із стремлінням до ідеалу, і з провідною думкою самих белетристичних творів. Ідеалізм є необхідним елементом у кожному творі мистецтва, який має служити не простій розвазі, а справжнім духовним потребам суспільства, ідеалізування ж є часом фальшуванням дійсності і, як таке, не може бути корисним для суспільства” [13, т.27, 124]. Саме “ідеалізування”, а не “ідеалізм” породжує таке негативне, на думку Франка, явище, як “ідеалістична поезія”, “яка нібито соромливо заслонює перед нашими очима погані явища, прикрі життєві моменти: вколисує фантастичними образами нашу уяву і наше сумління, упоює нас гашишем там, де би треба різкого голосу труби або й цвігнення батогом” [13, т.33, 193]. Саме такого штибу літературу критик називає “ідеалістичною хворобою” і в своїй творчій лабораторії шукає ліків від неї. Навіть більше, як засвідчує художня практика Франка, він (як і ранні романтики в Західній Європі) власне *в ідеалізмі* знайшов *ліки від* класицистичного *ідеалізування*. Відтак, це аж ніяк не свідчить про його негативне ставлення до ідеалізму як філософського напряму чи до романтизму як напряму літературного. Насправді спільним філософським “знаменником” для суб’єктивізму та об’єктивізму в романтиків загалом і в деяких творах Івана Франка зокрема був саме ідеалізм.

Філософське підґрунтя романтизму Іван Франко пізнавав безпосередньо з першоджерел. Навіть найґрунтовніше і найбільш значуща його теоретико-літературна праця “Із секретів поетичної творчості” окремими розділами базується на аналізі естетичних концепцій Канта і Шлегеля, зокрема їхніх поглядів щодо співвідношення форми та змісту, красивого та корисного, красивого та потворного у творах мистецтва [13, т.31, 115-119]. Літературно-критична спадщина письменника зафіксувала також його обізнаність із працями Дж.Віко, Й.-Г.Гердера, Ж.-Ж.Руссо та інших теоретиків романтичного напряму. Але деякі Франкові ідеї спадкоємно пов’язані й із розвитком української філософської думки. Зокрема, запропонований письменником “принцип індивідуальності” споріднений не тільки із західноєвропейським суб’єктивним ідеалізмом, а й із філософською теогонією О.Новицького, який вважав, що основоположні ідеї божественної тріади (істини – добра – краси) виникають із самої природи людського духу, із розумної його самодіяльності. Вони “лежать у нашій розумовій природі тільки як схильність”, і “лише активно зростаюча людська духовність здатна активізувати їх подальший розвиток і диференціацію” [1, 322-323].

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

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

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

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

Зрештою, класичний ідеалізм і позитивізм пов’язані між собою не тільки діалектичною боротьбою, але і єдністю. В епоху ідеалізму та романтизму посилено розвиваються природничі науки, аби досягти розквіту за часів позитивізму. Виробляється єдина наукова концепція щодо законів фізичної енергії, удосконалюється система знань у хімії, медицині. Відбувається оновлення історичної науки, закладаються основи наукової етнографії, фольклористики, новітнього мовознавства. Але найістотніше, що на цей час припадає так звана “революція в біології”. Особливості інтелектуального життя в ХІХ ст. визначали біологічні дисципліни й еволюційне вчення, а не праці математиків і астрономів, як у ХVІІ–ХVІІІ стст. Причому ідеалісти вважали, що еволюція не обмежується тільки біологічними процесами, а будь-яка область знань про суспільство, як і будь-яка філософська доктрина, ґрунтувалися на припущенні, що у світі все рухливе і все піддається зміні. Для ідеалістів і романтиків Становлення – істотніше, ніж Буття. Якщо класицизм і просвітництво тяжіли до стабільності, упорядкованості, проголошуючи “вічні” істини, то представників ідеалістично-романтичного напряму цікавили “істини в русі”. Звертаючись до історії, вони намагалися зрозуміти закони становлення сучасного їм суспільства. Соціальні реформатори намагалися врахувати весь попередній досвід суспільного розвитку. Таким чином, філософська категорія “прогресу”, “поступу”, яка стала центральною у позитивістській доктрині, набирала своєї значущості саме в епоху ідеалізму.

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

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

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

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

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

Таким чином, навіть мимо волі автора, ідеалізм проривається з кожного рядка Франкових творів, бо всі вони, у тому числі й “ультрареалістичні”, підпорядковані світлій мрії великої, огнистої і сильної особистості Каменяра – побудові заради звільнення мільйонів нового великого “храму людських змагань, праць і трудів” [159, т.1, 41]. Поза сумнівом, має рацію М.Євшан, коментуючи фразу “Я зрікся мрій” в одній із поезій І.Франка, що це “типічна формула таких людей, як Франко”, і водночас це “вічна нещирість” творців, які намагаються бути лише робітниками “на народній ниві”, бо вони забувають, “що ота власне надвижка духових сил, яка позволяє їм ангажуватися в суспільну працю, – се й єсть мрія” [4, 137].

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

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

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

Список використаної літератури

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

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

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

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

5. Зеров М. Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – 601 с.

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

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

8. Леся Українка. Зібр. Творів: У 12т. – К., 1979. – Т.8.

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

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

11. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365с.

12. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – 784 с.

13. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К.

14. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480 с.

1.2. Вплив філософії позитивізму на формування естетичної свідомості Івана Франка

Отже, еволюція естетичної свідомості Івана Франка відображає проблему вічного протистояння і водночас єдності діалектичних категорій ідеального та матеріального у філософії та мистецтві.

До власне Франкового розуміння діалектики матеріального й ідеального у мистецтві близькими є провідні ідеї праці А.Давида-Соважо “Реалізм і натуралізм у літературі та в мистецтві” (1891), у якій автор зазначає: “У більшості творів мистецтва прийнято відрізняти два елементи: той, котрий людина запозичує від дійсності, та той, котрий вона вкладає у твір від самої себе. Дотримання рівноваги між цими двома елементами становить особливість відомих авторів і відомих століть, котрі називаються класичними. Порушення встановленої вже рівноваги виникало у відомі періоди від того, що людський дух, змучившись від надмірного витання, віддавався повністю дійсності, зніяковівши, можливо, від того, – як і люди ХVІІІ віку, – що переступив межі ідеального і заблудився, за відсутності баласту, у сферах чистої абстракції” [6, 5].

Боротьба (а відтак і діалектична єдність) протилежних світоглядно-філософських доктрин проектується на особистісний рівень із процесів, що супроводжують загальний духовний розвиток людства, і суть яких зводиться до почергового домінування в інтелектуальній атмосфері матеріального й ідеального начал. Останні дві категорії є конституюючими для двох опозиційних парадигм, структура яких може дещо видозмінюватися в ході історії, але загалом передбачає, як правило, абсорбцію відповідних понятійно-категоріальних елементів: 1)раціоналізм, емпірика, конкретика, об’єктивізм, реальність, зміст, деструктивізм, аналіз, свідомість, розум, етика, традиція, результат, – для матеріалізму; та 2)ірраціоналізм, теорія, абстракція, суб’єктивізм, ірреальність, форма, конструктивізм, синтез, підсвідомість, емоційність, естетика, новаторство, процес, – для ідеалізму. Кожну із парадигм у різні періоди репрезентували різні філософські напрями, течії та школи, виникнення і занепад яких залежали від змін ієрархічних взаємовідношень між елементами зазначених структур. У ХІХ ст. на зміну класичному ідеалізмові приходить позитивізм як варіант філософії матеріалістичного спрямування.

Оскільки процес становлення естетичної свідомості Івана Франка відбувався на фоні загострення суперечностей між старою ідеалістичною та новою позитивістською філософсько-світоглядними системами, то й навіть об’єктивно письменник не міг уникнути вагання між різними доктринами. Для нашого дослідження надзвичайно важливо взяти цю обставину до уваги, позаяк Франкове захоплення позитивізмом на різних етапах становлення його естетичної свідомості поєднується з неоднозначністю у ставленні до ідеалізму. Враховуючи те, що позитивізм є основним світоглядно-філософським підґрунтям творчого методу Каменяра, розглянемо детальніше його [філософського напряму, – Р.Г.] концептуальну модель з оглядом на Франкову-таки рецепцію останньої.

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

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

Франкове захоплення раціоналізмом на певному етапі світоглядної еволюції межувало з надуживанням у літературно-критичних студіях. У статті “Гайота. Новели”, пишучи про твір “Квітка папороті пана Леонарда”, він зазначає: “Пан Леонард – взірець варшавського денді, хоч людина зрештою інтелігентна, – хоче знайти квітку папороті. Навіщо? Ми не знаємо і не можемо зрозуміти, як людина, яка закінчила бодай початкову гімназію, може серйозно не знати, що папороть не цвіте, а розмножується за допомогою спор” [20, т.27, 128]. Необізнаність автора з елементарними законами ботаніки прикро вражає Франка, адже він переконаний, що сучасний романіст повинен стати “не тільки психологом і соціологом, він мусить бути тепер і природознавцем, і промисловцем, і лікарем, і юристом, і ремісником, і хліборобом, щоб зрозуміти, заглибитися і відтворити надто диференційоване суспільство, всюди найти явища істотні і відмежувати їх від менш важливих” [20, т.28, 181].

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

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

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

Ідею гносеологічного симбіозу між естетичним і науковим пізнанням дійсності підтримував І.Франко, адже література, на його погляд, “вказує хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука (в житті щоденнім, в розвитку психологічнім страстей та нам’єтностей людських)...” [20, т.26, 13] У літературній творчості, на думку Франка, “треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порядкувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбиться, але по яснім і твердім науковім методі. Така робота ціхує найкраще всю нову реальну літературну школу, втягаючи в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки. Тота наукова підкладка і аналіз становить іменно найбільшу вартість сеї нової літератури проти усіх давніших, вона запевняє довговічну стійність творам таких писателів, як Діккенс, Бальзак, Флобер, Золя, Доде, Тургенєв, Гончаров, Лев Толстой, Фрейтаг, Шпільгаген і др.” [20, т.26, 12]. Подібну думку критик висловлює і в статті “Наше літературне життя в 1892 році”: “В наших часах писательська творчість, коли вона має бути справді ділом поважним, а не школярською забавою, – се така ж поважна студія, як і праця наукова, тільки безмірно ширша, многостороння і трудна” [20, т.29, 8]. А відтак, “писатель мусить знати чимало загальних і теоретичних наук, як психологію, економію суспільну, політику і т. ін., без котрих він не зуміє поставити себе на належнім становищі супроти персонажів свого твору, не зуміє відповідно зрозуміти й показати нам їх вчинки, не зуміє дати нам твору справді широкого і тривкого” [20, т.29, 9].

Сцієнтизм, прагматизм, раціоналізм позитивізму, його соціальна зорієнтованість лягли в основу Франкової концепції наукового реалізму, суть якої критик з’ясовує у статті “Література, її завдання і найважніші ціхи”: “Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а заразом аналізує їх і робить з них виводи, – се її науковий реалізм” [20, т.26, 13].

Відповідно до ідей О.Конта про необхідність корисності будь-якої людської діяльності, І.Франко вказує на соціальну значущість літературної творчості, яка полягає у потребі “скопіювати доразу життя народів у всіх верствах і відносинах, показати світу його потреби, хиби, нестатки, а заразом вказати всюди живі і здорові елементи, котрі можуть послужити за підвалину до будівлі свобідної і щасливої будущини мільйонів” [20, т.26, 37]. Звернення позитивізму до соціальної проблематики, на думку Франка, визначає етичну програму напряму, а також ідеологічні орієнтири для літературної творчості: “вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, – значить, зближувати інтелігенцію з народом і загрівати її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі, без тої научної підкладки і методу… література стане пустою забавкою інтелігенції, нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки багачам по добрім обіді” [20, т.26, 12]. Демократизація тематики художніх творів, звернення до проблем соціальних низів суспільства у тогочасному літературному процесі теж відбувалося під впливом позитивізму. Зокрема, заслугою позитивізму в польській літературі Франко вважає те, “що цей напрямок… почав ближче стежити за життям польського селянина” [20, т.33, 377].

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

Питання про взаємозв’язок літератури і життя Франко торкається й у статті “Поезія і її становисько в наших временах”. “Безперечна се річ, – пише він, – що життя во всіх своїх безчисленних появах і относинах єсть найвищим, ба навіть ісключним предметом поезії” [20, т.26, 393].

Звернення до життя мало означати насамперед звернення до сучасності. Скажімо, в “Літературних письмах” Франко висловлює думку, що лише сучасні сюжети можуть поставити К.Устияновича “високо в ряді наших писателів”, і що “старинна, середньовікова мертвеччина, історії про князів та панів не то його, а й писателів з сильним, об’єктивним талантом, спосібні звести на хибні дороги” [20, т.26, 45].

Великий вплив на концепцію позитивізму справили праці Ч.Дарвіна і Г.Спенсера. Екстраполюючи їхні ідеї на площину мистецтва, критики й теоретики літератури закликали письменників до зображення “правдивого, природного, первозданного” у художніх творах. Людське суспільство порівнювали з організмом, що розвивається, у повній відповідності з тезою Спенсера про уподібнення суспільства до живого тіла (інколи це призводило, наприклад у натуралізмі, до біологічного потрактування суспільних явищ) [12, 21]. У статті “Поема про сотворення світу” Франко стає в обороні передових наукових здобутків Ч.Дарвіна від критики реакційних “поборників правовірності, а властиво темноти та безмисності серед народу”, яких дратує навіть згадка про Дарвіна, “хоча жоден із них певно не пробував читати Дарвінових писань”, та й “сердить їх у Дарвіна… не те, що є в його писаннях, а більше те, чого в них нема, але що інші виводили з них” [20, т.35, 266]. Проте, намагаючись “не лише освіченим верствам, але й простому народові подавати здобутки новочасної науки”, Франко й сам інколи досить механістично переносить ідеї соціал-дарвінізму, натурфілософії на суспільство, щоб довести, що первісний і перманентний стан людського співіснування – війна всіх проти всіх. Критикуючи ідеалістичні поезії Христі Алчевської, він пише: “На жаль, авторка, мабуть, не знає й не читала, що та вічна гармонія природи здебільшого сама жорстока боротьба за існування, в якій ніщо не служить красі, а навпаки, краса звичайно служить приманкою для далеко неестетичних цілей розплоднювання або паразитизму” [20, т.37, 272]. Відтак безвідрадними здаються часом погляди Франка на сучасне йому суспільство: “Цивілізація і в нашому віці не перестала ще ступати по трупах та оббризкувати свої стопи кров’ю. Люди ще не стали одною родиною, в якій панує одне серце та один дух; звір занадто часто ще відзивається в них і вимагає приборкання” [20, т.27, 345].

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

Одним із фундаментальних позитивістських положень є теза про зумовленість будь-якого історичного феномена трьома основними чинниками: расою, середовищем і моментом. Раса – це вроджені й успадковані схильності, які людина приносить з собою у світ і які звичайно супроводяться розрізненням у темпераменті й будові тіла. Але людина не одна у світі: вона оточена природою й іншими людьми; на первісні та постійні риси накладаються випадкові й другорядні, і природний характер змінюється чи доповнюється фізичними й соціальними обставинами, що діють на неї. Тому такого важливого значення надавали позитивісти проблемі середовища, у якому формується раса. Крім постійного імпульсу і даного середовища, є ще й набута швидкість, під якою розумівся певний історичний момент [16, 19-20].

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

На відміну від романтиків, які погорджують приземленою дійсністю, протиставляючи їй свободу людського духу, реалісти і натуралісти під впливом позитивізму намагаються на науковій, фактографічній основі досліджувати її з метою виявлення закономірностей перебування у ній людини. Однак Франко вбачав завдання письменника у використанні факту не заради самого факту, а як будівельного матеріалу для якоїсь вищої ідейно-естетичної мети: “Се завдання, – зазначає він у статті “Література, її завдання і найважніші ціхи”, – зрозуміли всі реалісти, і тому-то письма їх попри всій реальності і правді усе виходять – глибоко тенденційні, т. є. вони подають факти і образи з життя не отак собі, для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий а такий вивід, і стараються ті факти без перекручування і натягання так угрупувати, щоб вивід сам складався в голові читателя, виходив природно і ясно і будив у нім самім певні чуття, певні сили до ділання в жаданім напрямі” [20, т.26, 12-13]. Таким чином Франко намагався уникнути прихованої у позитивізмі небезпеки саморуйнації. Адже, абсолютизуючи тезу про можливість вивчення цілісного феномена лише за посередництвом сумарної обсервації його часткових складників (атомів-фактів), представники вульгарного позитивізму обмежували власний арсенал методів дослідження дійсності аналізом, дедукцією, деструкцією. Парадоксально, але вибір подібної парадигми методів призводив до самозаперечення *позитивізму*, до його перетворення у власну антитезу – *негативізм*. У мистецтві ця тенденція з усією очевидністю проявилася в натуралізмі. А.Давид-Соважо про “байдужий реалізм”, який він ототожнював із натуралізмом, зазначає, що він, “замість того, щоби старатися усвідомити сукупність цілого ряду явищ, задовільняється їхнім частковим вивченням” [6, 8]. Причому натуралісти у процесі пізнання дійсності користуються переважно дедуктивним методом, вони концентрують зусилля на аналітичній діяльності, тоді як реалістів цікавить і аналіз, і синтез. Останні не лише розкладають природу на окремі атоми-факти з метою їх скрупульозного вивчення й опису, а й за допомогою індуктивного методу намагаються конструювати певні ідеальні моделі, у яких би окремі факти і явища природи та людського буття оптимально поєднувалися між собою (саме до цього й зводиться позитивна програма у їхніх творах). Д.Наливайко вважає, що аналітичність як характерна риса реалістичного методу і стилю витікає з наслідування у реалістів причинно-наслідкових зв’язків дійсності. Причому раціоналістична аналітичність притаманна і класицизму, та аналіз у реалізмі не стає самоціллю, а є невіддільним від синтезу. У реалізмі психологічний аналіз співвідноситься з соціальним, на відміну від класицизму чи романтизму. Реалістична аналітика спирається на науку та її методи (суспільні науки та природознавство). Звідси – внесення в літературу експериментального методу з науки і виникнення натуралізму. Але, “на відміну від натуралістів, для реалістів важливою є не методика науково-дослідницької діяльності (а саме до її наслідування в результаті зводиться “експериментальний метод” Золя), а її методологія, що допомагає знайти шляхи до пізнання реального світу і до його достовірного відтворення, виробити за законами аналогії (а не тотожності) систему прийомів і засобів художнього узагальнення та типізації дійсності” [15, 76].

Ідеї, вироблені європейськими позитивістами, мали неабиякий вплив на наукову діяльність І.Франка. Невипадково значна частина його літературно-критичних праць найближче стоїть до культурно-історичної школи. Цей напрям у літературознавстві сформувався в середині ХІХ століття власне на основі позитивістської філософії. Його чільними представниками у різних країнах були І.Гердер, Г.Гетнер, І.Тен, Ф.Брюнетьєр, Г.Брандес, О.Пипін, М.Тихонравов, М.Петров та інші. Характерними рисами літературно-критичної діяльності І.Франка є історизм, генетичний підхід до явищ художньої творчості (саме як “генетичні студії” дефініціює дослідник А.Скоць Франкові літературно-критичні статті про Т.Шевченка [17, 308-313.]); розуміння художнього твору як органічної фіксації “духу” народу в різні історичні моменти його життя. Франко переконаний: “...Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу” [20, т.26, 12]. Такі погляди на явища словесності у представників культурно-історичної школи нагадують трактування літературних феноменів як “людських документів” у натуралістів. Сам Франко пише про це: “Модифікуючи значення терміну “документи людські”, котрому таку широку популярність надав Еміль Золя, школа культурно-історична вважає власне твори літературні всякої епохи такими людськими документами, такими законсервованими до наших днів чуттями, бажаннями і душевними тривогами та муками наших предків” [20, т.41, 36-37]. Ідея всезагального детермінізму переломилася в культурно-історичній школі у пошуки причин тих або інших явищ словесності, у розуміння того, що “ані в природі, ані в житті нема нічого випадкового, що все має свої причини, усе варте уваги, дослідження й оцінки” [20, т. 28, 181]. Як представник культурно-історичної школи Франко скрупульозно виявляє за літературними фактами їхні “невидимі” першооснови, “причини”, виводячи їх із прихованого впливу раси, середовища та моменту. Про те, що Франко, як і Тен, цікавився детермінантою “раси”, свідчать хоча б його критичні зауваження щодо русинів [20, т.31, 30-31]; або намагання показати, як “типовий гуцул, Федькович і в літературній своїй діяльності відзначається всіма добрими і слабими прикметами гуцульської вдачі” [20, т.27, 37]. У контексті “раси” Франко звертає увагу і на проблему спадковості. Дарвінівську теорію про успадкування і пристосування він, під впливом праць берлінського професора Еріха Шмідта, переносить на історію літератури, яка “пізнає те, що є, з того, що постає, і так само, як новіша наука природнича, розсмотрює унаслідування і пристосування і знов унаслідування і так дальше у неперерваному ланцюзі” [20, т.28, 74]. Зі спадковістю український вчений пов’язував проблему виникнення та періодичної рекреації психопатології як на індивідуальному рівні, так і на рівні сім’ї, роду, генерації чи й людства у цілому. В статті “Наливайко в мідянім биці” (1906) він досліджує причини “масових психічних зараз” в історії людства, коли переважало “замилування до жорстокості в ділах і творах фантазії”: “Медицина знає певні дідичні хвороби, фізіологічні збочення чи атавізми, що, держачися в однім роді, проявляються різно у різних осібників, перескакують одну, дві або й більше генерацій, щоб потім проявитися в осібниках пізніх поколінь, там, де її ніхто й не надіявся, – пише він. – Де в чому аналогічне явище виказує й усе цивілізоване людство, та величезна сім’я, зв’язана з собою, невважаючи на географічні, політичні та національні різниці, величезною масою спільних традицій, поглядів та привичок: і в тій величезній сім’ї живуть певні духовні інклінації, жорстокі збочення, дикі скоки фантазії, що виринають то тут, то там, у однім чи другім віці, в таких чи інших формах, але з ідентичним основним характером” [20, т.36, 376]. Великого значення Франко надавав і детермінанті “середовища”. У полеміці з В.Барвінським він вказував на те, що “задля різного виховання, традиції, окруження й логіка, розумування і причиновість у поступуванні різних людей у різних суспільних верствах бувають різні”, і що малювати ті спеціальні логіки та психології для нього “дуже принадна річ” [20, т.33, 399]. У дусі культурно-історичної школи Франко вважає, що літературознавство повинно не нав’язувати правила, а констатувати закономірності літературного процесу. У статті “Слово про критику” він зазначає: “…Критика ніколи не була керманичем для літературної творчості, а завсігди шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх, що так скажемо, розжовувала для публіки, популяризувала для широкого загалу” [20, т.30, 214].

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

Здобутки та недоліки культурно-історичної школи стали предметом аналізу І.Франка у праці “План викладів історії літератури руської”. Детальніше проблему причетності Івана Франка до культурно-історичної школи висвітлено у монографії М.Гнатюка “Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч” [4] та статті Я.Гарасима “Іван Франко і культурно-історична школа” [3].

Таким чином, літературно-критичні праці Івана Франка незаперечно доводять вплив філософії позитивізму на формування естетичної свідомості письменника. Звичайно, цей вплив особливою інтенсивністю відзначався у ранній період його творчої діяльності, однак і на схилі літ Франко демонструє відданість позитивним основам мислення. У передмові до видання “Батьківщина” і інші оповідання” (1910 рік!) він пише: “Хоч як неоднакова літературна вартість сих оповідань, то все-таки думаю, що їх збірне видання не буде зайвим і для теперішньої генерації, вже хоч би тому, що в них скрізь, як мені здається, віє здоровим духом того тверезого позитивізму, який німецьким терміном можна назвати “Bejahung des Lebens”. [20, т.38, 487]. Власне, у випадковому, на перший погляд, словосполученні *“дух позитивізму”* криється суть Франкового розуміння цього філософського напряму, яка не зводиться до вузько матеріалістичного потрактування, а передбачає ще й ідеальні виміри для його здобутків у процесі духовного розвитку людства.

Список використаної літератури

1. Академические школы в русском литературоведении. – Москва, 1975. – 514 с.

2. Богомолов А. Идея развития в буржуазной философии. – Москва, 1962. – 374 с.

3. Гарасим Я. Іван Франко і культурно-історична школа // Укр. літературознавство. – 1996. – Вип. 62. – С. 67-75.

4. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч. – Львів, 2002. – 208 с.

5. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. – Москва, 1964. – Т. 1. – 710 с.

6. Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. – Москва, 1891. – 350с.

7. Драгоманов М. Вибране. – К., 1991. – 684 с.

8. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – Т. 24. – Москва, 1966. – 321 с.

9. Козій Д. Розвиток світогляду Івана Франка // Сучасність. – 1977. – № 5. – С. 27-33.

10. Конт О. Курс положительной философии: В 6 т. – СПб., 1900. – Т. 1. – 302 с.

11. Косик В. До питання про еволюцію світогляду Івана Франка // Збірник на пошану професора Володимира Янева: Науковий збірник. – Т. 10. – Мюнхен, 1983. – С. 496-513.

12. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80-90-х годов ХІХ ст. – К., 1982. – 132 с.

13. Лавріненко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка // Українська літературна газета на 1956 рік. – С. 3-29.

14. Листування І. Франка і М. Драгоманова. – К., 1928.- 500 с.

15. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.

16. Пасічний В. Розвиток теоретико-літературної та естетичної думки у ХІХ – першій половині ХХ століття. – Харків, 1974. – 212 с.

17. Скоць А. Франкові генетичні студії про Шевченка // Літературознавство: Матеріали ІІ конгресу Міжнародної асоціації україністів. – Львів, 1993. – С. 308-313.

18. Спенсер Г. Опыты. – ІІІ, СПб. – 1866. – 244 с.

19. Тэн И. Философия искусства. – М., 1933. – 360 с.

20. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978.

21. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831-1864). – Warszawa, 1964. – 411 s.

# **Розділ ІІ**

Романтизм у творчості Івана Франка

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

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

По-друге, за Д.Наливайком, “чистих” течій і стилів узагалі не існує в мистецтві, оскільки творчість кожного видатного художника завжди тою чи іншою мірою їх синтезує [11, 163].

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

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

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

Романтизм був хронологічно першим із тих літературних напрямів, що мали вплив на творчість Франка. То ж розглянемо причини, обставини і наслідки Франкового звернення до романтизму на рівні літературно-критичної рецепції та художньої практики письменника.

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

Визначити роль романтизму в еволюції естетичної свідомості Каменяра намагалися практично всі франкознавці, котрі досліджували особливості творчого методу письменника. Однак здавна і до наших часів Франкова причетність до романтизму оцінюється неоднозначно. Найближчі соратники письменника – М.Драгоманов і М.Павлик – картали товариша за так звані “романтичні скоки”, вважали їх проявами слабкості, поступками на користь безідейності в літературі. О.Огоновський з поблажливістю та іронією, по-професорськи, аргументовано вказував на протиріччя між палкими деклараціями свого талановитого студента про відданість реалізмові та одночасним практикуванням романтичних принципів у художніх творах. М.Євшан вбачав перспективність Франкового звернення до романтизму у зв’язку з ідейно-естетичною спорідненістю останнього з модернізмом. Чи не найвиваженішим у ставленні до раннього (романтичного) періоду у творчості І.Франка був М.Зеров. Він вважав тогочасну поезію Каменяра аж ніяк не безідейною, а, навпаки, сповненою героїзмом самопожертви, самопосвяти, поезією “гімнів, закликів, програмових тирад” [5, 474] В еволюційній тріаді розвитку естетичної свідомості Івана Франка Зеров надає романтизмові роль тези, яка змінилася антитезою “сльоз і зітхань”, “жалощів і болінь” періоду збірок “Зів’яле листя” та “Із днів журби”, а пізніше частково відродилася в “синтезі цілої творчості поетової”, у період написання поеми “Мойсей”.

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

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

Особливості бунтарського характеру Івана Франка відповідали концептуальній опозиційності романтизму щодо застарілого на той час класицизму. Романтизм приніс із собою в літературу революційні зміни. Мертві схоластичні догми й естетичні канони покликаний був оживити вільний дух поетичного бунтарства та творчої непокори. Прагматичному просвітительському раціоналізмові, який усе частіше виявляв свою неспроможність вирватися за межі емпірики, протиставлявся ірраціональний у своїй основі суб’єктивний ідеалізм.

Іван Франко пізнавав принципові переваги та недоліки романтизму і безпосередньо з художніх творів представників напряму, і за посередництвом оцінок і висновків інших літературознавців. А.Давида-Соважо, наприклад, робить глибинний порівняльний аналіз романтизму з його найближчими літературними “сусідами” – класицизмом і реалізмом. На думку науковця, “у той час, коли учні класицистів цінують насамперед літературні та художні рецепти, умовні прикраси, механічні прийоми, зловживання якими перетворює генія лише на вищий ступінь таланту, новатори [романтики, – Р.Г.] протиставляють талантові природний геній і віддають перевагу інстинктові, а не методу” [3, 131]. Відмінність між класицистами та романтиками літературознавець обсервує на основі порівняння їхнього ставлення до дійсності: “Класицисти піднімалися над дійсністю і водночас не губили її з поля зору, – пише він. – Не можна сказати, що вони її зневажали, але вони й не звеличували її надмірно. Романтики почувають до неї то любов, то відразу, вони або не бачать нічого, крім неї, або тікають від неї в таку далечінь, що зовсім втрачають її із зору. Вони проповідують часом, що для генія не тільки необов’язкові правила, але й сама дійсність...” [3, 149]. Іван Франко теж уважав “характерним, пануючим окликом” того часу “повну емансипацію особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном” [13, т.30, 217]. На його тодішнє переконання, “у літературі... має перевагу сила над правом: сила таланту, сила переконання і запалу над засидженим правом традиції, формулок і доктрин” [13, т.31, 40]. Однак усупереч усталеній думці про розрив романтизму з реальною дійсністю Франка до романтизму привели пошуки адекватного відображення дійсності, а не втеча від неї. До речі, як це не парадоксально, але й ранніх романтиків не влаштовувала в класицизмі відсутність реалістичності, надмірне ідеалізування, яке призводило до спотворення реальної дійсності.

Взагалі, питання про ставлення до дійсності є ключовим для усвідомлення різниці не тільки між романтизмом і класицизмом, а й між романтизмом і реалізмом. Реалісти задовільнялися дослідженням видимого “світу речей”, романтики ж цілковито відкидали його, а таку обсервацію вважали безперспективною. Їх більше цікавив інший вимір – платонівський “світ ідей”. Вони прагнули ближче підібратися до “справжнього”, “темного” боку життя, заглибитися в тому mare tenebrarum (морі темноти), що існує в людській душі.

На думку того-таки Давида-Соважо, романтики “звільнилися від правил, щоби користуватися реальністю. Замість того, щоби створювати логічну цілісність, вони фабрикували цілісність наскільки можливо відповідну до зовнішньої дійсності і таку ж складну, конкретну та незв’язану, як дійсність” [3, 146]. Причому, “якщо романтики й не були реалістами у творчості, то були реалістами в руйнуванні. Вони завдали достатньо сильних ударів ідеалізмові, героїзму, доброчинності та свободі й достатньо попорпалися в бруді грубих матеріальних фактів...” [3, 150] Видимість і дійсність – поняття не тотожні. Романтики це визнали, маючи на увазі під “видимістю” категорію матеріальну, а під “дійсністю” – ідеальну. Відтак зникла потреба штучно поєднувати ці категорії на рівні окремого художнього твору. І приземлене, і величне однаковою мірою отримало можливість бути зображеним у творах мистецтва. Для того, щоб адекватно відображати чи виражати, необхідно було лише позбутися рожевих окулярів класицистичного ідеалізування, декорування, прикрашування “неестетичного”. А оскільки дійсність виявилася надто складною для раціонального сприйняття, то й не залишалося нічого іншого, як спробувати пізнавати її “крізь призму серця”. Аналізуючи принципи романтичної гносеології, Д.Чижевський зазначає: “Світ для романтики не є простим механізмом, що складається з окремих частин, як годинник з коліщат, а живий організм, частини якого зумовлені та скермовані цілим. Світ не цілком розкривається пізнанню нашого розуму. У ньому неможливо вивчати лише окремі сторони, сфери, не беручи до уваги всіх інших та цілого. А до того ж у світі багато “таємничих”, захованих, невідомих сфер та сил. Романтика має навіть певну назву для цих сил, сфер у їх цілокупності: “нічна сторона” світу” [14, 357].

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

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

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

Горацієва сентенція “Odi profanum vulgus et arceo” [“Зневажаю низький натовп і ставлю йому перегороду”, – Р.Г.] неодноразово провокувала І.Франка на її спростування (досить згадати хоча б художній твір з однойменною назвою, важливий для з’ясування світоглядних орієнтирів письменника). У “Передньому слові” до “Перебенді” критик порівнює ставлення різних поетів-романтиків до проблеми взаємин героя і натовпу. Він засуджує “згірдні вискази про “товпу” та “чернь”, такі, як, наприклад, у Пушкіновому вірші “Чернь”, підносить Шевченкове ставлення до проблеми, бо Кобзар “на собі дізнався, що товпа, особливо інтелігентна товпа, зовсім не таке невдячне поле для насіння “божого слова” [13, т.27, 305] (в останній оцінці неважко вгадати проекцію власного життєвого досвіду на психологічний портрет Шевченка). Однак цікаво, що літературознавець досліджує ставлення романтиків до опозиції “герой – натовп” крізь призму не романтичної, а, по суті, неоромантичної концепції. На його думку, ХVІІІ вік і трактати Руссо “безмірно піднесли вагу одиниці людської”, і “вона бере на себе боротьбу з старими спорохнілими порядками не тільки в політиці…, але і в літературі (Шіллера “Rauber” і “Kabale und Liebe”)”, а тому “очевидна річ, що коли та погорджена давніше “товпа” розпалася на множество одиниць, з котрих кожна мала ті самі людські права до життя і до всіх радощів життя, то й поетам прийшлось інакше відноситися до неї” [13, т.27, 289]. Очевидно, що такий погляд на проблему натовпу у романтичному мистецтві справді зароджувався, але домінуючим він став пізніше, власне в часи Франкової праці над цитованою передмовою до “Перебенді”. Чітку диференціацію романтизму та неоромантизму на основі ставлення до цієї проблеми подає Леся Українка в статті “Найновіша суспільна драма”. Аналізуючи твір Гауптмана, вона пише: “В драмі “Ткачі” проявляється віяння новоромантизму з його прагненням до звільнення особистості. Старий романтизм прагнув звільнити особистість, – але тільки виняткову, героїчну, – від натовпу; натуралізм вважав її безнадійно підкореною натовпові, котрий керується законом необхідності й тими, хто найкраще вміє добувати собі користь із цього закону, тобто знову-таки натовпом у вигляді класу буржуазії; неоромантизм прагне звільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знаходити собі подібних або, якщо вона виняткова і при тому активна, дати їй можливість підвищувати до свого рівня інших, а не знижуватися до їх рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності або моральної казарми” [8, т.8, 236-237]. Франко ж, як і у випадку з суб’єктивним і об’єктивним ідеалізмом, віддає перевагу єдності, а не боротьбі протилежностей. “Якнайширше розвинутий індивідуалізм і якнайтісніша єдність одиниць – такі два головні лозунги нашого часу, що, на перший погляд, суперечні, але по суті неминуче доповнюють один одного” [13, т.28, 145], – зазначає він у статті “З галузі науки і літератури”.

Досвід класичного і нео- романтизму Франко поєднує і в поглядах на роль митця: “Поет-романтик, – пише він, – де в чому похожий на поета Горацієвого – він ставить себе непомірно вище товпи, зайнятої буденними інтересами і не спосібної навіть розуміти його... Але він не пишається тим, навпаки, се його болить, він бачить в тім своє нещастя… Він не гордує товпою, навпаки, він хоче бути їй пожиточним, хоче послужити їй… Він нещасний нещастям свого народу, цілого народу; як одиниця вибрана, він непомірно сильніше відчуває радощі й болі, ніж кожний інший чоловік; він, заступник народу, терпить за весь народ” [13, т.27, 290]. В основі такого тлумачення, окрім суб’єктивного ідеалізму, вгадуються риси Шопенгауерової філософії страждання та настроїв світової скорботи “кінця віку”. В іншому місці Франко ближче підійшов до власне романтичного розуміння проблеми: “Поет хоче піднести, ущасливити свій народ не силою фізичною, не освітою і наукою, він хоче “спасти” його, рушиться якимсь чудом, можливим тільки для всесильного чуття, стає месією, пророком і спасителем народним” [13, т.27, 291].

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

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

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

Ідея існування різних “сортів” романтизму (по суті, дуже близька до пізніших спроб радянських літературознавців поділити романтизм з ідеологічних міркувань на реакційний і прогресивний) визріла у Франка на певному етапі світоглядно-естетичної еволюції. З одного боку, це була констатація того факту, що романтизм складається з багатьох ідейно-естетичних течій. Ця різноманітність зумовлена іманентними особливостями напряму. Шукаючи, як зазначалося вище, справжньої дійсності у світі ідей, у темній частині світу та людського єства, романтики все більше схилялися до агностицизму. Відтак дійсності матеріальній відводилася роль нав’язливого неприємного подразника для чутливих нервів митця, змушеного або рахуватися з нею і втратити статус пророка, месії, людини не від світу цього, або зберегти особливий статус, перебуваючи в опозиції до матеріального світу. Парадоксально, але заради пошуків прихованої абсолютної реальності, романтики відмовляються від реального авторського часопростору. Вони або відверто бунтують проти недосконалої дійсності (байронівський тип), або демонстративно віддають перевагу героїчному історичному минулому, фольклору, екзотиці далеких країн, фантастиці, містиці, інтимній ліриці тощо. Залежно від домінант, кожен із перечислених варіантів ставав основою окремої течії в романтизмі.

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

Отже, на відміну від майбутніх спроб радянських літературознавців поділити цей напрям на реакційний і прогресивний за грубо соціологічним принципом, письменник ставив питання ширше, з точки зору корисності у позитивістському розумінні слова, тобто враховуючи здатність (або неспроможність) служити загальному поступу людства. Такий підхід відрізнявся від вульгарно-соціологічного, оскільки не ігнорував здобутків романтизму в царині етики й естетики. Око пильного обсерватора не могло не спостерігати потенційних можливостей для розвитку в нових умовах таких романтичних принципів, як визнання творчої активності особистості, демократизація тематики, увага до народного життя, історії, фольклору, зацікавлення емоційною сферою психічної діяльності людини, звільнення від естетичних догм і канонів, тенденція до синкретизму різних видів мистецтва, родів та жанрів літератури тощо. Водночас під наростаючим впливом раціоналізму у філософії та реалістичного типу творчості в мистецтві усе помітнішою стає обмеженість можливостей романтизму. Надуживання ірраціоналізмом поступово втрачає магічний вплив на реципієнта і зрештою призводить до “звикання”, подолати яке вдається, непомірно збільшуючи дозу таємничості, містицизму, фантастики у творах мистецтва. Про цю особливість А.Давид-Соважо пише, що коли романтичний геній, захмелений усіма любовними напоями відчуття, втрачає з поля зору світ думок, “його сп’яніння доходить до нестриманості: в словах у Віктора Гюго, в кольорах у Делакруа і звуках у Вагнера”. “Прямими спадкоємцями романтизму по цій лінії” мистецтвознавець вважає поетів парнаської школи, романістів і драматургів мистецтва для мистецтва, художників школи імпресіоністів [3, 152]. Згодом ірраціоналістичним тенденціям у літературі вдасться відродитися й отримати новий імпульс на хвилі нового модерністського (в якому легко вгадуються риси “добре забутого старого” романтичного) мистецтва. Але Франко намагається ніколи не втрачати з поля зору “світ думок”. Уже на схилі літ, 1909 року, письменник дає зрозуміти, що в опозиції “раціо” – “емоціо” він намагався шукати єдності, а не боротьби. Адже “поділ не буде зовсім докладний, бо ж ми знаємо, що витвори наукового, розумового думання звичайно не обходяться без праці чуття та фантазії, і, навпаки, витвори фантазії неможливі без праці розуму” [13, т.40, 8]. Отже, даючи установку на одне із начал, літератор свідомо себе обмежує. Франко виступає лише проти надуживань, надмірностей. І це теж парадоксально, оскільки притаманний йому юнацький максималізм був ворогом будь-яких компромісів. Очевидно, на рівні свідомості Франко намагався дотримуватися принципів, які мали би збалансувати ірраціональну нестриманість поетичного натхнення. Він розуміє важливість для творчого процесу таких факторів, як уява та поетична фантазія, бо “є се дар думати образами, замість абстракційних понять бачити і малювати пластичні і барвні картини, в холоднім, летючім слові дощупуватись на дні живої душі, крові і нервів людських” [13, т.30, 200], і водночас усвідомлює, що “белетристика стала тепер не виразом розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей” [13, т.26, 37], що поезія не повинна прикрашати болото буденщини “фантастичним флером”, “вколисувати фантастичними образами нашу уяву” [13, т.33, 193]. Франко розцінює надмірне, на його думку, зацікавлення таємничістю у творчості, наприклад, бельгійських символістів як зловживання, а не як обґрунтований концептуальний підхід. “Чи справді прагнення до таємниці і таємничості є таким вже вродженим, як твердять бельгійці? – задає риторичне питання критик. – Ми не можемо в це повірити, бо самі в собі цього потягу не відчуваємо. Зате знаємо, що потяг до таємниць і до речей таємничих відчувають часом малі діти і люди нервово збуджені, істерики і розумово не дуже розвинені. Отже, це стан хворобливий або первісний, песимістичний.

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

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

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

Ревізії неодноразово підлягав навіть незаперечний для молодого Франка здобуток романтизму – бунт проти правил у мистецтві. В одній із ранніх критичних статей він пише: “На мою думку, літературна школа, до якої той чи інший автор належить, має дуже мале значення при оцінюванні його творів. Школа дає йому переважно тільки форму, метод спостереження дійсності. Зміст, дух, думку автор мусить внести сам, і лише ці фактори свідчать про його талант і вартість” [13, т.27, 123]. Вже зовсім незабаром, оцінюючи поезії Павла Думки, він впевнено відстоює протилежну за змістом тезу: “…В нинішніх часах жаден правдивий поет не може обійтися без школи, без вироблення форми і язика, без знання того, що і як висказували і висказують інші великі поети” [13, т.28, 91]. А ще через деякий час, коли позитивістський раціоналізм у мистецтві починає здавати позиції на користь ірраціональних філософських течій “кінця віку”, Франко знову згадує призабуті романтичні цінності: “Знівечення естетичних рамок і схоластичних шухлядок – що се значить? Значить признання повного, неограниченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість” [13, т.30, 217]. Відповідно, “ніякі правила та ограничення для нього не обов’язкові, крім правил доброго смаку, всякий твір буде добрий, крім вкучного та безхарактерного” [13, т.30, 218]. Подібна думка відобразилася і в трактаті “Із секретів поетичної творчості”. За Франком, “нова індуктивна естетика” передбачає, “що всякі правила, чи то диктовані давніше, чи такі, які можна б було подиктувати коли-небудь, усе були і будуть мертвою схоластикою і перешкодою для розвою штуки” [13, т.31, 114]. Звичайно, категоричність стосовно “правил” не варто сприймати буквально, бо аналіз літературних творів епохи романтизму, здійснений літературознавцями за два століття й неодноразово узагальнений, доводить, що навіть представники цього напряму, попри декларації про ненормативність і свободу творчості, все ж мали стійку нормативну базу. Зрештою, і цитований трактат Франка, хоч не є зведенням правил на зразок “Поетики” Буало, однак своїм змістом вказує на те, що контекстуальним синонімом до слова “секретів” у його назві є слово “правил”. Письменник виступав не так проти школи, як проти схоластики, мертвеччини та доктринерства, диктатури естетичного канону, проти всього, що знеособлювало творчу індивідуальність поета, нівелювало важливість натхнення, перетворювало митця у ремісника, а його твори позбавляло “іскри божества”.

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

Вже сама етимологія слова “романтизм” свідчить про те, що воно походить від декількох понять, що мають те чи інше відношення до романського світу. Насамперед йдеться про мови, якими говорили народи, що жили на півдні Європи після падіння Римської імперії, – усі вони виникли з класичної латині. Архітектурний стиль, що переважав у цих народів теж прийнято називати романським. Первісно, кажучи про “романтичну історію”, мали на увазі розповідь, створену однією із цих живих мов; природно, що такій розповіді властива була простота викладу, – вона мала бути цікавою всім слухачам, і захоплюючі пригоди описувалися за допомогою пізнаваних деталей. Таким чином, ця словесність протиставлялася класиці відразу в двох аспектах: її простонародна мова протистояла класичній літературній мові, а буденний, правдоподібний матеріал народних балад і новел контрастував із шляхетною, “піднесеною” тематикою культивованих у класицизмі жанрів. Творчі пошуки літераторів перемістилися з області високого, шляхетного у сферу загальнозрозумілого, правдоподібного. Ті, що проголосили цю нову тенденцію, мали смак до народних оповідей, поезії, музики і почали з того, що звернулися до жанрів, які впродовж тривалого часу зневажалися як занадто дрібні та прості (казка, балада, оповідання “із уст народу” тощо).

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

Тому хибно вважати романтизм періодом естетичної релаксації та індиферентизму щодо суспільних проблем між соціально і політично заангажованими часами просвітництва та позитивізму. Леся Українка в статті “Заметки о новейшей польской литературе” пише: “Скрізь у Європі романтизм виріс на руїнах класицизму, скрізь він був протестом особистості проти інертного чи гнітючого середовища, скрізь, нарешті, він мав ясно виражений національний характер при всіх своїх аспіраціях до экзотизму та космополітизму” [8, 101]. По суті справи, в аспекті соціальної заангажованості з романтизмом у літературі утверджуються зародки реалізму. У цьому сенсі консерватор В.Скотт виявляє співчуття до бідних і принижених, для яких він домагається справедливості. Радикал Байрон зневажає тиранів, коронованих осіб, гордовитих аристократів, процвітаючих філістерів, а наприкінці творчого шляху створює широку сатиричну панораму “Дон-Жуан”. Кожен письменник вказував на ті виразки, що були йому відомі краще від інших. Починаючи з У.Блейка та Р.Бернса, аж до В.Гюго й О.Пушкіна, ніхто з великих поетів-романтиків не вважав, начебто поетична муза вище від злиднів, що їх терплять прості люди. У цьому сенсі повчальним є приклад Шеллі, який, маючи репутацію майстра красивих слів і співця мрій, усе ж завзято студіював політичні теорії, філософію, природничі науки, а у поезії часто безпосередньо торкався економічних і політичних колізій тодішньої Англії.

У Франції романтичні поети, особливо В.Гюго й А.Віньї, постійно зверталися до проблем, піднятих Французькою революцією. Гюго, котрий віддав політиці довгі роки, усе більше переконувався в необхідності забезпечити широким масам спочатку політичну, а потім економічну рівність. Його погляди поступово еволюціонували від роялізму до республіканізму. На середині цього шляху з’явилися “Знедолені”, роман, задуманий як своєрідна біблія для пригноблених, у якому відобразився досвід участі автора в революційних подіях, його близьке знайомство з убогістю, соціальною несправедливістю, деспотизмом.

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

Романтики рішуче виступили з критикою філістерства та бюргерської моралі. Вони критикували морально-правові норми, що регулюють сімейно-шлюбні відносини, вимагали повної рівноправності жінки. Найрадикальніші з них йшли далі: вони прагнули відкинути всі моральні та правові норми, що регулюють життя суспільства. У зв’язку із цим варто зазначити, що Іван Франко в етичних питаннях виявляв поміркованість, керувався почуттям міри та здорового глузду, у творчості часто звертався до дидактичних тем. Водночас його внесок в емансипаційний рух в Україні теж не викликає сумніву.

Таким чином, на рівні змістовому, ідейно-тематичному майбутній реалістичний тип творчості доволі часто не заперечував, а розвивав успадковані від романтизму принципи. Тому визначення реалізму як “романтизмові ворожої течії” [14, 365], що його запропонував Д.Чижевський, здається нам надто категоричним. Певне протистояння між цими напрямами безумовно було, але воно носило діалектичний характер. Типологічно реалізм і романтизм мають дуже багато спільного. Це чудово усвідомлював І.Франко. Т.Комаринець, досліджуючи концепцію романтизму в літературознавчих працях І.Франка, звертає увагу на те, що останній “розглядав романтизм і реалізм у постійній і органічній взаємодії”, “романтизм у його тлумаченні найчастіше був художньо загостреним вираженням найважливіших аспектів реалізму” [7, 201]. Зрештою, сам Д.Чижевський визнає, що “принаймні один напрям реалізму – етнографічний – якнайщільніше був зв’язаний з традицією романтики”, і що “в інших напрямах реалізму помічаємо значні, здебільшого несвідомі впливи романтики” [14, 365]. Натомість цілком доречними є висновки літературознавця про спорідненість романтизму з літературою бароко [14, 358-359], імпресіонізму, модернізму та символізму [14, 365]. Влучну характеристику романтичному напрямові дав Євген Сверстюк: “Романтизм – це вічні повторення молодости, це стиль, що проходить крізь епохи” [12, 356].

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

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

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

Представники цього напряму відкинули тезу класицистів про існування нездоланних кордонів між жанрами мистецтва. Їхньою великою заслугою стосовно розвитку жанрової системи літератури було активне впровадження у творчу практику фрагментарної прози.

Звичайно, своїм корінням фрагмент сягає углиб літературної історії. Його древніми джерелами вважаються вислови,що є пражанром афоризму, сентенції,а також парадокс і діалог.Усі ці жанри активно застосовувалися в античній літературі, а їхня форма успішно розроблялася письменниками та філософами Нового часу. Однак саме завдяки романтикам фрагмент отримав новий імпульс до розвитку, як і теоретичне обґрунтування його типологічних особливостей. Естетичні можливості жанру популяризували Новаліс, Л.Тік, а особливо В.-Г.Вакенродер (“Фантазії про мистецтво”) та Ф.Шлегель (“Фрагменти”, “Люцинда”). Завдяки романтикам творчі можливості цього жанру в різних його модифікаціях отримали можливість використовувати реалісти та натуралісти (новела, нарис, образок), імпресіоністи і модерністи (етюд, шкіц, поезія в прозі). Через фрагментарність у літературі утверджувалася безсюжетна проза, відкривалися можливості для поглиблення психологізму.

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

Аналіз типологічних особливостей Франкового звернення до романтичного напряму на рівні окремих художніх творів чи циклів творів, як і порівняльне зіставлення їх із класикою світового романтизму, заслуговує на окреме наукове дослідження. Ми ж на разі спробували довести, що на рівні теоретичного осмислення Франко глибоко усвідомлював значущість напряму в історії світової та національної літератури, вичерпаність одних і перспективність інших концептуальних положень романтизму для майбутнього розвитку літератури.

Критична спадщина письменника переконливо засвідчує, що романтизм був невід’ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості. У наступній частині роботи ми спробуємо дослідити межі впливу зазначеного напряму на художню творчість письменника.

### Список використаної літератури

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

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

3. Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературь и въ искусствь. – Москва, 1891. – 350с.

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

5. Зеров М. Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – 601 с.

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

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

8. Леся Українка. Зібр. Творів: У 12т. – К., 1979. – Т.8.

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

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

11. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365с.

12. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – 784 с.

13. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К.

14. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480 с.

2.2. Романтизм у художніх творах Івана Франка

Здебільшого франкознавці скептично ставилися до здобутків письменника в романтичному мистецтві. І, можливо, частково мали на це підстави з огляду на історико-літературну “вчасність” Франкового звернення до зазначеного напряму, обсяг романтичних творів у загальному творчому доробку письменника та мистецьку якість окремих із них (М.Зеров у зв’язку із цим навіть уживає термін-оцінку – “бульварний романтизм”). Безперечно, що український романтизм репрезентований цілісною та історично значущою плеядою літераторів на чолі з Тарасом Шевченком і Пантелеймоном Кулішем, до якої Іван Франко причетний хіба що дотично. Однак взаємини письменника із цим літературним напрямом доцільніше розглядати не як проблему значущості *постаті Франка в романтизмі*, а як проблему значущості *романтизму у творчості Франка*. Оскільки письменник не був першовідкривачем романтизму в українській літературі, то його діяльність у цьому напрямі мала більше значення для інтенсивного, а не екстенсивного розвитку літературного процесу (так само, як творчість О.Стороженка, Я.Щоголіва, Ю.Федьковича, Лесі Українки, Ю.Яновського, М.Хвильового, М.Вінграновського).

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

Прикладом усвідомлення різниці між “програмовими тирадами” і художньою практикою письменника може бути Франкова-таки оцінка творчості чільного представника натуралізму в літературі Еміля Золя. “Та при тім він – романтик, – зазначає Франко. – Се не парадокс, се справді так: у тім завзятім натуралісті, в тім невтомимім малярі соціального болота і гнилизни є душа романтика. У нього палка південна фантазія, що любується в грандіозних контурах, ярких кольорах, у прибільшуванні і роздуванні найвизначніших речей до нечуваних, казочних розмірів” [15, т.31, 305-306].

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

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

Гіпотетично причиною цієї внутрішньої боротьби з самим собою могла стати суперечність між романтичним світосприйняттям обдарованого багатою фантазією та уявою письменника і раціональною спрямованістю на необхідну корисність творчої діяльності, (принцип, на який орієнтував І.Франка М.Драгоманов, і який сповідували у той час європейські філософи-позитивісти). Цікаво, що на рівні свідомості Франко погоджувався з аргументами свого вчителя, він був упевнений у шкідливості надміру уяви та фантазії, які заважають сконцентруватися на суспільно-корисній праці. Один із героїв поеми “Нове життя” озвучує цю проблему:

Фантазія була мій перший ворог,

Вона мене й до згуби довела.

Все, що здобув я, розбивала в порох,

За чимсь новим і рвала і тягла,

Від змін до змін потручувала скорих,

Ні в що вглибитись, вжитись не дала,

Мов фата-моргана манила без перерви.

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

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

Ви, знать, крихітку на байронізм хорі,

На Weltschmerz, як казати звик ваш друг.

І нерви в вас до зрушень надто скорі,

Роздразнена уява, бо весь круг

Мрій, мислей, бажань – все к одній змагає цілі:

Ятрити рани, що згоїтись ще не вспіли [15, т.1, 207].

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

Я поборов себе, з корінням вирвав з серця

усі ілюзії, всі грішні почуття,

надії, що колись вільніше ще дихнеться,

що доля ще й мені всміхнеться,

що блиснуть і мені ще радощі життя.

Я зрікся їх навсе. У тачку життьову

запряжений, як наймит той похилий,

я мушу так її тягти, покіль живу,

і добре чую се, ярма не розірву

і донесу його до темної могили [15, т3, 16].

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

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

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

Ще раз розсудок злама, ще раз зо шляху збіжить

Так усміхаєсь йому променястий той полет Ікарів,

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

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

Ні, аморети, мені за погоничів ви вже нездалі:

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

В іншій поезії сублімований вияв підсвідомих імпульсів втілюється в образ “безумних мрій”, які “немов той табун, вигравають по полю, гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б’ють”, але вкотре “тверда їх рука в поводах цупко держить. Хвилька – і ляск батога, і жорстоке, понуре “ніколи”… Праця! І чар весь мине” [15, т3, 342].

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

На романтичного коня сідаю.

Крилатий звіру, не пручайсь, не ржи!

Неси мене, куди я загадаю,

На фантастичні ті шпилі біжи,

Де вихор грає, стогне гомін гаю,

Де на вузькій, мов ниточка, межі

Фантазія і дійсність спина в спину

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

Знайомство з творчістю Франка наштовхує на апріорний висновок про те, що його особистий “Sturm und Drang” розпочинається з виходом першої ж збірки і далі відтворюється час від часу з різною інтенсивністю у різні періоди і на рівні різних творів. Індивідуальне штюрмерство Франка співпадає, резонує, підсилюється, а іноді й підсилює національне штюрмерство українського народу. Інакше й не може бути із “сином народа, що вгору йде”, який вірить, що він – “пролог, не епілог” [15, т.2, 186]. Невідворотність швидких змін у найближчому майбутньому віщує навіть природа:

Гримить! Благодатна пора наступає,

Природу розкішная дрож пронимає,

Жде спрагла земля плодотворної зливи,

І вітер над нею гуляє бурхливий,

І з заходу темная хмара летить –

Гримить! [15, т.1, 26]

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

Розвивайся, лозо, борзо,

Зелена діброво!

Оживає помертвіла

Природа наново.

Оживає, розриває

Пута зимовії,

Обновляєсь в свіжі сили

Й свіжії надії [15, т.1, 28].

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

Вже сонечко знов по лугах

Почало весняную роботу;

І знов по широких полях

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

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

Вічний революцйонер –

Дух, що тіло рве до бою,

Рве за поступ, щастя й волю, –

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

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

Боротьба в розумінні Франка набуває значення священної категорії. У вірші “Божеське в людськім дусі” ліричний герой звертається до Бога:

Коли ти в світ слав рід людський,

Життя людей зробив борбою,

Свою ти божеськість їм дав –

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

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

Провинився я й на смерть готов,

Та не кину своїх дум.

Можеш ти мою пролити кров,

Але не зігнеш мій ум [15, т.3, 295].

Символом Франкового бунтарства є також образ каменярів із однойменної поезії:

Я бачив дивний сон. Немов передо мною

Безмірна, та пуста, і дика площина

І я, прикований ланцем залізним, стою

Під височенною гранітною скалою,

А далі тисячі таких самих, як я [15, т.1, 66].

У поезії використано типово романтичний прийом – звернення до поетики сновидіння як засобу провіщення і водночас способу піднятися з матеріальної площини у вищі, духовні сфери.

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

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

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

Хто жизні темну загадку розв’яже?

Хто людський дух розложить на частки

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

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

Нема його! Свобода! Я черв’як,

Я, незапримітний атом в природі,

Я вбив його, розпанахав, розвіяв!

Я стрілами думок могучих, ясних

Наскрізь прошиб його і повалив

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

З іншого боку, у Франка є багато творів на біблійну тематику, позбавлених антирелігійного звучання. Серед них – вершина не тільки української, але й світової літератури – філософська поема “Мойсей”. Оптимізм, віра у світле майбутнє свого народу – лейтмотив більшості поетичних збірок Івана Франка. У знаменитому “Пролозі” до “Мойсея” поет у типово романтичному дусі пророкує власному народові:

О ні! Не самі сльози і зітхання

Тобі судились! Вірю в силу духа

І в день воскресний твойого повстання [15, т.5, 212].

Однак не тільки звернення до теми пророцтва споріднює “Мойсея” з літературою романтизму. Як і в більшості романтичних творів на тему національно-визвольної боротьби, в “Пролозі” зазначено три просторово-часових площини: маргінальне сучасне життя народу:

Народе мій, замучений, розбитий,

Мов паралітик той на роздорожжу,

Людським презирством, ніби струпом, вкритий! [15, т.5, 212];

ідеалізоване героїчне минуле, в якому “стільки сердець горіло, до тебе найсвятішою любов’ю, тобі офіруючи душу й тіло” [15,т.5,с.212]; і очікуване щасливе майбутнє, що перекликається з минулим:

Та прийде час, і ти огнистим видом

Засяєш у народів вольних колі,

Труснеш Кавказ, впережешся Бескидом,

Покотиш Чорним морем гомін волі

І глянеш, як хазяїн домовитий,

По своїй хаті і по своїм полі [15, т.5, 212].

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

Загалом поезія Франка має безліч романтичних вкраплень, а деякі твори цілісно репрезентують зазначений напрям. До останніх належить, наприклад, “Притча про радість і смуток”, яка повністю заснована на романтичному прийомі контрасту:

Два сусіди жили поруч себе рядом:

Сей весілля справляв, а другий похорон.

В одній хаті ридання і плач над мерцем,

В другій хаті музика і спів над вінцем [15, т.2, 221].

Поет часто використовує контраст як засіб художнього зображення, інколи навіть у такому класичному (неромантичному) поетичному жанрі, як сонет:

Жіноче серце! Чи ти лід студений,

Чи запашний, чудовий цвіт весни?

Чи світло місяця? Огонь страшенний,

Що нищить все? Чи ти, як тихі сни

Невинності? Чи як той стяг воєнний,

Що до побіди кличе? Чи терни,

Чи рожі плодиш? Ангел ти надземний

Чи демон лютий з пекла глибини? [15, т.1, 144]

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

Ой жалю мій, жалю,

Гіркий непомалу!

Упустив я голубочку

Та вже не спіймаю.

Як була близенько,

Не дав їй принади, –

А тепер я не знаходжу

Для серця розради [15, т.2, 143].

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

Криниця та з живою, чистою водою –

То творчий дух народу, а хоч в сум повитий,

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

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

Червона калино, чого в лузі гнешся?

Чого в лузі гнешся?

Чи світла не любиш, до сонця не пнешся?

До сонця не пнешся?

Чи жаль тобі цвіту на радощі світу?

На радощі світу?

Чи бурі боїшся, чи грому з блакиту?

Чи грому з блакиту? [15, т.2, 142]

Або:

Ой ти, дубочку кучерявий,

Ой, а хто ж тебе скучерявив?

Скучерявили густі лози,

Підмили корінь дрібні сльози.

Скучерявили темні ночі,

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

Деякі з авторських лірик Франка своєю поетикою та мелодикою виявилися настільки близькими широкому загалові, що отримали почесний статус “народних”:

Ой ти, дівчино, з горіха зерня,

Чом твоє серденько – колюче терня?

Чом твої устонька – тиха молитва,

А твоє слово остре, як бритва?

Чом твої очі сяють тим чаром,

Що то запалює серце пожаром? [15, т.2, 141]

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

До ознак романтичного мистецтва у поетичній творчості Франка слід віднести й часті звернення до історичної тематики (“Князь Олег”, “Святослав”, “Ольга”, “Самійло Кішка”, “Студії над найдавнішим Київським літописом”, “Поетичні твори за мотивами історії стародавнього Риму”). Передбачаючи у зв’язку із цим можливі звинувачення на його адресу з боку адептів ультрареального напряму, поет зазначав: “Може зустріне мене закид, пощо я літаю фантазією в такі далекі часи і краї, чому не співаю про сучасне і близьке? Винуватий! Та що пораджу на се? Як умію, так пію. Зрештою думаю, що не в тім річ, з якої бочки бере поет напій, що подає свойому народові, а в тім, який напій він подає йому, чи чисте покріпляюче вино, чи наркотик на приспання. Я наркотиками не шинкую” [15, т.5, 8]. Покріпляючим у цих творах було те, що, навіть якщо в них мова йшла про найдавніші часи та найвіддаленіші країни, вони однаково більшою чи меншою мірою містили проекцію на сучасне Франкові життя українського народу.

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

Серед найуживаніших у романтизмі жанрів була також казка, яка, з одного боку, допомагала демократизувати літературу, зробити її зрозумілою якнайширшим верствам населення, оскільки була народною за своїм походженням, а з іншого – відкривала письменнику нові виражальні можливості завдяки своїй алегоричності, інакомовності. Іван Франко звертається до жанру віршованої казки у таких оригінальних і перекладних творах, як “Вандрівка русина з бідою”, “Лисиця сповідниця”, “Лис Микита”, “Абу-Касимові капці”, “Про багача, що їздив біду купувати” та інших. Казка була одним із улюблених жанрів Франка і в художній прозі: “Казка про Добробит”, “Як то Згода дім будувала”, “Без праці”, “Ріпка”, “Звірячий бюджет”, “Опозиція”, “Коли ще звірі говорили” тощо.

Загалом художня проза письменника також зазнала очевидних романтичних впливів. Один із перших великих його прозових творів – “Петрії і Довбущуки” (1875-1876) – визнає романтичним більшість літературознавців. М.Євшан, наприклад, вбачає у повісті вислів Франкового романтизму в таємничості, екзотичності, заплутаності фабули. “Такий романтизм, – пише критик, – побутував тоді найбільше в польській літературі в Галичині, і письменники такі, як Захар’ясевич або Валерій Лозінський здобували собі популярність публіки творами в роді “Zaklęty dwór” або “Zakopane skarby” [4, 138]. М.Зеров свого часу вбачав позитивний результат впливу М.Драгоманова на формування творчого методу І.Франка у відході останнього від “бульварного романтизму” “Петріїв і Довбущуків” до манери, притаманної Е.Золя. Такий суворий вердикт на адресу твору автора-початківця можна пояснити тим, що цей автор – сам Іван Франко, і вимоги до нього – відповідні, та ще тим, що сам-таки письменник подібні оцінки провокував. Про романтизм своєї повісті він пише у вступі до другого видання (1912 рік!): “На карб недозрілості того молодечого твору треба покласти його досить фантастичну топографію та не досить продуману композицію, се, так сказати, документ молодечого романтизму, який довелося мені пережити в значній мірі під впливом лектури польських романтиків: Міцкевича, Словацького та Красінського, а також польських белетристів трохи пізнішої доби, таких як Крашевський, Коженьовський, Дзєржковський, Захар’ясевич та Валерій Лозінський, що в своїх оповіданнях дуже часто оброблювали в напівромантичнім, а напівреалістичнім дусі українські теми” [15, т.22, 328-329].

Серед романтичних впливів на повість “Петрії і Довбущуки” автор відзначає “ремінісценції гімназіальної лектури, особливо фантастичних оповідань Ернста-Амадея Гофмана” [15, т.22, 328].

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

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

А щодо значущості повісті “Петрії і Довбущуки”, то її важко оцінити однозначно. Адже з таким самим успіхом “бульварний романтизм” можна закидати гостросюжетним, читабельним і популярним серед найширших верств населення романам О.Дюма, однак від цього вони не втратять своєї важливості у французькому літературному процесі. Відтак і про Франкову повість справедливо зауважує Лука Луців, що вона “таки має “деяку літературну вартість”, а з огляду на її прикмети вона конечна до зрозуміння пізніших повістей Івана Франка” [10, 108]. У цьому переконуємось під час аналізу інших Франкових творів, у яких інтрига створюється за допомогою подібних прийомів і засобів художнього зображення.

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

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

Жанр історичного роману у позбавленій державності Україні був завжди актуальним. У Європі найвизначнішим представником романтичної історичної прози вважається Вальтер Скотт; в Україні його послідовником і учнем був Пантелеймон Куліш. Із творчістю обидвох письменників був добре обізнаний Іван Франко.

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

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

Відтак про характеристику Бенедя Синиці запримічаємо, що вона не може зватись природною” [12, 998], – резюмує О.Огоновський.

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

У романтичній манері розкривається в “Лелі і Полелі” й тема всевладного кохання, почуття настільки сильного, що воно здатне штовхнути людину на злочин проти власного сумління, на зраду суспільних інтересів і навіть на самогубство.

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

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

Контраст як композиційний засіб покладено в основу іншого твору Івана Франка – “Хома з серцем і Хома без серця”. Це оповідання важливе для розуміння психологічних причин того явища, яке М.Драгоманов та М.Павлик не зовсім делікатно називали “романтичними скоками” Франка.

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

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

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

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

Художня творчість Івана Франка переконливо доводить, що романтизм був невід’ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості так само, як реалізм, натуралізм, імпресіонізм чи модернізм. Геніальність письменника проявляється у вмінні підсвідомо синтезувати здобутки різних літературних напрямів, у тому числі й романтизму, перебуваючи у постійній силовій напрузі протилежно спрямованих полюсів “раціо” та “емоціо”. В умовах ущільнення українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття ця особливість творчого методу Івана Франка не тільки забезпечувала оригінальність і самобутність його художнім творам, а й відкривала нові можливості для інтенсивного розвитку всієї української літератури.

### Список використаної літератури

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

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

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

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

5. Зеров М. Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – 601 с.

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

7. Лавриненко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка: Нотатки і спостереження// Зб.УЛГ на 1956 р. – С.4 – 8.

8. Леся Українка. Зібр. Творів: У 12т. – К.

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

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

11. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365с.

12. Огоновський О. История литературы русскои. – Львів, 1893. – ч. III. – 2 вoддtлъ. – 1256 с.

13. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – 784 с.

14. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. – К., 1958. – 315 с.

15. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К.

16. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480 с.

Розділ ІІІ

Іван Франко та реалістичний тип творчості

Хронологічно звернення Франка до реалістичного типу творчості відбулося після нетривалого художнього експериментування у межах романтичного напряму і знаменувало поступову кристалізацію основних концептуальних підходів письменника до літературної праці. Подальший і найдовший період еволюції його естетичної свідомості відбувався вже у контексті зазначеного реалістичного типу творчості, який, за Д.Наливайком, формують три літературні напрями: натуралізм, реалізм та імпресіонізм. Причому, на думку науковця, “близькість натуралізму й імпресіонізму неможливо пояснити, не беручи до уваги того, що обидва вони знаходяться в однаковому відношенні до реалізму і насамперед через нього зближуються між собою” [116, 110].

Звичайно, можна дискутувати стосовно доцільності однозначного співвіднесення імпресіонізму з реалістичним типом творчості. Перехідний характер цього напряму зумовлюють рівнонаближеність (чи рівновіддаленість) як щодо реалізму, так і щодо модернізму. Ми розглядатимемо імпресіонізм у межах реалістичного типу творчості, маючи на увазі, що саме класичний варіант цього напряму більше споріднений із реалізмом, тоді як до модернізму ближчим є мистецтво постімпресіонізму. До того ж важливим для нашого дослідження є усвідомлення генетичної спорідненості Франкового реалізму з натуралізмом з одного боку та імпресіонізмом – з іншого; можливість взаємозв’язку та взаємопроникнення елементів цих систем.

Дивовижно, але між імпресіонізмом і натуралізмом не менше спільних типологічних ознак, ніж між імпресіонізмом і реалізмом. Скажімо, імпресіоністи й натуралісти однаково ставилися до ролі уяви у творчому процесі. За Давидом-Соважо, ця роль “у тих, хто не підкорює її [уяву, – Р.Г.] розумові, тобто у натуралістів, полягає в тому, щоб отримувати враження безпосередньо від дійсності та передавати їх такими, які вони є у своїх творах…” [55, 85] Такий умовивід цілковито міг би стосуватися й імпресіоністичного мистецтва. Представники обидвох напрямів були однаковою мірою противниками будь-якого (класицистичного насамперед) доктринерства та схоластики, надмірного академізму в літературній творчості: “Захоплені своїм натхненням, вони мчать уперед і вперед, не оглядаючись назад, не піднімаючи погляд угору, забувши про будь-які традиції, ставлячись із презирством до будь-якої доктрини; як закусивші вудила коні, вони скидають із себе пута і в гарячності перестрибують через усі бар’єри” [55, 86].

Загалом усі три напрями демонструють певну генетико-типологічну спорідненість на поетикальному рівні, хоча водночас кожен із них залишається самостійною і самодостатньою одиницею літературного процесу.

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

3.1. Проблема натуралізму в літературно-критичній рецепції

Івана Франка

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

А.Давид-Соважо уявляє собі історію літератури як почергове домінування у ній ідеалізму та реалізму. Останній він поділяє на два види: “реалізм дидактичний” і “реалізм байдужий”, або “натуралізм”. Риси натуралістичного мистецтва він добачає в античний період у творчості Плавта, який дає “шматками картини народних звичаїв свого часу з єдиною метою – змусити посміятися”; Катулла, Проперція, Овідія – “цих вчених-поетів”, які “то схиляються до археологічного відтворення, то до реалізму буденного життя” [55, 33]. У середні віки естетика потворного активно застосовується у творах на службі у релігії з метою повчання і настанов (цілком натуралістично зображувалися, наприклад, пекельні муки грішників або муки розп’ятого на хресті Ісуса). Натуралізм епохи Відродження і Реформації “знав усю нижчу природу; він спостерігав за людським тілом у спокої і в русі, вивчав темперамент, інстинкти, апетити, пристрасті, досліджував таємниці відчуттів, але за самою своєю суттю був поставлений у неможливість піднятися вище” [55, 101]. В одній із розвідок І.Франко між іншим згадує про “життєві і з таким могутнім натуралізмом зображені, та все ж тільки епізодичні мужицькі фігури у Шекспіра чи в німецького повістяра XVII в. Гріммельсгаузена...” [159, т. 39, 248]. У ХVIII столітті існує думка про те, що мистецтво збилося з дороги, бо відійшло надто далеко від природи, а тому слід повернутися до неї, обов’язок мистецтва – не наслідувати нічого, крім природи, тому перш за все треба відмовитися від видуманого на користь дійсного і закинути сюжети, що належать чистій фантазії.

Отже, як певний принцип (чи метод) підходу до дійсності натуралізм проявляється у різні епохи, на різних етапах розвитку літератури та мистецтва. Це і натуралізм пізнього середньовіччя, і “барочний натуралізм” XVII століття, і натуралізм “Бурі і натиску”. Як стиль чи стильова тенденція натуралізм виявляється у тяжінні мистецтва різних епох до відтворення природного обличчя життя, до адекватності зображуваного і зображення [116, 112].

Однак тільки у другій половині ХІХ століття склалися необхідні умови для кристалізації ідейно-естетичної концепції натуралізму як самостійного літературного напряму. Д. Наливайко бачить їх у порівняно стабілізованій буржуазній дійсності, у якій, однак, почали виявлятися симптоми кризи, у розквіті природничих наук і захопленні “науковими методами” у різних сферах розумової і духовної діяльності, у розповсюдженні “позитивістської методології мислення” з її тяжінням до фактографії, описовості і недовір’ям до узагальнень [116, 112]. Під дією цих факторів формуються риси, які учений називає “конституюючими домінантами в феномені натуралізму”. Їх є чотири: “1. сцієнтизм, тобто орієнтація художнього мислення на наукове, тенденція наближення завдань і функцій літератури до наукових (спостереження, вивчення і “точне” відображення життєвих явищ); 2. об’єктивність, тобто зображення дійсності як такої, що ніби сама себе розгортає і себе розповідає без самовияву автора, котрий постулюється позасуб’єктивно, як свідомість епохи; 3. світоглядний монізм, що включає людський світ у світ природи, охоплює їх єдиним поглядом і підпорядковує спільним законам, поєднання в мотивації зображуваного природних (фізичних, біологічних, фізіологічних тощо) і соціальних моментів; 4. принцип життєподібності, що, з одного боку, породжує інтенцію до документованості розповіді чи зображення, а з другого – до відтворення життя в повсякденно-побутовій правдоподібності, відому натуралістичну фактографічність” [117, 120].

Позитивні основи мислення Франка (особливо у ранній період його літературної та наукової діяльності) проявлялися в орієнтації на все те, що реальне, а не фантастичне й химерне. Завдання белетристики він бачить не в тому, щоб бути виразом “розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей”, а в тому, щоб “скопіювати доразу життя народів у всіх верствах і відносинах, показати світу його потреби, хиби, нестатки, а заразом вказати всюди живі і здорові елементи, котрі можуть послужити за підвалину до будівлі свобідної і щасливої будущини мільйонів” [159, т.26, 37]. Усвідомлення переваги життя над естетичними правилами, які “поставали і щезали в протягу століть” аж поки не стали “пустою формою”, приводить автора статті “Література, її завдання і найважніші ціхи” (1878) до висновку про те, що “література і життя мусять стояти в якійсь тісній зв’язі” [159, т.26, 11]. У цілому зазначена стаття містить провокаційні у відношенні до літературної критики положення (характерна ознака літературних маніфестів) і спрямована не тільки на захист нових принципів реалістично-натуралістичного мистецтва, а й на боротьбу зі старими естетичними приписами. З юнацьким максималізмом автор виступає проти “старого ідеалізму і старої фантастики та сентиментальності”; “пишні духи”, що “витають” у галицькій літературі, називає “старим і зужитим сміттям” [159, т.26, 10], а “також тисячні естетичні правила” – “пустою формою”, “старим сміттям, котре супокійно догниває на смітнику історії, і котре перегризають тільки деякі платні осли – літератори, що пишуть на лікті повісті та фейлетони до німецьких та французьких газет” [159, т.26, 11, 13]. Діючи за принципом “кращий захист – це наступ”, Франко не цурається подібних висловлювань, хоча й напевно усвідомлює, яку реакцію вони викличуть у середовищі консервативно настроєної частини галицької інтелігенції. По суті, автор вимагає “неможливого” від ретроградної критики, закликаючи прийняти реалістичний тип творчості загалом, захищаючи право на існування не лише реалізму, а й “ультрареалізму”, тобто натуралізму.

Питання про взаємозв’язок літератури і життя Франко торкається й у статті “Поезія і її становисько в наших временах”. “Безперечна се річ, – пише він, – що життя во всіх своїх безчисленних появах і относинах єсть найвищим, ба навіть ісключним предметом поезії” [159, т.26, 393].

Літературно-критичні праці Франка містять багато доказів того, що вчений володів позитивістською методологією мислення з її опорою на факт. Перевагою факту він вважав те, що той є “смертельним ворогом усяких комбінацій і неможливостей” [159, т.35, 387].

До філософії позитивізму, як і до творчості європейських письменників-натуралістів, І.Франко звернувся під безпосереднім впливом М.Драгоманова. Деякі вчені-літературознавці (особливо критики-модерністи) однозначно негативно оцінюють вплив М.Драгоманова на творчість І.Франка, вважаючи, що він гальмував розвиток ідейно-естетичної концепції останнього. О.Купранець, наприклад, пише: “Франко, людина вразлива, ідейна та широкого діапазону думання, шукав розв’язки й виходу з положення, щоб виплисти на широкі води загальнолюдського способу думання, а не дати себе задушити провінціалізмові. Та злорадна доля підсунула йому вчителя, який полонив Франкову думку в свої злощасні тенети, бо Драгоманов, хоч і був “європейцем”, хоч і черпав із західноєвропейського збірника ідей і проблем, однак засвоїв собі і передав звідтам своїм ідеологічним учням те, що там було найгірше” [93, 29]. Такі безапеляційні заяви виглядають безпідставними, коли взяти до уваги той факт, що саме раціоналізм, позитивізм, дарвінізм, а навіть матеріалізм і соціалізм у другій половині ХІХ століття були тими “широкими водами загальнолюдського способу думання”, які буквально затопили Європу і від яких “дамбою” провінціалізму намагалася відгородитися консервативно настроєна частина української інтелігенції.

Саме Драгоманов привернув увагу молодого Франка до творів Флобера, Золя, Шпільгагена, Діккенса. Причетний Драгоманов і до формування синтезуючої здатності творчого методу І.Франка, оскільки, впливаючи на свідомість письменника, він, певною мірою, збалансовував його романтичне світосприйняття прагматичною “заземленістю” світогляду, “дисциплінував” свого учня, не дозволив йому загубитися у самій лише інтимній ліриці та популярних у той час настроях “світової скорботи”. Франко погоджувався з висунутими Драгомановим і співзвучними з ідеями європейських позитивістів вимогами науковості, народності літератури, її соціальної заангажованості, скерованості на аналітичне дослідження дійсності.

Вплив М.Драгоманова, філософія позитивізму, зарубіжні літературні впливи, певні традиції української літератури та психологічні особливості творчої особистості самого І.Франка стали основними джерелами Франкової концепції “наукового реалізму”, яку науковці схильні розглядати у межах натуралізму як інтернаціональної течії [117, 125]. У статті “Література, її завдання і найважніші ціхи” Франко з’ясовує суть зазначеної концепції: “Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу. Її тенденція і метод повинні бути наукові. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а заразом аналізує їх і робить з них виводи, – се її науковий реалізм” [159, т.26, 13].

Як бачимо, особливо у ранній період творчості Франковими орієнтирами були раціоналізм, науковість, життєподібність і життєвідповідність, універсальний детермінізм, опора на факт. Усе це наближало його творчий метод до загальних тенденцій у розвитку світової літератури, особливо ж до способу зображення життя, виробленого французькими реалістами і натуралістами.

Позитивістська методологія мислення з її феноменалістською орієнтацією на наукову доказовість за допомогою перевірених фактів, на генетизм, причинно-наслідковий зв’язок явищ у другій половині ХІХ століття протиставлялась теологічним і метафізичним системам мислення – філософії абстрактній, умоглядній, ірраціональній, яка спиралася не на факт, а на віру у факт. Екстраполюючи це протистояння у сферу літератури, отримаємо картину непримиренної боротьби єдиного фронту так званої “серйозної літератури” (реалісти, натуралісти, частково імпресіоністи) з адептами романтично-ідеалістичних літературних течій. Союзництво реалізму і натуралізму – закономірне явище, адже і типологічно, і генетично ці два напрямки дуже близькі між собою. Їхня спорідненість найчіткіше проступає у творчості французьких письменників. Елементи натуралізму знаходимо у класиків французького реалізму. Це й увага Стендаля до фізіологічних основ психіки; і задум Бальзака – створити у “Людській комедії” універсальну модель суспільства, у якій найрізноманітніші, найвіддаленіші явища дійсності перебувають у причинно-наслідковій єдності і все зображуване мотивується природними та соціальними чинниками [6, 399]; і проголошення Флоберового “об’єктивного методу” з його орієнтацією на науковість і авторське “невтручання”. Е. і Ж.Гонкури в “Записках про літературне життя” висловлюють ідеї, котрі зараз вважаються невід’ємною частиною натуралістичної концепції. Серед них – тези про пізнавальну функцію мистецтва, про необхідність тісного зв’язку між літературою і сучасним життям, про органічне включення світу людини у світ речей: “Вивчати мужчин, жінок, музеї, вулиці, постійно досліджувати живі істоти і предмети, подалі від книг – ось лектура сучасного письменника. Необхідно бути у гущі життя” [47, 473]. Брати Гонкури піднімають проблему естетики потворного в літературному творі; пишуть про необхідність тіснішого зв’язку між літературою і наукою, зокрема фізіологією; одними з перших починають вживати термін “людські документи”: “Зараз ми купуємо багато мемуарів, листів, автобіографій, всі людські документи: залишки правди” [47, 553].

