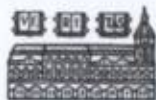




Тамара  
Гундорова

ФРАНКО  
не КАМЕНЯР





Український науковий інститут  
Гарвардського університету



Інститут Критики

До 150-річчя  
від дня народження  
Івана Франка



ІНСТИТУТ  
КРИТИКИ



Tamara Hundorova

Franko: Constructs  
of the Writer

Діагностика  
визначення  
визначення



Крив  
2006

Тамара Гундорова

# Франко не Каменяр

# Франко і Каменяр

Видання перше

1991

Видання перше  
книжки першого видання

Видання перше  
книжки першого видання

1991

181

1991

Видання перше  
книжки першого видання



Київ  
2006

Видання перше  
книжки першого видання

ISBN 978-966-323-000-0

Перша частина книжки є перевиданням розширеного варіанта символічного для франкознавства дослідження «Франко не Каменяр», виданого 1996 року в Австралії. У ньому розкривається іманентний характер Франкової творчості, яка прочитується в парадигмах ідеалізму, натуралізму, психоаналізу, гуманітаризму. Цю спробу розполітизувати постать Франка, показавши іншу його, творчу, іпостась, доповнює написана нещодавно студія «Франко і Каменяр», що є аналізом культурософської концепції письменника. У книжці запропоновано нову інтерпретацію життя і творчості Франка в аспекті гностичної драми, що розгортається через колізію двійництва, ритуал живопоховання і трагедію езотеричного знання. Уперше широко досліджуються гностична та масонська символіка у Франковій творчості, а також архетипні образи «смерти на шляху», «матері-природи», «цілого чоловіка», «вічної жіночості», топоси роздвоєння та сон душі про смерть власного тіла.

Редактор *Богдана Матіяш*

Книжку підготовано та випущено в рамках науково-видавничої програми Інституту Критики

Розділ «Франко не Каменяр» уперше вийшов друком 1996 року у видавництві університету Монаша (Мельбурн) за сприяння Фондації Українознавчих Студій в Австралії

Усі права застережено. Відтворювати будь-яку частину цього видання або все видання в будь-якій формі та будь-яким способом, зокрема й електронним, без письмової згоди видавництва «Часопис "Критика"» й автора заборонено.

## Зміст

Вступ

7

### Франко не Каменяр

11

Від автора

13

Передмова

16

Ідеалізм

20

Натуралізм

36

Психоаналіз

96

Гуманітаризм

124

### Франко і Каменяр

(гностична драма)

153

Каменяр

155

Мужик

186

На дні

202

Ангелологія

214

Двійник

224

Аскет

251

Зів'яле листя

281

Мати-природа

312

Знання

332

Іменний покажчик

346



## Вступ

Ця книжка є результатом мого повторного звернення до Франка. Десять років тому в Австралії в університеті Монаша вийшла моя праця «Франко не Каменяр», що стала, як писав мені тоді Марко Павлишин, котрий узяв на себе роль видавця, своєсідним бестселером для австралійської української публіки. В Україні це видання зустріли насторожено і навіть обурено, бо я посміла вчинити майже святотатський акт, назвавши Франка «не Каменярем». Назва «Франко не Каменяр» стала для одних дослідників, як зауважив Григорій Грабович, закликом до нового прочитання української класики, для інших — жестом примирення на кшталт «і Каменяр теж». Багато ж хто взагалі не тримав у руках книжки, однак мав про неї свій суд.

Цього ювілейного «франківського» року видавництво «Критика» запропонувало мені перевидати книжку, і я безмежно вдячна і професорові Григорію Грабовичу, і панові Андрію Мокроусову за цю пропозицію. Готуючи нове видання, я дещо поправила текст, однак, перечитуючи його, зауважила, що не хочу кардинально нічого змінювати, незважаючи на час написання та деякі нові міркування. Я, звичайно ж, не змінила й назву — тепер, як і раніше, мені йдеться про ідолопоклонство, що затьмарює розум, і про каменярську мітологію, яка до краю політизує літературу, спрощуючи її культурні та естетичні цінності. Ніхто не переконав мене в тому, що ідоли можуть замінити живі постаті творців цієї літератури. Колись Семенко говорив, що «спалоє Кобзар», однак йому, звісно ж, зовсім не йшлося про Шевченка...

Повернувшись до Франка через десять років, мені захотілося зреалізувати свої нові ідеї і створити ще один — культурософський — образ письменника. Відтак я написала другу частину книжки, яку назвала «Франко і Каменяр». У ній аналізую поєдинок автора зі своїм двійником — Каменярем, а точніше, простежую розгортання гностичної драми, якою мені бачиться вся Франкова творчість. Мені хотілося говорити не про соціальні чи національні ідеали письменника, а радше про цілісність його культурософії, яка, на моє переконання, має стосунок до гностицизму та масонства. Гностична драма «Франко і Каменяр» прочитується через дуалізм духовного і тілесного, божественного й диявольського, а також із перспективи подвійності поетового «я», його ритуального «живопоховання» та візії власного похорону. Муки душі, що віддаляється від тіла й споглядає власну смерть, самогубство, яке є жестом поквитання зі своєю тілесною оболонкою, любов як осердя душі й амплітуда коливань від «низу» до «верху», жертвовість на шляху поступу, натурфілософський образ матері-природи, езотеричність знання, яке Каїн пізнав і ніс до людей, і кабалістична трагедія Мойсея-пророка, який засумнівався в дарованому від Всевишнього знанні, — усе це елементи Франкової гностичної драми. Так само, до речі, як ейдетичні топоси «молодечий спів», «молода любов», «цілий чоловік» і колізії, пов'язані з аскетизмом та ангелологією.

Готуючи цю книжку, я згадала про своє дослідження, підготоване десь 1988 року на замовлення ЮНЕСКО, в якому я намагалася подати культурний і цивілізаційний приклад Франкових життя і творчості як зразок виховання національної української інтелігенції. Це видання мало вийти трьома мовами — українською, російською та англійською, як у межах цієї програми було опубліковано популярне видання Леоніда Новиченка про Шевченка, і було призначено для широкого читача. Мій рукопис пройшов рецензування у Франції (кажуть, на скромний гонорар від нього купили перший в Інституті літератури факс), і його рекомендували до друку. Друком мав зайнятися український

комітет ЮНЕСКО, однак нові часи принесли значно важливіші речі. Зрештою, мені повідомили, що немає грошей, і рукопис потонув у забуття. Перечитуючи його сьогодні, я мала різні враження. Я подивувалася, що вже тоді говорила про рольовість Франкового культурного самоозначення як «мужика», і шкодувала, що той мій проміжний текст про Франка, з якого, зрештою, постали всі мої наступні писання, залишився неопублікований. Так само шкодувала, що тепер ніхто не займається справою популяризування нашої культури за кордоном, та водночас розуміла, що сьогодні мені хочеться говорити інакше (в розумінні не ідеології, але насамперед наближення до складності Франкового культурного тексту). Відтак із того мого пратексту про Франка я взяла лише невеличкі фрагменти.

Моя нова студія «Франко і Каменяр» – це спроба проаналізувати Франкову творчість в аспекті феноменології. Гностична драма у світлі феноменології постає культурософським текстом Франка про світ і про себе самого. Дуалістична природа такого тексту полягає в тому, що, з одного боку, він зводиться до школи цивілізаційного виховання, а з другого – набуває форми автобіографічного маскарару. Такий текст, як стріла, летить до мети, вказуючи шлях іншим, і водночас убиває того одного, хто його творить. Такий мій не-Каменяр.

*Червень 2006 року*

*Тамара Гундорова*







## Від автора

На роллю, на «маску», т. б. на те, що єдине визнається як літературна щирість, він був непридатний. Він був чесний, непідкупний, посьдочий, дисциплінований, самозречений, людиналюбний. Але в усьому цьому він був дослівний. Як явище стилю Франко не існує.

*Ігор Костецький.* «Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина»<sup>1</sup>

У маскарад життя їди без маски.

*Іван Франко.*  
«Поете, тям, на шляху життьовому»<sup>2</sup>

Каменярська роль, здається, так тісно закріпилася за Франком, що загрожує поховати його як митця і як індивіда. У різні періоди цей феномен Франка-Каменяра трактовано неоднаково. Те, що він невіддільний від особливої місії поета як «співця боротьби і контрастів», наголошував Сергій Єфремов. Як зразок культурного «дилетантства» розцінював його Михайло Рудницький. Як антистилізацію і незамаскованість — Ігор Костецький. Микола Євшан, своєю чергою, вбачав у ньому одвічну колізію поета і суспільного діяча. Яким постає Франко з нашої, сьогоденної перспективи? Феноменологом національної ідеї, творцем національної концепції літератури, політиком, що полемізував із марксизмом, і критиком, який не зрозумів «Молоду Музу»? Це

<sup>1</sup> Ігор Костецький. «Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина». Ігор Костецький. *Вибраний Стефан Георге по-українському та іншими передусім слов'янськими мовами*. Видали Ігор Костецький, Олег Зусьський. — Штуттгарт: На горі, 1968—1971, с. 140.

<sup>2</sup> Іван Франко. *Зібрання творів у 50-ти томах*. — Київ: Наукова думка, 1976, т. 3, с. 165.

основні ідеї, з якими українська культурна критика асоціює постать Франка наприкінці другого тисячоліття.

І по сьогодні в ширшій українській суспільності центральним був і залишається міт про Франка-Каменяра. Сформований іще за Франкового життя, цей дидактичний міт символічно узагальнював образ суспільно-культурного діяча і правив за засіб об'єднання та піднесення національного організму. Цей міт остаточно закріпився, коли було споруджено відомий каменярський пам'ятник на могилі Франка 1926 року. Саме тоді «визрів» цей образ: вписався у визвольні ідеї українського культурного і політичного руху. Міт безпроблемно з'єднував різні іпостасі та ролі Франка й, що найважливіше, — зрівнював суспільно-культурну та громадсько-політичну роль із його творчістю. Із часом, особливо в модерному та постмодерному світі, міт про Каменяра втрачає своє сакральне ядро та стає, з одного боку, об'єктом споживання, оскільки символізує для масової свідомості звичний стереотип українського митця-суспільника, а з другого боку, служить знаряддям влади, оскільки покликання на незмінний авторитет Каменяра допомагає культурним діячам формувати офіційний канон та моральні цінності, а також узаконує їхню роль як провідників національної просвітницької ідеології.

У цих обставинах гасло «Франко не Каменяр» має ширший культурний смисл, оскільки йдеться про десакралізацію мітологізованої культурної свідомості і потребу розгортання культурної критики та самокритики. Зрештою, саме Франко запропонував значущі форми культурного аналізу, які могли би стати продуктивними для розгортання модерної національно-культурної практики. На жаль, ці форми залишилися незаактуалізовані й по сьогодні. Прикметно, що, мабуть, основним у Франковій культурології став міт про Каменяра. Сам міт виріс із персональної самоідентифікації та перетворився на цілий суспільно-культурний і психологічний архетип героя як жертви цивілізаційного поступу. Отож Франко не лише створив культурний міт про Каменяра, але й проаналізував його функціонування, розгор-



нув заховані в ньому колізії, суперечності, ритуали та жертвоприношення.

У цій першій із дитячих студій хотілося би бодай ескізно, контурно окреслити межі творчої особистості Франка поза маскою Каменяра, *подати біографію не особи, а самої творчості*. У цій біографії виділяю такі основоположні, як на мене, етапи й аспекти творчості: «Франко й ідеалізм», «Франко і натуралізм», «Франко і психоаналіз», «Франко і гуманітаризм». Звичайно, всі ці питання занурені в політику, критику, філософію позитивістської та постпозитивістської епохи. І водночас вони невіддільні від колізій двійництва, мітологемами «вмирання» «на шляху», від демонічних і містичних глибин ідеалізму й гнозису, від сакралізації Любові-Істини та десакралізації «квітів зла», від культивованого комплексу «плебейства» й ідеалізованої цивілізаційної місії культури.

Постать Франка в українській культурі чи не найбільшою мірою вимагає психоаналітичного прочитання. Він «убив» свого двійника, автора і водночас героя «ліричної драми», літературним актом містифікуючи в передмові до «Зів'ялого листя» перманентно переживану смерть власного «я». Він пов'язав міт про Каменяра з архетипом «живопоховання» і сублімував свої найідеальніші почування в материнському образі світової гармонії. Зрештою, амплітуда коливань «вершин» і «низин» людського духу – від атеїзму до гностицизму, від ідеалізму до натуралізму – визначала дуалістичну основу його світобачення.

У цьому невеликому портретному дослідженні зроблено спробу змінити ракурс, деканонізувати Франка-Каменяра. Я запрошую побачити маску й лице водночас, літературний стиль вивірити історією та авторською підсвідомістю, діялогічно прочитати той культурний гуманітаризм, у якому Франко розчиняв власну індивідуальність. У цьому був і є Франків *стиль*.

9 лютого 1995 року – 9 травня 2006 року

## Передмова

Переломний, новаторський характер творчості Івана Франка усвідомлював і сам письменник, і його сучасники. Багато з Франкових творів викликали жваву полеміку відразу після виходу, дістали широкий суспільний резонанс (і часто різку критику), стимулювали формування нових літературних теорій і концепцій. Нового характеру Франковим творам надавало насамперед поєднання літератури з журналістикою, а також значна соціологічна заангажованість його текстів, із одного боку, й інтерес до мікроскопічного психологічного аналізу й універсального морального узагальнення – з другого. Такі ознаки нового стилю сполучалися з відкритою теоретичною програмністю творчості письменника. «Вся белетристика і поезія Франка була сильно залежна від теорії, від тих думок та поглядів, які виробив собі серед нових обставин і під впливом нових ідей»<sup>3</sup>, – помітив уже Микола Євшан.

Суспільно-культурний і просвітницький рух покоління, яке він назвав «Молодою Україною», значною мірою визначив особливості культурної й естетико-художньої діяльності Франка. Загалом особливий зміст нової культурної ситуації був зумовлений переходом від пізньоромантичних літературних орієнтацій, від етнографічного й побутового реалізму до суспільно-психологічної школи, близької до європейсько-

<sup>3</sup> Микола Євшан. «Іван Франко (Нарис його літературної діяльності)». Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика*. Упорядкування, передмова та примітки Наталії Шумило. – Київ: Основи, 1998, с. 139.

го натуралізму. Нова парадигма спиралася на ідею єдності національної традиції української культури, з одного боку, і зміну форм художнього освоєння сучасності, з другого.

У філософсько-соціологічному аспекті Франкова діяльність символізувала засвоєння і трансформацію позитивістської теорії на українському ґрунті, зокрема ідей утилітаризму й еволюціонізму, що набували під його впливом характеру культурного гуманітаризму та філософського персоналізму. На цій основі культурно-психологічний гуманітаризм Франка не лише доповнював, але й значною мірою видозмінював народницько-романтичну традицію української національної самосвідомості, актуальної впродовж XIX століття, починаючи від часів Кирило-Методіївського братства.

Новизну культурно-історичної концепції Франка зумовлювало передусім поняття цивілізаційного процесу, в якому особлива роль належить так званім «перехідним» епохам — періодам особливо інтенсивного, різнопланового суспільно-культурного розвитку, коли визначальною культуротворчою силою стає цілеспрямована діяльність нового покоління та окремих його представників. Такий період Франко пов'язував наприкінці XIX століття з поколінням 1870-х років, до якого зараховував і себе. Цивілізаційна концепція культурного процесу, яку розробляв Франко, була близька до принципів культурно-історичного універсалізму, антропологізму й гуманізму, що розгорталися на той час у межах позитивістської історіософії та набували особливого змісту в працях Михайла Драгоманова, Миколи Михайловського, Герберта Спенсера, Еміля Дюркгайма й інших.

Індивідуальна Франкова творча практика сприяла, своєю чергою, відновленню та формуванню нових структур художнього мислення в українській літературі останньої третини XIX віку. Своєю творчістю Франко долучався до двох важливих процесів, що визначали характер розвитку тогочасної української літератури. З одного боку, це був процес секуляризації суспільно-літературної думки, особливо в західноукраїнському регіоні, де значну частину культурної інтелігенції становило духівництво. Із другого боку,

це були процеси, які визначала властива українській літературі другої половини XIX століття діалектика європеїзації та культурної інтеграції загальноукраїнського літературного процесу на основі усвідомлення «одноцілої літературної традиції» (Іван Франко). Загалом усі ці явища засвідчували активність національно-культурного самоусвідомлення, піднесення специфіки української літератури та вироблення її двоєдиного культурного коду — органічно-національного та загальноєвропейського. Варто зауважити, що в пошуках їх синтезу Франко в різні періоди творчості відштовхувався і від концепції романтико-національної окремішності, подемізуючи з Іваном Нечуєм-Левицьким, і від космополітичної теорії Михайла Драгоманова.

Саме на цей час припадає складання концепції національного письменства. Його елементами стали просвітницька концепція «загальнонародної» української літератури (Михайло Драгоманов, Борис Грінченко), ідея суспільно-цивілізаційної місії літератури та національно-культурницька ідеологія (пізній Куліш). Концепція національного письменства Франка значно змінювалася в різні періоди його життя, так само як і естетико-художня програма його творчості. Може, жоден інший український письменник не виявив такої динаміки зміни ідей, програм, творчих установок, як Франко. Культурно-цивілізаційні та громадсько-політичні ідеї Франка часто живили й навіть визначали зміст багатьох його художніх творів, і однак було би великим спрощенням розглядати його художні тексти як маніфестацію політичних ідей, а постаттю суспільного діяча підмінювати складну й суперечливу іпостась Франка-митця.

Франкові загалом судилося творити на переломі різних епох (доби романтизму та позитивізму, позитивізму й модернізму), на межі геокультурних просторів (Львів виконував роль культурного мосту між Західною Європою та Європою Східною, до якої належала ціла Україна). Франкові разом з іншими західноукраїнськими митцями випало також вводити українську літературу як активний чинник у центральну- та східноєвропейський літературний контекст (на-

самперед у межах культурно-стильового симбіозу Австро-Угорщини). Друкуючись у німецьких, польських, російських, угорських і чеських виданнях, вільно володіючи декількома мовами, Франко забезпечував українській літературі загальнослов'янський і світовий авторитет. Разом зі своїм поколінням він виборював їй, як сам стверджував, «права горожанства серед цивілізованих народів світу».

Іван Франко народився 27 серпня 1856 року в селі Нагуєвичі, в присілку Слобода, в родині Якова Франка, землероба й коваля, та Марії Франко, з роду збіднілого польського шляхтича Миколи Кульчицького. Доля була щедра, як писав пізніше, усвідомлюючи свій родовід, Іван Франко. Вона присудила: «будь русином і хлопським сином!» [2, 434]<sup>4</sup>. Отак, на власному досвіді, Франко усвідомлював рамки автентичної культурної самосвідомості української народності, що ідентифікувалася з національною та соціальною маргінальністю.

Така самосвідомість впливала на характер літературної творчості й визначала зміст політичної діяльності цілого покоління українських митців: Михайла Павлика, Остапа Терлецького, Осипа Маковея, Наталії Кобринської, Олени Пчілки, Бориса Грінченка й інших. Вони мислили повноцінність національно-культурного розвитку через особливий, народницький, шлях самоідентифікації та високо поцінювали належність до свого народу й розбудову культури через з'єднання «вершин» і «низин» цивілізаційного процесу — народу й інтелігенції, природи та культури, особистості й соціуму. Така просвітницька ідеологія стала підґрунтям емансипаційного проєкту покоління «Молодої України».

<sup>4</sup> Тут і далі цитати в квадратних дужках подано за виданням: Іван Франко. *Зібрання творів у 50-ти томах*. — Київ: Наукова думка, 1976–1986.

## Ідеалізм

Перші літературні спроби Івана Франка належать до часів навчання в нижчих класах Дрогобицької гімназії. Сама система освіти, побудована за зразком класичної, а саме — «наука класичних мов, також основне знання німецької мови, всесвітньої історії» [39, 39], за словами Франка, була стимулом до самостійних літературних вправ. Як згадує Франко, цьому сприяло також те, що на той час у гімназії працював відомий галицький літератор Іван Верхратський, а в тогочасній пресі публікувалися його старші товариші-гімназисти. Отож письмові завдання з латини, польської та української мов («опис пожежі», «опис літа», «опис зими»), аналітичний розбір окремих класичних творів тощо сприяли появі перших Франкових творів. Його перший ліричний вірш «Великдень року 1871» був присвячений батькові та відбивав болісні почуття, що їх викликала батькова смерть. Драму «Югурта» (1873) Франко написав як домашню вправу з польської мови, уривок драми «Ромул і Рем» — як вправу з німецької мови. Тогочасна класична форма освіти найчастіше надавала навчанню схоластичного характеру. Виховуючи галицьку інтелігенцію, така школа зорієнтувала її на другорядні зразки польської та німецької літератур і псевдокласичні норми «високої» творчості. Попри це школа, особливо навчання у вищих класах гімназії, виробила у Франка інтерес до самостійної творчої праці, сформувала певні літературні вподобання та смаки, визначила зацікавлення класичною літературою з її ідеалізмом, морально-етичними колізіями, трагізмом і героїкою. На основі лі-

тератури формувалось і релігійно-моральне чуття молодого Франка. Молодий автор, як писав Микола Євшан, цікавився чистою «літературою» і «далекий був від всяких доктрин, давав впливати на себе всяким авторам і читав їх без розбору»<sup>5</sup>. У старших класах гімназії коло інтересів Франка-читача вже досить широке: Шекспір, Шилер, Гете, Міцкевіч, Словацький, Ежен Сю, Ігнацій Красіцький, Фридрих Клопшток та інші; з української літератури – Олекса Стороженко, Марко Вовчок, Пантелеймон Куліш, Степан Руданський, Панас Мирний і, звичайно, Шевченко.

Тоді ж, починаючи від 1874 року, Франко надсилав вірші до журналу «Друг», органу львівського студентського («москвофільського») «Академического кружка», підписуючися псевдонімом «Джеджалик». Згодом, склавши іспити, Франко вступає до Львівського університету і входить до редакції цього видання. На цей час його творчий доробок становлять оригінальні речі – «вірші любовні (патріотизму я тоді ще не знав), драми і оповідання віршовані», за власним визнанням Франка, а також переклади (Софокл, Біблія, декілька пісень «Нібелунгів», «Одисея», два перші акти «Урієля Акости» Карла Ґуцкова, ціла «Краледворська рукопись» тощо) [49, 243]. Франкова увага до класичної літератури в цей час невіддільна від романтичного захоплення фольклором (його записи народних пісень належать іще до часів навчання в Дрогобицькій нормальній школі).

Рання поетична творчість виявляє книжні зацікавлення Франка та розвивається переважно в руслі тогочасної галицької літературної традиції. Її характеризує ще значною мірою мовна невправність, використання своєрідного штучного «москвофільського» письма, що дістало назву «язичія», позначеність численними діалектизмами, штучними наголосами, загалом – спробою творити «високий» літературний стиль. Пізньоромантичні та класицистичні впадобання відбиті в ній у моралізаторських віршах-сентенціях («Дві доро-

<sup>5</sup> Микола Євшан. «Іван Франко (Нарис його літературної діяльності)», с. 137.

ги», «Божеське в людськiм дусi»), баладних варiацiях традицiйних романтичних мотивiв («Могила», «Керманiч», «Вiд'їзд гугула», «Рибак серед моря») та обробцi iсторичних переказiв, легенд («Бунт Мигуси», «Данина», «Аскольд i Дiр пiд Цар-городом»). Значну частину поетичного доробку становлять переспiви з Гете («Помета за вбитого»), Гайне («Лицар»), Пушкiна («Русалка», «Князь Igor», «Шотландська пiсня»). Усi цi твори ввійшли до Франкової першої поетичної збiрки «Баледи i розкази» (1876), а пiзніше їх було перевидано в збiрцi «Iз лiт моєї молодости» (1913).

Серед характерних рис, якi визначилися вже в першiй Франковiй збiрцi, вiдчутний iнтерес до мiтологiї, особливо давньоруської, та проблематики духовного характеру, тяжiння до класичної форми вiрша (сонет), до олітературення народної пiснi й балади. Художнi образи, характери та ситуацiї, вiдтворюванi у вiршах, вiдображали iдеалiстичнi уподобання автора, а романтичнi настрої та сюжети виглядали дещо вторинними, книжними. У раннiх поезiях Франка бракувало романтичної пристрасности й суб'єктивiзму, фантазiю сковували класичнi зразки, важка форма й алегоризм стримували поетичну iмпровiзацiю. Водночас наслiдувальний характер Франкової ранньої поезiї, що виявився в запозиченнi лiтературних сюжетiв, спiвiснував iз оригiнальною романтично-декоративною стилiстикою поетичних опрацювань iсторичних легенд i переказiв.

Попри те, що критика загалом оцiнювала ранню Франкову збiрку як учнiвську та докоряла авторовi в шаблонностi й книжно-фольклорнiй стилiзацiї, неокласики в особi Павла Филиповича помітили суттєву ознаку молодечої поезiї Франка. Оригiнальнiсть Франкової поетичної манери, за словами Филиповича, виявилася насамперед у нетрадицiйностi його художнього вибору. Така нетрадицiйнiсть полягала у вiдкиненнi характерного для бiльшостi українських поетiв наслiдування народнопоетичної художньої форми. Навiть оспiвування народної пiснi Франко здiйснює, вдаючися до суто лiтературної форми – сонета. Окрiм того, ця новизна та своєрiдна «неокласична» нетрадицiйнiсть Фран-



ка, як завважував Филипович, полягали в «невідчуванні історичної романтики, зокрема козакофільської», у переважно книжному матеріалі, взятому з різних чужоземних джерел<sup>6</sup>. Отак Франко ніби перескакував добу шевченківського романтизму й пов'язувався з давньою книжною традицією українського письменства. Водночас його творчість засвідчувала специфічний характер західноукраїнської літературної ситуації, де досить сильними були впливи класицистичної та пізньоромантичної поезики.

Можна бачити особливості поетичної манери Франка й у тому, як позначилася на розробленні літературних тем його авторська індивідуалізація. Вона виявилася, зокрема, в певному нюансуванні сюжетів завдяки введеним у них елегійним і рефлексивним мотивам, у широкому використанні алегоричних структур і риторичних формул. Часто класична форма сонета, сповільнений ритм і книжна лексика служать розгортанню ідеалізованих образів-алегорій: народного духу («Народна пісня»), божественної любові, що розбуджує поетичну творчість («Моя любов»), загальнолюдського духу («Божеське в людським дусі»). Франко періоду «Баяд і розказів» не був типовим романтиком: його не цікавлять поривання до безмежності й національний сум. У романтично-фольклорний «Від'їзд гуцула» він додає романсовий смуток розставання з милою, а традиційного коня змінює на «паровіз», що несе гуцула до чужого міста:

Бувай здоров! Немного хвиль  
Мине, ти щезнеш із очей,  
В даль паровіз помчить моє те тіло;  
Та серце тут лишаю я,  
І плистиме сльоза моя  
За щастям, що колись тут пролетіло [3, 289].

Водночас любов стає не приводом для романтичного меланхолійного томління, а бурлескним образом у стилі «Енеї-

<sup>6</sup> Павло Филипович. «Шляхи Франкової поезії». Павло Филипович. *Літературно-критичні статті*. – Київ: Дніпро, 1991, с. 72.

ди» Івана Котляревського: «Любов-бо довготерпелива, / Ласкава, й смирна, й знає честь, / Независна, не пакіслива, – / Любов за нас пішла на хрест» [3, 290].

Загалом у ранній ліриці Франка домінувала ідеалістична естетична свідомість. Зокрема, на основі просвітницьки переосмислених платонівських ідеалів і класицистичної традиції у Франковій ранній ліриці викристалізовується особлива морально-естетична природа творчості, що впливатиме на характер усієї письменникової художньої еволюції, а саме – ідеальна тенденція, що базується на зближенні художньої творчості з духовною, моральною практикою. Вона передбачає спонукальний гуманіотворчий характер літератури та культури й звернена до актуальності знання-логосу, опредмеченого у слові. Художня творчість, отже, через ідеальну тенденцію залучає в себе пізнавальний, аксіологічний і психологічний аспекти людської діяльності.

Франка приваблює динамічне, контрастне зіставлення глобально типізованих, абстрактних понять добра й зла, правди та справедливості, свободи і чести, які не лише первинно вкорінені в людських вчинках і характерах, але існують як ідеальні сутності, що визначають духовний досвід людства («людськості»). Відповідно, предметом поезії, за авторовим твердженням, має бути не реальна, а вторинна, морально-інтелектуальна природа, «розумне життя, – не просте органічеське вегетування» [26, 393]. Така ідеалістична концепція творчості раннього Франка фактично відмежовує його від реалізму як принципу естетики та способу художнього зображення. Причому ідеалістична естетика була характерна не лише в ранній період, але навіть у період так званого натуралістичного перелому Франка (теорія «наукового реалізму»). Ще більше вона властива його зрілій і пізній творчості, коли Франко розробляє принципи «моральної поезії».

Моральна та дидактична спрямованість ранніх Франкових творів впливає з протиставлення логічного й емоційного рядів, коли певну ідею розгорнено через діалог, а аргументи представлено через опозиції ідеалізованих типів і пер-

сонажів (князь – співець, благородний вождь – підступний зрадник). Окрім того, конфлікти і перипетії будуються на зіткненні станових (дворянських, аристократичних), а також загальнонародних і загальнодержавних інтересів. Такі конфлікти характерні для Франкових ранніх драматичних спроб («Славою і Хрудош», 1875, «Три князі на один престол», 1875). Його загалом цікавить слов'янський епос, давньоруський дружинницький епос. Прообразом «світського співака, дружинника або боярина» [3, 422] є, зокрема, співець Митуса з поеми «Бунт Митуси» (1875), написаної, очевидно, під впливом твору Миколи Костомарова. Із листування відомо також, що Франко був настільки захоплений епічністю українських народних пісень і дум, що мріяв про укладання рукопису на зразок Краледворського рукопису Вацлава Ганки.

Отже, вже в цей період закладається певна система оцінок і вподобань, які дають змогу говорити про окремий ранній період Франкової творчості, позначений певним особливим сприйняттям національної традиції (Михайло Павлик, зокрема, свідчив, що в цей період Франко не сприймав ідеї про літературу, писану народною мовою) та глибоким засвоєнням елементів класицистично-раціонального мислення і просвітительської естетики. Мистецтво й література поставали в цьому контексті «високою» культурною практикою та особливою ідеальною сферою пізнання та виховання «божеського в людській душі». Таке спрямування ранньої творчості Франка в поезії в прозі доповнювало відкрите замилування романтичною готикою та фантастикою.

Однак спрямування літературного процесу останньої чверті XIX століття визначав розвиток реалізму й натуралізму. Пізньоромантичні та пізньокласицистичні елементи, широко практиковані в тогочасній галицькій літературі, виглядали як уже пережиті явища. Відтак напрям еволюції ранньої творчості Франко визначив як шлях засвоєння найновішої «реальної» школи та переборення «польсько-шляхетського псевдокласицизму кінця XVIII віку, псевдокласицизму найбільше фарисейського і брехливого з усіх

видів тої всеєвропейської моди, яка широко ввійшла в набуток "вищої" літератури тих часів». «Не зміємо говорити попросту і свobodно те, що думасмо, не зміємо не раз навіть думати і аналізувати те, що чуємо, і це, — відзначав Франко-критик, — по моїй думці, головна причина тої безплodности та бездарности нашої (галицької) літератури, тої немочі малювати дійсних людей в цілому їх рості» [41, 16].

Перша Франкова повість «Петрії і Довбушуки» (1875—1876) вирізнялася на тлі тогочасної галицької літератури багатопроблемністю, сконденсованою готичною образністю та суспільною тенденційністю. Традиційне романтичне звернення в ній до народної історії доповнювало відтворення життя міста й села, а ідеальні постаті було зображено поруч із реальними. Пізніше Франко назвав її «документом молодечого романтизму» [22, 325], відзначаючи, що написав її під впливом творів польських романтиків і белетристів пізнішого часу, котрі в напівромантичному-напівреалістичному дусі обробляли українські теми та сюжети (Юзеф Крашевський, Ян Захар'яевич, Юзеф Коженювський, Юзеф Лозінський). Певний вплив на неї справили й романи Е. Т. А. Гофмана («Еліксир диявола»), Ежена Сю («Вічний Жид»), популярна пригодницька повість «Ринальдо Ринальдінні — великий італійський бандит». Сліди читаних іще в гімназії творів позначилися на стилістиці повісти, зокрема надали сюжетові екзотичного забарвлення, виявилися в елементах фантастичного, таємничого, навіть містичного трактування подій, ірреальності й демонізму характерів, замилюванні в описах дикої природи та непогамованої людської пристрасти. Авантюрно забарвленими були також численні втечі, погоні, тортури й муки, яких багато на сторінках повісти.

Авантюрно-пригодницький і фантастичний, сентиментально-моралізаторський і реалістичний плани розповіді розгорталися в повісті динамічну й різнобарвну картину життя, сконденсованого до «казки». В епілозі письменник сам називає все зображуване в творі «казкою», протиставляючи її подальшій «історії», в якій житимуть і діятимуть його персона-

жі. Загалом образна і стильова різнобарвність повісті «Петрії і Довбуцуки» була підпорядкована готичній концепції, згідно з якою фантастичне й жахливе не відділені, а наявні в самій реальності. Франкову повість можна вважати класичним зразком пізньоромантичної готики, взорованої на відомі книжні зразки цього жанру, наявні у творчості Гюго, Гофмана, Сю та широко використовувані у творах масової літератури.

В основі романтично-фантастичного сюжету повісті лежать пошуки втрачених скарбів легендарного Олексія Довбуша і ворогування через це двох родів – Петріїв і Довбушуків. Інтрига й містика «світового зла», яке уособлює родова лінія Довбушуків, зникається в повісті з фантастично-утопічною вірою в надприродну силу та благородство Довбуша. Використовуючи легенди та перекази про Олексія Довбуша, автор вдається до вільної часової та біографічної інтерпретації його постаті, наділяючи Довбуша рисами «благородного розбійника», а також вводить любовну історію та переносить Довбушеву смерть аж на другу половину XIX століття. При цьому романтичний Довбуш перетворюється на розкаяного грішника і стає носієм ідей народної просвіти. Віра в надприродну силу й благородство Довбуша надає казкового забарвлення цілій історії. Водночас значну роль у повісті відіграють просвітницькі ідеали народного самоусвідомлення, носіями яких є батько й син Петрії та таємний син Довбуша Ісаак Бляйберг.

Рід Довбушуків, прямих Довбушевих наступників, несе в собі риси демонізму й виродження. Франко наділяє старшого Довбушука типовими рисами бульварного розбійника, подібними до «першого-лучшого бандита Абуруців або Піренеїв» [14, 9]: «запlosedке» лице, губи прикушені, голова, поросла «чорним, коротким і, як щерть, твердим волоссям», в руках булава, «топір і ніж за поясом». Рід Петріїв, навпаки, символізує духовних наступників Довбуша, «неодолиму рівновагу духу» та вроджену інтелектуальність. Таким є Кирило Петрій – батько, в рисах якого «пробивалася сильна воля, енергія, свобода духа, а око світилося живим, по енергійним

блеском мужа, котрий свої похоті і страсті умирив, котрий умів панувати над собою і над життям» і «з певністю себе ступав до якоїсь вищої цілі» [14, 7]. Петрієвого сина Андрія, навпаки, подано як романтичний характер, наділений, попри «спокій душі», рисами глибокої меланхолії. Меланхолія стає знаком винятковості героя, оскільки він є духовним обранцем Довбуша. Він також причетний до ідеально-фантастичної реальності, яку уособлює славний опришок. Пов'язаний невидимими узами з таємничим чоловіком, який кілька разів рятує його від видимої смерті, Андрій переходить низку ініціацій, щоби наприкінці повісти свідомо посвятитися службі своєму народові.

Стилістична й тематична різноманітність повісти «Петрії і Довбушуки» як твору пізньоромантичного, з елементами готичного роману жахів, спирається на типові сюжетні ходи: віднайдення таємного рукопису, опівнічна сповідь, сцени пожежі, описи жахів і таємниць. У творі наявна також проблематика, близька до роману виховання. Попри романтичний декор, повість загалом спрямована на сучасність, що особливо засвідчує епілог твору. Переплетення фантастики й реальності, історії та сучасності із суспільними, просвітницькими ідеями вказувало на проміжне становище повісти між романтичним типом оповіді й соціальним романом, потребу якого Франко особливо відчував. У жанровому аспекті важливо відзначити наближення цієї першої Франкової повісти до поліфонічної романної структури: переплетення фантастики й реальності, історії та сучасності вказувало на освоєння з боку молодого автора форми соціального роману, що на цей час уже розвинувся в літературах західноєвропейських (Бальзак, Флобер, Дікенс, Еліза Ожешко, Тургенєв).

Окрім напруженої романної інтриги та зацікавлення психологічним мотивуванням характерів, у повісті відтворено життя і побут різних соціальних груп і прошарків: селян, міщан, євреїв, конокрадів, польських повстанців, збіднілої польської шляхти. Цю різнобічність своєї ранньої повісти Франко не без подиву відзначав наприкінці життя. Розгалу-

жена нарративна структура повісти виростає завдяки вставним розповідям і часовим зсувам (романтична історія кохання Довбуша, облога замку воєводи Шепетинського). Новим на той час, на думку самого Франка, було змалювання «живими сценками» окремих тогочасних явищ суспільного життя, таких як ворогування родин, ставлення сільського священика до польського двору, опришківство XVIII віку та розбійництво XIX віку, монастирське життя і побут поміщицької сім'ї, спроби вільнодумства серед євреїв тощо. Ось так соціологічний інтерес Франка-письменника виявився вже в ранній період його творчості, окрім природного для його віку захоплення романтичними сюжетами.

Пізньйоромантичний характер твору, який Осип Маковей назвав «дивовижною, сенсаційною»<sup>7</sup> річчю, позначено елементами натуралізму та фізіологізму, що співіснують із розлогими реалістичними описами середовища, де відбувається дія, а також пейзажами околиць Підгір'я, до якого письменник був особливо небайдужий. Окрім того, пластичність і об'ємність описів, увага до психофізіологічної характеристики, конкретність розмов, жестів і деталей дають змогу говорити, що Франкова творчість у цей період тяжіла до натуралізму, що народжувався в європейських літературах. Загалом же радянська критика зараховувала ці та інші ознаки стилістики раннього Франка до реалізму. «Реалізм першої повісті Франка, щедро розсипаний по романтично-фантастичній канві цього твору, — зауважував, зокрема, Степан Щурат, — був тим плодотворним зерном, з якого незабаром розвинулись свіжі паростки перших реалістичних оповідань письменника з життя селян і повістей про робітників нафтової промисловості Борислава»<sup>8</sup>.

І проблемно, і стилістично повість «Петрії і Довбушки», до якої Франко ще раз звернувся наприкінці життя в 1911–1912 роках, переробляючи та значною мірою випрам-

<sup>7</sup> Осип Маковей. «Д-р Іван Франко». *Зоря*, 1896, ч. 1, з. 17, с. 18.

<sup>8</sup> Степан Щурат. *Рання творчість Івана Франка*. — Київ, 1956, с. 169.

ляючи барокову різнобічність першого свого великого прозового твору, засвідчувала напрям подальшої творчої еволюції письменника. Франко, як він зазначав у «Літературних письмах» (1876), вбачав зміни в повороті белетристики від «давньої схоластичної поетики» до «доріг нових, більше природних і відповідних життю самому» [26, 38]. Конкретно цей перелом означав звернення до жанру роману й передусім «роману із життя суспільного, не вальтерскоттівського історичного» [26, 38]. У такий спосіб Франко завершував ту традицію розвитку української романтичної прози, яка привела до появи на національному ґрунті вальтерскоттівського історичного роману в прозі Пантелеймона Куліша («Чорна рада») та готичного роману, що його започатковує Гоголів «Тарас Бульба». Франкова повість «Петрії і Довбушуки» вичерпувала форми готичного роману й засвідчувала його перехід до розряду масової літератури.

Зрештою, такий «поворот» накреслено уже в першій Франковій повісті. Поступово інтерес молодого автора переноситься з романтичної історії ворогування двох родів і пошуків Довбушевих скарбів на просвітницьку за суттю ідею народної солідарності і справедливості. Фокусом нового художнього розгортання романтичного сюжету стає виокремлення ідеологічного героя, тобто героя, який найвиразніше й найузагальненіше відбиває основну авторську тенденцію. Такими ідеологічними героями в повісті «Петрії і Довбушуки» є інтелігент-просвітник, провідник ідеї «піднесення» «руського» народу Андрій Петрій, а також єврейський просвітник Ісаак Бляйберг. Сміливість молодого письменника виявилася в тому, що в повісті об'єднано різні національні сфери, розірвані в тогочасному галицькому суспільстві, — українців, поляків і євреїв. До того ж автор намагається виявити між ними порозуміння та єдність, що символізує постать Ісаака Бляйберга, як видно з повісті, одного із синів Олекси Довбуша.

Переорієнтування з «казки» на «історію», заявлене наприкінці повісті, вказувало на перелом у Франковій творчості, який остаточно виявився в 1877–1878 роках, коли



почали виходити прозові «образки» «Борислав», що «мали повний *succes de scandale* серед галицької публіки» [49, 245], як свідчив сам автор. Знайомство з найновішою європейською літературою (Еміль Золя, Ґустав Флобер) і творами російської народницької белетристики, до якого спонукав Михайло Драгоманов у листах до редакції львівського студентського журналу «Друг», де співпрацював Франко й де друкувалися «Петрії і Довбушуки», прискорило процес самоусвідомлення молодого письменника та посприяло формуванню демократичного світогляду, звернувши Франкову увагу на ідеї реалізму, соціалізму та позитивізму.

Знаменним фактом тогочасного суспільно-культурного життя Галичини стало зародження в невеликому колі людей, згуртованих навколо «Друга», нового типу свідомости, яка, на відміну від популярних на той час ідеологій «народовства» і «москвофільства», отримала назву радикальної. Її підґрунтям було свідоме й безкомпромісне життєве посвячення молодих людей справі національно-культурного та соціального відродження. Позиція молодих «народовців» («Друг» на той час уже став органом «народовського» напрямку) виявилася передусім у боротьбі проти угодства, клерикалізму, морального пристосуванства, ідеалізму в справах політики, літератури та мистецтва однієї з основних суспільних партій у середовищі галицької інтелігенції, а саме — «народовської». «Молоді» виступили як «апостоли правди» та «християни» під гаслами прогресу, науки, соціальної та моральної свободи, за що їх охрестили «нігілістами» та «соціалістами».

Розгорнута саме в цей час полеміка одного з чільних представників «народовської» партії Володимира Барвінського (він наголошував зв'язок «народовства» з «українофільством» і переважно культурницький його характер — «потребу самостійної руської словесности народної») з Михайлом Драгомановим як носієм позитивістського наукового світогляду та проросійської федералістичної орієнтації фактично означала боротьбу за напрям діяльності «молочих» «поступовців». Основну суперечність між драгоманов-

ським політичним радикалізмом і національно-культурним «народовством» Барвінський сформулював так: «Виходить, що для розвою питомого життя руської народности на Україні не достають одні твори Бокля, Дарвіна, Маркса, Молля — *по російському*, не достає одного російського прогресу, а треба своєнародного, українського прогресу, так щоб і жінки і мужчини родом з України, вивчившись хоч би й на Цюріхському університеті, не потребували допера довідуватись і наслухувати, що таке українська народність і її життя, а прихильність для питомого розвою русько-української народности мала свою тверду основу в почуттю і розумінню самостійности свого народу»<sup>9</sup>.

«Молоді народовці», захоплені ідеалами європеїзації, у своєму запереченні культурництва та поміркованости «старших народовців» вибирали, однак, лозунги Драгоманова. Франкові судилося стати одним із ідеологів і літописців цього новітнього просвітнього та літературного руху, що заявляє про себе з кінця 1870-х років. «Покоління те, — зізнався Франко пізніше, — внесло в програму нашого народовства нові домагання: крім теоретичної оборони самостійности малоруського народу, воно домагалось практичної оборони інтересів народу на полі економічним і соціальним, домагалось служби інтелігенції для інтересів робочого люду, в літературі реального зображення життя того люду і тої інтелігенції і ширення правдивої, розумної освіти між людом і інтелігенцією» [49, 57]. Своєрідним програмним узагальненням Франкових настроїв, ідей, філософсько-моральних колізій стала лірика («Гімн», «Товаришам із тюрми», «Каменярі»).