Особливого розвитку ідея переносу методів природничих наук у сферу літератури набула у теоретичних працях Е.Золя, про що свідчить вже сама назва одного з головних програмових документів натуралізму – “Експериментальний роман”. Проголошуючи концептуальні положення натуралістичної доктрини, Золя вказує на те, що “літературі дає напрямок наука” [74, 239], а тому письменникам слід використовувати у художній творчості наукові методи, до яких належать спостереження, опис, а також, викладений у “Вступі до вивчення експериментальної медицини” Клода Бернара, експериментальний метод. “Ми, наче фізіологи, проводимо досліди над людиною...”, – заявляє Золя [74, 277]. У теорії експериментального роману в традиціях позитивізму важливого значення Е.Золя надає впливові на інтелект і пристрасть людини таких факторів, як спадковість, середовище, історичний момент. “Детермінізм повинен керувати і каменем на дорозі, і людським мозком”, – вважає він [74, 251]. Людський організм французький письменник порівнює з механізмом, який діє згідно з законами природи, підкорений фізіології пристрастей і середовищу. Література повинна допомагати науці розкрити закономірності у всіх проявах розумової і чуттєвої діяльності людини.

У “Експериментальному романі” криється суперечність у ставленні Е.Золя до ролі творчої індивідуальності письменника. З одного боку, автор скаржиться: “Нам, письменникам-натуралістам, кидають безглуздий докір – ніби ми хочемо бути тільки фотографами. Ніхто не слухає наших свідчень, що ми враховуємо і темперамент і інші прояви особистості людини...” [74, 246-247]; водночас письменник сам дає підстави для таких докорів, стверджуючи, що особисте почуття художника повинно підпорядковуватися контролю істини, що “особа письменника виявляється тільки в апріорній ідеї і у формі твору” [74, 277-278]. Вважаючи, що романтична література надмірно “заражена ліризмом і уявою”, Золя скептично ставиться до існування у ній “безглуздих гіпотез”, “смішних вигадок”, “безпардонної брехні”. Однак він не заперечує важливості фантазії, яка, на його думку, повинна підпорядковуватися логіці фактів: “Ми виходимо із дійсних фактів, дійсність – ось наша непохитна основа; але щоби показати механізм фактів, нам необхідно викликати і спрямовувати явища, і тут ми даємо волю своїй творчій фантазії” [74, 247]. Для виправдання жахливих картин, які часто зустрічаються у творах натуралістів, Золя шукає аргументів у Клода Бернара, у його порівнянні науки про життя з блискучою, вишуканою вітальнею, вхід до якої пролягає через довжелезну і брудну кухню. На відміну від численних критиків натуралістичної концепції, Е.Золя не вважає натуралізм літературною школою, оскільки “він не втілюється ні в генії якого-небудь одного письменника, ні у безумствах цілої групи, як романтизм, а полягає просто у застосуванні експериментального методу до вивчення природи і людини” [74, 272].

Деякі проблеми, поставлені в “Експериментальному романі”, Е.Золя розвиває в інших працях. Так, у статті “Почуття реального” він знову звертається до ролі вимислу, уяви у творчому процесі й робить висновок, що уява вже не є головною заслугою письменника. Талант таких видатних письменників, як Г.Флобер, Е. і Ж.Гонкури, А.Доде, на думку Золя, не в тому, що вони вражають уявою, а у вмінні з величезною силою передати натуру. Збирання, накопичення фактичного матеріалу – тенденція, яку Е. Золя помічає у сучасній йому літературі, де основою багатьох творів видатних письменників усе частіше стають “замітки, зібрані упродовж тривалого часу” [74, 405]. Автор вважає, що великий романіст повинен перш за все володіти почуттям реального і власною манерою письма. Подібну думку зустрічаємо й у статті “Про власну манеру письменника”: “Справжній письменник у наш час – це письменник, який володіє почуттям реального з притаманною йому одному своєрідністю, під пером якого вона живе його власним життям” [74, 416].

Ми так детально зупинилися на розгляді теоретичних засад французького варіанту натуралізму з кількох причин. По-перше, саме французьким теоретикам і практикам художньої творчості натуралізм завдячує своє виокремлення у самостійний напрям (інваріант світового натуралізму, якщо і не тотожний, то дуже близький до французького варіанту); по-друге, для нашого дослідження важливо з’ясувати питання про вплив французької літератури, творчості Е.Золя зокрема, на творчий метод І.Франка. Сам факт існування такого впливу зафіксований численними літературно-критичними працями українського письменника, у яких автор неодноразово звертається до ідейно-естетичних надбань французької літератури. Франко вважав Париж духовним і літературним серцем не тільки Франції, а й у значній мірі цілої освіченої Європи [159, т.29, 10]. Тим-то він не лише намагався відчувати пульс сучасної йому літературної епохи на периферії, а й безпосередньо прислухатися до биття її “серця”.

Найбільшу вартість творів Бальзака, Флобера, Золя, Доде Франко бачить у тому, що вони написані на науковій основі і є аналітичними [159, т.26, 12]. Як представник культурно-історичної школи у літературознавстві, Франко не міг також не зауважити детерміністських тенденцій у творчості французів. На його думку, “розуміння тієї істини, що людина – це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе..., є заслугою французьких реалістів: Бейля-Стендаля, Бальзака та його наступників – Флобера, братів Гонкурів і насамперед – Еміля Золя” [159, т.28, 180].

М. Ткачук підкреслює подібність у творчих методах Франка і Бальзака: “Франко хотів виявити взаємозв’язки і єдність окремих картин дійсності, людей і природи. Він вважав, що всі явища в природі й суспільстві пов’язані між собою і становлять певну єдність, частини якої взаємозумовлюють одна одну. Він, як і Бальзак, був переконаний в існуванні “єдиного організму”, монічного принципу єдності, що охоплює все різноманіття явищ” [153, 14]. Таке переконання у поєднанні з настійливим бажанням Франка зображувати життя “у всіх верствах” приводить його до висновку про необхідність створити епічний універсум на зразок “Людської комедії” Бальзака або серії “Ругон-Маккарів” Золя. У 1876 році в розмові з Барвінським Франко, який сам визнавав, що був тоді під впливом Золя, ділиться задумом змалювати суспільність у різних її верствах. “Барвінський виявив мені, – згадує Франко, – що й у нього укладається план цілої серії оповідань, яким він хотів надати спільний титул “Галицькі образки” [159, т.33, 398]. У цій-таки розмові Франко з’ясовує своє бачення подібної серії: “...План, що лежав у основі всіх тих оповідань, – дати немов мозаїковою роботою виконаний образ нашої суспільності” [159, т.33, 401]. Фрагментарний характер цих творів він вважає не недоліком, а перевагою, “бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті” [159, т.33, 399-400]. М.Ткачук відзначає відхід від діахронного нанизування творів у “бориславському циклі” до синхронного їх поєднання з огляду на одночасність протікання описуваних подій, пам’ятаючи, що сучасна епоха є незавершеною, знаходиться в русі [153, 15]. Такий, багато в чому імпресіоністичний, спосіб подачі матеріалу підкреслював мозаїчну структуру прозових і віршованих циклів творів Франка, і, водночас, надавав своєрідності й оригінальності їхній побудові у порівнянні з конструкціями “Людської комедії” чи “Ругон-Маккарів”. Якщо Е.Золя в “Ругон-Маккарах”, за висловом самого Франка, “вирішив показати, з одного боку, галерею психологічних типів, пов’язаних між собою спільністю походження і, крім того, спадковою родовою хворобою”, а, з другого боку, він задумав створити галерею соціальних типів, тобто показати життя найрізноманітніших суспільних “верств, серед яких обертаються члени цієї родини” [159, т.28, 183], то Франко менше уваги приділяє проблемі спадковості, людській фізіології, а більше – дослідженню соціального середовища. Персонажі окремих його творів рідко пов’язані між собою родинними зв’язками, як у Бальзака чи Золя. Частіше їх об’єднує не однакова внутрішня природа, а спільність соціального походження, обставин зовнішнього середовища та історичного моменту. Однак у Франка так само, як і у французьких письменників, розрізнені на перший погляд твори утворюють епічну цілість на рівні ідейно-тематичному, образному та жанрово-стилістичному.

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

У статті “Еміль Золя. Життєпис” Франко виявляє обізнаність з генезою творчого методу французького письменника, з авторитетами, на які той рівнявся і які у значній мірі були орієнтирами й для самого Франка. Адже Золя “спочатку любувався в Вікторі Гюго, Байроні, Мюссе, а потроху й Ламартіні; аж пізніше прийшли Флобер, Тен і Бальзак і звернули його дух рішучо до реалізму і аналізування явищ щоденного життя” [159, т.26, 111]. Спільність учителів та спільність позитивістської філософської основи у поєднанні з інтуїтивним відчуттям тенденцій у розвитку світового мистецтва стали запорукою схожості теоретичних постулатів Франкового “наукового реалізму” та “експериментального роману” Е.Золя. Головними моментами, що об’єднують ці дві концепції, є сцієнтизм, детермінізм, опора на факт, життєподібність описуваного. Але Франко не безкритично сприймає творчість французького письменника, а намагається з’ясувати сильні й слабкі сторони його творчого методу. Вартість Золя і його творів Франко бачить не в тому, в чому її кладе Золя, теоретик і доктринер, а в тому, що “на щастя обік неособливого теоретика живе в нім великий артист і сильний прямий чесний характер, що кладе свою печать на всі його твори” [159, т.31, 307]. “...Золя попри всі свої натуралістичні доктрини і дивацтва, – пише Франко, – є таки поет, великий поет, і хоча доктрина зробила його, як каже Леметр, “невольником одної епохи, одної сім’ї, одної породи людей і одної писательської методи”, то проте він, виповнюючи свій план, творить так, що його твір набирає життя і пластики, пориває і зв’язує душу читачеву, опановує її подібно до сонної змори, кошмару” [159, т.31, 71]. Подібну оцінку Золя дали і брати Гарти, які стверджували, що “Золя-художник – зірка, Золя-теоретик – не більше, ніж туманність” [172, 25]. Симптоматично, що через деякий час літературознавці почали так само протиставляти Франка-доктринера Франкові-митцю. М.Євшан, порівнюючи перше і друге видання збірки “З вершин і низин”, зазначає, що “у першому виданні бачимо Франка-доктринера, автора гімнів, закликів, програмових тирад; у другому – внутрішній зміст душі поета видобувається щораз більше наверх, стає побіч... І тут тільки можна говорити про Франка, як про індивідуальність творчу” [66, № 5, 58-69; № 6, 35-45.; №5, 68]. М.Зеров звертає увагу на “Франкове роздвоєння між невідомим потягом, що кличе його в бік “естетизму”, в бік повного виявлення його творчої індивідуальності – і програмовим його панцирем, що, лиш поволі спадаючи, дає йому змогу свобідно рухатись...” [72, 488]. Очевидно доктринерство – характерна риса усіх “реформаторів літератури”, до яких належали й Е.Золя, й І.Франко.

До активу Золя Франко відносив те, що поетична композиція у французького натураліста побудована на “чисто науковій заснові”, що кожен його роман “великої артистичної і етнографічної стійності” [159, т.26, 49], що у його творах “бачиш перед собою живих людей, не можеш відрізнити історичної правди від поетичного вимислу, бо цілі картини – це єдина історична правда” [159, т.26, 99]. Український письменник відстоював французького колегу перед нападами критиків, котрі “безупинно галасували про голу неморальність, цинічну навіть правду картин Золя”. Франко пише: “Їх обурює навіть дійсність, вони воліли б ідеальну брехню. Однак моральнішою справою є досліджувати причини занепаду, шукати іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче, ніж фарисейським переконанням про свою цнотливість відвертатися з погордою від усього, що заздалегідь визнане осудженим і нікчемним” [159, т.26, 101]. Але насправді ці палкі слова є більш адекватними щодо Франкового власного бачення натуралістичного методу, бо хоч Золя й описував життя “істот, котрі впали найнижче”, та шукав у них, як правило, не “іскри божественного вогню, людського почуття”, а рабську залежність від матеріального світу й природних інстинктів.

Оскільки людина у натуралістів часто схожа на машину, яка діє під впливом власних інстинктів, спадковості й середовища, то й не диво, що твори цього напряму часто звинувачували у фаталізмі. Золя відповідав на такі звинувачення досить переконливо у теоретичному плані: “Оскільки ми можемо діяти й оскільки ми впливаємо на безпосередню причину явищ, змінюючи, наприклад, середовище, то нас не можна назвати фаталістами” [74, 243]. Романісти-експериментатори, на думку Золя, повинні показати, як діє пристрасть в людині у певному соціальному середовищі. Коли механізм цієї пристрасті стане відомим, то від неї можна буде лікувати.

На жаль (чи на щастя для самого натуралістичного методу), це теоретичне твердження Золя не завжди втілював у художній практиці. Трагізм як супутник фаталізму, притаманний більшості його натуралістичних творів. І.Франко в статті “Влада землі в сучасному романі” відзначає, що людський індивідуум у Золя відсунутий на другий план, оскільки залежить від тисячі сторонніх впливів. Всепоглинаюча влада землі в однойменному романі французького письменника нівелює будь-які душевні порухи особистості. Золя передбачає, що майбутнє французьких селян буде ще гіршим, хоч і сучасне для них – пекло. Франко дорікає французькому натуралістові за те, що той не бачить світлих хвилин у житті селян, коли душа “виходить за межі сили землі до сфери вищих і більш ідеальних устремлінь” [159, т.26, 194].

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

Соціальна заангажованість – спільна риса у творчості Золя і Франка. Обидва письменники зверталися до теми соціальних “низів” суспільства. Однак природа цього звернення була різною. “Золя дивиться на селян поглядом буржуа, міщанина” [159, т.28, 194], – зауважив Франко. Соціальне походження українського письменника було підставою для палкої декларації: “Яко син селянина, вигодований твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов’язку віддати працю свого життя тому простому народові” [159, т.31, 309]. Золя намагається дистанціюватися від життя “простого народу”, спостерігати його “збоку”, досліджувати об’єктивно і неупереджено, як учений-соціолог, який розуміє, що для вивчення певної “групи живих істот соціальне середовище... має величезне значення”. Оскільки людина живе у суспільстві, то, на його думку, “головне завдання письменника якраз і полягає у вивченні цього взаємного впливу – суспільства на індивідуума та індивідуума на суспільство” [74, 253]. Франко часом надто емоційно переймається проблемами народу, він вважає себе достатньо інтегрованим у його життя, щоб досліджувати його “зсередини”. А там, де переважають емоції, годі сподіватися на наукову об’єктивність і безпристрасність.

І Е.Золя, й І.Франка не влаштовував стан середовища, в якому жили вони самі й у якому перебували їхні співвітчизники, а тому завдання своєї творчості обидва бачили у тому, щоб дати людям “дзеркало” чи “фотографії”, в яких би відбивався реальний стан речей, щоб, побачивши своє правдиве, а тому непривабливе життя збоку, люди могли зробити відповідні висновки й змінити його на краще. Інша справа, що у Золя образи життя були змальовані надто однотонно, темними фарбами, а у Франка поруч із чорно-білими контрастами були й барвисті, різнокольорові картини: максималізм Франка діяв у двох напрямках, а максималізм Золя – тільки в бік змалювання потворних сторін дійсності (сам Франко, підмітивши цю рису в Золя, називав його “мономаном, натурою подекуди хворобливою” [159, т.31, 306]). Ні один, ні другий не досягли у творчості абсолютно правдивого відображення дійсності, яке, по суті, неможливе, бо жоден письменник не може відмовитися від регламентації об’єкта зображення. І тут ми знову наблизилися до проблеми співвідношення “об’єктивного” – “суб’єктивного” у творчості письменників-натуралістів. Ми вже вказували на суперечності, які спостерігаються у ставленні до цих категорій автора “Експериментального роману”. Так само дещо непослідовно оцінює Франко їх необхідне співвідношення у художній творчості. У полеміці з Г.Цеглинським щодо дефініції “натуралізму” він стверджує: “Яку масу суб’єктивності вносить сей писатель [Е.Золя, – Р.Г.] в своє представлення, се бачить кожний, хто прочитав хоч одну главу з таких його романів, як “Le Ventre de Paris”, “La faute de l’abbe Mouret”, “Une page d’amour”, “Germinal” і др.” [159, т.27, 109]. А вже у статті “Влада землі в сучасному романі” Франко пише, що Золя “буває завжди стисло об’єктивним, змальовує світ таким, яким його бачить сам, але ніде не виявляючи свого власного “я” [159, т.28, 187]. Заклик Флобера до об’єктивності у художній творчості перегукується з осудом, який висловлював молодий Франко стосовно надуживань суб’єктивізмом. У статті “Слівце критики” він дорікає К.Устияновичу за те, що в того “суб’єктивність переважає всюди, а суб’єктивність, як каже Белінський, то смерть поезії. Чому Гете вважається за найбільшого поета наших времен? Тому, що не то світ внішній, но і себе самого умів об’єктивно представити” [159, т.26, 17-18]. Певну непослідовність у ставленні Франка до співвідношення “об’єктивного” – “суб’єктивного” можна пояснити абстрактністю і умовністю самих зазначених категорій, а також невизначеністю у поєднанні з якими поняттями їх використовувати. Бо якщо мова йде про роль творчої особистості письменника, то навіть якщо його порівнювати з фотографом, він однаково не позбудеться суб’єктивності, бодай у відборі життєвого матеріалу для фіксування на “фотоплівці”. Як слушно зауважив свого часу О.Маковей, “душа письменника, – се не фотографічна плита, котру в який-будь апарат вложиш, а вона все однаково прийме “вражіння”; душа письменника – се єго спеціальна фотографічна плита і правда, ним відфотографована, се єго правда, яку він своїми очима бачив або повинен був бачити” [103, т.1, 157-158]. Інша справа, коли йдеться про об’єктивність творчого методу письменника, його “фотоапарату” чи призми, через яку він досліджує світ. Натуралісти справді оволоділи чи не найточнішою технікою відтворення картин дійсності. У цьому плані з ними конкурували хіба що імпресіоністи, які з такою ж точністю прагнули відтворювати враження від дійсності.

І коли творчість Золя, незважаючи на його протести з цього приводу, можна-таки порівнювати з працею фотографа, то оригінальність творчого методу Франка полягає у намаганні поєднати “фотографію” з малярством, створювати, так би мовити, “художню фотографію”. Франкові ближчою до серця була манера, яку він підмітив у творчості Конрада Фердінанда Мейєра, між поезіями якого значне місце “займають сцени, вирвані з життя, сказати б, моментальні фотографії, доконані оком маляра і рильцем різьбяра” [159, т.31, 436].

Більш помірковано, ніж Золя, Франко ставиться до фактографізму. Він застерігає “реальну” критику Добролюбова, Писарєва від цілковитого знехтування “штукою”, бо якщо для неї “важний поперед усього факт”, то твір мистецтва матиме таке саме значення, як явище дійсного життя, отже, артистичне оповідання буде так само цінне, як газетярська новинка” [159, т.31, 52].

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

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

У статті “Еміль Золя і його твори” Франко так схарактеризував цю рису творчості французького письменника: “...Ніде не видно автора, не чути його голосу, не чути биття його серця. Безжалісний ніж анатома розкриває перед нами всі тайники людської душі, фотограф дає тисячі копій з натури, психолог робить безліч спостережень, автор, на перший погляд, зовсім не вибирає постатей, ані моментів для своїх картин, усе йде звичайною щоденною колією, але ж скільки в усьому цьому вогню, скільки дії, скільки контрастів, скільки глибокого драматизму!” [159, т.26, 100].

Чого справді важко дошукатися у натуралістів, то це абстракцій, узагальнень, синтезу. Феноменалістська методологія мислення, одержимість наукою, – ось фактори, що вплинули на відмову натуралістів розтрачувати сили на безплідні пошуки “філософського каменю”. Е.Золя перейняв собі доволі скептичне ставлення К.Бернара до філософії як до “інтелектуальної гімнастики”, “чистої поезії”, музики, що “підбадьорює вчених у години їх трудів” [74, 274-275]. Він переконаний: “У наш вік прогресу науки пророкувати – справа делікатна... Для того, щоб передбачити невідоме, потрібно спочатку добре знати відоме” [74, 279]. Франка також дратувало надуживання різного роду абстракціями. У рецензії на “Мелодии” М.Глушкевича він пише: “Ось як доходиться до оспівування абстрактних жалощів, абстрактних бажань, абстрактних поривів і розчарувань. Розуміється, коли конкретні органи і сили душі знищені та знесилені, то не лишається нічого, як гуляти і забавлятися in abstracto” [159, т.37, 30].

Більшість натуралістичних творів позбавлена дидактизму, моралізаторства, менторського тону. Автори намагаються надіти машкару пасивного спостерігача явищ. Свого часу Флобер висловлював думку про те, що автор у своєму творі повинен бути подібним до Бога у Всесвіті: має бути присутнім у всьому і водночас невидимим ніде. Подібної точки зору дотримувалися і брати Гонкури: “Автор у своєму творі, як поліція в місті, повинен перебувати скрізь і ніде” [47, 461].

Франкові роль “пасивного спостерігача” не підходить, здебільшого він виглядає надто “прив’язаним” до старої школи літераторів, яка не уявляла собі закінченого твору без певної “позитивної програми”. У цьому сенсі український письменник – послідовніший позитивіст, ніж його французькі колеги, адже одне із значень терміна “позитивний” передбачає націленість на будівництво, а не на руйнування задля подальшого будівництва. Тому не лише аналіз, а й синтез цікавив Франка, на відміну від Золя, у якого “талант аналітичний дуже великий, але в синтезі, узагальненнях і виводах він не такий сильний...” [159, т.26, 104].

Франко, як і Золя, не уникав у творах описів жахливих, бридких, драстичних картин дійсності і міг би погодитись з думкою французького письменника, що “ми ніколи не прийдемо до справді плодотворних і ясних узагальнень життєвих явищ, доки самі не проведемо експериментів і не попрацюємо в лікарні, в прозекторській і в лабораторії, порпаючись у тремтячих тканинах живих організмів, що розкладаються” [74, 259]. Однак Золя часто задовольняла роль анатома людських душ чи суспільства (Франко неодноразово використовував це порівняння, характеризуючи творчий метод француза, а про деякі його повісті писав, що “се скоріше анатомічний театр, ніж живе, теплом авторського серця огріте життя” [159, т.31, 305]); для українського письменника пріоритетною завжди була лікарська праця; він починав “розтин” тільки тоді, коли прагматична свідомість давала на це санкцію, коли була переконаність, що “праця в прозекторській” – не самоціль, а засіб для досягнення позитивного результату в лікарській практиці.

Зацікавлення натуралістів темними, дискомфортними, “брудними” сторонами людського життя у всі часи було джерелом претензій до них з боку літературної критики. Брати Гонкури обґрунтовують право письменника естетизувати “неестетичне” специфікою літератури як виду мистецтва: “Література може і повинна зображувати життя низів, негарне і навіть потворне. Живопис більше повинен тягнутися до прекрасного, вишуканого, приємного. Один звертається до зору, котрий не можна ображати, інша – до серця, котре треба розворушити” [47, 457]. Справді, якщо письменник – “чиновник на службі в істини”, то дійсність – його безпосередній керівник. Саме вона подає йому матеріал для опрацювання, від якого він не має права відмовитися. Середовище, у якому живе і працює письменник-натураліст, факти його біографії відображаються на сторінках творів. Акцентація уваги натуралістів на патологічних явищах у цьому середовищі була антитезою до відбору винятково ідилічних картинок з нього представниками ідеалістично-романтичних напрямів.

Бажання правдиво описувати життя різних верств суспільства притаманне й репрезентантам інших літературних напрямів (сентименталістам, реалістам); чому ж саме у літературі натуралізму такого масового характеру набуває захоплення нижчими проявами людської натури, живописанням брутальних деталей та суспільного “дна”? На наш погляд, причина у тому, що вимога правдивого відображення явищ дійсності у натуралістів поєднувалася з намаганням шокувати читача (своєрідна шокова терапія – прийом, який пізніше взяли на озброєння експресіоністи). Щоб розворушити серце читача, потрібно було спочатку знайти до нього дорогу. “Люди пересичені, що мають притуплений смак, і народ, що зберіг свіжість вражень, являють собою дві крайності, котрі сходяться в одній і тій самій пристрасті до потворного і жахливого, – стверджує А.Давид-Соважо, – потворне діє так тому, що воно є безлад, який вражає нас більше, ніж гармонія; жахливе – тому що воно сильно зачіпає наші почуття” [55, 76]. Письменники-натуралісти Західної Європи за допомогою “естетики потворного” намагалися гальванізувати притуплені смаки своїх читачів; українські письменники подавали читачам свіжі враження; і ті, й інші намагалися таким чином вивести читача зі стану байдужості, вразити його, примусити задуматися над прочитаним. Брати Гонкури висловили таку думку щодо попиту на “неестетичне”: “Пристрасть до чогось викликається не його доброякісністю чи чистою красою. Люди обожнюють лише збочене. Жінку можна безумно кохати за її розпусту, за те, що вона зла, за якусь підлість її розуму, серця чи почуттів. Деякі дуже люблять відомий душок у словах. По суті, зіпсуті люди люблять якусь примхливість в істотах і речах” [47, 539]. У французькій літературі другої половини XIX століття пересит характерний не тільки для читаючої публіки, а й для самих письменників. “У мене, коли хочете, – писав Золя, – розбещений смак: мені подобаються гострі літературні блюда, твори, що виникають в епохи занепаду, коли грубе здоров’я епох розквіту змінюється хворобливою чутливістю. Що ж, я – син свого часу” [74, 46]. Такі настрої у поєднанні з дослідженням проблеми спадковості, фізіології людських пристрастей привели французьких натуралістів до зацікавлення психопатологічними явищами, а пізніше, у декадентів, трансформувалися у сприйняття психопатології як гарантії духовності.

Франко, який рішуче виступав проти занепадництва у літературі, тонко відчував ту межу, до якої наблизилися французькі письменники і за якою починався декаданс. Можливо саме через це у статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” він застерігає: “Далі в тім напрямі йти вже нікуди, лишається хіба поворот – або клініка та дім для божевільних”. На думку критика, Мопассан переступив через цю межу, а тому його, “так само, як і декадентів, розточують ті самі бацили: брак життєвих ідеалів (навіть при деякій безперечній “ідейності” в поодиноких творах), гіпертрофія власного “я”, перевага матеріальних чинників життя над духовними” [159, т.31, 36, 37].

Франко виступав проти самоцільного і самоцінного захоплення у літературі як винятково “красивим”, так і винятково “потворним”. Він засуджував сучасне йому мистецтво так званого “садівництва”, яке створює художні твори “за допомогою квітів і живих рослин, занехаявши для цієї мети єдиний натуральний ґрунт, тобто природу, і нехтуючи ідеєю корисності вирощуваних рослин”. На його переконання, життєвим потребам людини безпосередньо чи опосередковано повинні служити як естетика і краса, так і антиестетика. Український письменник намагався використовувати у творах потворне заради вищої, ніж потурання низьким смакам публіки, мети. Він заявляв: “...Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного... Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси...” [159, т.31, 118]. Франко не заперечує право на існування у творах штуки “бридкого”, навпаки, він на боці тих, котрі “силкуються прорубати в тій доктрині хвірточку для дійсності і говорять: бридке має настільки право доступу до штуки, наскільки воно потрібне для змалювання характеристичного” [159, т.31, 117].

На наш погляд, необхідно відмовитися від беззастережних звинувачень на адресу всіх, без винятку, представників натуралістичного напрямку в тому, що основною характерною рисою їхнього творчого методу є “нездорове” зацікавлення темою фізіологічної зумовленості людських вчинків, проблемою психопатології. Все це може бути корисним і для розвитку літератури, і безпосередньо для людства, якщо служитиме правдивому зображенню всіх сторін життя (у тому числі й тих, котрі замовчувалися донатуралістичною літературою). Шкідливість з’являється на стадії переростання необхідності “попрацювати в прозекторській” у наркотичну залежність від насолоди порпатися у власних чи чужих душевних “нутрощах”, як це часом траплялося з декадентами. Письменники-натуралісти не ставили в абсолют винятково фізіологічну детермінацію поведінки своїх персонажів. Позитивістська вимога всезагального детермінізму передбачала поряд із фізіологічною і соціальну, й історичну, і психологічну детермінацію. У різних письменників і в різних національних варіантах натуралізму перевага віддавалася тому чи іншому типові причинно-наслідкових зв’язків. Скажімо, як слушно зауважив Д.Наливайко, “стримане, а далі й негативне ставлення до фізіологізму відрізняє науковий реалізм Франка від золяїзму” [117, 125].

Оскільки у натуралістів не було жодних заборонених тем, то й не диво, що саме вони вперше зняли табу з еротики і сексу в літературі. Звичайно, є частина літераторів, натуралізм творів яких обмежується “ультраеротизмом”. Скажімо, І. Франко погоджується з негативною оцінкою Максом Нордау творчості Гі де Мопассана, що його увагу притягують лише “явища сексуального життя в його найнижчих формах”; з висновком, що психіатр пізнає у його творах “прояви глибоко хоробливого еротизму, яким ненастанно опанована була ця нещаслива людина” [159, т.31, 38].

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

Загалом на вироблення творчого методу І.Франка французькі письменники-натуралісти справили значний вплив, проте немає жодних підстав зводити цей вплив винятково до “золяїзму”, припускати, що український письменник у своїх ідейно-естетичних розробках спирався на здобутки лише французьких теоретиків літератури. Концепція Франкового наукового реалізму, так само, як і експериментального роману Е.Золя, зародилася на спільному для обидвох авторів позитивістському ґрунті у сприятливій атмосфері загальноєвропейського культурного розвитку. Тому зовнішньолітературні впливи на вироблення творчого методу І.Франка, зокрема на його натуралістичну на певному етапі спрямованість, слід шукати і за межами французької літератури.

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

Значний вплив на формування творчого методу Франка справила російська література. “Коли твори літератур європейських нам подобались, порушували наш смак естетичний і нашу фантазію, то твори росіян мучили нас, порушували наше сумління, будили в нас чоловіка, будили любов до бідних та покривджених” [159, т.27, 362], – зазначає Франко.

Генеза натуралізму в російській літературі нагадує процеси, що відбувалися у літературах Франції та Англії. Величезні традиції російського реалізму сприяли зародженню натуралістичного мистецтва. Не випадково (нехай і за посередництвом І. Тургенєва) деякі концептуальні положення теорії натуралізму, які у 1880 році увійшли до книги Е.Золя “Експериментальний роман”, ще раніше побачили світ на сторінках журналу “Вестник Европы”. Чітко визначити історико-теоретичні рамки російського натуралізму важко, оскільки його риси з різною мірою інтенсивності починають проявлятися ще у 30-40-х роках ХІХ століття у натуральній школі – виді російського реалізму, спадкоємно пов’язаного з творчістю Гоголя. Документалізм, деяка публіцистичність, нарисовий характер багатьох творів Франка роблять їх подібними до “фізіологічних нарисів” – жанру, культивованого натуральною школою. Художні принципи цього жанру полягали у правдивому відображенні певних соціальних типів (“фізіології” поміщика, селянина, чиновника тощо); у фіксації їхніх соціальних, професійних і побутових особливостей, звичок; у прагненні до документалізму, об’єктивності, ґрунтовності описів за допомогою нагромадження деталей; у привнесенні фізіологічних акцентів у типологію персонажів. Біологізм “фізіологічних нарисів” базувався на аналогії “суспільство – біологічний світ”. Вироблений натуральною школою арсенал засобів художнього зображення збагатив творчі методи І.Гончарова, М.Помяловського, Ф.Решетнікова, О.Левітова, М. і Г.Успенських, І.Тургенєва, Ф.Достоєвського та інших письменників. У найбільш сконцентрованому вигляді російський натуралізм проявився в останній третині ХІХ століття у творчості Г.Успенського, Д.Мамина-Сибіряка, П.Боборикіна, Г.Потапенка, О.Серафимовича, О.Амфітеатрова. Характерними рисами російського натуралізму є демократизація тематики, нарисовість, соціальний детермінізм, аналітичне дослідження дійсності, нігілізм у поглядах на суспільство та мораль.

Схожість між творчими методами І.Франка й І.Тургенєва є у тому, що стосується їхніх синтезуючих здатностей. Обидва письменники не замикалися у межах якогось одного літературного напряму, а поєднували у творах елементи натуралізму, реалізму, романтизму тощо. Оцінка, яку дав Франко творам російського письменника, цілком може стосуватися і його власних творів: “Характери його повістей і описи звичаїв та обичаїв взяті ним якби живцем з народного життя; в них не видно штучних креацій і масок, лиш всюди вірна фотографія – а однак крізь ті твори пробиває всюди вищий, ідеальний напрям, і смілі реалістичні образи ідуть поруч з романтичними і ідеальними” [159, т.26, 291].

Близькою Франкові була також ідейно-естетична концепція Ф.Достоєвського. “В силу історичних обставин творчість Франка і Достоєвського споріднювала вже сама їх тематика: об’єктом уваги обох письменників були “униженные и оскорблённые” [176, 205], – вважає Ю.Янковський. Звичайно, твори російського письменника є загалом реалістичними, а не натуралістичними, та “душна клініка Достоєвського” багато в чому нагадує “анатомічний театр Золя” (обидва визначення дав Франко). На думку українського критика, “оба вони любуються в студіюванні людської душевної патології” [159, т.31, 305], а це – одна з характерних , хоч і не визначальних рис поетики натуралізму.

Франко вважав характерними рисами всієї російської літератури поглиблений психологізм, експресивність, морально-етичну спрямованість. Їх він віднаходить зокрема у російського письменника-натураліста Г.Успенського, який “не шукає незвичайних людей ані пригод, але бере те, що бачить довкола себе, найпростіші, найзвичайніші події, і правдиво віщим духом вникає в найдрібніші причини і наслідки тих подій, заглядає в душу людей, що в них запутані, і в усьому тому показує таку глибінь правди, не раз важкої і страшної, що чоловіка переляк бере, немов хто перед вашими ногами раптом відкрив безодню, де вам здавалося, що стоїте на рівній твердій землі” [159, т.28, 42-43]. Індивідуальні, а в чомусь і національні особливості того натуралізму, який репрезентує Г.Успенський, Франко бачить у відсутності стислого об’єктивізму, характерного для творчої манери Е.Золя; у тому, що Успенський завше виступає на сцені сам, зі своїми думками, зі своєю тугою і журбою; у тому, що він, услід за російськими народниками, ідеалізує темну селянську масу [159, т.28, 187]. У статті “Гліб Успенський” Франко торкається питання про еволюцію художньої свідомості російського письменника: “З автора побутових сцен і фотографа моментів він став рудокопом, що в завалі бруду, вбожества, деморалізації і деспотизму докопувався совісті, шукав людини й людськості” [159, т.33, 372]. Така характеристика цілком могла би стосуватися творчості самого І.Франка, який закликав шукати “іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче”. Головний недолік Успенського, у порівнянні з творами тих-таки Золя, Достоєвського, Франко бачить у тому ж, у чому він свого часу застерігав “реальну” критику Добролюбова, Писарєва – у “недостачі художності”, у тому, що “кожна поступка на користь “мистецтва” здавалась йому [Успенському, – Р.Г.] немов “наругою над правдою, майже злочином” [159, т.33, 371].

Деякі твори російських письменників-натуралістів Франко перекладав українською мовою. Серед них – нариси бурси і бурсаків   
М.Помяловського. У “Передньому слові перекладчика” Франко високо оцінює прагнення росіянина “підчищеному чоловіцтву” протиставити правдиві студії забутого, погордженого, пропащого “подення суспільності”. Але головну заслугу Помяловського Франко бачить у тому, що при всій тверезій правді представлених фактів у його творах усюди пробивається гаряча чесна душа, ясні і тверді переконання та щире бажання виправити підмічені соціальні недоліки. Порівнюючи творчі методи М.Помяловського та іншого представника новішої натуральної школи – Ф.Решетнікова, Франко зазначає: “От тота гарячність власного переконання, тото нервове життя, тремтяче в кождій стрічці його письм, робить Помяловського близьким і рідним серцю кождого, хто й сам щиро і гаряче бажає щастя нещасним і волі невольникам. Тота гаряча нервовість становить найоригінальнішу черту Помяловського і найбільше відрізняє його від Решетнікова, котрого до крайності об’єктивні твори немов давлять нас ваготою і голою правдою фактів” [159, т.25, 76].

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

Щодо польської літератури, то в неї, як і в українську літературу, Е.Золя прийшов переважно з російських журналів і перекладів. І.Франку належить польський переклад оповідання Е.Золя “Безробіття”, яке було надруковане у робітничій газеті “Praca” (1879, № 2, 3). В.Матвіїшин підкреслює, що “саме І.Франко першим у польській (як і в українській) критиці дав об’єктивну оцінку творчості Е.Золя, відмінну від висновків польських літературознавців, і таким чином, до певної міри, прислужився до його популярності у Польщі” [104, 54]. Тому в даному випадку варто говорити не про міжлітературні впливи, а про міжлітературні взаємовпливи. І.Франко популяризував натуралізм, але міг і збагачуватися здобутками польських натуралістів. Він рішуче критикував польських письменників новітніх часів за “нахил не стільки до ідеалізму, скільки до ідеалізування, тобто до прикрашування, облагороджування того, що насправді зовсім не таке, і до обминання тих сторін життя і явищ, яких таким чином облагородити не можна“ [159, т.27, 124]; вказував на кризовий стан польської поезії, у зв’язку з тим, що “великий скарб мотивів, картин і форм романтичної поезії вже давно вичерпаний” [159, т.27, 257]. Прихід позитивізму в економічне і культурне життя Франко називає “великим поворотним моментом в історії культурного розвитку Польщі”. На його думку, плідним був вплив позитивізму на літературу: “Він виховав такі великі таланти, як Сенкевич і Прус, під його непереможним впливом творила Еліза Ожешко; цілий ряд менш талановитих письменників, як Свєнтоховський, Дигасінський, Юноша та ін., йдуть слідами цих передових талантів.

Заслугою позитивізму було також і те, що цей напрямок, під впливом російської белетристики 60-х років, яка займалася описом селянського життя, почав ближче стежити за життям польського селянина” [159, т.33, 377]. “Наскрізь дитиною позитивізму, ентузіасткою прогресу, науки і вільної думки й чину” називає І.Франко Марію Конопніцьку в однойменній статті. Критик зазначає, що її “образки”, де “змальовано польського селянина в усій його сумній дійсності, з наочністю і гіркістю колориту, які часто межували з брутальністю”, “діяли, як вибух бомби”; “вони відразу зірвали ореол, що ним прикрасили постать селянина в польській літературі давніші письменники” [159, т.33, 378]. Дещо раніше, у статті “Poezje Jana Kasprowicza”, Франко звертає увагу на один, як йому здається, недолік у творах Конопніцької, котра, так само як і Золя, не інтегрована у життя простого народу: “На жаль, вона надто мало знає життя народу, – пише Франко, – народившись у панському дворі, вихована оддалік від селянської хати, вона наблизилася до неї не під натиском свого таланту, наскрізь романтичного, а під впливом теорії, доктрини й переконання про необхідність такого кроку” [159, т.27, 258]. Інша справа Я.Каспрович. Його прихід у польську літературу викликав у частини читаючої громади “інстинктивне відчуття, те таємниче тремтіння, яке інколи охоплює знервованих, випещених салонних ляльок, коли в їхньому товаристві ні з того, ні з сього з’явиться мужик – простий мужик у сіряку, у важких чоботях, з грубими руками, від яких відгонить сильним запахом землі, що його годує” [159, т.27, 260]. Свого часу у вступному слові до видання “Еміль Золя. Довбня” (1879) Франко описував подібну реакцію освічених, інтелігентних та ситих французьких буржуа, коли в “Довбні” перший раз перед їхні очі з’явився “робочий люд” в “правдивій, не ідилічній і не романтичній одежі”; коли “вони перший раз почули зблизька його бесіду, перший раз... занесло їх делікатні носи “запахом люду” [159, т.26, 102]. Франко високо цінував те, що “у Каспровича ми маєм справжній опис селян певної місцевості, селян з крові і кості, що живуть ще й досі або недавно померли, – отже, маємо тут у повному значенні те, що Золя називає documents humains (людські документи), звичайно, пропущене крізь призму індивідуальності і поетичної фантазії самого автора” [159, т.28, 153]. Франко захищає право митця писати на будь-які теми: “Деякі польські критики попросту закидали Каспровичу, що він пише пасквілі на люд, малюючи самих п’яниць, злочинців або маніяків. По моїй думці, закид несправедливий. Можна малювати, що кому хочеться; головна річ в тім, як малювати” [159, т.31, 403].

До недоліків творчого методу Я.Каспровича Франко відносить “закоханість у чисто абстрактну поезію і філософські роздумування” [159, т.27, 261]; подібний до золівського фаталізм (“над цілим оцим “селянським світом” тяжить якась сіра хмара, якась фатальна безвихідь” [159, т.28, 154]).

Франко був також добре обізнаний із творчістю багатьох німецьких натуралістів, серед яких можна назвати хоча б М.Кретцера, братів Ю. і Г.Гартів, А.Гольца. Л.Рудницький у статті “Франкові “Панські жарти” у світлі німецьких літературних теорій” пише, що Франко був дуже співзвучно настроєний до ходу розвитку німецької літератури і застосовував деякі з естетичних принципів, розвинутих німецькими натуралістами, навіть перед висловленою Арно Гольцом теорією “абсолютного натуралізму” в його “Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze” в 1891 році. Франковими джерелами були найбільш вірогідно журнали “Kritische Waffengange” (1882-1884), редагований братами Генріхом і Юліусом Гартами в Берліні, і в Мюнхені Конрадова “Die Gesellschaft”, яка видавалась з 1885 до 1902 року [188, 808].

Рецензуючи статтю у “Kunstwart”’і під назвою “Об’єктивність і суб’єктивність у поезії”, Франко дорікає М.Кретцеру за те, що той “різко і не зовсім слушно нападає на “описовий” метод Золя, протиставляючи йому аналітичний і психологічний метод росіян, особливо ж Достоєвського, якого ставить значно вище Золя” [159, т.27, 283]. Франко пише: “Це захоплення Достоєвським, у чому Кретцера випередили інші німецькі “натуралісти”, доводить тільки одне, а саме: великий занепад німецької літератури, яка... так далеко відійшла від правди, щирості і натуральності, так глибоко загрузла в шаблонах і умовній фальші, що кожний правдивий вираз людських почуттів, хоча б і хворобливих, кожний правдивий опис дійсності діє на них захоплююче, як свіже повітря на звиклого до смороду і гнилизни в’язня” [159, т.27, 283]. Вплив “патологічної музи Достоєвського” вбачає Франко зокрема у драмі Гауптмана “Схід сонця” [159, т.31, 145].

Український письменник був знайомий і з іншими національними варіантами літератури натуралізму, наприклад, з італійським веризмом. Він писав у статті про Джозуе Кардуччі, що останній “належав до творців напряму так званих веристів, якого головним репрезентантом зробився Д’Аннунціо зі своїм замилуванням до малювання з невмолимою точністю сцен брутального, фізичного людського терпіння...” [159, т.37, 223].

Якщо пригадати, з якими труднощами доводилося Емілеві Золя проштовхувати теорію “експериментального роману” у Франції, де його попередниками були Бальзак, Флобер, брати Гонкури, то можна собі уявити, з яким спротивом довелося мати справу Франковим натуралістичним експериментам в Україні, де глибоко й міцно пустили коріння сентименталізм, романтизм, бурлеск. “В таких краях усякі новатори подібні до тої господині, що силкується натопити піч мокрими дровами: і куриться, і сичить, і очі гризе, а вогню як нема, так нема” [159, т.31, 378], – скептично зауважив Франко. І все ж йому вдалося-таки “натопити піч” літературної критики, нехай і дещо “мокрими дровами” скандалу; це сприяло “потеплінню” літературного життя в Україні, звільненню його з-під криги старих естетичних догм і приписів. Аналізуючи стан справ в українській літературі Галичини за 1886 рік, Франко жалкує, що в “Бібліотеці найзнаменитіших повістей” друкують “найбездарнішу писанину” замість “шедеврів Діккенса, Шпільгагена, Золя та ін.” [159, т.27, 44]; критик характеризує естетичний канон тодішніх “керівних естетів”: “Якнайменше селян, а як уже селян, то принаймні “підчищених”, які промовляли б так, щоб це не бентежило гімназійних учнів! Жодних “неестетичних” слів і жодних “неморальних” ситуацій! А крім цього, пиши і виставляй, що тобі до вподоби!”

Іронія долі! Цей канон, на перший погляд, такий невинний і справедливий, при суворому застосуванні стає кодексом облуди і фальшування життєвої правди, тому носить у собі самім зародок неморальності, який може розвинутися у цілковитий брак моральної основи...” [159, т.27, 52].

Літературно-критична діяльність Франка немало прислужилася для того, щоб вберегти запозичену переважно у французьких та російських письменників натуралістичну “розсаду” від граду критики, але натуралізм ніколи б не прийнявся на українському ґрунті, якби у вітчизняній літературі не було жодних сприятливих “кліматичних” умов для цього. І до Франка деякі українські письменники використовували прийоми та засоби художнього зображення, котрі пізніше стали складовими частками поетики натуралізму. Дрібнопис фізіологічних нарисів Гребінки, романів Свидницького, Панаса Мирного, їхні детальні описи повсякденності могли стати основою для натуралістичного фактографізму в творчому методі Франка. Фактографічну техніку, тематику суспільних “низів”, емансипаційні мотиви зустрічаємо у творах Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького. У посмертній згадці про Марію Маркович Франко писав: “...Оповідання Марка Вовчка найясніше і найпростіше зазначають емансипаційну тенденцію – не абстрактними мудруваннями, не зворушливими покликами, а простим, скромним та сердечним змалюванням щоденних фактів життя, від якого тільки по довшім вчитуванні морозиться кров у жилах” [159, т.37, 279]. У статті “Ювілей Івана Левицького (Нечуя)” (1905) Франко, торкаючись творчої манери українського реаліста, зазначає, що в нього “зорові враження звичайно переважають, і артист інколи тільки стане та любується на ті постаті, сфотографовані його очима в усіх їх рухах та обстанові...” Критик вважає, що Нечуй схопив своїх героїв “живцем із життя”, не скривив їх контури, не переборщив краски [159, т.35, 375].

Поетика натуралізму різною мірою проявилася також у творах інших українських письменників. Зокрема О.Кониський, на думку Д.Наливайка, розвиваючи оповідну манеру Марка Вовчка “з народних уст”, поступово приходить до об’єктивного живописання, зображення життєвого документа, до натуралістичного фактографізму, культивуючи такі жанрові різновиди, як нарис, подорожній нарис, “фотографії” з життя. Його пізній творчості “притаманна типологічна близькість до російського натуралізму, значною мірою вона протікала в спільному з ним річищі і має чимало спільних тематологічних і стильових ознак” [117, 126].

В.Поважна у монографії “Розвиток української літературної критики у 80-90-х роках ХІХ ст. (До проблеми критеріїв і методу)” (1973) детальніше досліджує натуралістичні тенденції в українській літературі останніх десятиліть ХІХ століття та літературно-критичну дискусію навколо них. На думку авторки, адептами або й творцями натуралістичного напряму в Україні у різній мірі були В.Горленко, О.Кониський, М.Грушевський, А.Чайковський, Г.Бораковський, М.Павлик [133].

Леся Українка добачала риси натуралізму навіть у творчості такої витонченої естетки, як О.Кобилянська. На її погляд, правдивий літературний талант Кобилянської – у поєднанні двох стилів: “дуже романтичного” і “чисто натуралістичного” [101, т.9, 58-59]. Контрастне використання елементів протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами літературних напрямів критики помічали й у Е.Золя, й у І.Франка. Однак частіше ці екстреми зустрічаються у творчості неонатуралістів, до яких в Україні у першу чергу можна зачислити В.Винниченка. Літературознавці пояснюють такі тенденції у розвитку натуралізму вичерпністю раціоналістичних засад позитивізму на початку ХХ століття, зверненням письменників до іншої, ірраціональної філософської основи. “Вітаїзм Винниченка теж пов’язаний з недовір’ям до розуму й ірраціоналізмом. Як і в деяких течіях “філософії життя”, зокрема в ніцшеанстві, тілесно-емоційні первні у Винниченка не менш суттєві й активні, ніж свідомість, раціо” [117, 128], – зазначає Д.Наливайко.

Отже, натуралістичний експеримент Франка мав-таки деяке підґрунтя у традиціях національної літератури, як і перспективи для розвитку, його проведення можна навіть вважати певним чином об’єктивно зумовленим, закономірним етапом у розвитку українського літературного процесу.

Кожен літературний напрям має власну ієрархію культивованих ним жанрів. Найуживанішими у натуралістів жанрами стали повість, роман і новела. “Новела завжди була і залишається, до певної міри, експериментальним жанром. Завдяки своїй “малоформатності” вона являє собою зручне поле для випробовування, апробації перевірки нових ідей і художніх принципів” [83, 24], – вважає Ю.Ковальов. Вже з новелістики експериментально перевірені теми переходять в романи або в епічні романні цикли. І.Денисюк подібну тенденцію знаходить у Франка: “...Іван Франко, що називав себе “мініатюристом та мікроскопістом”, який звик знаходити “цілий світ у краплині води”, новелістичну концепцію переносив і на повісті, які відзначаються інтенсифікацією подій в часі, стрімким розвитком сюжету, несподіваним зламом, що, наче той обвал у горах, розкриває різні пласти суспільного буття, розкриває характер у крайній ситуації, у сплетінні суперечностей дійсності” [58, 99].

Щодо натуралістичного роману, то теоретики літератури звертали увагу на його різноманітність у проблемно-жанровому відношенні. У ньому виділяли, наприклад, фізіологічний, соціально-критичний, символіко-містичний типологічні різновиди [172, 60].

У кінці ХІХ століття у літературознавців були сумніви щодо можливості існування натуралістичної драми, бо коли роман орієнтувався на науковість, теорію середовища, соціальний дарвінізм, то драма більше тяжіла до неоромантизму. Франко вказував на жанрову специфіку творчості Золя: “З природи своєї він епік – може, один із останніх великих епіків, силкувався перенести свої натуралістичні теорії на драму, але ті його концепції дуже наївні і поверхові і навіть не доторкаються суті драматичної творчості” [159, т.31, 304]. Подібної точки зору свого часу дотримувалася і Леся Українка, яка була переконаною, що майже вся драматургія натуралістів не оригінальна, а складається з переробок романів, котрі не мали особливого успіху, якщо не враховувати “успіху скандалу” деяких з них. Поетеса доводила: “Із всіх “людських документів” натуральної школи виявилося так само неможливо створити драму, як неможливо було б за допомогою вирізки і наклейки скласти з фотографій картину. Справжній драматург може користуватися цими документами тільки так, як справжній художник фотографіями, – він може звертатися до них, щоби допомогти своїй пам’яті, але не підпорядковуватися їм” [101, т.8, 235]. Літературознавець Л.Шпак робить протилежні висновки: “Однак саме натуралістична драма Німеччини досягла найбільш довершених форм виразності. Використовуючи “секундний стиль”, драматурги перевершили романістів за точністю і ємністю деталі” [172, 16]. Багато драматичних творів Гауптмана, Винниченка, представників “Молодої Польщі” створені саме в натуралістичній манері. А мистецтво колажу доводить, що справжній художник може і за допомогою вирізки і наклейки складати з фотографій картину. Пізніше й сама Леся у новознайденій статті про драму Гауптмана змінила свою думку. Справа тут не в документах. Докладність психологічного аналізу, наприклад, в “Украденому щасті” Франка йде саме від “дрібнопису” натуралістичного стилю.

У статті “Наш театр” Франко, констатуючи “кризу театрів руських”, звертає увагу на деякі характерні ознаки вітчизняного театру, які є водночас його недоліками: “...Склонність до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом, страшенна дразливість на все “неестетичне”, т.є. не підхоже під старосвітські, вузькопарафіянські погляди на приличність, нехіть до смілого аналізу і навіть до зображування явищ прикрих, вражаючих нерви ніжних пансіонерок” [159, т.28, 283]. Однак Франко застерігав драматичне мистецтво і від інших крайнощів, від того шляху, яким пішов театр у Франції, де він “справді найповніше відповідає тому огидливому при всім своїм блиску малюнкові, який дав Золя в своїй “Нані”. На думку Франка, театр зробився там “слугою порнографії та школою утонченої, а то й зовсім брутальної розпусти”, “привчив Європу бачити в світі і в людському житті один центр – полові зносини”. “І коли ХІХ вік бачив на різних кінцях Європи реакцію проти тої паризької порнографії, бачив репертуар Ібсена та Бйорнсона, Гауптмана та ще декого, то все се були спорадичні змагання геніальних одиниць, які досі не могли зламати переваги театральної порнографії, що, висилаючи свої загони з Парижа, знайшла собі адептів і в Німеччині (Зудерман, Шніцлер), і в Польщі..., і в Росії” [159, т.35, 345-346], – резюмує автор статті “Львівський театр і народна честь”.

Великою заслугою письменників-натуралістів слід визнати демократизацію тематики їхніх творів. Франко зауважив, що “коли давніше штука, а затим і поезія була власністю немногих вибраних одиниць, була немов привілегією аристократів, в ХІХ віці вона чимраз більше демократизується, стається власністю широких мас народних” [159, т.31, 501].

В огляді українського літературного життя за 1892 рік критик закликає письменників “раз у раз сходитися з людьми різних станів, різних професій, родів праці, різного ступеня інтелігенції і моральності, придивлятися їм в різні моменти їх життя” [159, т.29, 9].

Відповідно до головних ідейно-естетичних засад натуралізму письменники цього напряму вибирали і засоби художнього зображення. За визначенням братів Гонкурів, “сучасний роман твориться за документами, розказаними автору чи спостереженими ним у дійсності” [47, 479]. Звідси походить публіцистичність, документалізм, нарисовий характер натуралістичних творів. Про подібність творчої манери Золя і Франка на основі “густого публіцистичного наповнення” говорить М.Ласло-Куцюк у статті “Іван Франко і Еміль Золя”. Вона пояснює цю публіцистичність тим, що “одержимість політикою, напевне, головна риса творчої особистості обох авторів” – їх цікавили злободенні проблеми суспільства, вони, подібно до Бальзака, намагалися висвітлити у творчості життя найрізноманітніших верств цього суспільства. Однак Франко ніколи не редукував натуралістичне мистецтво до рівня абсолютної публіцистики. І.Денисюк зазначає, що постулат “наукового реалізму” у Франка – це “створення того, що нині називають “літературою факту”, – але з широкою естетичною програмою, яка передбачає поруч із соціологічними, постановку важливих психологічних проблем людинознавства” [58, 58]. Власне у цій широкій естетичній програмі, при всій її відкритості й демократичності, на рівні мовному не було місця для численних штампів і шаблонів, характерних для публіцистики. Та й у творчості Золя український письменник цінує безпосередність, живість мови, яка, “як небо від землі, відрізнялася від заяложених правил стилістики і відзначалася надзвичайно нерідко дитячою простотою, аж до кострубатості” [159, т.26, 97]. У статті “Літературна мова і діалекти” Франко висловлює думку, що “живий язик не має граматики, тобто не зносить школярських, механічних і непорушних правил, диктованих ніби вченими. Живий язик можна і треба студіювати як живу рослину, але не можна і не слід засушувати і заковувати в мертві правила і формулки” [159, т.37, 205-206]. Франко рішуче відкидає манеру, за якою “молоді панночки розмовляють у стилі святого Фоми Кемпійського, молоді паничі – в стилі Фоми Аквінського” [159, т.27, 172-173]. Для нього мова – засіб правдивої характеристики персонажа, важливий ідентифікуючий фактор. Тому він критикує “підчищену”, “салонову українську мову” поезій Христі Алчевської, мову, позбавлену пластики, багатства лексикону й зворотів, які автори отримують від “безпосереднього підслухування простого народу” [159, т.37, 273]. В українській літературі Франко чи не найвище ставив мову творів І. Нечуя-Левицького: “Се вже не та поетична, декуди аж переборщено поетична та квітчаста мова Марка Вовчка, не штучна, силувана, академічно неповертлива мова Куліша, – се переважно буденна мова українського простолюддя, проста, без сліду афектації, проте багата, колоритна і повна тої природної грації, якою вона визначається в устах людей з багатим життєвим змістом” [159, т.35, 376]. Відсутність афектації Франко цінував і у творчій манері Детлефа фон Лілієнкрона: “Він не філософствує, не аналізує – рідкість між німцями, але уміє бачити ясно, виразно, як бачить тільки вправний стрілець; уміє схарактеризувати всяку ситуацію коротко і докладно, мов рапорт воєнного коменданта” [159, т.31, 186]. Подібні риси Франко відзначає також у творчості Конрада Фердінанда Мейєра: “Висловити кожну думку якнайпростіше, якнайясніше і якнайкоротше, – се був його девіз... Він розважав кожне речення, кожну фразу, скорочував, добирав найвлучнішого слова, переправляв до втоми” [159, т.31, 427]. Тенденції до ущільнення і спрощення мовних конструкцій абсолютизувалися у “секундному стилі” німецьких натуралістів, які практично не застосовують засобів художнього зображення. Метафори, порівняння, епітети зустрічаються у них дуже рідко; у текстах переважають дієслова, що передають інтенсивність дії. У трактаті “Із секретів поетичної творчості” Франко скептично ставиться до таких експериментів у німецькій літературі, як до надуживань: “Під проводом Арно Гольца постала там купка поетів, котра, знов зводячи до абсурду певну доктрину, відкидає все, що досі називалося поетичною формою і мелодією, отже, не тільки риму, але й рівний розмір віршів, і ставить основним принципом нової поезії голе слово в його безпосереднім, первіснім, несфальшованім значенні”. Про цю нову “школу” Франко каже: “Взагалі, чим менші таланти, тим більше роблять шуму – стара історія” [159, т.31, 96-97].

Важливого значення набувають у творах натуралістів діалоги, завдяки яким передається вся багатоманітність розмовних інтонацій, домінує питально-відповідальна форма, насиченість окличними реченнями, емоційно забарвленою лексикою. “Застановитися ближче над секретом мужицького діалогу, над тим, що різнить його від нашого” закликав літераторів й І.Франко [159, т.37, 8].

Щодо індивідуальних особливостей творчого методу Франка, то, чи не найголовніша з них, на наш погляд, – синтезуюча здатність. Не як метод, а як елемент у структурі творчого методу Франка, натуралізм міг чимало прислужитися письменнику, адже завдяки високій “валентності” він легко утворював сполуки з іншими літературними напрямами. Цікавим є застосування елементів натуралізму в загалом реалістичних творах Бальзака, Флобера, Мопассана, Кретцера, сплав натуралізму та імпресіонізму в братів Гонкурів, Золя; експресіонізму та натуралізму в німецьких експресіоністів тощо. І коли для екстенсивного розвитку літератури важливим було вивести натуралізм у порівняно “чистому” вигляді (це сприяло, наприклад, “канонізації” реалізму як цілком поміркованого “центристського” літературного напряму), то для інтенсивного її розвитку більш важливою є можливість творчого застосування прийомів, вироблених натуралізмом, здатність елементів натуралізму доповнювати собою поетики інших літературних напрямів.

У цілому, літературно-критична спадщина Франка зафіксувала багато доказів неабиякого зацікавлення критика історико-теоретичними проблемами натуралізму, як і спробу логічно обґрунтувати необхідність впровадження деяких ідейно-естетичних засад цього напряму в українській літературі. Заслугою Франка є створення на основі реалістичного і натуралістичного мистецтва власної концепції “наукового реалізму”, яку можна вважати індивідуальним та національним різновидом натуралізму. Проведення натуралістичного експерименту в Україні було цілком на часі й принесло позитивні результати. Провокативний характер цього експерименту примусив пожвавитись літературну критику, започаткувати обговорення проблем і шляхів розвитку української літератури. Вироблення натуралізмом нових методологічних принципів, прийомів, техніки письма, мовних засобів стало поштовхом до подальшої інтенсифікації літературного процесу в Україні.

Теоретичні погляди Франка перебували у діалектичній єдності з його художньою практикою. Тому оригінальність його ідейно-естетичної концепції необхідно досліджувати й на основі художніх творів письменника.

Список використаної літератури

1. Адмони В. Поэтика и действительность. – Л., 1975. – 309 с.
2. Академические школы в русском литературоведении. – М.,1975. – 514 с.
3. Андрієвська О., Яворська Л. Французько-український словник. – К., 1965. – 792 с.
4. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине ХІХ века. – М., 1988. – 311 с.
5. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. – М.,1968. –   
   653 с.
6. Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 13. – М., 1951. – 323 с.
7. Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. – М., 1983.- 416 с.
8. [Барвінський В.]В. “Молот” – галицько-українська збірка: рецензія // Правда. – Львів., 1879. – Вип. 11.
9. Барвінський О. Історія української літератури. – Львів., 1920. – Ч. 1. – 374 с.
10. Басс І, Каспрук А. Іван Франко. Життєвий і творчий шлях. – К., 1983. – 214 с.
11. Басс І. Художня проза Івана Франка. – К., 1965. – 312 с.
12. Безуглий Л., Власенко В. До питання про варіанти повісті І. Франка “Boa constrictor” // Укр. літературознавство. – 1979. – Вип. 82. – С. 64-72.
13. Безуглий Л. Спостереження над поетикою оповідання І. Франка “На роботі” // Укр. літературознавство. – 1982. – Вип. 38. – С. 86-92.
14. Білецький Л. Основи літературно-наукової критики (Спроба літературно-наукової методології). – Прага., 1925. – 307 с.
15. Білецький О. Романтизм і натуралізм у французькому театрі ХІХ сторіччя. // Зібр. тв.: У 5 т. – Т. 5. – К., 1966. – 321 с.
16. Білецький О. Художня проза І. Франка // Від давнини до сучасності: Вибрані твори у 2 т. – Т. 1. – К., 1960. – С. 381-429.
17. Білявська О. Творча історія оповідання І. Франка “Ріпник”// Питання текстології: Іван Франко. – К., 1983. – С. 82 – 106.
18. Богомолов А. Идея развития в буржуазной философии. – М. , 1962. – 374с.
19. Бондар Л. “Коли екстреми ся стрічають”// Укр. літературознавство. 1992. – Вип. 56. – С. 85-95.
20. Бровіньок Т. Колізія двійництва в романі Франка“Лель і Полель” // Рад. літературознавство. – 1981. – № 6. – С. 57-65.
21. Бровіньок Т. Студія Івана Франка “На дні” як новий тип ідейно-естетичної структури// Українська мова та література в школі. – 1981. – № 8. – С. 37-43.
22. Брокгауз и Ефронъ. Энциклопедическій словарь. – СПб.,1904. – 615 с.
23. Будний В. І. Франко про критерії оцінки суспільної значимості літератури // Укр. літратурознавство. – 1981. – Вип. 36. – С. 20-28.
24. Будний В. Поетика і критика: (Праця І. Франка “Із секретів поетичної творчості” на тлі літературно- критичних шукань рубежа ХХ ст.) // Укр. літературознавство. – 1987. – Вип. 48. – С. 20-28.
25. Бунчук Б. Поетичне новаторство Івана Франка. // Укр. літературознавство. – 1981. – Вип. 36. – С. 29-34.
26. Буров А. Марксистско-ленинская эстетика против натурализма в искусстве// Вопросы философии. – 1950. – № 1. – С. 69-81.
27. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. – М., 1983. – 440 с.
28. Вервес Г. Генріх Ібсен та Іван Франко // Слов’янське літературознавство і фольклористика. – К. , 1987. – Вип. 16. – С. 24-28.
29. Веселовский А. История поэтики. – М., 1989. – 406 с.
30. Вико Дж. Основы новой науки. – Л., 1940. – 236 с.
31. Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики: Литературно- критические статьи. – М. , 1987. – 384 с.
32. Возняк М. Автобіографічний елемент в оповідані Франка “На дні”. – Львів, 1939. – 38 с.
33. Возняк М. З початків реалізму Івана Франка. – Львів, 1949. – 221 с.
34. Войтюк А. З історії становлення естетичних поглядів І. Франка // Рад. літературознавство. – 1975. – №11. – С. 49-59.
35. Войтюк А. Іван Франко про єдність почуття і мислення у поетичній творчості // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1962. – Зб. 9. – С. 61-69.
36. Волинський П. Методи літературознавчого дослідження в працях І. Франка// З творчого доробку: Вибрані статті. – К., 1973. – С. 230-254.
37. Волков И. Творческие методы и художественные системы. – М., 1988. – 253 с.
38. Гаєвська Л. І. Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії української літератури ХІХ – поч. ХХ ст. – К., 1991. – С. 154-162.
39. Гаєвська Л. “Коли обриваються пута...” // Слово і час. – 1992. – С. 4-12.
40. Гаєвська Л. Натуралізм // Українська літературна енцикло­педія: В 5 т. – Т. 3. – К., 1995. – С. 463-464.
41. Гарасим Я. Іван Франко і культурно-історична школа // Укр. літературознавство. – 1996. – Вип. 62. – С. 67-75.
42. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М., 1975. – 470 с.
43. Гинзбург Л. О литературном герое. – Л. , 1979. – 221 с.
44. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л. , 1976. – 448 с.
45. Гнатюк В. Про ювілей І. Франка в 1898 р. // Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1956. – С. 309-312.
46. Гнатюк М. Іван Франко і деякі проблеми життя єврейської людності в Галичині// Укр. літературознавство. – 1993. – Вип. 58. – С. 78-86.
47. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. – М., 1964. – Т. 1. – 710 с.
48. Гончарук Г. До питання про “науковий реалізм” І. Франка // Укр. літературознавство. – 1969. – Вип. 7. – С. 18-23.
49. Гресько М. Дві маловідомі статті І. Франка про Мопассана. // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1960. – Зб. 8. – С. 31-43.
50. Гром’як Р. Внесок Івана Франка в розвиток естетики художньої творчості // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнар. симпоз. ЮНЕСКО (Львів, 11-15 верес. 1986 р.) : У 3 кн. – К. , 1989. – Кн. І. – С. 188-191.
51. Гром’як Р. Громадськість і професіоналізм: (Соціальна відповідальність критика): Літ.- крит. нарис. – К. , 1986. – 204 с.
52. Гузар З. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті “Борислав сміється // Укр. літературознавство. – 1969. – Вип. VII. – С. 58-65.
53. Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі І. Франка. (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті “Boa constrictor”) // Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 106-112.
54. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельбурн, 1996. – 151 с.
55. Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературъ и въ искусствъ.–М.,1891.– 350 с.
56. Денисова Т. Иван Франко и натурализм // Іван Франко і світова культура. – Кн. І. – К., 1990. – С. 212-220.
57. Денисюк І. Життя і жанр: (Про робітничі оповідання Івана Франка) // Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 15-21.
58. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття. – К., 1981. – 214 с.
59. Денисюк І. Способи оповіді в малій прозі І. Франка// Укр. літературознавство. – 1969. – Вип. 7. – С. 14-20.
60. Денисюк І. “Суспільно-психологічна студія” або “живопись дна” // Укр. літератрознавство. – 1968. – Вип. 5. – С. 92-99.
61. Донченко М. Маловідома стаття Івана Франка про Еміля Золя // Радянське Прикарпаття. – Станіслав, 1957. – С. 190-194.
62. Дорошенко В. Радянське франкознавство // Українська літературна газета на 1956 рік. – С. 29-47.
63. Драгоманов М. Вибране. – К., 1991. – 684 с.
64. Драгоманов М. Листи до Ів. Франка і инших. 1881-1886: У 2 т. – Львів, 1906-1908.
65. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К., 1970.
66. Євшан М. Іван Франко: Нарис його літературної діяльності// Сучасність. – 1967. – № 5. – С. 58-69; № 6. – С. 35-45.
67. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – 432 с.
68. Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. – К., 1913. – 125 с.
69. Жук Н. Проза Івана Франка. – К., 1977. – 214 с.
70. Забарило К. Іван Франко – критик Еміля Золя// Літературна критика. – 1940. – № 8-9. – С. 7-29.
71. Затонский Д. Искусство романа и ХХ век. – М., 1973. – 306 с.
72. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: В 2 т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 457- 491.
73. Золя Э. Жерминаль. – Донецк, 1980. – 488 с.
74. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – Т. 24. – М., 1966. – 321 с.
75. Золя Е. Черево Парижа. – К., 1960. – 303 с.
76. Іванов П. Іван Франко – видавець “Дрібної бібліотеки” // Наукові записки Київського державного університету. – Т. 15. – Зб. філологічного факультету. – Вип. 7. – № 9. – 1956. – С. 35-49.
77. Ільницький М. Все, що мав у житті ...: Повість Івана Франка “Перехресні стежки” у світлі авторської особистості // Жовтень. – 1986. – № 8. С. 105- 116.
78. Ільницький М. Повість “Перехресні стежки” і проблема художнього новаторства Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнар. симпоз. ЮНЕСКО (Львів, 11-15 верес. 1986 р.) : У 3 кн. – К. , 1989. – Кн. І. – С. 256-259.
79. Калениченко Н. Новими шляхами. До питання про особливості революційно-демократичного напряму в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К. , 1959. – 145 с.
80. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. – К., 1977. – 256 с.
81. Каминский В. Пути развития реализма в русской литературе конца ХIX в. – Л., 1979. – 248 с.
82. Клименко В. Теорія експериментального роману та метод праці Еміля Золя // Життя і революція. – 1929. – № 6. – С. 16-19.
83. Ковалёв Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в ХIX веке. // Искусство и художник в зарубежной новелле ХІХ века. – Л., 1985. – С. 5-24.
84. Кожевников В. Культурно-историческая школа // Литера­тур­ный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 173-174.
85. Козій Д. Розвиток світогляду Івана Франка // Сучасність. – 1977. – № 5. – С. 27-33.
86. Комаринець Т. Традиції барокко в системі українського романтизму // Укр. літературознавство. – 1993. – С. 3. – 11.
87. Конт О. Курс положительной философии: В 6 т. – СПб., 1900. – Т. 1. – 302 с.
88. Косик В. До питання про еволюцію світогляду Івана Франка // Збірник на пошану професора Володимира Янева: Науковий збірник. – Т. 10. – Мюнхен, 1983. – С. 496-513.
89. Костенко А. Творчі методи в їх історичному розвитку. – К., 1981. – 374 с.
90. Кравченко М. Емоційно-оцінна лексика в “Бориславських оповіданнях” І. Франка // Українська мова і література в школі. – 1982. – № 3. – С. 28-34.
91. Крушельницький А. Переднє слово // Іван Франко. В поті чола. Вибір з оповідань. – Коломия., 1910. – С. 3-12.
92. Куликова И. Экспрессионизм в искусстве. – М., 1978. – 182 с.
93. Купранець О. Творчість Івана Франка // Світло. – 1956. – № 12. – С. 29-30.
94. Куца О. Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині ХІХ століття. – Тернопіль, 1995. – 224 с.
95. Кучборская Е. Эмиль Золя – литературный критик. – М. , 1978. – 312 с.
96. Лавріненко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка // Українська літературна газета на 1956 рік. – С. 3-29.
97. Ласло-Куцюк М. Велика традиція. – Бухарест, 1979. – 216 с.
98. Леонгард К. Акцентуированные личности. – К. , 1989. – 375 с.
99. Лесик В. Проблема народності літератури в естетиці Івана Франка // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1958. – Зб. 6. – С. 151-176.
100. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К., 1965. – 306 с.
101. Леся Українка. Зібр. творів: У 12 т. – К. , 1977.
102. Листування І. Франка і М. Драгоманова. – К., 1928.- 500 с.
103. ЛНВ. – 1898. – Т. І. – Кн. 3.
104. Матвіїшин В. Е. Золя в польсько-українських літературних взаєминах // Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 52-59.
105. Матвіїшин В. “Пастка” Е. Золя в оцінці І. Франка // Укр. літературознавство. – Львів, 1978. – Вип. 30. – С. 59-64.
106. Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв’язки ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1989. – 163 с.
107. Мельник Я. І остатня часть дороги... Іван Франко в 1914-1916 роках. – Львів, 1995. – 72 с.
108. Микитюк В. Коли студент переростає професора (І. Франко та Ом. Огоновський) // Укр. літературознавство. – 1993. – Вип. 58. – С. 132-137.
109. Михайловский Н. Жестокий талант // Статьи о русской литературе ХІХ – начала ХХ века. – Л., 1989. – С. 153-234.
110. Міщук Р. Сторінки великого життя // Драгоманов М. Вибране. – К., 1991. – С. 605-618.
111. Мороз О. Питання теорії літератури в епістолярній спадщині Івана Франка // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1964. – Зб. 11. – С. 54-66.
112. Мотылёва Т. Иностранная литература и современность. – М., 1961. – 367 с.
113. Мотылёва Т. К спорам о реализме ХХ века // Вопросы литературы. – М., 1962. – № 10. – С. 140-158.
114. Мухин М. Іван Франко як критик Драгоманова // Визвольний шлях. – 1956. – № 4. – С. 431-437; № 5. – С. 528-537; № 6. – С. 666-675; № 7. – С. 803-814.
115. Над’ярник Н. Скарби духу: (З лабораторії франківської філософсько-художньої думки) // Жовтень. – 1971. – № 8. – С. 122-129.
116. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.
117. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі // Літературознавство: Матеріали ІІІ конкресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С. 118-130.
118. Небесьо Б. Любовний трикутник: Іван Франко народ – модернізм // Сучасність. – 1991. – № 9. – С. 17-25.
119. Ненадкевич Є. До стилю Франкової новели 70-80 років // Про оповідання І. Франка. – 1927. – С. 56-69.
120. Неупокоева И. История всемирной литературы: проблемы системного и сравнительного анализа. – М., 1976. – 350 с.
121. Неупокоева И. Проблемы взаимодействия современных литератур. – М., 1963. – 227 с.
122. Нечиталюк М. Шлях Івана Франка до публіцистики // Укр. літературознавство. – 1972. – № 17. – С. 53-61.
123. Новиков А. От позитивизма к интуитивизму: Критические очерки буржуазной эстетики. – М., 1976. – 254 с.
124. Новиченко Л. Стиль – метод – жизнь // Наше общее дело. – М., 1970. – 194 с.
125. Огоновський О. Исторія литературы рускои. – Львів, 1893. – Ч. З. – 1115 с.
126. Павлик М. Потреба етнографічно-статистичної роботи в Галичині // Друг. – Львів, 1876. – № 13-16.
127. Пархоменко М. Формування естетичних поглядів І. Франка // Рад. літературознавство. – 1966. – № 6. – С. 24-40.
128. Пасічний В. Розвиток теоретико-літературної та естетичної думки у ХІХ – першій половині ХХ століття. – Харків, 1974. – 212 с.
129. Пастух Т. Романи Івана Франка (Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук). – Львів, 1997. – 16 с.
130. Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. – Мюнхен – Львів, 1994. – 312 с.
131. Підгайний Л. Франко і Золя // Літературна критика. – 1936. – № 5. – С. 108-115.
132. Піхманець Р. Деякі проблеми психології художньої творчості в літературно-теоретичних працях І. Я. Франка // Рад. літературознавство. – 1987. – № 12. – С. 42-50.
133. Поважна В. Розвиток української літературної критики у 80-90 роках ХХ ст. (До проблеми критеріїв і методу). – К., 1973. – 268 с.
134. Пустова Ф. Іван Франко – теоретик літератури. – К.; Д., 1976. – 144 с.
135. Раздольская В. Искусство Франции второй половины ХІХ века. – Л., 1981. – 318 с.
136. Реизов Б. Французский роман ХІХ века. – М., 1977. – 303 с.
137. Родзевич С. Еміль Золя та французький реалізм дев’ятнадцятого віку // Життя і революція. – 1928. – № 1. – С. 12-18.
138. Рублевська Л. Франко про Золя // Червоний шлях. – 1930. –   
     № 3. – С. 5-9.
139. Рудницький М.Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936. – С. 438.
140. Саєнко І. Композиційна майстерність Івана Франка – повістяра: (“Boa constrictor”) // Іван Франко і історико-літературний процес. – К., 1968. – С. 82-83.
141. Сеник Л. Філософські мотиви “Зів’ялого листя” Івана Франка // Укр. літературознавство. – 1988. – Вип. 50. – С. 18-24.
142. Скоць А. Франкові генетичні студії про Шевченка // Літературознавство: Матеріали ІІ конгресу Міжнародної асоціації україністів. – Львів, 1993. – С. 308-313.
143. Спенсер Г. Основания социологии. – СПб., 1876. – Т. 1. – 306 с.
144. Спенсер Г. Опыты. – ІІІ, СПб. – 1866. – 244 с.
145. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. – К., 1958. – 315 с.
146. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. – М., 1968. – 454 с.
147. Сучков Б. Речь идёт о методологии // Вопросы литературы. – М., 1962. – № 10. – С. 114-121.
148. Тараненко М. Біля джерел робітничої тематики в українській літературі // Українська мова і література в школі. – 1972. – № 8. – С. 13-22.
149. Тарасова А. Что такое “неонатурализм”? // Литературно-эстетические концепции в России конца ХІХ – начала ХХ в. – М., 1983. – С. 108-122.
150. Тэн И. О методике критики и об истории литературы. – СПб. , 1896. – 160 с.
151. Тэн И. Философия искусства. – М., 1933. – 360 с.
152. Тимофеев Л., Тураев Е. Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – 516 с.
153. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997. – 64 с.
154. Тюкин К. Культурно-историческая школа // Краткая литера­турная энциклопедия. – М., 1986. – Т. 3. – С. 891-893.
155. Фагэ Э. Политические мыслители и моралисты ХІХ века. – М., 1900. – 305 с.
156. Фадеев А. За тридцать лет. – М., 1957. – 142 с.
157. Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991. – 270 с.
158. Фізер І. Іван Франко: Від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 53-59.
159. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978.
160. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. – Минск, 1997. – 480 с.
161. Халімончук А. Суспільно-політичні сатири Івана Франка. – Львів, 1955. – 163 с.
162. Хомицький О. Німецькі письменники-реалісти ХІХ ст. в оцінці Івана Франка // Рад. літературознавство. – 1963. – № 1. – С. 62-71.
163. Христюк П. Вступна стаття // Іван Франко про Золя. – Харків, 1931. – С. 3-12.
164. Цеглинський Г. “Ватра” : Літературний збірник // Зоря. – 1887. – Ч. 9. – С. 192-196.
165. [Цеглинський Г.]Г.Ц. З вершин і низин [рецензія] // Зоря. – Львів, 1887. – Ч. 13-14.
166. Чичерін О. Достоєвський у творчій спадщині Франка. – 1971. – № 11. – С. 54-58.
167. Чичерін О. Літературознавчий метод Івана Франка в його судженнях про французьку літературу ХІХ ст. // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1958. – Зб. 6. – С. 191-199.
168. Чичерин А. Возникновение романа- эпопеи. – М. , 1975. – 376 с.
169. Чопик Р. На шляху до вироку (питання “Франко і натуралізм” у літературознавстві та критиці 1879-1950-х років) // Укр. літературознавство. – 1996. – Вип. 62. – 83-91.
170. Шамаєва С. Роль авторських відступів в оповіданнях І.Я. Франка для дітей // Укр. літературознавство. – 1992. – Вип. 17. – С. 101-106.
171. Шаховський С. Питання майстерності і стилю в естетиці Франка // Слово про Великого Каменяра. – К., 1956. – Т 1. – С. 201-236.
172. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80-90-х годов ХІХ ст. – К., 1982. – 132 с.
173. Щурат С. Повість Івана Франка “Борислав сміється”. – Львів, 1966. – 147 с.
174. Якимович Т. Молодой Золя: Эстетика и творчество. – К., 1971. – 209 с.
175. Янковський Ю. Великі знавці людських душ: (Достоєвський і Франко) // Художній світ Достоєвського: Літ.- крит. ст. – К. , 1973. – С. 175-203.
176. Янковський Ю. Животворні зв’язки. – К., 1968. – 233 с.
177. Яценко М. Питання реалізму і позитивний герой в україн­ській естетико-літературній думці першої половини ХІХ ст. – К., 1979. –   
     334 с.
178. Cowen R. Der Naturalismus. Komentar zu einer Epoche. – Műnchen, 1973. – 243 s.
179. Hamann R., Hermand T. Naturalismus. – Berlin, 1959. – 162 s.
180. Hauser A. Philosophie der Kunstgeschichte. – Műnchen, 1958. – 214 s.
181. Hlynskyi B. I. Franko et la litterature franaise // Actes de la journée Ivan Franko. – Paris; Műnich, 1977. – P. 116-122.
182. Hlynskyi B. Ivan Franko et Émil Zola. Un étude de la relation litéraire. – Hamburg, 1979. – 118 p.
183. Markiewicz H. Glówne problemy wiedzy o literaturze. – Krakw, 1970. – 407 s.
184. Martino P. Le naturalisme franais. – Paris, 1923 (1945). – 220 p.
185. Munro Th. The Arts Evolve? // The journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1961. – n. 4. – P. 142-149.
186. Műnchow U. Deutscher Naturalismus. – Berlin, 1968. – 253 s.
187. Piotrowski G. Zola i naturalism. – Lwów, 1902. – 84 s.
188. Rudnytzky L. Franko’s “Paski arty” in light of German literary theories // Symbolae in honorem Volodymyri Janiw. – Mnchen, 1983. – P. 800-809.
189. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831-1864). – Warszawa, 1964. – 411 s.
190. Skwarczyńska S. Wokół relacji: przedmiot badań literackich a ich metodologia // Problemy teorii literatury. – Wrocław; Warszawa, 1988. – Seria 3. – S. 516-532.
191. Słownik terminów literackich. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1976. – 465 s.
192. Walcott Ch. C. American literary Naturalism, a divided Stream. – Minneapolis. – 1956. – 332 p.
193. Williams R. Culture and Society 1780-1950. – London, 1953. –   
     248 p.
194. Williams R. The Long Revolution. – London, 1961. – 369 p.