Перший у Галичині соціалістичний процес 1877 року, внаслідок якого Франка було на дев'ять місяців ув'язнено, прискорив процес самовизначення та естетичного переорієнтування Франка, а також спонукав до глибшого ознайомлення з тогочасними соціальними теоріями. «Безтолко-

<sup>9</sup> В. Б[арвінський]. «Слівце до в'язання». *Правда*, 1877, ч. 1, р. 10, с. 112.

вий процес, котрий упав на мене, як серед вулиці цегла на голову, — зізнавався Франко, — і котрий скінчився моїм засудженням, хоч у мене не було за душею й тіні того гріха, який мені закидували, був для мене страшною і тяжкою пробою» [49, 245]. Крах надій на вчителювання, голосний публічний резонанс сфабрикованого процесу та водночас «гарячий запал, з яким горнулася до нових ідей часть галицько-руської молодіжі» [39, 11] підштовхнули його разом із Михайлом Павликом до видання місячника «Громадський друг», що після конфіскації змінився на «Давін», а згодом — на «Молот». Ці видання мали виразну пропагандистську мету й соціально-критичну спрямованість.

Естетичні погляди Франка раннього періоду творчості відображено у статті «Поезія і її становисько в наших временах» (1876). Розуміння природи поетичної творчості в ній є близьким до ідеалістичного (зокрема в трактуванні «поетичної справедливості»). Однак стаття містить і критику абстрактності естетичного ідеалу класицистичного та романтичного типу. Ключовим при цьому є поняття «людськості», яке Франко мислить просвітницьки (як загальнолюдську моральну сутність) і частково позитивістськи (як суму емпіричного людського досвіду та водночас як позитивний родовий ідеал), близько до Огюста Конта, переклади з якого в цей час з'являються в Галичині (у 1875–1876 роках польський соціаліст Болеслав Лімановський, із яким Франко пізніше співпрацюватиме, видає польський переклад «Соціології» Конта). Надалі, в період глибокого зацікавлення позитивізмом, розробляючи принципи натуралізму в літературі та «реалізму» в політиці, Франко значною мірою конкретизуватиме саме поняття «людськості», зокрема переосмислюючи його субстантивну (божественну) заданість і пов'язуючи з ідеями суспільного й етичного прогресу. У цьому сенсі й література бачилася не поверненою до ідеального класичного ідеалу духовності, уяви та природи, а співвіднесеною з раціональним аналізом реальної людської історії.

Отже, наприкінці 1870-х років увесь попередній ідеалістичний період творчості Івана Франка, що виразно виявив-

ся в поезії, прозі та критиці, підготував зміну естетичних і світоглядних принципів. «Критичний перелом», який стався в цей період, стосувався передусім змісту гуманістичного ідеалу, що його заклав у Франковій ранній творчості культурний досвід минулого та літературна традиція, яка несла в собі особливий моральний і духовний зміст людського знання, закріпленого в художньому слові. Alegоризм, символіка, динамізм, із одного боку, й авантюризм, характерність героя, смислова виразність узагальнень і діалогів, із другого, — все це декорувало ранню творчість Франка й було ще далеким від того суспільного утилітаризму, яким буде перейнята його подальша творчість.

Розрив із ідеалістичною естетичною традицією найвиразніше засвідчила стаття «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878), хоча його підготували вже попередні критичні виступи Франка («Літературні письма», «Роман Е. Золя *L'assomoir*», «"Новь" І. С. Тургенева», «Життя і побут сучасного селянина на Україні і в Франції», «Критичні письма о галицькій інтелігенції»). Заперечення романтичної естетики в них супроводжує ствердження соціальної ролі мистецтва та потреба «реальної» критики.

У полемічній формі, спрямованій проти «народовсько-го», ідеалістичного, на думку Франка, розуміння літературної творчості, він у статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» викладає цілу програму розвитку української літератури, її предмета й цілей, що фактично можна розцінювати як спробу потрактувати літературу через новий, «реальний» напрям, точніше «найновішу реальну школу», й, отже, вивести поза рамки романтично-народного напрямку. Молодий критик пов'язував цей шлях — очевидно, не без впливу Михайла Драгоманова — із використанням досвіду загальноросійського літературного процесу, долученням української літератури до європейської школи «новішого реалізму літературного» та переходом її на проблематику загальнолюдського («космополітичного») характеру. В опублікованій у «Правді» статті Івана Нечуя-Левицького «Сьогоднішнє літературне примування», що стала приво-

дом для написання Франкової статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи», натомість категорично стверджувалося: «Все, що захоплює етнографічна границя української народности, все се повинно бути і конечно буде матеріалом для реальної української літератури»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Іван Нечуй. «Сьогочасне літературне прямування». *Правда*, 1878, ч. 2, с. 17.

## Натуралізм

Становлення нової парадигми розвитку української літератури Франко пов'язує з перспективою розгортання «новішого» реалізму літературного, що його на цьому етапі трактує як своєрідний різновид європейського натуралізму – синтез аналітичного «наукового» методу та « поступової » (прогресивної) « наукової » тенденції. Франкова теорія « наукового реалізму », що оформилася наприкінці 1870-х років, спиралася на досвід французького натуралізму (передусім на ідеї Золя про наукову підкладку натуралістичного об'єктивістського аналізу) та « ультрареалізм » російської народницької белетристики (Глеб Успенський, Николай Помяловський, Фьодор Решетніков), перейнятої виразною гуманістичною тенденцією. На Франкове переконання, література має не лише описувати реальність, але й аналізувати факти, причини й наслідки, щоби розкрити механізми функціонування суспільства й показати інтелігенції культурні та прогресивні цілі й зблизити її з народом. Головним його взірцем, зізнавався письменник пізніше про свою літературну школу, « був Золя, потрохи Дикенс, Брет Гарт, Марк Твен і Шедрін » [50, 115].

Подібно до « експериментального роману » Золя, « науковий реалізм » Франка спирається на відомості з галузей психіатрії, фізіології, медицини, педагогіки та спрямовується на створення « образу суспільности в різних її верствах та моментах », у « різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях » [33, 399, 400]. Виступаючи при цьому проти романтичного ідеалізу-

вання, Франко вказував на те, що, «задня різного виховання традиції, оточення й логіка, розумування і причинність у поступуванні різних людей у різних суспільних верствах бувають різні і що маловати ті спеціальні логіки та психології для мене дуже принадна річ» [33, 399].

Знайомство Франка з натуралізмом і його зацікавлення новими соціально-етичними теоріями накладалися на спостереження з тодішнього галицького життя. Епоха «нафтової гарячки» надавала колір квітучому сільському Підгір'ю, співцем якого вже в ранній творчості виявив себе Франко, нового, індустріального характеру. «Науковий реалізм» Франка, опертий на досліди із соціології, статистики, етносоціології, психофізіології, знаходить тут унікальний творчий матеріал – «ні одно місце в цілій Галичині не представляє більшого поля для студій – не так поетичних, як більше соціальних» [14, 275], – зауважував письменник. Етносоціологією та статистикою в цей час цікавиться і Михайло Павлик, на соціологічному аналізі культури ґрунтуються студії Остапа Терлецького, доля жінки з погляду соціальної психології стає об'єктом феміністичних виступів Наталі Кобринської, соціологічна концепція диференціює романтичний тип нарації в романі Івана Білика та Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Загалом так започатковувався соціологічний напрям в українській науці та культурі.

На кінець 1870-х – початок 1880-х років припадає особливий інтерес Франка до робітничого руху: зв'язок із робітничими гуртками, участь у виданні робітничої польської газети «Ргаса», вивчення та популяризація окремих праць Ернста Гекеля, Фридриха Лянге, Фердинанда Лясаля, Карла Маркса, співпраця з польськими соціалістами тощо. Франкові симпатії до робітничого руху пояснювало значною мірою те, що письменник розглядає пролетаріят як «чинник цивілізації», що сприяє вселюдському прогресові, оскільки робітники борються за такий устрій, який «кожний, без винятків, одиниці забезпечить всебічний розвиток природних даних» [44, кн. 1, 39].

Окрім очевидного функціонального та пропагандистського характеру, студії з життя робітників, які Франко друкує в цей час, мають виразну просвітницько-раціональну основу. Франка цікавить соціологія нового суспільного процесу, моральні та психологічні колізії, які в ньому виявляються. Письменник показує, як Борислав «пожирає молоде покоління, ліси, час, здоров'я і моральність цілих громад, цілих мас» [14, 276]. Соціологічна підкладка натуралізму, яку утверджував Франко, спричинилася до зображення психології «маси» та «масового» героя, а аналіз такого соціального процесу, як пролетаризація, вів до зображення різних деструктивних явищ людського життя (пияцтво, розбишцтво, руйнування патріархальних родових відносин).

Уже в першій Франковій повісті «Петрії і Довбушуки» прозвучала серйозна заява на створення суспільного роману: завдання, яке визначило характер усього позитивістського етапу розвитку в європейських літературах другої половини XIX століття. Особливо активно цей процес розгорнувся в натуралізмі. Братів Гонкурів, Золя, Доде, Флобера Франко, зокрема, зараховував до «найвидатніших представників натуралістичного напрямку у Франції» [48, 509]. Шлях до такого роману Франко бачив також через аналіз «великих сучасних питань в коротеньких картинах в душі нової європейської школи літературної» [25, 115], яку представляли імена Дікенса, Брет Гарта, Марка Твена, Фрідріха Шпільгагена, а в українській літературі – Івана Нечуя-Левицького та Панаса Мирного.

«Галицькі образки», з якими Франко виступив 1877 року в альманасі «Дністрянка» («Лесишина челядь», «Два приятелі»), започатковували серію творів, у яких автор мав намір дати «образ суспільности в різних верствах та моментах». Фрагментарність, ескізність прозових студій Франка, фіксування сучасности в окремих моментах її розвитку, на його думку, мали підготувати наступний – синтетичний етап літературного розвитку, коли могли би з'явитися «ширші заокруглені образи дійсности» [33, 399]. Іншлося,



однак, про руйнування старої оповідної структури, в якій функція всезнаючого автора тенденційно спрямовувала та вичерпувала художню перспективу. Багатогранність і різногранність реального матеріалу, його принципова невичерпність, з одного боку, і майже утопічна віра в спроможність художньої аналітики та зближення її з науковою, з другого боку, руйнували монологічну закритість оповіді в натуралістичній прозі, зближували її з імпресіоністичною. Цей процес трансформації епічної структури переживала і Франкова проза.

Інтенсивність творчого пошуку Франка цих років незвичайна: 1878 року він написав першу в українській літературі натуралістичну повість «*Voas constrictor*»; 1880-го – повість «На дні»; 1881 року – незавершений роман «Борислав сміється». У проміжках між ними – новаторську збірку оповідань «Борислав» (1877), цикл «Рутенці» (1878), новели й оповідання із народного життя. Розгорнена наративність перших оповідань Франка, суттєвна в «Лесипшиній челяді» й іронічна в «Двох приятелях», набуває, приміром, у циклі «Борислав» загострено ідеологічного характеру. Франко намагається освоїти такі форми художнього зображення, в яких гуманістична тенденційність природно й закономірно поставала би з конкретних обставин і характерів, а самі колізії мали не частковий побутовий характер, але малювали би «відносини, людей, поодинокі їх учинки та громадські імпульси, що побуджують їх до такого, а не іншого діяння» [33, 399].

Конкретність і детальність описів маси «рішників», механіка їх роботи (видобування «кип'ячки»), наголос на обставинах життя і їх згубному впливі на «природний» характер (приміром, процес перетворення заможного господаря в «комірника» або «рішника») не лише виділяють специфічний предмет зображення (світ робітничого Борислава, позбавлений традицій побуту, народної селянської культури, випадковий і фатальний для людини), але покликані зафіксувати особливу, майже наукову об'єктивність відтворення такого світу. «Рішник», «На роботі», «Навернений гріш-

ник» – оповідання, що майже поетапно закріплюють розпад традиційного патріархального укладу життя і «природного» селянського характеру, зокрема основоположних для нього моральних законів побратимства, родинного союзу, батьківського закону, релігійної віри.

Просвітницько-гуманістична тенденційність водночас виявляється в цих творах у тому, що, скажімо, сердечна любов здатна розбудити найкращі пориви в душі «загубленої» людини та вирвати її з бориславської пастки («Ріпник»). Дидактичну функцію виконує і алегорія Задухи, що ідеологічно «добудовує» сюжетну історію героя в оповіданні «На роботі». Алегорія символізує соціальний кругозір героя, відкриваючи ріпникові безмежність і неминучість того зла, яке уособлює Борислав. У такий спосіб зреалізувалося своєрідне Франкове просвітництво. Адже, прозріваючи, його персонажі залишають Борислав і повертаються на село. Водночас, звичайно, бориславські оповідання Франка несли й значний соціалістично-пропагандистський зміст.

В оповіданні «Навернений грішник» аналітично-предметний та іронічний плани оповіді зливаються. Можливість «відродження» в новому, «бориславському» світі є чистісінькою ілюзією. Тема навернення «грішника», нового «пролетарія», на «праведний шлях» варіює традиційний апокрифічний сюжет «воскресіння». Віру в Божу ласку, природну доброту й неминучість долі, таку традиційну для хлібороба, руйнує цілий устрій нового життя з його оманами, спокусами, демонічною владою багатства. Руйнується природна основа духовності й здорової психіки. Відтак, згідно з натуралістичним методом, Франко порівнює бориславське життя з ідіотським виродженням, завмиранням духовних потреб і владою «звірячих, вегетативних інстинктів», зі станом постійної нервової гарячки. В цьому контексті він і «повернення блудного сина» трактує іронічно: «навернений грішник, блудний син, загублений баран» Василь Півторак є лише «бездушним, холодним і вже задеревілим» трупом.

Натуралістичний контекст бориславських оповідань відчутний також у своєрідній мітологізації такого со-

ціального явища, як Борислав, у його магичній символізації. Створюється загальний образ міста-потвори, ландшафту, засіяного кістками його жертв, маси людей, напівсп'янілих-напівбожевільних. Отож соціальне зло та фізичне виснаження супроводжувано фізіологічним і психічним руйнуванням характеру, виродженням. Зокрема, неприродність і ненормальність життя «рішників» асоціюється з еuforiaєю пошуків щастя. Патологічний стан «нервової гарячки» пожирає здоров'я та людську силу.

Натуралізм проникав в українську літературу з Франковими творами, руйнуючи ідилічні малюнки, підриваючи романтичні конфлікти й моралізаторсько-сентиментальні повчання творів «народовського» спрямування. Водночас натуралізм Франка трансформує і залучає також елементи просвітительського та романтичного характеру. Соціологізм, фрагментарність і увага до типових, майже документалізованих фактів суспільного життя не витісняють у його творах змалювання яскравих людських індивідуальностей. Побутова конкретика, фізіологізм і об'єктивізм поєднуються при цьому з увагою до психології внутрішнього світу і духовного життя людини. Відчутні також просвітительські мотиви у їх трактуванні.

Натуралістична тематика роману Золя «Пастка», побудованого навколо проблеми соціальної та психофізіологічної деградації людини, вирішеної в типово натуралістичному дусі, досить своєрідно віддзеркалюється в «ультрареальних» бориславських творах Франка. Загалом на цей час припадає Франкове зацікавлення новаторськими романами французького письменника, твори якого, за свідченням самого Франка, знаходили прихильніше сприйняття в Росії та Україні, аніж на батьківщині. 1877 року Франко подає інформацію про роман «Пастка», радить перекласти його українською мовою. А однак, попри близькість загальних намірів обох митців до майже «протокольного» відтворення процесів, які характеризують соціальну історію сучасності, натуралістичне рішення Золя, зокрема його принциповий об'єктивізм зображення фатального, позасвідомого харак-

теру суспільних процесів, які зі впертістю машини приводять до руйнування людського в людині, знаходить у Франка інший розв'язок.

Об'єктивний науковий метод зображення він доповнює просвітницькою тенденцією в оповіданні «Ріпник», повістях «*Voas constrictor*», «На дні», де віра в природу, «добру» людську натуру, здатну до морального відродження, переважає безсторонній, незацікавлений аналіз соціального «дна» і вносить у твори елемент моралізаторства, сентименталізму. Важливою ознакою Франкової теорії «наукового реалізму», типологічно близького до явищ європейського натуралізму, є також просвітительська критика соціального середовища та його згубного впливу на людську особистість.

Не в людях зло, а в путах тих,  
Котрі незримими вузлами  
Скрутили сильних і слабих  
З їх мукою і їх ділами [1, 58], –

пише Франко у своїх поетичних творах цього періоду, стверджуючи тезу, яка стане однією з основних і в його бориславських оповіданнях. Отож натуралізм в українській літературі на самому початку пов'язувано з гуманістично-просвітительськими ідеалами («ідеалізмом»), як це бачимо також і в творчості Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Олександра Кониського.

1878 року Франко створює повість «*Voas constrictor*», яку можна вважати першою власне натуралістичною (якщо вважати натуралізм загальноєвропейським явищем) повістю в українській літературі. Структуру повісти визначає особливий натуралістичний психологізм, заснований на елементах самоспостереження та автосугестії, а також аналіз «дрібних, мікроскопічних мотивів психологічних» [48, 127]. Загалом і в інших Франкових творах чимало власне авторських спостережень віддано головним героям, що, до речі, часто викликало закиди тодішньої критики щодо надмірної «інтелігентності» персонажів Франка, які репрезентують соціальне «дно».

Важливою ознакою повісти став також і спосіб натуралістичного узагальнення, згідно з яким людина в соціальному процесі відіграє роль жертви, а сам процес мітологізується — відтак змій-полоз стає уособленням «золотої гарячки», в яку втягнений новочасний буржуа Герман Гольдкремер. Такий спосіб узагальнення передбачав також особливе, фатально-випадкове злиття характеру й обставин його життя. Між ними існує напруга і навіть взаємна боротьба, що символічно (і навіть фізіологічно) відбито в сценах боротьби Германа за оволодіння богинею щастя.

Натуралістична повість «*Voas constrictor*» вводила в українську літературу жанрову структуру, не подібну до роману виховання, елементи якого відбито в повістях Шевченка, Марка Вовчка, Нечуя-Левицького. Картини природних і соціальних, свідомих і позасвідомих впливів, що формують новий суспільний тип галицького мільйонера, розгортаються внаслідок послідовного, майже експериментального зняття пластів і нашарувань зовнішнього світу. А здійснюється це через спогади, рефлексії, яких герой майже не контролює і які поступово підкорюють його собі.

Так дізнаємося про те, як Герман Гольдкремер, син єврейського передмістя, цього справжнього «дна», перетворюється на одного з найбільших галицьких промисловців. Водночас через рефлексії, спомини, через пам'ять здійснюється аналітичний розтин душі, засліпленої пристрастю нагромадження, що поступово переростає в нервову гарячку і навіть демонізм. Життєві перипетії, оточення, де відбувається дія, містичний, майже забобонний характер сприйняття реальності Франко описує по-натуралістичному конкретно та локально (особливо епізоди, пов'язані з епідемією холери й дитячими враженнями Германа). Іноді такі картини переростають у досить широкі авторські описи (з елементами самопостереження), як у випадку любовного змаювання краси Підгір'я.

Вперше в українській літературі Франко вдається до психоаналітичного способу зображення. Відтак у повісті розгортається психологічна студія по-своєму патологічного

(«автоматичного») типу людини — «ділового чоловіка», якому цілком чуже духовне життя. Упродовж життя він у владі надзвичайного напруження бореться з демоном бідності й почувається «подібним до блискучої острої стріли, випущеної з лука і з свистом летячої просто до цілі» [14, 410].

Однак, примушуючи героя виговоритися (цей момент виговорювання пізніше особливо заакцентує психоаналітична концепція Зигмунда Фрейда), Франко як митець здобуває можливість окреслити характер через «прірви» суб'єктивного переживання, зсередини психічного й духовного життя. Так відкривається в людині функціональній людина внутрішня, природна та «совісна». Цю християнську, на перший погляд, ідею морального відродження Франко розгортає цілком новим, натуралістичним шляхом. Моральний переворот, який переживає Герман, коли в пориві зворушення та спокути кидає жменю срібняків у вікно бідної вдови, виявляється закономірним і об'єктивним наслідком розгорненої в повісті психоаналітичної студії. Через спогади й роздуми вивільняється, як у психотерапії, сконденсований і загнаний у підсвідомість «совісний чоловік». Але з погляду суспільної типології, яку Франко намагається розгорнути у бориславських творах, таке переродження є випадковим, і 1884 року, в період переосмислення натуралістичного методу, Франко дописує епілог, наголошуючи ілюзорність гуманного пориву Германа як «доброго чоловіка».

Особливу роль у повісті відіграє символічний образ змія-полоза, або боа-констріктора. Картина, на якій зафіксовано момент полювання змія-полоза, обертається в містичний підтекст усієї історії та заакцентує сферу підсвідомости героя, якого мало не задушив власний син і який несе в собі трагічний міт про щастя — ілюзію-бажання повної свободи та влади творити власну долю. Так постає метафоричний образ капіталу, новочасного суспільного фатуму, що його уособлює змія-полоз: «Се не вуж, се безмірно довга, зросла до купи і оживлена чарівною силою зв'язка грошей, срібла, золота блискучого!» [14, 434], — марить Герман.

Просторові ландшафти його споминів і, зокрема, еро-

тичний сон-погоня за прекрасною богинею щастя, що виявляє підсвідомі бажання героя, а також майже середньовічні картини-видіння мертвого Борислава, що повстає проти Германа, і загалом «романтика нервів», близька до вагнерівських музичних персоніфікацій, — усе це позначає особливу інтенсивність психоаналітичного дискурсу, що зароджувався у Франковій творчості наприкінці 1870-х років і був генетично пов'язаний із європейським натуралізмом.

1907 року Франко створює нову редакцію повісти. Маючи характер і життєвий шлях «галицького капіталіста», він зосереджується, як сам зауважує, на історії «галицького капіталізму взагалі» [22, 166]. Його прогресивне суспільно-історичне значення, на авторову думку, полягало у створенні ситуації, яка давала можливість «вийти зі старої тісноти та безрадности патріархального життя, пізнати більше світу, розвинути свою волю» [22, 193]. Характер Германа Гольдкремера якраз і уособлює в цій редакції вольовий патос буржуазного прогресу. Натомість зворотний бік цього явища символізують волюнтаристські та садистські нахили його сина Дувідка. Морально-психологічну проблематику та психоаналіз першого варіянту повісти в цьому творі значною мірою переосмислено й відкинуто.

Переробляючи повість «*Voas constrictor*», Франко мовби завершував розпочату наприкінці 1870-х років у період ранньої творчості художню епопею з бориславського життя. Основні її лінії та конфлікти він доповнив і розгорнув наприкінці 1890-х років, випустивши окремим виданням збірку оповідань «Полуйка і інші бориславські оповідання» (1899). «Полуйка. Оповідання старого ріпника», нова редакція «Ріпника», «Вівчар», «Яць Зелепуга» поглиблювали картину соціального лихоліття Борислава, епічно завершували її, наголошуючи ворожість і злочинність новочасного буржуазного укладу життя, що спричинявся до смерті і власників (Йойна з оповідання «Полуйка»), і робітників (Іван і Фрузя з «Ріпника»).

Властиві ранній творчості Франка пошуки адекватного художнього способу зображувати новий життєвий матеріал

(побут рінників, їх неухильну пролетаризацію та моральне деградування) втрачають на цей час гостроту й актуальність. Франка цікавить трагізм окремого людського життя, зростання фатальної сили випадковості. Зважаючи на це, письменник наголошує одноплановість характерів, доповнює сюжетні лінії, загострюючи їх і навіть надаючи їм авантюрного підтексту. Так можемо в другій редакції оповідання «Рішник» сприймати насильницьку смерть Фрузі, муки совісти Ганки, злодійство касира Мендя, який улаштував аварію, присвоївши Іванові гроші. У Франковій творчості таке повторне звернення до вже написаного, варіювання його та переосмислення відбивають глибинну філософсько-естетичну системність індивідуального світобачення письменника, виразно відчутну в усі періоди його творчості, попри еволюцію естетичної програми.

Розвиток індивідуально-особистісного начала в поетичних і прозових творах Франка початку 1880-х років характеризує відчутна зміна. Загалом Франкова лірика має вловлюваний ідеологічний підтекст, оскільки поет узагальнює індивідуальне світосприйняття як спосіб самоусвідомлення всього покоління 1870-х років, «молодої України». Його громадянська лірика засвідчує майстерне опанування публіцистично-романтичною риторикою, відкрито авторською поетичною дикцією. Застосовуючи романтичну риторичку ствердження через заперечення, контрастність і опозиційність розгортання провідної ідеї (подібно, як і в «*Contra spem spero!*» Лесі Українки), майстерно використовуючи ритмічну основу переліку та повторів для переконання, наділяючи завершальним смисловим акордом фінальну строфу, Франко створює програмний для свого покоління гімн («Гімн. Замість пролога»). Чітка ритмомелодійна основа та синтаксис, навіяні впливами вірша Юліуша Словацького «*Odpowiedź na psalmy przyszłości Spiridonowi Prawdzickiemu*» (1845)<sup>11</sup>, забезпечували піднесеність вольо-

<sup>11</sup> Правда, важливо пам'ятати і вражаючи відмінність трактування «вічного революціонера» у Словацького та Франка. Як заува-



вого самоствердження та уславлення людського духу, а проголошення цього духу «вічним революціонером» вселюдського поступу засвідчувало відмежування від «старого», феодално-клерикального світу і декларування «нового», раціонально-наукового та позитивного світосприйняття:

Вічний революціонер –  
Дух, наука, думка, воля  
Не уступить п'їтми поля,  
Не дасть спутатись тепер [1, 24].

«Радісне відчуття свого мужицького кореня характерне для всього цього покоління радикальної інтелігенції, і особливо виразно виступає воно у Франка»<sup>12</sup>, – відгукувався Микола Зеров про поезії збірки «З вершин і низин» і розглядав її як голос нової «мужицької», «не чужої селянинові психічно», інтелігенції. Уперше видана 1887 року і згодом доповнена та перевидана 1893 року «З вершин і низин» є своєрідною підсумковою збіркою на першому двадцятилітньому творчому шляху поета. До першого видання ввійшла незначна частина Франкових поезій, написаних протягом 1877–1887 років. Натомість друге, значно розширене видання, зорганізоване за поетичними циклами, жанрово та стилістично багатofункціональне, тематично різнопланове, можна вважати за зразкове в українській літературі кінця XIX століття, оскільки Франкова поетична збірка задала той спосіб циклічної організації та, відповідно, своєрідної діалогізації поетичного тексту, який стане характерним

---

жує Валерій Корнійчук, «Дух у Ю. Словацького, його “Wieczny Rewolucjonista”, – це якийсь незбагненний апокаліптичний образ, виплеканий у романтичній традиції, опертий на тривожну атмосферу суспільно-політичних дискусій і суперечок про шляхи й перспективи національно-визвольної боротьби за незалежність Речі Посполитої» (Валерій Корнійчук. *Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики*. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004, с. 73).

<sup>12</sup> Микола Зеров. «Франко-поет». Микола Зеров. *Українське письменство*. – Київ: Основи, 2003, с. 497.

для лірики ХХ століття (Леся Українка, Микола Вороний, Павло Тичина). Панівний настрій збірки – героїзм самопожертви і самопосягати. Микола Євшан відзначив, однак, принципову різницю двох видань: «в першому виданні бачимо Франка-доктринера, автора гімнів, закликів, програмових тирад; в другому – внутрішній зміст душі поета добувається щораз більше на верха, стає побіч»<sup>13</sup>.

Чимало поезій у збірці «З вершин і низин» датовано 1880–1883 роками. Власне, на цей період припадає активний процес визрівання рефлексійної лірики Франка, становлення його особистісного поетичного голосу, вже не обтяженого романтично-класицистичною традицією, а зорієнтованого на творення так званої «реальної» поезії. Із цього погляду цикл «Веснянки» закріплював новий різновид лірики, в якому виразний дуалізм алегоричних образів і морально-психологічних рефлексій слугує для закріплення ідеології ліричного героя-радикала, що з радістю сприймає патос оновлення цілого життя.

Відповідно, поезії цього циклу не зводяться до одноплосщинного громадянського патосу і поетично-риторичного оформлення думки. Вони засвідчують наближення до своєрідної монологічної художньої структури, де конкретне й абстрактне, алегоризм образних асоціацій, предметність і риторика романтично-патосних пророцтв і закликів тісно переплітаються. Джерелом художнього розгортання революційних мотивів, політичних лозунгів і закликів стає не так пряме їх декларування, як співзвучність і багатоголосність індивідуально-психологічних настроїв людини, картин весняної природи та напруженого пульсування людської думки.

Характерною ознакою такої нової «реальної» лірики стає інтелектуалізм і живий, зацікавлено-суб'єктивний стосунок до зображуваного. Раціональні ідеали, по-своєму натуралізуючись і суб'єктивізуючись, утрачали абстрактний

<sup>13</sup> Микола Євшан. «Іван Франко (Нарис його літературної діяльності)», с. 143.

зміст і ставали живими та конкретними (і в цьому сенсі «реальними»). Звертання до «розуму-бистроума» як до сили, що сприяє суспільному пробудженню, підтверджено в самих поезіях інтенсивністю авторського мислення, його асоціативністю і точністю формулювання думки. Суголосність авторського голосу з думками та настроями ліричного героя підсилює авторитетність поетичних зізнань, надає громадського резонансу й драматичного сенсу тому процесові визрівання індивідуального, суб'єктивного характеру, який розгортається у Франкових поезіях цього періоду. Іноді такі «думи» (жанрова суголосність із Шевченком у цьому циклі особливо відчутна) переростають у жанрові сценки, приміром, тяжкого підневільного життя селян, стають пейзажними замальовками («Вже сонечко знов по лугах»), де останній рядок, мов акорд, перевертає весь асоціативний ряд і виявляє його соціальний підтекст («Дорогою тягнеться віз — / Секвестратор в село за податки» [1, 27]).

Поезії «Гріє сонечко!», «Гримить! Благодатна пора наступає» за аналогією зближують настрої, викликані весняним пробудженням природи й одвічного землеробського інстинкту селянина, з одного боку, і досить віддалений суспільний контекст — передчуття перетворення та оновлення людського життя, з другого боку. Своєрідне образне візіонерство, персоніфікація природи, одухотворення землі спираються в циклі «Веснянки» на натурфілософські мітологічні глибини мислення та колективні несвідомі почування, відлунюють магічними заклинаннями, «антесєвською молитвою до землі, до ґрунту, до живої основи, що її почуває поет у собі»<sup>14</sup>. Для цих ритмічно виразних, багатих на оклики, звертання, риторичні називання Франкових поезій характерний також мотив молодости й патос «цілого чоловіка».

Справжня віра в живодайну силу революційного пориву, «що людськість, мов красна весна, оновить», спорідненість такого пориву із творчою сутністю цілого Всесвіту («Встаньте, слухайте всемогущого поклику весни!»),

<sup>14</sup> Микола Зеров. «Франко-поет», с. 474.

радісне пробудження в цьому процесі людського «я» і його свідомости, маленької, але неодмінної належності «ціло-го чоловіка», — все це, а ще болісні рефлексії на тлі контрасту весняної природи та завмерлої в душах людей «братерської згоди», «бажання волі» наповнюють традиційний жанр народних веснянок новим змістом. Оновлення жанру відбувається передусім завдяки майже ритуальному переплетенню тематики веснянок і нового, революційного світосприйняття. Отак раціональні структури мислення в творчості Франка зросталися з мітологічними, відтак спостерігаємо в ній новий жанровий синкретизм традиційних фольклорних форм (окрім веснянок, пригадаємо також імітації народних пісень у «Зів'ялому листі») та індивідуальної авторської поезії.

Цикли «Скорбні пісні» і «Нічні думи» зі збірки «З вершин і низин» можна розглядати, своєю чергою, як іще один різновид громадянської лірики у Франковій творчості, де все виразніше окреслюється неповторна людська суб'єктивність ліричного героя.

Не радість їх родить, не втіха їх плодить,  
 Не гра пуста,  
 А в хвилях недолі, задуми тяжкої  
 Самі уста  
 Їх шепчуть [1, 40], —

зізнається ліричний герой. У поезіях цих циклів проривається ліричне, інтимно-суб'єктивне переживання людини-громадянина в момент зневіри, сум'яття, душевної боротьби. Чимало поезій із цих циклів написано в тюрмі, під час другого ув'язнення Франка 1880 року. Власне франківські мотиви в них пов'язані з визріванням суб'єктивної сфери ліричного чуття на основі автобіографічній. Морально-психологічні переживання та настрої, візії, самоспостереження, відбиті в ліриці й прозі цього періоду, суголосні з інтимною історією душі, що зафіксована в листуванні Франка з Ольгою Рошкевич. Отож ліричний герой Франкових поезій наділений значною долею автобіографізму. Франко за-

галом зауважував, що в певному сенсі всі його твори автобіографічні, оскільки є часточками його душі, хоча ще більше важить у них елемент психологічний і власне літературний [39, 38].

У поезіях із циклу «Веснянки» Франко відтворював суголосність голосу ліричного героя із вічним ритмом оновлюваного світу, де, попри страждання і самотність, бодай умоглядно-риторично досягається повнота загальнолюдського сенсу існування, зокрема й для ліричного героя:

Люди, люди! Я ваш брат,  
Я для вас рад жити,  
Серця свого кров'ю рад  
Ваше горе змити [1, 36].

Натомість у циклі «Скорбні пісні» об'єднано поезії, в яких виявляється резигнація, розпука та сумніви самотнього ліричного героя, який, перебуваючи у в'язниці, відчуває невідворотну плинність життя і свою людську слабкість перед узятим на себе обов'язком. Романтично-демонічні («Бувають хвили – серце мріє»), просвітницькі («Тяжко-важко вік свій коротати») мотиви накладаються на загальну елегійно-окличну мелодію цього циклу. Відтворення контрастів віри та безвір'я, прокляття і майже утопічної віри в земний рай «вільного краю» в циклі «Скорбні пісні» вбирає відголоси народних пісень («Вій, вітре, горою»), уподібнюється до «невольничої» поезії Шевченка («Мій раю зелений», «Тяжко-важко вік свій коротати»).

Іще більше згущення тонів і поглиблення контрастів життя і мрії відчутне в поетичних рефлексіях поетичного циклу «Нічні думи». Внутрішні духовні сумніви обрамлені в поезіях циклу трагічним відчуттям титанічного двобою геніїв світла і тьми, духу та природи, розуму й чуття («Пісня геніїв ночі»). Зі ще більшою силою відлунують тут поетичні інтонації та образи Шевченкового світу («Місяцю-князю», «Безкраї, чорні і сумні», «Світ дрімає. Блідолиций»). Все більше вирізняється й особлива, розмовно-медитативна ритміка Франкового вірша («Ночі безмірні, ночі

безсонній»), що разом із заокругленістю строфіки відбиває неперервність і своєрідну предметну конкретність поетичних візій і уподібнень: «І дух у тілі, бачиться, зомлів, / Мов в купелі пливак відважний ослабів / І тисне к дну його лінивних хвиль громада» [1, 47]. Іще один цикл збірки «З вершин і низин», що має назву «Думи пролетарія», пронизаний романтично-вольовим ствердженням активного діяння («На суді»), іронією щодо фальшивости «братніх» сліз і спокійного обивательського життя («Ідеалісти»), звертаннями до однодумців-товаришів («Товаришам»). Новий герой – пролетарій, що стає у Франковій творчості носієм авторської свідомости, здобуває в цьому циклі право заманіфестувати свої ідеали («Semper idem!», «Не люди наші вороги»). У цих поезіях все більше утверджується стилістика монологічного мовлення, закличного й абсолютного у своїх оцінках:

Правда проти сили!  
 Боєм проти зла!  
 Між народ похилий  
 Вольности слова! [1, 55]

До циклу «Excelsior!» увійшли твори, в яких відчутну роль відіграють структури символіко-алегоричного плану («Наймита», «Беркут», «Христос і хрест», «Човен», «Каменярі», «Ідилія»). Для них характерний такий розвиток поетичної думки, який поєднує і підносить конкретні зорові образи (беркута, човна, каменярів, наймита), перетворюючи їх у символи й алегорії глибокого духовного смислу. Так відбувається візіонерське, сутєстивне розширення образів (наймита – як народу-пана на своєму полі; беркута – як птаха, що уособлює деспотію з властивими їй конотаціями влади та загрози; Христа, позбавленого церковного ореолу, – він утілює гуманність і свободу; каменярів, що символізують авангард вселюдського поступу й окреслюють простір духовного діяння людини). Смеслове розширення предметности творить особливу авторську мітологію. Окрім духовно-символічного підтексту, ці твори цікаві також сутєстивними інтенціями, базованими на оніричній образності, а також по-

будовані на психофізіологічних реакціях напруження та розслаблення поетичної уяви. Саме ці прикмети поетичної уяви Франко пізніше аналізуватиме в трактаті «Із секретів поетичної творчости». Пластичною галюцинацією постає візія-проскція духовного ідеалу в «Каменярах», що передають емоційно-психологічну одноцільність колективу й індивідуального «я». Тираноборчі настрої з особливою сугестивною силою передано в поезії «Беркут», де змалювання реального птаха, розпростертого в блакиті, переростає у внутрішнє відчуття грізного та невпинного образу влади й викликає емоційний спротив насильству та смерті. Розширення смислового ряду й емоційний вплив «Ідилії» забезпечує поєднання декількох рівнів асоціації: предметності спогаду-картини про подорож брата з сестрою до сонячних палат, ототожнення ліричного суб'єкта з малим хлоп'ям, відкритим до світу в чеканні неминучого прийдешнього щастя, фантазії про ціле людство, що, мов найкращий скарб, несе в собі інфантильну мрію про «сонце золоте». Елегійність, предметність і символізм омріяного щастя відбиває поетична візія «Ідилії».

У Франкових поезіях цього періоду загалом заявляє себе розгорнена картинність, що переростає в емоційну сугестію, подекуди – імпровізація та заглиблення в образно-асоціативні й символічні структури мовлення, коливання від раціонального силогізму до тонкої лірики чуттєвого плану. Визрівають і питомі прикмети його поетичного голосу: виразність політичної сатири, пластичність алегоричних образів, ритмічна виразність віршів-маніфестів і побутових картин, що співіснують із заглибленою ліричною рефлексією віршів-зізнань, елегій, поетичних «снів наяву».

Характерною рисою лірики Франка цього періоду є її виразний громадянський патос. Окрім революційно-оптимістичних, поет формулює і національно-політичні ідеали. «Проскрибовані» в радянський час поезії з циклу «Україна» («Національний гімн», «Ляхам», «Розвивайся ти, високий дубе») перейняті закличками до «братерства», «щирих трудів» «для власної хати», ідеями нероздільності й автономності України.

Творчість Франка 1880-х років закріплює поглиблення суб'єктивного змісту. Оптимістичну, дещо абстрактну віру в прогрес і науку збагачує та розсвічує людське чуття синхронно до тих життєвих драм і перипетій, які довелося переживати письменникові. Водночас поетичні Франкові твори зі збірки «З вершин і низин» зорієнтовані на актуальність і дохідливість, перейняті громадянськими асоціаціями, занурені в реальність конкретного людського досвіду. За підставу такої «реальної» поезії правили натуралістичні принципи, згідно з якими «поезія це життя, це його відбиття і саме в цьому, а не у фальшивому його прикрашенні, не в ідеалізації полягає вся її висока облагороджуюча вартість» [26, 97], як стверджував сам Франко.

Зацікавлення натуралізмом і увага до конкретних явищ сучасного життя з погляду психологічного та соціального закріплені й у Франковій прозі. Його приваблюють характери та ситуації, що відбивають становлення нових морально-психологічних уявлень і на іншому, ніж Борислав, матеріалі, приміром, із життя духовної інтелігенції, виявляють трансформації феодальної та клерикальної ієрархії та її системи цінностей. Художнє студіювання дійсності привело Франка до нового жанрового різновиду – нарису, проміжного між публіцистикою та художньою прозою (цикл «Рутенці», 1878).

Формується і новий спосіб характеристики – через належність літературного персонажа до певного «суспільного типу». Позитивістська методологія при цьому виявлялась у зведенні окремого індивідуального характеру до певного ідеального (суспільно-психологічного) типу. «Галицькі рутенці, – наголошував Франко в передмові, – 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» [15, 13]. Тим самим письменник відходив від сільської патріархальної тематики та переключався на проблематику міщанського життя.



Своєрідним доповненням і поясненням Франкової характеристики були його «Критичні письма о галицькій інтелігенції», де можна простежити недавню історію становлення галицького лібералізму й демократизму. Сатиричні картини з тогочасного життя галицької інтелігенції Франко відтворив і в циклах поетичних творів «Оси» та «Знайомим і незнайомим», умічених у збірку «З вершин і низин».

1880 року, коли Франка вдруге заарештували за інкриміновану йому соціалістичну пропаганду, він створює не лише низку поезій, що увійшли до збірки «З вершин і низин», але й гостропсихологічну студію «На дні». Про умови, в яких він її написав, письменник згадував: «Так потрапив я в високу школу дна суспільства, пізнав страшні ями, одну з яких старався вірно змалювати в новелі, хоч блідо й нехитро» [34, 375].

Франко означив у підзаголовку жанрову природу оповідання як «суспільно-психологічну студію» і в листуванні з Михайлом Павликом захищав такий спосіб зображення на противагу натуралістичному методові. Павлик радив дотримуватися натуралістичного методу й дати суспільну патологію «дна» — «найстрашнішого звірячого упадку» [26, 101], який у таких умовах може пережити людина. Натомість Франко відтворив передусім суспільну та психологічну драму нерозуміння інтелігенції та народу, протиставивши цілий ряд пролетаріїв — від освіченого до найнижче деградованого. У центрі його уваги виявилися колізії «соціяліста, роздумуючого, рефлексуючого над власними переконаннями, готового відречись їх, т. є. наймилішого, що в нього є на світі, для правди, для поступу» [49, 249]. Відтак Франко аналізував ідеальний світ, моральні та персональні підстави нового характеру інтелігента й співвідносив їх із потребами «прогресу» та зіставляв із автономною свідомістю «іншого» — «непросвіченого» брата, «людини-звіра». У цей час Франко трактував прогрес значною мірою позитивістськи, подібно до Огюста Конта, — як наближення до духовного ідеалу «людськості». У плані філософському та морально-психологічному Франкова студія «На дні» відбиває також сліди авторового заці-

кавлення Гетевим «Фавестом», якого Франко саме тоді перекладав, філософською критикою, історією матеріалізму й теорією еволюції, а також експериментальною психологією Вільгельма Вундта, ідеями Канта й Дарвіна. Франко взагалі намагався поєднати соціалізм із дарвінізмом, що й стане основою його трактату «Мислі об еволюції в історії людськості» (1881).

Загалом у цей період фіксуємо певний відхід Франка від послідовно натуралістичної теорії Золя, про твори якого він говорить, що в зображенні реальних явищ життя реалізм далі вже йти не може. Український письменник, який уже в теорії «наукового реалізму» закрив характерну відмінність від натуралістичного методу Золя, доповнюючи його «поступовою тенденцією», у повісті «На дні» основну увагу так само звертає на вивчення насамперед морально-психологічного досвіду та духовного життя, постаючи більше як «психопатолог», подібно до Достоевського, аніж як «соціолог», на кшталт Золя [31, 305]: Гуманістична («поступова») тенденція звучить так само виразно, як і в попередніх бориславських творах Франка, з тією лише різницею, що втрачає абстрактно-просвітницький характер і переймається «нещасною свідомістю» (Гегель) новочасної буржуазної епохи, в якій особливо гостро виявляється відчуження суб'єктивного й об'єктивного, ідеалу та реальності.

Франко у повісті «На дні» значною мірою намагається охопити й передати внутрішній драматизм нової свідомості за допомогою художніх структур класичного типу, зокрема елементів катарсису, одноцілості враження, параболічності розгортання художньої дії, яка, з одного боку, тяжіє до своєрідної притчі про розбійника, а з другого – дещо раціонально розподіляється між крайніми носіями гуманістичної ідеї твору. Франко загалом часто вдається до символіко-параболічної підоснови узагальнення реальності, до якої, скажімо, відсилають картина із зображенням змія-полоза, метафора Борислава як міста, що сміється, тощо.