3.2. Елементи натуралізму в структурі художніх творів І.Франка

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

Уже в одному з перших великих прозових творів І.Франка – “Петріях і Довбущуках” (1875-1876) – окрім очевидних романтичних тенденцій, присутні також елементи натуралізму. Про це свідчить хоча б такий уривок із повісті:

“Мов снопи на тоці, валялися по цілій полянці нещасливії діти, пошарпані і плаваючі в калюжах власної крові. Глибокії рани, із котрих капала кров, свідчили, що життя уйшло уже давно з тіл і що дармий тут всякий рятунок” [159, т.14, 21].

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

“Перед ними лежав старець, літ, може, 65. Лице його було страшно худе і запале і мало барву свіжо зораної іловатої ріллі, або, як народ виражається, “зайшло зовсім муравицев”. Сиве волосся позлипалося від крові, а руки виглядали, як поломані граблі, на котрих, мов довгі зубці, стирчали сухі і покручені ревматизмом пальці. Очі запливли кров’ю і були страшно витріщені та проражали скляним, мертвецьким блеском, уста були сині, як гнилі сливи, а напереді стирчали всього-на-всього два чорні зуби. Сухі, як доска, груди ледве-ледве здвигалися, – знак, що нещасний ще дихав, а все тіло корчилося судорожно в великих болях, так, як корчиться жаба, котрій ся відрубає голову” [159, т.14, 29].

Зазначимо, що навіть враховуючи контрастність, притаманну романтичному мистецтвові, такий опис – надто “неестетичний” для загалом романтичного твору.

Натуралістичною у повісті є також картина катування опришками єврея і його дружини: “Опришки без чувства, без милосердя похватили нещасливую полумертвую Рухлю; вона, мабуть, ще була в омлінні, голова її зависла, лице посиніло, вона і слівця не писнула, коли її брали. А другії уже зачали повереслами із сухої соломи обкручувати єї ноги...

Уже клятії обступили Рухлю, уже засвистіли в воздусі їх канчуки, порючи до крові єї тіло, – звичайний спосіб, котрим опришки будили омлілих до життя, – уже серед проклять, сердитих слів і ужасних жартів опришків далося чути слабе стогнання мученої, – уже ю допрошуют о грошах, но она нічо про гроші не знає...” [159, т.14, 63-64].

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

“Нещасливий задрижав на цілім тілі і прокинувся. Кров плила йому з уст, носа і чола і капала на груди, котрії зарівно були сині, збиті і криваві. Він висів на поліні, котре вгризалося йому до кості в ноги під колінами, плічми опертий був о стіну. Страшний вид був того перед кількома хвилями так хорошого, цвітучого молодця! Око його стратило свій погідний блеск, окровавлене лице було бліде, як у трупа, шнури, которими був зв’язаний, тамували круження крові, а жили видні були на тілі, як синії грубії змії, обкручуючії члени, і здавалося, що готові кождої хвилі пукнути і отворити новії випливи крові” [159, т.14, 84-85].

Натуралістичні описи зустрічаємо і в іншій загалом романтичній повісті Франка – “Захар Беркут” (1882), зокрема, в епізоді з полюванням на ведмедя:

“Дикий рик раненого ведмедя розлягався чимраз дужче. В розпуці він підводився на задні лапи, обтирав собі кров з очей, рвав і кидав галуззям наперед себе, але дарма; одно його око прошиблене було стрілою, а друге раз у раз запливало кров’ю наново” [159, т.16, 17].

Тугар Вовк “з усього розмаху цюкнув його згори в голову, аж череп розколовся надвоє, мов розбита тиква. Бризнув кровавий мозок на боярина і тихо, без рику повалився звір додолу” [159, т.16, 17].

Використання драстичного опису в даному випадку дозволяє розкрити фізіологічні механізми пристрасті, яка несподівано оволоділа Мирославою і Максимом. Раптовий спалах кохання між героями не вимагав би мотивації у руслі суто романтичного напряму, але вплив реалістично-натуралістичної доктрини свідомо чи підсвідомо змусив автора чимось детермінувати цю раптовість. То ж небезпечна і захоплююча кривава пригода на полюванні – свого роду фізіологічний детонатор, який спричинив різкий вибух почуття між головними героями. В екстремальних ситуаціях у людини підвищується вміст адреналіну в крові, гальмівні функції кори головного мозку послаблюються, реагування на подразники зовнішнього середовища стає швидшим, природнішим, інстинктивнішим.

Натуралізм притаманний також багатьом батальним сценам повісті, епізодові потоплення монголів, коли інстинкт самозбереження керує усіма вчинками людей:

“Загримали молоти і топори монгольські о руки й черепи самих же монголів. Брат не знав брата в тій страшній хвилі близької смерті; товариш мордував товариша з більшою лютістю ніж мордував би ворога” [159, т.16, 144].

Але попри назагал романтичний характер “Петріїв і Довбущуків” чи “Захара Беркута”, Франко демонстрував у інших творах володіння цілком протилежною манерою письма. У тому ж таки 1876 році (час завершення праці над “Петріями і Довбущуками”) він розпочинає цикл “Бориславських оповідань”, у яких “молодечий романтизм” поступається місцем синтезу натуралізму, реалізму та імпресіонізму. М.Ткачук у праці “Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка” дає загальну характеристику циклові: “У бориславських оповіданнях зображення взаємин між працею і капіталом набуває глибокого синтезу натуралістичних та реалістичних рис: тут письменник, уводячи описи й аналіз сучасних економічних відносин між робітниками й підприємцями, показав їхній вплив на характер і долю людей; тут він відкрив новий для української прози і досить плідний засіб зображення життя, поєднуючи передачу об’єктивних сторін предмету і суб’єктивного сприйняття його персонажем” [153, 29]. Поєднання елементів натуралізму та імпресіонізму проявляється зокрема на жанровому рівні: фрагментарний характер бориславських оповідань надає можливість автору, використовуючи розрізнені на перший погляд мазки-деталі, створити широке епічне полотно, цілісність якого, як на картинах імпресіоністів, можна збагнути лише на відстані, вийшовши за рамки окремого твору-фрагменту і охопивши поглядом увесь цикл.

О.Білецький вважає новаторством Франка відображення у його творах трудових процесів: роботи в полі (“Лесишина челядь”), кустарних промислів, роботи вугляра (“Вугляр”), муляра (“Муляр”), коваля (“У кузні”), столяра (“У столярні”) тощо [16, 424]. Додамо, що типово натуралістичні деталізовані описи цих процесів новаторськими були у відношенні до української літератури, бо у світовій літературі вони зустрічаються у класиків реалізму – Бальзака (виготовлення паперу, друкарська праця у “Втрачених ілюзіях”), Діккенса (підприємницька діяльність у “Домбі і сині”); та натуралізму – Е.Золя (робота шахтарів у “Жерміналі”, торговельна справа у “Череві Парижа”). Натуралістичній описовості, об’єктивності зображуваного, точності в деталях, впровадженню елементів публіцистики у канву художніх творів Франка сприяла нарисовість деяких оповідань письменника на трудову тематику.

“У “подорожньому нарисі”, яким, по суті, був перший етюд Франка з робітничого життя – “Вугляр”, дається інформація про примітивний спосіб випалювання вугілля, мізерність заробітку вугляра та його випадкову загибель” [58, 60-61], – зазначає І.Денисюк. У цілому твір відповідає концепції “наукового реалізму”, так само, як і увесь бориславський цикл, який Д.Наливайко бачить невіддільним від літератури натуралізму [117, 125]. Детальними описами картин дійсності Франко підсилює експресивність твору, його шокуючий вплив на читача (наприклад, в епізоді загибелі вугляра):

“Лежав мій Іванчик на землі передо мною, чорний увесь, як головня. Тіло в огні збіглося, шкіра перегоріла, потріскала... Не пізнати, де були очі, де уста, де лице, нічого!..” [159, т.14, 251]

Коли про реалізм бориславських оповідань говорилося багато, то про елементи натуралізму в них згадувалося не завжди. І все ж М.Ласло-Куцюк, наприклад, вважає, що сюжетні ситуації другої редакції оповідання “Ріпник” (1876, 1899) нагадують фабулу роману Е.Золя “Тереза Ракен”, а сцена сварки Фрузі з Ганкою подібна до сцени сварки Жервези і Віржіні з роману Золя “Пастка” [97, 190-191]. Елементи натуралізму знаходимо й у детальних, фактографічно точних описах життя, побуту, зовнішності заробітчан, умов їхньої праці:

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

Їх лиця пожовклі з нужди, – їх руки немов обросли глинов і воском земним, – їх одіж – то позшиване лахмання, що ось ледве-ледве держиться на них. Тут старі, недугами і грижею поорані лиця лежать обіч молодих, хороших ще, – котрих цвіт, однако ж, звіяла передчасна тяжка праця, і нужда, і розпуста” [159, т.14, 278-279].

І.Денисюк вважає, що “символізуючу функцію виконує у творі пейзажний образ – картина брудного, болотистого Борислава на тлі весняних підгірських долів” [58, 62]. Сірий колір стає домінуючим в описах міста, навіюючи читачеві понурий, пригнічений настрій:

“Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішачих на роботу до ям. Улиці вузенькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертов. Сіре небо над тими сірими могилами, – чорні ріпники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, – ось усе, що зустріне твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських” [159, т.14, 280-281].

Як тут не згадати описів сіро-чорних шахтарських буднів у романі Е.Золя “Жерміналь”; порівняння шахти зі страховиськом, яке щоденно “пожирало... свою порцію людського м’яса” [73, 479]; малювання безрадісного, зіпсутого тяжкою працею і розпустою життя жінок, які “настільки ще дурні, що вечорами бігають на побачення, плодять дітей, приречених на тяжку працю і муки!” [73, 119].

На відміну від Золя, Франко ставить на перше місце не фізіологічну, а соціальну зумовленість характерів своїх персонажів. Однак, на думку Т.Гундорової, соціальна підкладка натуралізму, що його Франко утверджував, спричинилася до зображення психології “маси” і “масового” героя, а аналіза такого соціального процесу, як пролетаризація, вела до зображення різних деструктивних явищ людського життя (п’янство, розбишацтво, руйнування патріархальних родових відносин)” [54, 22-23]. Таким чином, Франко, як і Золя, змушений був уникати ідеалізування, створюючи образ героя “з маси”. Інша справа, що відчуття песимізму, фатальної приреченості не залишає нас від першого до останнього рядка французького роману. “Ніколи це не закінчиться, якщо вони так і будуть народжувати на світ жебраків” [73, 119], – віщує темне майбутнє своїм героям Е.Золя. У Франковому світогляді місця для песимізму не було, тому у цілому стилізований під натуралізм твір отримує нехарактерне для цього літературного напряму закінчення. Здається, у безвихідній ситуації автор раптом вирішує “прорубати вихід”, дати своїм героям шанс, вивівши їх за межі пожираючого людей Борислава:

“От тут хорошо! От тут спокійно та затишно! Ту мене ніхто не знає, – ту мож жити! Ну, бувай здорове, давне житє, давна муко! Прийшла пора отямитися, пора працювати, та не бориславською роботою!” [159, т.14, 290], – патетично промовляє до самого себе головний герой твору, вчорашній п’яниця і волоцюга, виносячи з бориславського пекла в гірські околиці дитину – своє майбутнє, свій шанс на духовне очищення і виправлення. Щоправда, природність такого раптового переродження викликає сумнів. Складається враження, що “прорубаний” у сюжетній канві “вихід” надто дорого обійшовся автору, “заваливши” всю художню структуру твору, але у цьому весь Франко: перш за все – зміст, ідейне наповнення, навіть якщо це йде на шкоду декоративно оформленому “фасадові” твору! І все ж... Чи не виграв би твір в аспекті його емоційного сприйняття, чи не справив би він більшого враження, чи не залишив би глибшого сліду в душі читача, якби закінчувався не ідилічно, а страшним “знаком оклику” – картиною смерті Фрузі з дитиною на руках:

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

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

Бідна нещаслива дівчина! Як страшно, як хорошо вона виглядала в тій хвилі!” [159, т.14, 290].

На наш погляд, дещо ідеалізований фінал “Ріпника” не гармоніює із загальною натуралістично-реалістичною спрямованістю твору.

Новелу Франка “На роботі” (1877) І.Денисюк називає “виробничим репортажем”, але підкреслює, що “поруч із суто репортажними прийомами “літератури факту” тут використовуються прийоми літературної та фольклорної умовності” [58, 63]. Крім того, дослідник відзначає у творах Франка “На роботі”, “Вівчар” ще й такі “новітні форми оповіді”, як “потік свідомості” або “односторонній діалог”, а ці прийоми “сягають вже у вік двадцятий з характерними для нього формами викладу у Дж.Джойса і А.Камю [58, 63-64]. Вироблена натуралістами техніка детального копіювання “шматків життя” через перехідний імпресіоністичний етап точної фіксації вражень від “шматків життя” перетворюється у модернізмі ХХ століття у техніку копіювання “шматків потоку свідомості”. У десяти фрагментах-етюдах новели “На роботі” копіювання “шматків життя” і “шматків потоку свідомості” поєднуються, утворюючи єдиний “потік життя” головного героя – ріпника Гриня.

Л.Безуглий у статті “Спостереження над поетикою оповідання І.Франка “На роботі” віднаходить риси натуралізму в зображенні самого процесу виснажливої, небезпечної роботи під землею. Він вважає, що для творчості І.Франка періоду, коли було розпочато роботу над бориславськими оповіданнями, така манера є особливо характерною, оскільки “до реалістичного, правдивого зображення дійсності молодий письменник ішов через засвоєння досвіду вітчизняної та західноєвропейської літератури, зокрема творчості Е.Золя” [13, 88]. Додамо, що завдяки синтезуючій здатності творчого методу Франка засвоєння досвіду натуралістичної літератури не залишилося на рівні копіювання європейських зразків, а сприяло імпровізації та комбінуванню елементів натуралізму з елементами інших літературних напрямів, пошукам власного оригінального стилю. Найвищого ступеня правдоподібності, натуралістичної об’єктивності в описі повсякденних реалій життя і праці головного героя письменник досягає завдяки використанню однієї з найсуб’єктивніших форм викладу – сповіді. Таким чином, об’єктивна дійсність у Франка не позасуб’єктивно розгортається і не є дегуманізованою; вона не ототожнюється винятково з матеріальним світом, як у творах Е.Золя, а отримує сенс тільки через усвідомлення людиною. Форма сповіді дозволяє також правдоподібно передати особливості мовної характеристики персонажа, оскільки оповідь ведеться від його імені. У творі широко застосовуються професіоналізми, діалектизми, просторіччя, редуковані слова. Зазначені особливості Франкового методу ілюструє зокрема епізод опускання Гриня у штольню:

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

Моя дротянка немов привалена пітьмою, – ледве-ледве блимає. А се що за темні челюсті, ніби вхід у лисову яму?.. Ци тото ж тота штольня?.. А як ту в ню влізти, – а робити в ній?.. Господи, та ту прийде чоловікові згорбатіти, ще заким ми сопух дух запре!..” [159, т.14, 298].

На думку М.Ткачука, структура новели “На роботі” сприяє відтворенню у найдрібніших деталях усіх перипетій важкої праці Гриня при корбі й у штольні й типологічно споріднюється з оповіданнями “Тато Гамлет” (1889) німецьких натуралістів Арно Гольца та Іоганнеса Шлафа, “Апостол” Г.Гауптмана. Дослідник вважає, що у поетиці натуралізму даються картини царства Задухи [153, 30-31]. На наш погляд, генетично такого роду натуралізм пов’язаний не так із сучасним Франкові варіантом цього літературного напряму, як із його зародковими формами, що проявилися у зображенні пекельних мук ще у середньовіччі та у барочному гротеску (в українському варіанті у апокрифічних легендах про мандрівку пеклом Марка Проклятого). Містичний жах навіює образ зустрінутого у царстві Задухи мученика-ріпника:

“Аж ось туй недалеко мене крик розлягся. Приглядаюся ближче. Ріпник. І чого він так заводить? Я вдивлююся в нього ще ліпше... Господи! Що йому таке? Права рука і права нога в нього потрощені на камуз. Кров обстила, кістки подрухотані стирчать. А він штильгукає та все кричить: “Віддай ми моє здоровлє, – окаяннику, жиде! Возьми собі тоту прокляту заробленину! Возьми си мої гроші кроваві, – всьо возьми! Лиш віддай ми моє здоровлє! В мене діти дрібні! Без руки не зароблю на них! Моя хата далеко. Без ноги не зайду до неї!” [159, т.14, 301-302].

У “Наверненому грішнику” (1877) Франко застосовує схожий прийом, відкриваючи усі жахи пекла перед головним героєм – Василем Півтораком:

“І от йому бачиться, що він уже впав на сам спід пекла, що тут прискакують до нього страшні, гидкі маровища, шарпають його, рвуть і торочать із нього внутреності, валять залізними довбнями в голову, видовбують розпеченими долотами очі. Йому бачиться, що його руки і ноги колесують зубчастими колесами, що його поять розтопленов смолов. Йому тепер в страшенних образах привиджувалися всі тоті кари, котрі не раз чув з казальниць приобіцювані пиякам” [159, т.14, 359].

Детальні натуралістичні описи пекельних мук, жорстокі фантазії на тему покарання за гріхи, які у середньовіччі використовувалися з метою повчання, навернення грішників на праведний шлях, проявлялися і в барочному гротеску, і в містичному романтизмі, і в сучасному Франкові натуралізмі, а пізніше – у творах експресіоністів. Ці ірреальні, передані натуралістичними засобами зображення, епізоди підвищують загальну емоційну тональність художніх творів. А.Чичерін у монографії “Виникнення роману-епопеї” називає “натуралістичними плямами” подібні до Франкових картини жахів у “Жерміналі” Е.Золя і пов’язує їхню появу з найтемнішими проявами “реакційного романтизму”. “Вбивство у мороці, під землею, труп Шаваля, що, скинутий у воду, постійно підпливає назад, – усе це не реальні пекучі жахи бідності й безправ’я, а видумані, навмисно згущені жахи, як-от жахи “чорного роману” [168, 221], – вважає він. Замінивши в критеріях оцінки твору дилему “реакційний – прогресивний” на “цікавий – нецікавий”, помітимо, що й у Франка, і в Золя художня вартість твору завдяки згаданим натуралістичним і водночас ірреальним епізодам явно зростає, оскільки саме вони концентрують у собі найбільшу силу експресії й при тому органічно вписуються у загальні похмурі тони оповіді.

Не менш похмурою виглядає і повість “Boa constrictor” (1878, 1884, 1905-1907), особливо її первісний варіант, де поетика натуралізму проявляється найінтенсивніше в епізодах типу Германових спогадів про материнське “виховання”: “Тоді вона хопила його за волосся, підняла догори, заліпила рану розіжваним хлібом, плюнула йому в рот, щоб утишити плач його і вивергла за двері, песя скавуляче...” [159, т.14, 455]. Або у спогадах про лютування холери в Галичині, коли малий Герман “не раз надибав холодні, слизькі вже трупи і бридився їх гірше жаби...” [159, т.14, 456].

Т.Гундорова називає “Boa constrictor” 1878 року написання “першою в українській літературі натуралістичною повістю” [54, 24]. Натуралізм у творі присутній у зображенні важкого дитинства Германа Гольдкремера, у показі того життєвого бруду, що весь час оточував його; у “фактографічному” змалюванні злиденного життя і побуту робітників копалень; у зацікавленні патологічними проявами психіки Рифки та Готліба. Зачіпається у повісті й проблема спадковості (Готліб унаслідував певні риси психічної патології від батьків):

“Вона [Рифка, – Р.Г.] й синові свому передала тото ідіотичне лінивство і тоту тупість, тільки що у Готліба до неї примішалася ще вітцева гарячка, виступаюча рідкими вибухами лютості і вічною жадобою нищення, псування та трачення всього без думки і без цілі” [159, т.14, 404].

Прояви психічної хвороби помітні у нервовості Готліба (у редакції 1905-1907 років – Дувідка), у його постійному роздратуванні, у садистських нахилах, котрі далися взнаки, ще коли він був малою дитиною:

“Вже з самого малку був дивної, хоробливої вдачі. Страшенно нервовий і дразливий, він у дитинстві терпів від нападів корчів, подібних до епілепсії, які мучили його до десяти літ і спиняли його духовий розвій. У тім часі в ньому розвилися жорстокі інстинкти, любив мучити звірів і людей, дивитися на терпіння і конання, обливав покойових собачок своєї мами окропом, випікав їм очі, вирізував вуха і хвости і сердечно реготався при їх болісному скомлінні. Так само жорстоко він поводився зі слугами, з сусідськими дітьми...” [159, т.22, 184].

Дувідко не приховує своїх садистських нахилів перед батьками:

“ – Я люблю, як щось живе треплеться мені в руках, а я раз за разом затоплюю ніж у його тіло, і сліджу його передсмертні судороги, і любуюся струмками гарячої крові, що б’є ключем із його ран, і слухаю його передсмертного стогону і харчання. Отсе приємність! Чуєш, що ти пан над життям людським, коли можеш відібрати його в кождій хвилі” [159, т.22, 187].

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

Еволюцію політичних переконань письменника не можна ототожнювати з еволюцією його естетичної свідомості, хоча певний взаємозв’язок між цими процесами безумовно існує. Абсолютизація ідеологічного аспекту у схожому до “Boa constrictor” за тематикою і проблематикою творі “Борислав сміється” (1881-1882) – зовсім не передбачає автоматичного звернення до суто реалістичного методу. Окрім реалізму, у творі виразно проступають риси романтичного та натуралістичного напрямів. Щодо останнього, то знову напрошуються паралелі з романом Е.Золя “Жерміналь”, написаним пізніше Франкового твору. Це, насамперед, подібність тематична. Обидва письменники торкаються проблеми соціальної нерівності, нагромадження капіталу в руках підприємців і одночасного зубожіння пролетаріату; провідними в обидвох творах є також теми організації робітників для протистояння безмежній владі капіталу, зародження страйкового руху, конкурентної боротьби між капіталістами. Методи боротьби, які сповідують Етьєн та Бенедьо Синиця, – подібні:

“– Нам потрібно перш за все створити тут касу взаємодопомоги... У випадку необхідності вона буде для нас страйковим фондом...” [73, 133], – переконує товаришів Етьєн.

У суперечці з Сенем Басарабом, на питання “з чого вони будуть жити за той час безроботиці?”, Бенедьо відповідає:

“– Отже ж то на те треба зробити складки, щоби забезпечитися на таку пригоду. Аж якби з тих складок набралася сума порядна, така, щоби вистачила, возьмім, на тиждень, або на дві неділі, то тоді мож робити змову” [159, т.15, 378]. І немає сумніву, що Золя не читав Франка. Подібність тут типологічна.

І Е.Золя, й І.Франко відносять страйковий рух до поміркованих, сказати б, еволюційних методів боротьби. “Еволюціонерам” Етьєну та Бенедьові протиставляються “вічні революціонери”, справжні бунтарі – політичний емігрант з Росії Суварін (у французькому романі) та брати Андрусь і Сень Басараби у творі Франка. Суварін у запалі суперечки виголошує:

“– Пустимо в хід вогонь, отруту, ніж. Розбійник – ось справжній герой, народний месник, дійовий революціонер, без книжних фраз. Потрібен цілий ряд жахливих посягань, щоби налякати можновладців і пробудити народ!” [73, 225].

Так само Андрусь Басараб пропонує радикальніші від Бенедьових методи боротьби: “Одна нам тепер дорога осталася – підпалити се прокляте гніздо на всі штири роги” [159, т.15, 474], – каже він. Його підтримує брат – Сень Басараб: “Моя гадка: у кого міцний кулак, той сам собі вимірить правду” [159, т.15, 478].

Використання “мандруючих персонажів” (Герман Гольдкремер, Рифка, Готліб, Матій), що переходять у Франка із твору в твір, наприклад, із “Boa constrictor” у “Борислав сміється”, також є рисою реалістично-натуралістичної літератури (“Людська комедія” Бальзака, “Ругон-Маккари” Золя).

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

“Між народом почали промітуватися недуги: заразливі гарячки, тифус та пропасниця. Попухлі з голоду діти мужицькі, голі та сині, цілими чередами лазили по толоках та сіножатях, шукаючи кваску; вони, не находячи кваску, пасли траву, мов телята, обривали листя з черешень та яблунь, гризли його, западали на животи і мерли цілими десятками” [159, т.15, 343].

З.Гузар, досліджуючи проблему локального колориту у повістях І.Франка “Борислав сміється” [52] і “Boa constrictor” [53], по суті, звертає увагу на прояви поетики натуралізму в зображенні штолень з “колоритними подробицями, через які відтворюється процес видобування воску”; в описах Підгір’я, що “рясніють докладно локалізованими подробицями, географія яких відповідає натурі”; у “натуралістичних подекуди деталях в описах міст” [53, 107, 108].

Однак зростаюча, порівняно з “Boa constrictor”, ідеологізація, соціальна заангажованість повісті “Борислав сміється” спонукає автора до застосування реалістичного принципу соціальної типізації характерів за рахунок зменшення їх фізіологічної детермінації. Ще у варіанті 1878 року “Boa constrictor” Герман сумує за “супокоєм безжурним, теплими днями та тихими вечорами онучарського життя” [159, т.14, 457], подібно до того, як у “Жерміналі” пан Енбо заздрить фізіологічному щастю черні:

“Все, все він віддав би – і свою освіту, своє благоденствіє, розкіш у своєму домі, свою владу директора, якщо би міг один-єдиний день стати останнім із цієї голоти... Як було би добре давати волю чуттєвим бажанням, бути хамом, бити по щоках жінку і залицятися до сусідок. Ах, жити би худобиним життям, не мати нічого свого, ховатися в житі з якоюсь потворною, брудною відкатницею і не шукати іншого кохання” [73, 328].

Складається враження, що Е.Золя солідаризується з наступною думкою свого персонажа: “Який це ідіот вирішив, що щастя знаходиться в розподілі багатства? Нехай навіть цим пустим мрійникам, революціонерам, вдасться зруйнувати існуюче суспільство і побудувати нове, – це не додасть людству ні краплинки радості” [73, 328].

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

Абсолютизацією позитивних і негативних персонажів, ідеалізацією головного героя, соціальною заангажованістю повість Франка нагадувала твори німецьких натуралістів, у яких романтично-ідеалістичні літературні традиції частково зберігали свою впливовість.

Ще до написання роману “Борислав сміється”, у 1876 році, у Франка зародилася думка “дати ряд коротких образків із життя різних верств нашої суспільності” під заголовком “Галицькі образки”. У них письменник хотів “змалювати деякі типи та появи з життя галицько-руської інтелігенції” [159, т.15, 11]. Своїм задумом, структурою та манерою письма “Галицькі образки” дуже нагадують бориславський цикл. В обидвох чітко проступають елементи реалізму, натуралізму та імпресіонізму як на рівні конкретних творів, так і загалом циклу. Фрагментарний характер творів дозволяє в одному циклі поєднати нариси-”кадри”, на яких зафіксовані розрізнені “шматки життя”.

У “Галицьких образках” І.Франко розпочинає працю над однією з найкращих сторінок своєї творчості – оповіданнями про дітей (“Малий Мирон”, “Оловець”, “Schönschreiben”). У деяких з них докладність, з якою описуються фрагменти свідомості головного героя, нагадує натуралістичну техніку письма.

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

“Ну, і незавидна чекає його доля! Навістить він і стіни тюремні, і всякі нори муки і насилля людей над людьми, а скінчить тим, що або згине десь у бідності, самоті та опущенні на якімсь піддаші, або з тюремних стін винесе зароди смертельної недуги, котра перед часом зажене його в могилу, або, стративши віру в святу правду, почне заливати черв’яка горілкою аж до цілковитої нестями. Бідний малий Мирон!..” [159, т.15, 71].

Таке закінчення у V розділі оповідання контрастує з першими чотирма розділами, у яких оповідь ведеться у м’якій імпресіоністичній манері, розбавленій тонкою авторською іронією. За композиційною побудовою твір нагадує “Лесишину челядь” і, по суті, також є антиідилією. Суть прийому, який письменник застосовує в обидвох оповіданнях, щоб підсилити враження на читача, найкраще сформульована устами одного із персонажів у творі “Гірчичне зерно” (1903) – старого Лімбаха:

“А ви спочатку розохочуєте, розгріваєте нас своїм малюнком природи, ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а ви тоді бух на нас холодною водою. І пощо? Що вам із того прийде? Се нечемно і... і нелояльно. Се надужиття довір’я!” [159, т.21, 331].

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

Серед оповідань про дітей, хронологія яких не вкладається у рамки якогось одного періоду Франкової творчості, найбільш “натуралістичним” видається оповідання “Отець-гуморист” (1903). У ньому автор використовує натуралістичні описи там, де треба показати слабкі сторони тодішньої системи освіти, при якій повновладним “володарем дитячих тіл і душ” могла стати людина з садистськими проявами психічної патології, людина, яка отримує наркотичне задоволення від мордування дітей:

“Ми думали, що биття озвірить учителя, розсердить його. Але де там! Доконавши сього огидного знущання над хлопчиком, наш учитель був веселий, усміхався, жартував, мало не підскакував, ходячи по класу” [159, т.21, 296].

Викривальний характер твору надає гуманістичного спрямування Франковим фантазуванням на тему катування невинних; письменник вдається до такого сильнодіючого нервового збудника тільки впевнившись, що це слугуватиме певній позитивній меті. Він намагається не зловживати моральним правом “живописати порок”, проте деякі картини мордування дітей у творі виглядають перенасиченими натуралістичними деталями:

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

– А прецінь ми раз почули від тебе людський голос! Ану ще раз!

Другий удар – новий несвітський окрик” [159, т.21, 304].

Отець-гуморист заграє’ зі своєю черговою жертвою:

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

– Ні, – відповідає мученик.

–Ну, бачиш. А тепер?

І тут сильний удар паде на голе тіло” [159, т.21, 314].

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

“Хто він був? Навмисний злочинець, чи sui generis доктринер, що робив се в добрій вірі, чи божевільний, що якоюсь помилкою замість у Кульпарків дістався на вчительську кафедру в Дрогобич, я й досі не знаю” [159, т.21, 314].

Насиченістю драстичними картинами оповідання “Отець-гуморист”, написане у 1903 році, у період розквіту (за версією радянського літературознавства) Франкового реалізму не поступається новелі “На дні” (1880), яку Франко написав у період інтенсивного захоплення творчістю Е.Золя і яку літературна критика неодноразово звинувачувала у надмірному натуралізмі. Епатажні моменти твору “На дні” були настільки провокаційними, що часто без уваги залишалися елементи ненатуралістичних напрямів у ньому (звичайно, мова йде про дорадянське літературознавство). Поряд із проявами поетики натуралізму – “фотографічним” фіксуванням неестетичних, дискомфортних сторін життя (детальний опис брудної, опльованої камери та її мешканців); змалюванням патологічного типу (образ Бовдура), чия поведінка зумовлена значною мірою фізіологічними чинниками; намаганням шокувати читача трагічною розв’язкою (опис страшної смерті Андрія Темери) – “На дні” містить риси, які підтверджують генетичну спорідненість між реалізмом і натуралізмом: крім соціального детермінізму, типізації і звернення до теми суспільного “дна”, це загальна соціальна заангажованість твору, спрямованість на аналітичне дослідження середовища.

Важко уявити, щоб, наприклад, Золя дозволив собі таку ідеалізацію позитивного героя Андрія Темери, коли в його творах взагалі не завжди можна дошукатися позитивних персонажів. У струмені спогадів Андрія про кохану переплелися елементи еротики і роздуми про високі суспільні ідеали. До того ж Франко писав не про чиєсь, а про власне ув’язнення і про своє кохання. Важко залишатися об’єктивним і безпристрасним, пишучи про особисте.

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

Франко щиро зізнавався, що при написанні “На дні” уява допомагала йому дуже мало, а ще менше яка-небудь реалістично-натуралістична доктрина: “Я був тут, так сказати, редактор за допомогою ножичок супроти дійсності і мусив тільки прикроювати і зшивати з матеріалу, який доставив мені багатющий досвід в обсязі цього дна” [159, т.34, 372].

Справді, часом обставини самого життя примушували Франка вдаватися до поетики натуралізму. Досвід чотирьох Франкових ув’язнень не міг не відбитися у ряді його творів на тюремну та кримінальну тематику, таких як “На дні” (1880), “Івась Новітний” (кінець 70-х років ХІХ ст.), “Хлопська комісія” (1884), “Панталаха” (1888), “Тюремні сонети” (1889), “До світла!” (1890), “В тюремнім шпиталі” (1902) тощо. У цих творах Франко неодноразово звертається до натуралістичих описів “дна” суспільства, де людина найбільше проявляється як істота біологічна, котра безнастанно мусить боротися за виживання. Перед нами постає Франко-позитивіст, добре ознайомлений з теорією Дарвіна. Персоніфікуючи “маму природу”, що само по собі є романтичним прийомом в оповіданні “До світла!” (1890), письменник вкладає в її уста слова, звернені до мешканців цього дна, які ілюструють постулати дарвінізму про природний добір і боротьбу за існування:

“– Буду я з вами, дурнями, панькатись! – воркоче вона. – Чуєте в собі силу, трібуйте вирватися самі наверх! Ще би, я не мала роботи та вас підсаджувати!” [159, т.18, 100].

В оповіданні “До світла!” у натуралістичній манері описана трагічна смерть Йоська:

“– Йой! – крикнув Йосько і, як сніп, упав з руштовання на ліжко, що стояло під вікном. Ноги його задригали судорожно, а руки, в котрих держав книжку, притиснені були до грудей. З-під карток книжки бухала кров. Куля попала просто в груди” [159, т.18, 117].

Багатим натуралістичними описами є й оповідання “Панталаха” (1888). У творі натуралістично змальовуються прояви психічної патології “дурного Прокопа”, який отримав двадцять літ тюрми за те, що, “полишений сам дома зі своїм молодшим братом, розрубав йому сонному голову сокирою” [159, т.17, 236]. Прокіп із задоволенням садиста думає про те, як помститися Споришеві: чи вдарити сокирою по голові, чи кинути в котел із кашею, чи повісити вниз головою? І “ті думки були йому розривкою; за ними він забув дійсність, забув те, що перед хвилею так боліло та дратувало його” [159, т.17, 262]. Зі “звірячою радістю” Прокіп сприймає звістку про смерть Спориша.

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

І розвели нас у апартаменти

Державні. Злишні тут всі компліменти!

Салон, їдальня, спальня й с... – все вкупі [159, т.1, 152].

Або:

Тюремний кибель – що в ньому за сила!

І виходок, і мебель враз! Вигідне

Береш його, виносиш, ну, і прямо

На поле лий чи в компостову яму [159, т.1, 156].

Або:

Ні, наш тюремний домовий порядок

Бува часом дотепний. Ну, скажіть:

Кибльовання полуднішнє й обід

Ураз – чи дотеп се, чи лиш припадок?

І запах соломахи й киблів сморід!

Рядком з водою становлять коновку,

І хліб кладуть, і в киблі льють карболку –

Ніс арештантський все знесе й живіт [159, т.1, 157.]

В одній із літературно-критичних статей Франко схвально ставиться до натуралістичного змалювання в “Миколі Джері” І.Нечуя-Левицького казарм як свинюшників смердючих, їжі (борщ з ботвиння, квас і таргани замість м’яса, каша з тухлого пшона, старе сало, що тхне лоєм) [159, т.26, 64]. Подібні детальні описи умов життя та щоденного “меню” арештантів зустрічаємо в “Тюремних сонетах”:

Беруть котел води і жменю круп –

Ось вам і суп; досиплють кмину жмінку,

То звесь кминковий; краяну печінку –

Звесь леберсуп; а хліб – хлібовий суп.

На друге йде капуста й воловина

В неділю (евфемічно – жил і лою

Бува не раз в тім м’ясі половина!)

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

Логаза, каша гречана й “дубова” –

Ось вам вся наша “карта страв” готова [159, т.1, 158].

“Хорого на байрнізм” поета, на чию “безсонну душу мов горою налягло” “все горе світовеє” [159, т.1, 47], поета, котрий хотів перевернути старий лад “не зброєю, не силою огню, заліза і війни, а правдою і працею, й наукою” [159, т.1, 53], котрий заради звільнення мільйонів допомагав будувати новий великий “храм людських змагань, праць і трудів” [159, т.1, 41], – цього поета-будівника з високих “руштовань” скинуто на саме “дно” людського суспільства, його запроторено за грати. Творчість, поезія – це той “страхувальний канат”, який не дав Франкові вщент розбитися духовно, а зв’язував його з минулим, сповненим світлих задумів та ідеалів. А що дійсність не зовсім приваблива, то й твори наповнювалися неестетичними, але правдивими картинками:

“– Агій, – почнуть естетики кричати, –

Ось до чого у них доходить штука!

Яка де в світі погань є, грязюка,

Вони давай її в сонети бгати.

Петрарка в гробі перевернесь, пробі!”

Нехай! Та тільки він ходив в саєтах,

Жив у палатах, меч носив при собі,

Тим-то краси, пишнот в його сонетах

Так много. Ми ж тут живемо у клоаці,

То й де ж нам взяти кращих декорацій? [159, т.1, 155]

В ув’язненні перед Франком несподівано відкрилася уся гірка правда людського “дна”,

... де всяку видно наголо особу,

Мов фрак роздівши й мундур урядовий,

Вони і людську скинули подобу [159, т.1, 152-153].

Франко зрозумів, що на такому “грунті” “новий, великий людський храм” не побудуєш, що необхідно перш за все укріпити “фундамент”. Отже, потрібно донести людям правду про реальний стан справ тут, на самому низу суспільства. Франко не збирається “вражати нерви ніжних пансіонерок” вигаданими страхіттями, нафантазованими власною уявою жахами. Він просто використовує описовий натуралістичний метод, даючи можливість читачеві побачити усю ту “погань і грязюку” суспільного “дна”, свідком якої був сам. Контрастне використання прекрасної поетичної форми сонета у сув’язі з неестетичним змістом повинно було викликати “оскомину” у читача, підсилити враження від прочитаного. Поет намагався таким чином потворне увиразнити прекрасним. Франко кпить із себе колишнього, з усіх ідеалістів, котрі бачать тільки світлі сторони людського життя і, наче метелики, збирають у сонети поетичний “нектар”, не звертаючи уваги на те, що до тонкого аромату квіточок вже давно домішався гострий “киблів сморід”.

Не у всіх творах письменника тюремна тематика звучала так гостро. Скажімо, в одній із частин-новел великого роману “Лель і Полель” (1887) Франко опрацьовує її у романтичній манері, для того щоб підсилити інтригу. Але й тут поетика натуралізму проявляється у творі в епізоді з “лікуванням” кота (зануренням у кипляче молоко), у детальному описі “камери № 44”, друкарні Начка (подібно до опису друкарської справи у романі Бальзака “Втрачені ілюзії”). У натуралістичній манері ведеться монотонна спокійна розповідь про “процес” самогубства Начка, котрий “спокійно перевірив замок зброї, повкладав нові патрони, потім приклав цівку до скроні й легко натиснув курок...” [159, т.17, 450]. Не менш натуралістично змальована страшна картина, що відкрилася Владкові у помешканні брата:

“Обличчя Начка було чорне, мов земля; на правій скроні виднівся невеличкий отвір, наповнений чорною, застиглою кров’ю, суцільне пасмо якої тяглося вздовж обличчя, засохло на сурдуті й дійшло аж до підлоги, де утворило невеличку темну калюжу. Хоча рот був міцно стуленим, однак губи посиніли й сильно вже спухли. Трупний запах повільно починав заповнювати щільно замкнену кімнатку” [159, т.17, 471-472].

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

Але варто зазначити, що не завжди використання натуралістичних прийомів гармонійно вплітається у загальний контекст того чи іншого Франкового твору. Наприклад, одне із завдань твору “Місія” (1887) – показати, як від дитинства “застрягли” у душі патера Гаудентія криваві сцени, і як “під впливом понурої аскези і темних догматів та кровавих мученицьких історій” вони переродились у “гаряче бажання мученицької смерті” [159, т.26, 267]; і ця мета, на наш погляд, не виправдовує засобу – зображення сцен різні 1846 року, коли “криваві та полупані голови звисали крізь щаблі та волоклися по снігу, залишаючи за собою сліди з крові і напівплинного мізку” [159, т.16, 266], коли діти “принесли до хати одне людське око, що випало з якоїсь нещасної голови” [159, т.16, 267]. Такі вражаючі картини пропали даремно, бо глибокий психологічний аналіз у подальших розділах твору не подається. Не зовсім співзвучними загальній канві виглядають і сцени дітовбивства та канібалізму під час голоду 1846 року, коли “діти пажерливо обглодували кісточки свого нещасного брата, не знаючи, що, може, за кілька день і на них прийде черга. І справді, черга прийшла: м’ясо минулося, і, по довгій суперечці та плачах матері, батько зарізав другого синка, зовсім ще здорового” [159, т.16, 269]. Той факт, що елементи натуралізму зустрічаються тільки на початку твору, дає підставу припустити, що автор задумав спочатку написати щось на зразок роману Золя “Тереза Ракен” (про схожість натуралістичних описів у цих творах пише М.Ласло-Куцюк), але вже після написання перших розділів зрозумів, що тема вимагає спокійнішої, виваженої реалістичної манери оповіді.

1. Можна погодитися з критичними зауваженнями Г.Цеглинського щодо “неприродності” Франкового натуралізму в цьому творі і щодо того, що Франкові краще було б “поминути” деякі натуралістичні описи [164, 194-195]. У полеміці з критиком аргументи Франка на зразок “не поминув, бо не бачив причини поминати” [159, т.16, 494], попри всю їх емоційність, переконливими назвати важко.

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

“Довкола вигаслого вогнища лежали, сиділи і чипіли цигани. У декого в руках був кусник недогризеної кінської шкіри, кілька кусників валялося ще обіч. А лиця у всіх сині. А очі у всіх скляні, витріщені, недвижні. А руки й ноги у всіх покорчені передсмертною судорогою. А всі – неживі” [159, т.16, 385].

Жанрові можливості новели, яка передбачає так званий пуант – точку найвищої напруги, переломний пункт оповіді – резонують у даному випадку з можливостями натуралістичного методу, який здатний справити шокуюче враження на реципієнта. Завдяки цьому підсилюється загальне враження від твору, читач проймається жалем і співчуттям до невинних жертв злочинної байдужості суспільства.

Коли вже говорити про функціональне призначення поетики натуралізму в творчості Франка, то одним із найвдаліших у цьому аспекті творів є, на нашу думку, новела “Odi profanum vulgus” (1899). Як і на початку своєї творчої діяльності, коли Франко вдавався до натуралізму як до засобу психічної атаки на позиції консервативно налаштованої романтично-ідеалістичної літератури, на зламі століть письменник знову застосовує подібний прийом, але тепер уже відстоюючи завойовані реалістичним типом творчості позиції перед масованим наступом декадентсько-модерністської літератури з її культом “чистої краси” і “мистецтва для мистецтва”.

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

“... Я мушу стати в обороні цибулі. Люблю штуку, але й цибулі не дам плювати в лице” [159, т.21, 81].

У даному випадку цибуля – символ життєвої правди, “пекучих” сторін суспільного життя. Франко ототожнює декадентську концепцію з поглядами Заграничного політика (Вікентія), котрий визнає мистецтво тільки як “чисту красу”: “Мотилем не орють, – каже він, – цвітами в печі не топлять” [159, т.21, 83]. З такою думкою можна посперечатися, бо, як доводить історія, на українській літературній “ниві” часом “орали” і “метеликами” (“метелик” в Україні – більше ніж “метелик”). Очевидно, деяке роздратування в І.Франка викликала відмова декадентів заповнювати мистецтво соціальною проблематикою. Це мало привести, на його думку, до байдужості щодо негараздів суспільного життя і, як результат, до злочину проти самих себе. Якщо позиція Заграничного політика – “оdi profanum vulgus et arceo” (ненавиджу низьку юрбу і погорджую нею), а позиція Професора близька до драгоманівської чи єфремівської – “noblesse oblige” (шляхетність зобов’язує), то у несформульованій концепції Франка-Критика ці позиції мали б поєднатися: “оdi profanum vulgus et amo” (ненавиджу низьку юрбу і люблю).

Будь-які спроби втекти від “пекучих” сторін життя приводять людину до байдужості, а, отже, і до морального злочину щодо суспільства і самої себе. Як і в новелі “Цигани”, в “Оdi profanum vulgus” письменник застосовує елементи натуралізму для того, щоб унаочнити жахливі наслідки такої байдужості. Опис страшної дитячої смерті шокує читача, пробуджує у його душі жаль і співчуття до невинної жертви середовища, викликає душевне хвилювання і, таким чином, приводить до катарсису, морального самоочищення. Людина не може утримати душевну рівновагу, коли в її уяві поєднуються такі несумісні, контрастуючі поняття, як “дитина” і “страждання” чи “дитина” і “смерть”, а, до того ж, така страшна трагічна смерть, яка спіткала Петруся. Поетика натуралізму в одному контексті з елементами романтичного письма (прийом, до якого Франко неодноразово звертався у творах) збільшували виражальні можливості новели. З метою передачі читачеві усієї глибини трагізму дитячої смерті, автор шокує нас контрастним протиставленням двох зустрічей з Петрусем Гарасимівим. Спочатку – ідеалізований образ одинадцятилітнього хлопчика, розумного (“учащав три роки до сільської школи і скінчив її з дуже добрим поступом” [159, т.21, 79]); вразливого, допитливого (“його очі світилися як дві іскорки”, “в них горіла цікавість” [159, т.21, 78]); вродливого (“кучерява головка”, “рожеві уста”, “великі ясні, дитинячі оченята” [159, т.21, 87]). І як протиставлення – опис страшної смерті Петруся під час пожежі у скирті сіна:

“Пан Вікентій стояв, як труп, і не смів глянути на те маленьке, до половини перепалене тіло, на те пожовкле і посиніле личко, на ті широко розняті уста, на витріщені в передсмертній тривозі очі, на ті рученята, що судорожно заціплені, держали ще по жмутові сіна” [159, т.21, 97].

Читач відчуває також трагедію самого пана Вікентія, котрий вже до смерті не забуде “того несмілого, заляканого, благального, покірного і докірливого погляду великих ясних дитинячих оченят Петруся, свого сина” [159, т.21, 87], коли той приходив з надією, що батько не відштовхне його. І навіть горілка не допомагає цьому ще донедавна прихильникові “чистої краси” заглушити враження від страшної своєю реальністю трагедії, до якої він сам спричинився і жертвою якої став. Під впливом горілки чи шоку Вікентій починає “заговорюватися”, і ми сприймаємо це як першу ознаку можливого у майбутньому розладу його психіки:

“Гунцвот не має ім’я, коли не дам його до ремесла! Буде чоловіком. Ніжки згоріли, животик згорів, кишечки видно...” [159, т.21, 97].

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

Таким чином, новела “Odi profanum vulgus” ще раз доводить синтезуючу здатність творчого методу І. Франка, у тому числі й на жанровому рівні.

Демократизація тематики у творах письменників-натуралістів разом із зацікавленням проблемою фізіологічної мотивації людської поведінки сприяли зняттю табу з еротики і сексу в літературі. І хоч загалом Франко утримується від надмірного фізіологізму, все ж деякі надто відверті еротичні сцени у його творах детальністю описів наближаються до натуралістичних.

У повісті “Не спитавши броду” (1886) Франко малює фізіологічний портрет пані Міхонської:

“У Міхонського була жінка, молода, круглолиця, середнього росту, зграбної фігури женщина з легкими рум’янцями на щоках, з червоними, як калина, губами і пишними, розкішними чорними, мов смола, косами. Хто його знає, яка лиха доля спарувала нервного слабовитого і підтоптаного нещастями учителя з сею женщиною, горячокровною, молодою і бажаючою за яку-небудь ціну ужити життя і його розкошів, з сею грудою живого тіла, в котрім духові сили дрімали нетикані, а душі було якраз хіба тілько, щоб надати палкого блиску її чорним прекрасним очам” [159, т.18, 341].

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

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

“У нього, як висловлювалися старі поляки, pudendum equinum нечуваних розмірів. Про щось подібне я й сном не снила і слухом не чувала. Хвилинку він стояв передо мною, немов готуючися до нового скоку. Його ніздрі роздувалися, як у расового коня, груди дихали важко і уривано, очі горіли диким огнем пристрасті, руки тремтіли і корчилися під дотиком мойого теплого тіла...” [159, т.22, 294]

І далі пані Женя скаржиться:

“Я зомліла в тій хвилі, коли в своїй матиці почула страшенний тиск, немов би шкіра тріскала і кості розсувалися, і рівночасно його очі впивалися в мене з виразом звірячої кровожадності, і його зуби скреготали і вишкірялися, мов у вовка, і його руки стискали мої ребра, мов здоровенні гадюки” [159, т.22, 294].

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

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

“Стальський мучив кота найрізнішими способами: бив його в мішку наосліп, вішав за шию, прищемивши хвіст розколеним з одного кінця поліном, виривав пазури, випікав очі, колов шилом, напихав у ніс товченого перцю і скла” [159, т.20, 179].

Письменники-натуралісти досить часто звертаються до теми знущання людини над беззахисними тваринами, але якщо у Франкових творах мучителями, як правило, виступають відверто негативні персонажі або особи з порушеною психікою, то, скажімо, у Золя це цілком нормальні люди, часом навіть діти, яким мучительство, як і ніщо “людське”, – не чуже. Один із таких “нормальних” персонажів у романі “Жерміналь” – Жанлен – “витягнув з кишені шнурочок і прив’язав його до задньої лапки кролихи. Почалася забава! Кролиха намагалася втекти від трійки шибайголів і з таким зусиллям кульгала, шарпала, вивертала ногу, у неї був такий жалюгідний вигляд, що вони падали від сміху” [73, 257].

У “Перехресних стежках” епізод з мордуванням кота виконує роль “візитної картки” Стальського. Франко показує, що його герой любить почувати себе деспотом, мучителем, не важливо стосовно кого: чи щодо кота, чи (у майбутньому) щодо власної дружини. Стальський вражає цинізмом, неприкритістю тваринного начала з його інстинктивними потягами до мучительства і до страждання. Як контраст – образ юного Євгенія Рафаловича, який “одного вечора зо сльозами цілував руки Стальського, просячи, щоби дарував життя котові” [159, т.20, 179].

Зацікавлення І.Франка проблемою психопатології не викликає сумніву. Дослідник романічної прози письменника Т.Пастух за класифікацією німецького психолога К.Леонгарда виділяє у творах Франка такі патологічні типи: “зблудлива і демонстративна особа” (Готліб); сексуально-патологічна особа еротомана (Ремба); “застрягло-збудливий” психічно хворий (Баран). Стальського дослідник співвідносить із “демонстративно-застряглим” типом садиста. Його застряглий характер виявився у впертому, більш ніж десятилітньому знущанні над дружиною; а демонстративність – у розігруванні кількох ролей (роль чоловіка, який вирішив піти на примирення з дружиною, роль чоловіка-”демократа”, який припускає адюльтер жінки з колишнім коханим, роль “морально обуреного” чоловіка) [129, 15].

Отже, Стальський, за висловом С.Єфремова, “натхнений мучитель з природи” [68, 176]. Він насолоджується самим процесом фізичного і духовного катування:

“Я удаю повну байдужість, удаю при ній, що не бачу її, але на ділі я не тілько бачу, але навіть пильно обсервую її. Я систематик. Знаєте, як мовляв той чех: Ne boj se, Mařiśka, ja tě budu pomalenku rizál. Я роблю своє діло помалу, спокійно, холодно, але їй від сього не легше” [159, т.20, 211].

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

“– ...Ха, ха, ха! Се було пишно, як я зачав тобі вичитувати мораль! А що, болить письо? Ну, ну, обітрися і не гнівайся. Се було потрібне – і для тебе, і для мене. Се не з злого серця, рибонько, а для нашого добра. Від любого пана мила й рана – правда, Регінко?” [159, т.20, 432].

Або:

“– ...Ну, Регіно, випий і ти!.. Ану! Покріпись – побачиш, мов рукою відніме! Все забудеш. А потому пай-пай... обоє... як муж і жінка... га? Як думаєш?” [159, т.20, 433].

Автор не уникає оцінок свого героя, тавруючи його висловами інших персонажів. Стальський – “скотина в людський подобі”, “найлютіший звір із усіх, яких знає зоологія”, “людоїд”. Більшість письменників-натуралістів і частина реалістів сповідували матеріалістичне тлумачення людини як біологічної істоти, яка відрізняється від інших тварин лише вищим ступенем організованості матерії. І все ж, на відміну від того-таки Золя, Франко не може змиритися з вульгарно-фізіологічним розумінням людської сутності. Як зазначив С.Єфремов, “людина, на погляд нашого письменника, носить у собі дві супротилежні основи, що не можуть органічно примиритися і одна одну виключають. З одного боку, у кожного в серці заложено “зерно людської натури”, розуміючи під цим зародки кращих почувань людських; з другого – у кожного живе поруч і свій звір...” [68, 163]. У деяких творах Франка (“Не спитавши броду”, “Лель і Полель”, “Перехресні стежки” тощо) ці протилежні основи персоніфікуються, і тоді матеріалістично і фізіологічно детермінованим “анімалізованим” постатям (обов’язково негативним персонажам) протиставляється авторський ідеал – персонажі, деколи аж надто рафіновані. Але, за своєю суттю ці екстреми перебувають у діалектичній єдності, оскільки їх протистояння виходить із єдиного людського серця.

Важливо зазначити, що поетика натуралізму в романі “Перехресні стежки” проявляється і в описі припадку епілепсії у Барана, коли “його горло харчало глухо, уста точили піну, змішану з кров’ю” [159, т.20, 357]; і в скрупульозному описі вбивства Вагмана; і у не менш детальному, а тому і страшному описі вбивства Стальського, коли “сікач, широкий, на добру долоню, весь, аж по тупий край, затонув у мізку”:

“– Ггг! – гикнув Стальський. Механічним відрухом голова метнулася вгору, за нею все тіло, воно перехилилося взад і разом з кріслом з глухим лускотом горілиць упало на поміст. Голова вдарилася до помосту, сікач вискочив із рани, за сікачем потекла кров, змішана з мізком. Стальський затрепав ногами, силкувався щось ухопити руками... ще раз... ще раз... легше... легше... годі...” [159, т.20, 435].

У дусі натуралізму Стальський описує фізіологічний портрет дружини:

“У неї нема темпераменту. Вона холодна, як риба, понура, все задумана, а ніколи нічого не видумає, без ініціативи, а при тім уперта і завзята там, де можна мені зробити якусь прикрість” [159, т.20, 206].

На категоричну відмову Регіни жити в одному домі “з наложницею її мужа” Стальський відповідає:

“Ну, ну! Наложниця! Пощо зараз таке погане слово? Хіба вона наложниця? Служниця, та й годі. Кому яке діло до того, яку службу сповняє вона?” [159, т.20, 210].

Подібно до графа Торського в “Основах суспільності” Стальський віддає перевагу любовним втіхам зі служницями, жінками з нижчих суспільних верств, не приховуючи своїх позашлюбних зв’язків перед законною дружиною. Підкреслене ігнорування статевих відносин з дружиною – різновид психологічного тиску на неї, спроба принизити її людську гідність. Вражає спостережливість Франка, який задовго до виникнення психоаналітичної школи звернув увагу на проблему “психологічної імпотенції” (З.Фройд) та її впливу на подружнє життя. І в “Основах суспільності”, і в “Перехресних стежках” міститься чудовий ілюстративний матеріал для хронологічно пізніших досліджень З.Фройда, який у розділі “Про приниження любовного життя”, що увійшов до його “Нарисів з психології сексуальності”, дослідив, що причиною “психологічної імпотенції” у мужчин дуже часто є розірваність “ніжної та чуттєвої” течій у любовному житті. На його думку, мужчина майже завжди відчуває скованість у проявах статевого життя завдяки повазі до жінки і виявляє повну потенцію тільки тоді, коли має справу з “низьким статевим об’єктом”, який не асоціюється в його підсвідомості з матір’ю чи сестрою. Крім того, до його статевих потягів приєднуються компоненти збоченості, котрі він не наважується задовольнити з жінкою, яка заслуговує поваги. З.Фройд вважає, що “схильність мужчин з вищих суспільних класів вибирати собі коханку або навіть законну дружину серед жінок з нижчих суспільних верств є тільки наслідком потреби приниженого статевого об’єкта, з котрим психологічно пов’язана можливість повного задоволення” [160, 160-161]. Стальський не може відчути повного статевого задоволення з шляхетною, високоморальною Регіною. У нього виникає потреба знайти “принижений статевий об’єкт”, жінку, етично малоцінну, з обмеженими естетичними вимогами, або, принаймні, принизити до такого рівня власну дружину. Для того щоб заперечити наявність моральних чеснот у Регіни, Стальський навіть підштовхує її до подружньої зради.

Н.Михайловський, маючи на увазі особливості “жорстокого таланту” Ф.Достоєвського, пише: “Достовірно, що є люди, котрі мучать інших людей не заради користі, не задля помсти, не тому, що ці люди їм якось упоперек дороги стали, а для задоволення своїх мучительських нахилів” [109, 213-214]. Франко вдається до “жорстокої гри на нервах”, щоби розворушити читача, розбудити в його душі жаль. Адже “жаль – то, може, найбожественніше, бо найблаготворніше чувство в душі чоловіка. Жаль розм’ягчає твердий камінь духового остовпіння і одчаяння і порушає не ткнені ще, живі струни в душі чоловіка, завертає його назад на дорогу життя, щоб направити то, що занедбав” [159, т.14, 199]. Об’єкт мучительства мусить бути невинним і беззахисним, оскільки чим безглуздіший і несправедливіший злочин, тим сильніше він подразнює нерви. Тому Франкові “принижені й ображені” – священики (“Панські жарти”, “Основи суспільності”), діти (“Галаган”, “Отець-гуморист”, “Odi profanum vulgus”), жінки (“Перехресні стежки”, “Великий шум”), тварини (“Мій злочин”, “Перехресні стежки”, “У столярні”). У творах з особливо відчутними автобіографічними мотивами Франко ятрить власні душевні рани, втілюючись в образ юнака-ідеаліста Андрія Довбущука, Андрія Темери чи Бориса Граба.

Зацікавленість Франка садо-мазохістською психопатологією проявилася зокрема у сцені вбивства різником телят у творі “У столярні” (1902).

Телята “...лежали тихо, безпомічно, не пручалися, а тільки своїми синіми, меланхолійними очима гляділи немов у німім остовпінні на сю огидну нору, куди в невідомій цілі придвигав і закинув їх отсей жидок” [159, т.21, 175]. Коли телята, немов люди, “якимось дивним інстинктом зрозуміли, що їм грозить, почали пручатися і кидатися, а далі забеготали жалібно обоє в один голос”. Франко в усіх деталях описує, як різник, приступивши до одного телятка, “клякнув одним коліном на його тілі з такою силою, аж... реберця захрустіли” [159, т.21, 175]. Після чого “жидок узяв його голову, підніс її догори і закрутив так, що мордочка оперлась о його коліно, а очі на момент зустрілися з моїм поглядом. Потім звільна черкнув ножем по випруженій шийці. Острий ніж входив у тіло, дальше, глибше, поки з-під нього не вибризла рубінова струя крові, мінячися до сонця блиском дорогого кришталю. Різник, перетявши за одним разом шию теляти до половини, виняв ножа з рани і обтер о голову теляти, яку в тій же хвилі кинув на землю. Теля почало кидатися, поки гаряча кров косицею била з його рани. Жидок дивився на ту кров з якоюсь демонською радістю, і знов на його лиці заграв ідіотичний усміх” [159, т.21, 175-176].

Реальна сцена вбивства тварин навряд чи була набагато довшою у часі від змальованої Франком. Автор детально, до найменших дрібниць, описує всі стадії страшної картини, яку запам’ятав ще у дитинстві. Чому ж Франко-хлопчик одразу не втік із того жахливого місця, чому він бодай не відвернувся від жорстокого видовища, а додивився його до самого кінця? Очевидно картини жорстокості мають здатність гіпнотично впливати на підсвідомість людини.

В “Основах суспільності” (1894) Франко наводить подібний приклад душевного самобичування, описуючи почуття пані Олімпії Торської, викликані спогляданням згарищ старого панського двору:

“Вийшовши з сіней і заперши двері за собою, пані Олімпія поперед усього звернула очі на ті згарища. По старій звичці, без сумніву. П’ятнадцять літ від смерті мужа оті згарища його двора стояли перед її очима – понурі та непривітні, як її згадки про графа Торського, та при тім невідступні, незнищимі. Якоюсь магічною силою тягли вони до себе її очі. Не було на світі місця, котре б вона так гаряче, завзято ненавиділа, як оті згарища. Адже ж тут безсердечний тиран мучив і катував її довгі-довгі літа! Тут убито її молодість, потоптано її красу, скалічено її душу, затроєно серце і думки. А прецінь пані Олімпія не могла перейти через подвір’я, через вулицю, чероез сад, через алею, щоб з кожного місця не озирнутися на ті згарища. І з кожного місця вони дивно якось вражали її серце, будили холодну дрож у всіх суставах, мов німа, таємна і страшна погроза” [159, т.19, 159-160].

Повертаючись до оповідання “У столярні”, зазначимо, що, на думку Ю.Янковського, Франковий образ садиста-скотобійця дуже подібний до образу візника в одному із кошмарних снів-споминів Раскольникова або до того мужика, що про нього розповідає Іван Карамазов, як він “січе коня батогом по очах “по покірних очах”. “Не просто звіряча жорстокість, картини якої малювали і Шевченко, і Марко Вовчок, і інші письменники-сучасники й попередники І.Франка, а цинічне милування власною жорстокістю, милування до самозакоханості, до безтями, – усе це змальовує Франко з художньою силою, що не поступається силі генія Достоєвського” [176, 218-219], – вважає Ю.Янковський.

Н.Михайловський критикує Добролюбова за те, що той “засвоїв Достоєвському гуманістичний напрямок” [109, 214]. А чи маємо ми право говорити про гуманізм Франка – людини, яка так часто зверталася у творах до теми мучительства і страждання?

На наше переконання, гуманізм І.Франка якраз і полягає у тому, що український письменник, як справжній позитивіст, зумів спрямувати навіть жорстокі нахили своєї натури на службу людству. Н.Михайловський вважає, що у письменника вроджена жорстокість таланту може стримуватися іншими, частково вродженими, стихійними, а частково розумовими елементами. У художника на першому плані тут стоїть почуття міри: “...В художникові почуття міри придушує і контролює його особисті претензії. У Достоєвського це почуття було слабо розвинуте” [109, 220], – пише Н.Михайловський. Самоконтроль, почуття міри у Франка були розвинуті може навіть занадто сильно, оскільки виконували часом репресивну функцію щодо проявів живого, суб’єктивного, ліричного начала у творчості, не дозволяли авторові з головою пірнути в естетство чи антиестетство, захопитися творчістю як процесом безвідносно до безпосереднього результату.

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

Як і кожна нормальна творча особистість, Франко був наділений від природи багатою уявою та фантазією, які й ставали джерелом підсвідомих інстинктивних потягів-імпульсів, що знаходили своє сублімоване втілення у творах:

Фантазія була мій перший ворог,

Вона мене й до згуби довела.

Все, що здобув я, розбивала в порох,

За чимсь новим і рвала і тягла,

Від змін до змін потручувала скорих,

Ні в що вглибитись, вжитись не дала,

Мов фата-моргана манила без перерви.

Зглушила совість в мні і притупила нерви [159, т.1, 211].

Отже, розбурхана уява Франка перебуває у постійному пошуку нових, сильнодіючих подразників, свого роду психостимуляторів для притуплених нервів і знаходить “віддушину” в живописанні мучительства і страждання. Кажучи словами одного із Франкових героїв,

І нерви в вас до зрушень надто скорі,

Роздразнена уява, бо весь круг

Мрій, мислей, бажань – все к одній змагає цілі:

Ятрити рани, що згоїтись ще не вспіли [159, т.1, 207].

Франко часом, “мов слабий в гарячці якусь безумну почуває розкіш у власних ранах ритись”. Крім того, для Франка і чужі рани, як свої:

Поет – значить, вродився хорим,

Болить чужим і власним горем [159, т.3, 108].

Франкове зацікавлення темою мучительства і страждання часом здається навіть дещо неадекватним як для людини, котра проголошує:

Навіть той милосердя не має,

хто шкідливії тварі вбиває,

тих же муки пекельнії ждуть,

котрі твар пожиточну уб’ють.

Не вбивати – се перша з чеснот –

так праведні вчили;

навіть вошей і блощиць не вбивати,

бо й їм життя миле [159, т.2, 410].

Але... Амбівалентність людського “я”, власне, і проявляється у легкому переході від любові до ненависті і навпаки. Гуманістом, людино- і природолюбом Франко був на рівні свідомості, але підсвідомість живо малювала йому страшні, а, разом з тим, гіпнотично притягуючі картини мук і страждань безвинних і беззахисних людей і тварин. Alter ego І.Франка, як і Ф.Достоєвського, перетворювало часом письменника із співця “принижених і ображених” у співця “приниження і ображення”. Та все ж різниця між творчістю двох авторів – суттєва. Якщо перший постійно намагається якось “окультурнити” свої підсвідомі потяги до “краси й гидоти”, зробити їх частинками якоїсь вищої ідейної цілості, то в другого вони часто залишені у творах “напризволяще” як самоцінні й самодостатні сублімовані утворення.

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

Спершу неначе на мертвих

Удари сипались, бо, в сніг

Лицем привалені, й кричати

Не здужали, лиш тіла їх

Метались, мов хробак розтятий.

Пан свище, а двірня січе.

Вже кров крізь шмаття виступає,

Потічками на сніг тече,

І з снігу, наче з-під землі,

Болющий хрип глухий лунає,

Пан свище, мов не замічає.

А втім, жінки й дітки малі

Катованих ураз юрбою

З плачем, риданням і мольбою

Поверглись панові до ніг.

Пан свище, мов не бачить їх.

Одна дрижачими устами,

На колінках підповзши, пана

Хотіла в ноги цілувать;

Своїми кровними сльозами

Той панський чобіт обливать, –

Та пан, все свищучи, носком

Її в уста штовхнув, аж впала

В сніг горілиць і застогнала

І кров із уст пішла цюрком” [159, т.2, 82].

Л.Рудницький розглядає поему “Панські жарти” у контексті теорії німецьких натуралістів. На наш погляд, однозначно віднести цей твір до якогось одного літературного напряму не можна. Написаний він, як це практикувалося у творах реалістичних та натуралістичних, на основі реального, взятого з життя факту; твір соціально заангажований, є в ньому елементи романтизму чи навіть сентименталізму, що проявилися у протиставленні ідеалізованого героя жорстокій дійсності, у абсолютизації позитивних (священик, селяни) і негативних (пан та його посіпаки) персонажів (осторонь від них стоїть хіба що реалістично змальований образ комісара). Але вплив німецького натуралізму, який, густіше від французького, замішаний на ідеалізмі, також відчувається.

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

Що далі діялося там, на те

В страсі лице закрий, о Музо!

Як на солом’янім огні святе

Смалили тіло, як пороли пузо...

Як муж жорстокий, лютії жінки

Своє погане довершили діло,

Виймали серце, легке, печінки,

Як на шкамаття шматували тіло [159, т.2, 232].

Складається враження, що постійні імпульси з підсвідомості митця час від часу проривають цивілізовану, окультурнену оболонку і вириваються на волю. За фройдистською термінологією, “воно” отримує перемогу над “супер я”. Єдність і боротьба цих протилежностей і витворює власне сферу “я” письменника, Франка – “цілого чоловіка”, Франка-творця.

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

Під пнем перегнилим в болоті гнилому

Вертяться, клубляться дрібні черв’яки:

І вродились, виросли й гинуть у ньому,

А другі їх тілом живуть залюбки [159, т.1, 55-56].

Цим черв’якам сниться, що “в сонця промінні, у радості вічній гуляють і золотом сяють вони”. Але справжнє сонце, коли люди відвалили той пень, виявилося для них убивчим. Отже, маємо справу з натуралістичним за духом застереженням про небезпеку ідеалістичного сприйняття реалій життя. Але, крім елементів реалізму і натуралізму, у цитованому вірші знаходимо й елементи символізму – “болото” як символ злиденного стану суспільства, “засліплені черв’яки” – ідеалісти, надія на “сонце” як передчуття суспільно-політичних змін.

Суть Франкової творчості – у синтезі, бо навіть крайні прояви власної роздвоєної між “раціо” і “емоціо” натури (“Тюремні сонети”– “Зів’яле листя”) він намагався (деколи і post scriptum) звести в одну і ту ж, найзагальнішу, для усієї творчості вироблену рамку-доктрину. Такою рамкою можна вважати передмову до “Зів’ялого листя” (1896), яка, по суті, є спробою автора виправдатися за безконтрольний суб’єктивізм і в якій декларується написання “ліричних пісень, найсуб’єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об’єктивних у способі малювання складного людського чуття” [159, т.2, 120]. Так само Франко відкидав звинувачення в натуралізмі (зокрема у полеміці з Цеглинським). Складається враження, що відвертість своїх підсвідомих імпульсів, котрі раз у раз пробиваються у творчості Франка у вигляді романтичних, модерністських чи натуралістичних елементів, поет намагається прикривати “одягом” від модних на той час “кутюр’є” – М.Драгоманова, європейських позитивістів. Головна характеристика цього “одягу” – практичність, раціональність, корисність. На початку письменницької кар’єри це “вбрання” було Франкові до лиця, у ньому не соромно було увійти до найкращих літературних салонів Європи. З роками “одяг” дещо зносився, потерся, вийшов із моди, але поет надто звик до нього, надто полюбив його, щоби замінити на модерний “костюм”. Йому, селянському синові, месії, провідникові нації, видавалося непристойним “з’являтися на люди” у цьому надто екстравагантному “вбранні”, яке зовсім не приховує “гріховну” суть людської натури: з одного боку – плаксиву сентиментальність, а з іншого – брутальний фізіологізм.

В одній із поезій Франко пише:

Досвітній нурок із мене: що в власному “я” там таїться

На болотистому дні – знаю, голубчики, й се!

Черепи стовчених мрій, кістяки неоправданих планів,

Зломки дрібних пожадань, трупи обманних надій.

Ах, а крім того, гидкі слимаки самолюбства, медузи

Зависті, хроби гризот, кефалоподи підлот [159, т.3, 343].

Типово натуралістичне бачення “підвалин” людського “я” зустрічаємо і в інших віршах поета:

Ти знов літаєш надо мною, галко,

І крячеш горя пісню монотонну;

Глядиш у серця глибину бездонну

І бачиш гниль, гидоту беззаконну –

Не страх тобі нічого і не жалко.

У тебе очі ясні на падлину;

Підлоту, самолюбство і брудоту

Ти здалека добачуєш достоту;

Твоя душа, мабуть, рідня болоту,

Що в собі бачить ціль всього й причину [159, т.3, 152].

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

О, знаю, заклюєш мою ти душу.

На тім степу беззахиснім, безводнім,

У тім хижацькім стовпищі голоднім,

Знесилений в змаганні тім безпліднім,

Твоєю жертвою я впасти мушу.

Моє ти фатум, невідступна зморо,

На мозок мій нещасний кандидатко,

Не кряч так зично, не лети так падко!

Не бійсь, піде твоя побіда гладко!

Я не втечу! Впаду вже скоро-скоро! [159, т.3, 152]

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

А як знайде гидкії черви

І гіркість сліз, розбиті нерви,

Докори хорого сумління,

Прокляття свого покоління,

Зневіру чорну, скрип розстрою,

То що почать з такою грою? [159, т.3, 108]

У деяких віршах Франко близький до французьких натуралістів (наприклад, у питанні про причини гальмування людського поступу):

Спиняють інші пута ще, незримі,

У власнім твойому нутрі: се пута

Слабої волі, се гріхами твоїх

Батьків, дідів у жилах кров попсута,

Се страсті, що розвилися не впору

І здавлювалися не вчас, се злої

Минулості нестравлені останки,

Се мозолі душі по вічнім горю

Цілого чоловіцтва. Гірш усяких пут

Ті пута дух слаблять, морочать і гнетуть! [159, т.2, 300]

Наведений уривок доводить існування взаємозв’язку між натуралістичним (фізіологізм, проблема спадковості) та психоаналітичним (чим не фройдистською є теза про “страсті, що розвилися не впору, і здавлювалися не вчас”?!) трактуванням людини.

Але:

Нема чоловіка, в котрого

Не було б добра, окрім злого,

В котрого, крім гнилі й зопсуття,

Не було б в душі щось цілого [159, т.3, 193]

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

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

Ще раз розсудок злама, ще раз зо шляху збіжить [159, т.3, 343].

Свідомість закликає Франка боротися як із підсвідомими потягами до “чистої” краси та ідеалізування, так і з матеріалізмом інстинктивних тілесних “покликів”, які в однаковій мірі відволікають від суспільно-корисної праці, від націленості на кінцевий результат – побудову нового, світлого “храму людських змагань, праць і трудів”:

І хоч душу манить часом волі приваб,

Але кров моя – раб! Але мозок мій – раб!

....

І хоч труд свій люблю, а все сіпа гачок:

Ти прикутий до нього, мов раб до тачок [159, т.3, 158].

Франко переконаний:

Що поза сею працею, то гріш

змарнований, то манівці блуднії,

що запровадять швидше чи пізніш

чи в самолюбства омути бруднії,

чи в нігілізм, чи то в містичну млу,

що дійсними вважа лиш власні мрії,

а мрією – природу й жизнь цілу [159, т.3, 16].

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

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

Завдяки ж синтезуючим здатностям творчого методу І.Франка елементи натуралізму утворюють стійкі сполуки з елементами інших літературних напрямів, породжуючи нові форми художнього зображення.