Повість «На дні», написана в украї екстремальній ситуації, коли хворий Франко мало не помирає від пропас-

ниці в готелі, фактично описує історію, що має автобіографічний характер. У ній оповідається, як протагоніст, соціаліст Андрій Темера потрапляє до тюремної камери за те, що не має при собі паспорта. Заглиблений у власні переживання, він сприймає життя соціального «дна» збоку та, похвалившись, що має гроші, стає жертвою Бовдура – майже цілком здеградованої людини, позбавленої навіть власного імені. Письменник проєктує самосвідомість «нового» героя, котрим є інтелігент Андрій Темера, на площину реальності, соціально та морально багатопланової, особливо гостро виявленої на «дні», яким у цьому випадку є тюремна камера. Водночас він персоніфікує, озвучує й індивідуалізує саме «дно» – мешканці камери не лише відрізняються соціально, але виявляються також і різними морально-психологічними типами: «дорожівський газда» з власницьким інстинктом, кишеньковий злодій – дитя міста, наївний і природний сільський хлопець Митро, дід Панько, носій цехової справедливості жебраків, бориславський ріпник, який віддав усі сили роботі і чекає лише смерті, простосердечний селянин, що вірить у чудо, філософ Стебельський, толстовського типу гуманіст-стоїк, Бовдур, людина без імені, зведена до становища звіра, яка прагне задовольнити лише свої фізіологічні потреби.

Усі вони, за Франковим задумом, мали представляти цілий «ряд пролетаріїв»: від «інтелігентного» (Андрій Темера) до «найнижче затолоченого» (Бовдур). Такий «ряд пролетаріїв» відображає типи і ступені соціального відчуження, символізує «пропасть між людьми а людьми» [15, 116] в мікросвіті суспільного «дна». Крайнощі ряду виявляють трагічну напругу суперечності життя та ідеалу, духу і тіла, «вершин» і «низин» людської культури, загалом – амплітуду розгортання гуманістичного ідеалу («людськості»), що охоплює сферу від ідеально високого до низького, майже звірячого в людині.

Зводячи в одній камері «інтелігентного пролетарія», який до того ж є героєм ідеологічного типу, що перейнятий ідеями соціалізму, та Бовдура, одного з «найнижче затоло-

чених» цього світу, Франко аналізує суспільну проблематику насамперед із погляду морально-психологічного й навіть психоаналітичного, звертаючися до сфери підсвідомости. Ба більше, він випробовує гуманістичну природу соціалістичних ідей, зокрема відкритість Темери до «іншого», оскільки йдеться про перспективи оновлення та пробудження людського навіть у таких «людей-звірів», як Бовдур.

У випадку, до якого закликав Павлик, тобто до зосередження уваги лише на характері Бовдура, історії його падіння та звиродіння, Франко міг би створити ще один натуралістичний роман типу Золя. Однак він діалогізує твір, наділяючи повноцінним голосом не лише Темеру, але й Бовдура. Характерно, зокрема, що Франко навіть «передає» Бовдурові власні автобіографічні переживання, зафіксовані в його листуванні з Ольгою Рошкевич у цей час. Відтак і Бовдур, і Темера стають суб'єктами свідомости, внаслідок чого й розпочинається своєрідний поєдинок двох душ, у якому виявляються протиставлені духовне та фізіологічне, право й обов'язок, істина й природа, ідеал та історія. Відкриття такої діалогізованої естетичної структури, яке Франко здійснив не без впливу класичної літературної традиції, і наповнення її реальним змістом у формі «суспільно-психологічної студії» є оригінальним здобутком його творчості початку 1880-х років.

Трагічна вина розподілена у творі не лише між Бовдуром, який убиває Темеру, і суспільством, що спровокувало його на цей злочин. Прямі авторські звертання, репліки й оцінки оповідача, сумнівні попереджають про можливість «повороту» і «неприродність» дещо абстрактних гуманістично-просвітницьких ідеалів соціаліста Темери, неспівмірних із реальністю і конкретністю живої особистості (приміром, того ж Бовдура). Франко значною мірою аналізував у цьому творі народницько-соціалістичні ідеї, що спиралися на просвітительські принципи природної доброти, науки та розуму. Тож він фактично вводить у літературу проблематику, пов'язану з морально-психологічними умовами соціального перетворення, і стверджує, що з перетворенням неминуче пов'язано насильство щодо окремої людини та пробу-

дження несвідомих інстинктів. Франко в цьому аспекті продовжував морально-філософські пошуки Достоєвського й закладав підвалини модерної літератури ХХ століття.

Фінал твору дає кілька пропозицій інтерпретації розіграної в тюремній камері драми. Один із варіантів — «прямий». Це майже соціалістична свідомість «пробудженого» Бовдура, який поділяє вину за вбивство Темери навпіл між собою та суспільством. Інший — «непрямий» — пов'язаний із просвітительською формою існування «людськості» як суми духовно-ідеальних поривань та загальнолюдського морального чуття. Саме така загальнолюдська природа, до якої долучаються думки, мрії, вся духовна енергія Темери, що, як виявляється, здатна вселити «наново людський дух» навіть у «звірячу душу» Бовдура. Ще один варіант прочитання цієї своєрідної притчі про пробудження грішника Франко накреслює з перспективи вселюдського прогресу, що, як Молох, потребує жертв. Фінальні слова повісті: «Нехай гине людина, хай росте людськість!» — сьогодні звучать особливо зловісно в контексті історії ХХ століття.

Повість «На дні» цікава й композиційно, оскільки розмови та діалоги в ній виявляють лише зовнішній зріз подій, присутньо ж він розгорнений на рівні свідомості й підсвідомості героїв, їхніх дум, спогадів, передчуттів. Бовдур навіть виявляє недовіру до голосно мовлених слів, бо вони *лякають*: «А гадай без слів, то нічого, можна. До найстрашнішого очі привикають, а вухо, то біда, — зараз бунтує!...» [15, 159]. Франко розробляє і використовує в повісті особливу психологічну сутність слів, зокрема в переданні снів, розмитій грані напівреальності, несвідомих порухів думки. Він загалом порушує питання психології, підсвідомості, статистики духовного життя, впливу думки та слів на інтенсивність чуття, на типи характерів. Над цим роздумує його головний герой, а автор, як і в повісті «*Voas constrictor*», експериментує над семантичною виразністю нової, психосугестивної образності. Надалі Франко неодноразово використовуватиме новий спосіб образотворення, що його відкриває у власній творчості і який репрезентує інший, не символіст-

ський шлях розширення психоемоційного впливу та семантичного значення. На відміну від символістської образності, яку в європейській літературі по-своєму розробляли Золя, Бодлер і Рембо, Франко вибудовуватиме нову естетичну теорію в трактаті «Із секретів поетичної творчости» (1898) на основі психологічної сутестії.

Франкові і лірика, і проза початку 1880-х років відзначаються посиленням драматичного елемента в зображенні щоденного людського життя. Закуті в розмір і риму «натуралістичні» оповідання, за словами Миколи Зерова, характеризують значну частину поезій, уміщених у збірку «З вершин і низин». Особливо це стосується циклу «Галицькі образки», де, як зауважував письменник, «я хотів показати нашим людям першу пробу реальної, на живих фактах опертої і реальним способом обробленої поезії» [48, 328]. Так само, як однойменні прозові «образки», поетичні ескізи «Галицьких образків» фіксували епізоди та моменти з конкретного життя звичайної, не виняткової людини, дрібні подробиці буденного побуту, зізнання та сповіді про минуле. При цьому в мікрокосмі окремої людської долі узагальнювано історію життя цілих верств, а голос однієї людини відкривав глибини реального чуття.

Сидів в шинку і пив горілку,  
Бо коло серця щось пекло.  
Згадав про діти, хвору жінку,  
Згадав про щастя, що втекло [1, 175], –

оповідає про себе один із таких персонажів. Вірші-свідчення, сповіді, «людські документи» («Максим Цюпик», «Баба Митриха», «Галаган»), ліричні рефлексії поета («Гадки над мужицькою скибою», «Гадки на межі») перейняті щирим зацікавленням народною долею, перенесенням уваги від алегоричних видінь і пророцтв бунтарського духу, якими багата збірка «З вершин і низин», до прозаїзмів і розмовного мовлення, в якому фіксується історія буденного життя, ритміка непосредньої бесіди. Тенденції «реальної» поезії, випробувані в циклі «Галицькі образки», Франко розвива-

тиме і пізніше, надрукувавши в журналі «Народ» (1890) декілька поем — «Сурка», «У цадика», «По-людськи».

Жанрову й тематичну багатоплановість ранньої лірики Франка збагачує політична сатира. Франкові сатиричні поеми та вірші як реакція на злободенні політичні акції, написані живо, дошкульно й виразно, з очевидними алюзіями на реальних учасників тогочасного галицького політичного процесу, виконані в підкреслено легкому розповідному стилі, були оригінальним явищем в українській літературі. Поряд із гострим сарказмом політичної сатири Шевченка, сатирично-іронічними творами Володимира Самійленка, Лесі Українки, прозою Осипа Маковея та Леся Мартовича Франкові поезії засвідчували складання в українській літературі дискурсу злободенної політичної сатири й іронії. Такими були, зокрема, «Ботокуди» — невеличка сатирична поема, «в котрій, — писав Франко, — під назвою ботокудів осміяв звісну часть нашої галицько-руської інтелігенції і деякі моменти з її історії» [1, 105], а також «Дума про Мадедикта Плюсколоба», «Дума про Наума Безумовича», поема «Вандрівка русина з Бідою» та інші. Їх народнорозмовна інтонація та локальний колорит були близькі до форми народних пісень. Жанрово вони перегукувалися із сатиричними поемами Гайне, пародіювали псевдопатріотичну риторику «народовської» інтелігенції. Певна злободенність, публіцистична функціональність такої лірики підтверджували, що «реальна» поезія освоює всі різновиди мовлення, зокрема й такого, коли слово взято у своєму прямому номінативному значенні і, здається, навіть не «олітературнюється».

На початку 1880-х років, подібно до зацікавлення спробами «реальної» поезії, Франко дає і в жанрі прози серію малих творів — студій буденного життя, «правних понять і обичаїв» люду, записаних із уст оповідача, де авторська оцінка досить тонко ховається за іронічним, хоч іззовні цілком нейтральним тоном оповідача («Добрий заробок», «Історія мосі січкарні», «Хлопська комісія», «Домашній промисел», «Сам собі винен»). Ці оповідання майстерно переломлюють пізнавальний і соціологічний інтерес письменника

в серію індивідуалізованих характерів, де розповіді героя-свідка або учасника події відсторонюють зображуване, роблять його фактом суспільної історії.

У малій прозі цього періоду Франка цікавить процес становлення людського характеру, особливий світ дитинства, де формуються перші враження про добро та зло. Окремі сторінки життя «маленької» людини справді найпереконливіше відтворюються через дитячу психологію. В оповіданнях «Малий Мирон», «Оловець», «Грицева шкільна наука», «Злісний Сидір», «Микитичів дуб» розгорталась історія формування особистості, «починаючи від перших пробників власного думання» [16, 486] і закінчуючи зародженням протесту проти «усякого неволення та тиранства» [15, 90].

Автобіографізм у Франкових творах ставав культурним біографізмом. Власні психологічні та моральні колізії письменник сприймав і аналізував як умови становлення певного культурно-психологічного типу — нової української інтелігенції. Культурному біографізові, у якому Франко наголошував його власне літературну, артистичну природу, підпорядковано й документальність письменникових творів. «Про свої новели скажу тільки одно, — відзначав Франко, — що майже всі вони показують дійсних людей, котрих 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» [49, 251–252].

Критика тогочасної клерикальної інтелігенції, увага до життя села, Франкові бориславські студії значною мірою виявлялися в межах так званого утилітаризму (соціальної дидактики та пізнавального інтересу) письменника, що його зумовлював намір «збирати матеріали, ескізи та оповідання для змалювання образу нашої суспільности в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях» [33, 400].

На початок 1880-х років припадає Франкове зацікавлення робітничим рухом і соціалістичними ідеями. Він звер-



тається до робітничої проблематики в журналі «Світ», що його видає (1881–1882), дописує до робітничої газети «Праца», викладає суспільну економію в робітничих гуртках самоосвіти, бере участь в укладанні спільної програми польських і українських соціалістів Східної Галичини (1881).

Протягом 1881–1882 років Франко друкує незавершений натуралістичний роман із життя робітників «Борислав сміється». У ньому досить неоднозначно переплітаються соціологічний інтерес, пропагандистська та власне літературна мета автора. Відкрито експериментальну та пропагандистську заданість роману Франко сформулював як намір «дати небувале в окрасці бувалого», показати вповні «те, що тепер існує в зароді», «нових людей» «при роботі». Такий ідеальний зміст твору стосувався зображення масового руху бориславських робітників. Автор художньо й ідеологічно домислював зорганізований страйк і повстання робітничого Борислава, які стали об'єктом зображення. Отож Франко зіставляє та поєднує історію з художньою фікцією і при цьому віддає переваги художній фантазії. Твір навряд чи можна розглядати як шаблонну політичну агітку, зведену до ілюстрування соціалістичних ідей («боротьби праці і капіталу») і писану від одного випуску журналу до іншого. Не став твір і новою утопією (на зразок популярних соціалістичних утопій). Реальність і живість зображення характерів героїв, відомих із попередніх творів бориславського циклу, живописність описів і пластичність масових сцен, увага до індивідуального, духовного світу, введення паралельної сюжетної лінії з життя галицьких буржуа, якій присвячено досить значну частину твору, забезпечували самоцінність художнього тексту.

У романі «Борислав сміється» соціологічний інтерес автора ґрунтується на зображенні процесу зародження та розгортання психології масового виступу робітників, а також моментів його усвідомлення. На робітничому матеріалі у творі розробляється ідея громадівства, якою Франко зацікавився насамперед під впливом Драгоманова. Тепер він пов'язує її з ідеєю класової солідарности — від реміс-

ницької взаємодії до «побратимства» бориславських робітників, заснованого на помсті й «карбуванні» злочинів; згодом — більш-менш свідомого й зорганізованого страйку цілого робітничого Борислава.

Пропагандистський інтерес і суспільно-історичні реалії мали, безперечно, велике значення в момент написання твору. Водночас Франкові йдеться про зображення «бувалого» в «окрасці небувалого», себто про «історію», перетворену фантазією на художню вигадку й оперту на ідеологію. При цьому спосіб зображення не наближається до романтичної казки, де ідеальна тенденція поєднувалася б із реалістично змальованими характерами, а радше спирається на практику натуралізму.

Натуралістичний спосіб образотворення виявляється передусім у трактуванні суспільства як організму з певною суспільною ієрархією і тенденцією до розвитку від однорідності до різноманітності. Персонажі, крім сюжетних ролей, мають і функціональне значення. Отож безперечний ідеологічний тип характеру втілений у постаті Бенедя Синиці, що стає виразником авторових ідей. Дружина мільйонера Германа Гольдкремера, Рифка, існує загалом як тло, що демонструє моральну та психічну деградацію людей із непристосованою психікою та низькою культурою. Натуралістична психопатологія біологічного «виродження» та психологічної «мономанії» визначає функціональні параметри образу Готліба. Носієм абсолютного зла і злочинства виступає Мортко, смислову роль безкарного поневолення та страждання несе образ вдови Івана Півторака тощо. Семантичний контекст образів народних месників, легендарних героїв-бунтарів, стихійної кари в романі «Борислав сміється» символізують характери братів Басарабів.

Водночас значний соціологічний інтерес становить зображення психології маси та збірного образу робітників Борислава. У романі накреслено досить широкий ряд опозицій, зокрема світ бориславських робітників протиставлено світові буржуа, громадівську спілку робітників і організований страйк зіставляно з кривавою стихією народного бунту.

Морально-психологічні колізії у романі виростають на основі аналізу «нових людей» «при роботі». Експериментальний характер роману, відтак, базувався не лише на зображенні «бувального» в «окрасці небувального», але й на новому трактуванні типів «нових людей», образи яких Франко простежував на прикладі російських авторів. Письменник виводить на передній план морально-психологічну самосвідомість, «важку і незвичну для нього працю думок» [15, 370] нового героя-індивіда, який набуває ознак ідеолога й організовує навколо своїх ідей робітничу масу. Його думки, здогадки, моральні страждання та сумніви разом із авторськими підказками чи не найповніше відбивають заданість і теоретичну сконструйованість характеру. Важливо, що через такий характер письменник намагається проілюструвати природність соціалістичних ідей, з одного боку, і ввести їх у сферу індивідуальної моральної практики представників соціалістичного руху, з другого. Характерно, що Франко відтворює процес народження політичної ідеї, уподібнюючи його до художньої творчості й, зокрема, процесу антиципації (передбачення) образу. Тому-то елементи самоспостереження перенесено на характер Бенедя Синиці, так, як раніше автор переносив їх на характери Германа Гольдкремера («*Voas constrictor*»), Андрія Темери й навіть Бовдура («На дні»).

Одухотворення Борислава як мітологічної істоти, розгорнуті аналогії робітничої праці з механічним рухом і життям машини, метонімічне уподібнення повсталій маси з бджолами й трутнями, символіка крові, що лежить у основі всього благополуччя багатого Борислава, есхатологічна проблематика, тема виродження та фатальної ролі випадку (викрадення каси) характеризують натуралістичну природу образності роману «Борислав сміється» і перегукуються з романтичною гіперболізацією та ілюзіонізмом, властивими натуралізму (насамперед Золя). Про близькість роману до натуралізму свідчить і характер описів, які не лише мають референційний зміст, що відсилає до реальності, але й відтворюють світ крізь призму бажань, відчуттів героїв, тобто сугестують читачеві психологічні стани персонажів. При

цьому особливу роль відіграють описи-коментарі, які пояснюють зв'язок характеру зі спадковістю, вихованням, несприятливим середовищем, фізіологією.

Паралельна сюжетна лінія з життя бориславських промисловців Германа Гольдкремера (відомого з повісти «*Voas constrictor*») і Леона Гаммершляга має в романі дещо автономний характер, однак вона значно розширює романну структуру твору. Романтична історія любові Готліба та Фанні, детективна історія втечі Готліба зі Львова, патологічна студія поступового збожевоління Рифки, психологічний аналіз (не без сарказму) новонароджуваного буржуазного лібералізму – все це письменник виписує детально та розлого, й воно могло би стати основою окремого твору, своєрідної буржуазної сімейної хроніки.

Величезна пожежа, якою, за авторським задумом, мав закінчитися роман, зреалізувала закладену в назві твору метафору, а саме – «сміх» Борислава. Розгортаючи й об'єктивізуючи цю метафору, Франко кладе в основу своєї соціалістичної утопії не реальну історію, а есхатологічний міт, де центром є Страшний суд, що його персоніфікує робітничий Борислав. Отож художня уява і фантастична реальність перекривають реальні історичні обставини, від яких відштовхувався письменник, задумуючи свій твір. Роман залишився незавершений. Загалом роман Івана Франка «Борислав сміється» дотичний до тих процесів розвитку європейських літератур, що пов'язані з освоєнням робітничої тематики, яка протягом XIX століття стає об'єктом пильного художнього аналізу (твори Дикенса, Золя, Гавітмана, Фридриха Шпільгагена, Оноре Мірабо та інших)<sup>15</sup>. У цьому ряді Франків роман вирізняється увагою до свідомих і несвідомих елементів соціальної свідомості.

Характерно, що з часом Франкові твори викликають критику за непослідовність натуралізму. Народовський кри-

<sup>15</sup> Дмитро Наливайко. «Борислав сміється» Івана Франка в порівняльно-типологічному аспекті». *Іван Франко – майстер і дослідник літератури*. – Київ: Наукова думка, 1981, с. 332–362.

тик Григорій Цеглинський, наголошуючи значення натуралістичного зображення «всіх чеснот і вад суспільних» задля його впливу на суспільність, дорікав Франкові, що той «не має терпеливості студіювати життя дійсного», а відтак «сотворив собі окремішний світ, окремішніх людей, окремішні умовія життя і окремішні характери людські, і се все бажає якнайскорше в дійсному світі зреалізувати»<sup>16</sup>. Ця критика стосувалася опозиції натуралізму-ідеалізму в творчості Франка й указувала на особливості художнього образотворення митця.

На початок 1880-х років припадає період Франкової активної літературно-критичної діяльності. У центрі його уваги перебувають питання суспільної функції літератури та радикального розриву зі старою традицією. У низці статей («Темне царство», перша передмова до перекладу Гетевого «Фавста», «Хуторна поезія П. О. Куліша») Франко намагається обґрунтувати суспільну роль нової реалістичної літератури, беручи за відправну точку її психоідеологічний зміст. Він аналізує Шевченкову політичну сатиру та виявлену в ній соціопсихологію «темного царства», вказує на гуманізм та індивідуалізм як предмет нової літератури («найвища ціль літератури, поезії, штуки, так само як і науки, є чоловік, правдивий, живий чоловік, людська одиниця і людська громада» [26, 159]), з позицій культурного історизму критикує містичний і національний романтизм Пантелеймона Куліша. Окрему статтю він присвячує розглядові культурно-психологічних типів «зайвої» людини у творчості Тургенєва («Іван Сергійович Тургенєв», 1883).

Назагал програма радикального оновлення української літератури, яку розробляв Франко, мала широку естетичну основу. Тому навряд чи правомірно зводити її лише до суспільного утилітаризму. Вона була зорієнтована насамперед на творення розвиненої літератури європейського типу, що функціонувала би як динамічний художній процес, че-

<sup>16</sup> Г. Цеглинський. «Ватра. Літературний збірник». Зоря, 1887, ч. 9, р. 8, с. 194.

рез розвиток різних тенденцій художнього мислення – від класичних до найсучасніших.

Важливим критерієм його естетичних оцінок стає принцип актуального ідеального змісту зображуваного. Саме такий принцип Франко накреслив у історичній повісті «Захар Беркут», написаній на конкурс для журналу «Зоря». За задумом, повість мала бути утопічною («ідеальною») за формою та «реальною» за змістом. Письменник осмислював громадське життя Карпатської Русі XIII століття в перспективі соціалістично-федералістських ідеалів. На історичному матеріалі, як раніше в романі «Борислав сміється» на основі робітничого руху, Франко відтворює політичний ідеал «тісної організації громад», що «може єдино дати підставу до сильної великої організації крайової» [48, 344]. Завдання «утворення сильної організації сільського і міського люду» [48, 298] підносилися в програмах польсько-українських соціалістів кінця 1870-х – початку 1880-х років. Відтак, за ідеологічною спрямованістю, повість «Захар Беркут» можна розглядати як суспільно-політичну утопію. Однак така утопія зростається з реаліями та колоритом історичної повісти, що надає творові «історичної і неісторичної декорації».

Саме у зв'язку із задумом повісти «Захар Беркут» Франко сформулював принципи нового реалізму – за його термінологією, «ідеального». «Реалізм» як метода й «ідеалізм» як зміст і мета художнього зображення дещо видозмінено нагадують елементи «наукового реалізму» Франка – науковий метод і поступову тенденцію. Однак теорія «ідеального реалізму» початку 1880-х років зафіксувала переосмислення натуралістичного соціологічного («наукового») студіювання, з одного боку, і звернення до ідеальних (романтичних) структур мислення, з другого.

Перегукуючись із тогочасною німецькою критикою щодо визначення нового, постнатуралістичного способу зображення, Франко називає особливий симбіоз романтизму та реалізму «ідеальним реалізмом». Зауважимо, що на початку 1890-х років відомий австрійський критик Герман Бар, намагаючися сформулювати принципи нового модерніст-

ського напрямку, апелюватиме до узгодження натуралізму та романтизму. Привертає увагу та обставина, що, переосмислюючи натуралістичний метод, Франко прагне замінити його новим реалізмом. При цьому він віддає перевагу не психологічному Густаву Флоберу, а мелодраматичному Фридриху Шпільгагену. Франко пояснює це в листі до Михайла Павлика тим, що психологічні студії індивідуалізованих характерів, як у «Мадам Боварі» Флобера, що її Франко вважає «знаменитою студією, але не жіноти, тільки одної жінки і то *французки*» [48, 331], подають нетипові образи її характери і тому не матимуть успіху серед українських читачів. За «артистизмом виконання» та «теплотою чуття» він особисто віддає перевагу романові «Жерміні Лясерте» братів Гонкурів.

У своїх зацікавленнях реалізмом Франко перебуває на боці Шпільгагена з його ідеалізованими типами героїв, а не на боці «студіювання тисячних дрібниць (мало значущих і мало характеристичних) à la Золя і Флобер» [48, 331]. На цьому етапі його цікавить не натуралістичний аналіз «тіла» сучасного чоловіка та сучасної суспільності, але моделювання «думок, змагань, боротьби», тобто сфера суспільної ідеології. Франкові симпатії до соціального роману, типізації та ідеологічності художнього зображення приводять його до зіставлення німецької та французької шкіл реалізму. Він обирає німецький варіант і на цьому ґрунті формує власну концепцію «реалізму ідеального». «Звісна річ, реалізм не такий яскравий, 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, — пише він до Павлика. — Се є реалізм ідеальний, котрий приймає реалізм яко методу, а ідеалізм (не ідеалізування людей, але представлення людей з їх добрими і злими боками, а головне — представлення типів, котрі б пособляли в собі думи і змагання давої епохи, — представлення розвитку суспільності) — яко зміст, яко ціль» [48, 331]. Зауважимо, що Франко все-таки не заперечував необхідності для української літератури «правдиво натуралістично-

го і при тім правдиво хорошого роману» [48, 331–332], що його вважав «ділом будучности, до якого, принаймні я, не почуваюся в силах».

Лист до Павлика від 12 листопада 1882 року, посланий із Нагуєвичів, де Франко змушений був пересиджувати важкі часи, фактично можна вважати переломним у творчій історії письменника. Формула «ідеального реалізму» постає в цьому листі як підсумок особистих творчих зізнань і наслідок теоретико-літературних роздумів. Зокрема, затуживши за інтелектуальною розмовою, Франко звіряється у планах закінчити цикл бориславських образів, додавши «обширну повість» «Андрусь Басараб» – як «опис життя в львівських тюрмах». Він говорить про соціографічну природу своїх «галицьких образків», досить широко пояснює задум повісти «Захар Беркут» і великої поеми «Історія лівої руки», де збирається описати життя матері Стебельського (одного з персонажів «На дні»). В останньому випадку Франка цікавить історія жінки, а саме «як гніт подружжя без любові деморалізує і до крихти руйнує жінчину, а з другого боку, – як думка тої жінчини під впливом гніту із звичайного стану доходить зразу до божевільного пестизму, а далі до божевільної “богоненависті” і до пропаганди тої ненависті між народом» [48, 328]. Франкові зізнання, з одного боку, свідчать про те, що для нього, як і для інших натуралістів, жіноча тема стала матеріалом для експериментів, а з другого боку, що орієнтирами для нього були натуралістичні романи братів Гонкурів, а не Флобер, на що вказує і сам Франко.

Ідеальний зміст у Франковій історичній повісті «Захар Беркут» виявлено через співвіднесення минулого із сучасним. У передмові Франко розгортає аристотелівське міркування про відмінність історичного та художнього творів. Зокрема, він зауважує, що «повість історична – се не історія», оскільки «історикова ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість і повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплощення певної ідеї в певних



живих, типових особах». Франко особливо наголошує, що «повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли вона жива й сучасна» [16, 7]. Ідеальний зміст у повісті «Захар Беркут», на відміну, приміром, від «Чорної ради» Пантелеймона Куліша виявлений через актуалізацію минулого в сучасному. Таким чином, зізнаючись, що він хоче доповнити «скупий історичний скелет поетичною фікцією», письменник водночас вказує, що для нього історична белетристика має актуальний ідеологічний зміст. Він допускає можливість романтичної умовності, фантазії та декорації. Ідеологічність при цьому спирається на традиції романтичного ототожнення та просвітницького узагальнення, коли певна мисленнєва конструкція набуває символічного або алегоричного значення, а реалізм виявляється в описі деталей, характерів і ситуацій. Загалом у повісті «Захар Беркут» домінують ідеальні характери, романтизовані пристрасті, екзотична карпатська природа. Натомість, скажімо, Іван Нечуй-Левицький шкодував, що автор не подав власне історичної повісті з реальними історичними особами. Етнографічний реалізм Нечуя-Левицького та Франків «ідеальний реалізм» виявляли різні тенденції розгортання натуралізму в українській літературі.

Діялогізм історії та сучасності, що впливав із «ідеальної тенденції», сприяв засвоєнню елементів умовності в способах художнього зображення, передбачав відхід від натуралістичної зосередженості на психофізіологічних проявах деградації людини, вів до ілюстрації героїчних та ідеальних характерів. Зрощення актуального сучасного змісту й завдань суспільного роману, фрагменти якого творить Франко, зі структурами романтичного типу сприяє символізації та навіть мітологізації зображуваного. Водночас, завдяки зведенню конкретного змісту до певних узагальнених ідеологем, письменник поглиблює дидактичне звучання твору, зреалізовуючи принципи позитивістського утилітаризму.

Принципи «ідеального реалізму» давали Франкові змогу через реальність зображуваної історичної події, зміст якої

Франко вбачав у боротьбі «елементу вічево-федерального з деструктивним князівсько-боярським і вкінці з руйнуючою силою монголів» [48, 329], пластично й переконливо відтворювати актуальний для сучасного йому життя ідеал громадської, духовної та природної цілності особи й народу — важливої та діяльної сили суспільного розвитку. Запорукою прогресу (символічним Сторожем) стає давній золотий вік із його духом справедливості й колективної сили. Загадка тухольського Сторожа стає тією майже мітологічною основою, на яку нанизуються любовна історія дітей двох ворогів, тема зради та помсти, військова повість, масові сцени й битви, які віддалено нагадують «Саламбо» Флобера.

Загалом усі ці вузлові теми підпорядковуються жанрові белетризованої історичної повісті. Новим у ній було те, що історична конкретика мала не самодостатній, а відносний (щодо Франкової сучасності) зміст, а також те, що письменник створював символічну реальність. У ній він накреслює цілий ряд зіставлень, протиставлень і ототожнень, які в цілому творять поліфонічну символічну реальність, де панують відмінні моральні цінності й ідеали його персонажів. Символічний образ Сторожа-опікуна, якому поклоняється поганська громада, цього камінного стовпа, який перекриває вхід у тухольську долину й охороняє свободу, є тим центром, який проявляє в повісті всі моральні цінності й пристрасті. Отож зі сторожем давнього громадського ладу асоціюється передусім образ Захара Беркута — як «правдивого образу тих давніх патріархів, батьків і провідників цілого народу, про які говорять нам тисячолітні пісні та перекази» [16, 39]. Зі свого боку, боярин Тутар Вовк, прагнучи до необмеженої влади, сповідує ідеали «рицарської честі і князівської справедливості». Охоронницею природної честі й справедливості, втіленням «сердечного» світопочування є його донька Мирослава, а героїчний молодечий дух Тухлі уособлює Максим, син Захара Беркута. У повісті «Захар Беркут» Франко любовно описує поганські народні звичаї та повір'я, одяг і збройні обладунки, картини бою, живописує природну красу Карпатських гір, долин і лісів,

поетизує молоду любов Мирослави й Максима – дітей двох ворожих родів.

Франкові пошуки в царині поезії в 1880-ті роки вилилися в цикли «вольних» і «тюремних» сонетів, уміщених у друге видання збірки «З вершин і низин». Цикл сонетів під назвою «Вольні сонети» об'єднує низка поетичних творів, написаних у різні роки життя. Провідною в циклі стала ідея оновлення класичного жанру сонета. «У форми пута / Свобідна думка в них тремтить закута» [1, 142], – пише поет. Нове значення, стверджує митець, відкривається тоді, коли проявляє себе гармонія та внутрішня діалектика жанру, коли оновлюється формально-змістовий взаємозв'язок класичного тексту. У «Вольних сонетах» Франко демонструє діалектизм «рабської» форми та «свобідної» думки.

Антиномії думки й почуття, права і сили, праці та страждання, бажання і щастя стають тими смисловими поняттями, що передають динаміку живого, зацікавленого світовідчужування поета, небайдужого до долі сучасного та майбутнього. Динамічну силу мистецтва і його здатність перетворювати Франко осмислює насамперед у перспективі суспільних змін. Звідси – внесення активного суспільно-громадянського, просвітительського патосу в жанр сонета, який мислиться і засобом пізнання та переконання. Водночас із класичним, дещо осібним об'єктивізмом і раціоналізмом форми у «Вольних сонетах» також виявлено натуральність суб'єктивних почуттів і рефлексій.

Франко наголошує нову формально-змістову функцію «Вольних сонетів», порівнюючи їх із традиційними для жанру темами кохання та краси у творах Данте, Петрарки, Шекспіра, Спенсера, а також зіставляючи своїх «хлопських» сонетів (він уподібнює могутню класичну потугу сонетної форми із «хлопами» – «Хлоп в хлопа, плечі в плечі / Гнеть стануть, свідомі одної мети, / Живі, грізні, огромні сонети...» [1, 142]) із «панцирними» сонетами «крові» та «меча» Фридриха Рюкєрта.

Народна пісня, індивідуальне чуття – осередок вільного людського духу, жіноче серце – океан, рай і пекло вод-

ночас, духовність як безнастанне поривання до незвіданого, праця та мистецтво, природа й культура — ці традиційні теми, закріплені віковичним побутуванням сонета у світовій літературі, Франко поетизує так само щиро, із внутрішнім драматизмом і майже пророчим патосом (недаремно «Пісня будучини» із Франкових «вольних сонетів» ідеологічно й ритмічно мовби програмує тон майбутнього Прологу до «Мойсея»). Сонети «Сикстинська мадонна», «Вам страшно тої огняної хвилі», «Як те залізо з силою дивною», «Досить, досить слова до слів складати» перейняті формулюванням ідеалу, що його поет шукає в мистецтві, на небі й на землі. Антиномічність внутрішнього світу ліричного героя відтворює суб'єктивними переживаннями в сонетах «Ні, не любив на світі я нікого» та «І довелось мені за се страждати!», які перегукуються з ліричною драмою «Зів'яле листя».

У психологічному та чуттєвому драматизмі й напрузі, з одного боку, і логічній витриманості, діалектизмі думки, з другого, поет убачає метафоричний вираз нового світогляду, основний смисл якого полягає в оновленні життя. Відтак сонети мисляться як та форма, що може виконувати і важливі соціальні функції, перетворена

На плуг — обліг будучини орати,  
На серп, щоб жито жать, життя основу,  
На вили — чистить стайню Авгійову [1, 150].

Змістова новизна Франкових «вольних сонетів» передається з допомогою виразно риторичного мовлення, багатого на знаки оклику та питання, зітканого з протиставлень, гіпербол, смислових паралелізмів. Загалом для цих творів характерне щедre образне декорування. Таке враження складається завдяки нагромадженню слів-понять і абстракцій, раціональній побудові поетичного тексту, а також завдяки певній осібній, зовнішній перспективі, якою обрамлено художню візію, приміром, сон. Семантичний наголос на нестабільності й мобільності словесних означень та певна дидактичність вислову стають прикметами поетично-

го голосу Франка. Той раціональний аналіз власної душі та цілого світу, що стоїть за цими прикметами, означав передусім становлення нової поетичної сфери виразу, яку Франко вбачав у переході від «конвенціональної» лірики («коли там усі людські відносини і вся природа мусили бути стилізовані, позбавлені реальних прикмет і деталей, більше-менше в такому самому розмірі, як у орнаментах народних вишивок являються стилізовані квітки та листки» [33, 238]) до лірики виразно індивідуальної та інтелектуальної.

Новаторське переосмислення жанрової природи сонета Франко продовжує в циклі «Тюремні сонети», написаному в основному під час третього ув'язнення в 1889 році. «Поетична революція», яку в них здійснював мигтець, пов'язана передусім із опобутовленням і натуралізацією жанрового змісту сонета, що відтворює реальність тюремного побуту. У «Тюремних сонетах» поет стає хронографом і одночасно філософом, описуючи будні арештантського життя, філософськи, а то й саркастично іронізує з нього, дешифрує його символіку та мораль. Зрештою, переживання ліричного героя та картини оточення складаються в загальний образ метафізичного зла — деспотичної «тюремної культури», що тяжить над людиною в світі беззаконня і, мов бездушна машина, знищує все людське.

Тут стережуть основ, але основу

Усіх основ — людського серця мову,

І волю й мисль зневажають, як дрантя [1, 151], —

зауважує поет. Так, мов колами Дантового пекла, Франко переходить від конкретних образів до загальних, посилюючи драматичне звучання циклу й оскаржуючи, як і Шевченко, світове тиранство. Страждання окремої людини підносяться до оскарження долі всіх жертв, які принесло людство на своєму історичному шляху (від Христа до Шевченка, Достоевського та народовольця Каракозова). Перспектива розширюється: від тюремної камери вона переходить на карту Європи, де панують дві імперії — Австрія та Росія.

Побутові й натуралістичні деталі, морально-філософські рефлексії, соціальна сатира — все сплітається в новому поетичному звучанні «Тюремних сонетів», надаючи традиційному жанрові сонета лірико-драматичного забарвлення, що подекуди переходить у правдивий епос. Загалом у «Тюремних сонетах» Франко насичує текст щоденними побутовими подробицями, переліком речей, дій («прохід», «кибльовання»), змальовує замкнений простір камери — «шість кроків там і шість назад», зосереджує увагу на тих речах, які не дозволяють збожеволіти і є єдино реальними в цьому ірреальному нелюдському світі. Поет фіксує процедури та ритуали нагляду, змальовуючи, як влада і насильство перетворюють людину на товар:

Гей, описали нас, немов худобу:  
І назву, й вік, і ріст, і всю подобу,  
Волося, очі, зуби, всі приміти —  
Тепер хоч в Відень нас на торг гоніте! [1, 152]

Іронічно провокуючи «пристойну» публіку неестетичними «вольностями», втім, реальними в тій клоаці, де опинився ліричний герой «Тюремних сонетів», Франко звертає увагу на найвище напруження психічних і моральних сил людини в ситуації несвободи, коли випробовуються не лише закон, право і порядок, але й сама ідея гуманізму. Аналізуючи «дно» тюремного життя, письменник не обмежується описом його законів і порядків. Він озвучує його розмовами арештантів і дозорців, піснями арештантів і неповноє пульсуючими внутрішніми монологами-звертаннями ліричного героя, сповненими іронії та глибокого страждання («В тих днях, коли, неначе риба в сіті», «Ні, ви не мали згляду надо мною!»). Монологи під кінець переростають у політичну інвективу («Багно гнилеє між країв Європи»). Окрім цього, Франко драматизує саму форму циклу сонетів, коли окремі твори або групи творів, немов у кінематографі, доповнюють і розширюють сцену дії. Таку роль виконують сни (сон про дві богині — триптих «У сні мені явилися дві богині», «І говорила перша: “Я любов”»,

«І говорила друга: "Я ненависть"»); окремий підцикл становлять «Криваві сні». До циклу увійшли й легенди, які відтілюють реальність універсаліями морального плану – легенда про зраду та покарання Пилата, про голуба і пустинника. Так поет озвучує фізичний біль тих, хто приносить себе в жертву «за світло, поступ, волю» [1, 171], виокремлюючи з потоку «людськості» кожен людину й особливо тих, кому в історії відведено роль «гною історії», її «негативи». Франко картає «м'яких» і «сліпих», ганьбить тиранство, новочасний лібералізм і конституцію, уподібнюючи «багню гнилому між країв Європи» Австрію з її вдовою рівноправністю і Росію, «край крайностей жорстоких» [1, 167].

Укладаючи «дзвінки рифмові сплети» [1, 174] сонетів, натуралізуючи жанр сонета, Франко-поет тяжіє до повноти словесного вираження, яке виявляло би мудру гармонію думки та слова, влучність моральної сентенції, освічувало б ідеал людяності, виростало із катарсису через видіння пекла та людських мук. Така поетична структура виразно тяжкла до класичних структур образотворення, які несуть цілеспрямований моральний зміст.

Отож поруч із «реальною» тенденцією у творчості Франка розвивається і тенденція ідеалізації, виразного окреслення моральної, духовної парадигми людського життя. Ідеалізація виявляється в окремих Франкових творах як другий, узагальнювальний, притчевий план оповіді, що «заокруглює» розповідь, підводить її до логіки «поетичної справедливості», яку він сформулював у ранній статті «Поезія і її становисько в наших временах». В інших випадках ідеалізація спирається на пряме символізування уявних, як у «Захарі Беркуті», чи узагальнених постатей, що спостерігаємо в поемі «Панські жарти», написаній 1887 року та присвяченій батькові. В поемі змальовано «остатні часи панщини» і патріархальний образ сільської громади. Історії взаємин пана та громади надано епічного характеру, а ідеальний зміст поеми ґрунтовано на поетизації народної мудрості й «мужичої доброти».

Бо думка, свідомість народа  
 І одиодумців тиха згода, —  
 То ворог лютий тих усіх,  
 Чие багатство і вигода  
 На поті і сльозах людських  
 Основані [2, 20], —

стверджує поет. Виразником такої ідеальної гуманності у поемі змальовано сільського священика, ще тісно пов'язаного з громадою, відданого християнським цінностям, перейнятого просвітницькими ідеалами. Окрім символічного підтексту, такий образ мав в умовах Галичини реальний культурний ґрунт, оскільки духівництво виконувало в Західній Україні значну національно-культурну місію.

Оповідь від імені старого селянина — свідка й учасника описуваних подій — забезпечувала м'який емоційний колорит, розповідний стиль та іронічну відстороненість від подій. Народовська критика (Григорій Цеглинський, Омелян Огоновський) високо цінувала саме цю Франкову поему за її ненав'язливий народний ідеалізм. Гуманістичний патос Франкової творчості, тобто його «поступова тенденція», загалом приваблювали позитивістську українську критику. Скажімо, Сергій Єфремов відзначав, з одного боку, актуальний характер соціальної критики Франка як співця боротьби і контрастів, з другого — наголошував, що «в творах Франка повно маємо прикладів, як народжується наново людина в людині, як прокидаються приспані життям, заколисані буденщиною щиро людські почування»<sup>17</sup>.

До проблем гуманізму Франко звертається і в поемі-легенді «Смерть Каїна» (1888), яка, за власним його визнанням, мала розвинути тему Байронового «Каїна», смисл якого поет убачав у відтворенні властивого новому часові «мислячого, бажаючого знання й правди духу людського».

<sup>17</sup> Сергій Єфремов. *Історія українського письменства*. — Київ, 1917, с. 355.



Франко фіксує в поемі важливий і актуальний для своєї позитивістської епохи поворот людської свідомості від химер абсолютного знання до чуття і любові, зокрема взаємної, братньої любові, що є підосновою життя. Він не розуміє, чому

І всі круг дерева знання товцяються,  
Всі рвуться, топчуться, пануть, встають  
І шарпаються вгору, щоб захопити  
Хоч плід один, хоч кистичку одну  
Із дерева знання. Потоки крові  
І море сліз значать їх путь – дарма! [1, 282–283].

Думка Каїна б'ється над розв'язанням одвічних питань людського призначення та Божого права й урешті-решт зупиняється перед загадкою знання:

А хто ж його вживає? Хто його  
В руці держить, як той стрілець стрілу?  
Хто той стрілець? [1, 286].

Переїнявши від Байронового Каїна романтичний бунтарський дух<sup>18</sup>, Франко, зрештою, відходить від зображення абсолютизованого індивідуалістичного характеру. Загалом варто відзначити, що Франко як критик намагається переглянути романтичну концепцію героя як такого, що несе в собі волонтаристські й месіянські ідеали. У своїй поемі-легенді він також своєрідно полемізує з «Каїном» Байрона, в якого однією з основних ідей є поривання до істини, до знання, яке, однак, не лише поглиблює самотність, але й робить людину нещасливою. Істина, знання є лише моментом самопізнання для Франкового Каїна, який пізнає іншу таємницю: що знання заховане в серці і це знання –

<sup>18</sup> Про ширший компаративістичний аспект поеми «Смерть Каїна» див.: Магдалена Ласло-Куцок. «Романтична модель і її філософське осмислення в поетичній творчості Івана Франка». *Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО*. – Київ: Наукова думка, 1990, кн. 1, с. 207–213.

це взаємна любов. Франко зізнавався, що в першій редакції його Каїн загалом був подібний до Христа, коли проповідував милосердя та вселюдську любов.

Позитивістський поворот до реальності близький до теорії «органічної праці», що була поширена в польській літературі другої половини XIX століття. Але Франко не розгортає гностичну тему пізнання в рамках вузькоутилітарних. Навпаки, він надає їй філософсько-етичного звучання, оскільки йдеться про смисл знання та правду людського життя. Як зауважував сам Франко, він доповнив містерію Байрона, «домішавши до неї шматок з легенди про Фавста, котрий з вершин Кавказу оглядав рай» [1, 481] і, окрім цього, надавши Каїнові окремих рис Христа (доброблюючи поему, Франко намагався цього уникнути).

Отже, через постаті Каїна–Христа–Фавста Франко з'єднав основні культурні парадигми європейської новочасної свідомості, зокрема індивідуалістичну, морально-релігійну та суспільну. При цьому Франко фактично осмислює в поемі ситуацію Каїнової смерті в плані критики утопічного, проєкціоналістського світогляду, що абсолютизує втрачений первісний рай і переносить його в формі ідеалу, утопії в майбутнє. Каїн, навпаки, прагне втілити своє знання тут і тепер і, пізнавши любов у власному серці, йде з цим знанням до людей.

Стіна раю символізує одну з визначальних для Франка ідеологем – межову ситуацію буття між минулим і прийдешнім, між Богом і «червом». Та стіна

Біжить вона, мов світ увесь надвоє  
На віки вічні перерізать хоче.  
А на межі двох велетнів таких –  
Пустині і стіни – він, Каїн, сам,  
Слабий, дрібненький, як ота комашка! [1, 277].

Франко приводить свого героя на межу «гнізда утраченого щастя», до раю, аналізує майже екзистенційну тугу за втраченою батьківщиною, за Богом, за щасливим расм. Особлива проникливість цих запитів-роздумів поєднуєть-

ся з потрясінням, яке Каїн, маленька людина, переживає, пізнаючи сенс Божої волі:

Значить, і джерело  
Життя ми маєм в собі, і не треба  
Нам в рай тиснутись, щоб його дістати!  
О Боже мій! Невже ж ти тільки жартував, як батько  
З дітьми жартує, в той час, як із раю  
Нас виганяв, а сам у серце нам  
Вложив той рай і дав нам на дорогу? [1, 288].

Відповідно до містично-езотеричних уявлень, шлях Каїна до істини уподібнюється до підняття на височенну гору. Гора, що «купається в небесному блакиті і шоломом іскриться ледяним», стає для Каїна важким фізичним випробуванням. Але ще більше моральне випробування полягає у відкритті химерності життя й ілюзорності знання — цих основних підвалин людського існування. Франко подає легенду «Смерть Каїна» як філософський монолог, аналізуючи лабіринти розгортання думки свого героя. У найзагальнішому сенсі Каїнові морально-філософські шукання відлунюють проблематикою, яку розв'язувала нова українська інтелігенція кінця XIX століття. Суб'єктивні переживання та цілий культурний досвід покоління, що взяло на себе місію служити сучасності й указувати шлях до майбутнього, жертвовність покоління героїв, що «вмирають на шляху» (мітологема, через яку постійно ідентифікує себе Франко), відчутні в цьому гріховному прагненні Каїна заглянути в сподіваний рай, «в ту первісну, щасливу вітчизну!».

У жадоби людей зірвати плід із дерева знання, яку побачив Каїн, відчутні раціоналістичні захоплення нового віку. Франко як поет і мораліст фіксує відірваність знання від життя, неспівмірність раціональних ідей із сердечним, чуттєвим світосприйняттям і мораллю. Пізнання того, що «чуття, велика любов — ось джерело життя!» [1, 287], стає для Каїна одкровенням, яке він і прагне принести людям. Але тієї миті, коли Каїн іде до *людей*, щоб відкрити

їм істину знання життя і смерті, його правнук, сліпий Мелех, корячися Божому промыслові, вбиває його. Просвітительська віра в моральне і гуманне відродження («У власних серцях рай новий створити!») обертається вселюдською драмою нерозуміння.

У 1880-ті роки Франко веде напружену журналістську діяльність. Він співпрацює з «народовськими» виданнями «Діло» і «Зоря» (в 1886–1887 роках був навіть неофіційним редактором «Зорі»), стає кореспондентом варшавського журналу «Prawda», а з 1887 року, коли йому було відмовлено в редагуванні «Зорі», вступає до редакції «Kuriera Lwówskiego» і з цього часу більшість своїх робіт друкує в польських виданнях, називаючи цей період свого життя «в наймах у сусідів».

Загалом, і в поезіях, і в прозі, як справедливо зауважував Агатангел Кримський, «в письменській формі бачимо у Франка великий поступ за період 1880-х років». Тематично-проблемне коло його оповідань і повістей значно розширюється. Поруч із соціологічним студіюванням дійсності (оповідання старого арештанта «Хлопська комісія», «Ліси і пасовиська» — розповідь про сервітутові процеси та зростання свідомості селян, «Цигани» — картинка з реального життя) чіткіше виявляється тенденція до стилізації, інакомовлення, сатири. Серед творів такого плану можна виділити оповідання гофманівського типу («Без праці»), сатиричні твори в стилі Салтикова-Щедріна («Свиня»), сатиричні сюжетні казки («Куди діваються старі роки», «Наша публіка»), казки з апокрифічно-сатиричною та бурлескною тенденцією («Як русин товкся по тім світі», «Як пан собі біди шукав», «Як то Згода дім будувала»), оригінальні притчі-новели («Посидинок», «Рубач»).

У 1880-х роках Франко зацікавлений також проблематикою «сучасного» роману. Йдеться про особливий різновид прози, перейнятої актуальним соціальним змістом, не обмеженої формами натуралістичного або романтичного мислення, близької до синтетичного суспільного узагальнення. Елементи популярних різновидів «вальтерскотівсько-

го» роману чи роману авантюрного, виховного, психологічного були за відправний пункт створення нового «сучасного» роману, як це бачимо у Франковій творчості, однак не визначали його сутності. Йшлося про освоєння та розгортання нових, реальних конфліктів, у яких ідеологічні питання та буденне життя тісно поєднуються та відображають суспільне середовище в його основних напрямках і впливах. Польська позитивістська повість, приміром, Елізи Ожешко, романи російських письменників про «нових» людей (передусім Тургенева, Чернишевського), народницькі повісті (взірця повістей Ертеля) і спроби суспільного роману Салтикова-Щедріна можна розглядати як варіанти становлення «сучасного» роману — одного із видів роману суспільного. Прообраз близької художньої структури вимальовує перед своїм учнем Борисом Грабом його учитель Міхонський у незакінченому Франковому романі «Не спитавши броду» на основі класичних творів: «...такий твір, частка життя великої нації, веде нас до студіювання того життя і виявляє на кождім кроці стільки ж безмежних горизонтів та нерозгаданих загадок, як і само життя» [18, 185].

На середину 1880-х років припадає Франків задум створити «новий роман з сучасного галицького життя» [18, 479]. Однак роман «Не спитавши броду» залишився незакінчений. Фрагменти твору Франко періодично допрацьовував і публікував як окремі оповідання («Гава», «На лоні природи», «Гава і Бовкун», «Борис Граб», «Геній», «Гершко Гольдмахер», «Дріяда»). Ці фрагменти дають змогу побачити той напрям розробки «сучасної» теми, який виявився у Франковій творчості середини 1880-х років.

Центральна для письменника тема виховання галицьких «нових» людей у цьому творі набувала все драматичнішого характеру, оскільки йшлося про співвіднесення ідеального, культурного героя (ним автор мислив передусім тип українського інтелігента) з реаліями «широкого світу». Отож програма і напрям виховання головного героя роману Бориса Граба, досить широко розгорнуті у творі, мали б, очевидно, випробовувати не ідеальне, але реальне життя,

національні, соціальні, моральні й навіть психофізіологічні антагонізми. Широкий суспільний контекст у творі було окреслено через письменників інтерес до проблеми еволюції польсько-шляхетського патріотизму й лібералізму (життя двору Трацьких), до формування галицького капіталізму (доля Гави й Бовкуна) та виховання «моральної істоти» [18, 189] галицької інтелігенції.

Значне місце в романі «Не спитавши броду» мала, напевно, посідати історія кохання Бориса Граба й Густі Трацької. У такий спосіб розгортається тема нерівного кохання польської панночки й українського інтелігента, тема, яку письменник розвине і в інших творах («Із записок недужого», «Основи суспільности»). Причому Франко сміливо вбудовує «стереоскопічну» модель художньої структури, вводячи у твір різнопланові та різностильові пласти зображення, приміром, широкі описи майже реферативного плану (програма навчання гімназійного вчителя пана Міхонського) поєднуються з натуралістичним зображенням пристрастей (материнської любові, фізіологічного потягу), романтичні картини переплітаються з виробничими сценками. Письменник задумував форму справді багатоаспектного, суспільно-психологічного роману, який, на жаль, повністю не було зреалізовано.

У цей час Франка цікавить психологія і фізіологія любові. Він прагне зафіксувати психофізіологічно, як народжується ідеальне почуття любові, і звертається при цьому до натуралізму. Він, як це відбувається в тогочасній експериментальній психології, зводить ідеальне почуття до емоційно-психічних процесів, які можна виявити самоспостереженням. Характерно, що в такий спосіб Франко пропонував інший, не романтичний тип опису сфери почуттів. Загалом натуралізм не лише відкривав соціально-біологічні закони соціуму, але й вводив у сферу підсвідомості, психофізіології і в цьому плані готував постання новітнього психологічного та декадентського роману, зразки якого простежуємо в літературі від француза Поля Бурже до українця Агатангела Кримського.

У своїй творчості Франко також розробляє особливу модель зображення внутрішнього світу, яка базується на моноїдеї. Такий тип зображення зустрівасмо і в повісті «На дні», і в романах «Не спитавши броду» та «Лель і Полель». Це своєрідний стан напівсвідомості, як його трактує Франко. Закоханий Борис у «Не спитавши броду» перетворюється на сліпця, стає майже автоматом — «кругозір його стіснюється, стіснюється, — далші, посторонні предмети гаснуть і щезають перед його очима, остається тільки невеличкий світлий кружок, в котрім зосереджується для нього весь світ з його красою і пишнотою, з його безконечним багатством красок і форм, і тоне він в тім кружечку цілим поривом своєї душі, чіпляється за нього всіма нервами, впирається скупими останками колишнього багатства і знаходить в тих останках більше розкоші, більше радості і покріплення, ніж находив колись в цілім безмірі окружаючого світу. Тим ясним кружечком серед погасаючого світу сталась для Бориса Густя» [18, 368].

Сучасним психологічним романом у Франковій творчості 1880-х років стала написана польською мовою наступного, 1887-го, року «powieść współczesna» «Лель і Полель». Та, на жаль, цей роман за життя Франка не був опублікований і зостався невідомий читацькій публіці. Хоча ті відгукки, які роман викликав, приміром, у Наталі Кобринської, наголошували його новаторський характер не лише в українській, але й у тогочасній польській літературі.

Роман, особливо в першій частині, певною мірою продовжував ту готично-романтичну манеру, яка визначилася вже в ранній повісті Франка «Петрії і Довбушуки». «Лель і Полель» накреслювався як мозаїчна структура, підпорядкована не так центральній дії, як відцентровій самодостатності й картинності окремих сцен і подій. Тут поєднувалися фантастична й майже детективна історія здобування грошового скарбу, що його награвував колишній «опришко» та розбійник дід Семко (сюжет, близький до повісти «Петрії і Довбушуки»), романтичні епізоди з часів польського повстання, реалії з дитячих літ двох братів-близнюків, які ста-

ли сиротами, просвітницька історія про перебування дітей у в'язниці тощо. До речі, така епізодична, нецілісна романна структура була нетиповою для натуралістичної позитивістської повісти, де здебільшого переважає односпрямованість зчеплення характеру й обставин. Роман засвідчував радше не авторську невправність, але спробу виробити нову жанрову форму епічного узагальнення, де поєднувалися б елементи просвітницького роману, романтичної пригодницької повісти й новітнього психологічного роману взірця Пшибишевського («Діти Сатани», «Homo sapiens»).

У Франковій творчості така структура виростає з ескізності його студій, отже, виявляє специфіку його художнього мислення 1880-х років. Водночас така текстуальна форма відбивала ідеологізм позитивістського типу, ґрунтований, зокрема, на відносно легкому зближенні реального до ідеального та редукції умовності. Отож ескізність сюжету й ідеологізм окремих тематичних епізодів першої частини твору відбивали, мовби на зрізі, умови й обставини виховання новочасного типу українсько-галицького інтеліґента: спадкоємність щодо опришківства та польського визвольного руху, невлаштованість життя і сирітство, тяжку школу соціального «дна» і неприйняття суспільних «верхів». Особливу увагу письменник звертає при цьому на характеристику психологічних типів своїх героїв, з одного боку, й аналіз середовища, з другого.

Варто зауважити, що Франко був одним із тих українських авторів, хто, подібно до Достоевського, використовував форми міської популярної літератури (детективу, сентиментальної любовної повісти, готичної повісти). У період бідермаєру, реалізму, поєднаного з формами пізнього романтизму, загалом активно розвивається популярна література, призначена для середніх класів і для масового читання. Отож, у «Лелі і Полелі» Франко сполучає інтелектуальний сюжет, виховний роман та любовну сентиментальну історію, яку забарвлює романтичним декором двійництва, самогубства, нещасливої любові, зради — себто мотивами, властивими для популярної літератури.



Прикметно, що тодішня критика не могла адекватно оцінити своєрідності Франкової прози. Письменника звинувачували в крайньому натуралізмі й водночас – у недостатній реальності, ідеалізмі. Ці прикмети не заперечували, однак, одна одну в тому типі прози, яку творив Франко. Це тип літератури, в якій сполучалися «верхи» та «низи», тобто найвищий інтелектуалізм морально-етичних і філософських роздумів поєднувався з дидактизмом просвітницького плану, і водночас усе це подавалось у напруженій, інтригуючій формі, з елементами сенсаційності, нервовим збудженням, апелюванням до досить драстичних для суспільства тем проституції, позашлюбних дітей, суїциду. Приміром, Франко особливо часто використовує кримінальні сюжети, на цій основі створюючи глибоко-психологічні студії характерів та суспільних колізій<sup>19</sup>.

З одного боку, Франко схиляється до морально-філософського, ідеологічного узагальнення тем, узятих зі сучасного життя, і тоді окремі характери освітлюються насамперед функціонально, як підтвердження певних тез і дидактичних ідей. Він прагне змалювати ці характери «на повен зріст», підвівши їх до певного ідеального типу. Так, наприклад, свого знайомого Антона Грищуняка письменник подає функціонально, а саме – як тип «народного бесідника» («Свинська конституція»). Критик Григорій Цеглинський зауважував, зокрема, що «герої в оповіданнях Франка, чи робітники чи пани, чи попи чи хлібороби, се не люди, що вийшли з об'єктивної уваги життя, а люди лиш з імени реальні»<sup>20</sup>. Із другого боку, Франкову творчість означає тяжіння до реальності зображуваного, зокрема з натуралістичною деталізацією, розбудженням страху, огиди, психологічного збудження. Така подвійність одночасного ідеально-реального зображення типово позитивістська за своєю філо-

<sup>19</sup> Про кримінальні сюжети див.: Алла Швець. *Злочин і катарсис. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка*. – Львів, 2003.

<sup>20</sup> Григорій Цеглинський. «Ватра. Літературний збірник». *Зоря*, 1887, ч. 9, р. 8, с. 194.

софською природою. Позитивізм найбільшою мірою характеризує і сутність художньої манери Франка 1880-х років.

У другій частині роману «Лель і Полель», розгорненій як новітній психологічний роман, Франко використовує романтичну параболу, взяту з драми Юліуша Словацького «Ліла Венета». Така параболу править за символічне узагальнення і доповнює та містично зафарбовує цілком реалістично подані в першій частині твору характери братів-близнюків Калиновичів. Відповідно, всій історії надано містичного, фатального забарвлення. В романі бачимо любовний трикутник, а саме – історію одночасного залюблення в одну жінку двох братів. Ця історія здобуває трагічну розв'язку й закінчується майже одночасною смертю близнюків, стверджуючи якийсь майже містичний зв'язок, що існує між близнюками. У проміжку один із братів-близнюків виявляється ошуканим підробленими листами й обіцянками жінки й задля любові зрікається переконань, стає ренегатом і, зрештою, покінчує життя самогубством. У момент його смерті другий брат-близнюк відчуває напад тяжкої хвороби і стає немов паралізованим, утративши волю та здатність існувати автономно.

У романі переплітаються драма з громадського життя, розповідь про нещасливе кохання та мітологема фатальної взаємозалежності братів-близнюків і майже одночасної їх смерті. Сюжет роману розгортає колізію двійництва, яка звучить у Франковій творчості, починаючи від «зимової казки» «Посидинок» (1881), і має глибинний морально-філософський та психоаналітичний зміст. Як зауважив Микола Зеров, «Франко починає думати про тих, хто не устояв в життєвій боротьбі, про людей, що дійшли межі в своїх уступках, про зрадників і ренегатів, – як про своїх двійників»<sup>21</sup>. Відтак у багатьох Франкових творах герой одержимий сумнівами і видіннями, і зсередини його зрадливої душі народжується і персоніфікується образ його сумління – ідеальне супер-я. У романі «Лель і Полель» через романтичну

<sup>21</sup> Микола Зеров. «Франко-поет», с. 505.

колізію двійництва узагальнено й об'єктивізовано сумніви героя-інтелегента, його роздвоєння між особистим щастям і громадським обов'язком. Як це неодноразово бувало в творах Франка й раніше, колізія двійництва стає метафорою самопізнання, символічним проявом несвідомих бажань, зняттям маски. Іноді колізія двійництва апелює не до близькового міту, але функціонує через паралелізм і діалогізм героїв-антагоністів, приміром, Темери і Бовдура («На дні»), Андрія Петрія і братів Довбушуків («Петрії і Довбушуки»). Такий спосіб образотворення сягає глибинних структур художнього мислення Франка, занурених у класичні риторичні моделі творчості, з одного боку, і психоаналітичні структури мислення, з другого. Через риторичну фігуру двійництва письменник відтворював розірваність людини та світу, «внутрішньої» моральної істоти й «зовнішньої» соціальної її ролі, аналізував драматичні перипетії людської душі, сумніви та хитання, які несло відкриття суб'єктивного світу людини, якою постає, зокрема, й «новий тип радикального демократа» [41, 154]. Відповідно, Франко відходить від героїчної безособовості типу «Каменярів» й аналізує антинорми суб'єктивного плану, переосмислюючи раціоналізм, оптимізм і альтруїзм покоління молодих «поступовців».

Ідеологічний конфлікт у романі зреалізовано на основі досить сміливого поєднання романтичної любовної історії (фатальне кохання обох братів до однієї панночки) з тенденційною позитивістською повістю (участь братів Калиновичів у боротьбі проти так званого лібералізму польської аристократії). Особливості сюжету й композиції твору зумовлено значною перевагою романтичної концепції у структурі роману з елементами сентименталізму та мелодрами. Звідси — гіпертрофовані чутливість і самоаналіз Начка Калиновича, демонічний образ посередника, брата коханої, фатальна роль підміни листів, майже одночасна смерть близьоків. Зрештою, романтизований фаталізм і натуралізм роману переплітаються з темою поколінь української інтелігенції. В епілозі, написаному в дидактичному сентиментальному стилі, говориться про народження сина Владка Калино-

вича і висловлюється надія, що він стане «вірним образом батька» та справжнім народником-демократом.

У романі зростає роль психологічно-імпресіоністичних характеристик (у зображенні вразливого Начка Калиновича), монологів (прикметних для екстравертного Владка Калиновича), описів, що відтворюють суголосність або ж дисонанс події та характеру. «Лель і Полель» — зразок міського роману, де майже імпресіоністично точно відтворено сцени міського життя, вулиці Львова, якими проходить Начко Калинович. Ритмічні та стильові переходи — від майже шизофренічного світосприйняття до розлогих описів надсянської природи й сатиричного змалювання польської аристократії створювали широкий образний діапазон цього новітнього психологічного роману.

У 1880-х роках Франко здобуває визнання як один із провідних українських критиків. Його перу належить низка статей про поточний літературний процес і найважливіші явища національної культури. Ще будучи неофіційним редактором «Зорі», Франко виявляє особливий інтерес до проблеми організації загальноукраїнського літературного процесу. Багато уваги він приділяє також питанням розвитку «галицької» літератури і театру (статті «Українська література в Галичині за 1886 рік», «Нариси з історії української літератури в Галичині», «Українська альманахова література»). Як співробітник львівської газети «Діло» Франко чимало часу присвячує загалом «Історії Галичини й особливо історії галицько-українського національного і літературного руху» [29, 78]. Значним є доробок Франка-критика як рецензента і фольклориста (статті «Жіноча неволя в руських піснях народних», «Наші коляди»). У колі літературно-критичних виступів цього періоду він звертає увагу також на найхарактерніші явища інших літератур, особливо ті, що відбивають естетичну переорієнтованість на нові форми освоєння сучасності (статті про Золя, Глеба Успенського, Міхаїла Салтикова-Щедрина), а також ті, що стосуються польсько-українських літературних взаємин («Поет-герой», «Адам Міцкевіч в українській літературі»). Часто такі

статті супроводили Франкові переклади творів різних європейських авторів (Байронів «Кайн», перша частина Гетевого «Фавста», поезії Гайне).

Перекладацька і критична діяльність Франка спиралася на широку програму ознайомлення українського читача зі здобутками світової літератури, але водночас була пов'язана з особистими зацікавленнями письменника, прагненням пізнати окремих авторів і відповідні літературні течії. Із часом критико-бібліографічний інтерес Франка переростав у своєрідні, майже белетризовані, психологічно-культурологічні студії, як, приміром, студія про Данте та середні віки, про Івана Вишенського та його епоху. Інший тип критики Франко розробляв у передмовях до п'єс Шекспіра в перекладі Пантелеїмона Куліша. У цьому випадку він намагався подати якомога ширшу історико-культурну інформацію про джерела п'єс, час їх написання, композицію та сюжети. У такий спосіб він надавав більшості своїх критичних розвідок, що супроводили його переклади творів європейської класики та сучасності, систематизованого характеру, формуючи тим самим універсальну культурну самосвідомість української читацької публіки.

«Історія українського літературного і духовного життя була віддавна улюбленим об'єктом моїх досліджень» [29, 80], — зізнавався Франко. Про сталий інтерес до культурної історії свідчать його студії про староукраїнську літературу та про рукописні матеріали, які він віднайшов (апокрифи, духовні та світські пісні, рукописна збірка Івана Вишенського). У дослідженнях історико-культурного плану Франко, за власним його визнанням, під впливом Михайла Драгоманова займався порівняльним літературознавством і фольклористикою, спираючися на дослідження Теодора Бенфея, Фелікса Лібрехта й особливо Александра Веселовського [29, 82]. Однак Франко-критик виявляв зацікавлення і психологічним методом Олександра Потебні та мітологічною школою Фьодора Буслаєва («Народная поэзия»).

Особливе місце серед аналітичних досліджень Франка займають статті про Шевченка. Окремі студії присвячені

відомим творам Шевченка («Тополя», «Наймичка», «Перебендя», «Сон», «Кавказ»). Водночас Франко намагається подати загальну характеристику життя і творчості Шевченка, з'ясувати питання періодизації, виявити особливості художньої манери та філософії поета.

Франкові історико-літературні оцінки окремих українських письменників (Пантелеймона Куліша, Юрія Федьковича, Анатолія Свидницького, Степана Руданського, Михайла Старицького, Володимира Самійленка, Івана Нечуя-Левицького) іноді мають тенденційний характер, обумовлений абсолютизацією соціально-утилітарного призначення літератури (як, приміром, у випадку неприйняття романтичної концепції та трактування епігонства Куліша). Однак загалом вони тяжіють до культурологічного типу й позначені увагою до конкретних умов життя і творчості українських письменників. Відтак значну увагу в його статтях зосереджено на джерелознавчому та біографічному аспектах літературознавчих досліджень.

Прикметою художнього мислення Франка дедалі більше ставало занурення суб'єктивного світовідчуження в суспільний, культурний і морально-психологічний контексти буття, що можна зарахувати до своєрідного гуманітаризму письменника. Значення просвітницьких ідеалів гуманності й раціоналізму, позитивістського антропологізму Огюста Конта й еволюціонізму Герберта Спенсера в такому гуманітаристському типі свідомості було досить помітне. І однак Франко, тяжіючи до певних універсальних гуманістичних ідеалів і пов'язаної з ними дидактики, що закономірно передбачало використання класичних форм узагальнення та відповідної риторики, відобразив у своїй творчості болючий процес становлення індивідуальної творчої самосвідомості, властивий новітній історичній добі.

Не уникаючи романтичних колізій духовного та фізіологічного, реального й фантастичного, він водночас як теоретик звертає увагу на діалектику суспільно-психологічних процесів. Новіша література, за його переконанням, «побачила одну із своїх головних задач у психологічній аналізі со-

ціальних явищ, у тому — сказати б — як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії» [34, 363]. Відкриття на цій основі особливої форми зображення суб'єктивного світу індивіда було тим, що Франко, порівняно з натуралістичним об'єктивізмом, вносить у літературу. Це не була автономність і спонтанність розгортання індивідуального світу, як у Флоберовій «Мадам Боварі». Франка цікавить передусім аналітика суб'єктивного як «події соціальної категорії», тобто суспільний контекст індивідуальних морально-психологічних колізій. У прозі 1880-х років Франко є насамперед письменником-натуралістом.

У 1880-ті роки Франко створює низку легенд, поем («Ех nihilo», 1885; «Св. Валентій», 1886), у яких проблематика духовного характеру виходить на перший план. Філософський монолог «Ех nihilo (Монолог атеїста)» письменник задумував як твір із виразним суспільним (антиклерикальним) змістом. У ньому звучать фавстівсько-мефістофелівські ноти, поетично-зацікавлено викладено філософсько-етичні засади атеїстичного світогляду. Риторика твору відбивала позитивістську критику Бога, згідно з ідеями незнищенності матерії та раціоналізму людського духу (пізнання). Через знання, сумнів і критику герой-нігіліст доходить висновку про принципову активність людського пізнання:

Моє

Відкриття — пустота, ніщо в тім місці,

Де досі всього бачили основу.

Моє відкриття — воля і простір,

Котрий заповнювати треба трудом

І дослідом століть [4, 13].

Таке трактування атеїстичного світогляду не тотожне нігілізмові, хоч це й стверджувала клерикальна критика. «Воля і простір» суб'єктивного діяння закладені для героя-позитивіста в «сумніві, критиці і досліді правди» [4, 14], а не в нігілістичному запереченні Бога. Франко розгортає

«білі» вірші монологу, відтворюючи ритміку безперервного живого мовлення з його інверсією, повторами, логічними силогізмами, що відтворюють безпосередній процес артикуляції думки. Враження розмовного стилю передають, зокрема, постійні enjambements.

Аналіз новочасного гуманізму в зв'язку з християнським його трактуванням Франко здійснює в поемі «Св. Валентій». Тема жертвовності й егоїзму, співвідношення любові до ближніх і особистого волонтаризму накреслюється в поемі на основі легенди про життя святого Валентія. Легенду про св. Валентія, що була фольклорним варіантом літературного життя, Франко чув у дитинстві від батька. Поема була задумана як твір, у котрому здійснено критику аскетичних елементів християнства, на що Франко вказував у листі до Драгоманова. Поема мала «ярко освітити антигуманні і антикультурні погляди християнської аскези» [49, 28], — зауважує письменник.

Франко досить широко коментує моральні підвалини раннього християнства, які завойовували йому прихильників серед «поган», а також аргументує високий інтелектуальний і духовний рівень античної культури. Зіставлення античності й християнства як двох культурних епох і типів свідомости виявляє характерну для Франка тенденцію до культурно-історичного аналізу. Лікар Валентій, гуманіст і вчений, його батько, наречена — всі вони є носіями ідеалів античності: фізичного здоров'я, сили, краси, повноцінності людського життя. Франко зводить конфлікт всередині ранняхристиянського світу до протиставлення античної культури та крайнощів християнської аскези.

«Біль тілесний, горе, бідність, муку» аскет Памфілій протиставляє любові до людей і розумному поступуванню лікаря Валентія. Франко яскраво й динамічно відтворює «поворот» Валентія від гріхів «грішного світу», від людей до власного спасіння. Особливим драматизмом перейняті сцени, що відтворюють контрасти барвистого, естетично-повноцінного світу античності й світу відречено-християнського. На передній план виходить боротьба Валентія



із власною совістю, звичками та потребами життя, своєю прив'язаністю до близьких і всім, що якимось зближувало його до життя.

Франко прагнув надати легенді історичного характеру, переносячи дію в Рим «третього віку по Христу» і торкаючись історії раннього християнства. Водночас він намагається використати її також із пропагандистською метою, тому дає в поемі багато цитат із Нового завіту й коментує їх. Він також уводить у текст чимало морально-психологічних і навіть теологічних дискусій, наголошує антигуманність поведінки головного героя супроти його рідних і близьких, розгортає широкий дидактично-публіцистичний епілог до поеми. Задля виразності передання колориту Франко надає поемі справді легендарного забарвлення, відтворюючи видіння та галюцинації Валентія на тлі «східного» ландшафту, декоруючи текст інвективно-пророчою лексикою перших віків християнства.

## Психоаналіз

Маючи намір стати професором Львівського університету, Франко 1892 року складає докторат у Відні у відомого славіста Ватрослава Ягіча, попередньо прослухавши цикл лекцій і поповнивши знання зі славістики. Докторська дисертація Франка базувалася на дослідженні старохристиянського роману «Варлаам і Йоасаф» та його літературної історії. Раніше Франко пропонував у Львівському університеті для здобуття докторського ступеня свої дослідження про політичну лірику Шевченка і творчість Івана Вишенського, але обидві теми відхилили. Перебування у Відні, в одному із центрів тодішнього мистецько-культурного життя Центральної та Східної Європи, підготувало новий етап у творчості Івана Франка. Серйозне вивчення стародруків, апокрифів, зацікавлення пам'ятками східної мітології, посилення перекладацької діяльності поєднувалися в художній сфері з освоєнням новітніх форм, тем і способів письма. Серед Франкових нових творів 1890-х років – повість «Для домашнього огнища» (1892), поема «Цар і аскет», незакінчена повість «Основи суспільности» (1894), лірична драма «Зів'яле листя» (1896), збірка морально-повчальної лірики «Мій Измарагд» (1898), низка оригінальних поем.

Повість «Для домашнього огнища» було написано спочатку польською мовою. У сконденсованій, гостросюжетній формі (йдеться про події майже детективного характеру, що відбуваються протягом декількох днів) вона розгорнула на матеріялі з життя офіцерської родини суто «ві-

денські» теми: тему проституції, ілюзорності цінностей, зокрема святині «домашнього вогнища». У центрі повісті – Анеля Ангарович, жінка, яка заради добробуту власної родини вербує дівчат для будинків розпусти, і її чоловік, який пізнає цю таємницю, що спричиняє раптовий перелом в душі й свідомості головного героя. Ця ситуація відтворена не без мелодраматичних ефектів.

У повісті йдеться не лише про відкриття фатальної таємниці, але й про моральне значення неморального вчинку, про ціну жертви, вчиненої в ім'я дітей і чоловіка. Франко, подібно як і Генрик Ібсен, відкриває, відтак, лицемірство та двозначність моральних принципів верхніх суспільних прошарків, зокрема шляхти. Офіцери, які досить часто вдаються до послуг будинку терпимости, вважають за образливе для себе знайомство з людиною, хоч якось причетною до організації закладів такого типу. Новітня проблематика (проституція), певна феміністична заангажованість «викривальних» моментів, порушених у повісті, і головне – тонкий психологічний аналіз того повороту, який за декілька днів відбувається з головним героєм, капітаном Ангаровичем, внаслідок руйнування його ідеалу сімейного щастя, – все це мало актуальний морально-психологічний підтекст. Він перегукувався з аналізом «хворої» душі сучасного інтелігента і проблемою людської бездуховності – темами, актуальними і в польській літературі (Стефан Жеромський, Болеслав Прус, Станіслав Пшибишевський), і в літературі «молодоавстрійській» (Артур Шніцлер, Петер Альтенберг). Нагадаю, що Франко у свій віденський період був знайомий із Віктором Адлером, Франкові виступи відвідували редактори поважних газет і журналів, професори університету, письменники, як, наприклад, ті ж Шніцлер і Альтенберг<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Див., зокрема, спогади Марка Черемшини: Марко Черемшина. «Фрагмент моїх спогадів про Івана Франка». *Спогади про Івана Франка*. – Львів: Каменяр, 1997, с. 282.

Водночас у Франковій повісті відчутно проявилися сентименталізм, ідеалізація народної гуманності, надмірна, доведена аж до екзальтованості, інтенсифікація почуттів і переживань героїв, демонічне трактування конфліктів, пов'язаних із сакральним ставленням до родини, тобто ті ознаки, які вказують на письменницьку заангажованість у популярній літературі. Кримінальний сюжет переплітається з мітологемою «домашнього вогнища», тасмніча атмосфера й загадковість, а також фатальність підсилюють ірреальне сприйняття дійсності, що веде до емоційного блокування психіки, коли реальне набуває демонічного характеру й герої ототожнює власну дружину з «грізною почварою», «уширем».

Окремо варто говорити про сентиментальність і просвітницьку мораль повісті «Для домашнього огнища». Франко ідеалізує альтруїзм та ідеалізм завербованих для ринків Константинополя й Александрії українських дівчат. Ті, побачивши Анелю, яка наклала на себе руки, відмовляються впізнати в ній свого злого генія. Франко також пояснює гріхопадіння Анелі особливостями її індивідуального характеру, наголошуючи, що моральне падіння її не випадкове, а закономірне, вроджене («О, вбожество, недостаток — це були фурії, найстрашніші для неї в житті! Щоби закляти ті фурії і держати їх здалека від свого домашнього огнища, на се вона посвятила так багато... так багато!» [19, 85]). Феміністичний відтінок мали в повісті міркування про виховання жінки в «тісних середньовічних поглядах, здалека від дійсного життя і його боротьби» й лише для того, щоб «бути куклою, ідеалом, надземною істотою, божеством і забавкою мужчини, але не людиною, не горожанкою» [19, 116].

Дидактично-тенденційне забарвлення твору й наголошено моралізаторський фінал повісті, однак, не перекривають його психологічного змісту і пригодницького сюжету. Увагу привертають сцени та сюжетні елементи, взяті з арсеналу романтично-пригодницької та навіть детективної літератури. Поєдинок і сон капітана Ангаровича, самогубство його дружини, мотив дружби-ворогування, історія з комісаром і

його дізнаннями, несподівана смерть свідка тощо наближали повість до жанру психологічного детективу.

Зрештою, такі відбиті в повісті морально-психологічні колізії, як психологія та соціологія злочину й кари, можливо, не без впливу Достоевського («Панталаха»), і ситуація «духовного перевороту» («Воа constrictor», «На дні») цікавили Франка віддавна. Новий акцент, що позначився на Франковій повісті «Для домашнього огнища» і виявився в інтересі до публічного життя людської особистості й життя міста, мав той особливий характер, який вносила епоха кінця століття (*fin de siècle*). Йдеться про свідомість і психологію епохи, названої епохою *decadence*.

Криза ідеального світовідчування і амбівалентність свідомості, над-натуралізм (демонізм), якого набувало відтворення зламів психіки, тяга до самогубства та мазохістські настрої, втрата старої віри, замилування в штучному, переоцінення моралі, фантазми реального й навіть елементи готики формували естетсько-декадентський комплекс в європейських літературах кінця XIX століття. Франкове зацікавлення хворобливими станами людської психіки (галюцинації, майже шизофренічне сприйняття в моменти особливо го зворушення, психоаналітичний характер снів тощо) виявляло тяжіння його до модерної школи європейського художнього мислення, яку започаткував натуралізм і розгорнули такі літературні течії, як імпресіонізм, символізм і неоромантизм. Отож Франко був чи не першим українським письменником модерного типу в українській літературі.

Поруч із новим (модерним) психологізмом Франкові твори, звичайно, вирізняв глибокий соціологізм. Письменник загалом був схильний занурювати новітні конфлікти в проблематику суспільно та культурно значущу, заакцентовувати просвітительсько-гуманістичну тенденцію в їх освітленні, узагальнювати типологічно й аналітично виразні явища. Незавершена Франкова повість «Основи суспільности», власне, й характерна своїм актуальним радикальним змістом, у який вплітається кримінальний сюжет про батьковбивство. У повісті «Основи суспільности» символі-

ка, закладена в назву твору, має подвійний зміст. З одного боку, це реальні «золоті синки» польсько-шляхетської аристократії, які вважають себе за «основу» суспільства, а з другого — та народна морально-духовна сила, її цілісність і свідомість, що її Франко сприймає як запоруку майбутнього. У повісті відтворено насамперед деградацію та виродження польсько-шляхетського роду, а також розтлінний вплив «двору» на українське село в «старі» й «нові» часи. Поруч розгортається сюжет про долю отця Нестора, якому целібат «звихнув ціле його життя». Занепад колишнього графського роду Торських доведено до дегенеративного Цвяха, останнього, хоч і незаконного спадкоємця «двору», та «законного», але нерідного графового сина Адася, що претендує на роль «сметанки» українсько-польської суспільності. В повісті розгортається сюжет про батьковбивство — і Цвях, і Адася убивають своїх батьків. Характерно, що в 1890-ті роки Франко друкує в журналі «Життя і світ», редактором якого був, переклад Софоклового «Царя Едипа».

Франко написав повість на підставі реальних подій кукізовського процесу 1889 року, де був присутній як кореспондент львівської газети. Справа, яку розглядали на процесі, стосувалася вбивства місцевого українського священика. Тема «основ суспільності» дотикалася, отже, не лише проблем польської аристократії, але й життя галицької клерикальної інтелігенції, що відігравала значну роль у тогочасному культурному та суспільно-політичному житті.

Із цього погляду прикметна Франкова характеристика отця Нестора та його несправдженого життя. Колишній гарячий демократ і українець, він у молодості фатально захоується в польську панночку. Зрештою, саме це нещасливе кохання привело його до священичого сану, відлюдництва, виплекало в душі погорду до «братів», а згодом — манію «золотого тельця». Ще одна сюжетна лінія, хоч і не розгорнута широко в повісті, стосується еволюції польського демократизму — ця тема, започаткована ще в романі «Не спитавши броду», розгортається в діалогах роману «Лель і Подель», а також у поемі «Похорон».

У повість уведено так звані «скандальні» гостросюжетні епізоди (пожежа, вбивство, спроба зґвалтування). Новизна повісти полягала також у тому, що Франко всіляко обмежує зовнішні, побутові описи, розгортаючи дію через сферу внутрішнього життя людини, її психіку, тобто практикує той спосіб зображення, який відзначатиме в творчості «нових» українських письменників початку ХХ століття. Він динамізує розповідь, уникаючи «заокругленої» манери, змішуючи різні стильові пласти (романтичний, імпресіоністичний, натуралістичний), вдаючися до суттєвості образності. Значну роль відведено сфері підсвідомості, фатального зв'язку людської долі та несвідомих порухів душі. Чимало своїх творів Франко на закінчив. Попри це він загалом відкриває тип «незакінченої» прози, у якій поєднуються різні типи оповіді — соціологічна студія, моральна проповідь, елементи детективу, ліричний ескіз, психоаналітика сну, дидактика притчі, що й витворює особливу манеру Франкової прози.

Як і в інших творах, у повісті «Основи суспільности» значну роль відіграє просвітницька тенденція — показати, як сільська громада морально протистоїть руйнінському, мертвому духові, що його поширює графський двір. Узагальненням пробудженої народної самосвідомості стає вже звична для Франка символіка кузні — пізніше письменник розгорне її на автобіографічній основі в оповіданні «У кузні (Із моїх споминів)». Із ковалевої кузні, пише він, «йшли такі плути, клялися такі скиби не тільки по оцих справжніх непереглядних чорноземних полях довкола, але також по запущеній, занедбаній цілині народної думки, народного духу» [19, 195]. З особливою симпатією змальовує Франко образ коваля Івана Гердера, його енергію, критицизм і майже поетичну вдачу, переносючи на нього риси свого батька.

Ширший соціальний контекст повісти задають символічні узагальнення, а також передісторія «кривавої драми» батьковбивства, що розігрується на «старому» дворі. Окрім того, письменник подає широкий і докладний опис двору та його мешканців із їхньою деморалізованою психі-

кою, зосереджує увагу на свідомих і несвідомих причинах, які штовхають людей до вбивства, перетворюють їх на акторів і свідків. У повісті значну роль виконують романтична сутєстія та іронія, які перетворюють реалістичний опис на вишукану готичну драму. У ній ніч-чарівниця, «як добрий режисер, дбає не тільки про зміст штуки, але також про декорації і костюми. І поки отут, в тім тихім темнім куточку землі, мовчазливі, перелякані, напівсвідомі актори відіграють страшну кроваву драму і роблять усе, що треба, щоб її зав'язкою підготувати незвісну їм розв'язку, чарівниця-ніч тисячами тасмних очей слідить за кожним їх кроком, зазирає їм у очі, в руки, в пазуху, в саму глибину душі, шепче їм до уха тасмничі шепти, незрозумілі а такі страшні, що їх кров від них ледом стинається, воля чується немічною, вся душа, мов тростина від вітру, хилиться за подувом тасмничого фаталізму» [19, 300]. Сон літньої ночі перетворюється на жахливу, сповнену тасмниць ніч убивства.

Художня образність повісти, відтак, розгортається на основі різних способів емоційно-психологічного сугєстивання настроїв і думок. Фатальний вплив пані Олімпії на «плебейську» вдачу отця Нестора проявляє демонічність її натури. Атмосфера розпусти, деморалізації, бідности, злочину висить як фатум над обійстям пані Торської. Хвиля напруження та неспокою літньої ночі стає виразом цього фаталізму, розсіяного в людях і самій природі. Такий спосіб образотворення, ґрунтований на сугєстивній силі «нічної», темної сторони людської психіки, стає важливим елементом художньої концепції повісти.

Така образність відлунуватиме пізніше в повісті Ольги Кобилянської «Земля». Письменниця створює тонкий сугєстивно-настрєвний малюнок, перекриваючи предметні описи поля, лісу, ночі, села, окремих характерів ліричними настроями, містичними передчуттями та психологічними контрастами. Відповідно, розповідь про братовбивство, подана опосередковано, через видіння та настрої кривавої ночі, ніби «цїтує» описи фантастичної ночі, коли у Франковій повісті здійснюється батьковбивство. Загалом у письменни-



кових творах — із-посеред них і в бориславських повістях, де панує хтонічна символіка «низу», землі, гріха, — досить часто зустрічаємо мітологізацію землі, з одного боку, як духовно-творчої, а з другого — як фатальної сили. Студії про «владу землі» в творчості Золя та Глеба Успенського Франко присвятив окрему статтю.

Новим у Франковій повісті був і спосіб зчеплення окремих картин і подій, що нагадував пізніший прийом монтажу в кіномистецтві. Загалом Франко відтворює поліфонічний світ своїх героїв — у повісті дуже багато діалогів, розмов, внутрішнього мовлення. І водночас він передає «тіньовий» бік реальності, показує, якою вона стає вночі, на світанку, в момент зміни фокусу, під яким описується, або ж коли її озвучувано, матеріялізовано в конкретних деталях, локалізовано в просторі. Так твориться змінний, рухливий кут бачення обсерватора, який вільно пересувається від одного об'єкта до іншого. Важливим складником Франкових художніх пошуків був театр. Починаючи від ранніх драматичних спроб, інтерес Франка до театру був постійний. А на початку 1890-х років він загалом задумується про те, щоби «кинутись головно на поле драматичне» [49, 515]. Франко приділяв театрові значну увагу і як критик. З огляду на особливу культурно-просвітню місію українського театру, він розглядає його історію та еволюцію, типи конфліктів, особливо популярних для українських драматургів, намагається обґрунтувати суспільно активну природу сучасного йому театру.