Список використаної літератури

1. Адмони В. Поэтика и действительность. – Л., 1975. – 309 с.
2. Академические школы в русском литературоведении. – М.,1975. – 514 с.
3. Андрієвська О., Яворська Л. Французько-український словник. – К., 1965. – 792 с.
4. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине ХІХ века. – М., 1988. – 311 с.
5. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. – М.,1968. –   
   653 с.
6. Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 13. – М., 1951. – 323 с.
7. Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. – М., 1983.- 416 с.
8. [Барвінський В.]В. “Молот” – галицько-українська збірка: рецензія // Правда. – Львів., 1879. – Вип. 11.
9. Барвінський О. Історія української літератури. – Львів., 1920. – Ч. 1. – 374 с.
10. Басс І, Каспрук А. Іван Франко. Життєвий і творчий шлях. – К., 1983. – 214 с.
11. Басс І. Художня проза Івана Франка. – К., 1965. – 312 с.
12. Безуглий Л., Власенко В. До питання про варіанти повісті І. Франка “Boa constrictor” // Укр. літературознавство. – 1979. – Вип. 82. – С. 64-72.
13. Безуглий Л. Спостереження над поетикою оповідання І. Франка “На роботі” // Укр. літературознавство. – 1982. – Вип. 38. – С. 86-92.
14. Білецький Л. Основи літературно-наукової критики (Спроба літературно-наукової методології). – Прага., 1925. – 307 с.
15. Білецький О. Романтизм і натуралізм у французькому театрі ХІХ сторіччя. // Зібр. тв.: У 5 т. – Т. 5. – К., 1966. – 321 с.
16. Білецький О. Художня проза І. Франка // Від давнини до сучасності: Вибрані твори у 2 т. – Т. 1. – К., 1960. – С. 381-429.
17. Білявська О. Творча історія оповідання І. Франка “Ріпник”// Питання текстології: Іван Франко. – К., 1983. – С. 82 – 106.
18. Богомолов А. Идея развития в буржуазной философии. – М. , 1962. – 374с.
19. Бондар Л. “Коли екстреми ся стрічають”// Укр. літературознавство. 1992. – Вип. 56. – С. 85-95.
20. Бровіньок Т. Колізія двійництва в романі Франка“Лель і Полель” // Рад. літературознавство. – 1981. – № 6. – С. 57-65.
21. Бровіньок Т. Студія Івана Франка “На дні” як новий тип ідейно-естетичної структури// Українська мова та література в школі. – 1981. – № 8. – С. 37-43.
22. Брокгауз и Ефронъ. Энциклопедическій словарь. – СПб.,1904. – 615 с.
23. Будний В. І. Франко про критерії оцінки суспільної значимості літератури // Укр. літратурознавство. – 1981. – Вип. 36. – С. 20-28.
24. Будний В. Поетика і критика: (Праця І. Франка “Із секретів поетичної творчості” на тлі літературно- критичних шукань рубежа ХХ ст.) // Укр. літературознавство. – 1987. – Вип. 48. – С. 20-28.
25. Бунчук Б. Поетичне новаторство Івана Франка. // Укр. літературознавство. – 1981. – Вип. 36. – С. 29-34.
26. Буров А. Марксистско-ленинская эстетика против натурализма в искусстве// Вопросы философии. – 1950. – № 1. – С. 69-81.
27. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. – М., 1983. – 440 с.
28. Вервес Г. Генріх Ібсен та Іван Франко // Слов’янське літературознавство і фольклористика. – К. , 1987. – Вип. 16. – С. 24-28.
29. Веселовский А. История поэтики. – М., 1989. – 406 с.
30. Вико Дж. Основы новой науки. – Л., 1940. – 236 с.
31. Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики: Литературно- критические статьи. – М. , 1987. – 384 с.
32. Возняк М. Автобіографічний елемент в оповідані Франка “На дні”. – Львів, 1939. – 38 с.
33. Возняк М. З початків реалізму Івана Франка. – Львів, 1949. – 221 с.
34. Войтюк А. З історії становлення естетичних поглядів І. Франка // Рад. літературознавство. – 1975. – №11. – С. 49-59.
35. Войтюк А. Іван Франко про єдність почуття і мислення у поетичній творчості // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1962. – Зб. 9. – С. 61-69.
36. Волинський П. Методи літературознавчого дослідження в працях І. Франка// З творчого доробку: Вибрані статті. – К., 1973. – С. 230-254.
37. Волков И. Творческие методы и художественные системы. – М., 1988. – 253 с.
38. Гаєвська Л. І. Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії української літератури ХІХ – поч. ХХ ст. – К., 1991. – С. 154-162.
39. Гаєвська Л. “Коли обриваються пута...” // Слово і час. – 1992. – С. 4-12.
40. Гаєвська Л. Натуралізм // Українська літературна енцикло­педія: В 5 т. – Т. 3. – К., 1995. – С. 463-464.
41. Гарасим Я. Іван Франко і культурно-історична школа // Укр. літературознавство. – 1996. – Вип. 62. – С. 67-75.
42. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М., 1975. – 470 с.
43. Гинзбург Л. О литературном герое. – Л. , 1979. – 221 с.
44. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л. , 1976. – 448 с.
45. Гнатюк В. Про ювілей І. Франка в 1898 р. // Іван Франко у спогадах сучасників. – Львів, 1956. – С. 309-312.
46. Гнатюк М. Іван Франко і деякі проблеми життя єврейської людності в Галичині// Укр. літературознавство. – 1993. – Вип. 58. – С. 78-86.
47. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. – М., 1964. – Т. 1. – 710 с.
48. Гончарук Г. До питання про “науковий реалізм” І. Франка // Укр. літературознавство. – 1969. – Вип. 7. – С. 18-23.
49. Гресько М. Дві маловідомі статті І. Франка про Мопассана. // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1960. – Зб. 8. – С. 31-43.
50. Гром’як Р. Внесок Івана Франка в розвиток естетики художньої творчості // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнар. симпоз. ЮНЕСКО (Львів, 11-15 верес. 1986 р.) : У 3 кн. – К. , 1989. – Кн. І. – С. 188-191.
51. Гром’як Р. Громадськість і професіоналізм: (Соціальна відповідальність критика): Літ.- крит. нарис. – К. , 1986. – 204 с.
52. Гузар З. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті “Борислав сміється // Укр. літературознавство. – 1969. – Вип. VII. – С. 58-65.
53. Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі І. Франка. (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті “Boa constrictor”) // Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 106-112.
54. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельбурн, 1996. – 151 с.
55. Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературъ и въ искусствъ.–М.,1891.– 350 с.
56. Денисова Т. Иван Франко и натурализм // Іван Франко і світова культура. – Кн. І. – К., 1990. – С. 212-220.
57. Денисюк І. Життя і жанр: (Про робітничі оповідання Івана Франка) // Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 15-21.
58. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття. – К., 1981. – 214 с.
59. Денисюк І. Способи оповіді в малій прозі І. Франка// Укр. літературознавство. – 1969. – Вип. 7. – С. 14-20.
60. Денисюк І. “Суспільно-психологічна студія” або “живопись дна” // Укр. літератрознавство. – 1968. – Вип. 5. – С. 92-99.
61. Донченко М. Маловідома стаття Івана Франка про Еміля Золя // Радянське Прикарпаття. – Станіслав, 1957. – С. 190-194.
62. Дорошенко В. Радянське франкознавство // Українська літературна газета на 1956 рік. – С. 29-47.
63. Драгоманов М. Вибране. – К., 1991. – 684 с.
64. Драгоманов М. Листи до Ів. Франка і инших. 1881-1886: У 2 т. – Львів, 1906-1908.
65. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К., 1970.
66. Євшан М. Іван Франко: Нарис його літературної діяльності// Сучасність. – 1967. – № 5. – С. 58-69; № 6. – С. 35-45.
67. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – 432 с.
68. Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. – К., 1913. – 125 с.
69. Жук Н. Проза Івана Франка. – К., 1977. – 214 с.
70. Забарило К. Іван Франко – критик Еміля Золя// Літературна критика. – 1940. – № 8-9. – С. 7-29.
71. Затонский Д. Искусство романа и ХХ век. – М., 1973. – 306 с.
72. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: В 2 т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 457- 491.
73. Золя Э. Жерминаль. – Донецк, 1980. – 488 с.
74. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – Т. 24. – М., 1966. – 321 с.
75. Золя Е. Черево Парижа. – К., 1960. – 303 с.
76. Іванов П. Іван Франко – видавець “Дрібної бібліотеки” // Наукові записки Київського державного університету. – Т. 15. – Зб. філологічного факультету. – Вип. 7. – № 9. – 1956. – С. 35-49.
77. Ільницький М. Все, що мав у житті ...: Повість Івана Франка “Перехресні стежки” у світлі авторської особистості // Жовтень. – 1986. – № 8. С. 105- 116.
78. Ільницький М. Повість “Перехресні стежки” і проблема художнього новаторства Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнар. симпоз. ЮНЕСКО (Львів, 11-15 верес. 1986 р.) : У 3 кн. – К. , 1989. – Кн. І. – С. 256-259.
79. Калениченко Н. Новими шляхами. До питання про особливості революційно-демократичного напряму в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К. , 1959. – 145 с.
80. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. – К., 1977. – 256 с.
81. Каминский В. Пути развития реализма в русской литературе конца ХIX в. – Л., 1979. – 248 с.
82. Клименко В. Теорія експериментального роману та метод праці Еміля Золя // Життя і революція. – 1929. – № 6. – С. 16-19.
83. Ковалёв Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в ХIX веке. // Искусство и художник в зарубежной новелле ХІХ века. – Л., 1985. – С. 5-24.
84. Кожевников В. Культурно-историческая школа // Литера­тур­ный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 173-174.
85. Козій Д. Розвиток світогляду Івана Франка // Сучасність. – 1977. – № 5. – С. 27-33.
86. Комаринець Т. Традиції барокко в системі українського романтизму // Укр. літературознавство. – 1993. – С. 3. – 11.
87. Конт О. Курс положительной философии: В 6 т. – СПб., 1900. – Т. 1. – 302 с.
88. Косик В. До питання про еволюцію світогляду Івана Франка // Збірник на пошану професора Володимира Янева: Науковий збірник. – Т. 10. – Мюнхен, 1983. – С. 496-513.
89. Костенко А. Творчі методи в їх історичному розвитку. – К., 1981. – 374 с.
90. Кравченко М. Емоційно-оцінна лексика в “Бориславських оповіданнях” І. Франка // Українська мова і література в школі. – 1982. – № 3. – С. 28-34.
91. Крушельницький А. Переднє слово // Іван Франко. В поті чола. Вибір з оповідань. – Коломия., 1910. – С. 3-12.
92. Куликова И. Экспрессионизм в искусстве. – М., 1978. – 182 с.
93. Купранець О. Творчість Івана Франка // Світло. – 1956. – № 12. – С. 29-30.
94. Куца О. Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині ХІХ століття. – Тернопіль, 1995. – 224 с.
95. Кучборская Е. Эмиль Золя – литературный критик. – М. , 1978. – 312 с.
96. Лавріненко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка // Українська літературна газета на 1956 рік. – С. 3-29.
97. Ласло-Куцюк М. Велика традиція. – Бухарест, 1979. – 216 с.
98. Леонгард К. Акцентуированные личности. – К. , 1989. – 375 с.
99. Лесик В. Проблема народності літератури в естетиці Івана Франка // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1958. – Зб. 6. – С. 151-176.
100. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К., 1965. – 306 с.
101. Леся Українка. Зібр. творів: У 12 т. – К. , 1977.
102. Листування І. Франка і М. Драгоманова. – К., 1928.- 500 с.
103. ЛНВ. – 1898. – Т. І. – Кн. 3.
104. Матвіїшин В. Е. Золя в польсько-українських літературних взаєминах // Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С. 52-59.
105. Матвіїшин В. “Пастка” Е. Золя в оцінці І. Франка // Укр. літературознавство. – Львів, 1978. – Вип. 30. – С. 59-64.
106. Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв’язки ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1989. – 163 с.
107. Мельник Я. І остатня часть дороги... Іван Франко в 1914-1916 роках. – Львів, 1995. – 72 с.
108. Микитюк В. Коли студент переростає професора (І. Франко та Ом. Огоновський) // Укр. літературознавство. – 1993. – Вип. 58. – С. 132-137.
109. Михайловский Н. Жестокий талант // Статьи о русской литературе ХІХ – начала ХХ века. – Л., 1989. – С. 153-234.
110. Міщук Р. Сторінки великого життя // Драгоманов М. Вибране. – К., 1991. – С. 605-618.
111. Мороз О. Питання теорії літератури в епістолярній спадщині Івана Франка // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1964. – Зб. 11. – С. 54-66.
112. Мотылёва Т. Иностранная литература и современность. – М., 1961. – 367 с.
113. Мотылёва Т. К спорам о реализме ХХ века // Вопросы литературы. – М., 1962. – № 10. – С. 140-158.
114. Мухин М. Іван Франко як критик Драгоманова // Визвольний шлях. – 1956. – № 4. – С. 431-437; № 5. – С. 528-537; № 6. – С. 666-675; № 7. – С. 803-814.
115. Над’ярник Н. Скарби духу: (З лабораторії франківської філософсько-художньої думки) // Жовтень. – 1971. – № 8. – С. 122-129.
116. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.
117. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі // Літературознавство: Матеріали ІІІ конкресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С. 118-130.
118. Небесьо Б. Любовний трикутник: Іван Франко народ – модернізм // Сучасність. – 1991. – № 9. – С. 17-25.
119. Ненадкевич Є. До стилю Франкової новели 70-80 років // Про оповідання І. Франка. – 1927. – С. 56-69.
120. Неупокоева И. История всемирной литературы: проблемы системного и сравнительного анализа. – М., 1976. – 350 с.
121. Неупокоева И. Проблемы взаимодействия современных литератур. – М., 1963. – 227 с.
122. Нечиталюк М. Шлях Івана Франка до публіцистики // Укр. літературознавство. – 1972. – № 17. – С. 53-61.
123. Новиков А. От позитивизма к интуитивизму: Критические очерки буржуазной эстетики. – М., 1976. – 254 с.
124. Новиченко Л. Стиль – метод – жизнь // Наше общее дело. – М., 1970. – 194 с.
125. Огоновський О. Исторія литературы рускои. – Львів, 1893. – Ч. З. – 1115 с.
126. Павлик М. Потреба етнографічно-статистичної роботи в Галичині // Друг. – Львів, 1876. – № 13-16.
127. Пархоменко М. Формування естетичних поглядів І. Франка // Рад. літературознавство. – 1966. – № 6. – С. 24-40.
128. Пасічний В. Розвиток теоретико-літературної та естетичної думки у ХІХ – першій половині ХХ століття. – Харків, 1974. – 212 с.
129. Пастух Т. Романи Івана Франка (Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук). – Львів, 1997. – 16 с.
130. Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. – Мюнхен – Львів, 1994. – 312 с.
131. Підгайний Л. Франко і Золя // Літературна критика. – 1936. – № 5. – С. 108-115.
132. Піхманець Р. Деякі проблеми психології художньої творчості в літературно-теоретичних працях І. Я. Франка // Рад. літературознавство. – 1987. – № 12. – С. 42-50.
133. Поважна В. Розвиток української літературної критики у 80-90 роках ХХ ст. (До проблеми критеріїв і методу). – К., 1973. – 268 с.
134. Пустова Ф. Іван Франко – теоретик літератури. – К.; Д., 1976. – 144 с.
135. Раздольская В. Искусство Франции второй половины ХІХ века. – Л., 1981. – 318 с.
136. Реизов Б. Французский роман ХІХ века. – М., 1977. – 303 с.
137. Родзевич С. Еміль Золя та французький реалізм дев’ятнадцятого віку // Життя і революція. – 1928. – № 1. – С. 12-18.
138. Рублевська Л. Франко про Золя // Червоний шлях. – 1930. –   
     № 3. – С. 5-9.
139. Рудницький М.Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936. – С. 438.
140. Саєнко І. Композиційна майстерність Івана Франка – повістяра: (“Boa constrictor”) // Іван Франко і історико-літературний процес. – К., 1968. – С. 82-83.
141. Сеник Л. Філософські мотиви “Зів’ялого листя” Івана Франка // Укр. літературознавство. – 1988. – Вип. 50. – С. 18-24.
142. Скоць А. Франкові генетичні студії про Шевченка // Літературознавство: Матеріали ІІ конгресу Міжнародної асоціації україністів. – Львів, 1993. – С. 308-313.
143. Спенсер Г. Основания социологии. – СПб., 1876. – Т. 1. – 306 с.
144. Спенсер Г. Опыты. – ІІІ, СПб. – 1866. – 244 с.
145. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. – К., 1958. – 315 с.
146. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. – М., 1968. – 454 с.
147. Сучков Б. Речь идёт о методологии // Вопросы литературы. – М., 1962. – № 10. – С. 114-121.
148. Тараненко М. Біля джерел робітничої тематики в українській літературі // Українська мова і література в школі. – 1972. – № 8. – С. 13-22.
149. Тарасова А. Что такое “неонатурализм”? // Литературно-эстетические концепции в России конца ХІХ – начала ХХ в. – М., 1983. – С. 108-122.
150. Тэн И. О методике критики и об истории литературы. – СПб. , 1896. – 160 с.
151. Тэн И. Философия искусства. – М., 1933. – 360 с.
152. Тимофеев Л., Тураев Е. Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – 516 с.
153. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997. – 64 с.
154. Тюкин К. Культурно-историческая школа // Краткая литера­турная энциклопедия. – М., 1986. – Т. 3. – С. 891-893.
155. Фагэ Э. Политические мыслители и моралисты ХІХ века. – М., 1900. – 305 с.
156. Фадеев А. За тридцать лет. – М., 1957. – 142 с.
157. Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991. – 270 с.
158. Фізер І. Іван Франко: Від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 53-59.
159. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978.
160. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. – Минск, 1997. – 480 с.
161. Халімончук А. Суспільно-політичні сатири Івана Франка. – Львів, 1955. – 163 с.
162. Хомицький О. Німецькі письменники-реалісти ХІХ ст. в оцінці Івана Франка // Рад. літературознавство. – 1963. – № 1. – С. 62-71.
163. Христюк П. Вступна стаття // Іван Франко про Золя. – Харків, 1931. – С. 3-12.
164. Цеглинський Г. “Ватра” : Літературний збірник // Зоря. – 1887. – Ч. 9. – С. 192-196.
165. [Цеглинський Г.]Г.Ц. З вершин і низин [рецензія] // Зоря. – Львів, 1887. – Ч. 13-14.
166. Чичерін О. Достоєвський у творчій спадщині Франка. – 1971. – № 11. – С. 54-58.
167. Чичерін О. Літературознавчий метод Івана Франка в його судженнях про французьку літературу ХІХ ст. // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1958. – Зб. 6. – С. 191-199.
168. Чичерин А. Возникновение романа- эпопеи. – М. , 1975. – 376 с.
169. Чопик Р. На шляху до вироку (питання “Франко і натуралізм” у літературознавстві та критиці 1879-1950-х років) // Укр. літературознавство. – 1996. – Вип. 62. – 83-91.
170. Шамаєва С. Роль авторських відступів в оповіданнях І.Я. Франка для дітей // Укр. літературознавство. – 1992. – Вип. 17. – С. 101-106.
171. Шаховський С. Питання майстерності і стилю в естетиці Франка // Слово про Великого Каменяра. – К., 1956. – Т 1. – С. 201-236.
172. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80-90-х годов ХІХ ст. – К., 1982. – 132 с.
173. Щурат С. Повість Івана Франка “Борислав сміється”. – Львів, 1966. – 147 с.
174. Якимович Т. Молодой Золя: Эстетика и творчество. – К., 1971. – 209 с.
175. Янковський Ю. Великі знавці людських душ: (Достоєвський і Франко) // Художній світ Достоєвського: Літ.- крит. ст. – К. , 1973. – С. 175-203.
176. Янковський Ю. Животворні зв’язки. – К., 1968. – 233 с.
177. Яценко М. Питання реалізму і позитивний герой в україн­ській естетико-літературній думці першої половини ХІХ ст. – К., 1979. –   
     334 с.
178. Cowen R. Der Naturalismus. Komentar zu einer Epoche. – Műnchen, 1973. – 243 s.
179. Hamann R., Hermand T. Naturalismus. – Berlin, 1959. – 162 s.
180. Hauser A. Philosophie der Kunstgeschichte. – Műnchen, 1958. – 214 s.
181. Hlynskyi B. I. Franko et la litterature franaise // Actes de la journée Ivan Franko. – Paris; Műnich, 1977. – P. 116-122.
182. Hlynskyi B. Ivan Franko et Émil Zola. Un étude de la relation litéraire. – Hamburg, 1979. – 118 p.
183. Markiewicz H. Glówne problemy wiedzy o literaturze. – Krakw, 1970. – 407 s.
184. Martino P. Le naturalisme franais. – Paris, 1923 (1945). – 220 p.
185. Munro Th. The Arts Evolve? // The journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1961. – n. 4. – P. 142-149.
186. Műnchow U. Deutscher Naturalismus. – Berlin, 1968. – 253 s.
187. Piotrowski G. Zola i naturalism. – Lwów, 1902. – 84 s.
188. Rudnytzky L. Franko’s “Paski arty” in light of German literary theories // Symbolae in honorem Volodymyri Janiw. – Mnchen, 1983. – P. 800-809.
189. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831-1864). – Warszawa, 1964. – 411 s.
190. Skwarczyńska S. Wokół relacji: przedmiot badań literackich a ich metodologia // Problemy teorii literatury. – Wrocław; Warszawa, 1988. – Seria 3. – S. 516-532.
191. Słownik terminów literackich. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1976. – 465 s.
192. Walcott Ch. C. American literary Naturalism, a divided Stream. – Minneapolis. – 1956. – 332 p.
193. Williams R. Culture and Society 1780-1950. – London, 1953. –   
     248 p.
194. Williams R. The Long Revolution. – London, 1961. – 369 p.

3.3. Реалізм у теоретичному осмисленні Івана Франка

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

Усвідомлення значимості реалістичного типу творчості щодо розвитку світового літературного процесу демонструє сам Франко у статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”: “Тільки реалізм і натуралізм, зародившися первісно в Англії в творах геніальних ідеалістів Байрона і Шеллі, розвившися пишно в творах Діккенса і Теккерея і виробившися у Франції під пером великих майстрів стилю та мономанів детальної обсервації і безстрашного аналізу людської душі і людських суспільних відносин, розіллявся по всій Європі могучою хвилею, що заіскрилася сотками сильних талантів і сплодила літературу, яка надовго лишиться славою і окрасою ХІХ віку” [34, т.31, 39]. Наведене висловлювання свідчить також, що “могуча хвиля” реалізму не обминула й автора цитованої статті.

Власне, найзагальніший аналіз творчого доробку українського письменника наштовхує на апріорний висновок про те, що маємо справу з “реалізмом без берегів”, і лише на мапі літературно-критичних праць Франка віднаходимо позначення русла, в межах якого він хотів бачити протікання власного творчого методу: з одного боку, це берег “наукового реалізму”, з іншого – “реалізму ідеального” (обидва терміни самого Івана Франка). Інша справа, що бурхливий потік творчої фантазії та уяви ніяк не хотів миритися із раціонально накресленими межами, зносив теоретичні “дамби” і “греблі”, якими Франко-доктринер намагався спрямувати його у позитивістське річище, і систематично розливався на ширших літературних просторах від натуралізму до модернізму. Питання про передумови та наслідки Франкових експериментів у царині романтизму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо, – теми окремих розділів цієї монографії. На разі ж ми спробуємо довести апріорну ідею про реалізм як магістральну лінію Франкової творчості, про домінуючий вплив напряму на всю творчу спадщину письменника, безвідносно до окремих періодів еволюції його естетичної свідомості чи до окремих творів (циклів творів).

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

Центральною категорією в концептуальній моделі реалізму є поняття мімезису. Ще Сократ почав розглядати мистецтво як наслідувальне відтворення дійсності. Теорія “відображення” (“мімезису”) повинна була, на його думку, пояснити серйозне значення мистецтва в людському житті, можливість ідеалізуючого узагальнення в мистецтві [1, 92]. Учні та послідовники Сократа – Платон і Аристотель – творчо розвивали ідеї вчителя щодо відображальної природи мистецтва.

Стереотипно вважається, що Платон критично ставився до поезії зокрема і до мистецтва загалом, саме враховуючи їхню міметичну природу. Філософські ж погляди Аристотеля сприймаються як спроба реабілітувати відображальний характер мистецтва, а відтак – як зачатки теоретичного обґрунтування реалістичної концепції. Однак таке спрощене тлумачення античної мистецтвознавчої дискусії варто піддати сумніву через його схематичність і поверховість. Міф про те, що Платон “виганяє” поета з ідеального полісу, народжений хибним прочитанням фрагменту із його “Держави”: “Ми вклоняємся йому [поету, – Р.Г.] як чомусь священному, дивному і приємному, але зізнаємося, що такого чоловіка в нас у державі не існує і що заборонено тут таким ставати, та й відправимо його в іншу державу, змастивши його голову благовоннями й увінчавши шерстяною пов’язкою, а самі задовольнимося, з міркувань користі, суворішим, хоча й не таким приємним, поетом і творцем оповідей, який наслідував би у нас спосіб вираження людини порядної” [29, 163]. Противники ідеалізму в мистецтві спрямовували вістря критичних стріл на першу частину цитованого уривку, підміняючи (не без допомоги термінологічної плутанини в самого Платона) загальне поняття – “відображальне мистецтво” частковим – “розважальне мистецтво” (адже артистично копіювати заради власного задоволення можна й речі, індиферентні щодо етики, чи й навіть аморальні, скажімо, звуки тваринного світу або поведінку сп’янілої людини). Таким чином відбувалася гіперболізація “провини” Платона перед міметичним мистецтвом і водночас примітивізація його філософської концепції. Цілісне ж прочитання фрагменту (особливо його кінцевих рядків) указує на те, що Платон не заперечував проти поселення в ідеальній державі й деяких представників відображального мистецтва, а саме тих, хто “наслідував би у нас спосіб вираження людини порядної”. Відповідно, “Поетику” Аристотеля не варто вважати Захистом Поезії (за відсутності ворогів останньої), а радше Захистом Поезії Заради Задоволення або Розважальної Поезії. На його думку, трагедія, наприклад, яку теж уважали розважальним жанром мистецтва, важлива для жителів полісу, оскільки емоції, що накопичуються у глядачів під час її перегляду, не залишаються у їхній свідомості мертвим вантажем, а розряджаються у момент найвищого душевного напруження у процесі так званого катарсису (очищення). Таким чином, результат виявляється протилежним до того, який передбачав стосовно функціонування цього жанру Платон.

Причини розбіжностей у поглядах Платона й Аристотеля слід шукати в культурно-історичній атмосфері, яка їх оточувала. На думку Р.Дж.Коллінгвуда, Платонові побоювання щодо деструктивної функції наслідувального мистецтва з’явилися як наслідок відчуття занепаду, декадансу в грецькій культурі. Його симптоми – утискування новим розважальним мистецтвом старого – магічно-релігійного. Платон переконаний, що нове мистецтво – це мистецтво перенасиченого, надмірно емоційного світу. Хоча насправді – все навпаки. Це мистецтво емоційно спустошеного світу, світу, який здається його мешканцям порожнім, пошлим і застійним. Це мистецтво Безплідної Землі [39]. Аристотель, який міг навчитися на досвіді ще одного покоління, що жило в ІV столітті, виправляє тактичні помилки Платона. Він утратив платонівське відчуття важливості цих фактів і не помічає контрасту між величчю V століття і занепадом ІV-го. “Платон, на порозі занепаду Греції, як пророк, заглядає в темне і страшне майбутнє та кидає всю енергію свого героїчного розуму на попередження катастрофи. Аристотель, громадянин вже нового, елліністичного, світу, не бачить у ньому нічого загрозливого” [39], – зазначає Р.Дж.Коллінгвуд.

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

Прикметно, що суперечки навколо міметичного характеру мистецтва, які з тою чи іншою мірою інтенсивності супроводжували весь духовний розвиток людства, спалахнули з особливою силою в кінці ХІХ – на початку ХХ століття, спровоковані кризовими у розвитку світового культурного процесу явищами. Характерна ознака віку ХІХ-го – пошуки Втраченої Дійсності, повернення з Безплідних Небес Абстракції на Грішну Землю, а відтак – реабілітація мімезису як найбільш адекватного способу відтворення дійсності у мистецтві. Реалізм, на думку А.Давида-Соважо, – “це система, котра примушує мистецтво до відтворення доступної нашим почуттям дійсності в тому вигляді, в якому вона пізнається із досвіду” [8, 7]. Автор монографії “Реалізм і натуралізм в літературі і в мистецтві” пропонує диференціювати реалізм “байдужий” або “натуралізм” і реалізм “дидактичний”: “Девізом одного з них служить: “мистецтво для мистецтва”, девізом іншого: “мистецтво для повчання”. Обидва вони користуються одними й тими ж естетичними прийомами і, можливо, рівною мірою не досягають своїх цілей” [8, 11]. Межа між ними умовна, оскільки часто “одна і та ж людина вагається і захоплюється почергово то фактами, то ідеями, проводячи життя у тяжкій боротьбі, не знаючи, що саме вибрати” [8, 15]. Для прикладу – ідейно-естетичні переконання братів Гонкурів: “Важко уявити собі дві істоти тісніше пов’язані між собою, ніж брати Гонкури, але і вони розходилися в поглядах. Тепер стало очевидним, що молодший із них, котрий недавно помер, був реалістом мистецтва для мистецтва, а Е.Гонкур, залишившись наодинці, помітно прагне до дидактичного реалізму. Який письменник не вагається між декількома доктринами?” [8, 344] – риторично запитує літературознавець.

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

Бінарні опозиції “буквального” й “емоційного” відображення, “магічного” та “розважального” мистецтва, “байдужого” та “дидактичного” реалізму накладаються на стару, як світ, проблему співвідношення “естетики” й “етики”, філософських категорій “красивого” та “корисного” в художньому творі (враховуючи те, що в історії розвитку мистецтва “красиве” час від часу асоціювалося з правильним (точним, буквальним) відтворенням навіть потворних сторін дійсності). Поетапне становлення реалістичного типу творчості пов’язане з періодами в розвитку світового літературного процесу, коли “красиве” узалежнювалося від “корисного”, а не навпаки. У такі періоди “красивим” у мистецтві вважається тільки те, що істинне; поезія відшуковується не в недосяжних сферах, а в реальній дійсності; а прогрес мистецтва сприймається як поступове художнє освоєння всіх пластів дійсності.

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

Як не існує єдиного загальноприйнятого визначення щодо суті реалістичного мистецтва, так і стосовно генеалогії реалізму в літературознавстві досі не вироблено єдиного погляду на проблему. Деякі дослідники виводять “родовід” напряму ще з античних часів. Ділячи літературу на відображальну та виражальну, реалістичними вважають твори, засновані на міметичній основі. Можливість такого підходу не відкидав і Франко, бо “щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити. Се був той мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний в кожній стрічці кожного писателя” [34, т.26, 11]. Цей “мимовільний реалізм” (або, за термінологією М.Драгоманова, “інстинктивний реалізм”) інколи поділяли на “байдужий” (в інтерпретації Платона – “розважальний”), який має більше спільного із натуралізмом, ніж власне з реалізмом, і “дидактичний” або “перетворюючий” (за термінологією А.Давида-Соважо).

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

Існують різні думки щодо періодів існування реалізму, але більшість літературознавців уважають просвітительський реалізм початковим етапом у формуванні ідейно-естетичної системи напряму. Узагальнюючи погляди науковців на проблему, Н.Л.Калениченко зазначає, що одні “вважають справжнім, повноцінним лише реалізм ХІХ ст., відзначають наявність “елементів реалізму” в літературі ХVІІІ ст.” (Д.Благой), не відриваючи його від класицизму й сентименталізму. Для інших (Г.Макогоненко) – це реалізм ХVІІІ ст., тобто лише хронологічно ранній етап реалізму, що принципово не відрізняється від наступного… Дехто пропонує називати його “дидактичним реалізмом” (У.Фохт) [13, 108-109].

Оскільки загальновизнано, що ідеї просвітителів заклали основи майбутнього позитивізму в розвитку філософської думки, то й цілком логічно припустити, що просвітительський реалізм був предтечею реалізму критичного. На думку Н.Калениченко, в українській літературі саме просвітительський реалізм прокладає шлях критичному реалізмові” [13, 110].

То ж розглянемо типологічні риси, які спадкоємно пов’язують реалізм ХVІІІ та ХІХ стст.

Естетичну програму просвітительського реалізму зумовлюють суспільні, виховні завдання, які ставили перед собою прогресивні мислителі того часу. Просвітителі спрямовували свою діяльність на вдосконалення морально-етичних норм, за якими живе окрема особистість, і суспільного устрою держави в цілому. Їхнім завданням було не відтворення, а перетворення реальної дійсності. Через це просвітительському реалізмові притаманна увага до соціальної проблематики (пізніше ця риса розвинулася в соціальну заангажованість критичного реалізму). На рівні окремих творів зверталася увага не тільки на “негаразди” життєдіяльності людини, а й пропонувався цілком “зримий” позитивний ідеал, до якого слід прагнути. У морально-етичній сфері таким ідеалом була поведінка “природної” людини. Народна мораль протиставлялася етичному релятивізмові, розбещеності, безпринципності пануючої верхівки. Просвітителі, на відміну від класицистів, позбулися комічного, бурлескно-травестійного зображення вихідців із простого народу і започаткували ревізію офіційних норм і правил поведінки у тогочасному суспільстві, що нерідко супроводжувалася різко-сатиричним ставленням до представників пануючих соціальних верств. Тому просвітительському реалізмові притаманні публіцистичність, оціночність, відверта тенденційність і прямолінійність суджень, дидактичний пафос, що подекуди переростає у менторський тон. Герої творів стали носіями авторських ідей, а тому були позбавлені індивідуалізованих ознак. Зображення характерів відзначалося схематизмом, абстрактністю та поверховим психологізмом (абсолютизувався поділ на позитивних і негативних персонажів). Водночас, як слушно зазначає Н.Л.Калениченко, “відстоювання цінності особи незалежно від її становища, демократична спрямованість творів; глибокий інтерес до фольклору й етнографічно-побутового оточення – ці кращі риси просвітительського реалізму залишили глибокий слід в літературі, впливаючи на наступні покоління” [13, 104].

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

В умовах ущільненого та прискореного розвитку українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст. відбувається поєднання, накладання і водночас протистояння найрізноманітніших напрямів, течій і шкіл. Не дивно, що просвітительський реалізм оживає не тільки у вигляді синтезованих вкраплень в інші ідейно-естетичні системи, а й у відносно “чистому” вигляді. Н.Л.Калениченко вважає здатність напряму співіснувати та поєднуватися з елементами інших художніх систем його своєрідністю: “Просвітительський реалізм – закономірний етап в історії реалізму в світовій літературі – в країнах, що запізнювалися у своєму розвиткові, не мав класичних форм, проявляючись у поєднанні з традиціями Відродження, класицизму, сентименталізму, а іноді й романтизму, який виступав не лише проти класицизму, а й проти раціоналізму та дидактичності просвітительського реалізму. І правильно наголошують дослідники, що не можна своєрідність просвітительського реалізму сприймати як його недолік” [13, 101].

Тенденцію до поєднання категорій “етичного” й “естетичного” як своєрідну ознаку тогочасної методології мислення не лише у творчості Т.Шевченка, М.Коцюбинського, Лесі Українки, О.Кобилянської, а й у всій українській культурі відзначає у праці “Етичні ідеї в філософії України другої половини ХІХ – початку ХХ ст.” М.І.Лук [21]. Подібна тенденція характерна і для творчості Івана Франка. О.І.Білецький зазначає: “Ніколи Франко не був байдужим спостерігачем пороків і доброчесності. Він творив не для того, щоб просто “відобразити” дійсність, але для того, щоб навести читача на думку про перетворення, зміну цієї дійсності” [2, 427]. Сам Франко в одній із критичних студій вказує на важливість постановки морально-етичних проблем у літературі: “І не треба думати, щоб для автора, що малює побут людей у якімсь краї, отсе розуміння морального добра і зла було лишнє та маловажне. Воно, і тільки воно одно, може зробити його членом цивілізованої громади, може надати його писанням характер загальнолюдський, а тим самим і широко національний, бо тільки тоді твір його буде ясний і всім зрозумілий без коментарія, тільки тоді в душі кождого цивілізованого чоловіка буде збуджувати однакові, виразні ясні чуття, знайде в ній, що так скажемо, суголосний грунт, а без того навіть хоч би був артистично і як вицяцьканий, не підніметься понад рівень обскурного провінціалізму” [34, т.30, 232].

Про необхідність “глибокої тенденційності” у сучасній белетристиці (ще одна риса, успадкована від просвітительського реалізму) Франко пише у програмній статті “Література, її завдання і найважніші ціхи” [34, т.26, 12-13]. Не викликає сумніву й дидактична спрямованість Франкової творчості. Виховну мету закладено не тільки у його творах на дитячу тематику. Першорядним завданням усієї української белетристики він вважає виховання гідного громадянина, здатного відстоювати власні права. Обов’язок письменника, на переконання Франка, “вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, – значить, зближувати інтелігенцію з народом і загрівати її до служби його добру”. [34, т.26, 12]. Аби “підносити і ублагородняти” людську особистість, “нова реальна літературна школа” мусить “втягати в літературу”, окрім інших наук, і педагогіку [34, т.26, 12]. Бажаючи “не лише освіченим верствам, але й простому народові подавати здобутки новочасної науки”, письменник закликає робити науку “доступною якнайбільшій масі людей”, популяризувати її [34, т.26, 37].

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

Для нашого дослідження надзвичайно важливо взяти цю обставину до уваги, позаяк Франкове захоплення позитивізмом на різних етапах становлення його естетичної свідомості поєднується з неоднозначністю у ставленні до ідеалізму.

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

Однак розуміння корисності літературної творчості у натуралістів і реалістів відрізняється. Якщо натуралісти своє завдання бачать у точному відтворенні життєвих явищ заради їх вивчення, то реалісти – у відтворенні заради вивчення та перетворення. Відповідно, натуралізмові притаманні фактографізм, документалізм, публіцистична спрямованість, увага до суспільних “виразок” – драстичних, потворних рис дійсності, поетика “потворного”. У реалізмі ці риси не абсолютизуються; на рівні конкретного твору вони можуть поєднуватися, наприклад, із поглибленим психологізмом, дидактизмом, моралізаторством, ідеалізмом, навіть із утопізмом. Влучне порівняння класицистів, натуралістів і реалістів на основі їхнього ставлення до поетики “потворного” дає А.Давид-Соважо: “Одні говорили: вони настільки грубі, що неморальні; інші заперечували: вони надто грубі, щоби бути неморальними. Реалісти ж позитивної школи винайшли третій погляд: вони заради того лише такі грубі, щоби бути повчаючими” [8, 163].

Реалісти не ставлять собі за мету переносити у твори мистецтва “шматки життя” без будь-яких змін; майстерність автора у них залежить від вміння гармонійно поєднувати на рівні твору життєву правду з художньою фікцією. Л.Гінзбург у зв’язку із цим зазначає: “Реалізм затушував межу між організованою оповіддю і “людським документом”, тим самим виразивши ще одну закономірність вічної взаємодії мистецтва та дійсності. Зблизились дві моделі особистості: умовно кажучи, натуральна (документальна) та штучна, тобто вільно створювана художником. Зблизились, але не стали тотожними” [5, 32]. Характерною в цьому аспекті є Франкова критика творчості Теодота Галіпа: “Ми бачимо в авторові талановитого, хоч зовсім неосвіченого обсерватора. Він не піднявся понад прикмети фотографічного апарата і здіймає добрі ескізи тої буденщини, серед якої живе і обертається. Підмалювати сю буденщину чи ліпшою, чи то гіршою, ніж вона є на ділі, він попросту безсильний” [34, т.30, 231]. Зазначені недоліки без сумніву сприймались би як переваги в рецепції натуралістів. На доказ – один із записів у щоденнику братів Гонкурів: “Бувають дні, коли я питаю себе, чи не є мистецтво, творчість, тільки вмінням псувати замітки, зроблені з натури!” [6, 582]

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

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

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

Із позитивістською тезою про всезагальний детермінізм пов’язане формування світоглядного монізму у представників реалістичного типу творчості. Зображення причинно-наслідкових зв’язків у творі – характерна риса реалістично-натуралістичного мистецтва. На думку І.Франка, література “повинна при всім реалізмі в описуванні також аналізувати описувані факти, виказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок” [34, т.26, 12].

Однак акценти в детермінації поведінки персонажів у натуралістів і реалістів різні. Натуралісти основну увагу приділяють детермінантам “раси” (проблемі спадковості, психопатології, біофізіологічним чинникам) і “середовища”; реалісти – “середовищу” та “моменту” (“раса” їх цікавить лише у контексті поглиблення психологізму в реалістичному творі). За Д.Наливайком, в реалізмі утверджується соціально-історичний підхід до людини, на відміну від інших напрямів, входження соціального в психологічне, діалектичний зв’язок героя із середовищем. Причому “абсолютизація ролі середовища, яка веде до руйнування характеру, – це вже властивість натуралізму, у цілому непритаманна для реалізму”, хоча й підготовлена певними течіями і тенденціями реалізму ХІХ століття, особливо французького [26, 57].

Загалом межа між реалізмом і натуралізмом умовна. Останній розвинувся внаслідок абсолютизації окремих концептуальних принципів, естетичних підходів першого. Зовні ця тенденція проявилася у запозиченні та взаємообміні понятійно-термінологічними елементами: “натуральна школа”, “фізіологічний нарис”, – для загалом реалістичних творів; “ультрареалізм”, “байдужий реалізм”, “науковий реалізм”, – для творів натуралістичного спрямування. Ідейно-естетична спорідненість напрямів пов’язана із спільною для обидвох філософсько-світоглядною основою – позитивізмом. Н.Калениченко стосовно цієї проблеми зазначає: “Чіткого розмежування термінів “реалізм” і “натуралізм” в той час не було не тільки в українській, а й в інших слов’янських літературах, де іноді також натуралізм вважався дальшим поглибленням реалізму… У Польщі вплив натуралізму виявився у позитивізмі” [13, 283].

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

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

Становлення реалістичного типу творчості відбувалося у протистоянні з романтично-ідеалістичними спрямуваннями літератури. Однак це протистояння мало діалектичний характер, тобто передбачало і певну єдність між опозиційними системами. Леся Українка в одному з листів до матері ділиться спостереженням, що “реалізм і романтизм єднаються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах” і висловлює думку, що “це зовсім законне єднання” [19, т.12, 33]. Творчість Гюго, Бальзака, Стендаля, Меріме, – у Франції; Кольцова, Погодіна, Погорельського, Лажечникова, – в Росії; Гребінки, молодого Шевченка і Франка, Федьковича, – в Україні доводить існування такої єдності на рівні конкретних художніх творів. На переконання Н.Калениченко, “реалізм кінця ХІХ – поч. ХХ ст. взагалі багато використав з поетики романтизму, збагативши тим свої художні засоби” [13, 291].

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

Принцип історизму залишається одним із провідних у реалістичному мистецтві. Реалісти, як і романтики, цікавляться історичним минулим народу, щоправда, стилізуючи його на свій кшталт. Не відкинув реалізм і романтичного захоплення фольклором та етнографією. Д.Чижевський у зв’язку з цим уважає, що “етнографічний реалізм” є “поєднанням реалістичних намірів з романтичною традицією”. Науковець упевнений, що “доба “реалізму” не дійшла б і до свого поверхового розуміння нації, якби не те виховання, що його давала поколінням української інтелігенції романтична література” [36, 454].

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

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

Таким чином, з певністю можна стверджувати, що реалізм успадкував кращі риси романтичного мистецтва: увагу до національних особливостей народу, його культури, історії; дух протесту проти недосконалої дійсності, соціальних несправедливостей суспільного устрою; інтерес до внутрішнього світу особистості, поглиблений, порівняно з класицизмом, психологізм, зацікавлення мотиваційними чинниками поведінки персонажів. Водночас реалізм виник як реакція на очевидну вичерпаність ідейно-естетичної системи романтизму. В останню третину ХІХ ст. романтики намагалися реанімувати напрям за допомогою надмірних доз ліризму, фантастики, екзотики, містицизму тощо. А реалізм якраз, на думку Давида-Соважо, “найстрогіше забороняє вилив, відвертість, котрими особливо посилено зловживав романтизм” [8, 249].

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

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

Подолання надмірного академізму, схоластичних догм у мистецтві – одне із основних завоювань романтизму в його історичному протистоянні з класицизмом. І все ж романтики, борючись із канонічною системою класицизму, протиставили їй інший канон, іншу традиційну систему, народно-середньовічну, “романтичну”. На думку Д.Наливайка, “першим художнім напрямом, повністю вільним від канонічності, став реалізм ХІХ віку… Художники-реалісти перебували у безпосередньому відношенні з дійсністю – …обминаючи готові моделі, форми, формули, він [реалізм, – Р.Г.] прагне вільно, творчо “підбирати” всю систему зображувальних і виражальних засобів відповідно до “вимог” відтворюваних життєвих явищ, до їхнього характеру та структури” [26, 48]. Наскільки різноманітне життя, настільки різноманітні й способи його відображення. Франко вважає, що письменнику не варто свідомо обмежувати себе якоюсь формулою, схемою чи доктриною. В листі до А.Кримського він пише: “По моїй думці, найменше надії треба покладати на загальні рецепти, на формули хоч би й які ясні та логічні, а противно, завсігди треба дивитися на них скептично: чим вони ширші, тим небезпечніші. Життя йде відразу тисячами шляхів, усіх їх у одну формулу не вбгаєш”. Про недоліки в новелах молодих українських письменників він зазначає, що “се не образок, вихоплений з дійсного життя, а формула абстрактна, розіграна драматично кількома особами”; “формули, доктрина драматизована, а при тім елементарна невмілість схопити і передати найпростіший факт, найзвичайнішу фізіономію з окружаючого життя” [34, т.49, 303-304]. Так само Франко критикує Каспровича за “його закоханість у чисто абстрактну поезію і філософські роздумування, його схильність подавати читачам у віршованій формі елементи фізики, психології та історіософії”. Літературознавець переконаний: “Подібні твори постійно викликають розчарування і втому в душі читача; він хоче бачити й відчувати, а поет змушує його думати і філософствувати…” [34, т.27, 261-262].

Інша справа, що й реалізм згодом перетворився у певну доктрину; а наступні покоління літературознавців віднаходили ознаки доктринерства і в самого Франка, але це цілком природній наслідок діалектичної взаємодії традиції та новаторства. На початках становлення реалізму цей напрям відзначався-таки революційним несприйняттям застарілих естетичних догм.

Натуралістичний принцип перенесення “шматків життя” у літературу Франко розвиває у дусі реалізму: він допускає можливість комбінування атомів-фактів у художньому творі, а не тільки протокольний опис останніх; до того ж самі складники реальної дійсності мають дещо інший, ніж у натуралізмі, зміст: вони сприймаються не як реалії матеріальної дійсності, а як елементи психологічного сприйняття життєвих фактів – враження, а це вже характерна риса імпресіоністичного мистецтва. Реалістична вимога демократизації творчості, притаманна натуралізмові відраза до рафінованого зображення дійсності у Франка втрачають самоцінність і самодостатність; вони отримують типово імпресіоністичний критерій доцільності – здатність викликати враження: “...Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси” [34, т.31, 118].

Важливо звернути увагу на типологічну близькість реалізму й імпресіонізму, здатність елементів художніх систем обидвох напрямів до накладання та інтеграції. І.Стебун, по суті, відзначає вплив поетики імпресіонізму на творчість І.Франка, хоч, на відміну від Д.Наливайка, і розглядає сам напрям у контексті модерністського, а не реалістичного типу творчості: “І.Франко на прикладі власної творчості переконливо довів, що використання багатства кольорової гами, динамічність і філігранність кольорового малюнка зовсім не є монополією модерністів, а може бути і є цілком природним і властивим для реалістичного мистецтва (хоч це й не є для нього самоціллю). Саме такі неперевершені зразки кольорової гармонії дав І.Франко в циклі своїх поезій “В пленері”, в окремих розділах поеми “Іван Вишенський” [33, 116]. Ця думка видається цілком слушною з єдиним застереженням, яке дозволяє уникнути ідеологічного упередження: так само й модернізм здатний абсорбувати у власній художній системі елементи реалістичного типу творчості.

Становлення реалізму як напряму, як самостійної одиниці літературного процесу – складне й неоднозначне явище, зумовлене як іманентними особливостями розвитку літератури (вимогами “духу часу”, генетичною та типологічною спорідненістю з іншими напрямами тощо), так і зовнішньо-літературними впливами – взаємодією та взаємопроникненням різних національних варіантів реалістичного мистецтва.

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

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

У французьких (як і російських) прихильників міметичного мистецтва була альтернатива: або піддатися загальним настроям розчарування та песимізму, шукаючи тимчасову втіху в протоколюванні загалом безрадісних реалій; або на основі критичного аналізу спробувати віднайти способи вдосконалення дійсності, її раціонального перетворення. Обидва шляхи розвитку французького реалізму об’єднувала, крім мімезису, традицій Просвітництва, філософського підґрунтя позитивізму, ще й орієнтація на наукове знання. Тільки перші (Флобер, Золя, Гонкури, Мопассан) застосовували наукові методи для доведення безвихідності становища, зумовленого недосконалою природою самої людини, а другі (Гюго, Жорж Занд, А.Де Мюссе) – задля створення певних позитивних орієнтирів як у морально-етичній, так і в суспільно-політичній сферах. Завершена форма цього процесу у перших призвела до зародження так званого “безідеального”, “байдужого” реалізму, що в кінцевому підсумку розвинувся в натуралізм, а в других – до реалізму “етичного” або “дидактичного”. Магістральну ж лінію розвитку французького реалізму, на відміну від російського, визначав його нерозривний зв’язок із натуралістичним мистецтвом. Натуралістичною у французькій літературі ХІХ ст. була, наприклад, концепція людини. А.Давид-Соважо у зв’язку із цим зазначає: “У Франції і натуралісти, і прихильники дидактичного реалізму бачать у людській істоті достатньо пасивний механізм, своєрідний прилад, що функціонує з математичною точністю під сліпою владою матеріальних сил, як барометр під тиском атмосфери, тоді як російські реалісти демонструють нам цю істоту… як таку, що містить у самій собі особливий двигун, цілком моральне джерело діяльності” [8, 209-210]. Намагання французів науково й об’єктивно поставитися до проблеми людської особистості у певний період розвитку літературного процесу сприймалося як прогресивне явище в еволюції світового реалізму. Іван Франко, наприклад, писав: “Розуміння тієї істини, що людина – це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства, серед яких вона живе… є заслугою французьких реалістів: Бейля-Стендаля, Бальзака та його наступників – Флобера, братів Гонкурів і насамперед – Еміля Золя” [34, т.28, 180]. Однак повне узалежнювання людської поведінки від фізіологічних і соціальних чинників, визнання людської неспроможності протистояти ворожому середовищу неодмінно призводять у підсумку до морального релятивізму і навіть негативізму, до того, що “у моральному світі французькі реалісти визнають тільки зло, у видимому – тільки погане” [8, 284]. Давид-Соважо із сумом констатує навіть моральну деградацію тогочасної французької літератури, у якій “різноманітні негідники, збоченці, розпусники, злочинці зустрічаються у великому достатку. В кожного є свій “невроз”, своя вада; кожен трохи кульгає” [8, 280]. Ця тенденція, за якою “вся психологія зводиться до патології та фізіологічна анатомія підміняє попередню моральну анатомію” [8, 279], дистанціювала французьку літературу ХІХ ст. від морально-етичної спрямованості просвітительського реалізму.

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

Критика існуючого ладу – головна риса реалістичного мистецтва у Франції, на відміну, скажімо, від Англії чи Німеччини. Ця риса об’єднувала у 30-40-ві рр. французький реалізм із романтизмом навіть на рівні творчості окремих авторів (Гюго, Жорж Занд, Стендаль, А.Де Мюссе). Далі ці напрями продовжували розвиватися паралельно, але й в останній третині ХІХ ст. пульс романтичного мистецтва не переставав битися не тільки в реалістичних, а й у натуралістичних творах французьких письменників (на доказ – творчість того-таки Е.Золя). Подібне поєднання елементів протилежних за своїми ідейно-естетичними приписами напрямів дослідники відзначали і в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Леся Українка в листі до М.Павлика від 16 березня 1891 р. стосовно повісті Ольги Кобилянської “Льореляй” (першої редакції “Царівни”) зауважує: “Взагалі писана ся повість якось немов двома стилями разом: дуже романтичним і чисто натуралістичним” [19, т.10, 81]. В листі до самої О.Кобилянської від 30 січня, 3 лютого 1900 року Леся Українка пише: “Такий реалізм я признаю, бо він не виключає порив ins Blau” [19, т.11, 160]. Певним недоліком у творчості буковинської письменниці Леся вважає те, що неороманичний стиль Кобилянської “не дійшов ще до такої гармонії ідеалу з життєвою правдою, як то єсть у деяких новітніх французьких письмовців” [19, т.10, 81]. Таким чином, Леся Українка висловлюється на підтримку того самого принципу “ідеального реалізму”, проти якого в молоді роки виступав Іван Франко, і який у зрілі роки він відстоював.

Однак, орієнтуючись на “новітніх письмовців”, Леся радше мала на увазі модерністські тенденції французької літератури, оскільки навіть літературознавці цієї країни зізнавалися, що їхні реалісти створюють картину, “що не має ні віддалених перспектив, ні неба”. У зв’язку із цим вони самі шукали орієнтирів у російському реалізмі, який, “якщо і не може піднятися у моральному світі до висоти ідеалізму, все ж шукає в ньому істинні джерела свого інтересу. Чим, власне, він нам подобається? Тою ціною, котру він надає душевним дарам…” [8, 203]

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

Франкове порівняння творчих методів Золя та Достоєвського є, на наш погляд, цікавим з огляду на схожість цих методів. Адже увага до психопатології – типова риса натуралістичного, а не реалістичного мистецтва. Не випадково в самій Росії деякі критики не зовсім коректно звинувачували Достоєвського у “гермафродитизмі почуттів” – роздвоєнні особистості між свідомою орієнтацією на співчуття до “принижених і скривджених” і підсвідомим бажанням отримувати насолоду від живописання “приниження і кривдження”. Н.Михайловський вважає несправедливим “засвоєння” Ф.Достоєвському “гуманістичного напряму”, оскільки письменник надто любується “непотрібним мучительством”; уся його творчість зводиться до опису психопатологічних взаємин між “вовком” і “стадом овець”, на яке він готується накинутися; тільки в перший період літературної діяльності Достоєвський більше уваги приділяє психології “овець”, а в другий – психології “вовка”. Критик закидає Ф.Достоєвському відсутність суспільного ідеалу: “Якби був такий ідеал у Достоєвського, він не дозволив би йому займатися непотрібним мучительством і безпредметною грою мускулів творчості, а направив би його жорстокі нахили в який-небудь певний бік. Але у Достоєвського такого ідеалу не було…” [24, 222-223] Натомість надмірне захоплення процесом живописання пороку, на думку Михайловського, призводило до підпорядкування письменника “формулам віртуозності”, характерним для “відкинутих живим життям робітників”: “наука для науки, мистецтво для мистецтва” [24, 223]. Подібним чином Давид-Соважо порівнював французьких “реалістів мистецтва для мистецтва” із “щеголями і денді” [8, 178], оскільки “все, що не носить у собі пороку”, для них є посередньою чесністю та нічим не виділяється”, а “витончений порок”, навпаки, “наділений завжди блиском і відомою привабливістю”, перед якими “доброчесність звичайно знічується” [8, 279].

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

Натуралістичний же метод, на думку Франка, не давав можливості Емілеві Золя справді об’єктивно підходити, наприклад, до селянської тематики. Його селяни надто похмуро зображені, вони не мають релігії, пісень, поезії. Золя забуває, що у цих селян є душа, яка “в світлі хвилини… виходить за межі сили землі до сфери вищих і більш ідеальних устремлінь” [34, т.28, 194]. Очевидно, Франко відчував брак ідеалізму не тільки у творчості Еміля Золя, а й у всьому французькому реалізмі. Адже, за Давидом-Соважо, “французький роман ставився до селян не дуже прихильно”, не кажучи вже “про “Землю” Е.Золя, де вони збезчещені на славу, але навіть у Бальзака всіма вчинками селян керує винятково хижість” [8, 222]. Натомість “ідеалізм більш терплячий”; “він вірить у майбутнє і минуле цих людей; для повноти їхнього зображення він чекає від них нових справ, він користується, так би мовити, різними екземплярами, більш або менш недосконалими, накладає їх один на одного та виливає з них загальний типовий екземпляр…” [8, 9]

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

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

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

Саме “протест” об’єднав творчі пошуки письменників у різних країнах і надав реалізмові ХІХ ст. визначення “критичний”. Причому “протест” стосувався і оточуючої дійсності, з усіма її хибами та недоліками, і застарілих естетичних норм у мистецтві. “Протест” також став основою інваріантної єдності французького та російського варіантів реалізму.

Цієї єдності шукали самі учасники тогочасного літературного процесу. Літературні критики Франції з захопленням ставилися до кращих рис російського реалізму: “У цей заповітний час Росія принесе нам свою віру, свою юність, свою чуйність, свою щиру любов до нижчих, своє пристрасне прагнення проникнути у високі таїнства всесвіту; ми дамо їй наші звички до точності та методичності, ясніше уявлення про справжні проблеми, більше почуття міри та рівноваги, ясніше споглядання краси. Таким чином мистецтво буде оновлено одночасно світлими і теплими променями” [8, 349-350]. Російські ж письменники, переважно за посередництвом Тургенєва, який особисто був знайомий із Флобером, Золя, Гонкурами, Доде, переймали передові ідеї французьких реалістів, зберігаючи при цьому індивідуальну та національну оригінальність. В.Камінський, досліджуючи шляхи розвитку реалізму в російській літературі кінця ХІХ ст., доходить висновку про співвідношення “ідеального” (у якому часто зустрічається надуживання сентиментально-романтичних банальностей) і “реального” (що інколи межує з натуралізмом), що в кращих творах “кінця віку” відбувається їхнє поєднання, навіть злиття, і що це – об’єктивна закономірність реалістичного розвитку [14, 194].

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

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

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

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

Скажімо, загальновизнано, що критичний реалізм в російській літературі ХІХ ст. зародився ще в 30-40-ві рр. в натуральній школі, яка спадкоємно пов’язана з творчістю Гоголя, і основним жанром якої був “фізіологічний нарис”. Художні принципи цього жанру полягали в уважному ставленні до проблем “маленької людини”; у правдивому відображенні певних соціальних типів; у фіксації їхніх професійних і побутових особливостей, звичок; у прагненні до документалізму та об’єктивності; у типізації персонажів. Л.Гінзбург зазначає: “Герой нарису натуральної школи – соціальний тип у чистому виді. Він презентує середовище і складається із соціальних якостей і ознак” [4, 61]. Вироблений натуральною школою арсенал засобів художнього зображення збагатив творчі методи І.Гончарова, М.Помяловського, Ф.Решетнікова, О.Левітова, М. і Г.Успенських, І.Тургенєва, Ф.Достоєвського та інших письменників.

Подібні тенденції науковці відзначають і в українській літературі. На думку Н.Калениченко, “в “Украинском журнале” за 1825 р. вміщено статті “Описание Кременчуга”, “Описание города Брянска”, “Описание Гадяча и его повета”, які нагадують “фізіологічні нариси” в російській літературі” [13, 82]. Д.Чалий віднаходить риси “фізіологічних нарисів” і повістей у дусі натуральної школи у творчості прозаїків-основ’ян [35, 25].

Багато спільного і в типології українського та російського реалізму. Їм притаманні соціальна заангажованість, співчуття до “принижених і скривджених”, активна духовна позиція стосовно дійсності, критичне начало (але аж ніяк не “безідеальність”, притаманна багатьом французьким письменникам). Література була важливою трибуною в поліційно-бюрократичному устрої царської Росії та цісарської Австро-Угорщини; вона – передова ланка національної духовної культури. Звідси – відчуття обраності письменника, його особливої місії, яка полягає у необхідності говорити від імені всього народу і виражати його інтереси. Реалісти Росії та України відверто стають на народну точку зору, намагаються перейняти його світосприйняття і мораль. Герої їхніх творів відповідають за все, що відбувається у світі, тому є підстави стверджувати, що вони не позбавлені романтичних рис. Від романтизму росіяни й українці успадкували прагнення до *ідеальної* сторони буття, але вже за тверезого, справді реалістичного підходу до *матеріальної* дійсності. Позитивна програма та позитивні ідеали у творчості українських і російських реалістів свідчать про більшу змістову відповідність їхньої світоглядно-філософської основи самому термінові “позитивізм”, ніж це спостерігаємо у французьких письменників реалістично-натуралістичного спрямування, які виснажували свою творчу активність фіксацією “негативізмів” у навколишньому середовищі. І росіяни, й українці відстоюють пізнавальний, гостроаналізуючий, критичний підхід до дійсності, який у них, на відміну від французів, не обмежується науковою констатацією фактів, а передбачає також: 1) інтуїтивне їх сприйняття; 2) конструктивне моделювання ідеальних (позитивних) образів. І ті, й інші людину сприймають не як бездушний біофізіологічний механізм, а як автономну духовно-моральну монаду. Її піднято над предметно-матеріальним світом, на відміну від людини в Е.Золя. Українські реалісти – такі ж моральні максималісти, як і російські колеги, про яких Д.Наливайко пише, що їхній “загострений інтерес до питань добра і зла суттєво відрізняється від морально-етичної константи в англійському реалізмі, значною мірою вікторіанському…” [26, 104]

Літературно-критичні праці Івана Франка засвідчують інтерес українського письменника до тих особливостей у творчості російських реалістів, які за духом більше відповідають світоглядно-філософським, ідеологічним та естетичним орієнтирам у розвитку українського реалізму. Насамперед, це здатність російського реалізму до екстенсивного розширення власної методологічної бази за рахунок поглинання й адаптації прийомів і засобів художнього зображення із арсеналу інших ідейно-естетичних систем, зокрема романтизму та натуралізму. Цю особливість Франко виділяє, наприклад, у белетристиці Івана Тургенєва: “Характери його повістей і описи звичаїв та обичаїв взяті ним якби живцем з народного життя; в них не видно штучних креацій і масок, лиш всюди вірна фотографія – а однак крізь ті твори пробиває всюди вищий, ідеальний напрям, і смілі реалістичні образи ідуть поруч з романтичними і ідеальними” [34, т.26, 291]. Тенденцію до поєднання елементів натуралістичної техніки з ідеалістичною вірою в природну доброту людини Франко відзначає і в творчості Гліба Успенського, який “з автора побутових сцен і фотографа моментів став рудокопом, що в завалі бруду, вбожества, деморалізації і деспотизму докопувався совісті, шукав людини й людськості” [34, т.33, 372].

Порівнюючи особливості творчості російських і західноєвропейських письменників, Франко уважно ставиться навіть до деталей, обираючи об’єктом аналізу, наприклад, опис смерті у їхній белетристиці: “Досить було б порівняти опис смерті в Діккенса, Флобера, Золя, Гонкурів і Толстого, щоб переконатися, наскільки вище в цьому плані стоїть російський реаліст порівняно з західними, які свою тему трактують чи то патетично й поетично, як Діккенс, чи то з погляду фізіологів і анатомів, як Флобер і Гонкури, чи то з соціологічного боку, як Золя, але жоден з них не вкладає стільки душі в свої описи, як Толстой” [34, т.28, 235]. Цікаво, що така оцінка збігається з поглядом на проблему французького дослідника реалізму, який стверджує: “Французький реалізм, як реалізм Золя, так і реалізм Флобера, страждає від недостатньої поваги до смерті... О! наскільки більше благородства і, – станемо на точку зору реалізму, – наскільки більше правди в російському романі!” [8, 201]

Таким чином, досвід французького та російського шляхів розвитку реалістичного мистецтва безперечно вплинули на розширення власних естетичних пошуків Івана Франка, які варіювалися відповідно у межах між двома концептуальними полюсами – “наукового реалізму” й “ідеального реалізму”.

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

Як зазначає Н.Калениченко, “у Польщі перемогу реалізму відносять до часу після 1863 р., хоч реалістичні тенденції у творчості романтиків проявилися вже в 30-ті-40-ві роки (А.Міцкевич, Ю.Словацький)” [13, 36-37]. Справді, після поразки польського повстання 1863-1864 рр., царський уряд усе ж змушений був піти на певні поступки щодо впровадження буржуазних реформ у соціально-політичній сфері. Однак дуже швидко у Польщі наступає свій період “втрачених ілюзій”, що породжує в літературі критичні настрої стосовно недосконалої дійсності. Поляки перейняли позитивістську віру у те, що тільки розвиток науки, раціональналізація суспільного устрою, прогресивні зміни в економіці, політиці та культурі здатні істотно покращити становище народу. Позитивізм завойовує домінуючі позиції в духовному житті нації. Вплив філософії позитивізму на польську літературу стає таким сильним, що інколи дослідники навіть ставлять в один ряд терміни “польський романтизм”, “польський реалізм” і “польський позитивізм”, прирівнюючи останній до окремого напряму літератури.

Позитивістська вимога корисності творчої діяльності, її зв’язку з реальною дійсністю стала загальноприйнятою в тодішньому літературному процесі. Зараз, наприклад, важко собі уявити, щоб за віртуозність митця критикували. Але у той час віртуозністю дорікали тим літераторам, які надто захоплювалися процесом творчості безвідносно до її результатів. Франко пише про одного з польських поетів: “До того ж поезії відірвали Ленартовича від землі, від улюблених мазовецьких лісів, перервали його живий зв’язок з дійсністю, і він, замість того, щоб стати натхненним народним поетом, перетворився на музиканта-віртуоза” [34, т.27, 258].

Натомість, “дітьми позитивізму” в польській літературі Іван Франко вважає Марію Конопніцьку, Сенкевича, Пруса, Елізу Ожешко, Свєнтоховського, Дигасінського, Юношу. Внесок цих письменників у розвиток реалістичного типу творчості у Польщі критик насамперед пов’язував із правдивим розкриттям селянської тематики. Подібні переваги Франко відзначає і в творчості Яна Каспровича. У Франковій оцінці художніх творів Каспровича поєднуються понятійні категорії *“ідеалізму”* та *“поступу”*, що мали б належати до протилежних філософських доктрин: “В них [творах, – Р.Г.] пробивається той самий ідеалізм, той самий гарячий порив до поступу, братерства й любові, без якого немає поезії в новітньому значенні цього слова; віє той самий дух, який з непереможною силою панує в усій сучасній європейській поезії” [34, т.27, 259]. Тобто, на основі аналізу творчості Яна Каспровича Франко ще раз доводить можливість і бажаність гармонійного поєднання позитивізму з ідеалізмом на рівні філософського підґрунтя реалізму. Інша справа – надмірне захоплення польського письменника романтичною манерою. За Франком, Ян Каспрович “за своєю природою реаліст, поет жорстокої, але здорової дійсності, тим часом традиція романтичної школи веде його в світ примар і фантастичних постатей, утоплеників, надхмарних дів, наяд і дріад, ангелів і чортів та інших декоративних істот цього гатунку” [34, т.27, 261].

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

Романтичний струмінь органічно ввійшов і в німецький реалізм. Традиції німецького класичного ідеалізму, багатюща творча спадщина німецького романтизму впливали на розвиток реалізму в цій країні упродовж усього ХІХ ст. і навіть слугували до певного періоду своєрідним ідейно-естетичним базисом для антиреалістичної опозиції у світовому літературному процесі. З цієї ж причини німці, на відміну, скажімо, від росіян, порівняно довго не сприймали “ультрареалістичних” тенденцій, притаманних тогочасній французькій літературі. В одній із ранніх своїх статей І.Франко, захоплено сприймаючи творчість Еміля Золя, дивується, що “тільки німці досі не перевели ані одної його повісті!..” [34, т.26, 113]. На думку Д.Наливайка, німецькій літературі загалом притаманна атмосфера духовної чистоти, внутрішньої моральності, на відміну від французької літератури, “яка яскраво описувала порок” [26, 96]. Інколи все це набирало в німецькій літературі форми надмірного моралізаторства, дидактизму, абсолютизації позитивних і негативних сторін дійсності. Аналізуючи твір Зудермана “Загибель Содома”, Франко пише: “…Тут автор цілком переніс нас у сферу етичну і малює зовсім іншими фарбами: тут поганий світ, там – добрий, тут бека, там ляля, як у казочці для дітей. Здавалося б, що тепер вже нема наївних, які б повірили, що така картина відповідає дійсності, і все ж… Німці зараховують Зудермана до представників свого реалізму” [34, т.28, 210].

Д.Наливайко вважає, що різке розширення діапазону художнього зображення, подолання ідеалістичної установки, загострення критичного погляду на дійсність у Німеччині відбулося лише у натуралістів у кінці ХІХ століття. Та й то концепція “поетичного реалізму” О.Людвіга призводила через поетизацію і одухотворення дійсності до її ідеалізації [26, 96].

Франко слідкував за теоретичною дискусією навколо проблеми розвитку німецького реалізму. Про це свідчать хоча б його відгуки на дрезденське видання “Der Kunstwart”, яке, за Франком, не пропагує “жодних теорій або доктрин, а лише здоровий, розумний реалістичний напрямок, далекий від усякої екстравагантності” [34, т.27, 277]. Франко солідаризується з висловленими в “Der Kunstwart’і” думками Генріха Герта про реалізм у німецькій літературі: “Автор широко пояснює суть реалізму, заперечуючи застарілі уявлення про те, що реалізм – це фотографування дійсності, ворог ідеалів і т. ін.” [34, т.27, 281].

У листі до М.Павлика від 12 листопада 1882 р. Франко з’ясовує своє ставлення до співвідношення реалізму та натуралізму в мистецтві, на основі порівняльного аналізу творчості французьких і німецьких авторів: “Та й ще одно щодо самого реалізму. Штука хитра, але далеко не позитивна. Який реаліст Доде і, на око, так дуже на документах стоїть, а більша часть його типів – скривлені, виїмкові, нетипові люди. Ось воно що виходить. Треба добре дивитися їм на пальці. А мені здається, що замість тратити силу на студіювання тисячних дрібниць (мало значущих і мало характеристичних) a la Золя і Флобер, ліпше б нам робити так, як реалісти німецькі, як Шпільгаген у своїх кращих творах. От би Вам прочитати його “In Reih und Glied” або “Problematische Naturen”! Звісна річ, реалізм не такий яркий, як у французів, але не о то йому йде, щоб змалювати не само, що так скажу, тіло сучасного чоловіка і сучасної суспільності, але думки, змагання, боротьбу. Се є реалізм ідеальний [підкреслення наше, – Р.Г.], котрий приймає реалізм яко методу, а ідеалізм (не ідеалізування людей, але представлення людей з їх добрими і злими боками, а главноє – представлення типів, котрі б уособляли в собі думи і змагання даної доби, – представлення розвитку суспільності) – яко зміст, яко ціль…” [34, т.48, 331] Висловлюючи підтримку концепції “ідеального реалізму”, Франко зовсім не заперечує право на існування натуралізму: “Впрочім, я не думаю відводити Вас від натуралізму, – звертається він до Павлика, – і овшім поставлення правдиво натуралістичного і при тім правдиво хорошого роману у нас вважаю ділом будучності, до якого, принаймні я, не почуваюся в силах” [34, т.48, 331-332]. Франко намагається лише диференціювати реалізм і натуралізм як самостійні напрями літератури, визначити типологічні особливості кожного з них і їхню перспективність в аспекті подальшого розвитку українського та світового літературного процесу. Попри Франкові декларації, у його творчості виразно простежуються риси обидвох напрямів. Щоправда натуралізм найінтенсивніше проявляється в ранній період літературної діяльності письменника (у той час натуралізм був ефективним засобом впливу на позиції консервативної критики та “пробивав дорогу” всьому реалістичному мистецтву), тоді як “ділом будучності” для самого Франка став якраз реалізм. Причому обставини становлення реалізму в Україні та Німеччині були схожими, а концепція *“поетичного реалізму”* в німецькій літературі має багато спільного з популярною в тогочасній українській літературі концепцією *“ідеального реалізму”*.

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

Просвітительський реалізм в Англії заявив про себе ще у ХVІІІ столітті. Комедійно-пародійні корені англійського реалізму заглиблені у творчість Г.Філдінга, Т.Смолета, Л.Стерна. Джерела реалістичного мистецтва в цій країні віднаходять також у сатиричних творах Дж.Свіфта. І хоч у ХІХ ст. англійський реалізм, підпорядковуючись загальним тенденціям у світовому літературному процесі, переходить на позиції критики буржуазного суспільства, все ж не соціальна заангажованість, а саме просвітницька спрямованість продовжує визначати найприкметнішу ознаку його національної своєрідності. Звідси – домінанта морально-етичної, вікторіанської в своїй основі доктрини у творах англійських письменників ХІХ ст. Навіть чи не найоб’єктивніший щодо методу літературної праці англійський реаліст Теккерей дивиться на “базар житейської марноти” з точки зору мораліста. Морально-етична спрямованість, що інколи переростає у відвертий дидактизм, притаманна й творчості Діккенса. Високий моральний пафос, одержимість позитивними ідеалами – характерні риси і українського, й англійського реалізму. Англійські письменники залишалися байдужими до творчого імперативу французьких і російських колег стосовно об’єктивізму, безпристрасності, авторського самовідчуження у творі, необхідності “анатомічного методу” та “наукового підходу” до вивчення і відтворення суспільного життя і людини. Для їхньої творчості, так само, як і для творчості українських реалістів, притаманні ідеалізм, гуманістична спрямованість, суб’єктивізм, емоційна схвильованість, навіть сентиментальність. Зворушливе піклування англійських письменників про вразливі почуття реципієнтів породило неодмінні розв’язки “happy end”, що, часто в наївній і сентиментальній формі, без належного сюжетного вмотивування, покликані були з усією наочністю продемонструвати моральну перевагу добра над злом.

Морально-етична спрямованість англійського реалізму, з одного боку, вела до послаблення історизму та соціологізму, порівняно з французькою чи російською літературою, а з іншого – сприяла поглибленню психологізму, вивченню мотиваційних механізмів людської поведінки. Втім, на відміну від французьких реалістів, навіть визнаючи віковічну недосконалість людської природи, англійці обходилися без фаталізму, приреченості та відчаю у поглядах на здатність людини вирватися з-під влади природних інстинктів та зовнішніх обставин; як і без абсолютного виправдання її вчинків на підставі того лише, що, бачте, “середовище заїло”, як це спостерігаємо у творчості деяких росіян. Відчуття недосяжності ідеалу людини реанімувало в англійському реалізмі традицію романтичної іронії, що найвиразніше простежується у творчості Теккерея.

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

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

Творчі здобутки української літератури ХІХ – поч. ХХ ст. з усією очевидністю доводять абсурдність тверджень про “неповноту” вітчизняного літературного процесу зазначеного періоду. Ця “неповна” література за сузір’ям яскравих особистостей, широтою тематики, жанровим різноманіттям, новаторськими відкриттями перевершує творчі надбання деяких “повних” (часом аж до недієздатності) національних літератур. Безперечно, цілком заслуговує вважатися класикою світової літератури й український реалізм ХІХ ст.

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

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

Однак хибним було би беззастережне звинувачення бурлеску та травестії у гальмуванні розвитку реалістичного мистецтва в Україні. Звичайно, надмірне захоплення одним стилем (як правило пов’язане з певною літературною модою) завжди загрожує перерости в його примітивізацію. Однак не можна забувати й історичних заслуг бурлеску в розвитку української літератури як такої. Як уся новіша російська література виросла із “Шинелі” Гоголя, так українська – з “Енеїди” Котляревського. Зрештою, не такі страшні “гріхи” бурлеску й перед реалізмом. Має рацію Н.Калениченко, коли зазначає: “Сатира, її “низький штиль”, звертання до життя, введення побутових елементів, зниження богів і святих прокладали дорогу реалізмові, зсередини підривали класицистичні традиції. Саме протиставлення абстрактним і непорушним цінностям класицизму земних, умисно вульгаризованих явищ побуту означало рішучу зміну свідомості, відношення до мистецтва і життя, переворот в умах письменника і читача… Бурлеск і травестія тут були єдиною можливістю ставити важливі злободенні питання, критикувати існуючий лад, висловлювати співчуття до народу” [13, 83]. Дослідниця наводить приклад Є.Гребінки, який від бурлеску в ранніх творах поступово, через романтичний етап у ліриці в 40-ві роки “переходить на позиції російської “натуральної школи”, давши кілька характерних “фізіологічних нарисів” [13, 90].

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

Як літературний критик Франко був надто витонченим цінителем мистецтва, аби засуджувати оригінальне використання елементів будь-якого напряму, стилю, жанру, будь-яких прийомів і засобів художнього зображення, навіть якщо вони не претендували на статус радикальної новації. Інша справа, що він рішуче боровся проти надуживань у літературі, які, як правило, свідчили про обмеженість творчого потенціалу письменника.

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

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

Франко дотепно вказує на недоліки у драмі М.Кропивницького “Дай серцю волю, заведе в неволю”: “Зрештою, люди села дещо більше загартовані, ніж у пана Кропивницького; вони ані сльозами так швидко не заливаються, ані не умирають так раптово, ні з того ні з сього, ані не божеволіють, ані не плавають в такому соусі вічної, хоча б і приперченої дотепами сентиментальності, як Іван, Семен і Одарка. Основною хибою цієї сільської драми пана Кропивницького є те, що в ній ми не бачимо саме того, що становить головний зміст сільського життя, – щоденної праці цього люду. Ми бачимо цей люд тільки в святкові незвичайні моменти, і навіть не чуємо нічого про ті щоденні клопоти і журбу, з яких складається селянське життя. Тому й усі дійові особи цієї драми роблять враження чогось неприродного і відірваного від життя, якогось книжного народу або якоїсь етнографічної виставки, на якій парубки в святковому убранні на свій лад копіюють Шекспіра чи Шіллера” [34, т.27, 229]. Як бачимо, Франко так само негативно оцінює *“святкове убрання”* опереткових селян Кропивницького, як *“брудну і смердючу одежу”* селян Золя. Обидві екстреми, в розумінні українського письменника, однаково нездатні створити правдивого образу селянина, з усіма його позитивними та негативними рисами. Істину завжди варто шукати посередині. Очевидно, “золотою серединою” між крайнощами сентименталізму та натуралізму Франко вважав саме реалізм.

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

Схоластичні ж естетичні канони тільки сковували творчу активність митця. “У нас єдиний кодекс естетичний – життя” [34, т.26, 12], – переконував себе й сучасників Франко. – “Не життя для естетики і краси, а естетика і краса для життя, для піднесення і облагородження кожної людської особистості – це її найвищий естетичний принцип” [34, т.27, 282].

Подібну думку зустрічаємо і в статті Франка “Поезія і її становисько в наших временах”: “Безперечна се річ, що життя во всіх своїх безчисленних появах і относинах єсть найвищим, ба навіть ісключним предметом поезії” [34, т.26, 393], – пише він. – “Життя – то поезія, а поезія – то життя” [34, т.26, 394].

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

Метод наукового реалізму, на думку Л.Скупейка, “ґрунтується на трьох основних засадах: на принципі історизму в зображенні й оцінці життєвих явищ; на вимозі науково-аналітичного підходу до зображуваної дійсності, зорієнтованого на “людський поступ”; на вичленуванні та обґрунтуванні нової проблеми ідеологічного змісту художньої творчості (суспільно-естетичного ідеалу) як однієї з найбільш істотних в реалістичній літературі” [32, 222].

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

На нашу думку, це пов’язано з обставинами утвердження реалізму та натуралізму в національній літературі. Бо коли в Англії, Франції, Росії натуралізм прийшов у літературу еволюційним шляхом внаслідок певної вичерпності ідейно-естетичної програми реалізму з одного боку і абсолютизації деяких її концептуальних положень з іншого, то Україна радше належить до групи країн, у яких традиції реалістичного мистецтва не були такими сильними, і тому впровадження натуралістичного експерименту в їхніх національних літературах не було цілком органічним, носило дещо запозичений характер, а за своїм значенням і наслідками нагадувало революційний стрибок. До таких країн належать також Німеччина, США, Італія, Польща. Як слушно зауважила Т.Мотильова, “в країнах запізнілого розвитку реалізму, в Німеччині і особливо у США, саме натуралісти пробивали дорогу реалістичній правді у літературі, виявляючи наполегливість, долаючи інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашування, провінціальної дріб’язковості” [25, 143-144]. На думку деяких науковців, Німеччина у кінці ХІХ століття була “країною варварства, рутини, європейським Китаєм” [37, 21]. Рутинністю української літератури не раз обурювався у критичних творах І.Франко. То ж потрібна була своєрідна стінобитна зброя, котра б допомогла розбити “китайський мур” застарілих традицій, схоластичних догм, шаблонових схем, що відділяли на певному етапі і німецьку, й українську літератури від передових тенденцій у світовому літературному процесі. Якщо команда французьких письменників-натуралістів прибула на бойовище романтиків і реалістів у ар’єргарді останніх (за Стендалем, Бальзаком, Флобером), то німецькі, так само, як і Франко, йшли у перших рядах реалістів (щодо Франка, – то навіть не в ряді, бо й “ряду такого не було”), проводячи “психічну атаку” на позиції літературної критики, завойовуючи плацдарми для ар’єргарду реалістів, імпресіоністів, експресіоністів. І.Франко заявляв, що ніякі правила та обмеження для письменника не обов’язкові, крім правил доброго смаку, що “всякий твір буде добрий, крім вкучного та безхарактерного “ [34, т.30, 218]; що “характерний, пануючий оклик наших часів” – це “повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном” [34, т.30, 217].

Отже, Франко “закладає протест” під мурами консерватизму та схоластики в українській літературі. Зрозуміло, що натуралізм здатний значно збільшити потужність вибухової сили цього протесту. Тому в літературознавчих суперечках письменник іноді захищає творчу манеру, притаманну більше для натуралістичного, ніж для реалістичного мистецтва. У праці “Література, її завдання і найважніші ціхи” (1878) Франко саркастично дискутує з автором статті у “Правді”: “Чому “ультрареальні” фотографії дуже однобічні, дуже прозаїчні, буденні, черстві й тверді? Чого ж їм не стає, щоб стати “одкидами” та “дзеркалами” по смаку ч. автора? А ось чого: “пишного духу ідеалізму, фантазії, серця, пишного духу щирої поезії”. Ось маємо віз і перевіз. Реалізм ч. автора куди круть, туди й верть, та й заїхав назад до старого ідеалізму і старої фантастики та сентиментальності. Що ж, сесі “пишні духи” вони й справді “витають” у нашій галицькій літературі, тільки ж не треба їх уважати якимись “новими прямуваннями”. Вони – старе і зужите сміття і нікого тепер не заведуть наперед” [34, т.26, 10].

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

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

Це зізнання Франка свідчить про те, що натуралізм, у його розумінні, міг прислужитися українській літературі на певному етапі її розвитку як своєрідний засіб “шокової терапії”.

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

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

Франкове захоплення ідеєю перенесення методів точних наук у мистецтво особливо характерне для раннього періоду його творчості, коли він прокладав дорогу реалістичному мистецтву, популяризуючи в Україні філософію позитивізму та експериментальний метод Еміля Золя. Однак згодом український письменник почав відчувати вичерпаність методу наукового реалізму, особливо в частині, що стосується власне науковості літератури. Коментуючи літературознавчі погляди С.Єфремова, Франко зазначає, що науковість інколи шкодить естетиці художнього твору: “Д[обродій] Єфремов, живучи, очевидно, в крузі ідей, вироблених у Росії ще Добролюбовим та Писарєвим, шукає в літературі поперед усього публіцистики, тенденції, студії певних хиб та подавання певних рецепт на їх лічення, тобто речей, які, по думці письменників молодої генерації, – і не самих лише декадентів – властиво не належать до літератури, а творять домену публіцистики, соціології, статистики та практичної політики” [34, т.34, 364-365].

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

Звичайно, Франко не відмовлявся від пізнавальної функції мистецтва, але вважав, що попри аналітичне дослідження дійсності для письменника так само важливо вміти синтезувати розрізнені факти-атоми, вміти виявляти в житті не лише окреме, а й загальне, цілісне, те, що утворює певний тип: “Діапазон його відчуттів мусить бути величезним так само, як і масштаби його зору; його очі мусять бути в деяких випадках мікроскопами, здатними помітити й відобразити найменші, для звичайних людей непомітні порухи, імпульси або гру кольорів, та водночас мусять збагнути велику кількість вражень і явищ, мусять помітити деякі сталі угруповання і закономірності там, де звичайно невправне око бачить тільки хаос” [34, т.28, 181].

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

Повертаючись до проблеми поєднання реалізму та натуралізму в концепції наукового реалізму, слід зазначити, що їхній синтез відбувся також на основі спільного для обидвох напрямів тяжіння до соціальної проблематики.

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

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

Подібні висновки щодо естетики Франкової творчості не завжди були безпідставними. Навіть більше: інколи письменник їх провокував власними радикальними заявами. Скажімо, в одній із статей Франко висловлює ідею, близьку за змістом до відкритого пізніше сумнозвісного ленінського принципу партійності літератури: “– Стійте, добродії, – відповідаю рівнодушно. – Література, стояча понад партіями, – се тільки ваш сон, се ваша фантазія, але на ділі такої літератури не було ніколи” [34, т.26, 12]. Однак літературно-критична спадщина письменника, особливо у зрілий період його творчої діяльності, містить докази й того, наскільки серйозно ставився Франко до проблеми *художності* літературного твору. Наприклад, про російського письменника Успенського Франко пише: “Його теорія, що “цього під теперішню хвилю не потрібно”, бо ж життя простого люду настирливо вимагає неприкрашеної правди, була, може, несвідомим виправданням недостачі художності. Гоголь, Достоєвський, Гаршин теж були письменники, що пристрасно шукали і глибоко заходили своїми думками, однак їхні ідеї і пристрасті виявилися не в нарисах і рефлексіях, а у величних, викінчених мистецьких творах”. З огляду на це, Франко пише про Успенського, що “він немов багата рудяна жила з численними зернами золота, але не мистецький золотий посуд” [34, т.33, 373].