Франковому перу належить ціла шерега рецензій, статей, досліджень, серед яких «Руський театр» (1893), «Русько-український театр (Історичні обриси)» (1894), статті, присвячені творам Семена Гулака-Артемовського, Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Якова Кухаренка, Костянтина Писанецького. Осмислюючи шляхи розвитку театру в Галичині та на Наддністрянській Україні від його початків, у широких зіставленнях із європейським театром і драматургією, Франко формулює визначальні, на його думку, принципи національного театру як «підйом поступу і

просвіти». Новий демократичний театр і нова драматургія мали давати «картину української громадськості» загалом, а не в окремих її верствах, представляти картину взаємних впливів різних суспільних груп, бути «документом часу» і розбуджувати в глядачів критичне ставлення до дійсності. Відтак основою справді народного театру, стверджував він, мають бути твори, «де би виводилися такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких самі ми є свідками» [28, 280], тобто лише «сучасні» сюжети з тогочасного життя можуть надати їй окремим письменникам, і всій драматургії актуального звучання. Отож концепція нового українського театру складалася у Франка під значним впливом культурно-громадського утилітаризму.

У власній творчості Франко звертає основну увагу на «психологічну та історичну правду замість декораційного блиску» [28, 298]. Уже ранні переклади «Антигони» й «Електри» Софокла, «Ліяди» й «Одисеї», шкільні драматичні розробки Франка («Югурта», «Славою і Хрудош», «Три князі на один престол») виявляли освоєння поетики класичного типу та драматичної напрути. У перших драматичних Франкових творах виявлялися прикметні ознаки його мислення – протистояння різних, переважно контрастних моральних установок, конфлікти, засновані на боротьбі за владу, мотиви зради, діалогізм як спосіб розгортання думки, ідея народу як могутньої сили в історії та носія гуманістичних ідеалів. Важливим смисловим центром Франкових ранніх драм стає ідея активності, дії, що є запорукою майбутнього («Що раз вже сталося, / Того уже змінити неможливо, / Але майбутнє люди мають самі в своїх руках» [23, 245]).

Пізніше теми із сучасного життя стали об'єктом Франкових драматичних творів «Рябина» (1886, 1893), «Майстер Чирняк» (1894), «Учитель» (1896), «Украдене щастя» (1894), «Будка ч. 27» (1896). Історичній тематиці присвячено драми «Сон князя Святослава» (1895) та «Кам'яна душа» (1895).

Вершиною творчості Франка-драматурга є новітня психологічна драма «Украдене щастя», яку вперше було постав-

лено на сцені театру «Руська бесіда» в 1893 році. В основі п'єси лежить сюжет народної «Пісні про шандаря», яку Франко знав і текст якої в декількох варіантах передруковував у журналі «Життя і слово», що його видавав у Львові в 1894–1897 роках. Франко написав п'єсу на конкурс, і в першій редакції вона мала назву «Жандарм».

Взявши сюжет із народного життя, Франко надає творіві звучання, близького до античної драми. На це вказував і епіграф, що його письменник обрав для конкурсу: слова із Софоклового «Царя Едипа»: «Ти сліпий на очі, на вуха і на розум». Основний конфлікт у п'єсі розгортається між трьома центральними дійовими особами: Анною, яку брати підступно видали за нелюбого чоловіка, Михайлом, коханим Анни, якого віддали в солдати, і Миколою, чоловіком Анни, що любить її, мов дитину, але не може сподіватися на взаємність.

Отож кожен із персонажів обдурений долею і людьми, себто сліпий, мов Едип, обкрадений у своєму щасті. Сам сюжет п'єси побудований так, що відкриває безмежні, фатальні й майже містичні глибини, заховані під зовнішньою видимістю подій, характерів, ситуацій (їх найперше уособлює «страшний», немов із «того» світу закликаний Михайло, що бореться за «хвилю» щастя). Прорвані назовні, ці демонічні сили здатні зруйнувати навіть ілюзію людського щастя, як це бачимо й у повісті «Для домашнього огнища», написаній приблизно в той самий час, що й драма «Украдене щастя». Відтак руйнування буденного спокою, тихого сімейного добробуту, людського співчуття і загалом — людської спільноти в момент, коли воля й активність людини порушують таїну Божого призначення і людина прагне повернути втрачену долю (в давньогрецькій мітології «доля» — частина даного людині від народження, отже, судженого мойрами щастя), становить основний драматичний смисл твору, близький до античної трагедії, що найконцентрованіше виявлено в історії про Едипа-царя.

Ось так Франко окреслює зворотню перспективу «несправдженого» життя, коли людина прагне «виправити»

долю, повернути «украдене» щастя, а насправді стає жертвою гри фатальних і несвідомих сил. Письменник занурює реальні життєві колізії в колективне несвідоме, в мітологічне минуле, закріплене в народній свідомості уявленнями й поняттями. На цьому тлі він показує, як герої стають жертвами власних пристрастей, свідомих і несвідомих провин, соціальних процесів, пов'язаних із ламанням патріархальної моралі та сімейного права. У такий спосіб Франко аналізує ситуацію пробудження індивідуальної людської волі, а через неї — нову онтологію людського буття, яку утвердила епоха «кінця віку».

Письменник звертається до новітньої проблематики, що концентрується навколо влади людини над людиною, чоловіка над жінкою, аналізує право та силу розпоряджатися чужою волею і ламати її, як це робить Михайло, в котрої служба в жандармах не лише пробудила відчуття власної індивідуальності, але й морально викривила його. Поєднуючи реальну й метафізичну проблематику, Франко досліджував явища деморалізації села, болючий процес взаємодії індивідуальної та патріархальної моралі, відображав муки «слабкої» людини в тих морально-психологічних розломах, які відкривалися між свідомим і несвідомим (Микола).

Про «романтичні скоки» в сферу людської фантазії Франко говорить, пояснюючи написання драми-казки «Сон князя Святослава». У «Посвяті» до твору ще раз повторено основну думку п'єси: у вирі життя і боротьби людину охороняє та штовхає до дії ідеал. Саме такий ідеал ув образі Ангела з'являється вві сні князеві Святославу та змінює його життя, ставлення до людей, зрештою — рятує від смерті. Бароково-романтичний світ відтворено у драмі-казці алегорично (Ангел, Рицар у чорному), в динаміці ситуацій (перевдягання) і амбівалентних характерів (князь-розбійник, ворог-друг), у декоративності прізвиськ та імен (Гостомисл, Гарниш, Предслава, Путятя, Запава), наближених до давньоруського колориту.

Бароковою в основі є також і моральна колізія, що обертається навколо зради, спочатку Овлура, потім — Гостомис-

ла. Лицарство-побратимство, мир і «сердечний» світ протиставлені у п'єсі всім тим, хто «руки / Свої у братній крові полоскав» і «хто кровавить Русь роздором» [24, 315]. Барокова стилізація, до якої вдається Франко у драмі «Сон князя Святослава», баладно-романтична обробка народної пісні про опришка у драмі «Кам'яна душа» засвідчували зростання антиутилітарного естетичного мислення в творчості Франка цього періоду.

На середину та кінець 1890-х років припадають вершинні здобутки Франкової поетичної музи — лірична драма «Зів'яле листя» (1896), поеми «Похорон» (1898), «Іван Вишенський» (1900), збірка «Мій Ізмарагд» (1898). «Ліричну драму» Франка «Зів'яле листя» українська критика (Василь Щурат) зарахувала до перших проявів декадентської (модерністської) поезії в Україні. Ця збірка й справді засвідчувала початок нової художньої доби й того «перелому», який відбувався в культурній і естетичній свідомості кінця XIX століття. За історією нещасливого кохання одного із сучасників, щоденник якого, ймовірно, послужив Франкові за матеріал для ліричної драми, Франко помітив і узагальнив настрої та філософію цілого покоління, яке втрачало цілісність попереднього позитивістського світогляду, заснованого на авторитеті науки та розуму, на визнанні еволюційного закону й незнищенності матерії. До речі, соціологічний аналіз самогубства цього покоління (до нього можна зарахувати й талановитого українського письменника Олексія Плуца) зафіксував у цей період відомий французький науковець-позитивіст Еміль Дюркгайм («Самогубство», 1897).

Кризу позитивістських ідеалів, наростання нігілістичних умонастроїв, посилення песимізму, втечу в царство «сонних візій», «квіти зла» українська «громадянська» критика, до якої схилявся і Франко, сприймала вкрай несхвально. Прикметно, наприклад, що Василь Щурат спочатку говорить про Франкові любовні поезії зі збірки «Зів'яле листя» як про об'яв декадентизму, розуміючи при цьому передусім «змагання до витвору свіжих оригінальних помислів,

образів, зворотів мови і форм»<sup>23</sup>. Однак у наступній своїй статті він указує на антисуспільний зміст декадентських настроїв Франкового «Зів'ялого листя»<sup>24</sup>. Саму назву «декадент» Франко вважав за образливу для себе й при цьому свідомо спрочував саме значення цього поняття і зводив його до розкошів і забавок пересичених та деградованих людей. «Який я декадент?» – риторично запитував він у вірші «Декадент» і пропонував інше самоозначення, фактично свідомо вибрану маску «сина народу»:

Я син народа,  
Що вгору йде, хоч був запертий в лях.  
Мій поклик: праця, щастя і свобода,  
Я є мужик, пролог, не епілог [2, 186].

Зрештою, Василь Щурат не міг не відчутти фальшивої риторики Франкового самоозначення і відгукнувся на вірші «Декадент», нагадуючи про те, що поезія є все-таки індивідуальною сферою:

Бо декадент-поет – не фарисей,  
Його пісні – душі його  
Фермент! Він епілог пролога!  
Він, ідей збагнувши світ,  
Нових жде – декадент!<sup>25</sup>.

Насправді збірка «Зів'яле листя» за настроями, поетикою, духом була високим зразком європейського декадансу (нагадаю, що спочатку всі новітні напрямки у французькій поезії називалися декадентством). Відтворюючи ліричну драму сучасника, виплітаючи в неї автобіографічні мотиви, вибудовуючи філософсько-психологічну концепцію цілої збірки, Франко заглиблювався в «Зів'ялому листі» в джерела нового, декадентського світовідчуження та переймав на

<sup>23</sup> Василь Щурат. «Д-р Іван Франко». *Зоря*, 1896, р. 17, ч. 2, с. 36.

<sup>24</sup> Василь Щурат. «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка "Зів'яле листя")». *Зоря*, 1897, ч. 7, с. 137.

<sup>25</sup> Василь Щурат. «Се не декадент!» *Зоря*, 1897, ч. 5, с. 95.

себе роль «чоловіка слабкої волі та буйної фантазії» [2, 119]. Відповідно, він побачив у декадансі не так естетичну «моду», як «ліричну драму». За нею стояло глибоке, майже демонічне розчарування в культурних і моральних цінностях життя, заснованих на вірі в Бога, в раціональний зміст людської гуманності, в ідеал любові. У Франка любовне розчарування переростає в онтологічну кризу. Окрема людина, конкретний індивід губилися в колообізі природи, розчинялися в гностичній драмі любові, і лірична драма «Зів'яле листя» відтворює саме страждання та муки такого героя. Водночас вона показує сутнісне для новітньої поезії хитання від розчарувань до бажань досягнути гармонію зі світом, природою й ідеалом. Це одночасне перебування в амбівалентному світі насолоди та страждання, еротички й смерті, відчуття себе порошинкою і надлюдиною водночас, – фройдівське поняття «амбівалентність», може, найадекватніше передає цей стан ліричного героя «Зів'ялого листя».

Загалом Франко розглядає новітні літературні напрями та їх ідеологію як перелом у сфері суспільної свідомості, як рефлексію загального емансипаційного руху та наслідок процесу секуляризації, з одного боку, й соціальної боротьби за свободу особистості, з другого. Амбівалентну декадентську чуттєвість Франко пов'язує з певним суспільно-психологічним типом «зайвого», або «слабого» чоловіка, як він наголошує у передмові відповідно до тодішньої позитивістської критики. Загалом як критик, не сприймаючи декадентство й ототожнюючи його з культурно-психологічним феноменом, Франко, однак, досить об'єктивно зафіксував у збірці основні його параметри, зокрема його меланхолійну, індивідуалістичну природу. Культурно-історичне та позитивістське мислення Франка виявилось в тому, що свою «ліричну драму» він розглядає як «віспу», критику, якою хоче оздоровити «хвору» суспільність. Однак, подібно до того, як німецька критика побачила у Гетевих «Стражданнях молодого Вертера», на якого Франко покликається у передмові, проповідь самогубства, українська критика так само заговорила про «поезію зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки».

Назагал Франко долучився цією драмою до створення в українській «молодій» поезії естетичного культу спиритуалізованого кохання, що обіймало бодлерівське богоборство, романтичну гайнівську стихію та гетівський морально-психологічний ідеалізм. Водночас у ньому відлунювали й контівсько-спенсерівські тони ідеалізованої Любові-Правди. Такий культ, розгорнений із допомогою символістського містицизму та романтичного ідеалізму, ставав прикметною ознакою новонароджуваного українського модернізму (Петро Карманський, Микола Вороний, Грицько Чупринка).

Існує гіпотеза, що поштовхом до написання «Зів'ялого листа» став щоденник одного із Франкових сучасників. Імовірно, саме про нього писав Франко у перших рядках своєї передмови: «Герой отсих віршів той, що в них виявляє своє "я", небіжчик» [2, 119]. Щоденник Супруна, що його опублікував Іван Денисюк, дає змогу побачити, окрім ліричних окликів і зітхань, джерела платонічної концепції любові, які Франко розгортає та аналізує у своїй ліричній драмі. Романтична риторика, літературні кліше поєднуються з ідеалізацією любові – основною тональністю Супрунового щоденника. «Я пізнав діву, покохав свою богиню Сафонської землі, діву Осіянівських пісень, на її устах і обличчі був тасмичий серпанок, що породжує сум і мрію»<sup>26</sup>, – зізнавався той раз у раз. Є там і «правдиво поетичні тони» та «місця, повні сили і виразу безпосереднього чуття» (Франко), які стали канвою духовного настрою ліричного героя «Зів'ялого листа».

Криза світовідчуження, заснованого на романтичному пориванні до абсолюту й позитивістському ототожненні окремого індивіда з ідеальною людською сутністю («людськістю»), в «ліричній драмі» Франка подано у формах, близьких до фаветівського духовно-гностичного пошуку. Біографічний, природний і духовний цикли життя при цьому збі-

<sup>26</sup> Іван Денисюк. «Невідомі матеріали до історії ліричної драми Івана Франка "Зів'яле листа"». Іван Денисюк. *Невечерність атома*. Серія «Франкознавчі студії», Випуск 2. – Львів, 2001, с. 238.



гаються, сумніви ліричного героя об'єктивізуються, аж до роздвосня, пошуки повноти переживання людського життя вбирають драму індивідуальної свідомості, яка заражена роздвосням і сумнівами. Так – опосередковано, негативно – формулюється сутолосо гностицизмові перших віків християнства (Франко у фіналі апелює до пам'ятки саме цих часів) ідея аналогізму духовної свободи, права індивідуального «знання» і досвіду:

Чи я знаю, чи чиню,  
Се знаю лиш я –  
І такий, що мене знає  
Ще ліше, ніж я [2, 174].

Привертає увагу різноманітність ритміки та строфіки цієї поетичної збірки<sup>27</sup>, її стилістична динаміка й відчутті в ній ремінісценції творів світової класики (від «Божественної комедії» до «Фавста»). Драматична форма трьох дій (трьох «жмутків»), із яких кожна інтонована тільки її властивими настроями, кольорами, мотивами, надавала цілісності поетичному матеріалові. Як у природному циклі, суб'єктивне чуття проходить стадії весняного («молодечого», ідеального) розквіту, літнього рефлексивного співроздуму, зрілого осіннього спомину-плачу, і врешті – зимового (вселенськи розчарованого) відстороненого аналізу й резигнації. Місткими семантичними узагальненнями відзначаються метафори та символи «живого щастя», «невиспіваного співу», «смерти-привида», «любви-плачу» тощо. Завдяки їм Франко поєднує теми любові й творчості, тугу за природною гармонією і холод інтелектуальної рефлексії, демонічне розчарування й іронічну гру в самогубство.

«Зів'яле листя» стало неординарною формою вираження найінтимніших поетових переживань, відбитих у його творах різних років, і найраціональнішого, навіть філософськи

<sup>27</sup> Див., зокрема: Тарас Пастух. «Поетичні знахідки у “Зів'ялому листі” Івана Франка». *Франкознавчі студії-3. Збірник наукових праць*. – Дрогобич: Коло, 2005, с. 211–233; Валерій Корнійчук. *Ліричний універсум Івана Франка...*, с. 388–415.

рафінованого опрацювання ліричної теми. Франко виявив себе й талановитим стилізатором народної пісні. Навіть сама передмова до збірки була «розіграна» від імені героя-небіжчика. Передчуття нової символістської стилістики відлунує в цих стилізаціях, у широкому культурно-філософському підтексті «ліричної драми», в її майже симфонічній композиції.

Право особистости на індивідуалізм у зв'язку з моральними, національними, громадянськими обов'язками та гуманістичними нормами людського співжиття стає об'єктом поетичних рефлексій у поемах Франка «Похорон», «Іван Вишенський», «Мойсей». Морально-філософський, ідеальний напрям творчости Франка цих років виразно засвідчила його збірка «Мій Ізмарагд», за вірєць до якої поет узяв «Ізмарагд» – збірник статей і притч у Давній Русі, що становив, за словами Франка, «неначе повний курс практичної, християнської моралі» [2, 179]. Нове прочитання давнього джерела постає як оригінальний духовно-творчий акт, а також як спроба вироблення особливого поетичного модусу – *моральної поезії*. У збірці в формі рефлексій, притч і повчань, певною мірою моралізаторських за формою, але перейнятих не абстрактним, а живим, індивідуальним і моральним чуттям, розміщено твори, що могли би правити для новітнього покоління цілою школою гуманістичної культури мислення.

Культурно-історичний універсалізм, характерний для Франка, виявився в цьому випадку в розширенні особистісного стосунку до світу до рівня «людськості», в ототожненні духовної сутности індивідуума й роду, пам'яті поколінь і морального досвіду окремої людини-творця. «В поетичній формі, – писав Франко у «Передмові», – 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 тенденцією, не одною догмою релігійною чи естетичною, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту, через який пройшли, поки вилилися в ту форму» [2, 179].

Поезії зі збірки «Мій Ізмарагд» — правдиві «діти страждання», як їх називав Франко, написані в період болю та фізичного страждання поета й відображають розчарування у фальшивості високих слів та ідеалів. Основним стає мотив власної духовної біографії поета. Він формулює тезу про «важке ярмо» обов'язку та любові до свого краю, говорить про жертвний характер свого життя, апелює до сердечного чуття як підстави вселюдської гуманності. Франкові проповідництво й дидактика цього періоду не так заклично-революційні, як у молоді роки, а відсторонено-медитативні, перейняті моральним відношенням, із «циролюдським лицем». Принаймні так він оцінював свою синівську любов до України та сумніви у власних силах («Поет мовить», «Україна мовить»). Водночас проклятивна риторика домінує, коли Франко емоційно відкидає закиди в «нелюбіві до Русі» та у власному декадентстві («Сідоглавому», «Якби...», «Декадент»).

Послання та рефлексії, поетичні «поклони» («Україні», «Моїй не моїй»), антигетичні за змістом, алегоричні за вираженням, із першого циклу «Поклони» переростають у наступних циклах «Паренектiон» і «Притчі» у віршові повчання, моралізаторські строфи й дидактичні оповідання та притчі. Відчутним є Франкове захоплення поетикою та моральним змістом притч, оповідань, сентенцій, вплетених у давньослов'янську словесність. Основні теми, які Франко осмислює в циклі «Паренектiон», стосуються переборення і саморегулювання різних спокус, вад і людських слабостей. У цих строфах переважають образи корисного знання, «плідних слів» та самовиховання, як, наприклад:

Ти сам себе таким зроби,  
Щоб інших ти навчати міг;  
Сам над собою запануй,  
То запануєш над людьми [2, 193].

Вдаючися до давньоіндійських сентенцій і приповісток Соломона, спираючися на асоціативну образність, яку сугестують алегорії, повчаючи й іронізуючи, Франко досягає в

циклі «Притчі» чіткого й пластичного збігу думки й образу, сюжету і сентенції. Зразки «правдивої поезії», яка приваблювала Франка в творах давньої літератури та в фольклорі, стають прообразом для узагальнення його роздумів про добро і зло, дружбу і честь, обов'язок і зраду. Форма притчі стає для Франка універсальною формою, яка дозволяє говорити про речі трансцендентні в конкретній, доступній і повчальній формі. Франкові студії з давньосврейської літератури, студії апокрифів, зацікавлення буддизмом сприяли тому, що притчі ставали не дидактичною формулою, а морально-філософською синтезою. Окремі з них («Притча про життя», «Притча про смерть», «Притча про красу») відзначаються ширшою описовістю, конкретністю діалогів і деталей. За безособовістю і наглядністю притчевих сюжетів вчувається авторський емоційний голос і проступають просвітительські ідеали Франка:

Бо лиш в тому, що серце ваше чує,  
 Чим груди повні, чим душа живе,  
 У розкоші любови і бажання,  
 В братерстві, у надії, у змаганні  
 До вищих, чистих цілей є ваш рай [2, 209–210].

Ще один цикл у збірці «Мій Ізмарагд» творять «Легенди». Серед них одні мають повчальний характер, як-от легенда про праведний суд і спокусу («Арот і Марот»), про відносну ціну перемоги над ворогами («Побіда») і про ціну вічного життя («Легенда про вічне життя»). Інші мають гумористично-іронічний характер: «Свята Доместіка», «Життя, і страждання, і спіймання, і смерть, і муки, і прославлення преподобного Селедія». Доповнюють збірку цикли «По селах» і «До Бразилії», тематично та жанрово близькі до «реальної» поезії Франка 1880-х років. У них відбито враження поета, змальовано жанрові картинки з життя галицького села. Цикл «До Бразилії» присвячений темі еміграції.

Франкова «моральна» поезія, зразки якої він дав у збірці «Мій Ізмарагд», з одного боку, далеко відходить своєю чіткою, навіть дещо раціоналістичною, класичною образністю

від «реальної» поезії, а з другого – доповнює й корегує символістський естетизм, «метафізику краси» й онтологізацію суб'єктивного в поезії кінця XIX століття. Можна загалом говорити про те, що «моральна» поезія є пропозицією ще одного напрямку розвитку художнього мислення в літературі на зламі віку, – неокласичного. Франкова опозиція новітній символістській ліриці, що виявилася в збірці «Мій Ізмарагд», водночас не означала його повного неприйняття новітньої поезії. Так, він перекладає твори відомих французьких поетів-символістів Жана Мореаса, Поля Верлена, Жоржа Роденбаха, Жана Рішпена, хоча не сприймає того «прямування до чогось таємничого, надчуттєвого і неземного» [29, 120], що характерно для символістської школи. Прикметно, що Франко опонував символізму не лише практично, але і як теоретик мистецтва. Отож у трактаті «Із секретів поетичної творчості» він протиставляє символістській образності, зокрема спробам «зробити поезію чистою музикою», психосемантичну теорію поезії, згідно з якою слова є сигналами, що збуджують водночас різномірні чуття. Як поет суспільний, він не сприймав видлучення з літератури гносеологічного аспекту, намагання тільки «при допомозі певних звуків і слів сугерувати читачеві враження і образи, не називаючи їх по імені».

Зрештою, Франко завжди наголошував зв'язок літератури з життям і її суспільний утилітаризм. Розглядаючи новітні тенденції в польській, бельгійській, французькій і чеській літературах, Франко неодмінно вказував, попри свій інтерес до всього естетично нового, на суспільну заангажованість літератури, будучи в цьому аспекті типовим представником культурно-історичної школи. Така двоїстість культурно-історичних та психологічно-естетичних оцінок загалом характеризує Франкове ставлення до новітніх літературних течій кінця XIX – початку XX століття. Вона виявилася в оцінці й української «Молодої Музи», і польських поетів покоління 1880-х років, до якого Франко зараховував Яна Каспровіча, Казімежа Тетмасра й Анджея Немосвського (стаття «Сучасні польські поети», 1899), в оглядах нової чеської поезії (Ярослав Врхлицький, Сватоплук

Чех, Йозеф Сватоплук Махар). Загалом упродовж 1898–1899 років, коли Франко вів рубрику «З чужих літератур» у «Літературно-науковому вістнику» – журналі, що видавався у Львові з 1898 року, він присвятив чимало статей аналізу найвизначніших постатей тогочасної європейської літератури (статті про Гергарта Гавитмана, Еміля Золя, Георга Брандеса, Альфонса Доде, Генрика Ібсена, Детлефа фон Лілієнкрона, Конрада Фердинанда Маєра). До цього ж ряду належить і велика Франкова студія 1898 року про Лесю Українку. Отож, широко публікуючи переклади з сучасних європейських літератур, а також знайомлячи українську публіку з постатями найвідоміших їх представників, Франко сприяв переборенню провінційності української літератури, вихованню європейських смаків і європейської моди. Ці огляди, окрім ознайомлення із тогочасним станом і тенденціями розвитку літератури, впливали на зміну естетичних уявлень самого Франка про літературну творчість, що й зафіксувала його студія «Із секретів поетичної творчості» (1898).

Основний патос студії «Із секретів поетичної творчості» спрямовано проти абстрактного розуміння краси, на утвердження принципів рецептивної естетики, опертої на психологічний механізм образного сутєстіювання. Задовго до психоаналізу Фроїда, що визначив основні форми образотворення через закони зміщення та концентрації, і Романа Якобсона з його теорією метонімії та метафори – центральних структурних механізмів художнього зображення – Франко у своєму трактаті підійшов до формулювання основних способів образотворення, спираючись на психічні закони асоціації ідей. Окрім цього, він наголосив важливість сфери підсвідомого та його еруптивну здатність піднімати з дна душі цілі комплекси різнорідних асоціацій, а також роль репродукування й асоціювання ідей у процесі художньої творчості.

При цьому важливо, що Франко проаналізував можливість образної символізації, закладеної, на його думку, в поетичній сутєсті, тобто сприйнятті слів як психологічних

сигналів, що «викликають в нашій душі враження в обсягу всіх зміслів» [31, 95]. Отож Франко не лише розглянув на цій основі найважливіші елементи поезици Шевченка, але й накреслив перспективу розвитку і раціонального (не символістського) пояснення поетичної суґестії та синестезії, які стають важливим чинником поетичного мислення кінця XIX і початку XX віку. Саме на цій основі виникає той художній ефект, зазначає критик, коли «поет якесь велике зорове або слухове враження розбирає на дрібні дотикові враження і при помочі їх силкується викликати в нашій душі образ, зовсім відмінний від тих складників» [31, 84].

Три частини трактату – «Вступні уваги про критику», «Психологічні основи» і «Естетичні основи» – завершує критика естетичної метафізики. Трактат «Із секретів поетичної творчости» в теоретичній своїй частині спирається на ідеї тогочасної психології (Вільгельм Вундт, Макс Десуар, Герман Штайнталь), а практично – на власну Франкову художню практику, зокрема в плані аналізу таких образних структур, як сон, ситуація двійництва, пластичність і конкретність образних асоціацій галюцинаційного характеру, які Франко відзначає в Золя і якими багата його власна творчість.

1899 року виходить Франкова збірка під загальною назвою «Поєми». До неї ввійшли поєми, написані на основі обробки східного (староавілонського та давньоєгипетського) епосу – «Істар», де, за словами Франка, виявлена «велична символіка любови» [5, 7], і поєма «Сатні і Табубу», «прародичка сучасної новели», як відзначає автор у «Передмові» до збірки. На матеріялі західноєвропейських середньовічних оповідань написано поєми «Бідний Генріх», «Поєма про білу сорочку». Вишукана віршова обробка поєднується в цих поємах із дещо європеїзованим орієнталізмом і локальним українським колоритом. Ці Франкові поетичні фантазії позначені ритмічною вільністю, багатством конкретних асоціацій та елементами бурлеску. Ориґінальним переосмисленням дон-жуанівської теми стала поєма «Похорон».

Поєма «Похорон» датована 1898 роком, тобто створена в особливо драматичний у Франковому житті період.

У цей час він переживає глибоке розчарування в політичній і національній сфері — до цього спричинилися «криваві» вибори 1897 року й антиукраїнська політика польсько-шляхетської інтелігенції, що в них виявилася. Водночас письменник зазнає переслідувань із боку поляків за вміщену у віденському тижневику «Die Zeit» статтю «Поет зради». Своєрідне порухування з польськими радикальними та соціалістичними колами здійснюється через призму Франкової полеміки з Адамом Міцкевічем. Майже водночас Франка відторгнула й українська інтелігенція за передмову «Niemo o sobie samym» до збірки оповідань польською мовою «Obrazki galicyjskie» (1897), у якій Франко відкидає романтичний етнонаціоналізм і патріотизм, що апелювали передусім до ідеалізованих образів природи, історії, расової своєрідності. Модерна концепція націотворення, яка складається в післяромантичну добу, будується натомість на принципах конструювання, свідомого розбудовування національної ідентичності. Отож у своїй скандальній передмові «Дещо про себе самого» Франко з боєм відгукувався про своїх співвітчизників як «расу обважнілу, незграбну, сентиментальну, позбавлену гарту й сили волі, так мало здатну до політичного життя на власному смітнику, а таку плідну на перевертнів найрізнішого сорту» [31, 31]. Водночас він пропонував іншу концепцію національної ідеї, засновану на свідомому виборі. Він мітологізував власну біографію й ідентифікував власну творчість із народницькою концепцією культурного посвячення. Відтак Франко заявив про свій «собачий обов'язок» служити селянству й назвав свій патріотизм «не сентиментом, не національною гордістю», а «тяжким ярмом, покладеним долею на мої плечі» [31, 31].

Однак особисті Франкові переживання та розчарування щодо тодішньої польської й української інтелігенції, невдача з його виборами до австрійського парламенту, як і невдача із габілітацією на професора Львівського університету, були радше зовнішнім приводом для трагічних роздумів поета, відбитих у поемі. Хоча елемент публіцистичності й



прямолинійності, обумовлений усіма цими чинниками, відчутний у тексті поеми, вона ввібрала типові мотиви попередньої Франкової лірики: колізію роздвоєння, болісне змагання до ідеалу, критику волюнтаризму та ренегатства.

Середньовічна легенда про грішника, який «навертається на праведний шлях візією свого власного похорону» [5, 54], поширена в житіях святих і пристосована на світському ґрунті до оповідань про грішне життя Дон Жуана де Маранья, набуває в поемі Франка нового смислу. Модернізуючи легенду, письменник передусім переосмислює та раціоналізує саме поняття «грішника». «Наш час великих клясових і національних антагонізмів, — зауважував він у передмові до поеми, — має значно відмінне поняття про великого грішника, ніж час Філіппа II і Торквемади» [5, 54]. Микола Зеров використовує цей вислів, щоби ствердити інакше трактування теми відступництва у Франка порівняно з «Конрадом Валенродом» Міцкевіча, якого український поет у своїй статті називає «поетом зради». Як зауважив Зеров, «справді, одмінність од Міцкевічевого трактування зради — величезна. Там — в “Конраді Валенроді” — зрадник виступає перед нами, як *варіант* героя, тут він змальований, як найновіше уособлення “великого грішника”»<sup>28</sup>.

Франко вкрай загострив ситуацію зради, надаючи їй соціального та національного підтексту. У поемі автор аналізує проблему національного вибору, розглядаючи її під кутом зору дихотомії суспільно-етичного обов'язку й індивідуальної волі свого героя. При цьому Франко відмовляється і від абсолютизації роздвоєного романтичного героя, і від просвітительського осудження його як «грішника». Принципова відмінність трактування зради у Франка та Міцкевіча полягає передусім у тому, що український автор виходить поза межі романтичної концепції, яка домінує в «Конраді Валенроді». У статті «Поет зради» Франко заакцентував, зокрема, романтичний індивідуалізм Міцкевіча, з якого розвинувся польський месіянізм. У «Похороні» він, навпаки,

<sup>28</sup> Микола Зеров. «Франко-поет», с. 507.

намагається відійти від індивідуалізму та месіяництва, надаючи Мironові право висловитися і водночас здійснюючи над ним «суд» в особі його народу. Загалом у «Похороні», окрім середньовічної символіки й апокаліптики, зафіксовано розпад позитивістського світогляду, зокрема його ототожнення загальнонародського, індивідуального та національного інтересів. Антипозитивістський перелом зустрічається з волюнтаризмом неоромантичного плану, з одного боку, й амбівалентною психологією героя кінця століття, з другого боку.

Франко зіставляє романтичну тезу (зрадник серед ворогів), романтичну антитезу (похорон зрадника) та в епілозі риторично, морально і формально поєднує їх мотивом сну. У такий спосіб Франко виходить поза межі опозиції «герой та юрба» і вибудовує лабіринт символічних перевтілень «грішника», аж до автобіографічної його іпостасі. Химерна ірреальність поеми подається як сон, із його диявольською бенкету й видінням землі — «розритої могили».

На бенкеті після битви перед судом колишніх ворогів, тепер — союзників, представлених відповідно до різних станів польської суспільності, у промовах князя, графа, барона, генерала, головний герой Мiron почуває себе великим зрадником. Йому також недвозначно натякають, що він є ворогом і «плебесом». Почавши говорити, Мiron-зрадник розгортає перед слухачами іншу свою іпостась — героїчну. Так Франко варіює характер «грішника», подає його то зрадником, то моральним чоловіком, який здійснює свій злочин в ім'я майбутніх поколінь.

У Мironовому самовиправданні панують романтичний волюнтаризм та імператив майбутнього. Він говорить, що зрадив своє, ще духовно несвідоме, «плебейське» військо, аби прищепити майбутнім поколінням *ідеал* героїзму, культурну самосвідомість і свободу волі:

Чого не мав сей люд для повної побіди?

Фізичних сил? О ні, він мав їх тьму.

Лиш ідеалу брак, високих змагань, віри, —

І се, панове, це я дав йому [5, 80].

Подальше перевертання теми грішника стосується оцінки героїчного вчинку Мирона з боку тих людей, яких він зрадив. Мирон бачить, як громада з почестями ховає свого провідника, свого героя. Виявивши серед юрби вбивцю, громада живим ховає його разом із мерцем. Мотив живопоховання переслідує Франка, починаючи з «Каменярів». У символічному плані в «Похороні» юрба ховає свого Каменяра, який, подібно до Мирона, керувався ідеалом прийдешності, а не сучасності. У поемі звучить і мотив «сліпоти» народу, накреслений іще в поемі «Смерть Каїна».

Символізм і умовність усіх цих перевертань і ракурсів, зрештою, розкрито в епілозі. Ще один, Мирон, перейнятий болями за долю свого краю, за безладдя та національну зраду, персонаж майже автобіографічний (Мирон — один із псевдонімів Франка, під яким він друкував чимало своїх творів), пояснює, що все зображене —

Крім дум моїх важких,  
Крім болю серця, й сумніву, й розпуки,  
Усе в нім байка, рої мрій палких [5, 89].

Пристрасні внутрішні монологи Мирона сугестовані загальним есхатологічним тлом картин і видінь, що змінюються перед його зором. Містична символіка та середньовічний алегоризм «розритої могили», смерті, що косу «взяла, щоб все життя скосить одним розгоном», бенкету ворогів-мерців, на якому опиняється Мирон, візії власного похорону, який здійснюють померлі душі співвітчизників, — усе це надає поемі особливого забарвлення.

Національна проблематика, пов'язана з правом особистості на експеримент, тема маси, моральне роздвоєння набували, як у період романтизму, глобального характеру наприкінці XIX — на початку XX століття не лише в українській, але також і в польській літературі (приміром, у «Весіллі» Станіслава Виспянського). Культурософські ідеї Франка, що відбулися в поемах «Іван Вишенський», «Похорон», «Мойсей», до глибини занурені в реальний національний і соціальний ґрунт, спрямовані на аналіз проблематики, зу-

мовленої розривом «плебейської» та «високої» культур, модерного «індивідуалізму» та просвітницького «народництва».

Поєма «Іван Вишенський» (1899) відтворює лірико-психологічну драму в душі відлюдника-ченця, який шукає спокою і містичної віри та прагне порвати свої зв'язки із реальним людським світом. Біографічна й літературна історія Івана Вишенського, українського письменника-полеміста кінця XVI — початку XVII віку, який представляв для Франка певний універсальний тип людини, «майже одного южно-руського мораліста того часу» [30, 54], цікавила Франка ще з 1892 року. У 1895 році він видав монографію «Іван Вишенський і його твори», де основну увагу присвячено не так аналізу історичної постаті Вишенського, як тій психологічній і моральній колізії, що постає на протиставленні аскетизму, з одного боку, і природних інстинктів та людських бажань, імпульсивного чуття і творчої фантазії, з другого боку.

До речі, до питання аскетизму, яке Франко аналізував ще в поемі «Св. Валентій», письменник звертається і у своєму ґрунтовному дисертаційному дослідженні «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія» (1895), де простежує різні психологічні прояви аскетизму, зокрема й на ґрунті буддизму. Тему аскетизму та гуманізму, гордині й покути Франко також розглядає в поемі «Цар і аскет» (1892), написаній на основі давньоіндійської легенди про життя і терпіння індійського царя Гарісчандри. Варто загалом відзначити інтерес Франка до орієнтальних тем і буддизму. Цей інтерес, приміром, виявляється і в поемі «Іван Вишенський», у ліричній драмі «Зів'яле листя».

У поемі «Іван Вишенський» засобами поетичної метафорики, градації та сугестії, за допомогою вставних притч, монологів, яскравої асоціативної образності Франко передає душевну муку свого героя і ті випробування, які йому доводиться переживати в ситуації крайнього напруження аскетичного християнського ідеалу та природного буття, з одного боку, і національного почуття, з другого. Пошуки «пос-

тійного, супокійного і величного» [3, 60] супроводить музично-кolorистична сутєстія всесвітньої гармонії, що набуває в поемі галюцинаторного характеру. Це стан нірвани, яку переживає герой:

Мов дитя, душа аскета  
потонула в тому морі  
тонів, фарб, у тім розкішнім  
захваті – і він заснув [3, 62].

Поема перейнята новою, неоромантично-символістською образністю, що фіксує ідеально-естетичну, сублімовану реальність людського сприйняття, яка, однак, не набуває містичного характеру. Загалом у поемі досить сильно звучать раціоналістичні елементи самоаналізу. Раціональні підтекст мають і спогади героя про любов його серцеві Україну, про яку нагадують вишневі пелюстки, занесені вітром до печери. Дотикові й зорові враження та асоціації ідей, які вони викликають, перетворюють поему в наочне підтвердження теоретичних міркувань Франкового трактату «Із секретів поетичної творчості».

Нова образність сприяє тому, що патріотична ідея – тута Вишньського за батьківщиною – розв'язується як духовний вибір, що не суперечить християнству, індивідуальна та Божя воля узгоджуються у Франка подібно до того, як це розглядав данський теолог і філософ, попередник сучасного екзистенціалізму Серен К'еркегор. Світло духовного, Божественного Одкровення відкривається геросві Франкової поеми не у віддаленні від світу і його спокус (у поемі стверджується, що в цьому полягає одна з гординь людини, яка прагне пізнати Бога), а через любов і самопожертву. Зрештою, падіння Вишньського трактується як падіння у віру:

Він нічого вже не бачив,  
тільки шлях той золотистий  
і ту барку ген на морі –  
і ступив і тихо щез [3, 83].

## Гуманітаризм

Наприкінці 1890-х років Франко відчуває потребу викінчити й «заокруглити» студії різних «верств і моментів» сучасної дійсності, які він розробляв раніше. Протягом кінця 1890-х – початку 1900-х років виходять декілька прозових збірок Франка, в яких він узагальнює образ старих «доконституційних відносин» і старих «жорстоких часів» (збірка «Панталаха і інші оповідання», 1902), розгортає теми й ідеї, взяті з часів польського повстання, які вималювалися в повісті «Петрії і Довбушуки» та романі «Лель і Полель» (збірка «З бурхливих літ», 1903), довершує та підсумовує бориславський цикл (збірка «Полуйка і інші оповідання», 1899).

Маючи намір дати в кількох томах оповідання, «більше-менше однорідні змістом, давніші поміж новішими» [33, 401], Франко тематично замикав епічне коло тем і проблем, які майже документально відтворювали цілісну картину суспільно-історичного буття Східної Галичини останньої третини ХІХ століття і, отже, давали культурно-психологічний зріз окремої епохи. У своїх натуралістичних студіях він розгортає «образ нашої суспільности» через життя «робочого люду» (збірка «Добрий заробок» і інші оповідання», 1902), через процес виховання сільського хлопчини, «починаючи від перших проблисків власного думання, а кінчаючи найвищими ступенями середньої школи» [32, 457] – збірка «Малий Мирон» і інші оповідання», 1903), через становище жінки й емансипаційний рух у тогочасному галицькому суспільстві (збірка «Маніпулянтка» і інші оповідання», 1904, 1906).

Отож назагал можна говорити, що з кінця 1890-х років у Франковій творчості все виразніше заявляє себе гуманітаризм як особливий спосіб світовідчуження, близький до класицизму й ідеалізму водночас. Ідеали гуманності засвідчують себе при цьому не так пов'язаними передусім із соціально-політичними, емансипаційними процесами, а радше зануреними у сфери культури, людської духовної та моральної практики, національної екзистенції.

Своєрідними синтезуючими ланками новітньої суспільної епопеї, яку Франко створював протягом усього життя і яку підсумовував на схилі віку, були, окрім тематичних збірок, великі прозові твори, в яких письменник прагнув віднайти форму суспільного роману, зреалізувавши тим самим іще один спосіб епічного узагальнення. У 1890-ті роки Франко також часто звертався до казково-алегоричних, притчевих форм, до сатири. Він створив класичні щодо місткості узагальнення казки і притчі-сатири, такі як «Звірячий бюджет», «Свинська конституція», «Острий-преострий староста», «Доктор Бессервіссер».

1900 року Франко видає збірку «Сім казок», а 1906 року — збірку «Місія. Чума. Казки і сатири», де вміщено твори, дохідливі за змістом, сатирично забарвлені, пройняті локальним колоритом, із відчутною моральною тенденцією та іронічною стилізацією («Доктор Бессервіссер»). Вони засвідчували зростання морального, етологічного патосу творчості Франка.

З'являється і новий тип оповідача — «бесідника», своєрідного народного інтелігента, людини простої та водночас високоосвідою, яка з гумором розмірковує про політичні явища (з уст такого «бесідника», Антона Грициняка, зауважує Франко, він записав оповідання «Свинська конституція»). Появу такого «бесідника», «одного із немногих живих іще недобитків того племені оповідачів і бандуристів, що склали старі думи» [20, 7], письменник пов'язує з радикальним селянським рухом. Франко сам був причетний до утворення в 1890 році Русько-української радикальної партії, яку мислив передусім школою політичного виховання.

Прикметні ознаки оповіді Грицуняка – ритмічна, ніби біблійна мова, «дерев'яна апатія, котрої гумор і іронію виявляли тільки незвичайно блискучі очі під навислими бровами» [20, 8], майстерне зведення до буденної аналогії – задля заакцентування смислового антагонізму – політичних явищ, приміром, уподібнення «свинської» та «хлопської» конституції, – все це надавало нового забарвлення соціологічним студіям Франка, які часто розгорталися від імені оповідача, але спеціально не виокремлювали самої його постати. Франко фактично відновлює традицію народного оповідання, яка на той час зусиллями українських письменників, зокрема Івана Нечуя-Левицького, редукувалася до просторозмовної мови баби Параски та баби Палажки.

Характерний інтерес Франка до казки як літературного жанру вилився в цикл казок для дітей «Коли ще звірі говорили» (1903), створених на основі народних байок та оповідань різних народів світу. Вибір казок звіриного циклу, а не фантастичних казок Франко пояснював насамперед виховною метою: «я бажав би, щоб наші діти в інтересі здорового і морального розвою якнайдовше витали фантазією в тім світі простих характерів і простих відносин, у світі, де видно ясно і симпатії не потребують ділитися» [20, 74]. Такі казки, на думку Франка, найкраще відповідають смакові дітей від 6 до 12 років, оскільки не «розбуркують молоду фантазію дивоглядними образами заклятих замків, царів, розбійників, драконів та демонів», не «тривожать молодого чуття страшними трагічними пригодами». Дидактично-виховна спрямованість таких казок, що розгортається на виразних контрастах моральних позицій, підкреслюється іменами (Каркайло, Костоґриз), навчач, як жити «по правді», солідаризується з традицією народницької просвітницької літератури. На початку ХХ століття таку традицію щодо народного театру стверджував Борис Грінченко.