Підсвідомий потяг до естетизму – цілком природнє явище для такої обдарованої творчої особистості, як Іван Франко, але ідея “чистої краси” не узгоджувалася зі свідомою установкою письменника на реалізм. У листі до М.Павлика Франко пише: “…Чоловік навіть естетиком готов стати, коли б не сидів у гною реалізму. Впрочім, я о собі того не можу сказати, бо в мені так, як в тім сорокатім чоловіці, – великий кусень естетика в печінках” [34, т.48, 203].

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

Загалом, як стверджує Д.Наливайко, “національні особливості реалізму зумовлені насамперед… скорегованістю його художньої системи з існуючою дійсністю, в тому числі й дійсністю тої чи іншої країни” (на відміну від романтизму, у якому важливіше значення має фольклор, народнопоетична пам’ять) [26, 83]. Зміну трактування народного в реалістичному мистецтві відзначає й Н.Калениченко: “…В романтизмі народне часто розумілося як екзотичне, простонародне, тепер – як звичайне, середнє, і не лише селянське, а взагалі побутове, соціальне” [13, 140].

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

Просвітительські тенденції в українському реалізмі загалом і у творчості Франка зокрема, що підсилювалися позитивістським раціоналізмом і прагматичною спрямованістю на перетворюючий вплив мистецтва вели до усвідомлення того, що “сама ціль літератури – служити народові – вимагає, щоби вона була для нього зрозумілою” [34, т.26, 14]. У зв’язку з цим використання живої розмовної мови в реалістичному творі виконувало подвійне функціональне навантаження: з одного боку, надавало йому національного колориту, з іншого – відкривало можливість популяризації та пропаганди прогресивних ідей через літературу серед найширших верств населення. У статті “Літературна мова і діалекти” Франко зазначає: “Живий язик не має граматики, тобто не зносить школярських, механічних і непорушних правил, диктованих ніби вченими. Живий язик можна і треба студіювати як живу рослину, але не можна і не слід засушувати і заковувати в мертві правила і формулки” [34, т.37, 205-206]. В іншій статті Франко продовжує цю ж думку: “Мова росте елементарно, разом з душею народу і мало дбає на граматичні правила” [34, т.37, 246-247].

Науковість реалізму, що його пропагував Франко, передбачала врахування й досягнень у галузі психології. “У посиленні психологічного аналізу в творах мистецтва неабияку роль відіграв розвиток психології, яка з другої половини ХІХ ст. перетворюється на самостійну науку, визначивши свій предмет і свої методи дослідження, зокрема експериментальні, для розкриття закономірностей психологічного життя” [13, 260], – вважає Н.Калениченко.

Еволюція українського, як і світового реалізму, відбувалася на шляху до поглиблення психологізму художньої творчості. Якщо ранній реалізм був “просвітительським”, “соціологічним” чи “етичним”, то реалізм кінця ХІХ – поч. ХХ ст. можна назвати “психологічним”.

Досліджуючи діалектику “старого й нового” в українській літературі, Франко констатує: “Коли старші письменники завсіди клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивався серед такого чи іншого окруження, нові письменники кладуть собі іншу задачу. Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження залежно від того, чи вона весела, чи сумна. Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе окруження. Властиво, те окруження їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати. Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них” [34, т.35, 108].

Поглиблення психологізму в літературі не тільки відривало реалізм від натуралістичного фактографізму, а й наближало його до імпресіоністичного мистецтва, оскільки дослідження емоційно-настроєвої сфери людської життєдіяльності сприяло відкриттю сугестивних і медитативних механізмів, на яких базується техніка літератури вражень. Про “новішу белетристику” в Україні Франко пише: “Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об’єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії” [34, т.41, 525-526].

Від “наукового”, “дидактичного” та “соціологічного” – до “психологічного” та “ідеального” реалізму еволюціонував і сам Франко. Письменник очевидно лукавив, коли писав у листі до Уляни Кравченко (близько 25 листопада 1883 р.): “Невже ж таки Ви гадаєте, що чоловік може так перейнятися “ідеями”, що нічого чоловічого в нім не останеться? Але ж він тоді й не чоловік, а якийсь філософічний страхопуд! А при тім же, прошу пані, я й зовсім не ідеаліст, але, противно, тяжкий реаліст” [34, т.48, 375]. І літературно-критична, і, ще більше, художня творчість письменника переконливо доводять, що “ідеаліст” і “тяжкий реаліст” можуть поєднуватися в одній особі. Не даремно навіть у творі, який уважається чи не найнатуралістичнішим у доробку письменника, дослідники водночас убачають і “зародження методу “ідеального реалізму”: “…Модель злиття ідеального і реального змісту була закладена саме в повісті “На дні”. Тому її й можна розглядати як зародження методу “ідеального реалізму”, сформульованого І.Франком на початку 80-х років” [7, 228], – вважає Т.Гундорова. Термін-словосполучення *“ідеальний реалізм”*, починаючи з 80-х років, Іван Франко все частіше вживає у позитивному контексті в літературно-критичних працях.

Взаємовідношення між реалізмом та ідеалізмом складні й неоднозначні. А.Давид-Соважо, роздумуючи над тим, що істинніше: реалістичний твір чи ідеалістичний, робить висновок, що для з’ясування цього питання “потрібно довести спочатку, що окреме істинніше ніж загальне” [8, 314]. Літературознавець упевнений, що ідеалізм і реалізм “сповідують по суті одну і ту ж естетику”: “Ідеалізм, так само як і реалізм, використовує дійсність і черпає з неї пластичний матеріал, котрий відливається потім у форму своєї власної концепції. Різниця лише в тому, що дійсність становить тільки одне із володінь ідеалізму, тоді як для реалізму вона становить єдине володіння, і він животіє там, як у колишній васальній провінції, нездатній унаслідок поділу існувати своїми власними засобами” [8, 326].

На початковому етапі становлення ідейно-естетичної концепції критичного реалізму ідеалізм очевидно перешкоджав тогочасним новаторським пошукам. В Україні вплив ідеалістичної естетики на розвиток літературного процесу особливо відчутним був у Галичині, де ще 1883 року (час, коли у Європі подекуди реалізм уже починає здавати позиції натуралізмові) М.Подолинський публікує програмну статтю “Реалізм в штуці”, в якій засуджує реалістично-натуралістичну манеру письма, як “естетичну єресь” [11, 41]. Порятунок від надуживання естетикою потворного у потоці “псевдореалістичних” (за його визначенням) творів Подолинський убачає в “реалізмі ідеальному” [12; 110, 111].

Ідеалізм був спільним філософським підґрунтям і для класицизму, і для романтизму. Реалісти ж мали можливість використовувати досвід боротьби романтиків не так проти ідеалізму в цілому, як проти ідеалізування, прикрашування потворних рис дійсності, проти класицистичної внормованості й естетичної схоластики.

Із розвитком літературного процесу виявилося, що в новому контексті (в умовах тотального домінування реалістичного напряму в мистецтві) ідеї Подолинського вже не виглядають ретроградними, а сприймаються навіть як певне новаторство, відкривають реалізмові нові перспективи для розвитку. Не випадково Франко теж стає адептом ідеального реалізму.

Ідеалізм романтизму дарував реалістам надію на краще майбутнє, рятував їх від песимізму, фаталізму, занепадницьких настроїв, притаманних у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. не тільки окремим течіям модерністського мистецтва, заснованим на “філософії страждання” Шопенгауера, але й тим представникам натуралізму, які, абсолютизуючи позитивістську тезу про всезагальний детермінізм, не бачили шляхів виходу особистості “поза межі можливого”, поза фатальний вплив чинників “раси”, “середовища” та “моменту”. О.Давид-Соважо зазначає: “Песимізм становить природний наслідок реалізму [мається на увазі “байдужий реалізм”, тобто натуралізм “мистецтва для мистецтва”, – Р.Г.], тому що кінець кінцем останній є виразником безладу в мистецтві, причина якого полягає часто у моральній розпусті” [8, 342]. Моральний імператив представників “дидактичного”, чи “етичного реалізму” – це ідеалістична віра в природну доброту людини, у те, що “іскрою божественного вогню, людського почуття” наділені навіть “істоти, котрі впали найнижче”, як і в те, що поступ, прогрес – це шлях до відновлення в сучасному суспільстві основоположних засад світобудови – раціональності та справедливості. І.Франко в листі до М.Драгоманова пише: “Я у всім склонний далеко більше до оптимізму, до вишукування добрих сторін, ніж злих” [34, т.48, 484]. Наскрізь просякнута ідеалізмом Франкова праця “Поза межами можливого”, у якій автор закликає українців прагнути досягати ідеалів, які, на перший погляд, здаються недосяжними: “Що такі ідеали можуть повставати, можуть запалювати серця широких кругів людей, вести тих людей до найбільших зусиль, до найтяжчих жертв, додавати їм сили в найстрашніших муках і терпіннях, се лежить, мабуть, у крові індоарійської раси і тільки її одної; серед інших рас ми того явища не зустрічаємо” [34, т.45, 284-285].

Власне бачення світоглядно-філософського базису для реалістичного мистецтва Іван Франко з’ясовує в листі до М.Бучинського (1881 р.): “Коли поезія має вказувати ідеали, то, здається мені, повинен передовсім поет сам мати ті ідеали, перейнятися ними, бо тільки тоді твори його вийдуть гарячі, живі. А наші ідеали які? Думаю, що згодитесь з нами на то, що не шукати нам тих ідеалів в минувшості ні князівській, ні козацькій, а в будущині, до котрої одна тільки дорога: пізнання теперішньості і свідома, наукою прояснена праця над її поправою. Отсе наш програм [журналу “Світ”, – Р.Г.], в такім дусі працюємо ми і бажаєм, щоб до того прямували й усі наші співробітники. Се, як бачите, заразом і філософічне, і практичне угрунтування реалізму літературного, позитивізму та матеріалізму наукового а ідеалізму практичного” [34, т.48, 281-282].

Загалом проблема генетико-типологічних особливостей реалізму повно й різнобічно висвітлена в теоретичних та історико-літературних працях Івана Франка. Така увага письменника до напряму засвідчує його бажання, а, точніше, свідому установку на самоідентифікацію власного творчого методу як реалістичного. Сучасній франкознавчій науці не варто під тиском тимчасової літературної кон’юнктури відмовлятися від того факту, що саме реалізм у різних його модифікаціях (від *наукового* – до *ідеального*) став пріоритетним напрямом на рівні естетичної свідомості Івана Франка. Однак у художній творчості, якщо це справжнє мистецтво, а не ремісництво, роль диктатора бере на себе підсвідомість автора. Остання базується на всьому досвіді митця, і що цей досвід багатший – тим більший вибір засобів вирішення конкретного творчого завдання. Естетичний досвід Франка – це його літературна ерудиція; це обізнаність не тільки з реалізмом, а й із усіма попередніми літературними напрямами, як і з тенденціями в сучасному йому літературному процесі. Тому, на наш погляд, немає жодних підстав штучно обмежувати естетичні горизонти письменника винятково рамками реалістичного мистецтва. У Франка є ряд творів, чи й циклів творів, у яких домінує романтизм, натуралізм, навіть модернізм. До того ж, завдяки синтезуючим здатностям індивідуального творчого методу Іван Франко гармонійно поєднував на рівні окремих творів реалізм із елементами інших літературних напрямів. Безперечно, це тільки збагачувало його палітру прийомів і засобів художнього зображення, урізноманітнювало індивідуальний стиль, сприяло пошукові нових шляхів і напрямів для розвитку літератури загалом і реалізму зокрема.

Надалі ми спробуємо з’ясувати, яким чином Франкова теоретична концепція реалізму втілювалася в його художній “практиці”.

### Список використаної літератури

1. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. – Москва, 1968. – 653с.

2. Білецький О. Художня проза І.Франка// Від давнини до сучасності: Вибрані твори у 2 т. – К., 1960. – Т. І. – 520с.

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

4. Гинзбург Л. О литературном герое. – Ленинград, 1979. – 221с.

5. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Ленинград, 1976. – 448с.

6. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. – Москва, 1964. – Т. 1. – 710с.

7. Гундорова Т. Становлення творчого методу Івана Франка і синтез західноєвропейської і російської художніх традицій// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: “Наукова думка”, 1990. – Кн. 1. – С.226-228.

8. Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературь и въ искусствь. – Москва, 1891. – 350с.

9. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К., 1998. – 658с.

10. Зеров М. Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – 601с.

11. “Зоря”, 1883, ч.3.

12. “Зоря”, 1883, ч.7.

13. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. – К.:Наукова думка, 1977. – 314 с.

14. Каминский В. Пути развития реализма в русской литературе конца ХІХ в. – Ленинград, 1979. – 360с.

15. Ковалев Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в ХІХ веке// Искусство и художник в зарубежной новелле ХІХ века. – Ленинград, 1985. – С.5-24.

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

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

18. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К., 1965. – 520с.

19. Леся Українка. Зібр. Творів: У 12т. – К., 1979.

20. Литературная теория немецкого романтизма/ Под ред. Н.Берковского. – Ленинград, 1934. – 248с.

21. Лук М. Етичні ідеї в філософії України другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1993. – 424с.

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

23. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. – Москва, 1955-1958. – Т.37.

24. Михайловский Н. Жестокий талант// Статьи о русской литературе ХІХ – начала ХХ века. – Ленинград, 1989. – С.153-234.

25. Мотылёва Т. К спорам о реализме ХХ века// Вопросы литературы. – Москва, 1962. – № 10. – С.140-158.

26. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365с.

27. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі// Літературознавство: Матеріали ІІІ конкресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С.118-130.

28. Петров С. Реализм. – Москва, 1964. – 326с.

29. Платон*.* Собр. соч. В 4 т./ Пер. А. Н. Егунова. – Москва: Мысль, 1994. Т. 3. – 460с.

30. Поважна В. Розвиток української літературної критики у 80-90-х роках ХІХ ст. (До проблеми критеріїв і методу). – К., 1973. – 268с.

31. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – 784с.

32. Скупейко Л. Проблема реалізму в естетиці Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: “Наукова думка”, 1990. – Кн. 1. – С.219-222.

33. Стебун І. Проблема “романтизм і реалізм” в естетичній концепції Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: “Наукова думка”, 1990. – Кн. 1. – С.223-225.

34. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К.

35. Чалый Д. Становление реализма в украинской литературе. – К., 1958. – 362с.

36. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480с.

37. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80-90-х годов ХІХ ст. – К., 1982. – 132с.

38. Ярема Я. Іван Франко і “Фауст” Гете// Дослідження творчості Івана Франка. – К., 1956. – С.56-84.

39. [www.Art-03.htm](http://www.Art-03.htm)

3.4.1. Поетика реалізму в поезії Івана Франка

Міф про всеосяжність і винятковість реалізму у творчості Івана Франка, який у радянський період щороку сотнями статей, монографій, дисертаційних досліджень підживлювала офіційна ідеологія, не зміг би відбутися як міф, якби не мав під собою хоч якоїсь реальної основи. Цим базисом для нього була, на наш погляд, свідома установка Івана Франка на самовизначення власного творчого методу як реалістичного. Однак недоліком будь-якого міфу є те, що він ґрунтується лише на частині ретельно відібраної реальності. Інша частина правди полягає в тому, що, попри свідомі декларації письменника про відданість реалістичному мистецтву, його художня творчість зафіксувала підсвідомі інтенції до здобутків не лише реалізму, а й таких літературних напрямів, як романтизм, натуралізм, імпресіонізм, експресіонізм тощо. Суперечність між свідомою установкою на реалізм і підсвідомим прагненням розширювати власний арсенал прийомів і засобів художнього зображення поетикальними елементами інших напрямів стимулювала еволюцію естетичної свідомості Івана Франка, спонукала письменника до новаторських пошуків, заклала основу синтезуючої здатності його творчого методу. Тому, виокремлюючи у Франковій творчості ознаки реалістичного мистецтва, необхідно утримуватися від однозначних висновків і категоричних трактувань, пам’ятаючи, що реалізму (як і будь-якого іншого напряму) в “чистому” вигляді не існує не тільки в І.Франка, а й узагалі в літературі. Навіть більше, художня значущість і естетична довершеність реалістичних творів Франка залежать від того, наскільки органічно та гармонійно автор синтезує реалізм із елементами інших ідейно-естетичних систем. Відтак, кажучи про реалізм у тому чи іншому творі, ми, радше, матимемо на увазі реалістичну домінанту в ньому (і не більше).

Еволюція естетичної свідомості Івана Франка відбувалася не тільки на рівні захоплення різними літературними напрямами, а й щодо усвідомлення розвитку власне реалістичної концепції, між цими процесами існував тісний взаємозв’язок, що дає підстави стверджувати про залежність Франкового розуміння суті реалізму в різні періоди його життя і творчості від тенденцій у світовому та українському літературному процесі. Відповідно, хронологічно-проблемний підхід до розгляду художніх творів Івана Франка відображатиме почерговий вплив різних напрямів літератури на численні модифікації реалістичної концепції письменника: від “наукового реалізму”, у якому дослідники вбачають більше ознак натуралізму, ніж власне реалізму – до “ідеального реалізму”, що межує з модернізмом.

Кожному літературному напрямові притаманна власна ієрархія жанрових пріоритетів. Класицизм віддає перевагу драмі, романтизм – ліриці, реалізм – епічним жанрам. Відповідно, віднайти докази Франкової причетності до реалістичного напряму в поезії значно складніше, ніж у прозі. І все ж окремі ліричні твори Франка, ба навіть цикли та збірки, мають виразно реалістичне забарвлення.

Апріорно складається враження, що це реалізм некрасівського гатунку (ті самі теми і мотиви, ті самі жанри, навіть подекуди ті самі засоби художнього зображення). Літературознавець О.І.Білецький, наприклад, називає цикли “Галицьких образків” і “З жидівських мелодій” “фізіологічними нарисами” у віршах, які нерідко викликають думки про Некрасова [1, 450].

У Некрасова поезія позбавлена романтичного захоплення екзотикою, фантастикою, містикою, історичним минулим народу, надмірного суб’єктивізму, ідилічних описів, з одного боку, й натуралістичного фактографізму, побутовізму, одержимості біофізіологізмом і психопатологією, насиченості драстичними описами – з іншого. Об’єктивність, правдивість і злободенність поетичних творів Некрасова, їхня соціальна заангажованість, певна публіцистична спрямованість, подекуди дидактичний зміст, звернення до проблем простого народу, позитивістська націленість на необхідну корисність творчої діяльності, – все це максимально наближає поетичну спадщину росіянина до міжнародного інваріанту реалістичного мистецтва. Зазначені риси реалізму містяться і у поезії Івана Франка, щоправда, не в такій концентрації та не настільки цілісно, як у Некрасова: реалізм у Франка – це лише сегмент (нехай і дуже важливий) у структурі творчого методу; реалізм у Некрасова – це, власне, і є творчий метод. Спектр поетикальних інтересів Івана Франка ширший. У його ліричних творах дуже важко визначити межу, за якою закінчується натуралізм, і починається реалізм, або де реалізм переходить в імпресіонізм. Тоді як у Некрасова реалізм існує у порівняно “чистому” вигляді.

Спільним для творчості обидвох поетів є звернення до теми страждання власного народу, співчуття до принижених і скривджених, викриття соціальної несправедливості та вад суспільного ладу. Саме горе та злидні, в яких перебувають їхні народи, диктують поетам “стару пісню”, про яку Франко пише:

У хвилю задуми стає перед мною

Те сковане людське нужденне життє,

Стає могилов темною живою

І важким стогнанням серце моє рве

[…]

Хоч радують душу знання та науки,

Та тяжко ж то бачить голодне дитя,

Чуть сотень стогнання і тисячів муки

Та пісню відвічну про горе життя [9, т.2, 278-279].

Франко, як і Некрасов, не міг байдуже слухати це “стогнання”, що і в нас “піснею зветься”. Не міг, бо й сам відчув на собі частину тої народної неволі та недолі, про яку писав у циклі “Скорбні пісні”:

Не радість їх родить, не втіха їх плодить,

Не гра пуста,

А в хвилях недолі, задуми тяжкої

Самі уста

Їх шепчуть, безсонний робітник заклятий

Склада їх – сум;

Моя-бо й народна неволя – то мати

Тих скорбних дум [9, т.1, 40].

Ота недобра “мати-мачуха” – чужа й байдужа до “пісні сироти”, що лине “із зраненої груди” поета, пісні, що її він збирав “Життя тернами йдучи/ І сльози тяжкі ллючи,/ В тьмі горя, недолі, нещастя тьмі” [9, т.2, 448-449]. Але залишатись байдужим до страждань власного народу не може поет. Його сумна пісня, як і в некрасівській “Залізній дорозі”, навіяна безрадісними картинами реальної дійсності, що зустрічаються повсюдно:

З голоду й нужди вмирає мужик,

Крадіж, рабунки, весь край – один крик.

Мати вбиває голодну дитину,

Батько кидає кохану родину,

В Росію, Молдавію тягнуть плачучії

На заробітки отарами люде…

[…]

Поле мужицьке в жидівські йде руки,

Школи мужицькі не сіють науки,

Але незгоду й ненависть народну;

Слово правдиве і думку природну

Травлять газети, хорти мов летючії,

Право, сумління потоптані всюди… [9, т.1, 101]

Реалістична література загалом стає важливою трибуною для оскарження суспільно-політичних, соціально-економічних вад існуючого ладу, і поезія переймає на себе цю тенденцію, внаслідок чого найпопулярнішим жанром у ній стає жанр громадянської лірики. Поетичний доробок Франка у цьому жанрі є очевидним. Поети-реалісти з оперативністю журналістів реагують на актуальні проблеми дійсності, а їхні твори сповнюються публіцистичною пристрасністю, тенденційністю, риторикою, як-от у Франковому вірші “Галичино, думай о собі сама!”:

Розбурхались води, розлилися ріки

І ниви, і села руйнують навіки, –

У краї й куточка сухого нема –

Вже голод шириться й зараза тифозна, –

А з Відня газета зве офіціозна:

Галичино, думай о собі сама! [9, т.2, 382]

Публіцистичність і риторичність дослідники Франкової творчості відзначають зокрема у циклі “Думи пролетарія”: “Названий цикл розпочинається поезією “На суді”, яка є розгорнутою риторичною фігурою. Вірш до деякої міри тут стає публіцистичним трактатом. Про це свідчить лексика: “Звалити наш суспільний лад”; “Паном в нім багач”; “…Тут з катедр, амвон ллєсь темнота”; “…Прямо, чесно ми йдемо за правдою…” [5, 30].

Поезія взагалі стає інструментом критики існуючого ладу. Франко так само пристрасно викриває недоліки суспільного ладу в Австрійській імперії, як Некрасов – у Російській:

Багно гнилеє між країв Європи,

Покрите цвіллю, зеленню густою!

Розсаднице недумства і застою,

О А[встріє]! Де ти поставиш стопи,

Повзе облуда, здирство, плач народу,

Цвіте бездушність, наче плісень з муру.

Ти тиснеш і кричиш: “Даю свободу!”

Дреш шкуру й мовиш: “Двигаю культуру!” [9, т.1, 172-173]

Інколи усвідомлення реалій навколишньої дійсності навіює поетові відчуття безсилля та безпомічності, що межує з відчаєм. І це якось не в’яжеться із каменярським характером Франка та його непримиренністю до будь-якого песимізму та занепадництва:

Найгірше я людей боявсь тоді

і обминав їх, мов болючу рану.

Тужний їх вираз, лиця їх бліді

болять мене, коли на них погляну.

Я знав, в якій вони живуть біді,

та як же я до помочі їм стану?

Я знав, що пута їх міцні й тверді

і, не зламавши їх, я марно зв’яну [9, т.3, 25-26].

І все ж, врешті-решт “здоровий дух позитивізму” захищає Франка від миттєвих розчарувань і занепадництва, вказуючи напрями подальшої діяльності на ниві суспільно-корисної праці, якою б нескінченною і обтяжливою вона не здавалася:

Ось поле ділання! В отсі хатини

я маю людськість, світло, мир нести!..

Ввижається в уяві стать дитини,

що море черпа ложкою. “Се ти, –

кричить нутро моє, – смішний герою,

сей океан кривд, горя, темноти

рад вичерпати ложкою дрібною!” [9, т.3, 24].

Оптимістична віра у майбутнє свого народу надихає поета на завзяту боротьбу за його соціальне та національне визволення. Революційні настрої, заклики до боротьби – лейтмотив циклу “Веснянки”:

Гей, брати! В кого серце чистеє,

Руки сильнії, думка чесная, –

Прокидайтеся!

Встаньте, слухайте всемогущого

Поклику весни!

Сійте в головах думи вольнії,

В серцях жадобу братолюбія,

В грудях сміливість до великого

Бою за добро, щастя й волю всіх!

Сійте! На пухку, на живу ріллю

Впадуть сімена думки вашої! [9, т.1, 27]

Ця боротьба важка й небезпечна своїми наслідками для самого поета, який у реальному житті за неї не раз поплатився, хоч бажав лиш “…для скованих волі,/ Для скривджених кращої долі/ І рівного права для всіх…” [9, т.1, 43]. І все ж:

Нехай і так! Я радо йду

На чесне, праве діло!

За нього радо в горі вмру

І аж до гробу додержу

Свій прапор ціло [9, т.1, 41].

Василь Щурат дефініціює подібні твори Франка як “агітаційну поезію” і зазначає, що “не хибує їм гарних місцями поетичних картин і сили слова, та в цілости вони роблять вражінє риторики. При тім належить замітити, що своїми помислами вони сильно нагадують подібні поезії Фрейліґрата, Мура, Гуда, Мариї Конопницької і росийської социялістки Бардіни” [10, 174].

Соціальна заангажованість, звернення до злободенної проблематики, суспільно-політична риторика, публіцистична спрямованість художніх творів і, як наслідок, певне послаблення їхньої естетичної вартості – характерна ознака тогочасного літературного процесу загалом і реалістичного мистецтва зокрема, адже ж:

Здавна чесна наша критика

Нарікає – і зовсім

Справедливо, – що політика

Нині в мізок встряла всім,

Що молодики свавільнії

На естетику плюють,

Що писателі суспільнії

Питання раз в раз кують… [9, т.2, 330]

Звинувачення Франкової поезії у надмірній риторичності та прозаїчності були не поодинокими в літературній критиці. Сам Франко зазначає, наприклад, що рецензент Г.Цеглинський ставиться “взагалі дуже негативно до збірки ліричних поезій, що входили в склад книжечки “З вершин і низин”, вбачаючи в них лише “римовану прозу і революційну тенденцію” [9, т.2, 7].

На наш погляд, ці звинувачення викликані не так естетичними недоліками поетичної творчості Франка, як тим дискомфортним почуттям, що виникало у деяких літературознавців, заскочених зненацька нечуваним “блюзнірством”, – внесенням елементів реалістично-натуралістичного напряму у “святая святих” літератури – поезію. Ганна Попадинець небезпідставно вважає, що “у багатій жанрами, тематичними пластами й стильовими модернізаціями поетичній збірці Івана Франка “З вершин і низин” автологічне слово – постійний і впливовий елемент, який виконує функцію урізноманітнення стилю, його демократизації й оновлення. Участь автологічного слова неоднакова у різних жанрових структурах. Наприклад, у риторичних, романтизованих жанрах громадянського пафосу вона мінімальна, зате значна у натуралістично-реалістичних образках і в тюремних сонетах, де виступає будівельним матеріалом натуралістичних деталей і виконує певну жанротворчу функцію… Поет сміливо вводить у поетичну тканину “непоетичну лексику” – то політичну, економічну, то побутову. Багато слів такого типу завдяки Франкові в українську поезію увійшло вперше. Ці сміливі експерименти не викликають враження дисонансів, – навпаки, вони активізують читацьку увагу й справляють естетичний ефект несподіванки, що є взагалі ознакою поетичного новаторства…” [5, 73]

Насправді вибір засобів художнього зображення у поезії Франка зумовлений ідейно-тематичною спрямованістю його творів, свідомою установкою автора на епатуючий вплив жорсткого стилю, автологічного письма, “безобразного” слова, естетики потворного (ці риси абсолютизовано в натуралізмі “Тюремних сонетів”) на розніженого рафінованою ідеалістичною поезією читача. Тому-то *негативна* реакція консервативної критики радше *позитивно* характеризує Франкову здатність досягати заздалегідь поставленої мети. Неупереджена ж щодо особи автора критика і поготів ставала на захист його поезії. М.Зеров, наприклад, про “безобразове” слово і “прозаїзми”, які закидали Франкові, писав: “Коли все це і проза, газетна стаття, переказана віршем, то чи не треба визнати, що емоція, доведена тут до найвищої t, перетоплює цю “прозу” на щось не нижче і не слабше своїм впливом від сутої поезії” [3, 464]. А стосовно стилю збірки “З вершин і низин” уже в наш час дослідниця Франкової творчості Г.О.Попадинець зазначає, що “реалістичні й натуралістичні тенденції найчіткіше проявилися у ній у її “низинних” пластах, присвячених зображенню того, що діється “по місцях недолі й сліз”, що “зображенню соціальних низів відповідають “низини” стилю, у які найповніше заангажоване автологічне слово” [5, 185], і що збіркою “З вершин і низин” Франко взагалі “спростував уявлення про “високий” стиль поезії і “низький”, про стильову безодню між поезією і прозою. Він примусив обидва стильові тембри співпрацювати у згармонізованому різностиллі цієї епохальної збірки, в якій не лише є “огромнії сонети”, великі ідеї, а ще й “огромний” тезаурус” [5, 73].

Однією з найактуальніших і найзлободенніших проблем тогочасної української дійсності була проблема масової еміграції населення. Іван Франко, як і інші видатні українські письменники (В.Стефаник, М.Павлик, Б.Лепкий), не міг не відгукнутися на цю трагедію власного народу, на те “руськеє горе”, що розіллялось “геть по Європі і геть поза море” [9, т.2, 267]. Поет присвятив цій проблемі окремий цикл “До Бразілії”, вірші з якого вражають нас глибиною описаного в них трагізму та непідробного співчуття до знедолених земляків:

Коли почуєш, як в тиші нічній

Залізним шляхом стугонять вагони,

А в них гуде, шумить, пищить, мов рій,

Дитячий плач, жіночі скорбні стони,

Важке зітхання і гіркий проклін,

Тужливий спів, дівочії дисканти,

То не питай: Сей поїзд – відки він?

Кого везе? Куди? Кому вздогін?

Се – емігранти [9, т.2, 265].

Поет закликає ошуканих і одурених земляків не піддаватися пропаганді численних агентів, які обіцяють райське життя за межами Батьківщини:

Шукай краси, добра шукай!

Вони є все, вони є всюди.

Не йди в чужий за ними край,

Найперш найди їх в своїй груди [9, т.2, 277].

Водночас Франко усвідомлює, що Україна заслуговує на кращу долю; його не полишає біль і сум від споглядання кривд і несправедливості, що процвітають повсюдно:

Та не тихне дума люта

Про кайдани і про пута,

Про сіпацтво та неволю

І про царську самоволю.

“Мамо, мамо, земле бідна,

Українська земле рідна,

Чим ти бога прогнівила,

На ту ганьбу заслужила? …” [9, т.2, 362-363]

Важливо наголосити, що для громадянської лірики Франка характерні не тільки теми і мотиви, що стосуються соціальної проблематики, але й ті, що ставлять важливі питання національного розвитку, бо коли “поет в Росії більше, ніж поет”, то поет в Україні – більше, ніж поет у Росії: в оточуючій дійсності він помічає всі кривди й утиски щодо власного народу – і соціальні, й національні. Патріотичними мотивами сповнений зокрема цикл Франка “Україна”. У вірші “Моя любов” поет підкреслює, що любов до Батьківщини і солідарність із трудящими для нього рівноцінні та рівнозначущі:

І чи ж перечить ся любов

Тій другій а святій любові

До всіх, що ллють свій піт і кров,

До всіх, котрих гнетуть окови?

Ні, хто не любить всіх братів,

Як сонце боже, всіх зарівно,

Той щиро полюбить не вмів

Тебе, коханая Вкраїно! [9, т.1, 83]

Патріотична спрямованість громадянської лірики Івана Франка тісно переплітається з проблемою мови його художніх творів. Поет продовжує вже в реалістичному мистецтві традиції романтиків, які зверталися до живої народної мови у творах. Часто-густо автор відмовляється від “декламації”, як сказав би Василь Стефаник, – високого стилю та надмірної патетики у віршах на патріотичну тематику. На думку Г.Попадинець, “загальну тональність заниженості стилю” у вірші “Україна мовить” із циклу “Мій Ізмарагд” “зумовили і лексеми-просторіччя: “балакав”, “цупко… подрався”, “гола я і вбога”, “плати скупо”, “глупо”, “наплюй!”, “не вкрав”. Це – антипатетика, заперечення патетики “патріотичних фраз” “патріотичної зграї”, висміювання її пустомельства. Увесь арсенал автологічної лексики й поодиноких образних висловів підпорядкований ідеї вірша – любити Україну треба не словом, а ділом” [5, 122-123]. Використовуючи не тільки нормативні мовні засоби, а й жаргонізми, діалектизми, вульгаризми тощо, Франко досягає більшої реалістичності в змалюванні мови своїх персонажів, робить власні твори зрозумілими й доступними для найширших верств населення. У поезії “Антошкові П. (Азъ покой)”, яка була відповіддю на шовіністичну статтю Антона Петрушевича “Тщетная работа сепаратистов”, Франко влучно й дотепно характеризує потенціал і перспективи подальшого розвитку живої народної мови:

Хай та мова вбога в славнім роді,

Хай московська, польська, чеська краща –

Поки служить Матері в пригоді,

То вона культурі не пропаща.

Хоч в сусіда там пиха багацька

У порфирі сяє та атласі –

На чуже багатство ми не ласі,

Ласа лиш твоя душа жебрацька.

Бідні ми, як коні на припоні,

Збагатить нас труд на рідній ниві:

В діалекті чи хоч би в жаргоні

Будемо багаті і щасливі.

Діалект, а ми його надишем

Міццю духу і огнем любови

І нестертий слід його запишем

Самостійно між культурні мови [9, т.3, 156].

У передмові до збірки “З вершин і низин” Іван Франко пише: “…Я особисто переходив деякі такі ступні розвитку (а хто в Галичині не переходив їх в тім часі!), де панувало намагання притлумити почуття живої, чистої народної мови, котре змалку ще було у мене сильно розвите. На мені в міньятюрі повторилось те, що в великім розмірі бачимо на всій галицько-руській літературі: школа, граматики і спори язикові прибили і закаламутили чистоту народної мови” [9, т.1, 20-21]. Тому і в поезіях своїх автор неодноразово критикує недоліки тогочасної системи освіти, за якої школярі – “…жертви тих шумних/ Систем виховання, що, мов павук неситий,/ Розіп’яли сіть свою над ними” [9, т.2, 300-301]. У цій-таки передмові автор зазначає, що його двадцятилітня поетична творчість “подиктована щирим бажанням загального добра і поступу, щирою любвою до рідного народу і рідного краю…” [9, т.1, 21]

Непрямим доказом Франкової причетності до реалістичного напряму є його спроба культивувати в поезії фрагментарний жанр, зокрема жанр образка. Представники реалістичного типу творчості зверталися до цього жанру як до найбільш адекватного способу перенесення в літературу “шматків життя” – картин реальної дійсності, неспотворених суб’єктивною волею автора. Ці картини тематично, жанрово та поетикально об’єднуються у Франка в цілі цикли (“Галицькі образки”, “Жидівські мелодії”, “Тюремні сонети”) з яскраво вираженим епічним забарвленням. У цілому зазначені цикли схарактеризувати як однозначно реалістичні важко. Завдяки новаторському підходові поета правдиві описи реальної дійсності в них задля посилення експресивного, епатуючого впливу на читача поєднуються із натуралістичним побутописом і фактографізмом, що робить, скажімо, “Тюремні сонети” значно ближчими до натуралізму, ніж до реалізму; а сама манера поєднувати в одному циклі моментальні, настроєві фрагменти-враження, як у “Галицьких образках”, – ознака імпресіоністичного мистецтва. Проте між цими протилежними полюсами творчого методу письменника знаходиться цілий ряд творів із виразно реалістичним забарвленням.

У “Галицьких образках” реалістичні описи виснажливої праці, злиденного становища простого народу містяться у поезіях “В шинку”, “Максим Цюник”, “Михайло”, “Баба Митриха”, “Галаган”, “Гадки на межі”, “Голод” тощо. Дослідники Франкової поезії відзначають, що “оповідна” поезія в колосальному творчому доробку І.Франка представлена досить панорамно. Вже назва циклу “Галицькі образки” сигналізує, що в ньому поет зображатиме різні сторони “галицького битія”. Новацією у жанровому плані були саме “образки” – короткі віршовані оповідання, об’єднані спільним задумом. Раніше вони друкувались поодиноко. Характерно, що автор включив до циклу уривки з поем “Різуни”, “Марійка” та “Нове життя”. Прикметно також, що “образки” переходять у рефлексії-медитації – у “Гадки на межі” та “Гадки над мужицькою скибою” [5, 66-67]. “Рефлексії-медитації” у поезії Франка – це вже вплив новочасного імпресіоністичного мистецтва. Поет тонко відчував потенційні можливості фрагментарного жанру загалом і образка зокрема щодо синтезування на рівні окремого художнього твору описовості та психологізму, відображення та враження, об’єктивізму та суб’єктивізму, соціологізму та естетизму, зрештою, реалізму й імпресіонізму. Образок – це спосіб подати історію народу, його соціальну структурованість у розрізі. Для реалістів цей жанр відкривав можливості для поглиблення психологізму в художній творчості, її ліризації (оскільки апелював до асоціативного мислення реципієнта, до його співпереживання у сприйнятті описаного “шматка життя”); для імпресіоністів образок – це спосіб уникнути соліпсизму, це зв’язок із реальною дійсністю та збереження ознак об’єктивізму в мистецтві.

До жанру образка Франко звертався і в прозовій, і в поетичній творчості. У зв’язку із цим, на наш погляд, є більше підстав стверджувати про вплив прози на поезію, ніж навпаки. Ця особливість проявляється на рівні аналізу засобів художнього зображення у поезії Франка: характерною ознакою індивідуального стилю автора є використання автологічного письма (Г.Попадинець) або “необразного” слова (М.Коцюбинська). Г.Попадинець справедливо вважає, що “поетична “образковість”, досягнута скупими, але промовистими засобами автологічного письма – це теж новаторська заслуга І.Франка. Жанр “образка” з його просторовою окресленістю, часовою обмеженістю та нахилом до статичної презентації одної чи кількох постатей разом із тлом виступає, як правило, у прозі. Франко із прози переніс цей жанр у свої поетичні цикли “Веснянки”, “Галицькі образки”, “По селах”, “Спомини”, в окремі “жмутки” “Зів’ялого листя”. У них зображені поодинокі постаті з їх гіркими думами, підгірські “села невеселі”, маленький хуторок, окрема хата, коршма з їх інтер’єром і мешканцями” [5, 187-188].

Злободенна соціальна тематика, що передається засобами автологізму, додає реалістичного забарвлення навіть загалом нереалістичним творам і циклам. Скажімо цикл Франкових “Веснянок” своєю бунтарською спрямованістю нагадує особистий “Sturm und Drang” поета в українській літературі. З романтичним напрямом цикл пов’язаний також активним використанням паралелізму (пейзажі у “Веснянках” втрачають риси описовості, набуваючи лірично-емоційної специфіки) та фольклоризмів (сам жанр веснянки походить із усної народної творчості). Проте науковці слушно звертають увагу й на присутність елементів реалізму в окремих поезіях циклу. Ф.Пустова, наприклад, зазначає: “Складаючи свій цикл “Веснянки”, І.Франко не відривався від гіркої сучасності, у деяких творах він береться за художнє освоєння нагальної й болючої проблеми: чиїми зусиллями і в який спосіб можна наблизити чи й досягти жаданої мети. Поет виступає в ролі пропагандиста свого естетичного ідеалу, вихователя свідомих громадських діячів” [6, 90]. “…Традиційний народнопісенний жанр веснянки, відомий у фрмах ігрової пісні або пейзажно-настроєвої, Франко позбавляє ідилічної аури, перевтілює в антиідилію, насичує реалістичними, підкреслено буденними дискомфортними деталями іронічної тональності з їх автологічною далеко не святково-веснянковою лексикою типу “секвестатор”, “податки”, яка становить соціальні “пори ознаки”. Візуальність, локальна заземленість Франкової літературної веснянки створює ефект жанру образка” [5, 186], – вважає Г.Попадинець.

Ефективність *“необразних”* мовних засобів у створенні, сказати б, *образності образків* – вражаюча. За допомогою автологічного письма автор не нав’язує реципієнтові готових образів, а запрошує його до співпраці за посередництвом асоціативного мислення у створенні уявних надбудов над власним розумінням слів, що презентують собою в поетичному тексті реальність. Має рацію М.Коцюбинська, що “найпростіший, далекий від метафоричного стиль може виявитись і найвиразнішим і найпоетичнішим”, а “відсутність” художніх засобів сама може стати художнім засобом”, адже “поряд з “голосним” художнім утвердженням слова існує і стиль “непомітний”, де мовби зовсім не відчуваєш якихось художніх втручань у слово – тим часом зображуване постає перед тобою як жива об’єктивна реальність” [4, 106-107]. Прикладом майстерності Франка у створенні “необразними” й автологічними засобами вражаючих картин реальної дійсності можуть бути рядки поезії із циклу “Спомини” (сам цикл побудований за принципом фрагментарної ретроспекції):

В село ходив. Душа щемить і досі

від тих картин, що зустрічав я там…

При праці старші, діти, голі й босі,

без догляду надворі; по хатам

маленькі плачуть, бо у полі мати.

Там знов дідусь недужий в хаті сам,

все кашля й стогне, та води подати

нема кому – палкий жнив’яний час!

Скріпивши серце, я ввійшов до хати

У хаті душно, чути вогкість, квас…

З усіх куточків бідність визирає [9, т.3, 21-22].

Як бачимо, низька концентрація епітетів, метафор, порівнянь, інших “класичних” і “традиційних” засобів і прийомів художнього зображення парадоксальним чином посилює, а не послаблює глибину образності й емоційного впливу на читача цитованих рядків. А там, де тропи все ж уживаються (“палкий жнив’яний час”, “бідність визирає”), вони гармонійно “співпрацюють” із автологічним словом. На думку М.Коцюбинської, “для реалізму дуже характерні так звані “метонімічні” стилі – з тяжінням до “спокійного”, необразного слова без особливих метафоричних ефектів, але й тут образ-троп скромно і тихо робить свою роботу, настроюючи зображення, наближаючи його до нас” [4, 109].

Франкову майстерність у створенні найпростішими засобами складної мозаїчної картини галицького “битія” визнавали навіть критики, які загалом неоднозначно ставилися до поетичного доробку автора. Василь Щурат, зокрема, зазначає: “До безперечно найкращих творів Франка належать єго поезиї і новелі, котрих змістом є картини з житя низших кляс галицької суспільности, в першій мірі з житя галицького мужика, робітника і бідного пониженого, але в борбі з своєю долею завзятого жида. Останний – се-б то жид – знайшов у Франкови найліпшого доси знатока своєї душі, в котрій привикли бачити виключно гніздо хитрости і лукавства, обчисленого на легке, бездільне житє паразита. Ні – старається довести Франко – хитрости і лукавства набрався жид в тяжкій школі житя; приневолюють єго до сего пануючі відносини” [10, 175].

По суті, Щурат вказує на такі риси реалістичного мистецтва у поезії Франка, як типізація характерів і обставин, а також причинно-наслідковий зв’язок між поведінкою персонажів і середовищем, у якому вони перебувають.

Реалістичне зображення побуту, звичаїв, щоденних клопотів про хліб насущний у єврейській громаді зустрічаємо у циклі “Жидівські мелодії” (“Сурка”, “У цадика”, “З любові”, “По-людськи”). Зокрема у поезії “З любові” автор торкається типово реалістичної проблеми – впливу об’єктивних обставин (соціального становища) на суб’єктивну сферу інтимних стосунків між людьми:

“З гешефту лиш, кажете, жениться жид,

А серця у нього немає…

А знаєте, кілько гешефт той не раз

Любві в собі й горя скриває?

Гешефт! А який то, спитайте, гешефт?

Що, всякими бідами битий,

Відмалку в тій думці ховається жид,

Щоб, хоч оженившись, пожити!

Сто раз не доїсть, не доп’є, не доспить.

І голод, і бійку приймає,

То й знає він добре, що в нужді такій

Любов, наче цвіт, ув’ядає.

Не бійтеся, вміє цінить він любов

І всю благодать її божу!

Та що, як землі під картоплю нема,

Куди його думать про рожу!.. [9, т.1, 227-228]

Проблему інтимних стосунків і пов’язану з нею типово реалістичну тему жіночої емансипації Франко заторкує і у вірші “Тетяна Ребенщукова”, у якому протиставлено природну гідність і благородство емансипованої героїні однойменного твору М.Павлика лицемірству та манірності “світських жінок”:

Чом не навчилась ти ніжностей, хитростей,

Підлостей світських жінок,

Чом ти закинула мову їх, клятви їх,

Пута звичаїв, думок? [9, т.1, 97]

Відповідь на це “запитання” дає сам автор, захищаючи ліричну героїню перед фальшивим обличчям позірно “високоморальних” жінок:

Хочеш одверто, свобідно те діяти,

Що вони діють тихцем [9, т.1, 97].

Так само, як у поезії ознаки реалізму важче віднайти, ніж у прозі, так і в інтимній ліриці їх значно складніше виявити, ніж у громадянській чи навіть у пейзажній. Це пов’язано насамперед із суб’єктивною, порівняно з іншими жанрами, наповненістю інтимної лірики. Та й за ідейно-тематичним спрямуванням інтимна поезія далека, як правило, від соціальної проблематики та публіцистичної риторики.

Надуживання суб’єктивізмом у поезії, надмірне захоплення естетичною вишуканістю, культ “чистої краси”, принцип “мистецтва для мистецтва” у кінці ХІХ століття вважаються ознаками декадансу, звинувачення у причетності до якого здатне образити гідність серйозного літератора-реаліста. На доказ – обурення-спростування із Франкового “Декадента”:

Який я декадент? Я син народа,

Що вгору йде, хоч був запертий в льох.

Мій поклик: праця, щастя і свобода,

Я є мужик, пролог, не епілог [9, т.2, 186].

Франкові – селянському синові, хлопоманові, радикалові, позитивістові та поступовцеві (за світоглядом) і, відповідно, реалістові у літературі; Франкові, який усвідомив, “…Що не Баярд, борець непоборимий,/ Не Дон-Жуан, усіх жіночих серць побідник,/ Героєм наших днів, а продуцент, робітник” [9, т.1, 214]; зрештою, Франкові, який, як справжній “продуцент, робітник”, навіть у поезії вважав за потрібне використовувати, крім “різця Петрарки”, ще й “молот каменярський”, – якось не личило зловживати поетичним “нектаром” чи відволікатися від суспільно-корисної діяльності (у тому числі й літературної) на такі “дрібниці”, як еротичні фантазії або дозволяти собі такий “панський спорт”, як рефлексії інтимних переживань:

І знов рефлексії! Та цур же їм!

Се панський спорт! Хай нервні білоручки

та пустопляси риються в своїм

нутрі, і всяку думку гірш онучки

розскубують, і всякий рух чуття

жвуть, мірять, важать! Не для нас сі штучки!

Ми, бра, плебеї, учтою життя

не мали ще коли пересититься,

гашиш та опій, сім’я забуття

противне нам [9, т.3, 13-14].

Франко раз і назавжди обрав “суспільну працю довгу, утяжливу”, яка “одна лиш може заповнить без дива/ життя людини, бо вона одна/ всіх сил, всіх дум, чуття, стремлінь людини/ жадає, їх вичерпує до дна [9, т.3, 16], а

Що поза сею працею, то гріш

змарнований, то манівці блуднії,

що запровадять швидше чи пізніш,

чи в самолюбства омути бруднії,

чи в нігілізм, чи то в містичну млу,

що дійсними вважа лиш власні мрії,

а мрією – природу й жизнь цілу [9, т.3, 16].

Перед небезпекою надмірного захоплення романтичною манерою та ідеалізуванням Іван Франко застерігав і своїх літературних учнів. У листі до Уляни Кравченко він пише: “…Ви на ховзькій дорозі! Покиньте етери, і фалі, і соловіїв, і мотилів – усе те дрянь, не варта Вашого пера, – глядіть на речі трохи реальніше, а то пісні Ваші швидко зовсім розплинуться в тони і перестануть бути зрозумілими для людей” [9, т.48, 402]. Подібні настанови критик дає Клементині Попович, зазначаючи стосовно окремих її творів, що вони “занадто сентиментальні і романтичні та й без жизненної правди”: “Чому Ви не берете собі предметів з того життя, котре бачите і знаєте, а тільки видумуєте щось таке, чого ані бачили, ані знати не можете?” [9, т.48, 534], – риторично запитує він. В іншому листі до літераторки Франко (цілком у дусі позитивізму) пояснює справжнє покликання сучасної поезії: “Поезія в наших часах перестала бути забавкою неробів, а сталась великим ділом, горожанською службою, вона повинна в найдосаднішій і найвищій формі висказувати найвищі змагання, сумніви, болі, розчарування і надії цілого віку, повинна одушевляти і провадити покоління, кристалізувати все, що в їх житті і мислях було найкращого й найліпшого, і переховувати на науку і скріплення потомності” [9, т.48, 406]. Схожі думки пов’язані з концептуальною позицією письменника щодо завдань сучасної літератури, висловленою в статті “Поезія ХІХ віку і її головні представники”: “Коли давніше поезія вважалася гарною забавкою або щонайбільше средством поправи, уморальнення і естетичного шліфування людей, то в ХІХ віці вона сталася найвищим, найзагальнішим виразом і дзеркалом життя національного, пропагаторкою великих ідей політичних, суспільних, релігійних. Великі поети ХІХ віку стаються духовними провідниками народів, витискають печать свого духу на цілих поколіннях…” [9, т.31, 502].

Зважаючи на подібні Франкові декларації (у щирості яких немає жодних підстав сумніватися), цілком природньою видається реакція літературної критики на ідейно-тематичну та поетикальну “атиповість” Франкової збірки “Зів’яле листя”. Звичайно, мова не йде про всеядність пануючого в радянський період вульгарного соціологізму, якому легко вдалося перетравити “Зів’яле листя” як цілком реалістичну збірку, щоправда з певними застереженнями щодо її жанрових особливостей. Мова йде про пошуки об’єктивних відповідей на питання щодо ідейно-естетичної спрямованості ліричної драми І.Франка. Наслідком цих пошуків, які розпочалися ще за життя поета, були звинувачення (возвеличення) збірки через її декадентську спрямованість. Василь Щурат, наприклад, коментуючи Франкові намагання виправдатися стосовно надміру песимізму в “Зів’ялому листі” (поет запевняв, що це горе таке, як віспа, котру лікують “вщіплюванням віспи”), зазначає: “…Скоро яка штука має мати будучність, то хиба штука нереалістична в тіснім значіню слова, немістична і неестетизуюча. Се буде та штука, що поставить собі завдачею: підносити, скріпляти і ублагороднювати чоловіка.

А тепер спитаю: чи сповнить ту демократичну завдачу поезия пессімізму, поезия зівялого листя? Може, але хиба лиш тоді, коли вщіплюванєм пессимізму вдасться уздоровити хоч одного пессиміста так як вісповатого вщіплюванєм віспи. Та чи вдасться?…” [10, 202]

Труднощі у визначенні ідейно-естетичних особливостей ліричної драми І.Франка пов’язані знову-таки із необхідністю враховувати неоднозначне ставленням реалістів до ролі суб’єктивізму та фантазії в літературі. Симптоматичними у цьому аспекті є творчі поради Івана Франка Уляні Кравченко. У листі від 14 листопада 1883 р. письменник вказує на недоліки у її творчості: “Діло в тім, що до написання доброї повісті треба не тільки сили чуття, але також сильної і ясної фантазії, котра би все, що там описується, докладно представляла авторові перед очі, треба ще й тої сили, котра би раз представлений образ так довго держала ясним і виразним перед очима фантазії, поки перо не зможе його описати, – треба того, що називається “наглядністю”, “пластикою”, – а у Вас того нема” [9, т.48, 369]. Франко переконує письменницю, що найголовніше для творчої діяльності знання – “знання серця людського: бо хто вміє своїми, хоч і не складними щодо форми віршами глибоко потрясти серце другого чоловіка, той мусить – свідомо чи інстинктивно – знати дорогу до серця” [9, т.48, 369]. Мабуть, неабияким мало бути здивування Уляни Кравченко (вона ж намагалася ретельно виконувати вказівки авторитетного літератора) коли вже через півроку (9 травня 1884 р.) в іншому листі Франко картає її за діаметрально протилежні хиби, звертаючи увагу на необхідність “ограничувати крила своєї фантазії, глядіти поетично на речі близькі, видобувати поезію з дійсності”, що зробить Уляну Кравченко “поеткою більше реалістичною”, ніж досі могла показатися [9, т.48, 433]. Однак суперечність у цих двох, протилежних, на перший погляд, за своїм змістом тезах є позірною. “Ограничувати крила своєї фантазії” – не означає усунути фантазію як важливий чинник творчого процесу чи як необхідну умову образної рецепції; “видобувати поезію з дійсності” – не означає відмовитися від бажання “глибоко потрясти серце другого чоловіка”. Власне, творчість самого Франка доводить, що аби *“глибоко потрясти”* – якраз і потрібно *“видобувати з дійсності”*. Адже, як слушно зазначає М.Коцюбинська, “коли думка не може зачепитися за жоден свій, пережитий образ, тоді деклараціям поета не віриш, вони неживі” [4, 122].

Сам Франко підкреслював, що його найвище бажання “як писателя і поета” – щоб його “слово було ясне і щоби в ньому, як в дзеркалі, виднілося людське, щиролюдське лице” [9, т.2, 181]. Поет намагався віднайти компроміс між об’єктивізмом і суб’єктивізмом, фантазією та реальністю навіть у делікатному жанрі інтимної лірики. У “Передньому слові до другого видання” збірки “Зів’яле листя” він називає її “збіркою ліричних пісень, найсуб’єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об’єктивних у способі малювання складного людського чуття” [9, т.2, 120].

Звичайно, як би поет не протестував стосовно несправедливого, на його погляд, приписування віршам збірки декадентського характеру, як би він не сподівався, “що й теперішнє покоління знайде в них не одно таке, що відгукнеться в його душі зовсім не песимістичними тонами” [9, т.2, 120-121], все ж ніде правди діти: до декадансу його лірична драма стоїть значно ближче, ніж до реалізму. А проте сучасні дослідники Франкової творчості віднаходять-таки й елементи реалізму навіть у цій наймодернішій збірці поета. Г.Попадинець у зв’язку із цим цілком доказово стверджує: “Предметність зображення й реалістична локалізація зумовлюють посилення автологічності, спрямованої на наведення відповідної різкості в оптиці зображення. Інтер’єр “покоїку” коханої, його вікон з “вазонками”, створений номінативними реченнями, засобами автологічного слова, урбаністичні пейзажі, образ зимового сонячного полудня, у “видимості” якого особливо чіткими стають контури зображуваного світу, – це блискучі поетичні досягнення автора інтимної лірики. Розмовні інтонації, характерні для “Зів’ялого листя”, слугують переходу ліричного героя з котурнів на твердий грунт осмислення скомплікованих явищ психологічного й філософського характеру… Зрештою, коли автологізми є будівельним матеріалом мегаобразу, майже неможливо виявити грані переходу поетикального засобу в інший. Загалом І.Франко виступив новатором в інтимній ліриці, використовуючи в ній значною мірою автологію” [5, 118-119].

Франкову майстерність у використанні автологічних засобів та “необразного” слова дослідники відзначають і на рівні аналізу інших збірок поета (“Мій Ізмарагд”, “Із днів журби”, “Semper tiro”), підкреслюючи, що в них “автор виявив велику вимогливість при селекції образного та автологічного слова, звідси загальний високий рівень мовно-стилістичної культури цих зрілих “грон” його таланту” [5, 182]. Причому, як і в “Зів’ялому листі”, “там, де медитація ліричного героя надто суб’єктивна, коли він вслухається у свій біль і щем, проймається настроєм мудрої резигнації, густота тропів збільшується. А коли у струмені його свідомості чи підсвідомості виринають картини-видіння навколишньої дійсності, щільність тропів послаблюється, поступаючись засобам автологічної поетики” [5, 186].

Важливо відзначити, що у збірці “Мій Ізмарагд” особливо відчутно проявилися риси однієї з течій реалістичного напряму – просвітительського реалізму. Про це свідчать раціоналізм, прагматизм, філософська глибина, інтелектуалізм уміщених у збірці поезій, їхня дидактична та морально-етична спрямованість. Усе це поєднувалося з гострою критикою моральних і соціальних вад людини і суспільства:

Коли побачиш грішних і неробів,

Що в розкошах живуть і в марнотратстві

Людською кривдою та самохвальством,

То не ревнуй на божу справедливість,

Бо знай, що, вичерпавши все се,

Що їм життя такеє дати може,

Вони банкротами і жебраками

Опиняться в великім царстві духу [9, т.3, 193].

Або:

Хто лиш квітки в житті збира,

Чий дух до земного прилип,

Того напавши вхопить смерть,

Як повінь соннеє село.

Хто лиш квітки в житті збира,

Чий дух до земного прилип,

Той смерті попаде у власть,

Не осягнувши, що бажав [9, т.2, 198].

Сам автор у передмові до збірки писав: “В поетичній формі я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних, та котрі, проте, в’язались би в одну органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, не одною догмою релігійною чи естетичною, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту, через який пройшли, поки вилилися в ту форму” [9, т.2, 179]. Франко вважає, що поміщені у збірці вірші виплили з його морального чуття і що “правдива поезія мусить бути завсіди моральною, бо джерело обох одне й те саме, – нехай говорять самі за себе” [9, т.2, 180]. Морально-етичної тематики зокрема торкаються Франкові цикли “Притчі” (“Притча про життя”, “Притча про віру”, “Притча про любов”, “Притча про красу”, “Притча про правдиву вартість”, “Притча про смерть” тощо) [9, т.2, с.207-224], “Строфи”:

Краще малеє надбання

З ласкою бога набути,

Як незліченне багатство

Серед проклять загорнути [9, т.3, 205].

Прикладом дидактизму та просвітительської тенденції у Франковій поезії може бути, наприклад, уривок із “Паренетікона”:

Не високо мудруй,

Але твердо держись,

А хто правду лама,

З тим ти сміло борись!

Не бажай ти умом

Понад світом кружить;

А скоріш завізьмись

В світі праведно жить [9, т.2, 195].

Або із “Строф”:

Добру науку приймай,

Хоч її і від простого чуєш;

Злої ж на ум не бери,

Хоч би й святий говорив [9, т.2, 200].

У цитованій вище передмові до збірки “Мій Ізмарагд” Франко зазначає, що поміщені у збірці вірші – “правдиві Schmerzenskinder” [діти страждання, – Р.Г.], оскільки написані вони під час загострення хвороби “в темній кімнаті, з зажмуреними, болючими очима”, а відтак висловлює наступне сподівання: “Може, сей мій фізичний і духовний стан відбився й на фізіономії сеї книжки. В хоробі чоловік потребує, щоби з ним обходилися м’яко, лагідно, та й сам робиться м’яким, та лагідним, та толерантним. Його обхапує глибоке, ніжне чуття, бажання любити, дякувати когось, тулитися до когось з довір’ям, як дитина до батька” [9, т.2, 179-180]. Можливо, саме це “ніжне чуття” продиктувало поету наступні рядки, які, власне, можна вважати типово реалістичними у ставленні до суті людської особистості (у них відсутнє біофізіологічне тлумачення людини, як у натуралізмі, чи максималізм в абсолютизації позитивних і негативних рис людської натури, як у романтизмі):

Нема чоловіка, в котрого

Не було б добра, окрім злого,

В котрого, крім гнилі й зопсуття,

Не було б в душі щось цілого.

Вівця не здичіє ніколи,

А вовк освоїться не може,

Бо рід його дикий від віку;

Не те в твоїм серці, небоже.

Хоч в путах законів природи

Воно волю вольную має:

Захоче, то робиться добрим,

Захоче, на зле намагає [9, т.3, 193].

У ліриці Івана Франка відобразилися ті різновиди реалізму, які мали вплив на еволюцію естетичної свідомості поета, чи, радше, були цією еволюцією породжені. Якщо у “Тюремних сонетах” очевидними є ознаки “наукового реалізму”, який має більше спільного з натуралістичним напрямом, ніж власне з реалізмом, то в інших віршах і циклах, особливо зрілого періоду Франкової творчості, віднаходимо риси “ідеального реалізму”. Останній легко вгадується у так званій “агітаційній поезії” Івана Франка. Для прикладу – характерний уривок із вірша “Товаришам із тюрми”:

Через хвилі нещасть і неволі,

Мимо бур, пересудів, обмов,

Попливем до країни святої,

Де братерство, і згода, й любов.

…

Се ж остатня війна! Се до бою

Чоловіцтво зі звірством стає,

Се поборює воля неволю,

“Царство боже” на землю зійде.

…

Не від бога те царство нам спаде,

Не святі його з неба знесуть,

Але власний наш розум посяде,

Сильна воля і спільний наш труд [9, т.3, 335-336].

Окрім яскраво виражених ознак штюрмерства, що робить цю поезію близькою до романтичного напряму, в ній містяться також риси “ідеального реалізму”: власне *ідеального*, бо поет вірить у позитивний ідеал (нехай і утопічний) – “святу країну”, в якій панують братерство, згода і любов і яка асоціюється із “царством божим” на землі; і таки *реалізму*, бо “свята країна” не в недосяжних небесних сферах, а в реальній земній праці, розумовій діяльності та вольових зусиллях звичайних людей. Такий заземлений ідеал “царства божого” характерний для світоглядно-філософської системи позитивізму, у якій, на відміну від суб’єктивного ідеалізму, центральною онтологічною категорією стає не божественне начало, а ідея прогресу, поступу. Останні поняття у позитивістів зберігають у собі певний відтінок сакральності, ідеальності. Прихильники цієї філософії “у поті чола” працюють над будівництвом нового, власного “храму людських змагань, праць і трудів”. Дорогу до храму шукає і Франко:

До моря сліз, під тиском пересудів

Пролитих, і моя вплила краплина;

До храму людських змагань, праць і трудів,

Чень, і моя доложиться цеглина.

А як мільйонів куплений сльозами

День світла, щастя й волі засвітає,

То, чень, в новім, великім людськім храмі

Хтось добрим словом і мене згадає [9, т.1, 41].

Противагою до високолетності “ідеального реалізму” у творчості І.Франка на рівні світоглядно-філософському був “науковий реалізм”; на рівні поетикальному літератор добувався “низин” стилю, вдало використовуючи в поезії елементи бурлеску, травестії, сатиру. Навмисно вульгаризуючи стиль, використовуючи згрубілі лексичні форми, просторіччя, побутовізми, автор вносить епічний відтінок у лірику, реалістично передає народну мову, а з нею – народну точку зору на життя, на мораль, на суть людської особистості. І ось уже ідеалістична віра в те, що “Нема чоловіка, в котрого/ Не було б добра, окрім злого…” поступається у “Паренетіконі” жорсткішому поглядові на людину:

Як маю вірити тобі,

Коли ти впертий, як осел,

Береш на роги, як бугай,

І ржеш, як огер, на жінок

І наїдаєшся, як пес

Або неситий той медвідь,

Коли ти злобний, як верблюд,

Падкий на згубу, наче вовк,

Сердитий, наче ящірка,

Жалиш, неначе скорпіон,

Лукавий, наче та змія,

І серце повне всіх проказ? [9, т.3, 192].

Елементи гумору і сатири, бурлеску й травестії дають можливість піднімати важливі злободенні проблеми, критикувати хиби та вади реальної дійсності, як-от у циклі “Із злоби дня. Із тридцятиліття 1878-1907” і зокрема у віршах “Дума про Меледикта Плосколоба”, “Дума про Наума Безумовича”, “Воронізація”, “Дрогобицька філантропія”, “О. Лунатикові” тощо. Однак важливо зазначити, що реалістичний характер сатиричних творів І.Франка пов’язаний із тим, що навіть у цьому жанрі автор орієнтується на певний позитивний ідеал, а не захоплюється *критикою заради критики*. А.Скоць підмітив цю рису Франкової творчості, аналізуючи його сатиричну епопею “Ботокуди”: “Сатирі властива передусім викривальна, заперечна функція. Висміюючи потворні явища в житті, сатирик трактує їх як соціально шкідливі. Але сатира не є запереченням задля заперечення. Утвердження позитивного ідеалу тут відбувається опосередковано, між рядками, в підтексті. В “Ботокудах” позитивний ідеал домислюється не тільки поза текстом, він є у тексті й виражається в образі нової революційної сили, названої “новим плем’ям”, “сміливим і войовничим”…” [8, 30]

Отже, трирівневий аналіз поетичної спадщини Івана Франка доводить присутність у ній елементів реалізму:

1. на рівні ідейно-тематичному (демократизація тематики творів, постановка важливих соціальних, національних, морально-етичних проблем суспільного життя, критика існуючої дійсності);
2. на жанровому рівні (культивування жанру громадянської лірики, експериментування у поетичній творчості з жанром образка, внесення в лірику епічних, публіцистичних елементів, звернення до сатири);
3. на рівні засобів художнього зображення (використання елементів живої народної мови з уживанням не лише нормативних лексичних засобів, а й діалектизмів, вульгаризмів, жаргонізмів, звернення до тезаурусу представників різного роду діяльності, професій, соціальних прошарків, максимальна реалізація в художній творчості ідентифікаційної функції мови, адаптування у поезії так званих “необразних” слів і автологізмів).

Ще більше доказів Франкової причетності до реалістичного напряму літератури зафіксовано в його прозовій творчості.

Список використаної літератури

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

2. Бондар Л. Збірка І.Франка “Із днів журби”: Cherchez la femme// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. Франкознавство. – С.3-14.

3. Зеров М. Франко – поет// Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2.

4. Коцюбинська М.Х. Слово образне і “необразне”// Коцюбинська М.Х. Мої обрії: В 2 т. – Т.1. – К.: Дух і літера, 2004. – 336 с. – С.106-122.

5. Попадинець Ганна Остапівна. Автологічне слово у ліриці Івана Франка. Рукопис дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Дрогобич, 2003. – 207 с.

6. Пустова Ф. Цикл “Веснянки” І.Франка: Жанр і композиція творів// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. Франкознавство. – С.88-99.

7. Сеник Л. До проблеми інтерпретації особи автора в художній творчості (“Зів’яле листя” І.Франка)// Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2003. – Вип. 32. Франкознавство. – С.100-106.

8. Скоць А. Поеми Івана Франка.: Монографія. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2002. – 253 с.

9. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К.

10. Щурат В. Др. Іван Франко// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – 256 с. – С.173-180.

3.4.2.Реалізм у Франковій прозі

Вже в одному з ранніх прозових творів – “документі молодечого романтизму”, як називав свою повість “Петрії і Довбущуки” сам І.Франко, – попри назагал романтичний характер пробиваються елементи реалізму. Про втілення реалістичного принципу соціальної типізації у повісті пише автор у “Postscriptum”і до другого видання твору: “В повісті виступають особи з різних суспільних верств, від найвищих до найнижчих, виступає і князь, і священик, і економ, і міщанин, і селяни, багатші і бідніші, виступає також досить виразно обрисованих кілька типів жидів. Усе те було тоді новиною в галицько-руськім письменстві і не перестало бути новиною й тепер” [26, т. 22, 487]. У вступі до цього-таки видання Франко зазначає, що при написанні “Петріїв і Довбущуків” він перебував “в значній мірі під впливом лектури польських романтиків”, які “в своїх оповіданнях дуже часто оброблювали в напівромантичнім, а напівреалістичнім дусі українські теми” [26, т. 22, 328-329]. Можливо, саме у своїх літературних учителів Франко віднаходив зразки органічного поєднання романтизму з елементами реалізму. А те, що і у Франка такі синтезовані сполуки зустрічаються, неодноразово відзначали дослідники його творчості (О.Огоновський, Л.Луців, І.Стебун та інші). О.Огоновський зокрема зазначає: “А все ж в життю екстреми стикаються між собою. Так і Франко з крайнього романтика став реалістом. Ще того ж року, коли написав більшу половину повісті “Петрії і Довбущуки”, надруковано в “Дністрянці” його оповідання “Два приятелі” і “Лесишина челядь”, а в 1877 р. поміщено в “Друзі” три картини з життя підгірського народу п. з. “Борислав” [18, 980]. На думку науковця, “Лесишину челядь” зобразив автор в напрямі реальнім з закраскою романтичною” [18, 1024]. Як натяк на власну готовність перейти від “бульварного” (за висловом М.Зерова) романтизму “Петріїв і Довбущуків” до “серйознішої” літератури можна тлумачити кінцівку першого видання повісті:

“Тут уривається моя повість. Но вона тут не кінчиться. Що досі, то був лиш пролог до властивої повісті, лиш казка перед історією, лиш пригравка до пісні. Історія ділання і пожертвування – то, може, не так романтична, но остільки інтересніша і поучительніша від історії страдання, оскільки тяжче життя жиється, як казка кажеться” [26, т.14, 244].

Властиву повість про те, як “життя жиється”, а не “як казка кажеться” Іван Франко продовжує у наступних своїх творах – “Вугляр”, “Лесишина челядь”, “Два приятелі”. Ці твори належать уже до реалістичного типу творчості, хоча власне до реалістичного напряму однозначно віднести їх важко. У “Вуглярі” чітко означені елементи натуралізму; “Лесишина челядь” позначена рисами імпресіоністичного мистецтва. Однак загальний реалістичний дух цих творів полягає у бажанні автора правдиво відображати реалії справжнього життя представників різних суспільних верств. Ця особливість Франкової творчості особливо виразно проступає у наступному циклі “Бориславських оповідань”.

Деякі науковці вважають, що формування реалізму як напряму пов’язане із відображенням процесу зародження капіталістичних відносин у суспільстві [27, 50]. Н.Л.Калениченко у зв’язку з цим зазначає: “В другій половині ХІХ ст. в західноєвропейській і російській літературах посилюється увага до робітничої тематики, революційної боротьби робітничого класу (“Пастка” і “Вуглекопи” Е.Золя, “Ткачі” Г.Гауптмана, “Молох” О.Купріна, “Горноробочі”, “Глумови” Ф.Решетнікова, “Розорення” Гл.Успенського). Це не минає й українську літературу: робітнича тема входить у твори Нечуя-Левицького, Грінченка, Чернявського, Франка” [14, 214].

Намір приступити до “студій – не так поетичних, як більше соціальних” декларує Іван Франко у “Вступному слові” до бориславського циклу. Поле для таких студій письменник обрав невипадково:

“Сли де у нас, то певно в Бориславі найсильніше заступлена класа робітницька – а нужда, трата сил і здоров’я, зледащіння тих людей під взглядом моральним – найгрізніше і найголосніше віщують, що може статися з наших хліборобів в протягу яких-де двох десятків літ, коли недостача поля, хліба і грошей, коли наслідки всіляких хиб теперішнього суспільного устрою змусять їх іти на роботу фабричну, продавати своє здоров’я і свою силу на нужденне пропитання. А що саме тепер найбільше до того йде не лиш на западі Європи, але й у нашій стороні, показує щоденний досвід, – показує щораз то більша маса робучих рук, які тиснуться з наших сіл до всіх фабричних заводів” [26, т.14, 275].

Цикл “Бориславських оповідань” – етапне явище у творчості Івана Франка, а відтак і всієї української літератури, бо, по-перше, у ньому зафіксовано чітку “предиленцію” автора до реалістично-натуралістичної манери; і, по-друге, ці твори стали початковими сторінками величезної Франкової епопеї про галицьке життя у його соціальному зрізі. Над створенням широкої панорами життя бориславських робітників письменник працював упродовж усього життя. Вже на схилі літ, 1910 року, у “Передньому слові до збірки “Батьківщина” і інші оповідання” письменник зазначає:

“Ще в початку 1877 р., працюючи над рядом “Бориславських оповідань”, я почув, що думка представити побут бориславських робітників та підприємців у ряді оповідань розширяється в тім напрямі, щоб у більших або менших оповіданнях змалювати побут Галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних верствах та родах занять. Мали се бути “Галицькі образки”, в яких би обік етнографічного та побутового матеріалу виступали також певні психологічні проблеми. Матеріалом до них могли служити поперед усього мої власні спомини та спостереження, а почасти також оповідання інших людей” [26, т.38, 484].

Фрагментарні, сказати б, “шматки мистецтва” про реалії побуту і праці начебто випадково вихоплених із натовпу заробітчан та їхніх роботодавців поступово складалися у єдине, мозаїковою роботою виконане полотно. Як справедливо зауважує М.Ткачук, “Франка можна назвати Бальзаком галицького життя, настільки добре знається він на деталях життя верств і прошарків населення, цінах на землю і нафту, економічних відносинах і порядках у краї… Франко, як і Бальзак, створив образи, що переходять з твору в твір. Це не тільки робітники Іван Півторак, Матій та ін., але й підприємці, орендарі… Він змоделював власну “людську комедію”, власну естетичну концепцію дійсності” [25, 43].

Намір створити “соціальні студії” походить від позитивістської тези про сцієнтизм у мистецтві, згідно з якою естетичне та наукове пізнання дійсності повинно доповнювати одне одного. Стосовно необхідності “соціальних студій” І.Франко писав, що, “тільки маючи такий образ суспільності в різних її верствах та моментах, ми будемо могли подумати про синтез, про ширші заокруглені образи” [26, т.33, 399].

Про те, що позитивістська методологія мислення не була тимчасовим і випадковим явищем для Франка, свідчить уже згадуване “Переднє слово до збірки “Батьківщина” і інші оповідання” (1910 рік!):

“Хоч як неоднакова літературна вартість сих оповідань, то все-таки думаю, що їх збірне видання не буде зайвим і для теперішньої генерації, вже хоч би тому, що в них скрізь, як мені здається, віє здоровим духом того тверезого позитивізму, який німецьким терміном можна назвати “Bejahung des Lebens”. Може, вона явиться деякою невеличкою асанацією в шпитальній атмосфері новішої літературної школи” [26, т.38, 487].

У “Бориславських оповіданнях” на основі філософії позитивізму настільки тісно переплелися риси реалізму та натуралізму, що практично неможливо визначити домінанту як на рівні окремих творів, так і циклу в цілому. Однак не тільки ці два напрями впливали на поетику “Бориславських оповідань”. У деяких творах віднаходимо ще відлуння того “молодечого романтизму”, яким була сповнена повість “Петрії і Довбущуки”. Скажімо, назагал реалістичне оповідання “Ріпник” завершується типово романтичним, навіть дещо сентиментальним, “happy end’ом”: морально деградований під впливом зовнішнього середовища головний герой раптово перероджується зі “звіра” на людину і втікає від усіх “принад” пролетарської буденщини в аскетичний і патріархальний уклад селянського життя, пафосно промовляючи при цьому:

“– От тут хорошо! От тут спокійно та затишно! Ту мене ніхто не знає, – ту мож жити! Ну, бувай здорове, давне житє, давна муко! Прийшла пора отямитися, пора працювати, та не бориславською роботою!” [26, т.14, 290]

Складається враження, що фінал твору, як і в “Петріях і Довбущуках”, це “лиш пролог до властивої повісті”, до “історії ділання і пожертвування”, яка з волі автора залишається “за кадром”, але яка у перспективі могла би стати моделлю його позитивної програми, моделлю, сама лише присутність якої у творі здатна трансформувати “науковий реалізм” у “ідеальний”.

Прагнення письменника бодай одним оком зазирнути у той “закадр”, у той не описаний у творі ідеальний, позитивний світ настільки сильне, що інколи воно проривається на сторінки художнього твору у формі своєрідної построзв’язки. Скажімо, у пізнішому романі І.Франка “Для домашнього огнища” останні півсторінки тексту нівелюють увесь трагізм і драматизм у розвитку всіх сюжетних ліній. У кількох останніх реченнях автор чудотворно змінює долі більшості головних героїв: відбілює ім’я Анелі; повертає на службу Ангаровича; зцілює Редліха і робить його, разом із так само раптово зціленим Гуртером, гувернерами (!) Ангаровичевих дітей; діти оплакують свою маму і шанують її пам’ять, “а капітан, слухаючи їх жалібних спогадів про неї, тільки сльози ковтає” [26, т.19, 143]. Ідилія та й годі! Але таке штучне вживлення елементів ідилії у загалом реалістичний твір редукує драматичний фінал до рівня фарсу, доводячи, що не тільки реалізм здатний зруйнувати ідилію, а й можливий зворотній процес.

До “бориславської” тематики І.Франко звертається і пізніше. 1899 року виходить збірка “Полуйка і інші бориславські оповідання”, у якій риси реалістичного мистецтва посилюються. Для з’ясування еволюції естетичної свідомості Івана Франка цікаво порівняти першу та другу редакції оповідання “Ріпник”. У другій редакції письменник поглиблює психологічний аналіз характерів. Синтез елементів реалізму, натуралізму і навіть експресіонізму в описуванні складних душевних переживань людини, що перебуває у межовому стані психіки, дає можливість автору розкрити всю глибину трагізму розв’язки, на яку прирікла себе Ганка, позбавивши життя Фрузю. Поступове усвідомлення скоєного злочину доводить героїню до емоційного зриву:

“Тілько що вона задрімала – як не заверещить, як не кинеться!

– Ой, лізе, лізе! Ой, простягає руку! Ой, ловить мене! Держить! Не пускає! Ой-ой-ой! Рятуйте! Бабо, рятуйте!

І вискочила з постелі, причепилася до мене, вся тремтить, як трепетів лист, а все озирається поза себе і кричить, вищить, мов перепуджена дитина.

– Та дух святий з тобою! – кажу їй та й хрещу. – Та хто там лізе? Хто тебе держить?

– Та вона, вона! Хіба не бачите? Адіть, рука зовсім обігнила з м’яса, сама кість, а держить, мов у кліщах!” [26, т.21, 57-58]

У другій редакції “Ріпника” письменник відмовляється від ідеалізованого фіналу, підсиливши цим загальний епатуючий вплив твору на читача. На наш погляд, це пов’язано із впливом зовнішніх факторів розвитку тогочасного літературного процесу на творчий метод письменника. Франко, який тонко відчував найменші зміни у розвитку світової літератури, не міг не помітити загальної тенденції до підвищення експресивності художніх творів у представників модерного мистецтва (абсолютизований вияв це явище отримало згодом у феномені експресіонізму). Відтак, свідомо чи підсвідомо, ця риса вплинула й на реалістичні шукання самого Франка.

Поетика реалізму із значно меншими домішками натуралізму та романтизму домінує у близькому за жанром до “Бориславських оповідань” циклі “Рутенці”. На те, що реалістичний принцип типізації буде провідним у циклі, вказує вже підзаголовок: “Типи галицьких русинів із 60-тих рр. мин[улого] в[іку]”. У “Передмові” І.Франко реалістично характеризує об’єкт власного естетичного пізнання дійсності – новий для тогочасної Галичини соціальний тип так званого рутенця:

“Галицькі рутенці – ...се не жодна етнографічна, ані історична, се чисто технічна назва. Вона обіймає собою збір певних характеристичних прикмет і, як така, являється властиво загальнопсихологічним терміном. Її основою, на мою думку, треба вважати буржуазні (міщанські) інстинкти. Тип буржуа, що панує серед західноєвропейської інтелігенції, не виробився серед галицько-руської інтелігенції, не запанував іще гордо та самовладно, але прикмети, характеристичні для буржуа, являються, хоч і вроздріб, і розростаються чимраз сильніше” [26, т.15, 13].

У “Молодій Русі” Франко посутньо намагається зобразити “типові характери в типових обставинах”. Описуючи колишніх своїх приятелів і товаришів, яких поглинув “якийсь страшний вир” і які “потонули безповоротно” в “рутенській безмисності”, він зазначає: “Згадаю тільки одного з них, а вистачить за всіх” [26, т.15, 15]. І справді, історія Михася переконливо демонструє типові вади тогочасної системи виховання, яка, замість того, щоб розвивати “молоду бурсацьку Русь” інтелектуально та духовно, сприяє її деградації, перетворює молодь у бездуховну біомасу, підвладну міщанським інстинктам і здатну до “величезного перевороту в настрої” від одного лише “магічного слова” – “колбаса” [26, т.15, 21].

До типу галицького рутенця Франко звертається й у пізніших своїх творах, зокрема в “Докторі Бессервіссері”:

“Хоч з такою архінімецькою назвою, доктор Бессервіссер – то собі чистої крові русин, навіть типовий галицький русин або, коли хочете, рутенець. Не всі знають його під сею його властивою назвою, бо він криється під різними псевдонімами, та проте всі ми знайомі з ним, стрічаємо його на кождім кроці, любимо побалакати з ним. Правда, затоваришувати з ним ближче, заприязнитися якось нікому не вдається. Шановний доктор має в собі щось подібне до наелектризованої палички лаку: зразу притягне до себе деяке легеньке тіло, а потім зараз відіпхне” [26, т.20, 57].