У 1900 році у видавництві товариства «Просвіта» було надруковано Франкові «Староруські оповідання». Загалом письменник у цей період досить часто звертається до жанру оповідання («*Odi profanum vulgus*», «Гірчичне зерно»,



«Герой поневолі»). Він опановує розлогий і спокійний тон оповіді, легко вводить у нього автобіографічні спомини, полемічні зауваження, притчі, відходячи від нервового, ескізного стилю своїх ранніх творів. Це особливо помітно у творах, які Франко в цей час переробляв (другі редакції «Ріпника», «*Voas constrictor*»).

У «Староруських оповіданнях» Франко переповідає захопливі за фабулою, повчальні за змістом «старі оповідання» — історії про подвиги та пригоди «святих пустинників», аскетів і мучеників, та світські оповідання, які перекладалися в Давній Русі з грецької мови, перероблялися, ставали народними оповіданнями та були формою власного письменства. Відновлюючи тим самим цілий пласт народної літератури давньогрецького, староарабського та старориндійського походження, що його інтегрувало староруське письменство, Франко прищеплював інтерес до сюжетного оповідання і його внутрішнього, морального змісту, до ненав'язливого повчання, викладеного в легкій і доступній формі, повертав смак до алегорії, притчі, казки.

1900 роком датується Франкова повість «Перехресні стежки», яку за жанровими ознаками можна розглядати як новітній суспільний роман. У ньому поєднувалися традиції ідеологічного роману та повісти, що склалися в українській літературі у творчості Нечуя-Левицького й Бориса Грінченка, з елементами психологічного роману та роману есхатологічного. Історія взаємин «русина», «мужичого» адвоката, радикального діяча Євгенія Рафаловича із селянами, євреями та польською адміністрацією, його спроби політичної діяльності, промови, діалоги головного героя «Перехресних стежок» становлять зовнішній план твору, який, на перший погляд, продовжує традиції позитивістської повісти про формування характеру героя-радикала й змальовує його здобутки та поразки. Франко майже публіцистично виразно зображує цей тип українського радикала, який «належав до того покоління, що виховалося вже під впливом європеїзму, якому в Галицькій Русі вибором горожанство Драгоманов» [20, 226].

Однак «Перехресні стежки» — це полілогічний роман, де сюжетна лінія про життєві випробування Рафаловича сполучається і химерно переплітається з фрагментами любовної драми, кримінальним сюжетом, а садизм, божевілья, очікування Антихриста, авантюрні пригоди переплітаються з «музикою многолюдного рухливого міста» [20, 183]. Отож у «Перехресні стежки» вплітається міський роман в тій його різновидності, яка позначена впливами *fin de siècle* і яка розгорнеться в символізмі Андрея Белого чи Фьодора Сологуба.

Франко звертає особливу увагу на ірраціоналізм життя і поведінки персонажів, змальовує події під кутом зору соціального несвідомого, показує, як ірраціональні, химерні почуття, спогади про минуле, сліди колишнього кохання підривають оптимістичну, свідомо вибудовану цілісність характеру головного героя роману. Символічно-ірреальний контекст роману виявлено через зустріч Рафаловича зі Стальським, людиною, яка викликала в малого Геня найглибшу дитячу антипатію своїми садистськими нахилами, побаченням із Регіною, жінкою, яка була його юнацьким ідеалом, а тепер стала безневинною жертвою Стальського, і, зрештою, — через зустріч Рафаловича із селянином, який заблукав неподалік свого села. Останній епізод викликає скорботні роздуми героя про долю цілого народу, сліпого та несвідомого власної сили. Значну увагу в повісті присвячено діяльності нового героя-радикала (організація віче, зустрічі з селянами та їхніми провідниками, промови в суді).

Художня розповідь охоплює окремі сюжетні історії (Вагмана, Барана, Рафаловича), концентруючись у певних смислових пунктах, що виконують у творі символічну функцію. Фокусом ірреальності в романі стає Баран, епілептик, психічно хвора людина. У своїх розбурханих видіннях він очікує пришестя Сатани і в галюцинаціях бачить, як «сонце зійде з заходу, води потечуть догори, порядок світу захитається. А він на огнянім возі виїде на високу гору». Франків роман, написаний 1900 року, зафіксував есхатоло-

гічні настрої, характерні в момент очікування приходу нового, двадцятого століття. Напередодні нового року (очевидно, 1900-го) хворий Баран виходить на вулицю, щоб попередити про приїзд Антихриста, і будить увесь Львів. Місто уподібнюється до апокаліптичного: «з різних сторін чути було голосні кроки по замерзлим снігу, лускіт дверей, скрип хвіртки, гавкання і виття псів — піднявся такий гармидер, що майже глушив собою невгавне торохтіння Баранового тарабана. До того ще небо, перед хвилиною ясне, почало насульповатися хмарами, а одна з них, сіра, величезна, моментально закрила місяць. Не минуло кілька хвиль, а ціле місто потонуло в п'ятмі, тіні пожерли контури вулиць і домів, тільки сніг під ногами блищав синюватим фосфоричним блиском. Здавалось, немов розбурхане, розполохане місто нараз прикрито чорною плахтою» [20, 354–355]. Розпочинається дика, безтямна погоня людей за Бараном — «якийсь інстинктивний рух, у якому тонула індивідуальна свідомість кожного».

Так у романі оприявнюється властива Франкові галюцинаторна образність, а також виявляється декадентська візія нового віку, образ суб'єктивної свідомості, отрусної маніякальності, садизмом, апокаліптичним змістом, ірраціоналізмом масової свідомості. Хворобу віку програмують галюцинації Барана, сні Рафаловича, її символізують нещасна доля Регіни та смерті Вагмана і Стальського. Повість «Перехресні стежки» в цьому аспекті є твором, що відбиває психологію та свідомість «кінця століття».

Переїнятий напруженням і хворобливим психологізмом (чекання Барана на пришестя Сатани), Франків роман перегукується з апокаліптичними візіями роману Станіслава Пшибишевського («Діти Сатани»). Пізніша Франкова повість «Великий шум» (1907) іще більше занурює суспільну проблематику в психологічні передчуття, страхи, стихійні інстинкти. Особливу роль тут відіграють образи-галюцинації — «великого шуму», «кривавого ока». У повісті поєднуються народницька утопія та сексуальна психопатологія, зображення деморалізованої графської сім'ї, як це відбу-

вається, зрештою, і в інших Франкових творах («Основи суспільности»).

На початок ХХ століття припадає написання низки творів, у яких реальний і узагальнено-алегоричний пласти зображення подано як рівноправні, й вони доповнюють один одного. Тут письменник звертається до моральної, духовної проблематики, ілюструючи її притчами, алегоріями та символами. Розширення сюжетних рамок окремої життєвої історії до рівня своєрідної «Книги буття» сучасної людини здійснюється завдяки вставним притчам, біблійній лексичці, прямим моральним сентенціям. Проблема цих творів переважно буденна, позбавлена романтичного перебільшення та водночас виняткова, як виняткова й самоцінна реальність буття кожної окремої людини. Через факти буденного життя письменник відтіняє смислову наповненість і моральну впорядкованість світу. Такі духовний ідеалізм і символізм були близькі до моральної практики християнства й, за суттю, до того класичного ідеально-гуманітарного типу мислення, який виявився ще в ранній творчості Франка.

Основою оповідання з гуцульського життя і одноіменної поеми «Терен у носі» стало народне повір'я про те, що людина вчиться жити по-Божому, дістаючи осторогу для душі та для сумління. Розповідь про те, як старий Микола не міг померти, не усвідомивши морального змісту власного життя, розгортається з допомогою вставних притч, із яких одна уподібнюється до спогаду, а друга — до його символічного трактування. Обидва вставні оповідання автономні, і їх можна розглядати як частини ще одного, третього узагальнення. Так Франко виробляє структуру літературної притчі, що тяжіє не до хронікальної історії або психоідеологічного діалогу, а до локальної замкнутості, повторюваності, перегравання різних смислових варіантів однієї й тієї ж події. (Таку притчеву структуру широко розроблятиме література ХХ століття (Франц Кафка, Альбер Камю, Жан Поль Сартр, Бертольд Брехт та інші)). Отож у Франковій творчості 1900-х років зреалізовувався відхід від на-

туралістичного емпіризму та від жанру суспільно-психологічної («На дні»), соціологічної («На роботі», «Хлопська комісія»), психологічної студії («На вершкуні», «Із записок недержавного»), виробленої на ґрунті натуралізму.

Про зростання уваги Франка до психологічних тем свідчить новела «Мій злочин», у якій несвідоме почуття провини пов'язується зі вчиненням у дитинстві насильством. Письменник звертається до психоаналізу (тематизує, зокрема, явища інфантилізму та садизму), проявляючи свій давній, намічений ще в ранніх натуралістичних творах інтерес до явищ підсвідомості. А в оповіданні «Батьківщина» на тлі етнографічних спостережень, описів природи та життя нічного кафе Франко зосереджується на питанні духовного посвячення людини та її вірності. В оповіданні йдеться про те, як молодий чоловік, закохавшись у «фатальну» жінку, віддає за безцінь батьківську землю, що була йому дорога, відмовляється від усього, що було йому мило, і повністю жертвує собою заради любові. Загалом у Франкових творах часто виникає образ «фатальної» жінки, який набуває в оповіданнях початку ХХ віку особливого, майже демонічного забарвлення (Кишенька в «Батьківщині», Маня із «Сойчинного крила»). Такий контекст мають і галюцинації та образи богині щастя в «*Voas constrictor*», Регіни в «Лелі і Полелі», коханої жінки в «Зів'ялому листі». Демонічний і сексуальний образ *femme fatale* стає урбаністичним топосом і широко розробляється в літературі європейського декадансу та модернізму (Бодлер, Ніцше, Гамсун, Пшибишевський, Шніцлер, д'Анунціо).

Мала Франкова проза 1900-х років характерна драматичною напрутою пристрастей, сконцентрованою дією та замкнутістю художньої форми, підпорядкованою моменту катарсису. Письменник звертається до аналізу неординарних людських характерів, часто одержимих певною пристрасстю, до складної взаємодії свідомого та несвідомого в їхній поведінці. Особливого значення набувають у його оповіданнях спогади, листи, щоденники, які художньо сповільнюють дію, а то й повертають її назад, як це бачимо в «Сойчи-

ному крилі» (1905). Франко загалом приділяє значну увагу сугестіюванню настроїв і думок, щоби через дитяче чуттєве сприйняття природи та фантазії, які вона породжує («Під оборогом»), відтворити сферу несвідомого, проаналізувати психологічні підстави мітотворчості, що постають через пізнання «одного з тих потрясінь, які в первісному людстві мусили бути дуже часті і дуже сильні і вилилися в почуття релігійного жаху перед невідомим у природі, яке дитиняча людська увага перетворила в невідоме за природою і над природою» [22, 40]. Боротьба малого Мирона з грозовою хмарою та її магічне заклинання набудуть архетипового смислу в повісті Коцюбинського «Тині забутих предків».

Магічний світ перетворень, психологічний екстазизм, зближення дитячої психіки з мітологічною у новелі «Під оборогом» підкреслюють Франкову увагу до психоаналізу в його широкому розумінні як форми аналізу підсвідомого. Загалом психоаналіз ставав елементом образного мислення Франка. Звернення його до сфери індивідуального та колективного несвідомого не має раціонально систематизованого вигляду, закріпленого у теоріях Фроїда та Юнга, — воно «розсіяне» в образній тканині, колізіях, характерах письменника. Водночас не випадковою видається Франкова увага до сфери підсвідомості в процесі художньої творчості («Із секретів поетичної творчості»). Франко розглядає підсвідоме не в аспекті інфантильної сексуальності й механізмів сублимації, як це робить Фройд, і не зводить його до архетипів колективного несвідомого, як Юнг. Він відкриває сферу підсвідомості як автономний чинник, що впливає на поведінку, свідомість персонажів, породжує колізії роздвоєння, приводить до галюцинацій, проривається назовні у снах. При цьому він не лише використовує романтичний досвід, але й спирається на досліді з психології та фізіології, які широко розгортаються в період позитивізму.

В оповіданні «Сойчине крило. Із записок відлюдника», що частково перегукується з «Паном» Кнута Гамсуна, Франко звертається до актуального для літератури початку ХХ століття поєднання декадансу та натуралізму. В центрі

оповідання – віддзеркалений погляд на сентиментальне кохання, поєднане з мазохізмом і темою проституції. Герой-відлюдник записує свої враження, переріхтуючи листа від незнайомки, яка виявляється його першою любов'ю. Франко використовує популярну для європейського декадансу форму листів і ширше торкається проблеми естетизму й естетики як способу самоорганізації людського життя.

Ситуація твору задає певну театральність і штучність: герой-відлюдник отримує під новорічну ніч листа від своєї давньої коханої та, читаючи, фактично інсценізує його, перетворюючися на глядача та коментатора. Оповідь жінки про те, як вона переходить із рук одних чоловіків у руки інших, мов іграшка, викликає в нього спогади про перше кохання. Цю ситуацію доповнює, як у мелодрамі, сцена повернення самої героїні, яка приїжджає туди, звідки втекла в пошуках авантюр і сильних вражень. Зрештою, мелодраматичність характеризує не лише початкову ситуацію, але й ті пригоди, які Маня описує в листі. Виразно виявляється літературна заданість Франкового оповідання, на яку вказують літературні імена д'Анунціо, Вайлда, Гете, Емерсона, Раскіна. Свідомо відсилаючи до літературних аналогів, Франко вводить читача в атмосферу гри, балансує між іронією та серйозністю. Зрештою, і сама любов обертається комедіантством, грою. Цю тезу підкидає Маня, Хома ж із насолодою, хоча й іронізуючи, розгортає її, апелюючи до фальшивої натури жінок.

Психологічна колізія твору так само стосується питання гри та природности. Кожен із персонажів «Сойчиного крила» грає певну роль. Маня, Сойка, виконує жіночу роль, яка розпочинається романтичним бажанням повного пригод, красивого та пристрасного життя і закінчується перетворенням на «забавку» чоловіків. Хома, якого Сойка романтично перетворила на Массіно, спочатку представляє принципово антиромантичного героя. Егоїстичний і поміркований, яким його бачить Маня, громадсько заангажований, він тяжіє до меланхолії. Як і герої інших численних Франкових творів, він перейнятий мріями про майбутнє і

нешасливий у сьогодні. Із часом Хома перебирає роль артиста життя, хизується тим, що виробив «непохитну твердиню», виплекав «штуку для штуки» – вмілість жити для себе.

Відтак, розгортаючи уявний діалог між фатальною жінкою і героєм, скептиком і сибаритом, Франко здійснює свою гру, то зумисне підкидаючи мелодраматичні ефекти, то впадаючи в риторику. Загалом він демонструє ірраціональність людського життя, у такий спосіб підриваючи естетське уподібнення життя до мистецтва, яким перейнята вся література епохи модернізму. Крізь усю мішуру та комедіанство в оповіданні «Сойчине крило» проступає кохання як джерело щиролюдських переживань, підноситься живе людське чуття, що розбиває всі штучні, надумані ситуації та задані ролі. «Сойчине крило» – це свосвідна Франкова дискусія з новітньою літературою декадансу.

У Франковій творчості цих років притчева структура набуває іронічного, як в оповіданні «Хома з серцем і Хома без серця» (1904), і філософсько-етичного підтексту, як в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1903). Філософсько-психологічна основа оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош» полягає в аналізі морального права людини на помсту, а також питання радше не соціальної, а духовно-людської сутності буття. Юру Шикманюка обдурив шинкар Мошко, який обманом прибрав собі його ґрунт і викинув із хати. Розчарований у «панському» суді, Шикманюк вирішує помститися кривдникові, здійснити «кару божу». «Як бог на небі, а я ось тут, так за півгодини буде по тобі!» [21, 441], – розмірковує він.

Оригінальність Франкового трактування теми полягала в тому, що письменник розгортає тему соціальної помсти, поєднуючи конкретику сільського життя із символікою морально-філософського плану. Алегорично-притчевого характеру творові надають постаті Білого та Чорного демонів, що борються за душу людини. Їхній діалог відтворено як раціональну суперечку, філософський диспут позитивістського змісту. До речі, раціоналістський діалогізм значною



мірою визначає і структуру Франкового оповідання «Хома з серцем і Хома без серця», а також «На склоні віку. Розмова вночі перед новим роком 1901». Натомість символіка ріки (Черемошу) асоціюється з несвідомими відчуттями сакрального переходу та розриву зі звичайним життям: «Перехід через Черемош – се для нього перехід із одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в якесь інше, невідоме, далеке і страшне» [21, 451].

Ще один асоціативно-символічний ряд розгортається в оповіданні через образ риби (головатиці), спійманої в ріці. Франкове тлумачення цього символу не вичерпується інстинктом захищеності й власності, як його алегорично намагається пояснити Чорний демон. У Франка за ним стоїть символіка духовного, релігійного порядку: християнський шлях «рятування загублених душ» і досягнення добра. Причєва основа оповідання, безсумнівно, має релігійно-містичний підтекст: доторкаючись до тайни духовно-містичної сутності (перехід через Черемош як шлях досягнення сакральної істини), Шикманюк відмовляється від задуму вбити Мошка та продає йому спійману рибу, рятуючи до того ж Мошка від гніву судді.

Звідки такий різкий перелом? Франко наповнює прирчу глибоким релігійним змістом. Майже одночасно з Юрою і Мошко переживає муки розкаяння. Порив братерського чуття, розбуджений у його душі читанням Псалтиря, навіть візія останнього Судного дня і Апокаліпсису. «Знати, що світ ще не вмер, що я не остатній живий чоловік на землі!» стає важливіше, аніж обдурити декількох людей і заволодіти їхньою власністю. «Мошкові здавалося, що в його нутрі живе щось окреме, незалежне від нього, щось сильне,остре, жорстоке, що водить його очима по сих словах і обертає важку, болочу машину в його голові, а та машина, мов чародійська ліхтарня, освічує найтайніші закутки, найглибші безодні його нутра» [21, 467–468], – підкреслює автор. Отож релігійна, духовна основа людського буття відводить момент помсти і страшного людського суду. Мотив Страшного суду, вчинюваного між людей на землі як акт соціальної

помети, що його бачимо у Франка ще в повісті «Борислав сміється», значно переосмислений у цьому пізньому творі; зрештою, в пізній Франковій творчості морально-етична та релігійно-духовна проблематика зливаються.

Соціально, психологічну та морально-філософську проблематику у Франковій прозі зреалізовано через різні стилеві домінанти. Варто говорити про те, що Франко загалом витворює оригінальну, синтетичну за природою структуру художнього мислення, яка охоплювала форми соціологічного студіювання, близького до наукового пізнання, з одного боку; була спрямована на моральне й суспільно-політичне виховання, з другого; і водночас стала формою параболічного узагальнення, з третього. У різні періоди творчості кожна з таких структур певною мірою переважала, однак найчастіше вони навіть у межах одного твору поєднувалися. На цій основі взаємодіяли різні елементи старої риторичної системи (алегоризм, притчевість, символіка) і нової, приміром, натуралістичної, романтичної, навіть символістської. Імпресіоністично-натуралістична стилістика відчутна в таких творах, як «Воя constrictor», «На роботі», «Лель і Полель», «Чума». Сугестивна сецесіоністська стилістика характерна для повістей «Для домашнього огнища», «Основи суспільности», новелістики початку ХХ століття.

Важливе місце у Франкових творах посідає психоаналітична образність. Водночас для художньої образності Франка важливі й елементи просвітительської літератури – дидактична основа, активність позитивного ідеалу та морального відродження, що породжують певну риторику, сентименталізм узагальнень. Відчутну роль відіграє і сатира. Для всієї української літератури така містка, багатофункціональна й різноманітна структура образності була новаторським явищем. Хоча поєднання реалістичних, просвітницьких і романтичних елементів характерне для творчості майже всіх письменників другої половини ХІХ століття, але на таку трансформацію художніх стилів і структур, як у Франка, не натрапляємо в жодного. Франкова художня творчість у єдності з літературно-критичними, публіцистич-

ними й науковими студіями утверджувала українську літературу та культуру як автономне культурне явище.

У Франковій поетичній творчості початок ХХ століття характеризується також новаторством поетично місткого та раціонально виразного передавання особистісних настроїв. Чималу вагу мають ліричні медитації, роздуми про природу та сенс творчого обдарування, про спроможності й функції мистецтва. На тлі поширених на початку ХХ століття символістсько-неоромантичних зацікавлень і виникнення особливої моди на суб'єктивістську лірику Франкові виважені й чіткі строфи, ясний раціональний смисл і морально-психологічна тенденція поезії ніби врівноважували сучасність, повертали до минулої класичної спадщини. Важливо, однак, що «розумна правда», риторика і тенденційність уже не задовольняли інтелігентного читача початку ХХ століття. Це засвідчили виступи «молодомузівців».

Вихід збірки «Із днів журби» (1900) став своєрідним інтермецо в поетичній творчості Франка. У цій збірці поет підсумовував пережите, засвідчував свою віру в людей і аналізував ті втрати й болі, які випадали на долю поета — «мужичого сина». Міт жертвовного громадського посвячення покоління 1870-х, що його складав і озвучував ліричний голос поета, набуває все виразнішого культурософського забарвлення. «Фантастична мета», «відродження», «плебеї», «праця», «рух», «дух» — така лексика вводить в атмосферу громадських ідеалів і сумнівів цього покоління. Відлунням пережитого роздвоєння та розчарування стають муки втраченої любові поета і його «лірична» драма. На такому підґрунті формувалася лірика глибоко особистісного звучання, рефлексивна та нюансована.

Вольовий, духовно-романтичний порив цього покоління, про який заявив Франків «Гімн», заступають болісні й напружені роздуми, в яких віра в майбутнє та його передчуття зливаються з рефлексіями, побоюваннями, бажанням щастя окремого індивіда. Цикл «Із днів журби», перейнятий цими ідеями, відкриває однойменну збірку. Окремі її мотиви перегукуються із «Зів'ялим листям» («Вже три роки я збираюсь»),

інші пов'язані з мітологемою «плебейства» української нації, яку Франко переосмислює в дусі культурного гуманітаризму і демократизму:

У нас ще дух  
не розколовсь надвоє під корою,  
традиції не в'яже нас ланцюг.  
Ми можемо втомитися боротьбою,  
зломитися, впасти, та не наша річ  
розмикатися в борбі з самим собою [3, 13–14].

Ще одна провідна тема Франкової лірики цих років дотична до автобіографії поета («Я поборов себе, з корінням вирвав з серця», «Недовго жив я ще, лиш сорок літ») і не побороної нічим віри в мрію та ідеал («З усіх солодких, любих слів»). Чуттєвий світ ліричного героя у цьому, як і в наступному циклі «Спогади», прориває бентежне чуття сили та влади творчості, пам'ять про кохану, гармонія злиття з природою. До циклу «Спомини» ввійшов також короткий драматичний шкід у віршах про зустріч поета із селом, його мандрівку до лісу та «французьку поману», графиню, яка не може зрозуміти оцю дивну країну, де «витручають жінок, б'ють у лиця дівчат» [3, 30].

Особливий інтерес викликає цикл «В пленері», де поет у формі лірико-філософського монологу, зверненого до «мами-природи», розгортає картину безкінечності природи й показує історію раціонального пізнання, яке, зрештою, приводить до світоглядного перелому, коли від об'єктів і фактів, витворених природою, людська думка звернулася до власної душі, відкривши в ній «гармонію, і вічність, і безмежність, і всі рожеві блиски ідеалу» [3, 36]. Цю різноманітність і різнотонність моментів, із яких складається людське життя, уподібнено до імпресіоністичного «пленеризму», відтворення безпосередніх вражень від реальності. Поетичні сценки із життя («По коверці пурпуровім»), стилізована народна пісня («Ходить вітер по житі»), символіко-алегоричні картини, які дещо перегукуються із циклом «Веснянки» у збірці «З вершин і низин», галюцинації-видіння («Над вели-

кою рікою») і ліричні візії-фантазії, які миттєво проносяться в уяві поета подібно до миготіння картини «Божественної комедії» («Ніч. Довкола тихо, мертво»), окреслюють моменти, в яких просвічує «вічності брильянт» і закріплюється, сугестується людська чуттєвість.

Все те не очима бачу,  
а в душі воно живе,  
все на крилах із гармоній  
світла й запаху пливе [3, 46], –

стверджує поет. Цей імпресіоністичний цикл Франка є унікальним і цілісним явищем у його творчості.

Пізніші поетичні збірки Франка «Semper tiro» (1906) та «Давніє і нове» (1911) засвідчували розвиток основних мотивів його попередніх збірок. Незавершена поема «Лісова ідилія», вміщена в збірці «Semper tiro», була спробою зреалізувати один із задумів поета, що стосувався написання великої поеми, можливо, роману у віршах, про долю «зайвої» людини. Варіантами такого твору були численні уривки поеми «Нове життя». Цикл «Нові співомовки» продовжував спроби створення «реальної» поезії. А цикл «На старі теми» дотичний до морально-повчальної лірики Франкового «Ізмарагду».

Кожен вірш цього циклу заданий епіграфом, узятим зі Святого письма (зокрема, Давидових псалмів) та «Слова о полку Ігоревім». Церковнослов'янська мова епіграфів, смислова багатозначність і «старий» колорит задавали піднесений тон творів, який стилізувала біблійна лексика, вкраплені у твір сентенції, речитативний спів. Часто епіграф є тезою, а сама поезія – антитезою («Блаженний муж, що йде на суд неправих», «Говорить дурень в серці своїм»). Так накреслювався смисловий діалогізм, що іноді набуває іронічного підтексту («Вже ж твоя святая воля»), а пророчий тон посилується з навмисно зниженою лексикою («Антошкови П. (Азь покой)»).

Поезії «Із книги Кааф» поет уподібнює до пророчих видінь і одкровенень, які з'являються в хвилини творчості

й пов'язані з духовною самопожертвою митця. Кантівське «Curda e passa» — «подивись і минай» — стає лейтмотивом циклу. Велика духовно-сугестивна міць творчості, стверджує Франко, полягає у відкриванні нового духовного світу, куди сам поет, однак, не може ввійти:

Поете, тям: лиш в сфері мрій, привиджень,  
 Люзій і оман твій рай цвіте,  
 А геній твій — то міць сугестій, зближень.  
 Пророцький дар у тебе лиш на те,  
 Щоб іншим край обіцяний вказав ти,  
 А сам не входив у житло святе [3, 165].

Особистісно-творча драма поета конкретизується через тему «невиспіваних співів», «невроджених дітей» у поезії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє». Ця драма була особливо зрозумілою Лесі Українці, яка цінувала у творчості саме моменти натхнення і в листі до Франка наголошувала трагізм долі українських митців, приречених на службу потребам дня. Поетичні візії Франка «Із книги Кааф», на зразок давньоруської «Книги Кааф», перейняті духом гуманності і самовідречення, занурені в екстатичні переживання всесвітньої гармонії, духовної нірвани, описом якої закінчується іронічно-атеїстичний монолог «Страшний суд».

Збірка «Давнє і нове», за Франковими словами, була другим, розширеним виданням збірки «Мій Ізмарagd». До циклу «Паренектiон» Франко ввів низку поезій моралістичного змісту, в яких наголошено мудрий стоїцизм і приборкання пристрастей, ідеї добродішності і спокути за злочинність. Серед нових притч, долучених до збірки, Франко робив особливий акцент на «Притчі про захланність», яку переробив із давньоруського оповідання й історію якої простежив в окремій студії. Як зазначав письменник, природа притчі виявляється в тому, що в ній «справжні обставини змінені, пропорції зміщені, подробиці роздуті, все далеко розкинуте зібране до купи, щоб тільки ідея, яка лежить в основі, виступила ясніше, більш пластично» [30, 605]. Значно вільнішою є форма Франкових легенд, де пробивається

живе, а не узагальнено-абстрактне чуття і де присутній елемент чуда («Чудо з ковром», «Чудо з утопленим хлопцем»), містерії («Рука Івана Дамаскіна»). Збірка «Давні і нові» доповнена циклом «Із злости дня», куди автор додав не публіковані раніше твори 1878–1907 років, зокрема громадсько-політичного, сатиричного змісту («Дума про Маледикта Плосколоба», «Дума про Наума Безумовича» та інші).

У середині 1900-х років Франків гуманітаризм все більше звільняється від соціального утопізму (це засвідчила Франкова полеміка з марксизмом у шерезі статей) та переймається національною проблематикою. 1905 роком датована поема «Мойсей». Загальний патос романтичної утопії та мітотворчості, властивий початкові ХХ століття, визначає структуру поеми. Мітологізм цього твору базується на попередніх культурософських ідеях Франка, відбитих у його творчості минулих років. Культурософсько-узагальненого змісту набувають у ній тема вождя та народу, колізії особистісно-психологічного плану й культурно-психологічного роздвоєння, пошуки духовної гармонії, мітологема долі людини та цілого покоління на межі сучасного й майбутнього. Всі ці мотиви прочитуємо й у «Мойсеї». Водночас біблійно-мітологічна основа та символічна постать Мойсея дали Франкові змогу поєднати раціональний аналіз із ірраціональним та мітологічним, а в художньому аспекті – синтезувати ліричні рефлексії, психологічні сутєстії та моралізаторські притчі.

Відтак поема «Мойсей» занурена в проблематику національного й особистісного плану. Візіонерсько-пророчий пролог перекладає нерозчленовану смислову єдність міту на мову раціональної утопії:

Народе мій, замучений, розбитий,  
Мов паралітик той на роздоріжжю,  
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!  
Твоїм будучим душу я тривожу [5, 212].

Доля Мойсея-пророка, «відпхнутого своїм народом», стала тією духовною ситуацією і тим архетипом, який до-

поміг Франкові синтезувати емоційний і раціональний досвід власного життя, національно-духовний код усього народу, якому судилося «в сусідів бути гноєм», і загальногуманістичну проблематику, якою Франко вивіряв історичний поступ людства. Читання Мойсея від майже провіденціалістської віри у власну «обраність» до повного нігілізму, роздвоєння між Азазелем, демоном одчаю, і Єговою, між божественною сутністю, з одного боку, і раціоналістичним скепсисом, з другого, характеризують основну колізію культурної самосвідомості пізньої позитивістської епохи.

Водночас перетворення й ототожнення Мойсея з Єговою та Азазелем, опозиції Мойсея-Датана/Авірона, Мойсея-Єгошуа характеризують внутрішню динаміку розгортання культурно-психологічного патосу твору. Романтично-мітологічного змісту поемі надає архетип Мойсея як носія національного законпорядку й, отже, культурного героя. Він поставлений на межі нового культурного простору та на межі майбутнього і сучасного. Франко надає характерові свого основного героя й екзистенційного забарвлення. Емоційно-психологічне скочування Мойсея в магічний світ образів власної підсвідомості в поемі символізують образи матері, Єгови, Азазеля.

У культурно-духовному універсумі свого народу Мойсей займає центральне місце. Із його зникненням відкривається ситуація екзистенційальної пустки, «ніщо», тут і страх буття:

Ні, нема! І було те «нема»,  
 Мов жах смерти холодний.  
 Чули всі: щезло те, без чого  
 Жити ніхто з них не годний.  
 Те незримо, несхопне, що все  
 Поміж ними горіло,  
 Що давало їм смисл життєвий,  
 Просвітляло і гріло [5, 162–163].

Зауважимо, що Зигмунд Фройд у своїй пізній роботі «Людина Мойсей і монотеїстична релігія» пов'язує культур-



ну функцію Мойсея із психоаналітичною роллю батька і тим страшним потрясінням, яке викликає його смерть.

Звичайно критика розглядає поему «Мойсей» у контексті романтичної ідеї протиставлення пророка та народу або ж під кутом зору дидактичної тенденції прологу до поеми. Справді, в поемі наявні і романтична патосність такого протиставлення, і притчевість, і сугестивний містичний символізм. Але особливо сильного ефекту надає творці саме авторський міт. Використавши біблійну легенду про пророка Мойсея – вождя єврейського народу, що виводить свій народ із єгипетського полону до «землі обітваної», Франко персоніфікував власний сорокарічний шлях на службі у свого народу. Як він зауважував у передньому слові до «Мойсея», «основною темою поеми я зробив смерть Мойсея як пророка, не признаного своїм народом. Ся тема в такій формі не біблійна, а *моя власна*, хоч і основана на біблійнім оповіданні» (курсив мій. – Т. Г.) [5, 201].

На цій основі Франко розгортає культурно-психологічну мітологію «переходу» до нового життя людини та нації, поставлених на межі між сучасним і майбутнім, далі розробляючи одну з основних своїх тем про долю тих, «що рвуться весь вік до мети і вмирають на шляху». Поема завершується візією героїчного перетворення «номадів лінивих» в «люди героїв». Культурний смисл цієї духовно-національної метаморфози Франко подає як ситуацію архетипно-екзистенціальну:

І підуть вони в безвість віків,  
Повні туги і жаху,  
Простувать в ході духові шлях  
І вмирати на шляху... [5, 264].

Вставні притчі, діалогізоване внутрішнє мовлення, динамізм і пристрасність монологів, афористичність і сугестивність разом із прозорою мудрістю й енергійністю п'ятистопного анапестичного ритму сприяли пластичності, картинності втілення поетичного пророцтва Франка.

1913 року виходить іще одна Франкова поетична збірка «Із літ моєї молодости», яка підсумовує тридцятип'ятилітній творчий шлях поета. У збірку вміщено ранні твори, писані в період 1874–1878 років, як зауважував Франко, «у поправленій та язиково підчищеній формі, не змінюючи, одначе, їх змісту» [3, 282]. У передньому слові до видання автор узагальнював основну тенденцію всієї своєї творчості: «служити інтересам свого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям я, здається, не спроневірився досі ніколи і не спроневірюся, доки мого життя» [3, 282].

Протягом 1890-х і на початку 1900-х років Франко перебував у центрі літературного життя не лише Галичини, але й цілої України. Значною мірою до цього спричинилася демократична програма «Літературно-наукового вісника», спрямована на об'єднання всіх літературних сил України, зокрема молодих. На початку ХХ століття на літературне поле виходить нове покоління митців, які особливо наголошували свій нетрадиціоналізм, естетичну свободу й індивідуальність творчого самовиразу. Франко протистояв їм, із одного боку, як учитель (у чому неодноразово зізнавалися представники львівського модерністського угруповання «Молода Муза»), а з другого – як критик, чії естетичні принципи сформувались у минулу позитивістську добу, і їх визначав симбіоз естетичних і утилітарних критеріїв.

Важливо заакцентувати, що вже в трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко розділив функції літературної критики та літературної історії. І саме як історик він у статті «З остатніх десятиліть ХІХ віку» (1901) говорить про доцільність аналізу «найновішої» літературної хвилі: «Можна би теоретично говорити *pro* і *contra* сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кожний напрям добрий, коли його репрезентанти – справдішні і живучі таланти» [41, 526]. Водночас як літературний критик і представник певного літературного покоління та певної школи він долучається до дискусії щодо таких лозунгів найновішої літератури, як абсолютизація краси, навмисний від-

хід від утилітарно-громадських цілей, провокативність ексцентрично-ігрових способів самореклами, як, приміром, видання «Молодої Музи».

Загалом же Франко перебував у центрі історико-літературного процесу в Україні понад тридцять років, фактично формуючи суспільно-естетичну свідомість і спрямовуючи її до творення національної літератури. Становлення Франкової концепції національної літератури відбувалося протягом усієї його творчості. Методологічне підґрунтя її Франко пов'язував із культурно-історичною школою та етнологією, оскільки, на його думку, історія літератури має бути й історією цивілізації («історик літератури мусить бути істориком цивілізації свого народу і історію літератури повинен розглядати як частину, і то дуже значну, хоч і не єдину, історії цивілізації» [29, 278]).

Отож культурологічна концепція літератури базувалась на взаємозв'язку літератури, театру, музики й навіть політики. Складниками такої культурно-історичної концепції ставали, по-перше, ідея цілісності літературного розвитку від давніх часів до сучасності (думка про «одноцілість, непереривну суцільність літературної традиції і духових інтересів на протязі нашої довговікової історії» [38, 8]); по-друге, теза про світовий контекст української літератури, що пояснює значну увагу Франкової критики до мандрівних сюжетів, до явищ різних літератур і різних епох (елементом Франкової теорії національної літератури ставала також його перекладацька концепція); по-третє, ідея про вплив літератури усної на складання писемної української культури та літератури: «новіша національна література починає виростати прямо з живого джерела традицій народних», — зауважує Франко-критик (відповідно, окрему групу праць становлять численні Франкові студії з фольклористики); по-четверте, концепція літературної мови — Франко чимало уваги приділяв еволюції мови та розвитку літературної мови (окрім численних зауважень і міркувань з приводу мови власних творів і ставлення до мови інших авторів, виклав свої думки у статті «Літературна мова і діалекти», 1907).

Франкова літературно-критична концепція, своєю чергою, базувалася на ідеї виховання та культурного впливу на сучасне літературне покоління. Франкові належить заслуга створення цілої літературної школи українського письменства (Осип Маковей, Наталя Кобринська, Борис Грінченко, Олена Пчілка, Кліментина Попович, Уляна Кравченко). Його статті й рецензії охоплювали майже всі явища тогочасної літератури (серед них – статті про Лесю Українку, Івана Нечуя-Левицького, Михайла Старицького, Володимира Самійленка, Івана Карпенка-Карого). Окрему групу становлять рецензії та відгуки на найновіші явища української літератури – твори Володимира Винниченка, Олександра Олеса, Петра Карманського, Остапа Луцького, Миколи Чернявського, Христі Алчевської, Сильвестра Яричевського та інших.

Франко-критик долучається також до основних літературних дискусій цього часу, зокрема про засади розвитку національної літератури в полеміці з Нечусем-Левицьким (стаття «Література, її завдання і найважливі ціхи», 1878), про напрям еволюції найновішої літератури – полеміки зі Сергієм Єфремовим («Принципи і безпринципність», 1903), Софією Русовою («Старе й нове в сучасній літературі», 1904), Остапом Луцьким як теоретиком «Молодої Музи» («Маніфест “Молодої Музи”», 1907), поетично-дружня дискусія Франка з Миколою Вороним.

Історико-літературна концепція Франка складалася на основі аналізу окремих періодів та етапів літературного розвитку й була зреалізована в таких синтетичних статтях і дослідженнях, як «Характеристика української літератури 17–18 століть» (1892), «Русько-український театр. Історичні обриси» (1894), «Студії на полі карпаторуского письменства 17–18 століття» (1901), а також у статтях «Українсько-руська (малоруська) література» (1898), вперше опублікованій у чеському виданні, «Южнорусская литература» (1904), написаній російською мовою для словника Брокгауза й Ефрона, статті «Українці», вперше надрукованій угорською мовою в 1911 році, а також узагальнювальному «Нарисі іс-

торії українсько-руської літератури до 1890 р.» (1910). Ці студії доповнює «Історія української літератури... від початків українського письменства до І. Котляревського», першу редакцію якої Франко датував 1907 роком і рукопис якої залишився незавершений.

Методологічні засади дослідження української літератури як літератури національної, основні її характеристики та план викладу Франко узагальнив у статтях «Задачі і метода історії літератури», «Метода і задачі історії літератури», «План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви», над якими працював у 1891–1895 роках. Вказуючи, зокрема, на прикметні особливості нової української літератури порівняно зі старою, Франко наголошував зв'язок літературної мови з теорією народности, цивілізаційну ідею нового українського письменства («головною задачею літератури є служити до піддвиження народних мас на вищий ступінь цивілізації» [41, 46]), принцип індивідуальності як основний естетичний принцип нової (модерної) творчості і її секулярний характер.

Загалом питання нової української літератури, її основні етапи, творчі індивідуальності й художні напрями займають значну увагу Франка як історика літератури та літературного критика. Водночас він чимало уваги приділив дослідженню давньої літератури й творів старого письменства. Протягом 1896–1910 років він видає п'ять томів «Апокрифів і легенд з українських рукописів», даючи до них широкі коментарі та пояснюючи вплив апокрифів на писану й усну українську словесність. У статтях «Южнорусская пасхальная драма» (1896), «Нові матеріали до історії українського вертепу» (1908), «Причинки до критики джерел деяких староруських пам'яток» (1907), «Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма» (1908), «Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над "Боггласником"» (1913) він подає чимало нових відомостей, висловлює критичні зауваження, вміщує нові тексти, які значно доповнюють панівне на той час уявлення про літературну цінність давніх українських джерел.

Франкові студії не лише фіксували історико-літературну цінність творів давнього письменства, але й розробляли на цій основі методи аналізу історико-порівняльного, антропологічного та культурно-психологічного характеру. Такі Франкові дослідження, як «Сучасні студії над Святим письмом» (1908), «Притча про слінця і хромця (Причинок до історії літературних взаємин старої Русі)» (1904), «Поєма про сотворення світу» (1904), магістерська дисертація «Про Варлаама і Йоасафа та притчу про єдинорога» позначені глибоким знанням першоджерел і становлять широку базу сучасних теоретико-культурологічних підходів до вивчення форм і моделей міжкультурних зв'язків, літературних трансформацій мітів, способів алегоричного та притчевого смислотворення.

Франкова концепція національної літератури складалася на основі широкого уявлення, дослідження та популяризації творів світової літератури. Таку цивілізаційно-культурну програму Франка-критика було зреалізовано в статтях і дослідженнях про літературні пам'ятки Давнього Сходу, античного Риму та Греції, про культуру західноєвропейського середньовіччя та класику епохи Відродження. Данте і Шекспір, Кальдерон і Сервантес, Байрон, Гете, Шилер, Гайне, Ібсен, Гюґо, Мопасан і Золя, Тургенєв і Толстой, письменники-реалісти, натуралістична проза й декадентська поезія позначають культурний простір, що його освоїв Франко. Об'єднані енциклопедичним світоглядом Франка, вони водночас виявляють погляд українського мислителя та художника, перейнятого завданнями розбудови новочасної національної культури й літератури.

Складником Франкової культурно-історичної концепції були етнографічні та фольклористичні студії. Перу Франка належить чимало ґрунтовних досліджень, рецензій і відгуків на праці українських, російських, польських, чеських дослідників-фольклористів і етнографів, а також численні публікації оригінальних матеріалів. Особливе місце в його студіях займають праці про слов'янську мітологію («Як творилася слов'янська мітологія», «Дитина в звича-

ях і віруваннях українського народу»). Основні Франкові фольклористичні праці виявляють його глибоке зацікавлення народними піснями (статті й відгуки «Жіноча неволя в руських піснях народних», «Як виникають народні пісні?», «Дещо про Борислав», «Козацькі часи в народній пісні, з замітками Вячеслава Будзинівського», «Найстарша українська народна пісня»). Центральне місце серед цих праць посідають «Студії над українськими піснями» (1902–1915), у яких Франко намагався подати спробу монографічного «оброблення» фольклорного матеріалу, «яке б перебрало текст за текстом, варіант за варіантом, віднайшло й усталило їх взаємний зв'язок, вияснило різниці та розгалуження редакцій і дозволило нам пов'язати ті пісні скільки можна з певними територіями нашої країни, з певними історичними традиціями, з культурною і політичною еволюцією нашого народу» [42, 12].

Джерела Франкової літературно-критичної та художньої творчості спираються на «документи» сучасної йому епохи, а також занурені в усну й книжну традицію, зокрема письмові джерела літописного, історико-документального, апокрифічного та біблійного походження. Обробки цих культурних першоджерел, які Франко дав у власній творчості, мають двоякий характер. Одні інтегровані в структуру індивідуального Франкового художнього мислення і стали складниками його власного смислотворення, як, приміром, вставні притчі, символи й алегорії, які допомагають розгортати художнє узагальнення в численних творах (починаючи від «Воа constrictor» і до «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та «Мойсея»). Інше – культурологічне й науково-просвітницьке – значення таких першоджерел висвітлено в наукових студіях і перекладах Франка.

Діялогічний зв'язок із творами різних часів і народів Франко відтворив у формах стилізації, переосмислення, переспіву, імітації, коментування тощо. Він діялогічно мислив і процес культурного розвитку та виховання «культури душі» сучасника. Саме цивілізаційною функцією Франко пояснює природу й мету перекладів: «Коли правда, що голо-

вне завдання поезії в тім лежить, що вона розширює душу такими враженнями і почуваннями, яких вона не зазнала би в звичайнім житті або не зазнала би в такій силі і ясності, то думаю, що передача чужомовної поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації» [5, 7].

У перекладах самого Франка представлено майже всю історію світової культури від найдавніших часів до сучасності. Пам'ятки асиро-вавилонської, давньоіндійської, давньогрецької та римської літератур, слов'янський епос і твори польського, чеського, словацького й російського письменства, італійські, німецькі, французькі автори, а також історико-культурні коментарі й оригінальні дослідження становлять загалом досить повну, енциклопедичного характеру перекладацьку антологію Франка. «Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства» [39, 7], — зауважував Франко, власною творчістю підтверджуючи цю тезу. Як історик культури Франко відзначав і те позитивне явище, що твори українських письменників (Шевченка, Федьковича, Коцюбинського, Стефаника, Яцкова, самого Франка) було перекладено іншими мовами й вони входили в скарбницю світового письменства.

Художня та критична спадщина — рівноцінні складники творчої індивідуальності Франка як письменника з теоретичним мисленням. Зразком автокоментування Франка та введенням у творчу лабораторію митця може бути коментування «Каменярів», що підтверджує раціональний, психічно-сугестивний характер його образности: «В поемці, як і слід у алегорії, не означено ані часу, ані місця, але цілу акцію представлено як сонне видіння. Вона написана навмисно досить важким стилем, аби викликати зразу пригноблююче, а потім освобождаюче враження. Хоча ціле оповідання держане в першій особі (в формі "я"), та проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і плястичною проекцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й



не один інший, хоч, може, й не відчуваючи його так живо» [39, 12].

Оригінальний і яскравий художник, Франко у своїй творчості випробовував і закріплював форми художнього зображення, вже вироблені в інших літературах (польській, німецькій, французькій, російській), а також долучався до пошуку нових способів образотворення, актуальних для кінця XIX і початку XX століть.

Універсальний характер наукової та творчої діяльності Франка і загалом його культурологічна місія сприяли переборенню розірваності й ескізності літературного процесу в Україні в останню чверть XIX століття. Він також розгорнув на кожному з його етапів (у 1870-ті, 1880-ті, 1890-ті роки) комплекс домінантних теоретичних і практичних питань, що визначали характер новішого літературного періоду. Тим самим Франко надавав цілісного системного характеру взаємодії літературної творчості й літературної критики, заактивізовував процес національно-культурного самовизначення, підніс значення та роль творчої індивідуальності в історії української літератури.

Характерний для Франка культурно-історичний (або, за його словами, «цивілізаційний», «моральний») підхід до художніх явищ був значно ширший за панівний на той час утилітаризм. Культурний гуманітаризм дав Франкові змогу створити й розгорнути своєю творчістю унікальну естетико-художню концепцію, яка за обсягом, культурним значенням і новаторським змістом стала епохальним явищем в історії української літератури та культури.







## Каменяр

Майже все життя Іван Франко свідомо творив на основі власної біографії культурний і цивілізаційний міг про Каменяра — письменника-робітника, що назавжди залишився в національно-культурній свідомості й перекрив іншу іпостась Франка — митця, «обранця долі, великого й оригінального в доброму і злому, у щасті і в стражданні» і «творця нових напрямків» [31, 28]. У передмові до збірки польськомовних оповідань «Niemo o sobie samym» (1897) Іван Франко вказував два типи митців: геніїв, «обранців долі», та «письменників-робітників»<sup>29</sup> — і скромно зараховував себе до другого типу авторів. У них бібліографія творів звичайно більша за життєпис, стверджував Франко, і «людина неначе зникає поза тим, що зробила» [31, 28]. Тільки «обранці долі», на Франкове переконання, мали право на життєпис, який «дасть змогу більш-менш глибоко увійти в тасмичні духу їхньої доби, бо саме в них цей дух міститься, в них він немов відтворюється і знаходить своє найвиразніше втілення» [31, 28]. Себе ж український автор називав лише серед робітників, які «допомагають ставити будинок цивілізації, але прізвища яких не виписуються на фронтоні цього будинку» [31, 28].

Так Франко свідомо спрощував власну творчість і припинював свою роль як митця, протиставляючи романтич-

<sup>29</sup> Іван Франко. «Дещо про себе самого». Іван Франко. *Зібрання творів у 50-ти томах*. — Київ: Наукова думка, 1981, т. 31, с. 28. Надалі том і сторінку цього видання вказуємо у тексті в квадратних дужках.

ній концепції письменника-генія позитивістське розуміння письменника—суспільного діяча. Він програмував власне безсмертя саме в іпостасі робітника:

Пісня і праця — великі дві сили!  
 Їм я до скопу бажаю служити;  
 Череп розбитий — як ляжу в могилі,  
 Ними лиш зможу й для правнуків жити! [1, 75].

Така самооцінка, звичайно, далеко відходила від романтичного означення поета-імпровізатора та майстра, даного, наприклад, в Адама Міцкевича, поета, що був для Франка дзеркалом, з допомогою якого український письменник корегував свій моральний та художній ідеали. Міцкевичів Конрад у «Поминках» не боїться протиставити себе людям і самому Богові:

Мій співе, людських вух, очей тобі не треба, —  
 Плинь в глибині душі моєї,  
 Світи в височині над нею,  
 Мов струмінь у землі, мов зорі вище неба.  
 О Боже, вислухай, і ти послухай, світе! —  
 Достойна пісня ця до неба полетіти. —  
 Я — майстер!<sup>30</sup> (Переклад Бориса Тена).

Щоправда, коли Франко говорить про поета-робітника, він, цілком згідно зі своєю позитивістською епохою, мислить його не ідеально, а фізіологічно, вивіряючи «мозком», «нервами» і «серцем» людську міру божественних моментів натхнення. Отож у його пісні

Кожда стрічка її —  
 Мізку мого часть,  
 Думи — нерви мої,  
 Звуки — серця страсть.

<sup>30</sup> Адам Міцкевич. «Імпровізація». Адам Міцкевич. *Вибрані твори в двох томах*. Переклади з польської за редакцією Максима Рильського. — Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955, т. 1, с. 354.

Що вам душу страє —  
То мій власний жаль,  
Що горить в ній — то се  
Моїх сліз хрусталь [1, 75].

У однойменному вірші Франка мітологема «каменярі» вибудована принаймні на двох основних припущеннях: по-перше, що поет є робітником, себто будівничим, і по-друге, що він жертвує своїм фізичним буттям, мозком, нервами та серцем задля ідеалу. У Франковому культурософському просторі ця мітологема має ще й інші конотації. Однак саме ці дві ідеї стали підрунтям народницької за суттю мітології «каменярства». Саме до народницької концепції зредувалась культурно та національно значуща, цивілізаційна модель творчості, у дзеркалі якої Франко запропонував майбутнім читачам оцінювати і його власну постать.

Українська критика активно творила народницьку мітологію, використовуючи постать Франка. Скажімо, Михайло Грушевський у спогадах усіяко наголошував подвижницьку, працездатну, одним словом, народницьку натуру Франка. «Він не гордував ніякою працею, — розгортав Грушевський свій народницький міт уже в 20-ті роки<sup>31</sup>, — коли вона в його концепції десь ув'язувалась з загальнішими проблемами економічного, культурного чи політичного піднесення українського народу, особливо його трудящих мас. В сім було щось від спадщини хлопів-господарів, що неустанно обзирали хазяйським оком своє газдівство і негайно прикладали свої руки, де щось могли поправити, приспорити, поліпшити. При всіх різницях нашої індивідуаль-

<sup>31</sup> Зауважимо, що Грушевський пов'язував Франкову творчість із народницькою ідеологією вже в промові на ювілей 25-ліття літературної діяльності Франка, де дякував за те, що Франко «ніколи не спускав з очей тої основи, на котрій одиноким можливий дальший розвій нашої народности, — нашої народної маси, нашого селянства, що він ніколи не забував, що українська ідея не може бути іншою, як тільки щиро демократичною, масовою, всенародною <...>» («Ювілей 25-літньої літературної діяльності Івана Франка». *Літературно-науковий вістник*, 1898, т. 4, ч. 12, с. 121.)

ної долі се була та спільна риса, яка зв'язувала нас в роботі й надавала їй ув'язку і солідарність»<sup>32</sup>. Сергій Єфремов заакцентовував, своєю чергою, монолітність іпостасей Франка як «письменника і людини», в такий спосіб розширюючи суспільницький народницький контекст і надаючи йому суто людського виміру. «Великий письменник, невтомний працівник, каменяр поступу, — наполягав він, — непохитний був разом і просто хорошою, сердечною, товариською людиною <...>»<sup>33</sup>.

Прикметно, що народницький міт було започатковано ще за життя Франка. Для Михайла Драгоманова Франкові твори були підтвердженням просвітницької ідеології, себто виразом того, що «письменство мусить бути правдивим дзеркалом основних (типових) пригод дійсного (реального) життя, зігрите щирою прихильністю до людей (гуманністю), і яко таке мусить обертатись найчастіше до тих верств громади, до котрих належить найбільша частина людности, тобто до так званого простого народу». Отже, підсумовував Драгоманов, Франкові твори «будуть прихильність для нашого простого люду і кличуть освічених людей іменем самої освіти обернутись до того люду, як до брата»<sup>34</sup>.

Народницьку мітологію прагнули побороти українські модерністи в кінці XIX і на початку XX століття. Так, наприклад, Василь Щурат спробував поставити Франкову творчість у контекст модерністської поезії кінця XIX століття і назвав його лірику «об'явом декадентизму в українсько-руській літературі». Однак така критика лише спровокувала повернення Франка до народницької риторики в поетичному посланні до Щурата під назвою «Декадент». Само-

<sup>32</sup> Михайло Грушевський. «Апостолові праці». *Спогади про Івана Франка*. — Львів: Каменяр, 1997, с. 216.

<sup>33</sup> Сергій Єфремов. «Зі спогадів про Ів. Франка». *Спогади про Івана Франка*, с. 229.

<sup>34</sup> Михайло Драгоманов. «Переднє слово до книжки: Іван Франко. В поті чола. Образки з життя робочого люду». Михайло Драгоманов. *Літературно-публіцистичні праці у двох томах*. — Київ: Наукова думка, 1970, т. 2, с. 298.



означення «я єсть мужик», до якого вдається Франко, додавало новий аспект до традиційної просвітницької ролі «каменяра».

Микола Євшан, згідно зі своєю новоромантичною естетикою та метафізикою творчості, зробив із Франка прототип власне модерного митця, вказавши на постійну боротьбу двох його іпостасей: суспільного робітника й поета<sup>35</sup>. Пізніше, вже з позицій високого модернізму ХХ століття, Ігор Костецький назве Франка митцем антимодерним (або напівмодерним), з огляду на його нечутливість до стилю, «до словівності» і чужорідність будь-якій грі й у тексті, і «на життєвому театрі»<sup>36</sup>.

Звичайно, в межах народницького міту «каменяра» Франкову творчість виразно зідеологізовано й спрощено, а його артистичну роль применшено. «На ролю, на "маску", т. б. на те, що єдине визнається як літературна щирість, він був непридатний»<sup>37</sup>, — однозначно й тенденційно узагальнив Костецький природу художнього призначення Франка. Правда, при цьому він фактично зігнував гностичну філософію, в рамках якої розгорталася Франкова концепція творчості. Згідно з нею, Франко розглядав саме життя як маскарад, а поезію — як засіб «відхилення» масок та читання «душі».

Профілі і маски — ось поле розлоге!  
Ось все, що дає нам життя наше вбоге.

І вбогі жили б ми, понурі, як мари,  
Якби не поезії дивні чари.

<sup>35</sup> Микола Євшан. «Іван Франко (Нарис його літературної діяльності)». Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика*. — Київ: Основи, 1998, с. 136.

<sup>36</sup> Ігор Костецький. «Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина». Ігор Костецький. *Вибраний Стефан Георге по-українському та іншими передусім слов'янськими мовами*. Видали Ігор Костецький, Олег Зуєвський. — Штутгарт: На горі, 1968–1971, с. 140.

<sup>37</sup> Там само.

Вона ті профілі хапа на льоту,  
Дає їм безсмертне життя, теплоту;

Всі маски свобідно вона відхиляє  
І в душах, мов в книзі, вигідно читає [1, 73].

Загалом, попри проголошену суспільно-виховну та цивілізаційну місію художньої творчості, попри «щирість» як ознаку поетичного самовислову поета, Франко не лише знімав маски з інших, але й творив маски для свого «я». Він виходив на маскарад життя, то вдягаючи маску, то відслонюючи обличчя, і ця зміна ідентичностей визначає найглибші перепади його ліричного тону та формує внутрішню ритміку його творчості. «У маскарад життя іди без маски» [3, 165], — наполягав він і знімав одну за одною власні маски. Тема маски — двійника стане однією з основних у його творчості. При цьому Франко трактував зняття маски і сам маскарад гностично: ідеться про дуалістичну колізію тіла та душі й опрозорення «явищ темної маси». Бути не суддею, а *другом, дзеркалом, обновою* — означає в цьому контексті бути провідником, шляхом до нового народження. Поет закликає:

У маскарад життя іди без маски,  
На торжище цинізмів і наруг  
Виходь з ліхтарнею з старої казки:

В ній щезне тіло, появиться дух,  
Прозора стане явищ темна маса.  
І будь ти людям не суддя, а друг,

І дзеркало, й обнова [3, 165].

Франко визнавав, що його творчість є символічною автобіографією, і писав у листі до Кримського, що «повне вияснення» його творчості можливе лише у зв'язку з його біографією. «Майже всі мої писання плывуть з особових імпульсів, — наголошував він, — з чуття далеко більше, як з резонів, усі вони, особливо моя белетристика, напосні, так сказати, кров'ю мого серця, моїми особистими враженнями

і інтересами, усі вони, як я вже говорив, у певній мірі <...> є частки моєї біографії» [50, 109].

Саме послуговуючися принципом маски, Франко перетворював біографію на символічну реальність. Він творив особливий різновид літератури, де речі біографічні подавав як типові, а своє індивідуальне чуття намагався заховати, подавши його у формі найоб'єктивнішого зображення найсуб'єктивніших почуттів, де конкретні факти підносили до рівня ідеалу й фіксував обриси «тіла» сучасної суспільності і сучасного чоловіка, подавав їх як тенденції розвитку «людськості». Маска забезпечувала дуалістичне бачення світу: таким, яким він є, і таким, яким має бути, а також подвійну перспективу бачення власного «я» — як провідника й жертви водночас, що дозволяла розцінювати приватність як факт цивілізаційний, громадський. І Микола Євшан, і Микола Зеров були схильні редукувати дуалізм Франка, оскільки бачили в ньому боротьбу двох іпостасей: чоловіка «приватного» і чоловіка «суспільного». «Ота боротьба з самим собою, страх виявити свої почування, всю внутрішню лірику і внутрішнє життя, — наполягав Микола Євшан, — спроваджує розлад в творчості Франка, дисгармонію поміж чоловіком суспільним, а приватними, що так скажу, почуваннями автора». А однак, «попри соціальні мотиви він не боїться висловлювати в поезії самого себе і йде в тім напрямі щораз далі»<sup>38</sup>. Зеров також розглядав усю поетичну творчість Франка як «повільну емансипацію поета від громадянина», яку зводив до «триступінного розвитку» від «суворої й молоді простолінійності» до «щемлячого болю людини, що падає під ярмом прийнятих на себе обов'язків», і, зрештою, — до «мудрої резолютивної зрівноваженості», гуманності й філософського спокою<sup>39</sup>.

Ніхто з критиків, проте, не відзначив важливої для Франкового художнього світу тенденції: він як митець оби-

<sup>38</sup> Микола Євшан. «Іван Франко (Нарис його літературної діяльності)», с. 144.

<sup>39</sup> Микола Зеров. «Франко-поет». Микола Зеров. *Українське письменство*. — Київ: Основи, 2003, с. 511, 512, 513.

рає певну культурну роль, витворює, відповідно до неї, певну маску та водночас постійно вказує на цю маску й численними повтореннями, скаргами, рефлексіями демаскує приховуване «я». Моделлю для низки соціальних узагальнень, психологічних і моральних колізій у Франка є передусім він сам. І боротьба чоловіка «приватного» та «суспільного», і «емансипація поета від громадянина» – все це спроби надати Франковій еволюції однолінійного характеру, елімінувати властивий письменникові дуалізм. Адже Франко існує водночас в обох іпостасях – як «внутрішня» і «зовнішня» людина, як чоловік «приватний» і «суспільний», причому він то з'єднує ці іпостасі, то переставляє їх, то маскує. Як митець він був схильний проєктувати на себе певну культурну роль, наприклад, поета-робітника, Каменяра, Мойсея, витворювати, відповідно до ролі, певну маску. З допомогою маски Франко не приховує, а, навпаки, виставляє на люди автобіографічність соціальних узагальнень, психологічних і моральних колізій. Відтак із себе, із власного досвіду він творить культурні типи й моделі, правлячи за цивілізаційну школу для сучасних і наступних поколінь. Причому водночас із суспільною маскою у Франка завжди проявляється і його лице як «приватного чоловіка», що породжує явище дуалізму – найоригінальнішу і найсуттєвішу ознаку його художньої творчості.

За реальним, однозначним, на перший погляд, типом його висловлювання переважно стоїть філософська, релігійна й культурна символіка. Нею наділено й образ каменярів. У цьому образі письменник закодував дуже суттєві для своєї культурософії ідеї. Як справедливо зауважив Євшан, починаючи від ювілею двадцятип'ятиліття Франкової творчості в 1898 році, «Франко називається найбільшим сучасним письменником в Галичині, каменярем поступу і вічно революційним духом». На такому визнанні твориться весь суспільно-культурний міт про Каменяра.

Суть такої мітотворчої акції, яка в цей час розпочинається в українській суспільності, полягає в тому, щоб «канонізувати ювілянта на батька народу і, тим способом зробивши

його "своїм найбільшим", делікатно обходять всі дразливі kwestії, які коли-небудь були поміж ювілянтюм а суспільністю»<sup>40</sup>. Так удасться присвоїти собі здобутки «іншого» і тим самим зробити його подібним до себе. Отож коли не можна не визнавати величі Франка, спостеріг Євшан ще 1913 року, залишається одне: «взяти з чоловіка ті всі заслуги на себе, аби було можна похвалитися успіхами національної думки, національною літературою і наукою. Говориться: ми маємо такого заслуженого і великого чоловіка, *наш* Франко. Франко таким способом стає *нашою* власністю, а далі навіть *нашою* гордістю, *нашою* заслугою!»<sup>41</sup>.

Євшан – критик, який започаткував аналіз франківського міту в нашій культурі. В десятю річницю Франкової смерті в 1926 році, коли було споруджено скульптурний образ каменяра на могилі Франка, цей міт однозначно зводиться до каменярського. Образ каменярів виринає в письменниковій однойменній поетичній візії, як сон. Той дивний сон, що його поет розгорнув у картину, апелює до образу «тисяч таких самих, як я» робітників із молотом у руках, прикованих «ланцем залізним» і долею поставлених серед «безмірної, «пустої» та «дикої» площини. Згори наказує їм сильний голос розбивати гранітну скелю і рівняти шлях «новому життю». Символіка ця, безперечно, високого духовного порядку: йдеться про духовне посвячення і аскетизм тих, хто служить правді та здобуває майбутнє для інших – тих, чие щастя «прийде по наших аж кістках». Як зауважив Микола Зеров, «це каменярство Франкове – не випадковий образ, це його *заповітний настрій*, його *звичайне самоозначення*», і з «Каменярів», «як із центру, радіусами розходяться всі інші мотиви ранньої франківської лірики»<sup>42</sup>.

Справді, вже в «Каменярах», написаних у двадцятидвохлітньому віці, зустрічаємо майже всі мітологєми, які

<sup>40</sup> Микола Євшан. «Іван Франко і галицька Україна». Микола Євшан. *Критика. Літературознавство. Естетика*, с. 476.

<sup>41</sup> Там само.

<sup>42</sup> Микола Зеров. «Франко-поет», с. 499.

Франко розгортатиме в усій творчості, – жертви, двійника, голосу «згори». Зустрічасмо тут і основні структурні елементи, на основі яких витворюється поетова власна мітологія. Серед них чи не найважливішим є бачення себе збоку, як у сні, що фіксує момент роздвоєння, коли «я» (дух, свідомість) відділяється і споглядає своє тіло збоку. Цей стан супроводжує крайнє емоційне напруження та свідоме самовідречення, аж до живопоховання, що вказує на ритуальність самої публічної акції. Каменярі – це візіонерський образ, сон, матеріялізація ідеалу, з одного боку, і втілення несвідомих почувань – із другого. Взагалі, попри узвичасне апелювання Франка – просвітника та позитивіста – до розуму-бистрокрила, він, як, може, жоден інший український письменник, занурений у глибини ірраціонального. Зокрема, як митець він відкриває світ підсвідомого й показує себе письменником-візіонером, уразливим до всіляких галюцинацій. У реальності галюцинації стають «фотографіями його переживання» в період хвороби, і такий його пенсічний стан особливо посилюється в пізній період життя<sup>43</sup>.

Сон про Каменярів спирається на статичні ментальні образи та локалізує центральну картину серед дикої, пустельної місцини. Така локалізація нагадує есхатологічну середньовічну картину і вказує на очікування кінця світу. Погляд концентрується на жертві, а ідейно – на ритуалі посвячення себе новонароджуваному світові.

<sup>43</sup> Франків сучасник Михайло Мочульський говорив про те, що поета мучили «елементарні галюцинації, а потім і складні. Йому причувався легенький стук в вікно чи в двері, тельнякання дзвоника або бренькіт мушки, замотаної в павуковій сітці. Коли ви читали "Перехресні стежки", вас, певне, мусіло охопити легке тремтіння, коли ви прийшли до того місця, де Франко пише: "Хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири – і став". Так кілька разів. А це ж не вигадка поета, тільки фотографія його переживання. Що ж і думати, коли душа поета стала висотувати з себе складні картини і кидати їх перед його очі?» (Михайло Мочульський. «З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916)». *Спогади про Івана Франка*, с. 370–371).

І всі ми вірили, що своїми руками  
Розіб'ємо скалу, роздробимо ґраніт,  
Що кров'ю власною і власними кістками  
Твердий змуруємо гостинець і за нами  
Прийде нове життя, добро нове у світ [1, 68].

Франків каменяр стає символічним утіленням цивілізаційної жертви майбутньому. Прикметно, що в перших варіантах вірша автор не приховував жертвоність, а навпаки – виставляв її. Фраза «твердий змуруємо гостинець і за нами» звучала так: «твердий змуруємо гостинець, а *над нами*»<sup>44</sup>. В остаточному варіанті тим шляхом прийде «нове життя, добро нове у світ», а у ранньому – *«пройде туди для всіх доба нова, свята»*<sup>45</sup>. Візіонерський образ проявляв несвідомі бажання та колізії, що їх ніс аскетичний герой-каменяр, а ширше – і сам автор. Серед творів, написаних у квітні 1878 року, зустрічаємо чорновий варіант вірша «Стара пісня», що є мовби прелюдією до «Каменярів». Франко значно пізніше правив цього вірша й, можливо, готував до друку. Уже в ньому звучить мотив колективної жертви та життя як *живої могили*. Символіка «живої могили» досить широка – від тюремної камери до тіла як в'язниці душі. «У хвилю задуми», – зізнається ліричний герой, обсервуючи «сковане людське нужденне життя», яке «стає могилою темною, живою», «холод смертельного болю-розпуки / Стискає моє серце, затемнює світ, / Безсильні, безраді опадують руки, / Життя зав'ядає, мов в студени цвіт». У ранньому варіанті вірша ці роздуми про життя «погане» закінчуються болісним вигуком: «Чому нам щасливо не жити, чому?». (Сам Франко не раз задавав таке питання в листах цього періоду, його він вкладав і в уста своїх героїв-соціалістів). Пізній Франко виправляє цей вигук на риторично нейтральне: «А як би направить, ніяк не збагну!».

<sup>44</sup> Рукописний відділ Інституту літератури ім. Шевченка НАН України. Фонд 3, № 216, с.16.

<sup>45</sup> Див. рукописні варіанти: Рукописний відділ Інституту літератури ім. Шевченка НАН України. Фонд 3, № 216, 226 і 227.

Далі поет зіставляє дві візії — «учених» і «простих» — на те, що можна назвати жертвою на шляху поступу. «Учені» (в ранній версії «премудрі») говорять:

Недовзі побачиш сам чорне на білім,  
Обмічене цифрами все до цяти,  
Будущого п'ятому ми світлом розсієм,  
Всім буде вигідно та весело йти!

Натомість «прості» навіть ніколи не дізнаються, як пише Франко, про цю жертву «ширих душ», що «стелять путь новим поколінням», — вони «стогнути, вмирають, / До царства будущего, знать, не ввійдуть!»<sup>46</sup>. Зі сказаного випливає, що саме безмовні «прості», ті, які співають стару пісню про «горе життя», не зможуть увійти «до царства будущего». У «Каменярах» Франко посилює трагізм — це саме ті, хто обраховує «все до цяти», знають, що «щастя всіх прийде по наших аж кістках» [1, 68].

Новий герой у «Каменярах» маніфестує себе як універсальний громадський тип — він почуває себе невіддільним від «інших», говорить від їхнього імені, артикулює їхнє жертвне призначення. Із погляду психоаналітичного, каменяр є при цьому водночас провідником і жертвою, символічним заміщенням автора й образом його почувань. Він почувається паном, бо йде за власною волею, знаючи, що є рабом чужої волі. «Ми рабами волі стали: на шляху поступу ми лиш каменярі», — зізнається ліричний суб'єкт «Каменярів». Амбівалентну й дуалістичну концепцію «Каменярів» зумовлює співіснування в одній ситуації і в одному персонажі різних іпостасей та двійників: вождя і жертви, індивідуального та громадського чоловіка, свідомого діяча й автомата (механічного виконавця заданої згори ідеї).

Одним із центральних образів, який повторюється у вірші п'ять разів, є «молот». Дуже характерно, що пізніше, в період загостреної хвороби, коли Франко скаржився на розмови з «духами», він оповідав, що до нього приходили з

<sup>46</sup> Там само, Фонд 3, № 216, с. 2.



того світу Драгоманов, Костомаров і Веселовський, і в його галюцинаціях виникає згадка про молот, цей атрибут алегоричного каменяра. Можна трактувати такі галюцинації психоаналітично, і тоді центральним образом «Каменярів» стає «голос сильний», що «згори, як грім гримить». Безперечно, 1878 року, коли написано вірш «Каменярі», такий голос міг асоціюватися лише з образом Михайла Драгоманова. Драгоманов як політик та ідеолог справив, можливо, найсильніший вплив на громадське та культурне посвячення Франка. У психологічному світі Франка він став фактично супер-его, ідентифікувався з караючим Божим мечем і суворим Батьком, став уособленням того голосу, що згори наказував каменярам «лупати» скалу.

Як відзначає Михайло Мочульський, Франко бачився з Драгомановим усього двічі, 1890 та 1892 року у Відні, а листування між ними розпочинається 1877 року. «Про 1876 рік, коли Франко лише бачив Драгоманова в аудиторії Омеляна Огоновського, а пізніше познайомився з ним в "Академічеськом кружку" й, може, сказав кілька слів до нього, нема що й згадувати»<sup>47</sup>, — пише Мочульський. Справді, в передмові до першого тому листів Драгоманова Франко вказує, що вперше побачив його 1876 року. Говорить він і про те, що Драгоманов несвідомо став причиною його першого арешту. «У липні 1877 року мене арештували на підставі одної згадки в листі Драгоманова, адресованім не до мене»<sup>48</sup>. У листі Драгоманов «подає не то поради, не то розпорядження, що робити руським поступовим кружкам у Відні і в Галичині між іншим згадує про мене, що я маю невідомо чого і до кого поїхати на Угорщину та об'їхати Угорську Русь»<sup>49</sup>, — так переповідає історію тридцятилітньої давности Франко. Він також пояснює, що на той час він як студент університету не мав «ані

<sup>47</sup> Михайло Мочульський. «З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916)». *Спогади про Івана Франка*, с. 378.

<sup>48</sup> Михайло Драгоманов. *Листи до Ів. Франка і інших. 1881–1886*. Видав Іван Франко. — Львів, 1906, с. 6.

<sup>49</sup> Там само.

підготування, ані часу, ані засобів» для поїздок не лише агітаційних чи політичних, але й суто етнографічних. Отож на підставі листа Драгоманова Франко було засуджено за участь у «таємному товаристві». Ця «зав'язка» кореспонденції з Драгомановим стала зав'язкою всієї життєвої драми Франка.

По смерті Драгоманова, видаючи його листи, Франко зізнавався, яким болісним був вплив Драгоманова на нього. «Мені видасться, що Драгоманов, — писав Франко, — певне, сам того не знаючи і не відчуваючи, робив собі з мене жорстоку гру, мучив, відпихав і знов притягав мене, зовсім безцільно, бо ж ані для загальної справи, ані для мене самого се не принесло ніякої користі»<sup>50</sup>. Називаючи Драгоманова «правдивим учителем», сотвореним бути «духовним провідником великої нації», «авторитетом», Франко водночас говорив про фатальний вплив Драгоманова на його самооцінку. «Я ніколи не мав претензії ані до Драгоманова, ані до нікого іншого, щоб зглянувся на мою бідність, щоб признавав мені якусь вартість, якусь заслугу, чи що, і я нікому не можу докоряти, що мені того не признав, що мене осуджував або підіймав на сміх. Але мене боліло се в листах Драгоманова, — зізнавався ще і ще раз Франко, — і заболіло наново, коли я порядкував їх до друку» [50, 314].

У болючих видіннях-галюцинаціях, які оповідав хворий Франко, Драгоманов наказував йому «повіситися». Франко гарячково описував, як його було приведено в церкву, а «Драгоманов вийняв з-під престолу золотий молот, казав положити мені руки на ковадло і так довго бив молотом по руках, поки не зробив ось що, дивіться!..»<sup>51</sup> — він показував спаралізовані руки. В «Історії моєї хвороби» Франко писав, що його мучив «суд Божий», якого вчинив над ним Драгоманов. У Франковій уяві саме Драгоманов накликав на нього демонів, які довгими дротами скрутили

<sup>50</sup> Там само, с. 9.

<sup>51</sup> Михайло Мочульський. «З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916)», с. 383.

йому руки, і на довгі роки засудив його на страшні пекельні муки.

Та й сам Драгоманов став тим демоном, що мучив хворого Франка. З погляду психоаналітичного, Драгоманов став поетовим над-я, зайняв місце суворого Батька, його догани та критика мучили Франка і, як зауважує Мочульський, «мучили його листи, в яких було багато розуму, але замало серця, і створили у Франковій душі жах перед Драгомановим. Франко, такий енергійний, відважний, згодом почав боятися Драгоманова, і той жах так глибоко закорінився в його душі, що, коли Франко занедужав, той жах у хворій душі розвинувся у страшного демона і – мучив його бідну душу до самої смерти...»<sup>32</sup>. Так постать Драгоманова й та роль каменяря, якій присвятив себе молодий Франко, стають джерелом хворобливих галюцинацій Франка. Через хворобу проявилася закладена в символіку каменярів болісна історія поетового «я».

Окрім мітологемами жертви й батьківського архетипу, мітологія «Каменярів» вибудовується також на основі гностичної символіки живопоховання. У Франковому архіві зберігається фрагмент одного з автографів вірша «Каменярі» з трьома початковими строфами, що їх викреслив автор. Їх темою є живопоховання того, хто називає себе каменярем. Назва вірша, яку закреслив автор, дуже символічна – «Я був»:

Я був ще молодий, мені життя всміхалось,  
Любові і надій весна ми розцвілась,  
І ось одного дня зо мною чудо склалось,  
Я сном твердим заснув. І всім чомусь здавалось,  
Що смерті надо мнов рука вже простяглась.

Я твердо-твердо спав. Приятелі зібрались,  
Оглянули мене і всі рекли: «Помер!»  
І швидко до майстрів, попів порозбігались,  
Згодили всіх та й ще о стипу постарались,  
І двері гробу під за мнов – живим! – запер.

<sup>32</sup> Там само, с. 379.

Я твердо спав! Не чув, як надо мнов співали  
 Плачливо-кислий спів надії на нічо,  
 Не чув я, як грудям о труну гуркотали,  
 Як клятви вічної печать на мене клали,  
 Нічого я не чув — усе, мов тїнь, пройшло<sup>53</sup>.

Викресливши ці рядки з вірша, поет приховав психологічний настрій та символіку ритуальної смерти, яка супроводила його посвячення в каменярі. Пізніше, пояснюючи алегоричний смисл вірша та розглядаючи польський переклад, що його здійснив Сидір Твердохліб, Франко зізнавався, що «Каменярі» були «впливом тодішнього мого положення й настрою» [39, 11]. Джерелом їх написання були два настрої. З одного боку, як писав Франко, «засуджений у процесі 1877–8 р., я вийшов із тюрми з тим почуттям, що всяка урядова кар'єра, спеціально ж учительство, до якого я приготовлявся, ходячи на університет, для мене замкнена». До того ж він живо відчував «ворожий настрій руської народности до тих ідей, задля яких мені довелося потерпіти більше як дев'ятимісячне тюремне заключення» [39, 11]. З другого боку, Франко стверджував, що не менше живо «відчував той гарячий запал, з яким горнулася до нових ідей часть галицько-руської молодежи» [39, 11]. Ця обставина відкривала можливість посвячення себе громадській праці та службі «братерству великому», «вільній праці» і «вільній любові» («Товаришам із тюрми»). Отож Франко поставлений у ситуацію, коли фактично ховає себе як «приватного» чоловіка і народжується як чоловік «громадський». У ліричного суб'єкта Франкової лірики цього часу домінує враження про нове життя, і він декларує:

Обриваються звільна всі пута,  
 Що в'язали нас з давнім життєм;  
 З давніх брудів і думка розкута —  
 Ожиємо, брати, ожием! [3, 335].

<sup>53</sup> Рукописний відділ Інституту літератури ім. Шевченка НАН України. Фонд 3, № 216, с. 13.

Пізніше Франко пояснював, що «Каменярі» стали алегоричним образом «громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги». Алегорію подано в формі сну, а сам вірш написано досить важким стилем, аби «викликати зразу пригноблююче, а потім освобождаюче враження». Прообразом стала конкретна картинка – робітники, що товкли каміння на будівництві дороги, а символічний зміст вірша був, як писав Франко, «пластичною проскіцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчуваючи його так живо» [39, 12].

Франкові коментарі прояснюють джерела мітології «Каменярів», однак центральна ситуація живопоховання затемнена. Ситуація живопоховання, повторена пізніше в «Похороні», має архетипне значення в контексті всієї творчості Франка. Гностичний зміст полягає в тому, що душа споглядає похорон власного тіла. Реальною ситуацією, яка породила таке відчуття, було тюремне ув'язнення. Саме тюремна камера викликає асоціації з могилою та живопохованням. У написаному під час ув'язнення вірші «Думка в тюрмі» молодий Франко зафіксував глибинний, травматичний досвід – відчуття могили-тюрми та болісне переживання відірваності від «вольного світу». Перший арешт виявляється чи не основною травматичною ситуацією Франкового тексту про себе самого – його символічної автобіографії. Він не забуває згадувати про той арешт майже щоразу, коли проговорює свою життєву історію. Із перспективи часу образа й біль того пережитого досвіду – *несправедливого ув'язнення*, яке зламало його *невинність*, – лише наростає. Складається і образ *несвідомого винуватця* – Драгоманова, котрий нібито спричинився до арешту. Саме тоді, під час несправедливого ув'язнення, Франко переживає символічну смерть. Він зізнається:

Живий у могилу заритий,  
Гляджу я на світлом облитий,  
На вільний, веселий той світ –

Кров жаром у жилах горить.  
 За що мене в пута скували?  
 За що мені воленьку взяли?  
 Кому я і що завинив?  
 Чи тим, що народ свій любив? [1, 43].

Думка про смерть переслідує Франка після виходу з тюрми. «Проскрибований» суспільством після арешту Франко зізнається в листі до Драгоманова, датованому кінцем квітня 1878 року: «Я частенько починаю думати о самовбивстві <...>» [48, 84]. У листі до Ольги Рошкевич він пише, що хоче стратити розум, що близький до цього, що тримає в себе в пляшечці зілля, яке «поволі убиває чоловіка, нищить його мускули, висушує го, як шкіпу, розстроює нерви, відбирає ясність очам, притуплює мислення і вкінці зовсім убиває чоловіка» [48, 95]. У віршах, написаних 1878 року, і саме життя прирівняно до могили. «Тихо круг мене, мов в гробі» [2, 280], – раз у раз повторює Франко і додає:

Мов серед пустині,  
 Жию серед людей, і кожна річ  
 Мертве лице до мене обертає [2, 280].

У червні 1878 року у Франковому листуванні з'являється і слово «маскування». Воно зринає у зв'язку з ідеєю свідомо посвятити себе «ділу» і для цього відректися від «слабости» кохання. «І ось мені прийшла в голову думка – для діла, великого, святого діла, котрому я посвятив своє життя, відректися тої слабости, розірвати послідню нитку, що в'язала мя з давнім життям» [48, 87], – пише Франко в листі до брата Ольги Рошкевич.

При цьому першопоштовхом було розчарування в тому, що він зможе матеріально забезпечити родину та зробити кар'єру, себто крах надій бути «нормальним» суспільним чоловіком. Як противагу такій незреалізованості, Франко вибирає свідомий аскетизм і громадське самопосвячення. Характерно, що саме після свого «маскування» та ритуального розриву, коли відновилося листування з Рошкевич, Франко розмірковує про те, що перетворити платонічну любов на

«розумну, правдиву любов», зробити її «елементом життя, таким кінцевим, як хліб або воздух» [48, 91], може лише «спільна боротьба за свої переконання, за своє існування». Він також розгортає цілу програму соціалістичного світогляду, розглядаючи в ній відносини «між мужчиною і женщиною» [48, 116].

Отже, 1878 року, коли було написано «Каменярі», Франко переживає істотну переорієнтацію себе, своїх цінностей і фактично народжується як соціаліст. Цей процес пов'язаний, однак, із втратою попередньої юнацької безпосередності, наївності, навіть еротичного захоплення, оскільки його листи до Рошкевич стають усе розсудливіші. Франко ніби втрачає половину свого «я», і думки про смерть, божевілля фіксують процес його ритуального самопосвячення громадським ідеалам. Зокрема в червні 1879 року він уже цілком розсудливо пише в листі до Рошкевич, дізнавшись про її заручини з Володимиром Озаркевичем: «<...> я чую, що сила мого чуття підтята, і мені здається, що ожити наново не може, та й, впрочім, нащо мені його тепер! Але, жалуючи на долю, що позбавила кар'єри мене і подібних мені, не забувай, що іменно наша недоля причинилась до витворення і скріплення нових характерів, чесних, розумних і мислячих людей, між котрими ти і другі можуть вибрати» [48, 192].

Франкові «Каменярі» символічно закріплюють момент ініціації. Рядки про живопоховання засвідчують, що Франко фактично бачить свою смерть як людини приватної. Віднині він інтерналізує своє «я», глибоко заховує справжнє лице й натомість виставляє свого двійника та одягає громадську маску. Маска каменяра, отже, є свідомим ідентифікуванням з новою соціальною роллю. Так у Франкову творчість входить тема двійництва. Скоєний акт самопоховання, тобто самогубство, стане при цьому постійним мотивом його символічної автобіографії.

Відтак «Каменярі», коментував Франко, «се алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги». Хоч він і за-

значає, що вірш не має автобіографічного смислу, однак у це важко повірити. Франко говорить, що тягар, який тисне на каменярів, є «таємний, укритий, психічний», отак розкриваючи механізм дії двійництва. Саме з психічного напруження та прихованого ініціяційного дійства живопоховання виростає колізія двійництва. Загнаний у підсвідомість таємний тягар ритуального самовбивства неминуче то викликає моменти напруження та галюцинації, то провокує моменти розслаблення, що супроводяться зустріччю «зовнішнього», публічного, та «внутрішнього», суб'єктивного, «я».

Окрім автобіографічного, соціального та психологічного контекстів, про які говорилося раніше, символіка каменярів має і масонський підтекст. Говоримо передусім про масонську символіку, яка має глибокий культурно-філософський і духовний смисл, та про масонський стиль, що має свою ейдологію. До стилю ірреального типу на початку ХХ століття масонство зараховував Павел Сакулін. «Чи можна говорити про масонський стиль творчості? Гадаю, що можна і потрібно»<sup>54</sup>, – досить категорично стверджував він<sup>55</sup>. Образ людини-мандрівника, сліпця, шукача істини, мотиви аскетизму, висока біблійна риторика, сектантська фразеологія, звернення до апокрифічних тем – такі, на думку Сакуліна, прикмети масонського стилю. Звичайно, масонський стиль легко прочитується у творчості письменників другої половини ХVIII та першої половини ХІХ віку, як такий, що розгортається в межах сентименталізму, преромантизму та романтизму; він також живив ейдологію та образність символізму й неоромантизму початку ХХ століття. Однак масонський стиль інтегрували й автори так званого синкретичного плану, в яких романтизм поєднується з реалізмом і навіть надає особливого забарвлення натуралізові, – до таких авторів, безперечно, належав і Франко. Масонсь-

<sup>54</sup> П. М. Сакулін. «Масонство». *Филологія и культурология*. – Москва: Высшая школа, 1990, с. 193.

<sup>55</sup> Сьогодні говорять навіть про масонський живопис (Володимир Боровиковський), масонську музику (Дмитро Бортнянський), масонську архітектуру (Васілій Баженов).



кий стиль збагачував літературну образність, а саме масонство опонувало раціоналізму просвітництва та продовжувало традиції ранньохристиянського духовного синкретизму, ідеалізму й гностицизму. Масонство приходило в Україну, як писав Сергій Єфремов, «або через Великоросію, або через Польщу»<sup>56</sup>. Відповідно до власної позитивістської концепції, Єфремов розглядає масонство через протиставлення народу й інтелігенції та асоціює масонство передусім зі спробою створити й розгорнути ідеологію самої інтелігенції. Шкодюючи, що масонству в Україні бракувало громадських і національних ідеалів, він указує на передумови, які могли би сприяти появі власного українського масонства. Вони були закладені в братських організаціях та філософії Сковороди. Подібно до масонських організацій, братства походили від середньовічних гільдій та цехів і були організовані згідно з певними правилами, мали власні ритуали й моральні ідеали. А філософія Сковороди ніяк не вписувалася в рамки загального просвітництва, базованого на раціоналізмі, і долучалася радше до нераціонального, інтуїтивного, або сердечного, знання, виразниками якого — серед інших філософій — були й масони.

Значний імпульс для розвитку масонства в Україні дав період романтизму, а також декабристський рух, вплив польських патріотичних таємних товариств тощо. Полтавська ложа «Любов до Істини» та київська ложа «З'єднаних Слов'ян», на думку Єфремова, стали найвідомішими масонськими організаціями в Україні. Зрештою, дослідник стверджує, що новостворюване українське масонство формувалося, аби «служити завданням українського громадського руху»<sup>57</sup>.

Роль масонського руху в Україні та його місце в суспільно-культурних і політичних ідеологіях XIX–XX століть

<sup>56</sup> Сергій Єфремов. «Масонство на Україні». Сергій Єфремов. *Статті. Наукові розвідки. Монографії*. — Київ: Наукова думка, 2002, с. 689.

<sup>57</sup> Там само, с. 695.

досі недостатньо досліджені<sup>38</sup>. Однак можна напевно говорити, що сліди властивих масонству ідей вільного розуму, духовної свободи, морального просвітництва, внутрішньої релігійності, філософії серця прочитуються і в «кирило-методіївцях», і в представників київських «Громад». Сучасні дослідники говорять про надзвичайну поширеність масонської філософії серед літераторів, політиків, науковців на теренах усієї Європи кінця XVIII – XIX століття.