Франко гостро-сатирично, навіть саркастично, висміює той цвіт, що виріс із “молодої Русі” – доктора Бессервіссера (до речі, цілком пристойний псевдонім для героя аналізованого вище твору – дорослого роками і “визрілого” інтелектом Михася):

“Чи у нього є якесь справдішнє, позитивне знання? Ви чудуєтеся, як можна підіймати таке питання? Вам воно видається парадоксальним, так як коли би хтось, бачачи пана в фраку і білих рукавичках, смів питати, чи є у нього сорочка?.. Га, мої панове, незглибні бувають тайни туалету фізичного й духовного” [26, т.20, 58].

Те, що доктор Бессервіссор “голий” духовно, доводять не тільки його знання, але і його “переконання”:

“Злі язики торочать, що у нього нема ніякого переконання. Знаючи зблизька шановного доктора, мушу заперечити сьому рішучо. У нього нема переконання? У нього є його навіть більше, як треба. У нього є різні переконання, так сказати, про запас. Одно зноситься, він собі байдуже, виймає друге, свіжісіньке” [26, т.20, 59].

Типово реалістичну проблему детермінантного впливу середовища на поведінку персонажів, їхній спосіб життя письменник розвиває і в наступних своїх творах. В оповіданні “На вершку” автор, описуючи “кілька хвиль з життя людей, “нічого не заробивших”, доходить висновку, що, аби “бути корисним для загалу, працювати для влекшення нужди мільйонів, приложити й свою цеглину до великої будови будущини” [26, т.15, 184], необхідно *звільнитися* від впливу середовища, яке стимулює *звільнення* “від усякого труду, поїдаючого силу, від усякої праці, від усякої мислі, поїдаючої мозок” [26, т.15, 165]. Устами своїх героїв Франко висловлює переконання, що “ніхто не буде корисним громадянином і суспільним робітником, будучи заразом членом того товариства. Ніхто не буде правдивим чоловіком, доки не вирвеся раз навсігди з-посеред нього” [26, т.15, 184]. Деякі психологічні пасажі твору “На вершку” своєю проблематикою подібні до відповідних мотивів у романі видатного російського письменника-реаліста Ф.Достоєвського “Злочин і кара”. Герой Франкового твору Ежен, подібно до Раскольникова, задумується над правом на життя для людей, які не приносять жодної користі для суспільства:

“Або от хоть би і його вуйко. Не кажучи вже про користь громадську, – але кілько шкоди причинив він людям, кілько лиха та недолі, – а прецінь він жиє в багатстві і гордими ногами топче саму тоту громаду, котрої трудом і потом жиє. Що ж се такого? Чи справді брехня в тім слові: не заробив? Чи справді він, його товариші і вся то та “сметанка суспільності”, нічого не заробивша в житті, має право жити?” [26, т.15, 190]

Різниця між внутрішнім монологом Ежена та роздумами Раскольникова про право на життя старої лихварки відрізняються хіба що контекстом: Франко розглядає зазначену проблему в аспекті соціально-психологічному; Достоєвський – у морально-етичному.

Вплив середовища на поведінку героїв Франко досліджує не лише “на вершках” суспільства, а й на його “дні”. В оповіданні “Між добрими людьми” він аналізує причини морального падіння героїні твору, яка, внаслідок збігу фатальних обставин, стала повією. І знову-таки напрошуються аналогії зі “Злочином і карою” Ф.Достоєвського. Франко так само шукає, якщо не виправдання, то бодай пояснення поведінки Ромці у зовнішньому середовищі, як і Достоєвський, виводячи сюжетну лінію Соні Мармеладової. Про нездатність вирватися з-під влади безжального фатуму життєвих обставин метафорично висловилася героїня Франкового твору:

“Я не раз бачила, як галузка, відірвана від дерева, плине по воді, доки не попаде в крутіж. І тут ще зразу пливе вона спокійно, описує далекі круги; але чим далі, тим круги вужчі, рух її швидший, поки течія не змеле нею і не кине в спінене гирло, де вона й пропадає. Чи винна гілка, чи винна вода, що так воно діється?..” [26, т.18, 226]

Соціальна заангажованість, злободенна тематика, вникнення у щоденні проблеми й турботи “маленької” людини, гостра критика вад і недоліків суспільного устрою і, як наслідок, нарисовий характер творів, публіцистична стилістика, насиченість суспільно-політичною лексикою, – все це суть характерні ознаки творчості Івана Франка, як і в цілому європейського критичного реалізму кінця ХІХ століття. Подібні риси віднаходимо, наприклад, в оповіданнях “Панщизняний хліб”, “Ліса і пасовиська”, у яких проаналізовано соціально-економічне та суспільно-політичне становище галицького села до та після скасування панщини; в оповіданні “Довбанюк”, яке проливає світло на характер національних взаємин між поляками й українцями в Галичині; зрештою; в “сучасному романі” про життя молодого покоління української інтелігенції “Лель і Полель”. В останньому творі Начко пафосно проголошує ті істини, у які з юнацьким максималізмом й ідеалізмом вірив і сам Франко:

“– Ми ще молоді, – говорив Начко, – і життєвої практики маємо замало, але зате, можливо, більше й живіше відчуваємо це життя. В усякому разі його негативні боки зачіпають нас гостріше. А найбільше негативним боком нашого галицького життя ми вважаємо апатію, байдужість до громадських справ, знеохоченість до критики й аналізу тих справ і якусь фатальну покірність долі – незважаючи на те, чи ми ту долю уявляємо собі в образі уряду, граду чи повені або ж староства, жандармів і поліції” [26, т.17, 348].

Упродовж усього життя Іван Франко не залишався байдужим до кривд і негараздів, які випадали на долю його народу. Тому не лише рання, а й уся творчість українського письменника присвячена актуальним проблемам соціального та національного розвитку. У “Чистій расі” він торкається теми еміграції та заробітчанства:

“Здовж лінії поїзда полем тяглася вузенька та добре втоптана стежка, що вела не до міста, не в село, а геть кудись, далеко-далеко і разом з лінією залізної дороги губилася в просторі. Отсею стежкою повзли мої земляки одно за одним, згорблені та прикурені пилом, повзли звільна, мов довга сіра гусільниця по зеленій басаманистій хусті, повзли під сонячною спекою, несучи свої вбогі клунки” [26, т.20, 17].

У цьому ж оповіданні гостро ставиться проблема національних утисків, яких зазнавали українці з боку історично щасливіших “чистих рас”:

“– Я не знаю, – говорив далі пан З. з добродушно-погордливим усміхом, – там, за Карпатами, говорять і думають, що ми мадяризуємо руснаків. Се не брехня, се дурниця! Мадяризувати – се значило би асимілювати їх, мішатися з ними. Господи, та се ж був би найтяжчий злочин, поповнений на мадярській нації, на чистоті її раси. Мішатися з тим безхарактерним, індолентним, некультурним народом – се ж підкопування нашої власної будущини. Хіба найтяжчий ворог мадярської нації міг би зробити щось такого. Ні, пане, ми не думаємо їх мадяризувати. Ми поклали їх на етаті вимирання. Наша цивілізація обставила їх кордоном, котрий раз у раз стіснюється, поки саме їх існування не станеться історичним спомином. Руснацькі комітати – се наша “Індіен резервешен”, і вона так само з кождим роком зменшується, як і в Америці” [26, т.20, 22-23].

Апатія і байдужість, індиферентизм до громадських справ, демагогія та моральний релятивізм, – ось ті риси, які з усією глибиною реалістичної правди викривав у тогочасному духовному житті Галичини Іван Франко і з якими нещадно боролися усі герої-ідеалісти в його творах. Засоби порятунку з цієї духовної “вирви” вони шукалі різні. Євген Рафалович у романі “Перехресні стежки” бачить їх у морально здоровому середовищі передміщан і селян:

“Йому робилося страшно при думці, що й його, може, жде та сама доля: бовтнутися з головою в отсе каламутне озеро і потонути в ньому з душею і тілом. Та у нього були свої плани роботи, що давали йому відваги. Він постановив собі якнайменше стикатися з сим товариством і витворити довкола себе інший світ, інше товариство, хоч би се мали бути прості передміщани та селяни. Він мав намір розпочати просвітню роботу, а далі й політичну організацію в повіті, стягати сюди помалу добірні інтелігентні сили, витворити хоч невеличкий, та енергічний центр національного життя, – і се додавало йому духу серед важкої канцелярійної праці і серед того струпішілого та запліснілого товариства” [26, т.20, 191].

Різні дослідники по-різному означують жанр “Перехресних стежок”: “соціально-викривальний роман” (О.Білецький); “історіософський роман” (Б.Кир’янчук); “психологічний роман” (Т.Пастух); “соціально-психологічний роман” (В.Власенко, М.Ткачук). Н.Калениченко стосовно реалій тогочасного літературного процесу зазначає: “В українській літературі ХІХ ст. усталився поділ на етнографічно-побутову, соціально-побутову та соціально-психологічну течії”. До етнографічно-побутової та соціально-побутової течій реалізму, на думку дослідниці, належать Л.Глібов, С.Руданський, І.Нечуй-Левицький, М.Старицький, М.Кропивницький”; до соціально-психологічної та соціологічної – Марко Вовчок, А.Свидницький, Ю.Федькович, Панас Мирний, І.Франко, М.Павлик, П.Грабовський [14, 232].

На нашу думку, визначення жанру “Перехресних стежок” як соціально-психологічного роману є найближчим до істини: надто велика питома вага соціального в романі не дає можливості зігнорувати чи применшити цей аспект його змістового наповнення. Хоч має рацію і Т.Пастух, що “у своєму п’ятому романі І.Франко зробив кращий аналіз психічного життя героїв, глибше прозондував їх душі” [19, 63]. Справді, глибина психологічного аналізу у творі вражаюча. За цим критерієм з великої прози Івана Франка в один ряд із “Перехресними стежками” можна поставити хіба що драму “Украдене щастя”. Тенденція до психологізації прози – теж характерна ознака реалістичної літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття. У цьому аспекті українські реалісти успадкували та розвинули традиції натуралістичного напряму з його увагою до проблем спадковості, психопатології, біофізіологічної мотивації вчинків людей, доповнивши їх відкриттями в галузі психоаналізу, соціальної психології, психології підсвідомого тощо. М.Ткачук у зв’язку з цим зазначає: “Романіст побачив не тільки красу й поезію людської душі, а й хворобливі, складні, навіть спотворені, вироджені її рухи, які рідко були в центрі письменницької уваги (особливо реалістичної літератури), хоча натуралістичний роман змальовував аномалії людської душі, патологічну психіку, будучи в цьому плані своєрідною лабораторією для реалістичного роману. Долаючи натуралістичну “депсихологізацію”, коли психологічні переживання, вчинки, ідеали людини тощо визначаються тільки успадкованими від хворих і здорових предків схильностями, потягами, хворобами, Франко пішов шляхом поглиблення психологічного аналізу, прагнучи до максимального проникнення в глибини людської душі. Він не цурається хворобливо суперечливих і вразливих натур, які живуть надзвичайно інтенсивним внутрішнім життям, заглиблюються в нього. Воно інколи затуманює їм реальне життя, і вони живуть в ірреальному світі (Баран у “Перехресних стежках”). Письменник розкриває механізм таємного страждання у всіх його найтонших психологічних відтінках” [24, 375-376]. З такими висновками можна цілковито погодитись, маючи на увазі реалії саме українського літературного процесу (в деяких інших національних літературах, скажімо, у французькій, натуралізм прийшов на зміну реалізмові, а, отже, й розвивав його здобутки, а не навпаки). О.Білецький відзначав, що “другорядні дійові особи в оповіданнях і повістях Франка звичайно набагато рельєфніші від головних” [4, 425]. У “Перехресних стежках” особливо вражаючими і по-науковому ґрунтовними є характеристики персонажів із очевидними психічними порушеннями (Стальський, Баран) або персонажів, які перебувають у стані найвищого емоційного напруження, на межі нервового зриву (Регіна). Парадоксально, але головний герой “Перехресних стежок” – Євгеній Рафалович, – як і всі “світлі” постаті героїв-ідеалістів у творах Франка, позбавлений такої реалістичної переконливості.

Повертаючись до питання про жанрову своєрідність роману, зазначимо, що тематична поліаспектність, багатство сюжетних ліній і композиційних розв’язок твору теж опосередковано свідчить про його реалістичний характер. Д.Наливайко підкреслює, що найбільше реалізм проявився у прозових жанрах, насамперед у романі, бо це “співприродний” із реалізмом жанр: “він теж вільний від канонічності, наділений пластичною та рухливою структурою, яка внутрішньо відповідає незавершеній дійсності, і, як і вона, перебуває у становленні та розвитку” [17, 8].

Важко однозначно ідентифікувати поетику “Перехресних стежок”, оскільки реалізм у творі тісно переплітається з елементами натуралізму (аналіз психопатології героїв, біофізіологічна детермінація їхньої поведінки, подекуди фактографічна техніка письма, використання естетики потворного в детальних описах численних смертей персонажів); а також символізму. На позначення символічних вкраплень у канву загалом реалістичних творів науковці використовують спеціальні терміни: “реалістична символіка (І.Басс); “реалістична символізація” (І.Денисюк). На наш погляд, останній термін є вдалішим, оскільки сама по собі символіка не може бути ні реалістичною, ні романтичною, ні будь-якою іншою. Зрештою, І.Франко у статті “Принципи і безпринципність” характеризує символізм як “напрям чи зв’язок ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого її існування (“Alles Kunstlerische ist Symbol” сказав уже Гете)” [26, т.34, 361]. На думку І.Денисюка, поодинокі вузлові образи-символи у структурі франківського тексту, виконують роль “зв’язків ідей”. Символічну ауру, зокрема, несуть прізвища та імена героїв; “виразно символічний характер має сон Євгена Рафаловича”; символічними науковець також вважає образи весільної дараби у сні Євгенія; та дорогоцінного каменя у сні Регіни [11, 101-106]. Але чи не наймісткішим і найвагомішим символом у “Перехресних стежках” є вже сама назва твору. І.Денисюк вважає, що “Перехресні стежки” належать до тих Франкових творів, які мають типову конструкцію гейзівського “сокола”, і “у яких виринає у заголовку твору і потім лейтмотивно через його фабулу проходить, будучи виразником основної ідеї організованого тексту, певна річ-символ (Dingesymbol у німецькій термінології) чи якась деталь, реалія тощо” [11, 101].

Лейтмотив стежки, перехрестя не випадково став такою наскрізною деталлю у творі Франка. Адже з хронотопом дороги в художній літературі тісно пов’язаний мотив зустрічі, а зустріч, за М.Бахтіним, – “одна із найдавніших сюжетотворчих подій епосу (зокрема роману)…” [2, 248]. На думку російського науковця, “для роману перш за все притаманне поєднання життєвого шляху людини (в його основних переломних моментах) із його реальним просторовим шляхом-дорогою, тобто з подорожуванням. Тут присутня реалізація метафори “життєвий шлях”. Вибір дороги – вибір життєвого шляху…” До того ж перехрестя – “завжди поворотний пункт життя фольклорної людини…” [2, 265] Фольклорні мотиви, як і мотив вибору життєвого шляху у символіці назви Франкового роману, відзначає І.Денисюк: “Отже, символічний нюанс перехресних стежок як неоднаковість доль людських, химерності й переплутання життєвих шляхів героїв роману зачерпнутий з українських народних пісень. Але ж заголовок твору має полісемантичне значення, і є підстава теж говорити про його полігенезу. Одно із його значень – це символ вибору правильної дороги людиною, яка опинилася на розпутті, а в нашому випадку – вибору між суспільним обов’язком і особистим щастям… Так від суто особистих справ, від заблуканої у дитинстві Регіни, яка у зрілому віці “втратила свій компас”, до перетину особистих справ і суспільних аж до зіткнення минулого з майбутнім усього народу нарощується символічний сенс образу, винесеного у заголовок роману. Без аналізу, без інтерпретації у символічному ключі цих опорних образів ми не можемо збагнути ідейного надтексту твору” [11, 108-109].

Творче синтезування чи, радше, абсорбція елементів натуралізму, символізму, фольклорних вкраплень у структуру загалом реалістичного роману “Перехресні стежки” становить основу оригінальності й новаторських здобутків Івана Франка на рівні окремо взятого твору, а також дає початок певній художній традиції в розвитку національного літературного процесу. Як слушно зазначив М.Ільницький, “новаторські тенденції, які виявилися у художній творчості І.Франка, зокрема в повісті “Перехресні стежки”, продовжила й збагатила проза нашого [ХХ, – Р.Г.] століття, особливо та її лінія розвитку, що здобула назви фольклорного роману, реалізму тощо… Отже, творчість І.Франка, виростаючи на здобутках попередників, виступала водночас ланкою зв’язку між реалізмом ХІХ і ХХ ст.” [13, 259].

Синтезом реалізму, натуралізму та елементів символізму позначені також три редакції повісті “Boa constrictor” (1878, 1884, 1905-1907). У первісному варіанті повісті твору (1878) поетика натуралізму проявляється інтенсивніше, ніж у редакціях 1884, 1905-1907 років. Т.Гундорова навіть називає “Boa constrictor” 1878 року написання “першою в українській літературі натуралістичною повістю” [7, 24]. Порівняння першого та наступних варіантів твору дає вагомі аргументи на доказ тези про “пробивний”, провокативний, з точки зору тодішньої літературної критики, характер Франкового натуралізму. Його завданням було розчищати від застарілих естетичних догм шлях до нового реалістичного типу творчості. З часом, у виданнях 1884 та 1905-1907 років, Франко “пом’якшує” стиль оповіді, викидає багато драстичних картин, і критика вже готова прийняти реалізм як цілком “пристойний”, порівняно з натуралізмом, літературний напрям.

У виданні 1878 року письменник уникає однозначності у трактуванні образу Германа Гольдкремера (твір закінчується пробудженням людяності у підприємця). Відсутність абсолютизації позитивних і негативних героїв у натуралістів пояснюється багатовимірністю їхніх персонажів, які постійно перебувають у екзистенціальній ситуації вибору між різними видами мотивації – фізіологічної, психологічної, соціальної, історичної тощо. Поведінка персонажа могла бути виправданою з точки зору фізіологічної, але засуджуватися, наприклад, з соціальної точки зору (образи підприємців у “Жерміналі”). Типізація у реалістів підпорядковує всі види мотивацій створенню цілісного образу. Коли натуралісти часом відкидають саму категорію “Я”, створюючи персонажі, які лише випадково виявляються учасниками подій і є, як правило, пасивними жертвами обставин (мотив “виключеного Я” генетично споріднює концепції літературного героя у натуралістів та пізніших екзистенціалістів), то в реалістичних творах герой приймає в ситуації вибору (якщо така існує) усвідомлене рішення, яке характеризує його як репрезентанта цілого типу. Франковий тип “жидівської п’явки” цілісний у своїй соціальній та фізіологічній негативності, ворожості для трудового народу. Образ Германа Гольдкремера у другій і третій редакціях повісті стає типовим, реалістичним, але, як це не парадоксально, перестає бути таким природним, життєвим, правдоподібним, як у первісному (1878 року) варіанті. Посилення ідеологічної заангажованості відбувалося за рахунок послаблення мистецької вартості твору. Фінал у редакції 1884 року, який “скасовує” можливість нехай і миттєвого, але прозріння Германа, видається дещо штучним і не вписується у композиційну структуру твору, як і фінал “Ріпника”, у якому письменник, навпаки, надто оптимістично в порівнянні до класичного натуралізму ставиться до можливості морального перетворення головного героя. Натуральність образу Германа Гольдкремера у першій редакції твору пов’язана із зображенням його характеру в розвитку, в динаміці поступових змін мотиваційних чинників його поведінки. Що ж стосується психологічних метаморфоз у душевній організації персонажів деяких інших Франкових творів, то не завжди вони виглядають такими переконливими й інколи навіть виявляють певну типологічну спорідненість творчого методу І.Франка з сентименталізмом і класицизмом. Такі персонажі, за Н.Калениченко, “внутрішньо не змінювалися в ході дії, а якщо й “перевиховувалися”, то раптово, з волі автора”, як у фіналі “Наталки Полтавки” Котляревського [14, 102].

Крім того, як слушно зазначає Т. Гундорова, “об’єктивну наукову методу зображення він [Франко, – Р.Г.] доповнює просвітительською тенденцією в оповіданні “Ріпник”, повістях “Boa constrictor”, “На дні”, де віра в природну, “добру” людську натуру, здатну до морального відродження, переважає безсторонню, незацікавлену аналізу соціяльного “дна” і вносить у твори елемент моралізаторства, сантименталізму” [7, 27-28]. “Іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче” шукає не лише Франко, а й численні герої-ідеалісти його творів (Андрій Темера, Євгеній Рафалович, Бенедьо Синиця та інші). У “Лелі і Полелі” Владко і Начко, яких є підстави сприймати уособленнями різних боків амбівалентної натури автора твору, висловлюють у діалозі суперечливі думки, що не давали спокою самому Франкові:

“– Пишна сцена з галицької “Людської комедії”, – все ще іронізував Владко. – Кожний із них так пластично відбивався разом зі своїм характером, своїми поглядами та своїм сумлінням, що й справді краще не треба. Але це для нас – слабка втіха.

– Ти перебільшуєш, брате, – сказав Начко. – Завжди треба припускати, що в кожній людині під товстим шаром життєвого бруду, егоїстичних мозолів та поганих звичок тліє непогасна іскра божого вогню і що не раз, цілком несподівано найменший подув може оживити її, роздмухати з неї чудотворне полум’я” [26, т.17, 355].

На наш погляд, синтез подібних гуманістичних світоглядних переконань І.Франка з поетикальними можливостями реалістичного напряму дає підстави стверджувати про присутність елементів просвітительського реалізму у творчості письменника.

Аналіз поетики повісті “Boa constrictor” виявляє також густу символічну наповненість твору. Як і у “Перехресних стежках”, символіка у “Boa constrictor” міститься уже в самій назві, що перекладається як “змій-давун”. В образі такого змія Франко уявляв собі не тільки визискувачів, а й владу грошей взагалі, що відповідало його соціалістичним (на певному етапі) поглядам на приватну власність. Таку думку підтверджує епізод, у якому описано сон-візію Германа Гольдкремера:

“Се не вуж, се безмірно довга, зросла докупи і оживлена чарівною силою зв’язка грошей, срібла, золота блискучого! О, так, се певно так! Хіба ж весь блеск, що б’є в очі від вужевої луски, – хіба ж се не блеск золота та срібла? А сесі різнобарвні латки на нім, хіба се не різні векселі, контракти, банкноти?.. О, се певно, се не вуж його обводив своїми велетними звоями, а його власне багатство!” [26, т. 14, 434].

Стосовно елементів символізму у повісті “Boa constrictor” Ю.Кузнецов зазначає: “Це було новим для реалістичної літератури того часу. Звичайно, спроби перетворити образ обставин місця дії у символ знаходимо й у інших письменників. Так, Е.Золя в романі “Жерміналь” на початку і в кінці першого розділу малює образ-символ шахти, що подібна до ненажерливої потвори, яка поглинає працю і здоров’я робітників. Проте тут це лише обрамляючий образ, який не створює, як у І.Франка, наскрізний підтекст, глибинну смислову структуру твору” [15, 197-198]. По суті, науковець віднаходить у композиційній побудові “Boa constrictor” конструкцію того самого гейзівського “сокола”, що дає підстави стверджувати про типологічну стійкість цього композиційного прийому у творчості письменника: “Таким чином, – пише Ю.Кузнецов, – спираючись на національну традицію, І.Франко оновлює арсенал поетичних засобів, започатковуючи в реалістичній прозі кінця ХІХ ст. нові форми художньої умовності, де метафора береться немов із самого життя, укрупнюється, розгортається протягом усього твору як наскрізна смислова структура. Оповідь набирає смислової об’ємності, вагомості, соціальної дієвості. Ця стильова тенденція розвивається широко в зарубіжній і вітчизняній літературі початку ХХ ст. І в цьому відношенні І.Франко випереджає стильові пошуки літератури ХХ ст., зокрема й новелістів “молодої генерації” – М.Коцюбинського, В.Стефаника, О.Кобилянської та ін.” [15, 197-198].

Франкова майстерність у жанрово-композиційному та образотворчому аспектах неодноразово спонукала літературознавців до типологічних зіставлень повісті “Boa constrictor” із творами інших видатних письменників світового рівня. І.Басс порівнює символіку “Boa constrictor” з образом Зеленого змія у романі Е.Золя “Пастка”, а також з алегорично-символічним образом капіталізму в повісті “Жерміналь”. “Подібно до Франка, який в образі змія-удава розкриває найтиповіші риси капіталізму, Золя представляє перед читачами “цю потвору, цю вдоволену і пересичену тварину, що причаїлася, мов ідол, у глибині свого невідомого святилища” [1, 163], – зауважує дослідник. Типологічну схожість повісті “Boa constrictor” і роману американського письменника Ф.Нерриса “Спрут”, де “спрут символізує образ капіталіста, що розкинув свої щупальці на все живе” відзначає у статті “Іван Франко і натуралізм” Т.Денисова: “Безсумнівно також, що таке рішення могло виникнути тільки в літературах, що мають сильну романтичну традицію, насичену символікою (а такими були і українська, й американська художня словесність)…” [10, 231].

Франкознавці також неодноразово відзначали типологічну спорідненість повісті “Boa constrictor” з іншими творами І.Франка, у яких елементи символізму вплітаються у структуру загалом реалістичної прози. Л.Безуглий, наприклад, досліджуючи символічні вкраплення в оповіданні “На роботі”, пише: “Подібний прийом І.Франко блискуче використає згодом при написанні повісті “Boa constrictor”. Але якщо в останньому творі класичним уособленням жахливої експлуатації робітників у період зародження капіталістичних відносин став образ змія-полоза, то в оповіданні “На роботі” символічний образ Задухи” [3, 87]. І.Басс про символіку у творі “Великий шум”, де “крізь шум вітру чути свист канчуків”, зазначає: “Крізь призму символіки, мов крізь яскравий промінь, Франко перепускає факти реальної дійсності, що стають виразнішими, збуджують певні почуття і враження” [1, 239]. М.Гуняк вважає, що “маємо у “Великому шумі” цілий ряд мистецьких явищ новаторського характеру. Сюди належить передусім “прийом” своєрідного паралелізму. Образ “великого шуму” в природі становить майже символічне тло до подій, які розгорнулися в громадському житті і в житті особистому головних дійових осіб першого плану”. На думку науковця, “образна система повісті від самого початку сповнена символічними деталями” [8, 12].

Щодо останнього твору, то, як і в “Лелі і Полелі”, “Перехресних стежках”, “Boa constrictor”, поетика реалізму в ньому гармонійно поєднується з елементами інших літературних напрямів. Один лише прийом паралелізму репрезентує в собі здобутки відразу трьох напрямів: романтизму (саме романтикам належить першість відкриття прихованих у паралелізмі медитативних, сугестивних, асоціативних можливостей впливу на реципієнта); символізму (образ великого шуму у природі є наскрізним символом, що пронизує всю жанрово-композиційну структуру твору); імпресіонізму (не випадково науковці відзначають, що пейзаж у “Великому шумі” “витриманий в імпресіоністичному ключі, загальна його тональність – тужлива” [8, 16]).

Ознаки реалістичного типу творчості віднаходимо у “Великому шумі” в точних описах деталей побуту, етнографії, історичного тла, суспільних відносин, – всього, що становить локальний колорит відображеної у творі дійсності. “Для поетики повісті “Великий шум” властиве вплетення в план нарації історичних фактів, автентичних імен”, – зазначає М.Гуняк. – “…І.Франко різнобічно показує селянську масу, докладно змальовує її психологію та суспільно-історичні процеси тієї доби” [8, 14]. Дослідник також звертає увагу на докладне зображення у “Великрму шумі” “весільного обряду з автентичними піснями та всіма перипетіями весільного дійства, дуже тонко стилізованого” [8, 15].

Фактична основа Франкових творів – це цілеспрямована авторська установка на достовірність, життєподібність і життєвідповідність описаних явищ. У листі до До М.П.Драгоманова (26 квітня 1890 р.) І.Франко пише: “Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, которих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, переміряв власними ногами. В такім розумінні всі вони частки моєї автобіографії” [26, т.49, 251-252].

В одній із літературознавчих статей І.Франко критикує французькі повісті Семена Земляка за те, що “брак докладно означеної місцевості відбирає й його оповіданням той ясний локальний колорит, яким – на честь їй треба сказати – визначається майже вся українсько-руська новелістика, документуючи сим свій тісний зв’язок із дійсним життям рідного народу. Брак того зв’язку відразу змінює характер оповідання, робить його чимось екзотичним, завішеним у повітрі, мов фата моргана, і підриває в нас віру в правдивість авторової обсервації та щирість його інтенцій” [26, т.34, 396]. Справді, згадана Франком традиція відбулася як явище в українській літературі. До її зачинателів Н.Калениченко небезпідставно відносить А.Свидницького: “…Важливе місце в романі Свидницького [“Люборацькі”, – Р.Г.] займає побутова та психологічна деталь як засіб соціальної характеристики образів або як фон подій, описи інтер’єру, побутові сцени, етнографічні відомості” [14, 169]. Знаючи прихильне ставлення І.Франка до творчості А.Свидницького, можемо припустити, що роман “Люборацькі” у цьому аспекті міг бути одним із художніх зразків, а відтак і джерел творчого натхнення Каменяра.

Деталізація локальних особливостей – характерна ознака як великої, так і малої прози Івана Франка. Однак у реалістичних творах письменник не редукує цей прийом до звичайного протоколювання подій і явищ дійсності, а намагається надати описаним фактам символічного значення, підкреслити їхню *типологічну своєрідність*. Франкову майстерність у творчому застосуванні цього прийому відзначає З.Гузар: “Вивчення проблеми локального колориту ще раз засвідчує глибину Франкового новаторства. Реалії, взяті з бориславського життя, часто сублімуються в образи-символи, що становить собою один з характерних штрихів творчої манери автора бориславського циклу” [5, 111].

Франкове прагнення до життєподібності та життєвідповідності в художніх творах наражалося на нерозуміння та спротив з боку консервативно налаштованої критики. Стосовно “Галицьких образків” у листі до М.І. Павлика (12 листопада 1882 р.) Франко пише, що найкращі з них, у котрих автор “хотів показати нашим людям першу пробу реальної, на живих фактах опертої і реальним способом обробленої поезії, Б[еле]й не пропускає в печать” [26, т.48, 328]. Однак, долаючи інерцію застарілих поглядів на літературу, Іван Франко цілі збірки грунтує на реальному життєвому матеріалі. У передмові до збірки “Панталаха” і інші оповідання” він зазначає: “Я передав ті епізоди, не мудруючи та не вдаючися в ніякі філософування про їх значення. Нехай їх фактична основа говорить сама за себе” [26, т.33, 397]; а у передмові до збірки “Малий Мирон” і інші оповідання” пише: “Матеріалом послужили всюди мої особисті спомини, які в оповіданнях “Отець гуморист” та “Гірчичне зерно” переходять майже зовсім у мемуари”; “в усіх, крім автобіографічного елемента, маються також виразні артистичні змагання, що домагалися певного групування й освітлення автобіографічного матеріалу” [26, т.34, 457].

Міметична функція мистецтва в реалізмі здійснюється стосовно відображення зовнішніх обставин часу та місця описуваних подій, але вона не може бути абсолютно об’єктивною (як про це стверджували натуралісти), оскільки об’єднувальною ланкою поміж розрізненими фактами дійсності є внутрішній ментальний світ автора, його біографія, світогляд, темперамент, майстерність. Елементи автобіографії та самоспостереження переносяться на характери персонажів художніх творів. Т.Гундорова віднаходить риси Франкового характеру в образах таких різних героїв, як Андрій Темера та Бовдур (“На дні”), Герман Гольдкремер (“Boa constrictor”), Бенедьо Синиця (“Борислав сміється”) [7, 53-54]. Про задум останнього із згаданих творів І.Франко писав у листі до О.М.Рошкевич (14 вересня 1879 р.): “Се буде роман трохи на обширнішу скалю від моїх попередніх повістей і побіч життя робітників бориславських представить також “нових людей” при роботі, – значить, представить не факт, а, так сказати, представить в розвитку то, що тепер існує в зароді… Головна річ – представити реально небувале серед бувалого і в окрасці бувалого” [26, т.48, 205-206]. У радянський період твір “Борислав сміється” вважався предтечею соціалістичного реалізму. Якщо визнати право на існування самого терміну *“соціалістичний реалізм”*, синонімом до якого може бути *“утопічний реалізм”*, то, мабуть, доведеться визнати, що цей роман справді є зразком зазначеної течії. Бо в основі соцреалізму лежить принцип ідеалізування, причому ідеалізування майбутнього (проти ідеалізування сучасного у мистецтві І.Франко неодноразово виступав у літературно-критичних статтях). Бо чим, як не ідеалізуванням, можна вважати прагнення “представити “нових людей”, “представити не факт, а в розвитку то, що тепер існує в зароді”, “представити реально небувале серед бувалого і в окрасці бувалого”?! Саме ідеалізування стирає межу між соцреалізмом і романтизмом (останній ідеалізує і минуле, і майбутнє, протиставляючи їх недосконалому сучасному), а також між соціалістичним та ідеальним реалізмом (перший апелює переважно до соціальних моментів життєдіяльності, та, як правило, має пропагандистську, соціально-політичну спрямованість; другий звертається ще й до важливих морально-етичних, психологічних проблем, аналізуючи буття людини в онтологічному аспекті).

Образи “нових людей” у творі одні науковці вважають реалістичними, інші, навпаки, вбачають у них свідчення Франкового відходу від реалізму. Про Бенедя Синицю І.Басс пише: “Навіть створений через три роки після опублікування повісті “Борислав сміється” образ ватажка страйкуючих вугільників у Франції – Етьєна, (“Жерміналь” Е.Золя) не може рівнятися з образом Бенедя Синиці як за рівнем реалізму, так і за суспільними ідеалами” [1, 183-184]. Натомість В.Барвінський у рецензії на Франкову повість зазначає, що цих самих “нових людей” у творі змальовано “занадто премудрими, овіяними духом асоціаційним західноєвропейських робітників” [12]. В образі Бенедя Синиці переплелись також риси романтизму (про це писав, зокрема, О.Огоновський) і символізму (на думку Ю.Кузнецова, наскрізна символіка міститься в образі заживо замурованої пташки-щигля і образі самого Бенедя [15, 196-198]).

Цікаво, що типологічну близькість соцреалізму та романтизму дослідники визнавали і в радянський період. І.Стебун стосовно проблеми “романтизм і реалізм” в естетичній концепції Івана Франка зазначає: “Галицька дійсність була ще на той час надто бідною реальними прототипами таких героїв. Романтичні образи, створені І.Франком, ставали надихаючими взірцями, збуджували до життя й підносили до героїчної дії приспану визвольну силу, яка таїлася в народі. Це засвідчує і той могутній суспільний резонанс, який мали Франкові “Каменярі” й не лише для свого часу”. На думку науковця, у своїх творах Франко “не тільки відображав реально існуюче, але й втілював у них риси романтично передбачуваного грядущого” [23, 224-225].

Абсолютизація позитивних і негативних героїв – теж риса романтичного мистецтва, яка зустрічається не лише в реалістичних, а й у загалом натуралістичних творах письменника. Дивна річ: М.Павлик, який у листуванні з М.Драгомановим неодноразово обговорював тему “романтичних скоків” у творчості І.Франка, відчуваючи *ненатуральність* окремих персонажів *натуралістичного* оповідання “На дні” (О.Огоновський протиставляв “принадному романтично-реальному писанню” “Лесишиної челяді” “сумовито-понуру, реалістичну картину “На дні”), консультувався з автором стосовно можливості певної переробки твору для друку в російських (реалістичних за концептуальним спрямуванням) журналах. Однак письменник до цих пропозицій ставився скептично. У листі до М.Павлика від 20 лютого 1881 р. він пише: “Так, як воно є, то ціла штука, по-моєму – ряд типів наших пролетаріїв, починаючи від інтелігентного аж до найнижче затолоченого. Героя виразного нема, а Темера і Бовдур, дві крайності в однім ряді, висунені наперед тільки в артистичній цілі, щоб зв’язати все в цілість, надати всьому одноцілий інтерес і викликати одноціле враження. Чи зможете доконати того самого одним Бовдуром? Я дуже цікавий. По моєму поняттю головною особою міг би Бовдур бути тоді тільки, коли б був єдиною особою, – а тоді вийшла би не живопись “дна”, а патологічна студія, що далеко не одно і то саме… Для чого Вам конче захотілось викинути з ряду інтелігентного пролетарія, сього я не знаю. Може бути, що списаний він блідіше або неправдивіше других, але тут рада – поправити штрихи, та й годі” [26, т.48, 270-271]. “Дві крайності в однім ряді”, які повинні “зв’язати все в цілість”, – Темера і Бовдур, – це, певною мірою, живі символи різних боків амбівалентного людського “Я”, а не тільки різних суспільних верств. Тому, відмовляючись від однієї з цих двох частин, разом із відчуттям втрати цілості з’явилось би відчуття втрати натуральності як зображеної в ньому сутності людської особистості, так і суспільства у цілому. Франко це відчував, а відтак не проявив особливого ентузіазму стосовно посилення натуралістичності оповідання за рахунок зняття елементів романтизму в ньому.

У дусі реалістичного типу творчості І.Франко, звертаючись до теми суспільного “дна”, сприяв демократизації літератури. І.Стебун пише про “дно” чоловіче – Панталаха (в однойменному оповіданні), Бовдур (“На дні”), серія героїв з інших творів на тюремну тематику; і “дно” жіноче – Таня (“На вершку”), Каміла (“Чи вдуріла” (драматичний етюд)), Ромуальда (“Між добрими людьми”), “киценька” (“Батьківщина”), Маня (“Сойчине крило”) у Франкових творах: “Розуміється, Франко був далекий від того, щоб ідеалізувати представників декласованого середовища. Однак в колі цих людей художник знаходить окремі риси, які свідчать про велич і красу народної душі” [22, 256]. Власне, відсутність ідеалізації в зображенні представників маргінальних верств суспільства й одночасне прагнення шукати в їхніх душах “іскри божественного вогню”, відмова від “патологічної студії” на користь “живописі “дна” свідчить, що у цьому показовому натуралістичному оповіданні Франка присутні також очевидні риси реалізму.

Варто зазначити, що тема “жіночого “дна” у Франковій творчості тісно пов’язана із ставленням письменника до проблеми емансипації. Внесок письменника в емансипаційний рух у Галичині очевидний. У листі до О.М.Рошкевич (20 вересня 1878 р.) він пише: “…Я признаю для женщини право і обов’язок зовсім рівного розвою і становища в суспільності, як і для мужчини” [26, т.48, 116]. Темі жіночої емансипації присвячена й Франкова стаття “Жіноча неволя в руських піснях народних” [26, т.26, 210-253].

На тематичному рівні Франкову причетність до реалізму підтверджують також твори, що порушують важливі проблеми виховання та освіти. У творах “Малий Мирон”, “Оловець”, “Мій злочин”, “Отець-гуморист”, “Борис Граб” тощо проявляються риси однієї із течій реалістичного напряму – просвітительського реалізму. Обсервуючи виховну тематику в оповіданні “Борис Граб”, З.Гузар доходить висновку: “Є такий жанр – роман виховання. Оповідання І.Франка саме й належить до такої прози, але в нашому випадку – до прози “малої”. І.Франко був новатором у цьому сенсі, оскільки до нього творів “малої” прози з такою педагогічною, психологічною, характерологічною (ці явища чи прикмети тут взаємовідображаються) наповненістю ще не було. Образ ідеального вчителя, ідеального учня. Платоніка, яка вперше з’являється в нас і про яку пізніше писав Герман Гессе (“Йозеф Кнехт і син Десіньорі”). Виразно окреслена педагогічна система. Багатство літературних посилань…” [6, 5-6]. На думку науковця, “І.Франко з усіх українських письменників найбільше написав про дітей і для дітей і якнайрозлогіше висловлювався з приводу шкільної освіти, хоча сам вчителем не був. Учителем з професії не був, та був Учителем нації, в якій хотів бачити гармонійно розвинених людей, здатних на власну духовну працю, здатних широко і критично мислити. І ще – широко ерудованих” [6, 6].

Цікаво, що образи героїв творів у просвітительському та соціалістичному реалізмі схожі: автору йдеться не так про креацію правдивого, життєподібного характеру, як про створення певної ідеальної моделі, “нової людини” (за висловом І.Франка), на яку необхідно орієнтуватися у морально-етичному аспекті. В оповіданні “Борис Граб” дослідники відзначають присутність ідеалу учителя й ідеалу учня, “людини, яку в українській нації хотів бачити Іван Франко”, адже “різьбити себе”, формувати сильний характер – homo socialis, homo creator”, – один із керівних світоглядних принципів письменника [6, 11]. Отже, просвітительський реалізм так само, як і реалізм соціалістичний, містить у собі типологічні ознаки романтизму, що проявляються, зокрема, в ідеалізації характерів персонажів.

Повертаючись до теми романтизму у творчості Івана Франка, зазначимо, що, як і в згаданому вище творі “Петрії і Довбущуки”, у схожій за загальним романтичним спрямуванням повісті “Захар Беркут” Іван Франко відзначав присутність реалістичної типізації, яка проявляються при зіставленні понять “історична повість” і власне “історія”: “Повість історична, – пише Франко, – се не історія. Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплочення певної ідеї в певних живих, типових особах” [26, т.16, 7]. Отже, присутній в обидвох творах *принцип реалістичної типізації* письменник уважає неодмінною ознакою літературної творчості як такої. Інша справа, що в реалізмі цей принцип абсолютизується.

Про тематику і напрям, яких дотримувався письменник, працюючи над “Захаром Беркутом”, сам він у листі до М.Павлика від 12 листопада 1882 р. зазначає: “…Я пишу повість історичну, з ХІІІ віку (напад монголів), і ідеальну (по поніманню характерів, хоч реальну по методі писання, так як і Флоберова “Salambo”)… Повість тота, хоч і містить у собі багато історичної і неісторичної декорації, все-таки, надіюсь, збудить живий інтерес і у сучасних людей…” [26, т.48, 329] На основі цього Франкового спостереження щодо особливостей власного твору Т.Гундорова робить висновок: “Саме у зв’язку із задумом повісти “Захар Беркут” Франко зформулював принципи нового реалізму – “ідеального”, за його термінологією” [7, 57].

Взагалі ранні романтичні твори Івана Франка мають певну типологічну спорідненість із пізніми, модерністського спрямування, творами. Ця спорідненість заснована на спільному для обидвох мистецьких напрямів світоглядно-філософському підґрунті ідеалізму. Реалізм і натуралізм, як відомо, базується на філософії позитивізму. Однак “на зламі віків” очевидною стала вичерпаність натуралізму як літературної доктрини та позитивізму як доктрини світоглядно-філософської. І ось автор концепції “наукового реалізму”, відданий ідеям раціоналізму, прагматизму та позитивізму, Іван Франко наділяє зазначеними рисами світогляду негативного персонажа у творі “Маніпулянтка” – доктора Темницького:

“Ворог усякого сентименталізму, він поглядав на світ холодним оком анатома і віддавна привик судити всіх і вся тільки з погляду свого улюбленого “я”. Ворог дотепу і жартів, один тільки зворот виголошував з певним відтінком юмору, а був то жидівський зворот “Wus tojgt mir dus?” (на що мені се придасться?) Був се його оклик, невідступна мірка, яку прикладав до кождої нової речі, щоб оцінити її вартість. Одним словом, був се чоловік наскрізь “позитивний” і реальний. Хоч мав, напевно, не більше тридцяти літ, то, проте, здавалося, що у нього не було ніколи тої “шумної” молодості, що він ніколи не віддавався ніяким ілюзіям, не знав, що то запал і ентузіазм, що ціле його життя було рівною простою лінією, без збочень, скоків і закрутів, без надмірних напружень, але і без слабостей і знесилля. Як у добрій машині, так і в нього все, здавалося, було обраховане, зважене і згори зведене до певної рівноваги” [26, т.18, 38].

Даючи таку характеристику персонажеві, Франко ніби дає зрозуміти читачеві, що позитивістська методологія мислення – це ще далеко не панацея від моральної деградації людини. Відчуття ідеологічної обмеженості вульгарного позитивізму спонукало Івана Франка до створення оригінальної концепції “ідеального реалізму”, яка дозволяла поєднати поетику реалістичного напряму із світоглядно-філософськими постулатами ідеалізму (при одночасному збереженні “здорових” елементів позитивізму). У зв’язку із цим виникають труднощі у дослідників реалістичної творчості Франка щодо визначення етапів еволюції естетичної свідомості письменника: чи був це прямий розвиток від “наукового” до “ідеального реалізму”; чи був це розвиток за принципом геґелівської тріади (“науковий реалізм” – теза; “ідеальний” – антитеза; поєднання обидвох концептуальних підходів – синтез); та й чи не співіснували обидві Франкові концепції паралельно? На наш погляд, відповіді на ці запитання слід шукати не лише у творчості Івана Франка, а й у впливі певних зовнішніх чинників: у загальних тенденціях духовного життя, особливостях літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття. У ментальній атмосфері того часу співіснували, перепліталися, накладалися, розвивалися паралельно різні світоглядно-філософські та літературні напрями, течії і стилі. Звичайно, ці тенденції не могли не відобразитися на особливостях індивідуального творчого методу письменника. Тому однозначно віддати перевагу одній із трьох версій неможливо. І все ж, враховуючи те, що філософія на зламі століть еволюціонувала від раціонізму до ірраціонізму, а світова література – від реалістичного типу творчості до модернізму, доведеться визнати, що, можливо, не прямолінійно, можливо, з певними відступами, але все ж естетична свідомість Івана Франка розвивалася від “наукового реалізму” (спорідненого з натуралізмом) до “ідеального реалізму” (що, на рівні філософської основи, поєднує реалізм із романтизмом і модернізмом).

Безперечно, на еволюцію естетичної свідомості Івана Франка вплинули й загальносвітові тенденції в розвитку самого реалістичного напряму, зокрема курс на поглиблення психологізму в творчості. Показовим у цьому аспекті є, на нашу думку, тяжіння автора до драматизації художніх творів. Адже саме драма відкриває для письменника оперативний простір для зіштовхування персонажів – носіїв різних світоглядів, характерів, ментальних ознак, що сприяє створенню психологічної напруги, експресивної насиченості в художніх творах.

У драмі “Украдене щастя” цікавий психоаналітичний матеріал міститься у монологах і діалогах дійових осіб, які відображають інтимні переживання Анни: “(Зупиняється, зажмурює очі і задумується.) Який страшний! Який грізний! А що за сила! Здається, якби хотів, то так би і роздавив мене і того… мойого… халяпу. Поглядом одним прошиб би. І чим страшніший, чим остріше до мене говорить, тим, здається, я більше люблю його. Вся тремчу, а так і здається, що тону в нім, роблюсь частиною його. І нема у мене тоді своєї волі, ані своєї думки, ані сили, ані застанови, нічого. Все мені тоді байдуже, все готова віддати йому, кинути в болото, коли він того схоче! Ах!” [26, т.24, 46]; розпач Миколи: “Господи, пощо ти вивів мене з криміналу? Чому не дав мені там зігнити? Я думав, що нема гіршої муки над неволю. А як прийшли пани і сказали мені: “Миколо, ти вільний, бачимо твою невинність” – господи, то мені троха серце не трісло з великої утіхи. Я крил у бога просив, щоб додому якнайскорше залетіти, а тут застав таке… таке, що й язик не повертається сказати! Таке, що неволя в криміналі против того видається мені раєм! (Ридає.) І за яку се провину мене господь так тяжко карає? Чим я його образив, чим прогнівив?” [26, т.24, 49]; передсмертні душевні переживання Михайла: “Дай руку! (Простягає йому закровавлену руку, Микола дає свою.) Спасибі тобі! Ти зробив мені прислугу, і я не гніваюсь на тебе! Я хотів і сам собі таке зробити, та якось рука не піднялася” [26, т.24, 63].

Засоби психологізації прози в українській літературі базувалися на певних традиціях світового та національного літературного процесу. Н.Калениченко зазначає, що у Марка Вовчка “психологія героїв розкривалася через показ їхньої поведінки, вчинків, фізичних почуттів, через розмови, деталі портрету тощо”; у Нечуя-Левицького – “через жваві, часто гумористично-сатиричні діалоги і внутрішні монологи; через сни, підсвідомі видіння, які часом переростають у символи, алегорії; через зіставлення з картинами природи, що подаються, як і в попередників, переважно в дусі фольклорної традиції, народнопісенної стилізації” [14, 262-263]. Внутрішні монологи, сни та підсвідомі видіння, які переростають у символи, – типологічна особливість Франкової творчості. Згадаймо хоча б психологічну й художню майстерність автора у творенні внутрішніх монологів в оповіданнях “Під оборогом”, “Вівчар”, “Сойчине крило”; або символізацію снів та видінь (про що вже йшла мова) у “Boa constrictor”, “Перехресних стежках” та інших творах письменника.

Пам’ятаючи, що реалізм передбачає не лише правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах, а й дотримання *правдивості у деталях*, зазначимо, що саме завдяки уважному ставленню реалістів до деталі остання стала теж важливим засобом психологізації творчості. Це деталь портрету та костюму героїв, їхнього побуту, інтер’єру та екстер’єру їхніх помешкань, особливостей їхнього мовлення. А.Давид-Соважо, наприклад, вважає, що для реаліста костюм – “це людина або принаймні зовнішній зразок її особистості, верхня шкірочка його характеру” [9, 197].

Деталі портрету та костюму в оповіданні “Маніпулянтка” розкривають особливості характерів героїв твору, зокрема Целі та Семіона:

“Целя, сама молода, здорова і вродлива, любила всюди красоту і грацію. А він, хоч ще молодий, ходив згорблений і немов розломаний, мав лице широке, вистаючі вилиці, вид якийсь заляканий і непевний, блукаючий вираз очей, ніс розплющений і руде волосся. До того додати одіж, звичайно стареньку і немовби не на нього шиту – от і портрет автора тих любовних листів, тої “долі”, що трафлялася панні Целіні.

“Се кандидат на Кульпарків!” – мигнуло в душі у Целі, коли перший раз побачила його на пошті, як подавав лист” [26, т.18, 44].

Враховуючи обставини особистого життя І.Франка, та окремі деталі описаного вище портрету, можемо стверджувати про присутність елементів авторського самоспостереження у створенні образу Семіона Стоколоси, так само, як і в портреті Бориса Граба в однойменному оповіданні (зовнішність Бориса, так само, як і Франкова в молодших класах гімназії, нагадує гидке каченя та контрастує з багатим внутрішнім світом дитини, яка за своїми інтелектуальними здібностями та потенціалом здатна до чудесного перетворення у майбутньому):

“Борис Граб відразу, ще в третім класі нижчої гімназії, звернув на себе увагу Міхонського. В ту пору се був дикий, валовитий і неохайний хлопець, який між усіми учениками свойого класу визначувався нечищеними по кілька неділь чобітьми, брудною сорочкою, подертим сурдутом, нечесаним волоссям і – першою локацією” [26, т.18, 179].

Важливим засобом психологічної характеристики у творі “Для домашнього огнища” є опис деталей портрету Анелі та інтер’єру її помешкання:

“…Розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, з цвітом молодості і здоров’я на повних рум’яних щоках, на чудово викроєних малинових устах, з маленькою ямочкою на круглому підборідді, що надавала їй вираз жартовливої молодості і невинності… Ніхто би по ній не пізнав, що їй 28 літ, що вона мати двоїх дітей, котрі ходять уже до початкової школи, – так молодим, свіжим і непочатим видається її лице, вся її еластична, дівоча і чаруюча постать. В простім, а проте дорогім і елегантнім домовім убранні вона дуже живо занята тим, що “робить порядок” у салонику: знімає полотняні футерали з м’яких коштовних меблів і з золочених рам дзеркал та образів, уставлює симетрично статуетки та оздобну посуду на комоді, придивлюється і примірює, де би найкраще стояти букетам з живих цвітів, що, настромлені в делікатні вазоники з золоченого скла, розливають сильні пахощі на ввесь салоник. Упоравшися з сим, підбігла до невеличкого, перламутром викладеного столика і накрутила старосвітський металевий годинник, що довгий час без діла дрімав під хрусталевим клошем. Одним словом, молода пані “виганяє пустку” з сього салоника, котрий, очевидно, чимало часу стояв пустий, запертий. В комінку тріщить і гуде веселий огонь, що звільна оживлює, огріває заморожене повітря салоника, немов достроює його до оживлених рухів, цвітучого лиця і розіскрених очей пані дому” [26, т.19, 7-8].

Подібний опис створює образ молодої, енергійної, елегантної господині дому, матері та дружини, яка понад усе дбає про добробут і комфорт у власному помешканні, про те, щоб усіляко підтримати власне “домашнє огнище”.

Науковці вважають, що наступною сходинкою в розвитку реалістичної літератури був її перехід “від чуттєво-емоційного аспекту передачі духовних переживань… до раціонального, інтелектуального”; “двобій думок, поглядів, почуттів стає основою багатьох творів” [14, 262-263]. У Франка тенденцію до інтелектуалізації прози, що проявляється у зіткненні точок зору носіїв різних світоглядних переконань проявляється у творах “На вершку”, “Хома з серцем і Хома без серця”, “Odi profanum vulgus”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош” та інших. В останньому творі письменник навіть випередив свій час, вдаючись до прийому, притаманного літературі ХХ століття. Представники “магічного реалізму” вдавалися до міфологізації творчості, що надавало їм можливість на загальному реалістичному фоні розвитку дії втілювати певні світоглядно-філософські ідеї, погляди та переконання, надаючи їм позачасового та позапросторового виміру. Носіями цих вічних ідей в оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош” є дві міфічні постаті – Чорний і Білий демони. Я.Мельник про особливості цього твору І.Франка пише: “У найкращих традиціях реалістичної манери побутописання витриманий, зокрема, перший розділ оповідання (усього їх три) – трагічна історія гуцула Юри Шикманюка, котрий, потрапивши в тенета до корчмаря Мошка, вирішує вбити кривдника, самому звершити “кару Божу”. “Поява “на кону” дійства в другому розділі оповідання двох демонів – Чорного і Білого (символів Добра і Зла) – різко переводить реалістично-побутову історію в ірреальні виміри, надає творові параболічного характеру, глибинного філософського звучання. Із побутового “образка” оповідання трансформується у “філософію буття” (І.Денисюк)” [16, 27].

Як у поезії, так і в прозі одним із джерел Франкового звернення до реалізму є тяжіння автора до сатиричного погляду на хиби та недоліки навколишньої дійсності.

Сатира на схоластику та консерватизм у Галицькому суспільстві міститься у прозовому відповіднику Франкових “Ботокудів” – творі “Сморгонська академія”, стилізованому під “археологічну опись старолюба, рукопись”. Змістовно і формально оповідання нагадує “Історію одного міста” М.Салтикова-Щедріна. Обидва автори пародіюють офіційну історіографію. М.Салтиков-Щедрін починає своє “Звернення до читача від останнього архіваріуса-літописця” словами:

“Якщо древнім еллінам і римлянам дозволено було складати похвалу своїм безбожним начальникам і передавати потомству огидні їх діяння для повчання, невже ж ми, християни, від Візантії світло отримавші, виявимся у цьому випадку менш достойними і вдячними?” [21, 6].

Подібним чином починається й оповідання І.Франка:

“Не знаю, чи є де в світі край, багатший в історичні і допотопні пам’ятки, як наша любима Галіція, а прецінь на ганьбу нашим ученим і на превелику шкоду науки досі ніхто не освітив научним світлом, не впорядкував і не показав усьому світові тих безцінних скарбів, котрі скриває в надрах своїх галицька природа” [26, т.16, 424].

Автори навмисно налаштовують читача на ознайомлення із серйозною науковою працею, аби увиразнити різницю між формою та змістом твору. Бо за піднесеним високим стилем наукової розвідки приховується гротескне висміювання мізерії та дріб’язковості описаних у творах “здобутків” суспільного устрою та духовного розвитку. “Безцінні скарби”, про які письменники-“літописці” хочуть повідомити потомків, виявляються фальшивими:

“До таких надприродних пам’яток я числю, наприклад, закаменілі думки, заскорузлі поняття і задеревілу совість, і кілька других кусників, котрі описані нижче а котрі удалося мені відкрити іменно в Сморгонській академії” [26, т.16, 425-426], – пише Франко.

Подібного типу сатира міститься і у Франковому оповіданні “Свиня”. Щоправда, гротескно-сатиричне викриття вад і недоліків духовного та суспільно-політичного розвитку поєднується вже з пародіюванням публіцистичного стилю:

“– Стид тобі, свине, стид тобі!… А прецінь же маєш якусь свідомість, якесь почуття! Ну, скажи, будь ласкава, як ти голосувала оноді при виборах до Ради державної? Невже чесне боже сотворіння може так голосувати? За пару буряків продати свою совість! Фе, свине, се вже й для свині забагато! І ще, як на сміх, читаєш і “Батьківщину”, і “Русскую правду” [26, т.18, 228].

На контрасті між офіційною версією щодо впровадження конституції в Австро-Угорщині та реальним її впровадженням у життя побудований і сатиричний твір І.Франка “Свинська конституція”. Дотримання цього композиційного принципу сформульоване устами головного героя твору – оповідача з народу Антона Грицуняка:

“– Е, ні, я не про паперову говорю, – відповів я, – а про правдиву, таку, як вона виглядає по самій правді. Бачив ти коли сю дійсну, живу конституцію?” [26, т.20, 11]

Проблема застосування гротеску в реалістичних творах І.Франка безпосередньо пов’язана з проблемою мови його художніх творів. Адже гротеск передбачає використання просторіч, вульгаризмів, діалектизмів та інших ненормативних лексичних засобів. Власне, реалістичний тип творчості відрізняється від інших ідейно-естетичних систем надзвичайно уважним ставленням не тільки до естетичної, експресивної чи пізнавальної, а й до ідентифікаційної функції мови. Л.Безуглий, обсервуючи поетику оповідання І.Франка “На роботі”, зазначає: “Формою розповіді І.Франко обирає сповідь головного героя. Це зумовлює широке використання письменником професіоналізмів, діалектизмів, просторіч” [3, 91].

Бажаючи реалістично передати особливості мовлення того чи іншого героя як типового представника певної соціальної або етнічної групи, людей тієї чи іншої професії, І.Франко скрупульозно досліджує їхню лексику.

Вражає, наприклад, Франкова обізнаність із офіційно-діловою лексикою, канцелярським тезаурусом у п’єсі “Рябина”. Монолог Перуна (всього – більше сторінки тексту) перенасичений зазначеними мовними засобами:

“Я вже то знаю: як скоро така субернація в селі, то зараз і з староства комісар, і з ради повітової делегат, а кождому подавай і книжки, і протоколи, і касу, і табелю податкову! Тьфу, чорт би їх побрав з такими порядками! А у мене там всюди таке, що не дай господи. А вже найбільше з тими податками. Тут вже за перший квартал сього року екзекуцію платимо, а ми ще за торічний піврік не заплатили. Та воно-то ніби громада гроші зложила, але ми оба з війтом позичили на тоту прокляту доставу дерева, щоб воно скипіло! Ну, з доставою провалилися, контракту не додержали, кавція з громадських грошей пропадає, а тепер плати екзекуцію” [26, т.23, 92].

У деяких творах І.Франко демонструє також знання специфічної мови львівського передмістя, пересипану жаргонізмами та вульгаризмами. Для прикладу – початок роману “Лель і Полель”:

“– Владку! Начку! де вас дідько носить?

* Лізуть собі, як той лелюм-полелюм.
* Поросюки! Сказали, що прийдуть сюди о першій, а вже скоро другу будуть бити!
* Дати їм у карк по разові, хай вчаться дотримувати слова!
* Попсувати їм фронт!
* Закобзити попід щаблі!
* Заїхати обом межи липки, щоб їм войтик закапував!” [26, т.17, 283]

Щодо правдивості й життєвідповідності мови героїв реалістичних творів, то в цьому аспекті Іван Франко використовує та розвиває здобутки натуралістичного напряму літератури, під впливом якого український письменник перебував упродовж тривалого часу. Адже демократизація тематики натуралістичних творів неодмінно призводила до демократизації витребуваних у натуралізмі мовних засобів. Звернення Е.Золя до селянської та робітничої тематики, на думку І.Франка, вимагало правдивого зображення його персонажів: “В “Довбні” робучий люд появився перший раз перед очі просвічених, інтелігентних та ситих буржуа в правдивій, не ідилічній і не романтичній одежі. Вони перший раз почули тут зблизька його бесіду, перший раз із “Довбні” занесло їх делікатні носи “запахом люду” [26, т.26, 102]. Передати мовними засобами “запах люду” – така ж idee fixe у реалістів і натуралістів, як прагнення “намалювати повітря” – в імпресіоністів. Теоретичне обґрунтування цієї тенденції знаходимо у монографії М.Бахтіна “Питання літератури й естетики”: “Мова для свідомості, що живе у ній – це не абстрактна система нормативних форм, а конкретний суперечливий погляд на світ, – зазначає науковець. – Усі слова пахнуть професією, жанром, напрямом, партією, певним твором, певною людиною, поколінням, віком, днем і годиною. Кожне слово пахне контекстом і контекстами, в яких воно жило своїм соціально напруженим життям; усі слова та форми заселені інтенціями. У слові неминучі обертони (жанрові, напрямові, індивідуальні)” [2, 106].

Як уже зазначалося, Іван Франко досягає правдивості й реалістичності у передаванні мови своїх персонажів не в останню річ завдяки відмові від тотального підпорядкування мовній нормі. На доказ – історія з передруком “оповідання старого ріпника” “Полуйка”. Вперше твір надруковано з максимальною адаптацією до норм літературної мови в журналі “Киевская старина” 1899 року. Однак під час його передруку в окремій збірці “Полуйка і інші бориславські оповідання”, текст оповідання зазнав, порівняно з текстом першодруку, ряду мовностилістичних і правописних виправлень. Зокрема, відновлено діалектизми, замінені в тексті “Киевской старины” їхніми літературними еквівалентами, тобто слова “та”, “сажені”, “прокопаєш”, “горілка”, “чіплятися” та ін. виправлені на “тота”, “сяжні”, “прокоплеш”, “горівка”, “покажеся”, “му”, “наверха”, “буде течи”, “касієр”, “дусить”, “що хвиля” [26, т.21, 475].

Жива розмовна мова Франкових селян не обсервується ззовні, з позиції стороннього спостерігача, а є немов підслуханою автором у гущині самого народу. Вона позбавлена штучних словесних прикрас і естетичних реверансів, надмірної метафорики та гіперболізації образів. Як і в поезії, у прозі для створення макрообразів письменник використовує звичайний будівельний матеріал – автологічне, “необразне” слово у всій його первісній реалістичності звучання та значення. Проза Івана Франка доводить правильність тези А.Давида-Соважо про те, що “для романіста недостатньо відмовитися тільки від будь-якого наміру підняти своїх дійових осіб до себе; необхідно перейнятися їхніми поглядами, дивитися на світ їхніми очима, думати їхнім мозком, прийняти їхні звички та мову, навіть у тому випадку, якби ця мова була запереченням “художнього письма”, котре для вас таке дороге” [9, 251].

Загалом аналіз художньої прози Івана Франка доводить відданість письменника реалістичній концепції не тільки на рівні світоглядних установок і теоретичних умовиводів, а й на рівні творчої практики. Причому художня спадщина письменника відображає динаміку розвитку реалістичного мистецтва у світовому та національному літературному процесі. Реалізм у різних його модифікаціях (просвітительський, науковий, критичний, соціалістичний, ідеальний і навіть магічний) складає поетикальну домінанту окремих Франкових творів і навіть циклів. Оригінальність і новаторство творчих здобутків письменника в реалістичному мистецтві полягає у вдалому синтезуванні елементів реалізму з елементами інших літературних напрямів (романтизму, символізму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо). Універсальність і багатовимірність ідейно-естетичної системи реалізму в поєднанні із синтезуючою здатністю індивідуального творчого методу Івана Франка відкривали перед письменником можливість адекватно відображати реалії життя у всіх його індивідуальних і типологічних, суб’єктивних і об’єктивних проявах. Реалістичний доробок у творчій спадщині Івана Франка не тільки засвідчує неабиякі індивідуальні здобутки письменника у цьому напрямі, а й закладає відповідні національні традиції в українській літературі, що й досі становлять основу її значущості в контексті світового літературного процесу.

Список використаної літератури

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. – К., 1965. – 312 с.

2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва: “Художественная литература”, 1975. – 504 с.

3. Безуглий Л. Спостереження над поетикою оповідання І.Франка “На роботі”// Укр. літературознавство. – 1982. – Вип.38. – С.87-91.

4. Білецький О.І. Художня проза І.Франка// Від давнини до сучасності: Вибрані твори у 2 т. – К., 1960. – Т.І. – 520 с.

5. Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі І.Франка. (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті “Boa constrictor”)// Укр. літературознавство. – 1972. – Вип. 17. – С.107-111.

6. Гузар З. Особливості креаціонізму в оповіданні І.Франка “Борис Граб” (Префігураційно – ейдологічний аспект)// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – 256 с. – С. 5-11.

7. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельбурн, 1996. – 151с.

8. Гуняк М. Новаторство поетики повісті Івана Франка “Великий шум”// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – 256 с. – С. 12-19.

9. Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве.–М., 1891.– 350 с.

10. Денисова Т.Н. Иван Франко и натурализм// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: “Наукова думка”, 1990. – Кн. 1. – С.229-231.

11. Денисюк І. “Усе мистецьке є символом”. (Розшифровані й нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”)// Іван Денисюк. Невичерпність атома. – Львів, 2001. – С.101 – 109.

12. “Діло”, 1883, № 2.

13. Ільницький М.М. Повість “Перехресні стежки” і проблема художнього новаторства І.Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: “Наукова думка”, 1990. – Кн. 1. – С.256-259.

14. Калениченко Н. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. – К.: “Наукова думка”, 1977. – 314 с.

15. Кузнецов Ю.Б. До питання про поетику прози Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: “Наукова думка”, 1990. – Кн. 1. – С.196-198.

16. Мельник Я. Про “Ангелофанію” в оповіданні І.Франка “Як Юра Шмкманюк брів Черемош”// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – С. 27-33.

17. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.

18. Огоновський О. Исторія литературы рускои. – Львів, 1893. – Ч. З. – 1115 с.

19. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1998. – 135 с.

20. Поважна В. Розвиток української літературної критики у 80-90-х роках ХІХ ст. (До проблеми критеріїв і методу). – К., 1973. – 268 с.

21. Салтыков-Щедрин М.Е. История одного города. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1986. – 208 с.

22. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. – К., 1958. – 315 с.

23. Стебун І. Проблема “романтизм і реалізм” в естетичній концепції Івана Франка// Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). – К.: “Наукова думка”, 1990. – Кн. 1. – С.223-225.

24. Ткачук М.П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). – Тернопіль, 2003. – 384 с.

25. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка. – Тернопіль, 1997. – 64с.

26. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К.

27. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – Москва, 1972. – 465 с.

3.5. Імпресіонізм у літературно-критичній рецепції Івана Франка.

Однією з найбагатших і найяскравіших, хоч усе ще, на жаль, малодосліджених граней творчого таланту Івана Франка є його імпресіоністичний доробок. Завдання нашого дослідження у цьому розділі якраз і полягає у віднайденні типологічних констант зазначеного напряму мистецтва в літературно-критичних працях та художніх творах українського письменника.

Насамперед з’ясуємо, які саме концептуальні положення можуть претендувати на роль “конституюючих домінант” у доктрині імпресіонізму. Зробити це важко, хоча б через те, що *один із найголовніших приписів* у класичному імпресіонізмі – вимога *звільнитися від будь-яких приписів*. Імпресіоністи навіть заперечували існування своєї власної школи, оскільки вважали, що живе й безпосереднє сприйняття дійсності вмирає там і тоді, де і коли народжується академічна система правил. Скептичне ставлення до теорії стало першопричиною відсутності чіткої термінологічної визначеності щодо імпресіонізму. Деякі науковці відмовляють йому в праві називатися самостійним літературним напрямом і дають йому дефініцію як “течії модернізму, яка відзначається ушляхетненим, витонченим відтворенням особистісних вражень та спостережень мінливих миттєвих відчуттів та переживань” [10, 20]. Інші вважають імпресіонізм світоглядною, соціально-етичною й естетичною основою декадансу, його субстратом [4]. Ближчою до істини, на наш погляд, є точка зору Д.Наливайка, який, з огляду на значущість імпресіонізму в розвитку світового мистецтва, вважає його самостійним напрямом [17].

За умов відсутності чіткого кодексу теорії імпресіонізму, скористаємося численними потрактуваннями цього напряму (до об’єктивного через інтерсуб’єктивне), а також можливістю з’ясувати його ідейно-естетичну значимість через порівняння з іншими напрямами.

На нашу думку, перехідність є визначальною категорією для розуміння феномену імпресіонізму. Це мистецтво – своєрідний міст, який розділяє і водночас об’єднує традиційні ідейно-естетичні системи та новаторські пошуки кінця ХІХ століття. Свого часу великий художник-імпресіоніст Огюст Ренуар зазначав: “Якщо справді потрібно застерігатися небезпеки завмерти в тих формах, котрі ми успадкували, то не слід однак через любов до прогресу прагнути цілковито відірватися від віків, котрі вже минули”[[13]](#footnote-13).

Цю ж рису в імпресіонізмі підкреслюють і сучасні дослідники: “Імпресіонізм в літературі справедливо вважається перехідним явищем від реалізму до пошуків нових художніх форм. Одним із головних його постулатів є перехід від “всезнаючого” наратора до “непомітного” суб’єкта викладу. Точка зору спостерігача (оповідача) переміщується з навколишнього середовища у внутрішній світ людини, точніше кажучи, в її чуттєву сферу” [14, 202].

Зрештою, перехідний характер імпресіонізму не міг не помітити такий пильний теоретик літератури, як Д.Наливайко, який між іншим зазначає, що проявам імпресіонізму “притаманні хитання між об’єктивним і суб’єктивним, між реалістичною традицією і суб’єктивістськими течіями “кінця віку”[17, с.158].

Ця перехідність давала підстави для найрізноманітніших тлумачень і коментарів. Завдяки їй, як зазначає В.Ванслов, у радянський період “ті, хто негативно ставився до імпресіонізму, “підводили” його під модернізм, а ті, хто симпатизував імпресіонізму, “виводили” його за межі модернізму” [3, 127].

І в генетичному, і в типологічному аспекті імпресіонізм знаходиться на перетині двох типів творчості: реалістичного та модерністського. Відповідно найближчими його “сусідами” як у діахронії, так і в синхронії є натуралізм і експресіонізм.

Порівняно з натуралізмом, в ідейно-естетичній системі імпресіонізму відбулися зміни, які здатні поставити під сумнів тезу про однозначну належність напряму до реалістичного типу творчості. Останній можна вважати оптимальною, але не винятковою системою координат для імпресіонізму, так само, як модерністський тип творчості видається оптимальною, але не єдиною системою координат для експресіонізму. Еволюція естетичної доктрини імпресіонізму передбачала перегляд основних ідейно-естетичних принципів натуралізму, до яких Д.Наливайко відносить: сцієнтизм, об’єктивізм, світоглядний монізм, принцип життєподібності [18, с.120]. Концептуальна модель імпресіонізму, з огляду на її перехідність, знаходиться у межовій ситуації вибору між позитивістським раціоналізмом та ірраціональними течіями філософії “кінця віку”. Саме ця обставина зумовлює, на наш погляд, екзистенціальний характер імпресіонізму. Сцієнтизм у кінці ХІХ століття поступово здає свої позиції естетизмові. Навіть Франко – автор знаменитої концепції “наукового реалізму” – змушений врешті-решт переглянути своє безкритичне захоплення сцієнтичними тенденціями у мистецтві. У статті “Старе й нове в сучасній українській літературі” він зазначає: “Та й ще одно, оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів. Пора б, нарешті, дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує – то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищім розумінні сього слова”[22, т.35, 110].

Інерція натуралістичного об’єктивізму в імпресіонізмі збереглася лише в намаганні максимально *об’єктивно* передавати *суб’єктивне* сприйняттясвіту. Якщо в близькому до імпресіонізму натуралізмі міметичний характер проявляється у фактографічному відображенні явищ зовнішнього світу, “шматків життя”, то сам імпресіонізм зорієнтований на фактографічне відображення вражень від явищ зовнішнього світу. Але загалом суб’єктивізм домінує в імпресіоністичному мистецтві, доходячи в окремих авторів і в окремих творах, навіть до соліпсизму (явища, більш характерного для пізнішого експресіонізму), коли існування зовнішнього світу, окремих предметів, явищ і їх властивостей ставиться у залежність від пізнавальної діяльності людини (її відчуттів, емоційних переживань, асоціативного мислення).

Екзистенціальність імпресіоністичного напряму детермінує також його відхід від світоглядного монізму до плюралізму, який передбачає усвідомлення множинності автономних духовних субстанцій в основі світобудови.

З реалістичним типом творчості імпресіонізм єднає міметична основа (орієнтація на відображення, а не на вираження), а також демократизація прийомів і засобів художнього зображення. Принципу життєподібності імпресіоністи теж дотримуються, але життя вони вимірюють і відображають інакше від своїх попередників: не в зовнішніх матеріальних, а у внутрішніх духовних категоріях.

У ситуації вибору імпресіоністи перебувають і щодо бінарної опозиції матеріального та ідеального. Хитання між цими двома категоріями безпосередньо пов’язані з хитаннями між позитивізмом та інтуїтивізмом. Л.Гурова пише: “Імпресіонізм – дитя матеріалістичного світогляду. Його світ, безсумнівно, позитивний. Але світ цей не був таким, яким його бачив О.Конт, він не був світом замкнутого буття, але – становлення, руху” [8, с.67]. Приймаючи загалом це твердження, спробуємо все ж поставити під сумнів деякі його моменти. По-перше, імпресіонізм – дитя таки двох батьків: і матеріалізму, й ідеалізму. Причому, ще й важко сказати, хто з них мав більший вплив на його “виховання”. По-друге, світ імпресіонізму можна вважати позитивним тільки за умови, що термін “позитивний” вживається в найзагальнішому значенні слова, а не як синонім до “позитивістський”. В імпресіонізмі немає вже типових для класичного позитивізму культу науки, беззастережної віри в прогрес, всезагального детермінізму тощо. З філософії позитивізму, репрезентованої зокрема і вченням Огюста Конта, імпресіоністи успадкували й розвинули розуміння терміну “позитивний” як “відносний” – на противагу до “абсолютного”. Це одне із шести значень терміну “позитивний”, які пропонує польська дослідниця філософії позитивізму Б.Скарга [19, 12]. Відчуття відносності нашого знання про зовнішній об’єктивний світ та й, зрештою, відносності самого цього світу якраз і підштовхувало імпресіоністів до соліпсизму, а також до відкидання всілякої метафізики, надлишкового теоретизування, “замкнутого буття” у рамках певної доктрини. Для реалістів і натуралістів принцип відносності не мав такого великого значення, і саме це убезпечило їхній світоглядний монізм, концепцію всезагального детермінізму від розщеплення, як це сталося в ідейно-естетичній системі імпресіонізму.

Теза про світоглядний плюралізм імпресіоністів не є загальноприйнятою. Навпаки, більшої популярності у мистецтвознавстві набула думка, що у творах зазначеного напряму “людина і світ, якому вона належить, – одне ціле, вони створені з одної матерії й існують, підпорядковуючись єдиним, простим і незмінним законам буття” [16, 41]. Однак це відчуття єдності – крихке й непевне. Воно з’являється внаслідок незримої присутності в кожному окремо взятому епізоді імпресіоністичного твору одного й того самого всеорганізуючого і всевпорядковуючого начала – індивідуального авторського сприйняття. Ілюзія єдності зникає, як тільки ми намагаємося пильніше дослідити причинно-наслідкові зв’язки між окремими деталями в імпресіоністичному творі, так само, як в образотворчому мистецтві цілісність імпресіоністичної картини розпадається на хаотичне нагромадження дрібних мазків при наближенні до неї. Дійсність в імпресіоністів, як і в натуралістів, складається з окремих атомів-фактів або монад. Та якщо натуралісти визнають існування об’єктивних раціональних законів світобудови, то в імпресіоністів розщеплення дійсності на монади більшою мірою допускає можливість випадкових зв’язків між ними, а, отже, є одним із перших кроків до модерністського трактування світу як абсурдного й хаотичного. Принцип відносності у філософії позитивізму виявився зародком смертельної хвороби в її тілі, і хоч в імпресіонізмі він ще не розвинувся до метастаз релятивізму чи інтуїтивізму, все ж примусив митців засумніватися у всесильності та всеохопності людського розуму, призвів до зацікавлення чуттєвою, емоційною сферою пізнавальної діяльності людини і, зрештою, породив тенденцію до соліпсизму. Таке траплялося і в давніші часи. У кінці ХІХ століття теоретик літератури А.Давид-Соважо пише: “Починаючи з того моменту, коли природу зовнішню і природу внутрішню почали розрізняти завдяки могутнім зусиллям абстрактного мислення, мистецтво постало перед вибором між цими двома світами, і ми маємо можливість із точністю визначити наскільки воно в певні моменти наближалося до одного з них чи віддалялося від того чи іншого”[5, с.17].

Д. Наливайко вважає, що “двоїстість імпресіонізму” полягає в хитанні між об’єктивним світом і його суб’єктивним образом, що може привести художника до крайнього суб’єктивізму і навіть до соліпсизму [17, c.170]. На наш погляд, є всі підстави говорити не тільки про двоїстість, а й про множинність імпресіонізму. На зміну монізмові приходить не дуалізм (в імпресіонізмі немає полярного протиставлення категорій добра і зла, матеріального й ідеального, тілесного та духовного, як у романтизмі), а плюралізм, який передбачає толерантне ставлення до кожної автономної монади з огляду на її самоцінність і самодостатність. Оскільки зовнішня взаємодія між монадами носить не лише закономірний, але й випадковий характер, то це дає підстави припустити існування внутрішньої детермінації її буття, ставитися до неї не як до об’єкта, а як до суб’єкта, ставитися до світу, складеного з безлічі таких монад, не як до об’єктивного, а як до інтерсуб’єктивного.

Плюралізм світоглядний не міг не відобразитися на плюралізмі вузько естетичному, такому, що стосується форми художнього твору. Якщо в натуралізмі мова йшла здебільшого про демократизацію тематики, то в імпресіонізмі до цього додається ще й демократизація прийомів і засобів художнього зображення. Д.Наливайко вважає, що головний принцип у імпресіоністів і реалістів однаковий – прагнення досягнути дійсної правди в мистецтві. Для цього необхідно зняти умовності, схеми і штампи, нагромаджені між мистецтвом і дійсністю, досягти прямого, неопосередкованого ніякими умовностями, правдивого сприйняття природи і життя [17, с.163].

На відміну від реалістів і натуралістів, імпресіоністи прагнуть відобразити не саму природу, а враження від її сприйняття. Від широких просторів зовнішнього світу вони переходять до спостереження і точного опису глибин світу внутрішнього. В імпресіонізмі зростає вага ірраціонального, хоч цей процес не доходить ще до таких гіпертрофованих форм, як пізніше в експресіонізмі, де дійсність постає у деформованому вигляді. В імпресіонізмі дійсність не спотворена, а розщеплена на безліч монад-фрагментів, які мають не тільки часо-просторові виміри, як у традиційному мистецтві, а й психологічні. Останні залежать від здатності справляти враження на митця чи реципієнта, а в художній практиці передаються за допомогою створення асоціативного ряду, використання символіки, тропів, емоційно забарвленої лексики. З дійсності ці моменти вибираються не випадково, а з огляду на їхню значущість – здатність справити відповідне враження. Дрібні деталі зовнішнього світу цікавлять імпресіоністів лише з точки зору здатності підсилити або послабити відповідний настрій. Зовнішній світ не деталізується, а передається максимально лаконічним і водночас точним штрихом; описи часто нагадують етюди, нариси, шкіци. Заглиблення у психологічний світ і генетичний зв’язок з образотворчим та іншими видами мистецтв призвели до активного використання в літературному імпресіонізмі словесних засобів відтворення кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, що передають зміну внутрішніх почуттєвих станів автора. Письменники часто вдаються до форми ліричного монологу, використання незакінчених фраз, думок, які допомагають відобразити плин настроїв та вражень героя [10, 21]. З образотворчого мистецтва в літературу перейшов також пленерний, акварельний, ліризований тип імпресіоністичного пейзажу. Митець в імпресіонізмі – посередник між зовнішнім матеріальним та внутрішнім душевним світом людського буття. Однак і в матеріальних формах зовнішнього світу прихована еманація духу, ідеї, ідеалу, краси. Завдання митця – розкрити перед іншими людьми цю красу, тому витонченість, вишуканість, естетство – неодмінні ознаки імпресіоністичного твору.

Парадокс плюралізму в тому, що він протистоїть метафізиці, схоластиці, догматизму шляхом толерантного ставлення до будь-яких, навіть протилежних за своєю суттю догм (таким чином доводиться їхня відносність). Плюралістичну тенденцію в тогочасному літературному процесі з вражаючою прозорливістю підмітив І.Франко: “Література в її цілості чим раз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чим раз більше подібна до життя, де ніщо не повторюється, де нема правил без виїмків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безконечна різнорідність явищ – течій” [22, т.41, 525]. Відсутність єдиної, більш-менш сталої системи координат породжує мозаїчну, фрагментарну картину імпресіоністичного світу. Цей світ – нестійкий і багатополярний, світ становлення і вічного руху, світ, перетворений у процес виникнення і зникнення. Хвилювання, вібрація, ритмічне миготання кольорів і образів, часта зміна точок зору навіть на один і той самий предмет – це також риси імпресіоністичного мистецтва.

*Теоретичні* аспекти напряму, який зневажав *теорію*, складні й багатогранні, але повернімося до його історико-літературних координат.

Доля імпресіонізму в українському літературознавстві мало чим відрізняється від долі його найближчих літературних “родичів” – натуралізму й експресіонізму. В радянський період усі вони більшою чи меншою мірою були репресовані як нереалістичні, а, отже, ворожі пролетарському мистецтву. І якщо на початку ХХ століття існування українського імпресіонізму було очевидним для таких дослідників історії української літератури, як І.Франко, М.Зеров, П.Филипович, С.Єфремов, то приблизно з 30-х років починається період замовчування щодо імпресіоністичних тенденцій у розвитку українського літературного процесу. Зацікавлення до українського імпресіонізму зберігається переважно у представників діаспори (книга О.Черненко “Михайло Коцюбинський – імпресіоніст”). В Україні ж реабілітація імпресіонізму починається в дев’яностих роках у працях Ю.Кузнецова (“Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХст.” [13]), його-таки, у співпраці з П.Орликом (“Слідами феї Моргани…” [13]), В.Агеєвої (“Українська імпресіоністична проза” [1]).

Переважна більшість дослідників пов’язує явище українського імпресіонізму з творчістю М.Коцюбинського. До речі, І.Франко одним із перших звернув увагу на існування імпресіоністичної тенденції в українській літературі загалом і у творчості М.Коцюбинського зокрема (стаття “Старе й нове в сучасній українській літературі”). Вже на основі аналізу Франкової праці П.Филипович впевнено заявляє про існування імпресіоністично-психологічного напрямку в новішій українській белетристиці [21, 117]. Филипович, як і Франко, схильний вважати репрезентантами цього напряму, крім Коцюбинського, Кобилянську, Яцківа, Стефаника.

Д.Наливайко вважає, що в Україні, так само, як і в Росії, імпресіонізм не вилився у самостійний напрям, і проявився головним чином у рамках інших художніх систем і у взаємодії з ними. Найбільше імпресіонізму вчений віднаходить у творчості М.Коцюбинського, В.Стефаника, О.Кобилянської [17, с.156].

Інші літературознавці зачисляють до українського імпресіонізму М.Вороного, М.Хвильового, Г.Косинку [10, 21], а також В.Винниченка й А.Головка [9, 102].

Що ж стосується імпресіонізму у творчості І.Франка, то спеціальних наукових розвідок на цю тему, на жаль, практично немає. М.Зеров, аналізуючи особливості еволюції естетичної свідомості І.Франка, зауважив, що мистецька практика письменника в обсягу прози змінюється “від натуралістично-протоколярного оповідання, іноді зафарбованого публіцистикою, до оповідання психологічного, не чужого деяких рис імпресіоністичної манери” [10, 486]. Про імпресіоністичні за своєю суттю риси творчості І.Франка, як-от: настроєвість, фрагментарність, безсюжетність, використання “потоку свідомості”, внутрішнього монологу, пише в монографії “Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХст.” І.Денисюк [6]. Більш детальний аналіз Франкового імпресіонізму знаходимо в статті М.Легкого “Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка” [14], де розглядається зв’язок між поетикою цього літературного напряму та концепцією наратора в деяких творах письменника. Однак, з огляду на значущість постаті І.Франка для розвитку українського літературного процесу, є сенс сподіватися, що ґрунтовне дослідження імпресіоністичних тенденцій у його творчості – справа недалекого майбутнього, тим більше в умовах реабілітації імпресіонізму як такого у вітчизняному літературознавстві.

Феномен імпресіонізму у творчості Івана Франка передбачає органічне поєднання теоретичного осмислення і практичного застосування художніх елементів цього напряму. Насамперед розглянемо теоретичний аспект проблеми.

Про обізнаність І.Франка з ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму свідчить цілий ряд його літературно-критичних праць. Наприклад, у статті про німецькомовний журнал “Der Kunstwart” він звертає увагу на цікаву розвідку під назвою “Що таке малювання “en plein air”, надруковану в дванадцятому номері цього журналу [22, т.27, 277]. (Як відомо, малювання “en plein air” культивували саме художники-імпресіоністи).

Сутність і значимість доктрини імпресіонізму Франко виокремлює, зіставляючи площини “старого” й “нового” в тогочасній українській літературі. Аналізуючи однойменну Франкову статтю, М.Легкий робить висновок, що “Франко-критик, говорячи про “молодих” письменників, немовби передбачив власні творчі пошуки”, бо “генеза новітніх естетичних пошуків письменника прихована в напрузі між “старим” і “новим”, що має місце у його творчій свідомості” [14, 203]. Справді, амбівалентність естетичної свідомості Франка спричинилася до того, що він, так само, як і його видатні колеги по літературному цеху – брати Гонкури, Доде, Мопассан і навіть Золя – попри повагу до “старого” реалістично-натуралістичного напряму, цікавився “новим” імпресіоністичним мистецтвом. До речі, на ідейно-естетичну спорідненість натуралізму й імпресіонізму звертає увагу Д.Наливайко: “Золя і ранні імпресіоністи сходились у тому, що надавали великого значення двом моментам: точному спостереженню і проявленню індивідуальності художника. Здавалось, що творчість імпресіоністів безумовно вкладається у відоме визначення раннього Золя, за яким мистецтво – це “шматочок природи, що розглядається крізь той чи інший темперамент” [17, 109].

Старші письменники, на думку Франка, “клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого окруження”. Для літераторів нової генерації “головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження залежно від того, чи вона весела, чи сумна” [22, т.35, 108]. Як бачимо, Франко звертає увагу на психологізм і настроєвість “нової” белетристики. Критик слушно позначає вектори обсервації в “старій” і “новій” літературі: “Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе окруження. Властиво, те окруження їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати” [22, т.35, 108]. З цієї обставини постають ліризм і лаконізм, притаманні й імпресіонізмові як складовій частині “новішої” літератури. “Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них, – зазначає Франко. – В порівнянні до давніших епіків їх [нову генерацію письменників, – Р.Г.] можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб’єктивна; навпаки, вони далеко об’єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима” [22, т.35, 108]. Останнє твердження свідчить також, що Франко бачив тенденцію до ототожнення наратора та персонажа твору (одна з ознак імпресіоністичної літератури); він усвідомлював наявність органічного зв’язку між суб’єктивізмом і об’єктивізмом у “новій” белетристиці, бо об’єктивізм, про який веде мову критик, пов’язаний із плюралістичними основами світобачення нової генерації літераторів, і сприймається як інтерсуб’єктивізм, а тому значно відрізняється від “старого” реалістичного чи натуралістичного об’єктивізму, який сприймається відповідно як авторське всезнання або неупереджене копіювання “шматків життя”.

На основі аналізу діалектики “старого” і “нового” в літературі Франко, по суті, характеризує особливості імпресіоністичного мистецтва і в іншій статті – “З останніх десятиліть ХІХ віку”. Зокрема про “новішу белетристику” він пише: “Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об’єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії” [22, т.41, 525-526].

Франко був майстром метафоричного вислову навіть у науковому стилі. Наприклад, він влучно порівнює натуралістичну техніку письма з роботою фотографічного апарата. Свого часу письменник і сам не уникнув спокуси відчути себе фотографом “шматків життя”, але необхідність йти в ногу з розвитком літературного процесу примушує його переглянути своє ставлення до натуралістичного мистецтва. Поступово Франко віддає перевагу манері, яку він підмітив у Яна Каспровича, в котрого те, що Золя називає documents humains, пропускається “крізь призму індивідуальності і поетичної фантазії самого автора”, причому “призма ця – скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями”[22, т.28, 153]. Видається цілком можливим використовувати цей образ для характеристики не лише імпресіоністичного, але й експресіоністичного мистецтва. Різниця тільки в тому, що вектор зображення в імпресіонізмі спрямований від зовнішнього світу до “призми”, а в експресіонізмі – від “призми” до зовнішнього світу. Та ще, якщо в імпресіонізмі справді “слабо опукле дзеркало”, то в експресіонізмі “дзеркало” викривлене настільки, що відображає “шматки життя” у деформованому вигляді. У принципі, така “призма” повинна бути в арсеналі кожного серйозного літератора, а в імпресіоністичному й експресіоністичному мистецтві вона чи не найбільше актуалізується. Навіть “фотографування” через таку “призму”, в розумінні Франка, отримує новий шанс перерости з ремісництва у справжнє, зігріте теплом авторської індивідуальності, мистецтво. Скажімо, про Шевченкову поезію “Вечір на Україні” Франко пише: “Вся та вірша – немов моментальна фотографія настрою поетової душі, викликаного образом тихого весняного українського вечора” [22, т.31, 68]. У знаменитому трактаті “Із секретів поетичної творчості” Франко аналізує зазначений вірш Шевченка так, наче мова йде про типово імпресіоністичний твір. Можна звичайно припустити, що у період написання трактату Франко так захопився “новітніми” тенденціями в літературі, що підсвідомо накидав модерні категорії та поняття навіть на творчість письменників, які до імпресіонізму не мають жодного відношення. Але, з іншого боку, хіба у Шевченковому “Садку вишневому…” абсолютно відсутні риси імпресіоністичного мистецтва?! Не варто комплексувати щодо можливої гротескності образу Кобзаря-імпресіоніста, адже у Шевченка зустрічаємо (перефразовуючи Франка) той підсвідомий, мимовільний імпресіонізм, який тою чи іншою мірою присутній у творчості кожного видатного письменника як своєрідне естетичне світосприйняття. Навіть у максимально об’єктивістських реалізмі чи натуралізмі декларування принципу *“дати побачити”* насправді є не самоціллю, а тільки сходинкою до втілення принципу *“дати відчути”* (імпресіонізмові притаманна абсолютизація останнього). У поезії “Вечір на Україні” цей, так би мовити, психологічний, імпресіонізм підсилюється жанрово-композиційними особливостями ідилії. На думку М.Бахтіна, ідилія характеризується “циклічною ритмічністю часу”, “поєднанням людського життя з життям природи, єдністю їхнього ритму, загальною мовою для явищ природи і подій людського життя” [2, 374-375]. Ретроспективний хронотоп Шевченкової ідилії передбачає фрагментарне відтворення окремих тактів цього ритму, окремих моментів – носіїв найстійкіших і найзначиміших вражень. Як зазначає Бахтін, “абстрактне мислення може, звичайно, мислити час і простір в їхній відокремленості й відхилятися від їхнього емоційно-оціночного моменту. Але живе художнє споглядання… нічого не розділяє і ні від чого не відвертається. Воно схоплює хронотоп у всій його цілісності та повноті” [2, 391].

Вже сама етимологія терміна “імпресіонізм” вказує, що центральною понятійною категорією напряму є “враження”. Своє бажання “передати безпосереднє живе враження дійсності” Франко декларував свого часу в полеміці з Барвінським [22, т.33, 400]. Причому це бажання було принциповим; заради нього Каменяр, цілком у традиціях класики європейського імпресіонізму, ладен пожертвувати певними естетичними догмами і правилами. “Для поета, для артиста, – пише він, – нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси” [22, т.31, 118]. У знаменитому трактаті “Із секретів поетичної творчості” Франко, по суті, з’ясовує особливості імпресіоністичної естетики: “…В артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір, і якими способами артист зумів осягнути те враження” [22, т.31, 118].

Розглянуті ідеї Франка співпадають із тезою імпресіоністів про те, що слід відмовитися від зайвого теоретизування, бо відтворення дійсності художник повинен базувати тільки на презентації того, що він у ній бачить, а не того, що він про неї думає. Як зазначає Д.Наливайко, імпресіоністам притаманна довіра до природи і життя як об’єктивної даності. Світ вони розглядають у невідривності від його сприйняття, а тому тільки передача враження у всій його конкретності, точності й неповторності може бути правдивою і здатною виразити істину [17, с.156]. Митець в імпресіонізмі розглядається як посередник між світом і людьми, своєрідний місіонер естетизму, покликання якого – розкривати людям таємницю краси цього світу. Відтак його завдання – зняти умовності, схеми і штампи, нагромаджені між мистецтвом і дійсністю, досягти прямого, неопосередкованого ніякими умовностями, правдивого сприйняття природи та життя. В основі творчості представників напряму – принцип живого і безпосереднього контакту з натурою. За Д.Наливайком, головне завдання в імпресіоністів таке саме, як і в реалістів – досягнення дійсної правди у мистецтві [17, с.163].

Літературно-критична спадщина І.Франка зафіксувала зацікавленість письменника ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму. Важливо, що ставлення Франка до цього напряму було далеко не безкритичним. Він, скажімо, засуджує “безідейний імпресіонізм найновіших французів та бельгійців, що силкується викликати нові, досі не звісні ефекти зовсім не раз механічними способами ритмічних та язикових штучок, а під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу” [22, т.31, 40-41]. Так само у Польщі, на думку Франка, імпресіонізм, подібно до декадентизму, подобається своїм аристократизмом “людям, котрих життєві ідеали хитаються між Монако, паризькими кокотками і англійськими огирями…” [22, т.31, 43]. Франка як правдивого позитивіста, який звик у мистецтві орієнтуватися на суспільно-корисний результат творчої діяльності, дещо насторожувала декадентська риса в імпресіонізмі – захоплення творчістю як процесом експериментування з художньою формою аж до сповідування в окремих випадках принципу “мистецтва для мистецтва”. Письменник переконаний, що “правдиві поети ніколи не позволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила” [22, т.31, 101]. Декадентські риси в імпресіонізмі помічали й інші видатні тогочасні європейські мистецтвознавці. Скажімо, Д.Наливайко згадує у зв’язку із цим Р.Гаманна, який розглядав імпресіонізм як світоглядну, соціально-етичну і естетичну основу декадансу, його субстрат, а також О.Шпенглера, для якого імпресіонізм – це вибух суб’єктивності, що погрожує “організованому цілому” суспільства і культури, чистий сенсуалізм, передвісник занепаду європейської культури [17, с.158].

Зрештою, важливо, що літературно-критична спадщина Івана Франка зберігає докази зацікавленості письменника ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму. Літературна творчість Франка свідчить, що і в художній практиці він неодноразово звертався до прийомів і засобів зображення, характерних для імпресіоністичного мистецтва.

### Список використаної літератури

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза – К., 1994. – 165с.

2. Бахтин М.Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва, 1975.

3. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. – М., 1983. – 440с.

4. Гаманн Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. – М., 1935. – 179с.

5.Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературь и въ искусствь. – Москва, 1891. – 350с.

6. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХст. – Львів, 1999. – 280с.

7. Денисюк І.Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.// Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. Думка, 1989. – 688с. – С.5 – 26.

8. Импрессионисты, их современники, их соратники: [Сборник]. – Москва, 1976. – 319с.

9. Задорожна С., Бернадська Н. Українська література (запитання і відповіді). – К., 1996. – 232с.

10. Зарубіжна література/ За ред. О.М.Ніколенко, Н.В.Хоменко, Т.М.Конєвої. – К., 1998. – 320с.

11. Зеров М. Твори: У 2т. – К., 1990.

12. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХст. - К., 1995. – 146с.

13. Кузнецов Ю. Слідами феї Моргани…: Вивчення творчості М.М.Коцюбинського в школі: Посібник для вчителя. – К., 1990. – 208с.

14. Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч. 1. – 740с. – С.202 – 207.

15. Малахов Н. Модернизм: Критический очерк/ Под ред. В. Ванслова. – Москва, 1986. – 152 с.

16. Музей д’Орсе: Париж: Альбом/ Авт.-упоряд. Л. Торшина. – К., 1991. – 48с.

17. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365с.

18. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі //Літературознавство: Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С.118 – 130.

19. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831 – 1864). – Warszawa, 1964. – 411s.

20. Фейнберг Л., Гренберг Ю. Секреты живописи старых мастеров. – Москва, 1989. – 318с.

21. Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991. – 270с.

22. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К., 1978.

3.6. Поетика імпресіонізму в художній творчості

Івана Франка

Як уже зазначалося, проблема напряму того чи іншого твору І.Франка тісно пов’язана з проблемою жанру. Імпресіонізм тяжіє до малих прозових форм. У романі чи повісті цей напрям існує хіба що у вигляді імпресіоністичних вкраплень – своєрідних живописних (як правило, пейзажних) “анклавів”. Відповідно, у структурі такого твору вони виконують локальну, епізодичну роль, задовільняючи потребу у змалюванні яскравого візуального пластичного образу, у створенні певного настрою тощо. Але справжньою “стихією” літературного імпресіонізму є фрагментарна безфабульна проза у різних її варіантах (поезія в прозі, образок, етюд, шкіц). Психологічна проза, яка прийшла на зміну соціально-психологічній, вимагала концентрації уваги письменника на експресивно наповненому окремо взятому яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так зароджувалася безсюжетна проза. Про своє існування вона заявила ще в романтизмі (поезія в прозі). В імпресіонізмі та експресіонізмі ця белетристика зазнала особливого розвитку.

У полеміці зі старими поглядами на літературу І.Франко відстоює право на існування фрагментарної прози, до якої звертається у контексті зацікавлення як натуралістичним, так і імпресіоністичним мистецтвом. Франко доводить Барвінському, що оповідання такої структури, як “Лесишина челядь”, можуть бути фрагментарними, “се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті” [22, т.33, 400]. Щодо задуму створити цикл “Галицьких образків” Франко зазначає: “…План, що лежав у основі всіх тих оповідань, – дати немов мозаїковою роботою виконаний образ нашої суспільності” [22, т.33, 401]. Мозаїчність – ще одна ознака імпресіоністичної манери.

Фрагментарністю і мозаїчністю позначені як прозові, так і поетичні твори Франка. Причому в обидвох жанрах літератури письменник вдало синтезує фрагментарність із циклічністю. Специфіка літературного циклу надає можливість узаконити регламентацію життєвого матеріалу, об’єднаного спільною темою, метою чи способом висвітлення. Фрагментарність має протилежний вектор: до розщеплення єдиної структури на окремі елементи і концентрації творчої енергії на деяких із них. Таким чином Франко вдало збалансовує великий епічний обсяг із глибоким (часто психологічним) аналізом описуваного; зображення типових явищ і загострення уваги на їхніх найяскравіших проявах; об’єктивний опис реальної дійсності та суб’єктивне потрактування окремих її епізодів. За таким принципом побудовані його поетичні цикли “Тюремні сонети”, “Галицькі образки”, “Жидівські мелодії”, “В плен-ері” тощо. Звичайно, сама лише фрагментарність не переводить автоматично той чи інший твір або цикл творів у розряд імпресіоністичних. Більшість із перечислених циклів своєю злободенністю, соціальною заангажованістю, загальною ідейно-естетичною спрямованістю значно ближча до реалізму чи натуралізму. І все ж у деяких поезіях містяться філософські відступи, які демонструють світоглядну готовність автора сприйняти ідейно-естетичну доктрину імпресіонізму. Наприклад, його ставлення до гармонійної різнорідності світу:

Нехай життя – момент

і зложене з моментів,

ми вічність носимо в душі;

нехай життя – борба,

жорстокі, дикі лови,

а в сфері духа є лиш різнородність!

Різні тони, різні фарби,

різні сили і змагання,

мов тисячострунна арфа, -

та всім струнам стрій один.

Кождий тон і кождий відтінь –

се момент один, промінчик,

але в кождому моменті

сяє вічності брильянт [22, т.3, 36-37].

У цих рядках закодовано типово імпресіоністичне бачення світобудови як безмежного в часі та просторі нагромадження моментів і монад, пов’язаних між собою еманацією гармонії або духовності. Її (гармонію) неможливо дослідити, користуючись науковими методами. До неї можна лише наблизитися у відчутті, коли “…мов перла, в ум його западе на свободі хоч часть тої поезії, що розлилась в природі!” [22, т.3, 44]

Праця Франка “в плен-ері” – це не просто художній образ, це спроба застосувати прийоми імпресіоністичного живопису в поезії. Услід за поетом ми спостерігаємо вервицю пластичних образів:

В розколисаній уяві

піднімаєсь ряд картин:

гори в світлі золотому,

фйолетова тінь долин,

річка, наче срібна стрічка,

і скалистая стіна,

шлях закурений, мов кладка,

що у безвість порина…[22, т.3, 45]

Розрізнені фрагменти сплітаються в калейдоскопічну гармонію авторської ретроспективи, вони оживають в уяві поета як система моментальних суб’єктивних вражень, пропущених через призму його світосприйняття:

Все те не очима бачу,

а в душі воно живе,

все на крилах із гармоній

світла й запаху пливе.

Чую, що се власний твір мій,

хоч створив його не я;

що се часть єства мойого,

хоч не в ній душа моя.

Чую, що в отих картинах

б’ється власний мій живець,

та, проте, я пан їх, ніби

разом хвиля і плавець… [22, т.3, 46]

Образи виникають спонтанно і несподівано зникають, створюючи динамічну круговерть і залишаючи в поетовій душі сліди моментальних вражень:

Мигнув сей чудовий образ

і щезає, і зника,

і мене за серце вхопив,

мов могутняя рука [22, т.3, 46-47].

Загалом у поезії Франка імпресіоністичні вкраплення відіграють епізодичні ролі. Фундаментальний імпресіонізм знаходимо хіба що “В плен-ері” поета, де цей напрям репрезентований не тільки випадковими підсвідомими інтенціями до карбування миттєвих вражень, а й свідомою установкою на концептуальний імпресіонізм. Белетристика Каменяра густіше насичина імпресіонізмом. Амбівалентність творчої натури Франка спричинила його неоднозначне ставлення до манери, яка передбачає “неспокійне і придке миготання образів уяви”, “наглі перескоки із п’ятого на десяте”. Аналізуючи “Із циклу вігілій” Пшибишевського у перекладі Крушельницького, таку манеру критик порівнює з “божевіллям, тяжкою духовною хворобою” [22, т.32, 32-33], але й у творчості самого Каменяра віднаходимо подібну (таки *розумну!*) *хаотичність*. Ця риса, зародившись в імпресіонізмі, стала характерною ознакою модернізму в цілому. У Франка вона проявляється як у поезії, так і в прозі, особливо ж у творах виразно модерністського спрямування, таких, як “Син Остапа”.

Зазначена новела – найрадикальніший модерністський експеримент Івана Франка. З манерою традиційної літературної школи твір пов’язаний лише тоненькою павутиною останнього речення: “Значить, то був тільки сон” [22, т.22, 326]. Поетика сновидіння, безсюжетність, відсутність причинно-наслідкових зв’язків, хаотичне нагромадження планів, образів, настроїв, динамізм і ритмічність, – все це ознаки майбутнього сюрреалістичного мистецтва, які водночас пов’язують новелу із значно поміркованішим в аспекті застосування цих творчих прийомів імпресіонізмом. Ось, наприклад, опис невмотивованої поведінки героя:

“Ми пішли. На трамваї він почав якусь сварку з кондуктором, зчинився крик, трамвай зупинився, і поліцай арештував його, наложивши йому кайданки на руки за те, що всім грозив револьвером. Він наробив страшенного вереску, кидався і копався, мов навіжений, кусав усіх і дряпав нігтями до крові, так що публіка мусила висісти з вагона і кондуктор позамикав двері на ключ…

…Він у страшнім болю кидався і ревів, та гатив поліціянтів іззаду кулаками, та микав їм з лютості волосся цілими жмутами, дер їх нігтями, поки зовсім не окровавив їх. Та вони геройськи витерпіли біль і не пустили його з рук аж біля входу директорської канцелярії. І тут нараз яка ж зміна! Замість шаленого крикуна просто хлопчик-душка. Мов малпочка, сердечно регочучись, він поскакав по канцелярії та й гиц на коліна до старого директора. Обхопив за голову та й став сміючись цілувати його лице і колючу бороду” [22, т.22, 325].

Без дещо хаотичного “миготання образів уяви” не обходилось також впровадження в художній практиці Франка прийому “потоку свідомості” або “внутрішнього монологу”. Герой новели “Вівчар”, працюючи у штольні, мимовільно згадує миттєвості свого колишнього життя:

“Палиця в руці, цівка через плече, пищавка за поясом,– так я, небоже, щорана вирушав за вівцями. Три пси – цу-цу! Наперед турми один, а два по боках, а я ззаду. Іду та й постоюю. Овечки, як рій пчіл, розсипалися по зеленому. Чорна купка, біла купка, чорна купка, біла купка. Тут ущипне травку, там ущипне та й далі, та й далі. Не пасе так, як худобина, тілько щипле, як дитина, ніби бавиться, ніби поспішає десь-кудись.А передом барани, коменданти. Турми не треба завертати, тілько їх. А бир-бир! А дря-у!

Вівчарські окрики лунають по темній штольні, перемішуючися з глухим гепанням дзюбака.

– А гарно там у нас у горах, у полонині! Ой гарно! Делікатно! Не то, що тут у вас, бодай ви…” [22, т.21, 65].

В оповіданні “Під оборогом” через розмову малого Мирона із самим собою ми дізнаємося про багатство внутрішнього світу дитини, який поповнюється щомиті новими й новими враженнями від навколишньої дійсності. Калейдоскопічне нагромадження та динамічна зміна цих вражень підкреслює безпосередність і спонтанність дитячого світосприйняття:

“ – Отсе так! Викупатися ми викупали. І в лісі були. Двадцять вісім грибів ізнайшли. А тепер іще якби грушку достиглу знайти. Е, ні, не знайдемо! Ще грушки зелені. А поки зелені, то вони терпкі. Вкусиш, і язик стане як кілок. І не соковита. Пожуєш-пожуєш та й мусиш виплюнути. Ну, то що тепер будемо робити? Там десь хлопці побігли на вигін, перебігаються. Та мені не хочеться бігати. Ноги болять. Краще ми ось що зробимо: виліземо на оборіг та й полежимо. Там холодок, свіже сіно, мух нема, а видно скрізь довкола. Ану!” [22, т.22, 37]

Фрагментарністю позначена левова частка малої прози письменника. Як зазначає І.Денисюк, “з прозорливістю та з властивою йому еластичністю інтелекту Іван Франко міг вчасно збагнути глибоко приховану в цьому жанрові [фрагменті, – Р.Г.], …потенційну можливість до певного урізноманітнення форм літератури” [6, 216]. Першим вагомим експериментом Франка у цьому напрямі можна вважати вихід з-під його пера оповідання “Лесишина челядь”(1876), яке І.Денисюк характеризує як “незаокруглений” настроєво-фрагментарний твір” [6, 216]. Сам Франко про особливості літературного процесу періоду створення “Лесишиної челяді” пише: “…І всюди спосіб малювання був одинаковий, то значить, не шаблоновий; усюди автори силкувались проникнути в глиб людини, оцінити ситуацію, в якій вона знаходиться, зрозуміти мотиви її поступування” [22, т.41, 497]. На думку науковців, “наприкінці ХІХ ст. навіть у письменників-побутовістів спостерігається намагання спробувати свої сили в техніці імпресіоністичного психологізму” [6, 127]. Попередній екстенсивний розвиток літератури настільки розширив її ідейно-тематичні горизонти, що врешті-решт цілком природно виникає потреба інтенсивного проникнення у внутрішній світ предметів і явищ (у тому числі й психологічних). До того ж ревізія позитивізму породила недовіру до будь-якої метафізики, схоластики, канону, шаблону. Імпресіоністи *вже* сприймають дійсність не як суцільну гармонію раціонального, але *ще* не як абсолютний хаос. Їхня дійсність – це, так би мовити, *організована дисгармонія*. Для адекватного відображення життя загалом і психологічних процесів зокрема як вічної часопросторової мінливості фрагмент у його різновидах (образок, етюд, шкіц, акварель тощо) відкривав неабиякі перспективи. І все ж консервативні критики негативно ставилися до будь-яких жанрових експериментів. “Яких курйозних осудів були ми свідками! – пише Франко. – Моєї “Лесишиної челяді” не могли зрозуміти – не для того, щоб там були які загадки, а для того, що се “заповідається як ідилія, а кінчиться дідько знає як” [22, т.41, 497]. Властиво, вона взагалі не закінчується в класичному розумінні слова. Фінальний внутрішній монолог Митра, уривок народної пісні – це не крапка і не знак оклику, а, радше, три крапки чи знак питання в кінці твору, які провокують читача до творчої роботи у співавторстві з письменником, спонукають реципієнта домислювати розвиток подій та майбутнє головних героїв. Фрагмент вихоплює з безперервного потоку окремі “шматки життя” і тому, як правило, несподівано починається (наприклад, як продовження розпочатої за кадром розмови) і так само несподівано, обрубано, навіть не закінчується, а припиняється. Подібні риси мистецтвознавці відзначають в імпресіоністичному живописі: “В імпресіонізмі момент закінчення картини умовний. Художник завжди може продовжити живописний процес, накладаючи нові мазки поверх інших, подібних за характером мазків фарби. Тут художник, по суті, перебуває під владою процесу, який може безмежно варіювати і вдосконалювати зображення”. На думку науковців, якщо творчий процес – це відтворення враження, “то миттєвість у такому випадку не має кінця. Живопис можна припинити, але не можна закінчити” [20, 209-210].

Непорозуміння з критиками стосовно “Лесишиної челяді” виникали ще й через недотримання автором усіх канонів ідилії. Введення у твір гострого соціального моменту, власне кажучи, перетворило його на антиідилію. Можемо припустити, що тут Франкові доводилося боротися не тільки з ортодоксальною критикою, а й із самим собою. Мова йде про той внутрішній конфлікт, який супроводжував письменника все життя: конфлікт між романтичним, ідеалістичним світосприйняттям і раціональною установкою на позитивізм. Проблему вибору між підсвідомими творчими імпульсами і усвідомленою ідейно-естетичною доктриною письменник на рівні окремих художніх творів у різні періоди по-різному вирішував. У сімдесяті роки, коли “науковий реалізм” був ще надзвичайно респектабельним, можливо, якраз відчуття невідповідності реалістичній доктрині спричинило появу соціальної заангажованості в “Лесишиній челяді”.

Як би не було, а структурні елементи ідилії у творі таки присутні. Вони, як зазначалося вище, легко абсорбують у себе поетику імпресіонізму.

М.Бахтін виділяє чотири “чисті типи” ідилії: любовна, землеробсько-трудова, ремісничо-трудова та сімейна. Науковець зазначає також, що, “крім цих чистих типів, надзвичайно розповсюджені змішані типи, причому домінує той або інший момент (любовний, трудовий або сімейний)” [2, с.373]. Жанр ідилії для Франка виявився надзвичайно продуктивним. Практично всі перелічені типи ідилії представлені в його творчості. Різною мірою ідилічністю позначені такі твори, як “У кузні”, “У столярні”, “Неначе сон”, “Під оборогом”, “Малий Мирон” та інші. Аналіз творчих здобутків письменника в цьому жанрі – тема окремого наукового дослідження. Наше завдання на разі – виявити причини сумісності ідилії та імпресіоністичного напряму. На наш погляд, їх є декілька. По-перше, це особлива часопросторова відрубність, самоцінність і самодостатність ідилії, яка нагадує в цьому аспекті імпресіоністичну фрагментарність. За Бахтіним, “печать циклічності, а, отже, циклічної повторюваності лежить на всіх подіях цього [ідилічного, – Р.Г.] часу. Його спрямованість уперед обмежує цикл” [2, с.359]. Водночас “єдність життя поколінь… в ідилії… визначається єдністю місця, віковою прикріпленістю життя поколінь до одного місця” [2, с.374]. По-друге, в ідилії, так само, як і в імпресіоністичному мистецтві, немає основних і другорядних цінностей. Краса природи, кохання, народження, смерть, праця, їда, вік – все це рівноцінні категорії, які заслуговують як на увагу митця, так і реципієнта. З цією рисою тісно пов’язана наступна, яку Бахтін визначає як “поєднання людського життя з життям природи, єдність їхнього ритму, спільна мова для явищ природи і подій людського життя” [2, с.375]. Ідилію з імпресіоністичним мистецтвом єднає ще й спільне пантеїстичне світовідчуття. Щоправда, в ідилії воно поєднується з *ідеалістичним монізмом*, звідки постає парадоксальний зв’язок цього жанру з натуралістичним мистецтвом, заснованим на *монізмі матеріалістичному* (згадаймо хоча б побутовий дрібнопис натуралізму та жанру ідилії). В імпресіонізмі пантеїстичне світовідчуття накладається вже на плюралістичну методологію мислення. Пантеїзм в ідилії пов’язаний із фольклорною традицією обожнювання природи. Він спонукав митців так само, як в імпресіонізмі, описувати навколишню дійсність безпосередньо з натури, породжуючи своєрідний варіант ідилічного пленеризму. І ще одна надзвичайно важлива спільність жанру ідилії та імпресіоністичного напряму: часопросторова замкнутість ідилії *у циклі* та імпресіонізму *в моменті* отримують свою самоцінність і самодостатність тільки з огляду на їхню асоціативну, настроєво-емоційну наповненість. Аналізуючи жанр ідилії, М.Бахтін резюмує: “Абстрактне мислення може, звичайно, мислити час і простір у їхній розірваності й відвертатися від їхнього емоційно-ціннісного моменту. Але живе художнє споглядання… нічого не розділяє і ні від чого не відвертається. Воно схоплює хронотоп у всій його цілісності та повноті” [2, с.391]. Ці слова цілком можуть стосуватися й імпресіоністичного мистецтва.

Емоційно-настроєвий момент у “Лесишиній челяді” передається типово імпресіоністичними засобами: апелюванням до зорових, слухових, тактильних відчуттів реципієнта, які в комплексі здатні трансформуватися в асоціативне враження:

“Зійшло сонце. Зацвіркотали сверщки на всілякі лади, забриніли великі польові мухи, затріпоталися барвисті мотилі понад колосистим морем. Природа ожила. Вітер подув сильніше, подув теплом зі сторони лісу і зачав стрясати срібну росу з трав і цвітів.

У селі піднявся гамір, закипіло життям. Вигін запестрівся від худоби, яку гнали на пашу. За худобою йшли заспані та немиті пастухи. Декотрі лишень, які вспіли вже й поснідати, співали весело, гойкали та вилускували батогами, женучи свій товар” [22, т.14, 254].

Кольористичному багатству “Лесишиної челяді” не поступається багатство звукове. Накладання, повторення, комбінування великої кількості звукових відчуттів створює враження багатоплощинної динамічної поліфонії. Тут і ритмічне повторення рефреном згадки про “цвіркотання сверщків” (“зацвіркотали сверщки на всілякі лади” [22, т.14, 254], “сверщки цвіркали голосно та проникливо. Здавалося, що їх голос лунає десь глибоко під землею і впадає до вуха, мов острий кремінний пісок” [22, т.14, 259-260], “– О, які їй по голові сверщки цвіркочуть!” [22, т.14, 262]); і багаторазове звернення до народної пісні ([22, т.14, 258, 259, 260, 262, 263, 264]); і кумедне галайкування Василя (“мати ж моя, мати,/ Пусти мене погуляти…/ Го-о-о-а-усподи, воззвах тебі, услиши мя!..”, “– Ой, туду, ду, ду, ду, ду, ду, за волами я йду! – репетував Галай з лісу” [22, т.14, 260]); і підслухана “з життя” сільська симфонія теплого літнього вечора:

“Знадвору долітало іржання коней, яких конюхи гнали на пашу, то жалібний голос сопілки, то деркання деркачів у траві. Загавкала собака і затихла. Заклекотів запізнений бузько на сусідовій хаті...” [22, т.14, 263]

Таким чином, стилістичні особливості твору теж вказують на його причетність до імпресіонізму.

Аналіз оповідання “Лесишина челядь” займає значне місце в нашому дослідженні з огляду на його хронологічну (перше серйозне звернення Франка до імпресіоністичної манери) та типологічну (чудовий ілюстративний матеріал для виявлення сумісності імпресіонізму та жанру ідилії) значимість. Ми не ставимо завдання довести, що твір – винятково імпресіоністичний. Ознаки реалізму в ньому теж очевидні. Але згадаймо, що і в живописі Едуарда Мане, Едгара Дега теж важко визначити домінанту: реалізм чи імпресіонізм? А на полотнах Поля Сезана, Вінсента Ван Гога годі шукати межу, за якою закінчується імпресіонізм і починається експресіонізм. Однак неспростовним є факт, що і ті, й інші зробили величезний внесок у загальний розвиток імпресіоністичного мистецтва. Не так важливо, компоненти яких саме напрямів і в яких пропорціях синтезує автор, головне, щоб він робив це майстерно. Якраз у цьому сенсі “Лесишина челядь” прислужилася для розвитку і реалістичного, й імпресіоністичного напрямів в українській літературі. Усвідомлення жанрово-композиційних особливостей оповідання дає нам ключ до розуміння пізніших, типологічно схожих, творів І.Франка, таких як “У кузні”, “У столярні”, “Гірчичне зерно” тощо. Деякі стилістичні особливості “Лесишиної челяді” письменник розвиває у хронологічно пізніших творах.

Поглиблений варіант поєднання кольористичного і звукового пуантилізму, використаного для відтворення цілої гами мінливих почуттів і настроїв дитини зустрічаємо у творі “Мавка”:

“Хата, де жила Гандзина мати, стояла на самім краю села. З трьох боків, не дуже далеко, виднівся густий, темний, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню. Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будущини, а ще інші навівають якусь недовідому глибоку тугу на серце. Гандзя родилася серед гомону тої пісні; відколи могла чути тони, чула найбільше її, і не диво, що та пісня причарувала всю її нервову істоту. В сні і на яві вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоєвищу; любувалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворушив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів’ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріманих на сонячній спеці дерев. Дитяча уява день і ніч блукала по лісі, знаходила в його голосах відгомін своїх дрібнесеньких, а проте для неї таких важних і величних радощів і терпінь”[22, т.15, 91-92].

Вишуканий естетизм Франкової “лісової пісні” органічно переплітається з численними міфологічними пасажами твору, підзаголовок якого налаштовує читача на зустріч із літньою казочкою. Однак позірна безтурботність жанру тільки додає трагізму розв’язці – картині Гандзиної смерті. У “Мавці”, так само, як і в “Лесишиній челяді”, Франко застосовує один із найулюбленіших своїх стилістичних прийомів – контраст жанру та змісту твору – свідчення новаторського підходу до узвичаєних естетичних канонів.

М.Легкий, аналізуючи інше оповідання Франка на дитячу тематику – “Під оборогом”, – доходить висновку, що однією з найхарактерніших рис імпресіонізму в ньому є те, що “саме таким чином, переломлені через внутрішню оптику Мирона, доходять до нас мінливі картини світу”. Автор “якщо й одбігає від душі дитини, то зовсім недалеко, обмежуючись “непомітним” коментарем…” [14, 204], тобто “наратор в оповіданні втрачає ознаки всезнаючого, переміщуючись до чуттєвої сфери Мирона” [14, 205]. Спробу ототожнити себе з персонажем, для того щоб сприймати світ *за посередництвом безпосереднього* світосприйняття дитини, спостерігаємо і в оповіданні “Мавка”:

“– Мавко! Мавко! – кричить Гандзя щосили. – Я вже тут, я зараз надбіжу, ще лише дрібочку, зачекай!

Ах, ось уже й ліс! Який тихий, величезний, понурий! Берези гріються на сонці і світять здалека своєю білою корою. Їх довгі віти, мов зелені коси, позвисали додолу і колишуться з вітром. Ось тут десь і мавки зараз будуть. Га, певно, поховалися перед Гандзею, але вона закличе їх, вони зараз повибігають, засміються голосно в своїх кутиках…

– Мавко! Мавко! Я вже тут, тут, тут! Ходи, будемо бавитися!”

[22, т.15, 95]

Спрямованістю на поглиблений психологізм позначена більшість тогочасних мистецьких новацій. Проблема адекватного відтворення складних психологічних процесів стає такою важливою, що заради неї митці здатні пожертвувати й естетичним каноном, і жанрово-видовою розмежованістю. З розвитком модернізму в малій прозі новела оточення або новела настрою (nouvelle d’atmosphere) починає домінувати над “новелою акції”. За І.Денисюком, “внутрішні душевні катаклізми, визрілі в атмосфері ліризованого тла, вирішують тембр настроєво-психологічної новели” [6, 142]. Літератор шукає доступу вже не так до почуттів (sentiments) реципієнта, як до його відчуттів (sensations). І коли власне словесних художніх засобів виявляється замало, то у пригоді стають ресурси інших видів мистецтва. Звідси, на думку дослідника, “йшло й звернення, започатковане ще романтиками, до суміжних мистецтв, намагання перенести, враховуючи специфіку словесного мистецтва, малярські й музичні образи та способи світосприймання. У такій атмосфері виокремлювались з хаосу дифузії літературних форм настроєві малюнки, що імітували малярські картини або музичні композиції” [6, 24]. Тема синкретизму різних видів мистецтва була актуальною в європейській літературі впродовж усього ХІХ століття[[14]](#footnote-14). Не обминув її увагою і літературний імпресіонізм: досить хоча б згадати про його походження із живопису.

У Франка квінтесенцією “симфонічного жанру” або “поетичної концепції з музичним і малярським тлом” є новела “Вільгельм Телль”. Причому І.Денисюк вважає, що тут варто вести мову “не про поширений у німецькій літературі тип так званої мистецької новели (з її різновидами: малярська (Malernovelle) і музична (Musiknovelle), бо так іменувалися твори будь-яких структур, щоб тільки вони зображували малярство і музику… Музично-малярське тло в новелі Франка… є виявом душі героя. Тут ідеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому специфічному “розчині”, як музичні переживання чи пейзаж” [6, 140-141].

У “Вільгельмі Теллі” Франко звертається до того самого конфлікту між “серцем” і “розумом”, ідеалізмом і прагматизмом, який став темою інших його творів – “Хома з серцем і Хома без серця”, “Маніпулянтка”, “Odi profanum vulgus” тощо. Сам конфлікт належить до так званих “вічних”, що супроводжують людство у його духовному розвитку. Його екзистенціальний характер зумовлений амбівалентною сутністю людського “Я”. Межова ситуація вибору між двома протилежними світоглядними парадигмами – “раціо” та “емоціо” – зображена у “Вільгельмі Теллі” на стадії психологічного зламу головної героїні, яка раптово, зовні начебто не зовсім умотивовано, усвідомлює, що не кохає нареченого. Детермінанти тут внутрішні, заховані у сферу складних психологічних процесів, каталізатором яких стала геніальна музика Россіні. Особливістю новели є те, що автор не цікавиться передісторією стосунків між молодими людьми так само, як і післямовою до описаного інциденту. Його взагалі не цікавить “історія”, його цікавить “момент”, а, отже, вибір фрагментарного жанру є найбільш адекватним. Час, простір і навіть кількість персонажів твору обмежені, відтак концентрація подієвості переноситься на неторкану в традиційному мистецтві площину – фон, тло. Згадаймо, що в імпресіоністичному живописі, на відміну від класичного, фон, позбавлений, як і все полотно, грунтовки, одночасно позбавляється й темних тонів, виходить із затінку на передній план картини, виконує повноправну, самодостатню роль поряд із центральним образом, а інколи ще й служить палітрою, на якій художник безпосередньо шукає потрібного відтінку, поєднуючи чисті кольори. У “Вільгельмі Теллі” фон теж оживає багатобарвністю не тільки і не стільки кольористичною, як звуковою:

“Могучі, стрійні акорди потрясли цілим організмом молодої дівчини. Від першої хвилі вона чула себе мов причарованою тими тонами і не могла звести ока з одної точки. Тони поривали її, уносили з собою. Зразу їй здавалося, що плине тихою, спокійною рікою посеред пречудових краєвидів. Над нею тепле, темно-голубе небо, тихе, глибоке, без хмарочки. Сонце сипле золотим промінням додолу, не надто жарко, немов ніжно-розкішно цілує землю-красуню. Срібною, діамантами вибиваною стяжкою простяглася тиха, могуча ріка поперек цілої країни. Її рівні береги покриті темно-зеленими, цвітистими лугами, там знов шумлячими дібровами, – у віддалі синіються кришталевою стіною височенні гори, покриті вічним снігом. Зі всіх боків чути чудові пісні. Серце розширюється в Олиній груді, б’є сильно і гармонійно, в такт загальної радості, загальної краси” [22, т.16, 195].

Звуковий фон не те що відображає чи підсилює припливи та відпливи мінливого настрою героїні; він сам ці припливи та відпливи спричиняє:

“Але нараз тони затремтіли якось тривожно; серед загальної гармонії тут і там проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов далекий гуркіт грому. Світло ламп мліє, тускліє – робиться якось душно, понуро, мов перед бурею. Розбурхана фантазія Олі чародійською силою снує нові образи. Широка ріка звужується, – грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається о кам’яні брили, що вистирчують зо дна ріки. Погідне небо помрячилося. Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів; часом чорні їх лиця блискають огнем ненависті. Важко і тривожно робиться Олі” [22, т.16, 195].

Аналізуючи подібні пасажі у творі, І.Денисюк пише: “Звертають на себе увагу в новелі Франка асоціативні малярсько-музичні “внутрішні пейзажі” своїм синтетизмом засобів, почерпнутих із різних мистецтв. Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві” [6, 142]. *Асоціативна майстерність*, про яку автор трактату “Із секретів поетичної творчості” писав як про необхідний елемент *майстерності творчої*, у “Вільгельмі Теллі” проявилася якнайповніше:

“Проразливий свист почувся з оркестру. Тони клекотіли і мішалися, як вода, кипуча в невеличкім кітлі. Баси гуділи, мов громи; скрипки квилили, мов чайка над затопленим болонням; флейта свистіла, мов вітер між кручами; м’які флажеолети стогнали уривано, мов конаючий. Все тремтіло і бурлило. В Олиних очах щезло все – і амфітеатр, і блимаючі світла, і червоні обої лож, і Володко, що сидів при ній і з виразом глупого задоволення лорнетував сидячі в противній ложі панни. Вона не бачила нічого, – їй здавалося, що музика, та проймаюча пекельна музика, погрузила її нараз у темну безодню, в котрій реве, бурлить і скаженіє віковічна боротьба елементів. Вона чула себе незначною порошинкою, одним атомом серед того розбентеженого моря” [22, т.16, 195-196].

Завдяки асоціативному мисленню літератор такого високого артизму, як Франко, здатний створити візуально відчутний образ музики:

“Тінь-тінь-тінь-тінь – капав акорд за акордом брильянтовими краплями, – і Оля почула немов подув теплого леготу весняного, немов ніжні, тихесенькі голоси дитячі, що так глибоко, так солодко гомонять в її серці” [22, т.16, 196].

Це мистецтво так званого “auditio colorata” (кольорового слуху) – термін, який Франко використовує у статті “З галузі науки і літератури”, і який він міг запозичити із статей Германа Бара, що друкувалися на сторінках німецького журналу “Kunstwart”. Про мистецтво *слухом “бачити” барви* писав також у творі “На крилах пісні” М.Коцюбинський.

Заради об’єктивності відзначимо, що, навіть впроваджуючи новітні за своєю суттю прийоми і засоби художнього зображення, Франко робить це як справжній позитивіст: він шукає для них наукове обгрунтування та пояснення. Зокрема, зв’язокові поезії та музики, поезії та малярства у трактаті “Із секретів поетичної творчості” присвячені окремі розділи. Письменник робить висновок, що “коли музика б’є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз замітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. Властиво доменою музики є глибокі та неясні зворушення, доменою поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, – звісно, не виключаючи й моментальних настроїв” [22, т.31, 86]. Отже, синтезування у “Вільгельмі Теллі” різних видів мистецтва має не випадковий, а усвідомлюваний характер.

Ще тісніше, на думку Каменяра, пов’язана поезія з малярством, адже у неї та сама мета: “І вона також властивими собі способами передає якийсь шматок дійсності, закріплює його в вузькі (порівняно до дійсності) рамці, піднімає його також понад водоворот дійсного життя і передає без дальшої зміни потомності” [22, т.31, 103]. Таке визначення самодостатньо пояснює суть натуралістичного сприймання мистецтва як documents humains. Франко ж, як зазначалося вище, усвідомлює, що ці “шматки дійсності” мають ще й пропускатися “крізь призму індивідуальності і поетичної фантазії самого автора”, а це вже крок уперед порівняно із золівською ідеєю. Франкова майстерність у синтезуванні образотворчого та живописного мистецтв найяскравіше проявилася в його пейзажистиці. Багатобарвністю, експресивністю, ліричністю та високим естетизмом позначені описи природи у творах “На лоні природи”, “Щука”, “Мій злочин”, “Під оборогом”, “Неначе сон” тощо. Вершиною ж естетичної довершеності та стилістичної цілісності в типовій пленерній пейзажистиці письменника є, на наш погляд, оповідання “Дріада”.

Вже за походженням твір, що народився як уривок із повісті “Не спитавши броду”, приречений на фрагментарність. Можемо лише здогадуватися, що “Дріада” – це один із тих моментальних спалахів геніального естетичного чуття *Франка-віртуоза*, за які карався докорами сумління *Франко-позитивіст*. Адже громадський обов’язок підказує, що “правдиві поети ніколи не позволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила”. Кольористичною ж насиченістю описів “Дріада” може конкурувати з багатобарвністю картин імпресіоністичного живопису. Чого варті одні лише епітети на позначення кольору: “біла мряка”, “червоне світло”, “рожеве світло”, “рожево-сіре море”, “чорний вінець”, “золотий дощ”, “рожеві хмари”, “зелена гущавина”, “рожева заграва”, “ясно-волосі коси”, “блідо-зелена сукня”, “рожеве личко”, “густі золоті плями”, “багрові пасма”, “барвисте море”, “барвистий серпанок”, “срібнолуска гадюка”, “пишнобарвна тканина мрій”, “рожево-золота голова”, “рожево-зелена стяжка”, “рожево-зелена поява”, “рожево-золотисто-зелена загадка”. Усе це різнобарвне море гармонійно хвилюється в такт із настроєм головного героя, а інколи безперешкодно переливається у світ його фантазії та уяви:

“Та тут у пишнобарвну тканину його мрій замішалася якась нова нитка. Майнула зразу мельком, а далі якось тягом рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка. Мов комета з рожево-золотою головою і зеленим хвостом. Вона визирнула – здавалося Борисові – з одного вікна його мрійного палацу, а потім визирала, щораз частіше, з усіх альтанок, із усіх доріжок, із усіх закутків, тяглася рожево-зеленою стяжкою рівнобіжно з усіма пасмами його мрій” [22, т.22, 107].

Героїня Франкової “Дріади”, подібно до персонажів картин Огюста Ренуара чи Клода Моне, немов розчиняється у повітрі, кольорі та світлі:

“Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно общіплена ковніром блідо-зеленої сукні, трошечки виринала понад темнішу зелень листя” [22, т.22, 101].

Візуальні образи, що виникають в уяві Бориса, – моментальні, нетривкі та мінливі, однак здатні створити відповідний настрій:

“Та в тій хвилі в його уяві знов мигнула рожева головка в золотистім вінці кіс і з продовженням зеленого хвоста, що губився десь у неозначенім тлі темної зелені. І його груди нехотя піднялися, і з них видобулося важке, тужливе зітхання” [22, т.22, 108].

Класичний живописний імпресіонізм відзначається сміливим експериментуванням не тільки з кольором, але й зі світлом і тінню. Сонячне проміння у “Дріаді” – незмінний супутник головного героя у його мандрівці з перших до останніх рядків твору. Мандрівка, а відтак і розповідь, починається зі сходом сонця, і вже перший пленерний опис народження нового дня мимовільно навіює нам порівняння зі знаменитим пейзажем Клода Моне “Враження. Схід сонця”:

“Було ще рано, ще сонце не зійшло. Густа біла мряка залягла долину, висіла на гілках смерекового лісу, зісковзуючи з вершків, клубилася по дебрях і стелилася по зарінках. На лузі трави та квіти нахилялися вниз під вагою роси, що поначіплялася до їх листочків і стебелинок то здоровими круглими краплями, то дрібненькими перловими зеренцями, тремтячи мало що не на кождій ніжній волосиночці ростини. Тихо-тихо, ніщо й не ворухнеться, не щеберне. Від Стрия, що шумить краєм долини, тут же поза селом, несеться різкий холод. Висока полонина над селом помалу просвітлюється тим слабим червоним світлом, що попереджає схід сонця. А в селі нічого ще не видно, нічого не чути, тільки вулицею здовж села тихо, без вітру сунуть високі тумани мряк, мов ряди якихось сонних привидів, що припізнилися і, наполохані розсвітом, щодуху тікають у темні нетрі та непросвітні лісові чагарі” [22, т.22, 94].

І далі з кожним кроком мандрівки сонячні промені все частіше пронизують суцільну темряву:

“Поміж розлогі буки тут і там продиралися вже і падали на землю золоті плями, довгі скісні нитки та стовпи – се було перше проміння сонця, що вихилилося з-за сусідньої гори. Ось один такий золотий стовп упав на саму стежку, куди йшов Борис, упав на його плечі і лагідним теплом доторкнувся його карку. Борис мимоволі зупинився, мов від дотику якоїсь м’якої, ніжної руки” [22, т.22, 98].

У пейзажних описах Франка, так само, як на картинах Клода Моне, Альфреда Сіслея, Огюста Ренуара, увага концентрується не на подіях і не на персонажах, а на грі сонячного світла, яке пов’язує в одне ціле повітря, дерева, людей і воду:

“Сонячне проміння золотило згори поверхню того повітряного моря, де-де заломлюючися блискало пурпуром або багровими пасмами, а над одним місцем стояло скісним стовпом веселки; Борис догадався, що там унизу мусить бути якесь водяне плесо.

Та ось поверхня того барвистого моря захвилювала дужче й дужче, в ньому почали робитися все глибші розсілини та й уся його поверхня якось знижувалась, опадала, таяла. З-під барвистого серпанку виступали, щораз виразніше, темні стіни лісів, стіжкуваті бовдури розрізнених дерев, тонкі та безконечні нитки вориння, що тут і там обмежувало царину, відділяючи її від толоки. Далі зі дна того повітряного моря почали, мов блискучі сталеві шпади, виколюватися острі леза – се відблиски води, о яку внизу відбивалося сонячне проміння” [22, т.22, 105].

Сонце та повітря у “Дріаді” за своєю значимістю можуть претендувати на роль окремих персонажів твору, хоча автор не абсолютизує персоналізацію явищ і почуттів, як це спостерігаємо, наприклад, в “Intermezzo” Коцюбинського:

“Вийшовши з лісу, де, невважаючи на густі золоті плями, струмки та нитки від сонячного проміння, все-таки стояла ще сутінь, Борис зразу мусив аж прижмурювати очі, – так ярко світило тут сонце, що вже піднялося, як то кажуть, на три праники над сусідню, також лису, гору. Проте було досить холодно. Повітря було чисте, чудове, пахуче, що, бачилось, так і лилося цілющим бальзамом у груди. На вершку тяг досить різкий полонинський вітер, а в напрямі до заходу видно ще було на дальших горах настобурчені величезні шапки мряки, тепер позолочені сонячним промінням” [22, т.22, 104].

Інколи навіть складається враження, що Франко теж захопився аж до одержимості популярною в середовищі французьких художників-імпресіоністів ідеєю “намалювати повітря”:

“Перейшовши район засіяних нив, Борис опинився немов перед суцільною стіною густої мряки, що все ще непорушно стояла на версі гори. Гора виглядала тепер як вулкан, із її вершка раз по разу клубилися величезні копиці пари і, важко перевалюючися з боку на бік, котилися вниз. Інші підіймалися вгору, де займалися рожевим світлом, немов дивовижні сигналові огні, що віщували схід сонця” [22, т.22, 95-96].

Або:

“А внизу тим часом уже зовсім прояснилося; мряка розійшлася або позаховувалася великими клаптями десь у яри та звори або висіла маленькими плахтами над мокравинами, де стікала вода з гірських джерел” [22, т.22, 105].

Поетика “Дріади”, особливо ж розглянута у контексті повісті “Не спитавши броду”, зберігає в собі виразні ознаки реалістичного мистецтва, однак домінуючою у все ж самостійному художньому творі “Дріада” є поетика імпресіонізму. Іншими словами, Франкове оповідання – предтеча пізнішого, більш абсолютизованого, імпресіонізму, репрезентованого у творчості того-таки М.Коцюбинського. Тому “Дріада” має не тільки величезне естетичне, а й культурно-історичне значення.

Загалом художня практика Франка зафіксувала documents humains його звернення до поетики імпресіонізму, що в діалектичній єдності з теоретичним осмисленням доктрини цього літературного напряму давало можливість письменникові цілісно впроваджувати здобутки імпресіонізму у власній творчості, а відтак і в українському літературному процесі.

Аналіз літературно-критичної та художньої спадщини Франка свідчить про те, що імпресіонізм в українській літературі – не випадкове, а цілком закономірне, послідовне, зумовлене іманентним розвитком національного літературного процесу явище.

Наше дослідження ще раз доводить безпідставність і надуманість міфу про Франкову нібито опозиційність до новітніх напрямів у мистецтві. Не барикади, а мости будував Каменяр між українською та європейською, “старою” та “новою” літературами. Інша справа, що він був категоричним противником того, щоб рух на тих мостах перетворювався на односторонній…

### Список використаної літератури

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза – К., 1994. – 165с.

2. Бахтин М.Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва, 1975.

3. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. – М., 1983. – 440с.

4. Гаманн Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. – М., 1935. – 179с.

5.Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературь и въ искусствь. – Москва, 1891. – 350с.

6. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХст. – Львів, 1999. – 280с.

7. Денисюк І.Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.// Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. Думка, 1989. – 688с. – С.5 – 26.

8. Импрессионисты, их современники, их соратники: [Сборник]. – Москва, 1976. – 319с.

9. Задорожна С., Бернадська Н. Українська література (запитання і відповіді). – К., 1996. – 232с.

10. Зарубіжна література/ За ред. О.М.Ніколенко, Н.В.Хоменко, Т.М.Конєвої. – К., 1998. – 320с.

11. Зеров М. Твори: У 2т. – К., 1990.

12. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХст. - К., 1995. – 146с.

13. Кузнецов Ю. Слідами феї Моргани…: Вивчення творчості М.М.Коцюбинського в школі: Посібник для вчителя. – К., 1990. – 208с.

14. Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка// Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч. 1. – 740с. – С.202 – 207.

15. Малахов Н. Модернизм: Критический очерк/ Под ред. В. Ванслова. – Москва, 1986. – 152 с.

16. Музей д’Орсе: Париж: Альбом/ Авт.-упоряд. Л. Торшина. – К., 1991. – 48с.

17. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365с.

18. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі //Літературознавство: Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С.118 – 130.

19. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831 – 1864). – Warszawa, 1964. – 411s.

20. Фейнберг Л., Гренберг Ю. Секреты живописи старых мастеров. – Москва, 1989. – 318с.

21. Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991. – 270с.

22. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К., 1978.

# **Розділ ІV**

# **Іван Франко та новітні напрями літератури**

Аналіз творчої спадщини Івана Франка доводить, що у власних естетичних пошуках письменник часом випереджав розвиток світового літературного процесу. Завдяки синтезуючій здатності він зумів творчо засвоїти як на рівні теоретичного осмислення, так і втілення в художній практиці не тільки елементи загальновідомих і відносно популярних на той час романтизму, реалізму, натуралізму, імпресіонізму, але й напрямів, які за життя Франка тільки формувалися. До останніх, зокрема, належали експресіонізм і навіть сюрреалізм. Доведення цієї тези буде ще одним кроком до спростування надуманого протиставлення “Франко – модернізм”. Цілком погоджуємось з думкою Н.Шумило про те, що “вчений-ерудит, письменник широкого діапазону, І.Франко з висоти знань різночасових культур у західноєвропейському модернізмі вбачав лише один з багатьох можливих шляхів, а точніше, одну із стежок подальшого розвитку літератури і, можливо, не найвідповіднішу українському менталітетові” [10, 776]. І все ж… Письменник не тільки спостерігав з висоти знань за багатьма шляхами і стежками подальшого розвитку літератури, але й як невтомний, допитливий мандрівник намагався ними подорожувати. А деколи доводилося і власні стежки прокладати для того, щоб на широкі шляхи їх перетворили вже наступні покоління літераторів.

У цьому розділі ми пройдемо слідами Івана Франка по тих стежках і дорогах, прокладених у літературно-критичних працях і художніх творах письменника, аби довести, що вони обов’язково ведуть до здобутків європейської культури, до системи загальнолюдських духовних цінностей.

4.1. Поетика експресіонізму у творчості І.Франка

Як відомо, експресіонізм утворився як противага до реалістичного типу творчості загалом і до імпресіонізму зокрема. Реалістичний тип творчості має міметичну основу, відображальний характер і є раціоналістичним за своєю суттю. Його філософія – філософія позитивізму.

Філософська основа експресіонізму та сама, що й у модернізму в цілому. Насамперед це так звана “філософія життя” – суб’єктивно-ідеалістична течія у філософії, що виникла у Німеччині (Ф.Ніцше, В.Дільтей) і Франції (А.Бергсон), у центрі якої – розуміння життя як абсолютного, безмежного начала світу, різноманітного у своїх проявах. На початку ХХ ст., з його війнами та революціями, людство поступово втрачає довіру до розуму, до можливості на раціоналістичних засадах впровадити позитивні зміни у політичний, соціально-економічний та культурний устрій суспільства. Сам світ і людське буття в ньому здаються деформованими, хаотичними, абсурдними. Тому нова філософія (а за нею і література) є ірраціональна в своїй основі.

Реалістичний тип творчості тяжіє до так званого об’єктивізму. Свого часу Флобер висловлював думку про те, що автор у своєму творі повинен бути подібним до Бога у Всесвіті: має бути присутнім у всьому і водночас невидимим ніде. Подібної точки зору дотримувалися і брати Гонкури: “Автор у своєму творі, як поліція в місті, повинен перебувати скрізь і ніде”. [2, 461]. Найбільш суб’єктивним та індивідуалізованим серед напрямів реалістичного типу творчості є імпресіонізм. Щоправда, імпресіоністи намагалися у творах фотографічно точно відобразити суб’єктивні враження від реальної дійсності.

В імпресіонізмі як відображальному мистецтві вектор дії спрямований від реалій зовнішнього світу до внутрішнього світу митця. В експресіонізмі як мистецтві вираження – навпаки: від внутрішнього світу художника до реалій зовнішнього середовища. Роль автора в цьому процесі зводиться до ролі своєрідної призми, через яку всі ці впливи пропускаються для того, щоб посилити, послабити, сфокусувати або розсіяти їхню дію. Звичайно, Іван Франко не міг бути добре обізнаним з ідейно-естетичною доктриною експресіонізму, яка за його життя тільки починала формуватися, але геніальність українського письменника полягає в тому, що він дуже тонко відчував ті об’єктивні обставини, які впливали на загальний розвиток світової літератури, і це йому давало можливість правильно передбачати, а деколи навіть випереджати поступ літературного процесу. До геніального просто Франко формулює, по суті, принцип майбутнього експресіоністичного мистецтва. На його думку, те, що Золя, Гонкури, інші письменники-натуралісти називали “людськими документами” – повинно пропускатися крізь призму індивідуальності й поетичної фантазії автора; “призма ця – скоріше слабо опукле дзеркало, що відображає речі і людей незвичайно точно в усіх деталях, хоч і порушує якоюсь мірою природні пропорції між цими деталями” [9, т.28, 153].

До речі, спадкоємними зв’язками експресіонізм пов’язаний і з натуралізмом, до популяризації якого в Україні має (тепер вже безсумнівно!) відношення й І.Франко. Експресіоністи запозичили в натуралізму увагу до непривабливих, дискомфортних сторін реальної дійсності, демократизацію тематики (урбаністичні мотиви, живопис соціального “дна”), біофізіологічне потрактування поведінки персонажів і, чи не найголовніше, бажання епатувати читача зображуваними картинами. Суттєва різниця між цими напрямами в тому, що заснований на позитивістському раціоналізмі натуралізм вражає читача фотографічно точними картинами брутальної, потворної дійсності, а ірраціональний у своїй основі експресіонізм епатує відтворенням політичних, соціально-економічних, морально-етичних вад суспільства в кривому чи “слабо опуклому” дзеркалі. Таким чином, експресіоністи не гребують прийомом навмисної деформації тієї самої дійсності. Навіть більше, теоретики літератури вважають, що “деформація заради загостреної передачі найсильніших людських почуттів стає основою стилю експресіоністів”. Фізіологічне напруження, що є характерним для їхньої творчості, “виявляється в стилізації та ламаності художньої форми, в підкреслених контрастах..., різних зміщеннях планів” [4, 38].

Франко вміє епатувати реципієнта і натуралістичним фотографізмом, і гіперболізованим, а часом навіть деформованим зображенням реальної дійсності. Вміє він також епатувати літературну критику, ведучи “психічну атаку” на її позиції, так само, як це робили німецькі експресіоністи. В тогочасних українській і німецькій літературах були подібні проблеми: потрібно було “долати інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашування, провінціальної дріб’язковості” [5, 143-144].

Оголосивши вотум недовіри раціоналізмові, експресіоністи апелюють не так до розуму, як до серця читача. Мовою експресії вони звертаються до емоційної, почуттєвої сфери людського єства. Експресіоністи шукають жорсткі, пронизливі, часом дискомфортні, дисгармонійні засоби художнього зображення, які були б здатні розворушити почуття, що, на їхню думку, сприяє здійсненню основної мети творчості – розкрити і донести до реципієнта те нервове напруження, котре переживали самі митці. Франко, який із величезною повагою ставився до розумової “наукової підкладки” у творах мистецтва, все ж не міг не помітити пануючої в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. тенденції до посилення емоційного звучання у творчості представників модерністської літератури. Про “новішу белеристику” в Україні він пише: “Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об’єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії” [9, т.41, 525-526]. Більше того, правдивий і послідовний позитивіст Франко час від часу й сам дозволяє собі творчі експерименти в царині “емоціо”. У переважній більшості – це своєрідні ірреальні вкраплення в канву загалом реалістичних творів. Навіть у добу соцреалізму неможливо було зігнорувати присутність зазначених епізодів у творчості Франка. І.Стебун, наприклад, пише: “Коли свідомість мовчить, із закамарків пам’яті виповзають ті враження, що відбилися в ній, не створивши зв’язаного логічного ланцюга. Виникають дивовижні химери снів...” [8, 119].

Франкознавці намагалися і намагаються проникнути в таємниці творчої лабораторії письменника саме через “чорні ходи” ірраціонального, що ведуть до підвалин його підсвідомості. М.Євшан, аналізуючи повість “Перехресні стежки” та “Великий шум”, зазначає, що “обидві вони роблять пригноблююче враження своїм настроєм..., якийсь “надприродний” елемент втискається в ті повісті, розриває їх композицію і, хто знає – чи не самі творчі задуми автора”. На думку літературознавця, “це наче настрій чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрій, який находить на думку несподівано, здавлює її як спазм і кладе перед очі дикі, страшні візії” [7, 316].

В окремих епізодах із Франкових творів знаходимо рису, характерну для творчості експресіоністів, у яких “підвищена експресивність спотворює реалістичну художню форму...; явища життя часто постають у вигляді калейдоскопа фантастичних, кошмарних видінь” [4, 38]. Ілюстративного в цьому плані матеріалу у Франка не бракує. У новелі “На роботі” глибиною експресії вражає образ зустрінутого в царстві Задухи мученика-ріпника:

“Аж ось туй недалеко мене крик розлягся. Приглядаюся ближче. Ріпник. І чого він так заводить?” Я вдивляюся в нього ще ліпше... Господи! Що йому таке? Права рука і права нога в нього потрощені на камуз. Кров обстила, кістки подрухотані стирчать. А він штигулькає та все кричить: “Віддай ми моє здоровлє. – окаяннику, жиде! Возьми собі тоту прокляту заробленину! Возьми си мої гроші кроваві, - всьо возьми! Лиш віддає ми моє здоровлє! В мене діти дрібні! Без руки не зароблю на них! Моя хата далеко. Без ноги не зайду до неї!” [9, т.14, 301-302].

Для того, щоб пробити стіну відчуження, відстороненості у взаєминах із читачем, Франко застосовує “вибухову суміш” – поєднання елементів натуралізму й експресіонізму.

У “Наверненому грішнику” подібним чином він зображує всі жахи пекла, які постали перед головним героєм – Василем Півтораком:

“І от йому бачиться, що він уже впав на сам спід пекла, що тут прискакують до нього страшні, гидкі маровища, шарпають його, рвуть і торочать із нього внутреності, валять залізними довбнями в голову, видовбують розпеченими долотами очі. Йому бачиться, що його руки і ноги колесують зубчастими колесами, що його поять розтопленов смолов. Йому тепер в страшенних образах привиджувалися всі тоті кари, котрі не раз чув з казальниць приобіцювані пиякам” [9, т.14, 359].

Детальні описи пекельних мук, жорстокі фантазії на тему покарання за гріхи, які у середньовіччі використовувалися з метою повчання, навернення грішників на праведний шлях, проявлялися і в барочному гротеску, і в містичному романтизмі, і в сучасному Франкові натуралізмі, і, зрештою, в експресіонізмі. У Франка страшні візії Гриня, Василя Півторака – це лише ірреальні епізоди, які підвищують емоційну тональність у загалом реалістичних творах. Тому їхня поява раціонально пояснюється (у першому випадку напівсвідомим від задухи станом Гриня, а в другому – гарячковим маренням Василя).

Художник-експресіоніст Жорж Руо писав: “Живопис для мене – засіб для того, щоби забути про життя, крик у ночі, стримуване схлипування. Прихована посмішка. Я мовчазний друг тих, хто страждає мовчки” [1, 53]. Образ крику в нічній пітьмі, крику, якого ніхто не чує – типовий для творчості експресіоністів. Згадаймо хоча б класичну в цьому аспекті картину Е.Мунка “Крик”. Ця назва, характерна для живописних полотен експресіоністів, цілком підійшла б до насичених звуковими образами літературних картин Франка.

У Василя Півторака “шум в голові заглушував усі гадки, переливався у всілякі найвідразливіші, найстрашніші голоси, які коли-небудь чув на своїм віці. Тут був і скрип корби, котров витягав послідній раз сина з ями, і глухий звук падучого тіла, і тяжке бовтнення у глибоку пропасть, і роздираючий душу вереск мліючої матері, і все, все, що мов тараном, розвалило його щастя, мов громом, роздрухотало його життя...” [9, т.14, 359].

Очищення через крик приходить до Василя у момент найвищого емоційного напруження, коли з усіх боків насуваються на нього жертви бориславської нафтової лихоманки:

“Із усіх кутів вони тиснуться до нього, стогнуть, плачуть, пищать, регочуться і тісніше його обступають, наступають на його ноги, на груди, давлять, тлумлять, їх дотик холодний, мов крига, проймає його до костей, ваготить на нім, мов навалені гори. Дух йому запирає, смертельний піт заливає очі, і нараз з глибини зболілої душі виривається страшний крик: “Змилуйтеся надо мнов. Що я вам винен? Хіба я хотів лиха для вас? Хіба я щасливіший від вас?” [9, т.14, 359-360].

В оповіданні “Панталаха” елементи експресіонізму знаходимо в описах містичного страху Спориша, його нічних кошмарів, фантасмагоричних видінь, коли “найменший шелест перемінювався в його сонній уяві на остре, свистюче гарчання, і при тім відголосі він за кождим разом зривався, мов опарений” [9, т.17, 269]. Щоправда, вся містика, з якою пов’язаний страх Спориша, пояснюється врешті-решт цілком реалістично, як результат пережитого стресу. Елементи експресіонізму, які вдало синтезуються з елементами натуралізму, з волі автора не виходять за рамки реалістичної доктрини.

Здатність натуралізму й експресіонізму утворювати між собою синтетичні сполуки ілюструють також деякі епізоди роману “Перехресні стежки”. Приклад – кошмарний сон, у якому Євгеній бачить фантастичну весільну дарабу, при кермі якої “стоїть молодий керманич, уродливий гуцул з чорним довгим волоссям, у білій, рясно вишитій сорочці, стоїть і не ворухнеться” [9, т.20, 257]. Коли дараба пропливає повз Рафаловича, він впізнає у молодому себе. Дараба щезає за чорною скелею...

“Євгеній забув уже про дарабу і вдивляється в новий предмет. Ось він уже недалеко берега... Се не дерев’яна колода , се біле тіло жіноче. Випручалися мармурові груди з рожево-вишневими пуп’янками. Розкидані по воді руки, виринає, то знов тоне в воді голова з лицем, піднятим до неба. Хвиля гойдає те тіло, розчісує довге золотисте волосся. Ось лице до половини піднялося з води. Очі відчинені, і на них примерз навіки вираз невимовного страху, нестерпної муки. Уста напівотворені, лице бліде, тільки на чолі царює надземний супокій” [9, т.20, 258].

Епізод зі сном Рафаловича легко можна було б переробити на самостійний і самоцінний експресіоністичний твір, але вірність на рівні свідомості ідейно-естетичній “присязі”, яку склав Франко свого часу доктрині “наукового реалізму”, примушувала письменника упродовж тривалого часу доводити, що “і один у полі – воїн”. На початку ХХ століття, коли декаданс, модернізм активно утверджувалися в літературі, Франко продовжує чесно “обгороджувати” реалістичними рамками (сну або хворобливого стану психіки) ті місця у творах, де “мрії безумні, немов той табун, вигравають по полю, гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б’ють” [9, т.3, 342].

У “Перехресних стежках” цілком реалістично (збудженим станом психіки, близьким до афекту) пояснюється і фантасмагоричне видіння Регіни, в описі якого чи не найяскравіше з усіх творів письменника проявляється поетика експресіонізму:

“Блискучий камінець на сонячній вершині – Євгенієве лице, молоде, свіже, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп’янової гри... гуркіт фіакрів... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою. Розхиляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик бубонить прокляті слова:

“– Най вас Бог благословить! Най вас Бог благословить!” [9, т.20, 433].

Елементи експресіонізму знаходимо також у деяких поетичних творах Франка. Підвищеною експресивністю відрізняються зокрема поезії, в яких автор досліджує темну сторону людського єства. Наприклад:

Досвітній нурок із мене: що в власному “я” там таїться

На болотистому дні – знаю, голубчики, й се!

Черепи стовчених мрій, кістяки неоправданих планів,

Зломки дрібних пожадань, трупи обманних надій.

Ах, а крім того, гидкі слимаки самолюбства, медузи

Зависті, хроби гризот, кефалоподи підлот [9, т.3, 343].

Подібне бачення “підвалин” людського “Я” зустрічаємо і в інших віршах поета:

Ти знов літаєш надо мною, галко,

І крячеш горя пісню монотонну;

Глядиш у серця глибину бездонну

І бачиш гниль, гидоту беззаконну –

Не страх тобі нічого і не жалко [9, т.3, 152].

В контексті експресіоністичного несприйняття ідеалістичного погляду на людську сутність читається Франкове застереження, що в “тихому заливі свого серця” можна знайти не тільки “перли і алмази”, “тепло і розкіш раю, й пахощі без краю”:

А як знайде гидкії черви

І гіркість сліз, розбиті нерви,

Докори хорого сумління,

Прокляття свого покоління,

Зневіру чорну, скрип розстрою,

То що почать з такою грою? [9, т.3, 108].

Деякі поезії Франка своєю антимілітаристською тематикою та образною системою нагадують картини відомого німецького художника-експресіоніста Г.Гроса. Ось уривок із Франкового вірша “Три стирти”:

Купці вози зупинили,

Змови собі не чинили,

Скочили всі три у один.

“Ось нам підмога неждана!

Сіно якогось-то пана,

А пан же, чей, не голоден.

Пану ніяка там шкода,

А нашим коням вигода,

Надберем з кождої купи”.

Що котрий те сіно рушить,

Зараз і ахнути мусить –

В кождій під сіном лиш трупи [9, т.3, 386-387].

В поетиці експресіонізму витриманий також вірш “Sic transit...”:

Була твоя осінь спокійна й багата,

Від бур життьових у безпечний сховалась ти кут;

Часом лиш грижа до твоєї загляне кімнати,

Загляне й відійде, немов скаже до себе “не тут” [9, т.3, 388].

Як бачимо, і в поетичних творах І.Франка, і в його прозі міститься чимало доказів практичного втілення в художній творчості тих теоретичних постулатів ідейно-естетичної концепції письменника, які є близькими до положень експресіоністичної доктрини.

Наявність елементів експресіонізму у творчості Франка доводить також геніальність письменника в аспекті синтезування елементів різних літературних напрямів на вищому рівні художнього узагальнення.

##### Список використаної літератури

1. Байер И. Художники и социализм. – М., 1966. – 120 с.
2. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. – М., 1964. – Т.1. – 710 с.
3. Євшан М. Іван Франко: Нарис його літературної діяльності//Сучасність. – 1967. - № 5 – 6.
4. Малахов Н. Модернизм: Критический очерк/Под ред. В.Ванслова. – М., 1986. – 152 с.
5. Мотылëва Т. К спорам о релизме ХХ века//Вопросы литературы. – М., 1962. - №10. – С. 140 – 158.
6. Наливайко Д. Искусство: Направления, течение, стили. – К., 1985. – 230с.
7. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світі новітніх наукових відкриттів//Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. – Львів, 1998. – С. 313 – 319.
8. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. – К., 1958. – 315 с.
9. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978.
10. Шумило Н. Полеміка Івана Франка і “молодомузівців”//Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. – Львів, 1998. – С. 772 – 776.

4.2. Елементи сюрреалізму в естетичній концепції Івана Франка

Делікатність теми “Франко і сюрреалізм”, яка вписується у контекст ширшого дослідження – “Франко і модернізм”, примушує зробити насамперед кілька застережень.

По-перше, вживаючи термін “сюрреалізм”, маємо на увазі не чітко сформульовану ідейно-естетичну доктрину, що остаточно скристалізувалася в Європі вже після смерті письменника (“Перший маніфест сюрреалізму” датований 1924 роком), а прийоми й засоби художнього зображення, ідейно-естетичні настанови у творчості Франка, що читаються потенційно в руслі європейського сюрреалізму.

По-друге, йдеться не про місце Франка в європейському сюрреалізмі, а про місце сюрреалістичних тенденцій у творчому методі Франка.

По-третє, пафос нашого дослідження спрямований не на зворушливе зображення Франкового “причастя” до світового сюрреалізму, а на з’ясування того факту, що у власних естетичних пошуках письменник часом випереджав розвиток світового літературного процесу.

Проблема сюрреалістичних тенденцій у творчості Франка має два взаємопов’язані рівні:

1) теоретичного осмислення (філософська основа, відображення в літературно-критичній спадщині);

2) практичного втілення в художній творчості.

Щодо першого, то сюрреалізм, як відомо, мав те саме філософське підґрунтя, що й модернізм у цілому. Насамперед це так звана “філософія життя” – суб’єктивно-ідеалістична течія у філософії, що виникла у Німеччині (Ф.Ніцше, В.Дільтей) і Франції (А.Бергсон), у центрі якої – розуміння життя як абсолютного, безмежного начала світу, різноманітного у своїх проявах. Представники цієї течії були принциповими агностиками: оскільки життя вічно рухається й вічно змінюється, то його не можна збагнути за допомогою розуму або почуття. Ми можемо лише наблизитися до суті речей (а не пізнати!) за допомогою інтуїції чи особистого переживання [10, 7]. Парадоксальним чином ірраціоналісти початку XX ст. запозичили подібний погляд на “суть речей” у своїх непримиренних ідеологічних противників – позитивістів кінця XIX ст., котрі, попри визнання всезагального детермінізму (причинно-наслідкового зв’язку між всіма явищами природи), дуже обережно ставилися до пізнання суті окремих феноменів. Адже, за визначенням Б.Скарги, одним із шести значень терміну “позитивний” було “відносний” – на противагу до “абсолютного”, а, отже, відносним вважалося і знання про будь-який окремо взятий феномен [28, 12].

Скажімо, послідовний позитивіст у літературі – Е.Золя писав: “Звичайно, я веду мову не про проникнення в причину речей, а про те, яким чином все відбувається... Першопричину речей вчений залишає філософам, оскільки не має надії будь-коли знайти її [11, 268].

Немає сумніву, що інший послідовний позитивіст – І.Франко був добре обізнаний і з творчістю Е.Золя, і з концептуальними положеннями “філософії життя”, і з “філософією серця” – основним традиційним напрямом української філософії, що його вперше найповніше сформулював Г.Сковорода. Філософ вважав, що суттю людини є її серце, її внутрішній світ, який може пізнати лише Бог. Вважається, що саме на перетині “філософії життя” й “філософії серця” сформувався український модернізм [10, 8].

Саме в контексті “філософії серця”, а не власне європейського модернізму читається Франкове бачення внутрішнього ідеального світу людини, яке він висловив у період чи не найбільшого свого захоплення позитивізмом!: “То не єсть розум, то не єсть ісключно чувство. То єсть іскра божества, котрою наділений дух людський” [32, т.26, 398]. Оскільки світ завжди перебуває у русі, то, на думку прихильників “філософії життя”, до його розуміння можна тільки наблизитися за допомогою інтуїції, особистого переживання. Тому-то вищим знанням проголошується не наука, а поезія, зважаючи на її здатність одухотворити світ, проникнути в найпотаємніші його глибини. Ніколи не принижуючи роль науки, Франко водночас високо цінить і значення поезії в процесі пізнання, оскільки “поезія єсть винайдення іскри божества в дійствительності” [32, т.26, 399].

На зламі XIX – XX ст. відбувається зміна раціонального напряму в філософії на ірраціональний. “Людина – це симфонія ірраціонального, – писав у програмній статті “Модернізм” Харі Мартинсон, – з її ірраціональної суті походить її гуманізм, її велич і її ницість, її радість і її печаль. Абсолютно раціональним є лише звір” [24, 421].

Існує цілий ряд об’єктивних причин, чому людство на початку XX ст. відмовило в довірі розуму та його символічному втіленню в ідеї *Бога чи Прогресу.* Це насамперед передчуття та наслідки воєн і революцій. Після буремних подій початкуXX ст. (1-ша світова війна, розпад Австро-Угорської імперії, революції в Росії), після стількох жертв, принесених на вівтар абстрактних світлих ідеалів, у світовій історії чергового разу настав період втрачених ілюзій. Вкотре людство відчуло себе ошуканим. “Війна, революція в Росії та біди всього світу здаються мені повінню зла, – писав Ф.Кафка. – Війна відчинила шлюзи хаосу” [14, 4].

І.Франко, якщо й не був свідком усіх зазначених політичних подій, то, принаймні, жив у атмосфері передчуття їх. Як відомо, теза про абсурдність, хаос людського існування у світі є центральною в модерністському світовідчутті. Риси абсурдності буття віднаходить М.Зубрицька в поемі І.Франка “Мойсей” [12, 110-115]. Справді, відчуття абсурдності від споглядання деяких сторін об’єктивної дійсності було знайомим і для українського письменника, але мабуть не варто абсолютизувати цю рису Франкового світосприйняття, оскільки, на відміну від модерністів, І.Франко з притаманними йому оптимізмом та максималізмом прагнув усунення абсурдних сторін людського буття, а не впадав у відчай від їхнього споглядання.

Ірраціоналізм у філософській думці початкуXX ст. репрезентують такі фундаментальні для сюрреалістичної доктрини течії, як інтуїтивізм А.Бергсона, теорія психоаналізу 3.Фройда, вчення про домінуючу роль фантазії та випадкового в мистецтві В.Дільтея.

В гносеологічній концепції Анрі Бергсона важливе значення мають моменти так званого “інтуїтивного просвітлення”, коли людина найближче підходить до суті речей або, за Франком, до “іскри божества в дійствительності”. Франко-позитивіст, Франко-раціоналіст ніколи не ігнорував такого цілком ірраціонального поняття як “натхнення”, яке за своєю суттю і є моментом отого “інтуїтивного просвітлення”. Український письменник переконаний, що якраз “гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова, таких, як Гомер, Софокл, Дайте, Шекспір, Гете і небагато інших” [32, т.31, 65].

Адепти модернізму загалом і сюрреалізму зокрема у численних маніфестах намагалися цілком *раціональними аргументами* довести необхідність *утвердження ірраціоналізму* в мистецтві. У цьому чи не найбільше їм прислужилася концепція Зигмунда Фройда, яка давала наукове обґрунтування підсвідомих факторів психіки. На думку австрійського психоаналітика, підсвідомість людини є глибинною основою всієї її свідомої діяльності, показником її індивідуальної неповторності. Фундаментом психічної та практичної діяльності людини, основним стимулом її творчої діяльності Фройд вважає примітивні інстинкти, прагнення до агресії, статевий потяг [20, 68].

І.Франко та 3.Фройд мають багато схожого як у біографіях, так і в наукових психологічних та філософських пошуках: вони жили в одну історичну епоху, в одній державі, були однолітками, їхні світоглядні та наукові інтереси формувалися в однаковій духовній, інтелектуальній атмосфері. І все ж, не зважаючи на всі ці нюанси, І.Михайлин, наприклад, вважає, що І.Франко належить XIX, а 3.Фройд – XX ст. [23, 312].

Український письменник часто випереджав свій час. Ще в XIX ст. він висловлював ідеї, які стали провідними в психоаналітичному вченні 3.Фройда XX ст. Відсутність систематизації психологічних пошуків І.Франка пояснюється тим, що, на відміну від 3.Фройда, він не вважав психологію справою свого життя, вона належала радше до видатків його літературної діяльності. Франко проявляє себе як блискучий психоаналітик у праці “Із секретів поетичної творчості”, наповненій ідеями, що цілком узгоджуються з вченням Фройда про підсвідоме. Та й не дивно: у Франка і Фройда були спільні вчителі – В.Вундт, М.Дессуар, Г.Штайнталь, К. дю Прель. Скажімо, аналізуючи студію Макса Дессуара “Das Doppel-Ich”, Франко пише: “В своїй студії підносить Дессуар той факт, що велика сила спостережень, зібраних в останніх часах, довела нас до зрозуміння того факту, що кождий чоловік, окрім свого свідомого я, мусить мати в своїй натурі ще якесь друге “я”, котре має свою окрему свідомість і пам’ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір, свою застанову і своє ділання – одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну особу” [32, т.31, 60]. Окреме місце в “Секретах ...” займає вчення про підсвідоме (або “несвідоме”, “нижню свідомість” термінологією Франка): “Всі ті факти доказують, що є в нас не тільки якась несвідома інтелігенція, але також несвідома пам’ять, або, краще, відомість і пригадування поза обсягом нашої свідомості з “величезним, невичерпаним магазином думок і почувань, багатий шпихліром, котрого засіки при корисних обставинах можуть відчинитися і видати з себе скарби, про які їх щасливий властитель не раз і сам не знав нічогісінько”. Франко слушно зазначає, що “копачі захованих скарбів се й є наші поети” [32, т.31, 62-63].

Досліджуючи психологічну концепцію І.Франка, Р.Піхманець пише: “Нижню свідомість” І.Франко в основному ототожнює з тією структурою, яку сучасна наука означує як індивідуальне неусвідомлюване психічне, і цілісну концепцію якої вперше запропонував 3.Фройд” [25, 313].

Вектор наукових пошуків І.Франка багато в чому збігався з вченням З.Фройда. Має рацію І.Михайлин, що “в особі І.Франка Україна і світ мали видатного науковця, котрий не просто вільно орієнтувався в новітніх концепціях і течіях, але й розробляв своє власне вчення у тому напрямку, який стане одним із центральних для XX ст., адже саме таким стало в ньому вчення психоаналізу” [23, 311].

Але нас цікавить психоаналіз не як самоціль, а в його зв’язку з концепцією сюрреалізму. Ще в античний період Платон стверджував, що матеріальний світ речей є лише блідою тінню істинного світу ідей. Відповідно мистецтво він вважав тінню тіней, а істинне буття людини пов’язував із буттям у світі ідей – до народження і після смерті. На його думку, людина, живучи в реальному світі, здатна лише пригадувати своє істинне буття. Одним із способів такого пригадування Платон вважав сон. По суті, ця Платонова ідея лежить в основі ідейно-естетичної концепції сюрреалізму: оскільки зовнішній реальний світ речей є абсурдним, сюрреалісти за допомогою інтуїції та підсвідомого намагаються проникнути в світ надреальний, в істинний світ ідей. Але на чатах до цього світу невблаганний охоронець – людський розум або, за термінологією Фройда, “супер его”. Отже, щоб проникнути в бажаний світ потрібно насамперед здолати цього “Цербера”. Як правдивий позитивіст, Франко завжди з величезною повагою ставився до “раціо” не тільки в процесі пізнання дійсності, але й у художній творчості . Проте він усвідомлював, що “враження, засипані в нижній свідомості, найлегше виходять на верх тоді, коли верства верхньої свідомості – щезне чи то хвилево, у сні, чи назавжди, в тяжкій хворобі” [32, т.31, 62].

Сюрреалісти ідеальними “провідниками” в надреальне “потойбіччя” вважали людей з порушеною психікою, на яких не розповсюджується влада “раціо”. “Я здатний провести ціле життя, викликаючи божевільних на признання, – писав Андре Бретон. – Це люди скрупульозної чесності, чию безгрішність можна порівняти тільки з моєю власною” [24, 41-42]. Розумоборчі настрої досягли свого апогею в іншому стильовому різновиді модернізму – дадаїзмі. Сюрреалісти до таких радикальних висновків ще не доходили, але й вони з величезною цікавістю ставилися до психічно хворих людей, а деколи у власних художніх творах навіть намагалися стилізуватися під них.

Насправді питання про межу між творчою уявою, фантазією та хворобливим станом психіки дуже делікатне. Де закінчується одержимість і починається психопатологія? На це питання досі не можуть дати відповідь самі психологи та психіатри. То ж, мабуть, тим більше не варто робити висновки літературознавцям (навіть геніальним!). Адже і в Мопассана, і в Достоєвського, і в Стефаника, і, зрештою, у Франка були певні симптоми душевної хвороби, але ж це не означає, що ми повинні відкинути їхню творчість.

Відомий психіатр Ч.Ламброзо в праці з промовистою назвою “Геніальність і божевілля” пише: “Немає жодного сумніву, що між божевільним під час припадку і геніальною людиною, котра обдумує і створює свій твір, існує якнайповніша подібність” [19, 16]. На думку вченого, “геніальні здібності часто розвиваються на шкоду окремим психічним сторонам”, і “ми можемо припустити, що геніальність супроводжується аномаліями того самого органу, на якому базується слава генія” [19, с.302]. Однак “жорстоко помиляються ті, хто думають, що душевні хвороби завжди супроводжуються послабленням розумових здібностей, бо насправді ці останні, навпаки, часто отримують у божевільних незвичайну живість і розвиваються саме під час хвороби” [19, 94]. Варто зазначити також, що поезія і божевілля за посередництвом натхнення мають багато спільного. Ненормальність у загальному розумінні часто є ознакою акцентуйованості особистості поета, станом людини, що перебуває у творчому пошуку :

Поет – значить, вродився хорим,

Болить чужим і власним горем [32, т.З, 108].

Багатство фантазії та пристрастне збудження завжди були могутніми факторами творчої діяльності. Ч.Ламброзо вважає, що характерною рисою “ушкоджених геніїв” є “свій особливий стиль – пристрасний, тремтливий, колоритний, що відрізняє їх від інших здорових письменників і притаманний їм, можливо, саме тому, що виробляється він тільки під впливом психозу. Цей здогад підтверджується і власним признанням таких геніїв, що всі вони після закінчення екстазу не здатні не тільки творити, але навіть мислити” [19, 213-214]. Хвилеподібні прояви вкрай перебільшених станів екстазу й атонії, збудження та занепаду розумових сил, на думку вченого, помітні майже у всіх великих мислителів, навіть цілком здорових, але душевно хворі схильні приписувати їх “то блискавичному, то ворожому впливу сторонніх, найчастіше надприродніх сил” [19, 224]. Якщо взяти на озброєння зазначений критерій, то сумніви щодо нормальності можуть виникнути по відношенню до кожного хоч трохи талановитого письменника.

Ось, наприклад, як описувала Леся Українка таїнство творчого акту: “Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу zusammenklappt, як порожня торбина. Отак я писала “Лісову пісню” і все, що писала останнього року” [18, 394].

Іван Франко порівнював ненаписані твори з “невродженими дітьми”:

Але цить! Се що?

Чи втопленики з болотного дна

Встають і з хвиль вонючих простягають

Опухлії, зеленуваті руки?

І голос чути, зойк, ридання, стогін –

Не дійсний голос, але щось далеке,

Слабе, марне, тінь голосу, зітхання,

Чутне лиш серцю, та яке ж болюче,

Яке болюче!..

“Тату! Тату! Тату!

Се ми, твої невродженії діти!

Се ми, твої невиспівані співи,

Передчасом утоплені в багнюці!

О, глянь на нас! О, простягни нам руку!

Поклич до світла нас! Поклич до сонця!

Там весело – нехай ми тут не чахнем!

Там гарно так – хай тут не гниєм! [32, т.3, 170]

Франко вважав, що “кождий чоловік у сні або в гарячці до певної міри поет”, і що, “творячи свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації” [32, т.31, 71].

Творчість І.Франка останнього періоду, коли хвороба письменника прогресувала, і коли в реальному житті йому доводилось перебувати часом у світі сюрреалістичних образів, не повинна залишатися на узбіччі літературного процесу.

Я.Мельник, досліджуючи “смеркальний” період життя і творчості Франка, описує цілий ряд таких ірреальних епізодів: це і лист до В.Доманицького, в якому І.Франко розповідає, як у невиясненій для себе об’яві прочитав лист і статтю В.Доманицького, спрямовані персонально проти нього і просить повідомити, чи така стаття справді існує; це і віра Франка у те, що він “раптом дістав можність говорити через так звану пошту духів з віддаленими особами”; і “страшна, майже фантастична пригода”, яка трапилась І.Франкові вночі з 7 на 8 квітня 1908 р. в Ліпіку, коли духи, погрожуючи смертю, змусили вночі покинути помешкання, і аж до ранку гонили Франка луками і болотами, а потім “зложили щось мовби суду”, яким засудили його “на найстрашніші муки пекельні, а перед тим на побут у якійсь горі протягом 18000 літ” [22, 16-17]. Відомі також спогади Чикаленка та Богдана Легкого про те, як І.Франко розповідав, що до нього щодня приходить дух Драгоманова і скручує пальці дротом, не даючи писати [8, 57-61]. Про дивовижні з’яви, що переслідували Франка пише і В.Корнійчук: “У глуху холодну північ, коли відмовляв у послуху стомлений мозок, а в душі наставала глибока павза, перед поетом з’являлись істоти з опухлими зеленими руками. Це приходили до нього “невродженії діти”, “скручені голови” – нездійснені творчі задуми. Або ж у змученій голові поселялася грижа, що, мов павук, снувала сіті, вертілась огняним млинком, пускаючи у пітьму різнобарвні ракети” [16, 298].

У неопублікованих раніше матеріалах із архіву Б.Заклинського знаходимо спогади про спільне перебування з Франком на відпочинку в пансіонаті п.Романчукової в Льоврані в смеркальний період життя письменника (зимою 1908-1909 рр.). Ось уривок із них: “Прикре робив враження сей завмираючий повільно геніальний чоловік. Лиш його вроджене залізне здоров’я ще держало його при життю. Оповідав І.Франко у пп.Романчуків, що переслідують його духи. Летять за ним все дві птички, одна се Драгоманов, друга мабуть Павлик. Через них він не може спати. В стіну все щось стукає вночі. Одну ніч навіть переспав у моїй кімнаті, але й там його найшли” [33, 116].

Гарячковий стан психіки, ілюзії, візії, галюцинації, – все те, що в сюрреалістів вважалося “джерелами задоволення, якими зовсім не варто нехтувати” [24, 41], – для Франка було фатумом, “невідступною зморою”, джерелом нестерпного фізичного та духовного болю. Франко мимоволі жив у світі ірреальних образів, проникнути до якого сюрреалісти намагалися, використовуючи штучні засоби – медитацію, сон, алкоголь, наркотики.

Окреме місце в ідейно-естетичній концепції сюрреалізму належить сну і сновидінню. Особливе зацікавлення поетикою сновидіння Франко проявляє у пізній період творчості, коли хвороба прогресувала. Воно й не дивно, адже, психіатри вважають, що “майже всі ушкоджені генії надавали великого значення своїм сновидінням, котрі у них відрізнялися такою живістю і виразністю, якої ніколи не мають сни здорових людей. Це особливо помітно у Кардано, Ленау, Тассо, Сократа і Паскаля” [19, 223]. Але теоретичні аспекти функціонального та формального застосування поетики сновидіння Франко досліджує задовго до загострення хвороби. Ще у трактаті “Із секретів поетичної творчості він проявив неабияку прозорливість, цього разу вже в суто літературному аспекті, бо, як слушно зауважив М.Ільницький, порівняння поетичної фантазії з сонними привидами або з галюцинаціями (привидами наяву) у Франка “мовби попереджували пояснення поетики авангардистських течій аж до сюрреалізму [13, 26].

У розумінні Андре Бретона, сюрреалізм – “чистий психічний автоматизм , що має на меті виразити або усно, або письмово, або будь-яким іншим способом реальне функціонування думки. Диктування думки без жодного контролю з боку розуму, поза будь-якими естетичними чи моральними міркуваннями” [24, 56]. Дослідники психології поетичної творчості стверджують, що стан близький до “психічного автоматизму”, в більшій чи меншій мірі знайомий кожній обдарованій особистості: “Ті геніальні люди, котрі спостерігали за собою, кажуть, що під впливом натхнення вони відчувають якийсь незбагненно-приємний гарячковий стан, під час якого думки мимоволі народжуються в голові й бризкають самі собою, ніби іскри з палаючої головешки” [19, 13].

У нестійкому хаотичному світі сюрреалісти розглядають “потік свідомості” як точку опори, як щось єдино правильне, суттєве у скомпрометованій дійсності. Тому головний спосіб сюрреалістів щодо створення дійсно суттєвої літератури – “фіксація того потоку думок, уявлень і образів, котрий протікає в людській підсвідомості, виступаючи назовні у сні, в моменти напівзабуття, в присмеркових станах душі” [1, 189]. Щоб досягти цієї мети, письменник або записував все, що приходило в голову, або заглиблювався в напівсонний стан, а друзі старанно конспектували все, що він “нашіптував”. А.Бретон, наприклад, вважав, що в майбутньому сон і реальність з’єднаються в певну абсолютну реальність або в сюрреальність.

Однак сюрреалісти не були оригінальними у зверненні до поетики сновидіння. Ч.Ламброзо, наприклад, дослідив, що “Беттінеллі називає поетичну творчість сном з відкритими очами, без втрати свідомості, і це, мабуть, справедливо, оскільки багато поетів диктували свої вірші у стані, схожому на сон”, “Гете також говорить, що для поета необхідне певне мозкове подразнення, і що він сам створював багато своїх пісень, перебуваючи ніби в припадку сомнамбулізму” [19, 14].

І.Франко добре знався на історії дослідження снів і сновидінь: “На сни звернена була пильна увага вже у старих єгиптян, греків та римлян, – пише він. – Їм надано віще значення, божеське наслання, так само як і поезії. Снами займалися у греків філософи (Арістотель)... і лікарі (Гіппократ, Гален) ... Артемідор... зладив цілу книгу..., де заведено і усистематизовано масу снів (Онейрокрітікон)... Новіша психологія займається ними також дуже пильно, почасти з лікарського погляду, при діагнозі хороб..., а поперед усього з психологічного, щоби на них слідити істоту і вдачу духових функцій” [32, т.31, 71]. Проблема снів і сновидінь цікавила Франка і в суто літературному аспекті. На його думку, у сні наступає “параліч свідомості”. Тому в процесі сонної фантазії, так само, як і в процесі творчості поетичної фантазії , “наша душа дізнає ілюзії, що витворений несвідомою діяльністю мозку світ образів є щось реальне, зверхнє, лежить поза нашим “я”... Як знаємо, сонні привиди відзначаються такою незрівняною пластикою, таким ярким колоритом, яких в дійсності звичайно не зазнаємо або зазнаємо в незвичайно подразненім стані, в гарячці, в галюцинаціях” [32, т.31, 73]. Франко вважає, що “сонна фантазія є не тільки репродуктивна, але й творча: вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали... Легкість асоціювання тих образів у сні – величезна, власне задля браку контролю з боку свідомості і рефлексії” [32, т.31, 74].

До речі, ролі асоціативного мислення у творчому процесі сюрреалісти теж надавали величезного значення. А дехто ставив уміння віднаходити асоціативні зв’язки між розрізненими феноменами реальної дійсності навіть вище від фройдизму і естетики сновидіння в мистецтві сюрреалізму. І.Голль в одному із “Маніфестів сюрреалізму” пише: “...Підробка під сюрреалізм проголошує “всевладдя сну” і називає Фройда новою музою. Наче вчення Фройда можливо перенести в світ поезії! Чи не називається це переплутати психіатрію з мистецтвом?” [24, 322-323]. Для Голля саме асоціативність є своєрідним критерієм істинності сюрреалістичного твору, бо “найпрекрасніші образи – ті, що найпрямішим і найшвидшим шляхом з’єднують елементи дійсності, що знаходяться на віддалі одні від інших” [24, 322].

Про зацікавлення Франка асоціативністю людського мислення свідчить хоча б той факт, що цілий розділ у “Секретах поетичної творчості” присвячений саме цій проблемі[[15]](#footnote-15). Досліджуючи особливості Шевченкової творчості, він зазначає: “Пориваючи нашу уяву від звичайних до незвичайних асоціацій, він осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання – контраст...” [32, т.31, 67].

Як бачимо, на рівні теоретичного осмислення І.Франко часто випереджав історичний розвиток загальноєвропейського літературного процесу. Майбутні найважливіші складники сюрреалістичної доктрини були часткою естетичної свідомості людини, яка намагалася “обняти весь круг людських інтересів”. Але найбільше вражає те, що й на рівні практичного застосування в художній творчості натрапляємо на яскраво виражені елементи сюрреалістичної поетики. У переважній більшості це своєрідні ірреальні вкраплення в канву загалом реалістичних творів. Франко, як і кожна творча особистість, наділений неабиякою фантазією та уявою. Вони й ставали джерелом підсвідомих інстинктивних імпульсів, що знаходили своє сублімоване втілення у творах. Ці імпульси підсилювалися у період загострення хвороби письменника, коли межа між свідомістю та підсвідомістю зникала. Складається враження, що саме в такі моменти “пишні духи ідеалізму”, з якими все своє свідоме життя вів непримиренну боротьбу Франко – позитивіст, раціоналіст, реаліст, мстились своєму тиранові, вириваючись на волю із темниці підсвідомого і матеріалізуючись на сторінках художніх творів письменника. Так народжувалися епізоди, в яких елементи сюрреалізму поєднувалися з елементами інших літературних напрямів і течій: натуралізму, імпресіонізму тощо. Навіть у добу соцреалізму неможливо було зігнорувати присутність зазначених епізодів у творчості Франка. І.Стебун, наприклад, пише: “Коли свідомість мовчить, із закамарків пам’яті виповзають ті враження, що відбилися в ній, не створивши зв’язаного логічного ланцюга. Виникають дивовижні химери снів... Підсвідоме, що виникло з потаємних глибин психіки, може бути то першим імпульсом для розвитку мислі (сон Ангаровича, Владка), то несподіваним і яскравим доповненням до попереднього її розвитку (сон Германа Гольдкремера, Рафаловича)” [29, 119].

Франкознавці намагалися і намагаються проникнути в таємниці творчої лабораторії письменника саме через “чорні ходи” ірраціонального, що ведуть до підвалин його підсвідомості. М.Євшан, аналізуючи повісті “Перехресні стежки” та “Великий шум”, зазначає, що “обидві вони роблять пригноблююче враження своїм настроєм...., якийсь “надприродний” елемент втискається в ті повісті, розриває їх композицію і, хто знає – чи не самі творчі задуми автора”. На думку Євшана, “це наче настрій чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрій, який находить на думку несподівано, здавлює її як спазм і кладе перед очі дикі, страшні візії” [9, №6, 43].

Р. Піхманець пише про образ загадкового потопленика у філософському оповіданні “Терен у нозі”, що це, за логікою Юнга, “наповнені індивідуальним досвідом архетипні форми “колективного безсвідомого” еруптують на поверхню свої внутрішні поклади, вивергають “гарячу магму” з підспудних надр [25, 316]. На думку дослідника, “образ криваво-червоного ока, що наводить жах на пана Суботу з повісті “Великий шум”, ...джерелами сягає збурено-роз’ятреної психіки героя” [25, 316].

Характерною рисою мистецтва модернізму є абсолютизація якогось одного прийому чи засобу художнього зображення і на цій основі створення певної художньої школи. У Джойса це “потік свідомості”, у Кафки – поетика сновидінь. Франко використовує ірреальні вкраплення в художніх творах не як самоціль, а поліфункціонально. Наприклад, описи сновидінь можуть характеризувати психологічний стан героя (сни о. Нестора, п.Олімпії в “Основах суспільності”, Ангаровича в “Для домашнього огнища”, Рафаловича в “Перехресних стежках”, Владка в “Лель і Полель”), нести символічне значення (сни Германа Гольдкремера в “Boa constriktor”, Ангаровича в “Для домашнього огнища”), а також брати участь у сюжетотворенні, виконуючи функцію антиципації. Остання, за визначенням І.Качуровського, це “своєрідний мистецький “завдаток” – коротка підказка: що має статися далі” [15, 468]. Роль віщування, передбачування, натяку на подальші події виконують у художніх творах Франка описи сновидінь (сни Рафаловича в “Перехресних стежках”, Владка в “Лель і Полель”) або візій (марення Регіни в “Перехресних стежках”). І. Денисюк називає містичний епізод з викіпанням молока без вогню в новелі Франка “Неначе сон” сюрреалістичний і пише, що цей мотив виконує у творі роль своєрідного фольклоризму – “так званого чудесного показчика, який виступає у народних казках” [6, 107-108].

В ірреальних епізодах сюрреалістичні елементи гармонійно переплітаються з елементами інших літературних напрямів. Поєднання з елементами натуралізму утворює вибухову суміш щодо свого впливу на реципієнта. Повним експресії та драстичних деталей є, наприклад, сон Владка в “Лель і Полель”:

– Снився мені брат Пачко, – сказав із якимось жалем в голосі Владко, – і такий чорний, такий чорний, мов земля. Стояв перді мною німий, із стуленими вустами, з нерухомими скляними очима – страшний. А в тих очах застиг вираз такого болю, такої скарги, такого невимовного докору, що мене всього аж дрож пройняв [32, т.17, 462].

Поєднання сюрреалізму і натуралізму не є випадковим. Вже в ранній період розвитку сюрреалізму очевидними стали дві тенденції щодо засобів художнього зображення. Одна була пов’язана з революційними авангардистськими течіями, тяжіла до безпредметних форм вираження і абсолютизувалася в абстракціонізм, а інша не так радикально поривала з традиціями в мистецтві й брала на озброєння саме натуралістичну техніку письма. Тому мистецтвознавці відзначають, що “для творчості сюрреалістів показовими є естетизація потворного, акцентування фізіологічних аномалій”, “панування патологічного, жахливого” [18, 70]. Подібна точка зору і у В.Ванслова: “Критичне неприйняття дійсності, позбувшись позитивної (хоч би й ілюзорної) опори, переростає в естетизацію бридкого, що почалася вже у Бодлера в його “Квітах зла”. Поступово розвивається нахил до змалювання потворного, до сприйняття світу як кошмару і хаосу. Ця тенденція по-різному виражається в деяких напрямах модерністського мистецтва..., особливо ж в експресіонізмі та сюрреалізмі. В останньому патологічні, хворобливі явища зводяться в ранг естетичної цінності...” [2, 113].

До речі, окремі поезії Франка (особливо останнього періоду) за своєю поетикою дещо нагадують Бодлерові “Квіти зла”. За своєю тематикою і образною системою такі вірші ще більше нагадують поезію та живопис експресіоністів, зокрема німецьких. Але є в них і певне сюрреалістичне забарвлення, як-от в уривку з вірша “Sic transit...”:

Була твоя осінь спокійна й багата,

Від бур життьових у безпечний сховалась ти кут;

Часом лиш грижа до твоєї загляне кімнати,

Загляне й відійде, немов скаже до себе “не тут” [32, т.3, 388].

Але, повертаючись до питання про естетизацію потворного в сюрреалізмі, зазначимо, що митці вдавалися до такого засобу для того, щоб епатувати реципієнта, викликати в нього шок. Н.Шумило, наприклад, вважає, що “модернізм... на незвичному будував багато своїх починань, – від предметної атрибутики до внутрішнього стану героя” [34, 442].

І.Денисюк зазначає, що “завдання модерністських творів – викликати струс, шок, імпресію, почуття новизни, незвичайності, зміни. Не має значення, що красиве, а що огидне. Саме огидне часто може викликати бажаний ефект разючої модерністичної диспропорції і шоку” [7, 180]. В іншій своїй праці науковець вживає термін “сюрреалістичний шок” вже як стале словосполучення [5,12].

Деякі епізоди в художніх творах І.Франка теж здатні епатувати читача завдяки резонуванню в них елементів сюрреалізму, експресіонізму та натуралізму. Це, хоча б, уже згадувані марення Регіни у “Перехресних стежках”:

...В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленими вихрами. Блискучий камінець на сонячній вершині – Євгенієве лице, молоде, свіже, як було тоді, коли обоє йшли вулицею зі школи фортеп’янової гри... туркіт фіакрів... лице тітки... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхиляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик і бубнить прокляті слова:

– Най вас бог благословить! Най вас бог благословить! [32, т.20, 433].

Свого часу А.Давид-Саважо висловив слушну думку щодо пристрасті людей до огидного та жахливого: “Огидне діє так тому, що воно є безлад, який вражає нас більше, ніж гармонія, жахливе – тому що воно сильно зачіпає наші почуття” [4, 76].

Питанням про взаємозв’язок між “неестетичним” та підсвідомим цікавилася Леся Українка. Вона вважає: “Всі життєві процеси неестетичні, надто як придивитись ближче, всі вони “звірячі”, але з тим нема виходу навіть у смерть, бо й вона “звіряча” і неестетична і веде за собою безліч дальших, може, ще неестетичніших, звірячих та ростинних процесів, – ми над тим влади не маємо, ми можемо тільки “надстройки” (або, по іншій термінології, будови) над тими підвалинами виводити, а підвалини вже будуть такі, як єсть, нам зостається тільки присипати їх землею, щоб не тичіли голі перед нашими очима. Досить буде нам праці і трагедій над тими будовами і ніколи нам буде думати про підвалини” [18, 141].

Ще одна характерна риса сюрреалістичного мистецтва – хаотичність і безлад в композиційній структурі, образній системі. Дуже часто безлад створюється штучно, і тоді сюрреалістичний художній твір стає схожим на фарс. Теоретики літератури вважають, що сюрреалізм з успіхом застосовує “техніку” фарсу: прискорення дії, повтори, нагромадження випадковостей, синхронні рухи кількох персонажів тощо. І не дивно, адже схема фарсу – порушення порядку – хаос – відновлення порядку. Сміх і страх у фарсі – сусіди. Реципієнт замислюється: “А що, якщо норма – лише ілюзія, і світом править хаос?” [26, 54]. Аналізуючи особливості творчого методу Кафки, дослідники відзначають тяжіння письменника до всього тривіального, до сфери побуту, до трагедій, котрі настільки дрібні й абсурдні, що при всій своїй відчайдушності загрожують перетворитися у фарс [14, 5]. І хоч зазначена вище манера загалом не є характерною для творчості Франка, все ж і в українського письменника є твір, показовий в аспекті абсолютизації сюжетного і образного безладу аж до перетворення у фарс. Маємо на увазі новелу І.Франка “Син Остапа”.

У природі, мабуть, не існує твору, який беззастережно можна було б віднести до якогось одного літературного напряму чи стилю. Кожен твір мистецтва “приречений” на те, щоб у ньому більшою чи меншою мірою перепліталися елементи різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами, напрямів. Ми можемо лише говорити про домінування того чи іншого напряму в тому чи іншому творі письменника. Щодо новели “Син Остапа”, то її ідейно-естетичною домінантою, на наш погляд, є поетика сюрреалізму. Від типових творів того-таки Кафки “Син Остапа” відрізняється хіба що декоративною реалістичною “рамкою” (український письменник, на відміну від свого австрійського колеги, вважав за потрібне з'ясувати наприкінці твору, що всі описані в ньому події – це лише переказ сновидіння, і аж ніяк не самодостатній ірраціональний демарш).

Абсолютизація хаосу в повісті полягає в динамічному перебігу подій, калейдоскопічному нагромадженні образів, мішанині комічних та незрозумілих ситуацій. Ось як описує Франко дивну поведінку свого героя в дирекції поліції:

“...Він у страшнім болю кидався і ревів, та гатив поліціянтів іззаду кулаками, та микав їм з лютості волосся цілими жмутами, дер їх нігтями, поки зовсім не окровавив їх. Та вони геройськи витерпіли біль і не пустили його з рук аж біля входу директорської канцелярії. І тут нараз яка ж зміна! Замість шаленого крикуна просто хлопчик-душка. Мов малпочка, сердечно регочучись, він поскакав по канцелярії та й гиц на коліна до старого директора. Обхопив за голову та й став сміючись цілувати його лице і колючу бороду” [32, т. 22, 325].

Вже сама поетизація сновидіння в “Сині Остапа” наштовхує на думку про сюрреалістичну основу твору. До того ж, у новелі присутні й інші типово сюрреалістичні прийоми і засоби художнього зображення, як-от безсюжетність, фрагментарність, “миготання образів”, фотографічне точне відтворення деталей розмови, подекуди натуралістичний дрібнопис, акцентування уваги на проявах психопатології героя, невмотивованість окремих подій та вчинків персонажів, естетизація потворного. “Син Остапа” – багато в чому експериментальний твір для самого Франка. Інакше чим пояснити, що визнаний майстер сюжетної інтриги зберіг залишки фабули в новелі лише у згадуваному вже реалістичному обрамленні?! Та й то ймовірно, що реверанс у бік реалістичного мистецтва зумовлений не суто естетичними потребами, а необхідністю забезпечити алібі перед можливими звинуваченнями в модернізмі. Адже, як слушно зауважив І.Денисюк, саме “модернізм” атакував фабулу, руйнував її і на руїнах створив “антироман” [7, 179].

Літературознавці відзначають кілька головних джерел безсюжетності в літературі сюрреалізму XX ст.: традиції натуралістичного мистецтва, розчарування у всіх ідеалах, перенесення центру тяжіння на підсвідоме життя людини [1, 96]. Зараз вже немає сумнівів у тому, що Франко на певному етапі своєї творчості не тільки захоплювався творчими здобутками натуралізму, а й досконало оволодів поетикою цього літературного напряму. Так само немає сумнівів стосовно Франкового зацікавлення сферою підсвідомості людини. А ось щодо розчарування в ідеалах... З роками, у зрілий період, до Франка прийшло радше не розчарування, а усвідомлення відносності, а, отже, множинності ідеалів.

Фрагментарність у “Сині Остапа” спостерігається як на рівні образотворчому (фрагментарним є внутрішнє “Я” головного героя), так і на жанровому рівні. Літературознавець Дж.Браун, досліджуючи фрагментацію “Я” в літературі англійського модернізму, зазначає, що цілісність “Я” являє собою в принципі незводимість одне до одного різних боків “Я” і їх взаємну збалансованість. Фрагментарне “Я” допомогло відкрити шлях до нового “Я-у-грі”, тобто до ігрового розуміння “Я”, як первинно нестабільного феномену [27, 13].

Фрагментарність на жанровому рівні - не випадкове явище у прозі І.Франка. Саме як фрагменти характеризує І.Тростюк такі прозові твори письменника, як “В тюремнім шпиталі”, “Щука”, “Неначе сон”, “Син Остапа” [31, 478-479].

І.Франко захищає виразові можливості подібних творів: “...Не біда, коли вони будуть фрагментовані; се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальсифікувати, щоб натягти твір до рам, заокругленої повісті” [32, т.33, 399-400].

Свого часу Франко оцінював “Із циклу вігілій” Пшибишевського у перекладі Крушельницького, як “виплід високоталановитого і інтелігентного чоловіка”, але “наскрізь божевільного”: “Божевілля, тяжка духовна хвороба – се виразні признаки сього писання, виразні особливо в тім неспокійнім і придкім миготанні образів його уяви, в наглих перескоках із п’ятого на десяте...” [32, т.32, 32-33]. За іронією долі подібна оцінка згодом ехом відбилася в оцінках деяких творів самого І.Франка. Аналізуючи новелу “Син Остапа”, І.Тростюк відзначає її авантюрний, детективний характер, сповненість химерними, незвичайними подіями. Поведінка головного героя приголомшує “чудернацькими витівками, що дає підстави вважати хлопця психічно хворим”, а “раптова, зламна, новелістична розв’язка у фрагменті “Син Остапа” залишає відчуття ірреальності, фантасмагористичності”. Ключем до розуміння незвичності творчої манери письменника в зазначеній новелі дослідник вважає те, що твір “заснований на підсвідомості вже хворого автора, на його сонних галюцинаціях” [31, 479].

Ми не випадково найбільше уваги приділили аналізу новели Франка “Син Остапа”, оскільки вважаємо, що вона найближче стоїть до сюрреалістичного напряму в мистецтві. Але, окрім неї, у письменника є ще цілий ряд інших художніх творів, поетика яких є близькою до сюрреалістичної.

Про чудову новелу І.Франка “Неначе сон” (“останній спалах великого таланту перед його затьмаренням – хворобою письменника”) І.Денисюк пише, що це “маленький шедевр суворого наукового реаліста несподівано оригінальний своєрідним поклоном автора новим богам літературним – модерністичним” [6, 104]. На думку науковця, “сюрреалізм Франкової новели спирався на сюрреалізм народної казки, на її фантастику, умовність і символіку”, а “літературно-фольклорний символізм і сюрреалізм були притаманні також іншим творам Франка останнього періоду його творчості (“Син Остапа”, “Терен у нозі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош” та ін.)” [6, 111].

У “Галицьких образках” І.Франко розпочинає працю над однією з найкращих сторінок своєї творчості – оповіданнями про дітей (“Малий Мирон”, “Оловець”, “Schonschreiben”). У деяких з них докладність, з якою описуються фрагменти свідомості головного героя, нагадує натуралістичну техніку письма. В оповіданнях “Малий Мирон” та “Під оборогом” автор використовує прийоми “потоку свідомості” та “внутрішнього діалогу” для того, щоб якнайповніше розкрити багатий внутрішній світ дивакуватої дитини. Пізніше ці прийоми “запатентували” як власні винаходи модерністи. Сюрреалісти активно застосовували їх у власній творчості, прагнучи досягти “психічного автоматизму” або працювати “під диктовку думки”. Л.Гінзбург зазначає: “Для сюрреалізму, для “нового роману”, для поетики абсурду характерним є особливий інтерес до внутрішнього мовлення. Внутрішнє мовлення ближче до несвідомого, до туманного стану душі” [3, 208].

Росіяни вже довели (якщо не цілому світові, то бодай самим собі), що прийом “потоку свідомості” народився у надрах реалістичного мистецтва, і що задовго до модерністів цей прийом застосовували Л.Толстой і Ф.Достоєвський. Були спроби і у вітчизняному літературознавстві показати, що модерністи – не піонери у використанні “потоку свідомості”. І.Денисюк відзначає у творах Франка “На роботі” та “Вівчар”, “новітні форми оповіді”, такі як “потік свідомості” або “односторонній діалог”, а ці прийоми “сягають вже у вік двадцятий з характерними для нього формами викладу у Дж.Джойса і А.Камю” [7, 63-64]. Вироблена натуралістами техніка детального копіювання “шматків життя” через перехідний імпресіоністичний етап точної фіксації вражень від “шматків життя” перетворюється у модернізміXX століття загалом і в сюрреалізмі зокрема у техніку копіювання “шматків потоку свідомості”.

І тут ми знову маємо справу зі спадкоємним зв’язком між сюрреалізмом і натуралізмом. Для фактографічне точного відтворення деталей “потоку свідомості” сюрреалісти брали на озброєння апробований у мистецтві натуралізму “секундний стиль”. М.Ткачук вважає, що “на поетиці “секундного стилю” Франко будує фінал оповідання “Із записок недужого”... Це фіксація втрати свідомості літератора, відбиття його марень, коли із глибин підсвідомості випливають образи, відрізки часу, уламки подій, асоціації ... Це були пошуки нових викладових форм, нового типу нарації, щоб з фотографічною точністю відтворити процес протікання підсвідомого, щоб правдиво змоделювати психіку персонажа” [30, 37].

Сюрреалістичні шукання І.Франка не були одинокими в українському літературному процесі. І.Денисюк, досліджуючи сюрреалістичні тенденції в новелі М.Яцківа “Дівчина на чорнім коні”, зазначає: “Тут автор зачіпає сферу підсвідомого в людині, будуючи свій твір за принципом сновидінь і галюцинацій – картини, образи, видіння змонтовані без причинно-наслідкового зв'язку і вражають читача саме своєю ірреальністю” [5, 12]. Існування сюрреалістичних тенденцій в західноукраїнській поезії 20-30 років досліджує М.Ільницький [12, 25-32].

Таким чином, можемо резюмувати, що модерністи, яких стереотипно вважають принциповими “ворогами” будь-яких традицій у мистецтві були не такими вже оригінальними й революційними у своїх творчих пошуках. Оригінальність і революційність у них з’являлася на рівні абсолютизації окремих прийомів і засобів художнього зображення, тих самих, які вони могли успадкувати (!) в тому числі і в міфічного “ворога” модернізму – І.Франка.

Наявність елементів сюрреалізму у творчості Франка доводить геніальність письменника в аспекті вміння передбачати тенденції у розвитку світового літературного процесу, а також в аспекті синтезування елементів різних літературних напрямів на вищому рівні художнього узагальнення.

Список використаної літератури

1. Адмони В. Поэтика и действительность. - Л., 1975.- 309 с.

2. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. - М., 1983. - 440 с.

3. Гинзбург Л. О литературном герое. - Л., 1979.- 221 с.

4. Давидь-Саважо А. Реализмъ и натурализмъвъ литературъ и въ искусствъ. - Москва, 1891.- 350 с.

5. Денисюк І. Вступна стаття // Українська новелістика кінця XIX - початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). - К., 1989.- С. 5-26.

6. Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка “Неначе сон” // Вісник Львівського університету. Серія філологічна.- 1999.- Вип. 27. Українська фольклористика.- 294.- С. 104-111.

7. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX - початку XX століття.- К., 1981. -214 с.

8. Е. М. До життєпису Франка // Альманах “Гомону України” на 1966 р. -С. 57-61.

9. Євшан М. Іван Франко: Нарис його літературної діяльності // Сучасність.- 1967. - №5-6.

10. Зарубіжна літератураXX століття / За ред. О. М. Ніколенка, Н. В. Хоменко, Т. М. Коневої.- К., 1998.- 320 с.

11. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – М. 1966. - Т. 24.

12. Зубрицька М. Смисл і абсурдність буття у поемі І. Франка “Мойсей” // Сучасність.- 1993.-№2.-С. 110-115.

13. Ільницький М. Західноукраїнська поезія 20-30-х років у зоні авангардизму // Українське літературознавство. - Львів, 1993.- Вип. 57.- С. 25-32.

14. Кафка Ф. Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене / Авт. предисл. Д. Затонский.- М., 1991.- 576 с.

15. Качуровський І. Антиципація як архітектонічний засіб // Symbolae in honorem Volodymyri Ianiw/- Мunchen, 1983.- С. 468-478.

16. Корнійчук В. Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка // Іван Франко - письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. - Львів, 1998.- С. 280-299.

17. Куликова И. Философия и искусство модернизма.- М., 1980.- С. 158-171.

18. Леся Українка: Збір. творів у 12 т.- К., 1979.- Т.12.

19. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство.- Мн., 1998.- 576 с.

20. Малахов Н. Модернизм : Критический очерк / Под ред. В. В. Ванслова.-М., 1986.- 152с.

21. Мейзерська Т. О. Веселовський - І. Франко: дві концепції сугестії // Українське літературознавство. - Львів, 1995. - Вип.60- С.50-59.

22. Мельник Я. І остатня часть дороги ... : І. Франко в 1914-1916 роках.-Львів, 1995. - 72с.

23. Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фройд: питання естетики // Іван Франко - письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф.-Львів, 1998.-С. 306-312.

24. Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад. -европ. лит. XX в. Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева.- М., 1986. - 640 с.

25. Піхманець Р. Психологічні концепції Івана Франка у світлі новітніх наукових відкриттів // Іван Франко - письменник, мислитель, громадянин:

Матеріали міжнар. наук. конф. - Львів, 1998.- С. №311-319.

26. Реферативний журнал. Общественные науки за рубежом. Литературоведение.- М., 1990. - №5.

27. Реферативний журнал. Общественные науки за рубежом. Литературоведение.- М., 1992. - №1.

28. Skarga В. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831 - 1864).- \Warszawa, 1964.-411 s.

29. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка.- К., 1958.- 315 с.

30. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка. - Тернопіль, 1997.- 69 с.

31. Тростюк І. Фрагментарна проза Івана Франка циклу “Із моїх споминів” // Іван Франко - письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. - Львів, 1998.- С. 478 - 479.

32. Франко І. 36. творів: У 50 т.- К., 1978.

33. ЦДІА у м. Львові.- Ф. 309.- Оп. 2.- Од. зб. 43.- С. 114-116.

34. Шумило Н. Модернізм в художній інтерпретації традиціоналістів // Літературознавство: Матеріали ІII конгресу Міжнародної асоціації україністів (Харків, 26-29 серпня 1996 р.) / Відповід. редактор О. Мишанич. - К., 1996.-С. 440-448.

35. Шумило Н. Полеміка Івана Франка і “молодомузівців” // Іван Франко -письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер.- Львів, 1998. - С. 772-776.

Висновки

У статті “Слово про критику” (1896) І.Франко висловив тезу про те, що “критика ніколи не була керманичем для літературної творчості, а завсігди шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх” [5, т.30, 214], однак практична діяльність Франка часом свідчила про протилежне: літературний критик ніколи не йшов сліпо за пануючими закостенілими канонами, намагався вивести національну літературу на якісно вищий естетичний рівень. Теорія і практика літератури перебували в естетичній свідомості Івана Франка у нерозривному діалектичному зв’язку. Тому впровадження елементів тієї чи іншої ідейно-естетичної системи у його творчості відбувалося цілісно: як нарівні теоретичного осмислення, так і на рівні втілення в конкретних художніх творах.

Універсальність творчого генія Івана Франка позитивно позначилася на українському літературному процесі, відкриваючи шляхи для подальшого екстенсивного (розширення тематики та проблематики, жанрової системи, поетикальної бази прийомів і засобів художнього зображення) та інтенсивного (поглиблення психологізму, новаторські пошуки ефективних формальних засобів для втілення конкретних авторських креацій на рівні окремих творів і циклів).

Результати проведеного дослідження дають підстави стверджувати, що поетика романтизму, натуралізму, реалізму, імпресіонізму, експресіонізму – невід’ємна складова частка літературно-критичної та художньої спадщини І.Франка.

Чинники, що впливали на звернення Франка до того чи іншого напряму – двоєдині: внутрішні, суб’єктивні, зумовлені особливостями психіки письменника, і зовнішні, об’єктивні, детерміновані особливостями середовища, епохи. Разом вони складали ту творчу лабораторію, у якій письменник експериментував у пошуках оптимального методу художнього відображення дійсності.

До внутрішніх факторів, які стимулювали Франкове зацікавлення різними естетичними системами, відносимо категорично відкинуте свідомістю автора, його ідейно-естетичною доктриною, але існуюче на “нелегальному” становищі у підсвідомості прагнення насолоджуватися процесом, а не результатами творчості, створювати справжні “майстерверки”, з головою пірнаючи “у світ краси й гидоти”, бажання, яке дарувало письменникові натхнення писати твори як натуралістичні (“Тюремні сонети”, “На дні”, “Місія”), так і модерні (“Зів’яле листя”, “Вільгельм Тель”, “Сойчине крило”). Хоч почуття міри, як правило, не зраджувало письменника, а свідомість постійно намагалася “витіснити” підсвідомі імпульси, все ж вони раз у раз проявлялися на сторінках творів Франка у вигляді підвищеного зацікавлення “темною стороною” людської натури: мотивами поведінки, психопатологічними явищами, фізіологією пристрастей тощо. Багата уява та фантазія, притаманний Франкові юнацький максималізм також сприяли зверненню письменника як до крайнощів натуралізму, так і до романтизму та ідеалізму, оскільки примушували шукати більш свіжих і сильних вражень від дійсності.

Але Франко писав не лише так, як цього вимагала його натура, а й намагався “виробити почерк” на кращих зразках української та світової літератури. Національні традиції, процеси, що відбувалися у духовному житті Європи, – ось контекст, у якому слід розглядати літературну діяльність українського письменника.

Формування творчого методу І.Франка відбувалося упродовж усього життя і мало характер еволюційного самовдосконалення завдяки поступовому збагаченню прийомами і засобами художнього зображення, виробленими різними літературними напрямами. Революційний стрибкоподібний розвиток від однієї ідейно-естетичної концепції до іншої шляхом повного заперечення здобутків попередньої доктрини для Франка нехарактерний.

У процесі дослідження ми враховували здобутки двох полярних літературознавчих систем, вибудуваних на основі певного ідеологічного протистояння: традиційної або “старої” критики і критики модерністської або “нової”. Виконуючи локальні літературні, а часом і позалітературні завдання, ці системи не тільки заперечували одна одну, а й робили діаметрально протилежні висновки стосовно еволюції естетичної свідомості Івана Франка та розвитку українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття. За однією версією, письменник розвивався у повній відповідності до вимог тогочасного літературного процесу в напрямі поглиблення реалізму від соціально-психологічної до психологічної прози, заперечуючи ідеалізм, сентименталізм, декаданс і модернізм. За іншою – він у такій самій гармонії з тенденціями у загальному розвитку літератури еволюціонував шляхом заперечення позитивізму, реалізму та “народництва” до ідеалізму, модернізму, суб’єктивізму й індивідуалізму в мистецтві. Обидві точки зору чітко аргументовані й мають право на існування у своїх локальних системах координат. Їхня обмеженість проявляється лише у відсутності дипломатичних зв’язків і толерантного ставлення в особистих стосунках. І коли войовничість радянського літературознавства, озброєного вульгарно-соціологічною методою і лозунгом “хто не з нами – той проти нас”, завжди була очевидною, то войовничий космополітизм протилежного табору – делікатніша за формою, але адекватна й закономірна за змістом антитеза.

Упродовж тривалого часу все радянське франкознавство працювало на універсалізацію Франкового “каменярства”, ігноруючи часом Франка як автора “майстерверків”. Нині, за принципом заперечення заперечення, спостерігаємо протилежну тенденцію – до “декаменяризації” Франка (досить згадати хоча б монографію Т.Гундорової “Франко – не Каменяр”[1]). Парадигма цього протиставлення включає в себе цілий ряд бінарних опозицій: громадянин – поет, позитивіст – інтуїтивіст, науковець – художник, соціолог – естет, прагматик – ідеаліст, ремісник – артист, реаліст – модерніст тощо. Але ж гегелівська, а не марксистсько-ленінська діалектика вчить, що між усіма протилежностями існує не лише боротьба, а ще й єдність. Невже, скажімо, поняття “поет” і “громадянин” лише взаємозаперечують і в жодному разі не взаємодоповнюють одне одного? А.Давид-Соважо стосовно цієї проблеми цілком слушно зазначав: “Між думкою Малерба, котрий стверджує, що добрий поет так само корисний для держави, як добрий гравець у кеглі і думкою Прудона, який нав’язує мистецтву соціальну місію, є проміжна доктрина, що відзначається поміркованістю і розважливістю” [2, 339]. Діалектична єдність “старого” й “нового” забезпечувала життєдайний баланс традицій і новаторства у Франкових творах, сприяла, хоч це й парадоксально, не уніфікації, а індивідуалізації, порівняно із загальним літературним середовищем, творчої манери письменника, стала запорукою духовної єдності різних поколінь українських літераторів, і, щонайважливіше, спричинила пожвавлення літературного процесу в Україні.

Каменяр і Митець були різними іпостасями творчої особистості Івана Франка – “цілого чоловіка” навіть у літературній діяльності. Такого роду симбіоз символізує єдність і монолітність всієї української літератури, а відтак її повноту і значущість у світовому культурному процесі.

Тільки вихід за межі локальних літературознавчих інтересів дозволяє науковцям зізнатися, що абсолютно “чисті” літературні напрями “знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв’язках і взаємодії, про що свідчить творчість кожного видатного художника, яка завжди тою чи іншою мірою їх синтезує” [4, 163]. Отже, доречно вести мову лише про домінування того чи іншого напряму в конкретному творі, у творчості письменника загалом чи навіть у певний період в літературному процесі.

Аналіз творчості Івана Франка, у якій відбилися передові тенденції світового розвитку літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття, дає підстави для спростування надуманого міфу про неповноту українського літературного процесу.

Новизна й оригінальність здобутків письменника в романтичному, натуралістичному, реалістичному, імпресіоністичному, експресіоністичному напрямах мистецтва збагатили не тільки національну, а й світову літературу, довівши значущість і незнищенність творчих надбань української культури в історії духовного розвитку людства.

Список використаної літератури

1. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельбурн, 1996. – 151с.

2. Давидъ-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературь и въ искусствь. – Москва, 1891. – 350с.

3. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХст. – Львів, 1999. – 280с.

4. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365с.

5. Франко І. Зібр. Творів: У 50т. – К., 1978.

**ІВАН ФРАНКО І УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ МОДЕРНІЗМ**

У статті «Шевченко і критики» Франко з приємністю відзначає: «На підставі порівняльного методу переконуємося, що загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, реалізм, натуралізм, декадентизм і т. д.» [15, т. 35, 235]. Письменник не тільки констатував, але й популяризував зазначені напрями в українському літературному процесі.

Проблема Франкової причетності до українського модернізму неодноразово перебувала у полі зору літературознавців. У різні часи до неї зверталися М. Євшан, М. Зеров, С. Єфремов, І. Денисюк, Н. Шумило, С. Павличко, Т. Гундорова, Л. Сеник, М. Легкий та інші дослідники літературного процесу. Власні взаємини з так званою «новою» літературою намагався з’ясувати і сам Франко. І все ж, незважаючи на велику кількість інтерпретаційних моделей (які нерідко суперечать одна одній), ця проблема усе ще потребує ґрунтовного й неупередженого аналізу. Адже справжнього Франка, Франка-новатора і водночас традиціоналіста, не можливо втиснути у вузькі рамки «народника» чи «не каменяра». Франко «цілий чоловік» значно глибший і змістовніший, ніж окремі іпостасі його амбівалентного «Я», і, тим більше, ніж схематичні моделі цих іпостасей.

Однією з тих органічних часток, із яких сформувався феномен модернізму, був символізм. З’явившись у Франції ще у 70-х роках ХІХ століття, в українській літературі символізм розвинувся значно пізніше – на початку ХХ століття. До українських символістів літературознавці зачисляють, як правило, Олександра Олеся, М. Вороного, Г. Чупринку, П. Карманського, В. Пачовського, С. Твердохліба; до літературних угруповань, які сповідували постулати символізму – «Молоду музу», «Українську хату», «Митусу»; до теоретиків, які ці постулати розробляли чи адаптовували на національному літературному ґрунті – О. Луцького, М. Вороного.

Франко намагався спрямувати новаторські пошуки молодого покоління літераторів (тієї ж «Молодої музи») у річище традицій власне українського літературного процесу. Навіть більше, у деяких своїх творах і циклах («Син Остапа», «Неначе сон», «Сойчине крило», «Зів’яле листя» тощо) він спробував продемонструвати, як саме це можна зробити. Те, що спроби ці виявилися досить вдалими та переконливими, мало вплив на особливості подальшого розвитку всієї української літератури.

Попри суперечливе ставлення Івана Франка до молодомузівської естетичної доктрини (письменник не сприймав декларацій про табуювання суспільно-корисної діяльності митця), він усе ж був надто витонченим естетом, щоби не помітити цікавих новаторських підходів у творчості представників угруповання; він був надто ерудованим знавцем літератури, аби не вловити, що ці підходи зумовлені іманентними тенденціями в розвитку світового літературного процесу. Тож не дивно, що й у творчості самого Франка є багато рис, типологічно споріднених із творчістю представників «Молодої музи». Це, зокрема, помітно й на рівні звернення до **поетики символізму**.

Густа насиченість символічними образами поезії та белетристики Івана Франка зумовлена навіть не підпорядкуванням певній естетичній доктрині, а індивідуальними особливостями креативного мислення письменника; його схильністю і вмінням перетворювати образ обставин місця дії у символ, знаходити вічне у буденному, сакралізувати найдрібніші деталі побуту, бачити «іскру божества в дійствительності».

Густою символічною наповненістю відзначається поетика повісті Івана Франка «Boa constrictor». Як і в «Перехресних стежках», символіка у «Boa constrictor’і» міститься вже в самій назві, що перекладається як «змій-давун». Органічне поєднання елементів символізму, реалізму та натуралізму зустрічаємо й у новелі Франка «Odi profanum vulgus». Модерністські новації у творі проявляються, зокрема, на жанровому рівні: автор вводить у звичайну епічну оповідь елемент драми – діалоги дійових осіб. В «Odi profanum vulgus» персонажі виступають у ролі «живих символів» (термінологія М. Вороного), носіїв ідей, притаманних представникам різних груп інтелігенції. Густа насиченість символікою притаманна й іншим Франковим творам, таким як «Великий шум», «Борислав сміється», «Хома з серцем і Хома без серця», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» тощо.

Безперечно, перелічені вище твори лише підтверджують думку про те, що у прозі взагалі й у Франковій зокрема існує більше підстав говорити про *символічність* чи *символіку*, ніж власне про *символізм*. І тим унікальнішим у поетикальному аспекті є прозовий твір Франка, в якому естетика символізму є домінантною. Йдеться про присвячене пам’яті Михайла Драгоманова оповідання «Рубач». У ньому автор зокрема символічно описує той величезний вплив, який справив його вчитель – М. Драгоманов – на розвиток української та світової культури і цивілізації, ведучи боротьбу з ідолопоклонством, консерватизмом, невіглаством та іншими «запорами на шляху людськості». Символічним у творі є також образ спадкоємного зв’язку між різними поколіннями української інтелігенції.

Отже, є підстави визнати поетику символізму складовою частиною естетичної свідомості Івана Франка. Слід також зазначити, що елементи символізму на рівні окремих художніх творів Франка утворюють синтетичні сполуки з елементами інших літературних напрямів, урізноманітнюючи таким чином палітру засобів художнього зображення письменника.

**Поетика експресіонізму** теж присутня у творчості І. Франка. Український письменник, хоч і з величезною повагою ставився до розумової «наукової підкладки» у творах мистецтва, все ж не міг не помітити пануючої в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. тенденції до посилення емоційного звучання у творах представників модерністської літератури. Навіть більше, Франко час від часу й сам експериментує в царині «емоціо». Переважно це своєрідні ірреальні вкраплення в канву загалом реалістичних творів.

Спадкоємними зв’язками експресіонізм пов’язаний і з натуралізмом, до популяризації якого в Україні теж долучився І. Франко. Експресіоністи запозичили в натуралістів увагу до непривабливих, дискомфортних сторін реальної дійсності, курс на демократизацію тематики (урбаністичні мотиви, живопис соціального «дна»), біофізіологічне потрактування поведінки персонажів і бажання епатувати читача зображуваними картинами.

Франко вміє епатувати реципієнта і натуралістичним фотографізмом, і гіперболізованим, а часом навіть деформованим зображенням реальної дійсності. На рівні конкретних художніх творів елементи експресіонізму переважно проявляються як своєрідні ірреальні вкраплення в канву загалом реалістичних творів.

Пронизливий крик і мовчазне терпіння – протилежні форми реакції митців на один і той самий подразник – недосконалу дійсність («на зламі віку» виникло особливо багато доказів цієї недосконалості). Образ крику в нічній пітьмі, крику, якого ніхто не чує, – типовий для творчості експресіоністів. Згадаймо хоча б класичну в цьому аспекті картину Е. Мунка «Крик». Ця назва, характерна для живописних полотен експресіоністів, цілком підійшла б до наповнених звуковими образами літературних картин І. Франка. У «Наверненому грішнику» очищення через крик приходить до Василя Півторака у мить найвищого емоційного напруження, коли звідусіль насуваються на нього жертви бориславської нафтової лихоманки.

У «Перехресних стежках» поетика експресіонізму проявляється чи не найяскравіше з усіх Франкових творів в описі фантасмагоричного видіння Реґіни, яке, щоправда, цілком реалістично пояснюється (збудженим станом психіки, близьким до афекту).

У пошуках відповідних засобів вираження «світового болю» І. Франко звертається до поетики напряму, який на початку ХХ століття синхронно зароджується у різних національних літературах. Звичайно, український письменник не міг бути добре обізнаним з ідейно-естетичною доктриною експресіонізму, яка за його життя тільки починала формуватися, але геніальність І. Франка полягає в тому, що він дуже тонко відчував ті об’єктивні обставини, які впливали на загальний розвиток світової літератури, і це йому давало можливість правильно передбачати (чи й випереджати) поступ літературного процесу.

Так само щодо **елементів сюрреалізму** в естетичній концепції Івана Франка зауважимо: вживаючи термін «сюрреалізм», маємо на увазі не чітко сформульовану ідейно-естетичну доктрину, що остаточно скристалізувалася в Європі вже після смерті письменника («Перший маніфест сюрреалізму» датований 1924 роком), а про прийоми та засоби художнього зображення, ідейно-естетичні настанови у творчості Франка, що читаються потенційно в руслі європейського сюрреалізму.

Характерною рисою мистецтва модернізму загалом і сюрреалізму зокрема є абсолютизація якогось одного прийому чи засобу художнього зображення і на цій основі створення певної художньої школи. У Джойса це «потік свідомості», у Кафки – поетика сновидінь. Франко використовує сюрреалістичні вкраплення в художніх творах не як самоціль, а поліфункціонально. Наприклад, описи сновидінь можуть характеризувати психологічний стан героя (сни о. Нестора, п. Олімпії в «Основах суспільності», Ангаровича в «Для домашнього огнища», Рафаловича в «Перехресних стежках», Владка в «Лелі і Полелі»), нести символічне значення (сни Германа Гольдкремера в «Boa constrictor’і», Ангаровича в «Для домашнього огнища»), а також брати участь у сюжетотворенні, виконуючи функцію антиципації.

Для сюрреалізму притаманні також хаотичність і безлад у композиційній структурі, образній системі. Дуже часто безлад створюється штучно, і тоді сюрреалістичний художній твір стає схожим на фарс. Теоретики літератури вважають, що сюрреалізм успішно застосовує «техніку» фарсу: прискорення дії, повтори, нагромадження випадковостей, синхронні рухи кількох персонажів тощо. І хоч зазначена вище манера загалом не характерна для творчості Франка, все ж і в нього є твір, показовий в аспекті згущення сюжетного й образного безладу аж до перетворення на фарс. Абсолютизація хаосу в новелі «Син Остапа» полягає в динамічному перебігу подій, калейдоскопічному нагромадженні образів, мішанині комічних та незрозумілих ситуацій.

Про чудову новелу І. Франка «Неначе сон» («останній спалах великого таланту перед його затьмаренням – хворобою письменника») І. Денисюк пише, що це «маленький шедевр суворого наукового реаліста несподівано оригінальний своєрідним поклоном автора новим богам літературним – модерністичним» [1, с. 104]. На думку науковця, «сюрреалізм Франкової новели спирався на сюрреалізм народної казки, на її фантастику, умовність і символіку», а «літературно-фольклорний символізм і сюрреалізм були притаманні також іншим творам Франка останнього періоду його творчості («Син Остапа», «Терен у нозі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та ін.)» [1, с. 111].

**[Про «Неначе сон» – детальніше.]**

В оповіданнях «Малий Мирон» та «Під оборогом» автор використовує прийоми «потоку свідомості» та «внутрішнього діалогу» для того, щоб якнайповніше розкрити багатий внутрішній світ дивакуватої дитини. Пізніше ці прийоми «запатентували» як власні винаходи модерністи. Сюрреалісти активно застосовували їх у власній творчості, прагнучи досягти «психічного автоматизму» або працювати «під диктовку думки».

Задовго до виникнення ідейно-естетичної доктрини сюрреалізму Іван Франко творчо застосовував майбутні її структурні елементи: поетику сновидінь, прийом потоку свідомості, асоціативність та інтуїтивізм в основі креативних процесів, абсолютизацію хаосу, фрагментарність, безсюжетність тощо. Це дає підстави припустити, що модерністи, яких стереотипно вважають принциповими «ворогами» будь-яких традицій у мистецтві, були не такими вже й радикальними новаторами у своїх творчих пошуках. Оригінальність і революційність у них з’являлася переважно на рівні абсолютизації окремих прийомів і засобів художнього зображення, тих самих, які вони могли успадкувати(!) в тому числі і в міфічного «ворога» модернізму – І. Франка.

Загальний аналіз творчості Івана Франка доводить, що у власних естетичних пошуках письменник часом випереджав розвиток світового літературного процесу. Він зумів творчо засвоїти не тільки елементи побутуючих у тогочасній літературі романтизму, реалізму, натуралізму, але й напрямів, які за життя Франка тільки формувалися. До останніх, зокрема, належали символізм, експресіонізм і сюрреалізм.

З іншого боку, навіть поверховий аналіз творчості українських модерністів доводить, що, попри декларативні суперечки з Франком, ніхто з них не відмовився від його спадщини. Ні молодомузівці, ні хатяни, ні митусівці, ані представники пізніших генерацій модерного українського письменства не позбулися у власній творчості соціальної заанґажованості чи національної своєрідності. І, як виявилося, цим вони зберегли оригінальність і значущість українського модернізму в порівнянні зі світовим.

Українська нація модерна завдяки тому, що її літературу, мистецтво й загалом культуру модернізували такі вічно модерні представники, як геніальний Іван Франко.

**ЛІТЕРАТУРНА ЕПОХА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ СИНТЕЗІЙНОЇ ЗДАТНОСТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ІВАНА ФРАНКА**

У статті «Слово про критику» (1896) І. Франко висловив тезу про те, що «критика ніколи не була керманичем для літературної творчості, а завсігди шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх» [4, т.30, 214], однак практична діяльність Франка часом засвідчувала протилежне: критик ніколи не йшов сліпо за пануючою літературною модою чи закостенілими естетичними канонами, а намагався вивести національну літературу на якісно вищий художній рівень. Незважаючи на неодноразово задеклароване бажання *«йти в ряді»*, за умов відсутності останнього, Франкові, як і будь-якому новатору, таки доводилося *«йти на вістрі»* літературного процесу, а, отже, бути керманичем для тих поколінь письменників, які йшли слідом. Теорія і практика літератури поєдналися в естетичній свідомості Івана Франка нерозривним діалектичним зв’язком. Тому впровадження елементів тої чи тої ідейно-естетичної системи в його творчості відбувалося цілісно: як на рівні теоретичного осмислення, так і на рівні втілення в конкретних художніх творах.

Універсальність творчого генія Івана Франка позитивно вплинула на розвиток українського літературного процесу, відкриваючи шляхи для подальшого *екстенсивного* (розширення тематики та проблематики, жанрової системи, поетикальної бази прийомів і засобів художнього зображення) та *інтенсивного* (поглиблення психологізму, новаторські пошуки ефективних формальних засобів для втілення конкретних авторських креацій на рівні окремих творів і циклів) розвитку.

Художня спадщина І. Франка відображає тенденції у розвитку літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття, відтак її дослідження не тільки розкриває особливості творчого методу письменника, але й проливає світло на динаміку розвитку української (у контексті світової) літератури на зламі століть. На жаль, міф про так звану неповноту українського літературного процесу все ще потребує послідовного й чітко аргументованого спростування. Об’єктивний аналіз самого лише літературно-критичного та художнього доробку Івана Франка надає беззаперечні докази повноти та самодостатності української літератури. Адже і на рівні теоретичного осмислення, і на рівні практичного втілення в художній творчості зафіксовано факти Франкового звернення до різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами, літературних напрямів. Український письменник, який завжди намагався тримати руку на пульсі світового культурного розвитку, неодноразово звертався до прийомів і засобів художнього зображення, що належать до арсеналів романтичного, реалістичного, натуралістичного, імпресіоністичного, експресіоністичного літературних напрямів. У різні часи літературознавці звертали увагу на ідеалістично-романтичні тенденції у творчості І. Франка (О. Огоновський, М. Драгоманов, Т. Комаринець); відзначали присутність елементів натуралізму у творах письменника (Г. Цеглинський, В. Матвіїшин, М. Ткачук, Т. Гундорова); писали про імпресіонізм Франкового стилю (П. Филипович, І. Денисюк, М. Легкий); про внесок І. Франка у розвиток українського модернізму (М. Євшан, І. Денисюк, Н. Шумило, М. Зубрицька).

Чинники, що впливали на Франкове звернення до поетики певного літературного напряму – двоєдині: внутрішні, суб’єктивні, зумовлені особливостями ментальної організації письменника, і зовнішні, об’єктивні, детерміновані особливостями середовища, епохи. Разом вони складали ту творчу лабораторію, у якій письменник експериментував у пошуках оптимального методу художнього освоєння дійсності.

До внутрішніх факторів, які стимулювали Франкове зацікавлення різними естетичними системами, належить категорично відкинуте свідомістю автора, його ідейно-естетичною доктриною, але існуюче на «нелегальному» становищі у підсвідомості прагнення насолоджуватися процесом, а не результатом літературної діяльності, створювати справжні «майстерверки», з головою пірнаючи у контрастний і суперечливий «світ краси й гидоти», бажання, яке стимулювало письменника до написання творів і натуралістичних («Тюремні сонети», «На дні», «Місія»), і модерних («Зів’яле листя», «Вільгельм Телль», «Сойчине крило»). Хоч почуття міри, як правило, не зраджувало письменника, а свідомість постійно намагалася «витіснити» підсвідомі імпульси, все-таки вони раз у раз проявлялися на сторінках творів І. Франка у вигляді підвищеного зацікавлення «темною стороною» людської натури: мотивами поведінки, психопатологічними явищами, фізіологією пристрастей тощо. Багата уява та фантазія, притаманний Франкові юнацький максималізм також сприяли зверненню письменника як до крайнощів натуралізму, так і до романтизму та ідеалізму.

Франко писав не лише так, як цього вимагала його «натура», але й намагався «виробити почерк» на кращих зразках української та світової літератури. Національні традиції, процеси, що відбувалися у духовному житті Європи – ось контекст, у якому слід розглядати літературну діяльність українського письменника.

Аналіз літературно-критичної та художньої спадщини Івана Франка дає підстави зробити низку висновків щодо особливостей творчого методу письменника, генетико-типологічних характеристик його літературного доробку, етапів еволюції його естетичної свідомості та її (еволюції) відповідності тенденціям, що відбувалися у національному та світовому літературному процесі. Спробуємо тезово ці висновки перечислити.

1. Формування творчого методу І. Франка відбувалося впродовж усього життя і мало характер еволюційного самовдосконалення завдяки поступовому збагаченню прийомами та засобами художнього зображення, виробленими різними літературними напрямами. Революційний стрибкоподібний розвиток від однієї ідейно-естетичної концепції до іншої шляхом повного заперечення здобутків попередньої доктрини для Франка не характерний. Власне, через це важко чітко визначити етапи еволюції естетичної свідомості письменника: елементи романтизму, символізму, натуралізму, реалізму, імпресіонізму трапляються як у ранніх, так і у пізніх його творах. Тому єдиним (дуже умовним і відносним) критерієм у визначенні послідовності цих етапів є ступінь насиченості Франкових творів у той чи той період поетикальними елементами того чи того напряму.

2. У ранній період творчості І. Франко перебував під впливом романтично-ідеалістичної літератури. Наслідки цього впливу простежуються і на рівні літературно-критичних праць, і на рівні художніх творів письменника. Франкова критична спадщина переконливо засвідчує, що він глибоко усвідомлював значущість романтизму в історії світової та національної літератури, бачив вичерпаність одних і перспективність інших концептуальних положень напряму щодо майбутнього розвитку літератури.

Художня творчість Івана Франка доводить, що романтизм був невід’ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості так само, як реалізм, натуралізм, імпресіонізм чи модернізм. Універсальність як органічний атрибут цього феноменального письменника свідомо й несвідомо проявлялася у його таланті синтезувати здобутки різних літературних напрямів, зокрема й романтизму, перебуваючи у постійній силовій напрузі протилежно спрямованих полюсів «раціо» та «емоціо». В умовах ущільнення українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття ця особливість творчого методу Івана Франка не тільки забезпечувала оригінальність і самобутність його художнім творам, але й відкривала нові можливості для інтенсивного розвитку всієї української літератури.

3. На основі захоплення філософією позитивізму письменник звертається до реалістичного типу творчості, який, на переконання Д. Наливайка, формують три літературні напрями: натуралізм, реалізм, імпресіонізм.

Літературно-критична спадщина Івана Франка зафіксувала багато доказів неабиякого його зацікавлення історико-теоретичними проблемами натуралізму, як і спробу логічно обґрунтувати необхідність впровадження деяких ідейно-естетичних засад цього напряму в українській літературі. Заслугою І. Франка є створення на основі реалістичного та натуралістичного мистецтва власної концепції «наукового реалізму», яку можна вважати індивідуальним і національним варіантом міжнаціонального інваріанта натуралізму.

Поетика натуралізму посідає важливе місце у структурі творчого методу І. Франка. З неоднаковою інтенсивністю вона проявляється впродовж усієї творчої діяльності письменника як на рівні окремих творів, так і на рівні циклів. Найбільш насиченими натуралізмом є цикли «Бориславських оповідань» і «Тюремних сонетів».

Повно і різнобічно в теоретичних та історико-літературних працях Івана Франка висвітлено й проблему генетико-типологічних особливостей реалізму. Така увага письменника до напряму засвідчує його бажання, ба навіть свідому установку на самоідентифікацію власного творчого методу теж як реалістичного. Принагідно зазначимо, що саме реалізм у різних його модифікаціях (від *наукового* – до *ідеального*) став пріоритетним напрямом на рівні естетичної свідомості Івана Франка, як і загалом для всієї української літератури ХІХ століття.

Аналіз художньої творчості Івана Франка підтверджує відданість письменника реалістичній концепції не тільки на рівні світоглядних установок і теоретичних умовиводів, а й на рівні творчої практики. Причому художня спадщина письменника відображає динаміку розвитку реалістичного мистецтва у світовому та національному літературному процесі. Реалізм у різних його модифікаціях (просвітницький, науковий, критичний, соціалістичний, ідеальний і навіть магічний) складає поетикальну домінанту окремих Франкових творів і циклів.

Реалістичний доробок у творчій спадщині Івана Франка не тільки засвідчує неабиякі індивідуальні здобутки митця у цьому напрямі, але й закладає відповідні національні традиції української літератури, традиції, що й досі становлять основу її значущості в контексті світового літературного процесу.

Творчість І. Франка містить також докази його зацікавлення поетикою імпресіонізму. Поєднуючи теоретичне осмислення доктрини цього літературного напряму з практичним втіленням окремих її положень у художніх творах, письменник цілісно впроваджував здобутки імпресіонізму в український літературний процес. Це дає підстави стверджувати, що імпресіонізм в українській літературі – не випадкове, а цілком закономірне, послідовне, зумовлене іманентним розвитком світового та національного літературного процесу явище.

4. У своїх ідейно-естетичних пошуках І. Франко часто передбачав, а іноді й випереджав розвиток літературного процесу, тому в деяких його творах проявилися ознаки експресіонізму, сюрреалізму, – напрямів, які за життя письменника тільки формувалися.

І в поетичних творах Франка, і в його прозі міститься чимало доказів практичного втілення в художній творчості тих поетикальних елементів, які є близькими до положень експресіоністичної доктрини.

У пошуках відповідних засобів вираження «того болю, на котрий людськість хорує від свого початку», Франко звертається до поетики напряму, який на початку ХХ століття синхронно зароджується у різних національних літературах. Перебуваючи на вістрі світового літературного процесу, письменник доклав чимало зусиль, аби й українська «пісня» стала «загальнолюдською» та «зрозумілою і для пізніх поколінь», як і для того, щоб експресіонізм у вітчизняній літературі відбувся як явище.

Так само і майбутні найважливіші складники сюрреалістичної доктрини були часткою естетичної свідомості І. Франка. Докази того, що письменник часто випереджав історичний розвиток загальноєвропейського літературного процесу, знаходимо не тільки в його працях із теорії літератури, але й у конкретних художніх творах: цілісно («Син Остапа») чи у вигляді своєрідних сюрреалістичних вкраплень («Неначе сон», «Перехресні стежки»).

5. Визначальною рисою художнього методу І. Франка є його синтезійна здатність, завдяки якій письменник отримав можливість творчо переосмислити й адаптувати до умов індивідуально-авторського стилю здобутки різних, часом протилежних за своїми ідейно-естетичними постулатами, літературних напрямів.

Франко вважав, що основним завданням поета є «з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищім розумінні сього слова» [4, т.35, 110]. У творчості І. Франка поєднуються елементи таких літературних напрямів, як натуралізм і романтизм, романтизм і символізм, реалізм і імпресіонізм, реалізм і експресіонізм тощо. Зазначена особливість проявляється як на жанровому рівні, так і на рівні вибору засобів художнього зображення. І. Денисюк, аналізуючи твір «Сойчине крило», зазначає: «А втім, жодні тісні рамки якогось одного жанру малої прози не підійдуть повністю до цього оригінального твору, що скристалізувався як сплав різних родових та видових цінностей, як вияв універсалізму Франкового генія» [2, 175].

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

6. Завдяки здатності письменника до експериментування та новаторства і водночас його повазі до літературних традицій відношення між українською та світовою літературою не перетворилися на односторонній процес копіювання національною культурою інтернаціональних естетичних канонів, а набули характеру інтеграційного взаємозбагачення.

Діалектична єдність *«старого»* й *«нового»* забезпечувала життєдайний баланс *традицій* і *новаторства* у Франкових творах, сприяла, хоч це і парадоксально, не уніфікації, а індивідуалізації, порівняно із загальним літературним середовищем, творчої манери письменника, стала запорукою духовної єдності різних поколінь українських літераторів, і, щонайважливіше, сприяла пожвавленню літературного процесу в Україні.

Новизна й ориґінальність здобутків письменника в романтичному, натуралістичному, реалістичному, імпресіоністичному, експресіоністичному напрямах мистецтва збагатили не тільки національну, але й світову літературу.

Розглядаючи художню спадщину Івана Франка як своєрідне дзеркало українського та світового літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття, ми виявляємо закономірності, які впливали на динаміку еволюційних змін у мистецтві зазначеного періоду, а також переконуємося, що *секрети поетичної творчості* письменника криються у його вмінні гармонізувати індивідуальну авторську майстерність із національними традиціями та загальносвітовими тенденціями в розвитку літератури.

Іван Франко, перебуваючи *на вістрі* літературного процесу, зумів поставити українську – *в один ряд* із іншими розвинутими національними літературами світу, довівши значущість і незнищенність творчих надбань нашої культури в історії духовного розвитку людства.

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. – К., 1965. – 312 с.

2. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття. – К., 1981. – 214 с.

3. Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації]// Франкознавчі студії/ Ред. Кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Випуск перший. – 256 с. – С. 83-93.

4. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978.

5. Шумило Н. Проблема органічності українського літературного розвитку (проза кінця ХІХ – початку ХХ ст.)// З його духа печаттю… Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – Т.1. – С. 63 – 70.

1. Калениченко Н.Л. Українська література ХІХ ст. Напрями, течії. – К.:Наукова думка, 1977. – С.4-5. [↑](#footnote-ref-1)
2. Там само. – С.5. [↑](#footnote-ref-2)
3. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978 – 1986. – Т.35. – С.110. [↑](#footnote-ref-3)
4. Там само. – Т.3. – С.344. [↑](#footnote-ref-4)
5. Там само. – Т.31. – С.118. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там само. – Т.26. – С.13. [↑](#footnote-ref-6)
7. Там само. – Т.26. – С.12-13. [↑](#footnote-ref-7)
8. Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. – М. – 1983. – С.308. [↑](#footnote-ref-8)
9. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1978 – 1986. – Т.33. – С.402. [↑](#footnote-ref-9)
10. Там само. – Т.35. – С.235. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там само. – Т.31. – С.33. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там само. – Т.30. – С.214. [↑](#footnote-ref-12)
13. Цит. за: Фейнберг Л., Гренберг Ю. Секреты живописи старых мастеров. – Москва, 1989. – 318с. – С.5. [↑](#footnote-ref-13)
14. Див.: Искусство и художник в зарубежной новелле ХІХ века. – Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. – 496с. [↑](#footnote-ref-14)
15. Проблема сугестії та асоціативності в теоретичному осмисленні Франка досліджується у праці: Мейзерська Т. О.Веселовський – І.Франко: дві концепції сугестії// Українське літературознавство. – Львів, 1995. – Вип.60. – С.50-59. [↑](#footnote-ref-15)