Повертаючися до постати Франка, зауважимо, що масонськими ідеями живилася творчість багатьох Франкових улюблених духовних авторитетів, зокрема Гете. Та й коло науковців, із якими контактував Франко, було якщо не пов'язане, то принаймні ознайомлене з масонською натурфілософією та культурософією. Згадаємо принаймні Александра Веселовського та Александра Пипіна, з якими листувався і яких глибоко поважав Франко (Веселовський навіть збирався написати статтю про Франка). Як відомо, Пипін спеціально займався історією масонського руху в Росії («Русское масонство XVIII и первая четверть XIX в.», «Хронологический указатель русских лож, от первого введения масонства до запрещения его»). Цікавлячися давньоруськими літературними пам'ятками в руслі культурно-історичної школи, досліджуючи перехрестя різних релігійних і духовних течій – гностицизму, масонства, буддизму, та займаючися ранньохристиянською апокрифічною літературою, Франко був достатньо ознайомлений із масонською символікою.

У той же період, коли писалися «Каменярі», він міг перейняти її і літературно, і через знайомство з Драгомановим. У всякому випадку, «Каменярі» пропагують близькі масонству ідеї: духовного посвячення, служби майбутньо-

<sup>38</sup> Див. зокрема: С. І. Білокінь. «Масони і Україна: міркування з приводу проблеми й дотичної літератури». *Пам'ятки України*, 2002, № 2; Ірина Омельченко. «Український панславізм та ідея "Сполучених штатів Європи"». *Людина і політика*, 2000, № 1 (7); Михайло Ходоровський. «Масони у Галичині XVIII ст.». *І. Незалежний культурологічний часопис*, 2004, № 36.

му ідеалові, самовідречення, нового життя і нової людини, жертвності самопосвяти. Сама символіка каменярів є в основі глибоко масонською.

Із масонськими ідеями пов'язана ідеологія національного відродження в Україні: у їх світлі вона стає складником суспільно-культурних концепцій і окремих представників, і цілих політичних рухів. Зокрема можна говорити, що культурні та політичні ідеї Михайла Драгоманова, базовані на етиці свободи та раціональній просвіті, нагадують масонські ідеали. У трьох листах до редакції львівського «Друга» (1875–1876), які справили визначальний вплив на ціле покоління галицької радикальної інтелігенції та, зокрема, на Франкову долю, Драгоманов прокламував створення в Галичині «передової, європейськи освіченої відданої народу меншости». «Справа в тому, що вищезгадану меншину в Галичині треба ще створити і організувати. Найприродніше вам зайнятися цим створенням молоді <...><sup>59</sup>, – закликав Драгоманов студентів, згуртованих навколо «Друга». Таку «меншість» він ідентифікував із «передовою меншістю, яка ось уже з сотню років працює по всій Європі для звільнення розуму і волі народу від середньовічного рабства, і – меншістю, яка розвинула свіжі народні літератури для себе і для мас народу»<sup>60</sup>.

Такі суспільні й культурні ідеали Драгоманова можна кваліфікувати як загальноєвропейські та просвітницькі. Правда, можна зустріти і думку про те, що в 70-ті роки Драгоманова було посвячено в масони<sup>61</sup>. Хоча сам факт належності Драгоманова до масонського руху сьогодні потре-

<sup>59</sup> Михайло Драгоманов. «Третій лист до редакції "Друга"». Михайло Драгоманов. *Літературно-публіцистичні праці у двох томах*. – Київ: Наукова думка, 1970, т. 1, с. 427.

<sup>60</sup> Михайло Драгоманов. «Другий лист до редакції "Друга"». Там само, с. 409.

<sup>61</sup> Див.: О. А. Платонов. Терновый венец России. Тайная история масонства 1731–1996. Издание 2-е, исправленное и дополненное. – Москва: Родник, 1996. Цит. за: <http://www.rus-sky.org/history/library/plat1-1.htm>.

бує підтвердження, звернімо увагу на те, що 1867 року під керівництвом Гарібальді виникає міжнародна масонська організація «Ліга миру і свободи», яка проголосила створення Сполучених Штатів Європи. У рамках цієї ліги Михайл Бакунін створює таємну організацію «Альянс інтернаціональних братів», що, як стверджує Олег Платонов, відрізнялися стадіями посвячення: таємні «інтернаціональні брати», відтак — «національні брати» і далі — напівзаконний «Міжнародний альянс соціалістичної демократії». На Базельському конгресі Інтернаціоналу в 1869 році Бакунін намагався взяти в свої руки керівництво міжнародним Інтернаціоналом. У статті «По вопросу о малорусской литературе», написаній 1876 року у Відні, Драгоманов між іншим з надією говорить про створення «справжнього, просвітительсько-гуманного та федерально-народного слов'янофільства» в Росії, і серед його паростків з боку «великоросів» називає Бакуніна і Герцена, а з боку «малоросів» — членів київського Кирило-Методіївського братства, Шевченка й Костомарова. При цьому Драгоманов нагадує, що цих двох було заслано за участь у створенні таємного товариства, та підкреслює спільнослов'янські ідеали обох «братчиків»<sup>62</sup>. Привертає увагу послідовність, із якою український науковець і політик у листах до «Друга» проповідує програму нового організованого руху, складниками якого є і жіноча емансипація, і вироблення нової літератури, й національне та мовне ідентифікування себе з народом. Він підкреслював «пристрасне ставлення до справи», яке, на його переконання, лише й рухає суспільство. Особливо наполегливо Драгоманов проповідував розрив зі старою клерикальною інтелігенцією, стверджуючи, що варті поваги лише ті з вищих класів, хто найсвідоміше переходить «на сторону маси, plebis, тобто хто зраджує вищі класи й прагне злитися з масою, передаючи їй розумовий розвиток, наслідований від минулої історії з її

<sup>62</sup> Михайло Драгоманов. «По вопросу о малорусской литературе». Михайло Драгоманов. *Літературно-публіцистичні праці у двох томах*. — Київ: Наукова думка, 1970, т. I, с. 389.

процесом диференціації населення, досить болісним»<sup>63</sup>. Слово «зрада» якось випадає зі всієї моральної та суспільно-просвітницької риторики Драгоманова. Однак важливо, що від самого початку самопошвячення Франка (а листи Драгоманова були своєрідним євангелієм і для нього, і для інших молодих галичан) зрада тісно сусідить із поняттям вибору. Мотив зради (поруч із колізією двійництва) стане одним із наскрізних у Франковій символічній автобіографії.

Науково виважене дослідження впливу ідей масонства на розвиток української філософської, культурної та політичної думки дає змогу окреслити контекст східних та західних впливів, а щодо української літератури – простежити становлення провідних її образів і мотивів. Цікаво, що після смерті Драгоманова, говорячи про його світогляд, Франко апелює до масонської символіки. Як зазначав Франко, в тому типі дворянської культури, яку уособлював Драгоманов, давня козацька традиція ще на початку XIX століття зрослася з ліберальними ідеями Західної Європи [45, 424], а осердям теорії Драгоманова стала думка про те, що «планова перебудова суспільності потребує майстра і не допускається сліпим інстинктом». Аналізуючи суспільно-політичні погляди Драгоманова, Франко вказує також на масонську в своїй основі ідею духовного перетворення народу, якій поклонявся Драгоманов, а саме – «принципи культурності й освіти, що, виробляючи поодиноких людей і виховуючи їх у принципах свободи та пошани прав інших, тим самим підносять і з часом чимраз більше підноситиме інтелектуальний рівень та етичне вироблення цілих мас народу» [45, 428]. Так само листи Драгоманова до редакції «Друга», які справили вирішальний вплив на переорієнтацію молодих народоців, і зокрема Франка, в напрямку позитивізму, натуралізму та соціалізму, несли близькі до масонства ідеали морального індивідуального та суспільного перетворення. Не випадково, відтак, у Франкові хвороб-

<sup>63</sup> Михайлю Драгоманов. «Третій лист до редакції "Друга"». Там само, с. 423.

ливій галюцинації приходять люди, так чи так пов'язані з масонством: Драгоманов, Костомаров, Веселовський. Драгоманов тримає в руках золотий молоток, а саме молоток є франкмасонською емблемою майстра-масона й символізує силу, що руйнує всі перешкоди та прокладає шлях до вселюдської рівності.

А в образку «Рубач» (1886), присвяченому, до речі, пам'яті Михайла Драгоманова, Франко алегорично окреслює свій шлях — «далеку і важку мандрівку», блукання по темному лісі, галюцинації, видіння, демонічні спокуси, які лякають його, й, урешті, — зустріч із рубачем, «чоловіком у грубим, мужицьким сіряку» із сокирою в руках, — як процес, що нагадує масонські ініціації. «“Ходи за мною!” — відповів незвісний мандрівець голосом таким спокійним, лагідним і при тім рішучим, що відразу почув прилив нових сил у мускулах і нової надії в душі» [16, 217]. Усі перешкоди здолав таємний невідомий із сокирою в руках (чи молотом, бо він, як і каменярі, рубаче і скалу на своєму шляху). Навіть кров повішених жертв не похитнула його віри. «Храм наш в душі і в правді, — мовив. — Ті, що своєю кров'ю записали її свідоцтво, повинні бути для нас дороговказом, але не божками. Їх перемогу, але не їх могутність будемо святити» [16, 220]. Загалом уся алегорична картина подорожі, а також окремі її елементи (пекельна мандрівка, несвідомі страхи, сліпота, зустріч із лісовим велетом, народження почуття члена нової сім'ї, повчання велета не поклонятися символічній владі та майбутньому спасінню), дають змогу розглядати її як опис ініціацій, що їх, згідно з масонськими церемоніями, повинен пройти посвячуваний в учні. Ці ініціації звичайно є таємними, посвячуваний має символічно пережити в них щось близьке до смерті й нового народження, і стосуються вони досягнення знання. Таке «знання» проповідує Рубач: «Зумійте бути вільними — і будете вільними! Забажайте бути братами — і будете братами. Зумійте жити — і будете живі» [16, 221]. Рубач, який учить «рубати забори на шляху людськості, забори, покладені дикістю, темнотою і злою волею», тим са-

ним посвячує нового будівничого вселюдського храму і дає йому в руки сокиру.

Походження таємного товариства франкмасонів пов'язане з братством діонісійських ремісників, популярним ще в античні часи і підпорядкованим діонісійським містеріям<sup>64</sup>. У період середньовіччя це братство трансформується в секту будівельників-мулярів, або, інакше, мандрівників-масонів, чия таємна місія полягала в тому, що вони володіли архітектурними принципами і знаннями, які дозволяли їм дотримуватися гармонійних пропорцій природи та людського тіла й утілювати ці гармонійні принципи у створюваних храмових будівлях. Можливо, зовсім не випадково у творі «Борислав сміється» проповідником цехового братства є Бенедьо Синиця, якого Франко називає «помічником мулярським» [15, 264]. Самі ж каменярі в однойменному Франковому вірші перейняті вірою, що «кров'ю власною і власними кістками» «твердий змуруємо гостинець і за нами / Прийде нове життя, добро нове у світ» [1, 68]. Прикметно, що й себе самого Франко ідентифікував як «одного з тих робітників, що кладе цеглину по цеглині» до «будинку цивілізації» [31, 29], порівнював із муляром, який не лише кладе «деякий твердий камінь» у стіну народного розвитку, але й заповнює в ній «люки і шпари» [31, 308].

Виникнення таємних каменярських сект пов'язують також із єгипетськими колеґіями архітекторів-будівельників, що віддавна мають стосунок до релігійних товариств. Володіючи секретами універсальної гармонії, муляри-каменярі були наділені здатністю творити в унісон із колообі-

<sup>64</sup> Про гностичну та масонську філософію див., зокрема: *Гностики, или «О лжеименном знании»*. — Киев: УЦИММ-пресс-ИСА, 1996; Мэнли П. Холл. *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен*. — Новосибирск-Москва, 1997; Hans Jonas. *The Gnostic Religion. The Message of the alien God and the Beginning of Christianity*. Second ed. — Boston: The Beacon Press, 1991.

гом життя і смерті, ототожнюючи себе з творчою силою самої природи.

Окрім антропософських і натурфілософських ідей, масонська філософія була спрямована і на перетворення людства та на його оновлення. Масони бачать суспільство грубим і необтесаним каменем, природою, яку мають перетворити каменярі, ізмарагдом, який повинні відшліфувати майстри. Така філософська символіка повністю збігається з тією ідеологією каменярів, яку створив Франко. Адже його каменярі — це будівничі нового світу, які мають особливе знання та місію. Як герметичне вчення, що ввібрало східні релігійні уявлення, масонство було звернене до трансформації душі та збереження знання, що його людство накопичило впродовж віків. Складником трансформаційних ідеалів масонства було проявлення непрямого, освітлення неосвітленого, виведення свідомого й підсвідомого на інший, гармонійний рівень. При цьому свідомість умирас, давши підсвідомості можливість досягнути гармонії.

Масонська філософія є сумішшю езотеричних і гностичних ідей. У гностичному аспекті каменяр, будівничий і митець є посередниками, які ведуть до знання, і на шляху до нього їм призначена доля жертви. Подібно до того, як це було в діонісійських містеріях, масони сприймають життя як величну трагедію, смислом котрої є готовність пожертвувати собою, піти на смерть. Призначений на служіння величному майбутньому людства, у згоді з природною закономірністю, посвячений майстер має бути готовий відмовитися від життя і померти за загальне добро. Смертна людина помирає, щоби відродилася людина нова, достойніша й істинніша. Смерть переживається не лише біологічно, але й гносеологічно. Свідомість мусить померти, згоріти в огні трансформацій та ініціацій, бути перемеленою і роздрібною, перш ніж зможе перетворитися і досягнути нового, зрілого й оновленого стану.

Такі перетворення проходять фази від первісного найвищого стану знання та любові через роздвоєння, муки страждання в зрілому віці й холод смерті в старості, щоби укріпи-



лися основні підвалини людського життя: знання, мудрість і любов. Аналогічні до цих трансформацій колізії духовного, культурного та психологічного плану переживають численні герої Франкових творів, дошукуючись ідеального стану «цілого чоловіка». Ба більше, всю Франкову творчість можна розглядати як гностичну драму духовних і тілесних трансформацій на шляху до нового гуманістичного світогляду. Адже центральною метою всіх перетворень у Франка, подібно як і у масонів, є моральність, знання й любов до людства.

Масонська філософія тісно пов'язана з гностицизмом. Гностицизм (від слова «гнозис», що грецькою означає «знання») – загальна назва багатьох сектантських доктрин, що виникали протягом перших п'яти століть християнства. Складниками гностичних учень ставали східні мітології, астрологічні уявлення, іранська теологія, елементи єврейської – біблійної чи окультної – традиції, християнська есхатологія спасіння, платонівські ідеї. У гностичному контексті «знання» – це знання специфічне, знання про те, що має надприродне значення і стосується Божественної сфери буття. Водночас гностичне знання несе в собі практичний аспект, оскільки спрямоване на видозміну гуманістичної ситуації. Знання трансформує того, хто знає: він перетворюється в акті пізнання. Прикметою гностицизму стає дуалістичне уявлення про буття, за логікою якого співіснують Бог і світ, дух і діло, душа і тіло, світло і темрява, добро і зло, життя і смерть.

У культурологічних працях Франко часто й багато говорить про гностицизм, масонство, богомилство як духовну течію, що мала значний вплив на давньоруську літературу. Подібно до інших, він розглядає в гностичному аспекті й саме раннє християнство, говорячи, зокрема, що «уже в Павлових листах видно способами рабинської діалектики і книжності виставлено гнозу сина Божого, що тілом умирає на хресті як жертва за людські гріхи, щоб духом віджити на образ Божої величності в блискучій людській подобі і розпочати панування над громадою, зложеною з усіх на-

родів» [38, 438]. «Фантастичний одяг» християнської гнози, за Франком, був семітського походження, «черпанним із жидівства і первісного християнства». Саме ж «метафізичне ядро» гнозису, а саме — «розуміння дійсності, як відпадення від ідеї, матерії як сутності, противної Богу, тіла як в'язниці душі, розрізювання людей на тілесних, душевних і духовних і т. ін.», будувалося на грецькій філософії.

Символічним утіленням розгорненої на основі дуалізму та спрямованої на гармонізацію душі й тіла гностичної драми в трактуванні пізнього Франка є Дантова «Божественна комедія». Сама комедія є внутрішнім світом душі Данте, стверджує Франко, його мандри — прямування душі по слідах найнижчого падіння, на яке приречена людська природа, аби відновити, визволити її та поєднати з духом. Образ Беатриче є при цьому майже софійним символом знання і духовного відродження. «Се він зітхає й плаче на початку, — твердить Франко, — се він переходить усі страховища душевної муки, сумнівів, прогріхів, се він висловлює своє обурення до найпоганіших злочинів, до яких здібна людська природа, се він, ведений важкою життєвою конечністю, спускається все нижче й нижче, туди, де панують пожежі диких пристрастей, демони скажених намірів, огидливості злочинів і нестерпна заморозь розпуки. Але його рятує незрима сила — любов до Беатриче, до чистої дівочої душі, до знання, до чесности, до всього, що найкраще і найліпше в людській природі» [12, 78].

Такий поетичний гнозис розгортається історіософськи, космогонічно, духовно-релігійно й індивідуально-психологічно. Адже Франко трактує Дантову поему як «малюнок душевного перелому в душі кожного чоловіка, того перелому, що починається гріхом, порушенням суспільного порядку та етичного закону, і через безодні завязтості, зневіри, розпуки доходить до жалю, каяття, покути, і кінчиться розкошами поєднання, і душевного відродження та заспокоєння». Саме Дантову комедію Франко вважає «першою студією новочасної душі, виведеної з гармонії і раз у раз занятої змаганням знов дійти до гармонії» [12, 79].

Всю Франкову творчість можна розглядати як гностичну драму, зав'язкою якої є «Каменярі». Саме така гностична основа простежується на глибинному рівні творчих шукань, етапів еволюції, культурософських концепцій Франка. Ця драма дає змогу вийти поза дидактичне трактування окремих положень, вихоплених із Франкових творів, оскільки відкриває іманентну логіку художніх, духовних і навіть громадсько-політичних трансформацій письменника.

Франкова гностична драма має різні акти й розгортається паралельно на різних рівнях, залежно від віку, природних циклів, громадських колізій, суспільних і національних ідеалів. Вона також має декілька рівнів: інтелектуальний, природний, душевний. Її стадіями є фази ідеалізації, роздвосня та гармонії. Форми, в яких розгортається гностична драма, є водночас і реалістичними, й алегоричними, натуралістичними та параболічними. Всі ці рівні, фази та цикли переплітаються, перебувають у постійному процесі трансформації та переходів. Не дивно, що Франко вибудовує індивідуальні духовні шукання в унісон із процесами самопізнання людськості, а також із природним колообігом народження і смерті. Цикли суб'єктивних духовних перетворень нагадують у його поезіях природні процеси зміни пір року, вбирають віталістичні заклинання, звернені й до матері-природи, й до вищого духу – знання. Такі перетворення мають і соціально-культурний символічний контекст. Він пов'язаний із національними ідеалами, з розвитком нової української інтелігенції, з якою ототожнює себе Франко, а саме – радикальної інтелігенції, що ідентифікує себе з «мужицтвом» і свідомо служить народній просвіті. У кожному з цих випадків – на рівні соціального ідеалу, нового знання, нової інтелігенції, власного «я» – йдеться про перетворення та народження нового стану і нового знання, а також про жертву, що «вмирає на шляху». Символіка провідника, каменяра, іншими словами, *жертви, що вмирає на шляху*, матиме у Франкових творах багатопланове означення і стане центральною в його гностичній культурософії.

## Мужик

Франкові каменярі приймають антиромантичну роль. «Бо не герої ми і не богатирі!» – заявляє один із них, ясно вказуючи, що йдеться не про давній вік аристократії, але про плебейський і профанний новий час, коли, як скаже Франко, героєм стає не байронівська «зайва людина», а «продуцент». Щоправда, Франко згадує, що в каменярів душа боліла і серце рвалося, що десь були залишені у світі матері, жінки та діти, друзі й недруги. Панівним стає, однак, дух посвячення і поступу, з одного боку, та віра в існування іншого, нового світу – з другого боку. Символіка «каменярів» поки що позбавлена глибокого трагізму, він приглушений, гармонізований пластикою сну, видива. Уже значно пізніше, на початку ХХ століття Франків каменяр трансформується в Мойсея, трагічного героя, який сумніватиметься в голосі Єгови – імовірно, тому голосі, що згори наказує каменярам «простувати духові шлях». Франко говорить і про всесвітню самотність пророка, якого відігнав його народ, і про те, як непросто утримувати гармонію індивіда в «одній громаді».

Саме на основі «Каменярів» виростає міт про Франка як «робітника» на полі поступу та пекаря, що пече хліб «для щоденного вжитку», як «мужика», пролога, а не епілога. Відтак мітологема Каменяра, витлумачена просвітницьки, без усвідомлення духовної драми, закладеної у Франковій візії каменярства, стала маскою, що приросла до обличчя, а сама назва «каменяр» – синонімом деперсоналізованого українського автора.

Інша Франкова маска на маскарадї життя – «мужича». Франко зовсім не випадково спроектує свою «мужиччу» філософію і на творчий геній Шевченка, назвавши його поетом-мужиком. «Він був сином мужика і став володарем у царстві Духа» [39, 255], – говоритиме Франко, перекладаючи на Шевченка власну символічну автобіографію. У статті 1891 року про Шевченка він говоритиме про історичну подію в європейській літературі, що сталася близько 1840 року: «у літературі з'явився мужик, простий сільський мужик» [39, 248]. Франко також наголосить, що мужик не лише став об'єктом зображення, героєм повісти або поеми, але постав у Шевченка як «робітник і борець за потоптані людські права всього загнаного в рабство мужицтва» [39, 249].

Тим моментом, коли Франко публічно одягне маску «мужика», стане 25-літній ювілей його творчої діяльності. У своїй ювілейній промові Франко стверджуватиме власну прив'язаність до сучасності і її потреб. «В кожнім часі я дбав про те, щоб відповісти потребам хвилі і заспокоїти злобу дня» [31, 308]. Він назве себе «пекарем, що пече хліб для щоденного вжитку», малярем, який заповнював «люки і шпари», іронізуватиме: «зробили мене гетьманом, яким я ніколи не був і не хотів бути; зробили мене керманичем, хоч я, придивившись правдивим керманичам на дарабах на Черемоші, зовсім не мав би охоти ним бути; зробили мене проводирем, хоч я любив лише йти в ряді» [31, 310].

Та найголовніше – 1898 року він розпочне творити новий міт про себе. Каменяр, Джеджалик, Мирон – усе це різні іпостасі, двійники, псевдоніми та культурні образи, які він створив раніше. Тепер Франко пропонує свій образ як «сина селянина». Імовірно, до цього прислужилася культурна і політична діяльність Франка 90-х років, його участь у селянській радикальній партії, симпатії до національно-політичної ідеології. Адже Франко закінчує промову майже політичними лозунгами: «Тільки солідарність з тим нашим бідним, сірим, але конкретним братом охоронить нас від абстракції і доктринерства, поведе наш національний розвій простою вірною дорогою» [31, 310].

Франко назве себе «сином селянина, вигодуваним твердим мужицьким хлібом», і подасть приклад майже ритуального посвячення себе «мужицтву», «народу». «Яко син селянина, вигодований твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові» [31, 309], — говоритиме він на ювілеї 1898 року. Саме із «сином мужика» Франко запропонує асоціювати власну цивілізаційну та культурну роль.

Зрештою, у написаній 1895 року передмові до збірки польськокомовних оповідань «Niesco o sobie samym» (1897) Франко вже приміряв на себе маску «сина селянина-русина». У передмові він зарахував себе до «письменників-робітників і ремісників» і запропонував свій культурний ідеал «сина селянина-русина». «Як син селянина-русина, вигодований чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, — писав Франко у передмові, — почуваво обов'язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали» [31, 31].

Франко також подав у передмові *символічну генеалогію* такого культурного типу «сина селянина-русина» для майбутніх біографів (хоча перед цим запевняв, що не належить до тих митців і майстрів, про яких пишуться біографії). «Я русин і походжу, правдоподібно, від зукраїнізованих німецьких колоністів», «мій батько був звичайний селянин і робив панщину — не якомусь дідичеві, а цісарсько-королівській камері, не вмів ані читати, ані писати, та, незважаючи на те, був світлою людиною і віддав мене, слабовиту і до селянської праці нездатну дитину, до школи», — коментував Франко свою символічну біографію. Хоча Франків намір полягав у тому, щоби запропонувати нову культурну модель мужика-інтелігента й, очевидно, підкреслити типовість генеалогії, він, однак, заакцентував винятковість свого походження не лише національно, але й соціально: «Вихід з-під селянської стріхи на ширшу, публічну арену — це у нас досі надзвичайно рідка річ» [31, 29].

У передмові Франко свідомо вдається до кількох скандальних признань. «Передовсім, признаюся до гріха, котрий багато патріотів уважає мені за смертельний: не люблю русинів», — писав Франко. «Отже, д-р Франко не любить русинів і Русі, — так це було прокоментовано в анонімній статті «Сутна поява» в «Ділі». — Га, на милування нема силування, — але у чужих. Як нас не любить поляк, москаль, румун, маляр, німець, то Бог з ними, не можемо їм за те докоряти. Але як русин не любить русинів і Русі, то зовсім інше». Стаття Франка стала приводом для розмови про природу українського патріотизму. Для Юліана Романчука, який був автором статті у «Ділі», любов до Русі — річ природна та родинна, по суті, патріархальна. «Отже, любимо Русь, як любимо свою родину, і то цілу родину, — повчально писав він, не припускаючи і частки критицизму, — не одного або другого члена її, як любимо батька, її матір, і братів, і сестер, і дітей, і всю дальню рідню, разом узявши. Та її не питаємо, за що і що в ній любити, але любимо, бо то наше, бо то родина»<sup>65</sup>.

На противагу такому старосвітському народницькому патріотизмові Франко запропонував ідею модерного патріотизму — як вибору та «псячого обов'язку». Духовна автобіографія, яку свідомо вибудовував Франко, ставала актом культурного символізму.

### Дещо про символічну генеалогію Франка

Іван Франко народився 27 серпня 1856 року. У метричній книзі було зроблено запис латиною: «Року божого тисяча вісімсот п'ятдесят шостого (1856), місяця серпня, дня двадцять сьомого (27) в селі Нагусвичях, № будинку 7, народився хлопчик, греко-католицької віри, правого ложа, на ім'я Іван, син Якова Франка, землероба з села Нагусвичі, і Марії, доньки Миколи Кудьчицького». Цей свосрідний мужицький родовід розгорнеться в культурно-антропологічну історію фор-

<sup>65</sup> Цит. за: Михайло Грушевський. «Апостолові праці», с. 211.

мування українського інтелігента, віддзеркалиться на Франковій долі та стане важливим мотивом його творчості. Цей культурний текст символізуватиме передусім традиційність землеробського (селянського) світу, з яким Франко ідентифікує своє Я. Мужичий родовід також правитиме за ідеал цивілізаційної, просвітницької за суттю діяльності Франка. Створюючи з власного життя цивілізаційний міт, він прагнутиме символізувати кожен мить свого приватного життя як етап розвитку та становлення нового – культурно свідомого українського інтелігента, що вийшов із селянського світу. Цим значною мірою пояснюється автобіографізм Франкових творів, а також Франків культурний і політичний цивілізаційний ідеал: зробити народ повноцінною суспільно-культурною силою.

Дитячі роки, перші життєві враження, дитяче світовідчуття, передчуття тощо Франко-письменник уважно й детально аналізує та описує у своїх творах, ясна річ, художньо перетворюючи й типізуючи їх із огляду на найголовніший і основний їх зміст – віддзеркалювати передумови та особливості формування національної інтелігенції. Франкові спостереження і зауваження ґрунтовані передусім на символізації власного життєвого досвіду, як, наприклад, ув образі малого Мирона. «Лучаються по наших селах доволі часто такі дивовижні появи. Все у них змаленьку не так, як у людей: і хід, і обличчя, і волосся, і слова, і вчинки. А коли прийдеться такий дитині вік жити під тісною сільською стріхою, без ширшого досвіду, без яснішого знання, коли відмалку нетямучі родичі почнуть натовкати в неї все на такий спосіб, "як звичайно у людей", то їм і вдасться придавити вроджений нахилок до свосрідного» [15, 70] – так письменник маркує особливий родовід свого автобіографічного героя.

Свої дитячі роки Франко загалом називав картиною «світлою, та в багатьох поетичною в порівнянні до темної нужди та зопсуття, серед яких виростають дуже часто діти бідних людей по містах» [39, 229]. У дитячому світі він шукає чимало вражень, картин, образів, які пізніше



часто фігуруватимуть у його творах і стануть частинами його культурно-цивілізаційного ідеалу. Такий, приміром, образ вогню в батьківській кузні, як і загалом батьківський культурний архетип у Франковій творчості. Батько походив із «панцизнянних селян, до того ж був доволі можливий селянин, а до того коваль» [49, 240], — зізнавався Франко, — і був «як на ті часи дуже добрим ковалем» [39, 37]. У батьківській кузні завжди було людно: «йшлося до коваля, як у гості, як до сусіди, а не як до ремісника, щоб зробив те, що треба, та й бувай здоров, я тебе не знаю, ти мене не знаєш» [21, 161].

Величність, могутність і статечність коваля і сама ковальська справа, це стародавнє ремесло, безпосередньо пов'язане з корисністю праці («батько був славний коваль, на всі околиці села, особливо його сокири мали велику славу» — наголошував Франко в автобіографічному оповіданні «У кузні»), у символічному світі письменника ототожнювалися зі всією патріархальною традицією селянського побуту. Можливо, саме тут і зароджувалися та формувалися перші враження про природність і повноту спільної справи, почуття колективності, тобто ті ідеальні чинники, що позначилися на Франкових ідеалах вселюдьскости. В кожному разі, вогонь батьківської кузні, який «освічує перші контури, що вириваються із темряви дитячої душі» [21, 159], перетвориться на батьківський символ і стане поетичним узагальненням надзвичайно важливих для письменника ідеалів. Працю коваля Франко сприйматиме як архетипне узагальнення власного шляху: «Сорок літ, мов коваль, я клепаю / Їх серця і сумління / І до того дійшов, що уйшов / Від їх спин і каміння» [5, 242]. На схилку років письменник звернеться саме до дитячих літ, із жалем зауважуючи: «Не лише з кузні, але майже з усього, що було тоді основою тихого, патріархального життя в нашій закутку, не лишилося майже ані сліду» [21, 169].

Франкові довелося опинитися в центрі дуже інтенсивних процесів індустріалізації та розпаду старих патріархальних підвалин життя. Наприкінці XIX віку відкриття нафтових копалин у Прикарпатті (Борислав) просто

на очах перетворювало колись квітуче Підгір'я у «пастку», що, за словами Франка, «висисає вдовж і вшир всі сусідні села, — пожирає молоде покоління, ліси, час, адорів'я і моральність цілих громад, цілих мас» [14, 276]. На зіставленні традиційного патріархального та нового, індустріального світів і виростала його утопічна віра в добру людську натуру та в «людяність» як правічну сутність буття.

Безпосередньо на життєвому шляху Івана Франка можна простежити умови виховання нової української інтелігенції. Коли хлопцеві було шість років, батько віддав його до школи, тривіальної (чи початкової) школи сусіднього села Ясениці Сільної. В автобіографії, яку Франко укладав 1890 року, він відзначав: «Там я пробув два роки і вивчив читати по-руськи (під проводом вуйка, через 10 днів), по-польськи і по-німецьки (се ще були часи германізації), писати, рахувати (чотири операції) і співа-ти до служби Божої» [49, 241]. Школа в Ясениці Сільній відрізнялася від нагуєвицької тим, що тут навчання віддавна було поставлено краще (у нагуєвицькій школі тоді «вчили тільки руського та потрохи церковнослов'янського язика й церковного співу»). Деякі враження шкільних років письменник використав у творах, зазначаючи при цьому, що, крім історичного й автобіографічного інтересу, їх головний сенс є передовсім літературним і психологічним. Загалом Франко визнавав, що ці роки, «поминаючи деякі непріємні епізоди, все-таки були радісними літани моєї молодості» [39, 38].

«По двох роках батько віддав мене до Дрогобича, — писав письменник, — до т(ак) зв(аної) німецької або нормальної школи у василян до другого класу, де я, по-му-жицьки вбраний, боязливий, несміливий та часто неми-тий хлопець, цілий курс бувши посміховищем у класі і, перетерпівши досить від деяких нелюдських учителів, <...> при кінці першого курсу на превелике диво ціло-го класу і своє власне одержав першу локацію. На ек-замені, котрий був властиво тільки парадом, був і мій батько, — я не бачив його, а тільки коли мене викли-кали першого, щоб одержати нагороду (книжку), то я

почув, що він голосно заплакав» [49, 24]. Так у житті малого Франка закінчується батьківський період: через два місяці після того, як Франко, закінчивши перший рік у василянській школі, отримав на іспиті першу локацію (місце), його батька не стало. 15 травня 1865 року батько помер. Присвячуючи йому одну з епічних поем, Франко писав:

Коли нещастям, горем битий  
Не заклепивсь, не знидів я,  
А встав, щоби братам служити,  
То все те – спадщина твоя [2, 468].

Поема «Панські жарти», що загалом випадала зі стилю Франкових творів кінця 80-х років, була одним із найулюбленіших поетових дітищ. Ця своєрідна епопея реалізувала давні Франкові симпатії та настрої і, зокрема, розгортала одну з драматичних сторінок історії селянства, з яким письменник відчував кровне споріднення. Присвячуючи поему батькові, поет здійснював акт самоідентифікації. Він утілював ідеал народної спільноти, хоча був далекий від того, щоб перетворювати симпатичний образ сільського священика на зразок «інтелігентного гал(ицького) русина» [50, 31]. В основі епопеї – народний дух, високоморальна духовна сила та волелюбність «мужицтва», в якому Франко бачив передумову та джерело загальнонародного єднання і загальнонародського прогресу:

Лицарський дух, воєнну славу,  
Всю ту минувшину криваву,  
Всі ті багатства і пишноти,  
Всі зопсуття і всі підлоти,  
Гумори панські, лови, карти,  
І всякі гулянки шальні,  
І ласки панські, й панські жарти –  
Мужик все виніс на спині [2, 14–15].

У родині залишилася мати з чотирма дітьми, розладнане господарство й багато рідні, звиклої жити в щедрому батьківському домі. Так смерть патріярха, власни-

ка дому, голови роду, часто-густо завершує цілу епоху. З погляду цивілізаційного та культурного, для Франка розпочинається новий період життя. Щоб підтримати родину й господарство, мати, яка на 33 роки була молодшою від свого чоловіка, приймає молодого хлопця з Ясениці Сільної та вдруге виходить заміж. Гринь Гаврилик, колишній бориславський робітник, ставиться до чужих дітей із увагою і є представником зовсім іншого селянського типу. «Це натура наскрізь практична та реальна, — писав Франко про вітчима, — без іскри поезії, а зате з значною дозою скептицизму і вільнодумства, чоловік сильної волі і енергії». «Я й досі дуже високо поважаю його, — відгукувався дорослий письменник, — як звичайно поважаємо того чоловіка, що відзначається прикметами, яких у нас самих мало» [49, 241]. Франко вчиться в Ясениці Сільній і живе у матеріного брата, шляхтича «загонового» Павла Кульчицького, «досить бідного селянина і одного з найсимпатичніших людей», котрих довелося зустрічати [49, 241], у домі своєї бабусі, де ще живі були розповіді про польське повстання 1863 року, перекази та легенди, пов'язані зі становою психологією, ідеологією та побутом дрібної шляхти. Пізніше Франко перебирається до Дрогобича і перші три роки міського життя живе в родині «цюці» Кошницької біля Бориславського тракту. Це було польсько-російське та єврейське оточення, міські типи, дотепер йому невідомі. Новим був і весь міський світ, обмежений шинком і скотобійнею.

«Для мене, селянського сина, що привик чути вічні побоювання та бачити тривожну увагу на природу, на хмари, на вітер, на мороз або спеку, на фази місяця, було новою те рівне, веселе життя міського ремісника, відірване від природи й її примх, розмежоване зовсім іншими межами, поділене по зовсім іншій шкалі» [21, 176], — згадував письменник в автобіографічному оповіданні «У столярні». Власне, з таких нових відчуттів і спостережень виростав образ фантастичної істоти — міста-частки, міста-організму, де людина губиться, а її провини та чуття, підсилені контрастами при-

родного і неприродного, розростаються страшними психологічними передчуттями. Тут, у місті, «сонце паладо ясно на безхмарному небі. В повітрі, високо над отим смердючим та брудним гніздом, уносилаь якась радість, якийсь празничний настрій. В моїй душі чувся веселий шум лісу, плюскіт чистої річки, мерехтіли постаті селян у чистеньких білих сорочках і дівчат у червоних спідницях зі скиндячками на головах. Мене щось стисло за серце, мов чорний рак здоровим щипом. Я весь стрепенувався, по мені пройшло неясне чуття, що той чорний рак, ухопивши мене тепер за серце, не пропустить його вже ніколи» [21, 173–174]. Франкові твори передали моральні та психологічні зміни характерів на тлі дрогобицької околиці, закріпивши входження й зіткнення сільської людини з міським побутом. Франко був першим поміж українських письменників, які також відобразили натуралістичну конкретність міста.

Говорячи про становлення автобіографічного Франкового героя, звернемо увагу на те, що міське життя асоціюється для нього не лише зі своєю маргіальністю, але й із типом міської культури, еkleктичної та закросної на відборі (іншими словами, масовою літературою). Гімназійним рокам Франко присвячує оповідання «Гірчичне зерно. (Із моїх споминів)», де розповідає про один із переломних моментів свого юнацького життя, — знайомство з «інтелігентним пролетарем» Францом Лімбахом, із німців, у минулому дрібним чиновником, людиною освіченою та самобутньою. Знайомство з ним, а особливо з його світоглядом, як на той час типовим для освіченої людини галицького провінційного містечка («Се було щось подібне до цілоти, з бідною зліщеною з найрізномірніших шматочків людського знання, які міг у тих часах нахапати цікавий чоловік по галицьких провінційяльних містах» [21, 324]), розвинуло літературні зацікавлення молодого автора. «Головна і одинока цінна річ у нього був його темперамент, — писав пізніше Франко про Лімбаха, — живий, меткий, швидкий до заключень, занадто

смілих, ненаукових і нелогічних, але все характерних, а для мене особливо інтересних, бо побуджували мене до власного думання», – згадував він. Ці роки змушення та виховання стануть культурно-психологічною моделлю виховання «розумної та практичної людини», зі своїм «матеріальним та духовним світом» [18, 185]. Саме на основі такої моделі він зображуватиме характер сучасного українського інтелігента й історію його становлення, як, скажімо, Бориса Граба з незакінченої повісти «Не спитавшись броду». «Обдарований незвичайними здібностями, величезною пам'яттю, бистрим і ясним розумом, – писав Франко, – він із тими вродженими дарами лучив велику пильність і працьовитість, замилювання до порядку і точности і вироблене гімнастикою та фізичною працею здоров'я та сильну будову тіла» [18, 177].

Виховання українського інтелігента, яке цілеспрямовано розкривав письменник, базувалося на особливій культурно-антропологічній концепції, сформованій у Франка під впливом позитивізму. Селянський родовід, патріархальна впорядкованість життя, міські впливи, лектура – все це сукупно складалося в цивілізаційний міт про інтелігента-мужика.

Досліджуючи Франків родовід, Іван Негребецький звертає увагу, зокрема, на факт, що його мати Марія «була шляхтянка з роду Кульчицьких по вітцю і з роду Гвоздецьких по матері», молодша за свого чоловіка, заможного коваля Якова, 45-літнього вдівця, на 25 років<sup>66</sup>, та підкреслює, що «психіка шляхти хоодачкової з часів панщизняних уважає собі рівнорядним чоловіка чину, пожиточного загалові, хоч би ним був зайда ремісник-коваль (в Ясениці – Фйзенбарт, Бавм, Кернер) або панщизник-мистець (Гр. Стронський, артист-маляр, різьбяр, співак в криласі, заступаючий регента)»<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Іван Негребецький подає саме цю цифру – 25 років, а не 33.

<sup>67</sup> Іван Негребецький. «До родоводу Івана Франка». *Спогади про Івана Франка*, с. 556.

Відтак Франко, як і інші дослідники, пов'язував духовний аристократизм із впливом бабці Людвіки. Малий Франко часто перебував у родині своєї бабусі Людвіки Кульчицької, що належала до ходачкової шляхти. Під впливом Кульчицької, як зауважував Іван Кобилецький, «виховувався Іван Франко за дитячих літ у Ясениці-Сільній, а потім з Дрогобича приїздив до неї кіньми на вакації аж до її смерті 1871 року». У хаті Кульчицької відбувалися зібрання шляхти, яка на той час втратила привілеї та була зрівняна із селянством, і малий Франко був свідком цих зібрань. Можна, відтак, прислухатися до слів його сучасника, який зауважив, що «вся психіка ходачкової шляхти та вища культура Людвіки Кульчицької безумовно вплинули на пізніший характер Івана Франка»<sup>68</sup>.

І саме з цього шляхетського аристократизму Негребецький, як і інші, виводить Франкові альтруїзм, ідеалізм, естетизм. Натомість внутрішню колізію Франка він убачає в тому, що по смерті бабці Нагуєвичі «дають йому в світ печатку сина коваля-хлопа з розпитого села, що ні про що не хотіло думати», це породжує основний конфлікт, основну причину «його душевного болю».

Негребецький окреслює конфлікт двох культурних сил, що відбувся психічно, морально і культурно на постаті Франка, через різке протиставлення шляхетства та мужицтва, ідеалізму й матеріялізму, «вищої культури втраченого раю, що блиснув дитині як щось посідане, реальне в аристократизмі жіночих компонентів його роду, не виключаючи Кульчицьких» та «зоологічно примітивного стану цілої плеємної суспільності» тогочасного села. Вплив расових теорій, особливо популярних у донцовському «Літературно-науковому вістнику», де 1926 року було опубліковано статтю Негребецького, безсумнівний у такому трактуванні родоvodu Франка. І «вища культура», і духовний жіночий аристократизм – все це типові для того часу ідеї. Звичайно

<sup>68</sup> Іван Кобилецький. «Дещо про Франка». *Спогади про Івана Франка*, с. 38.

чайно, батькова постать відходить на другий план і значно применшується його роль і статус (натомість Франко завжди підкреслюватиме патріархальний образ батька, його духовну та моральну силу).

Символічно, що Франко свідомо ідентифікує себе зі своїм «мужичим» родоводом у момент розриву з польською суспільністю і водночас протиставляє себе народовському патріотизмові. Про те, яким важливим було для Франка його символічне самозначення, згадував Михайло Мочульський. Головні ідеї своєї ювілейної промови, вказував він, Франко взяв зі своєї сповіді «Niemo o sobie samym». «Франко не знав, на що прийдеться йому відповісти, і тому відповідь його можна вважати за імпровізацію, до якої дивним дивом і поетичне порівняння (себе до пекаря і муляра), і свої два заповіти, а саме почуття обов'язку й потребу ненастанної праці, узяв не із іншого джерела, тільки зі сповіді, що спричинила йому стільки прикростей. Видно, що поет довго мусив роздумувати над основою своєї сповіді, мабуть, уже після її появи друком, коли мимохіть репродукував її в головних пунктах у своїй промові, дещо надто яскраве пропускаячи, на дещо накладаючи лагідніші фарби. Одно тільки нове було у відповіді Франка, а саме натяк на універсальність його діяльності: у Франка було гаряче бажання — «обняти цілий круг людських інтересів і в інших розбудити зацікавлення до них»<sup>69</sup>. Отак Франко поєднав ідею «мужичтва» з модернізмом, гуманізмом та індивідуалізмом.

Тезу про те, що «героєм наших днів» є не Баярд-рицар і не Дон-Жуан, не воїн і не коханець, а «продуцент, робітник», Франко сформулював ще в незакінченій поемі «Нове життя» (1883—1885). Поема ця є одним із незреалізованих Франкових проєктів, що його в іншій версії названо «Пропанций чоловік». Очевидно, Франко задумував створення роману у віршах. На романтичні прототипи такого роману вказує ім'я головного персонажа Євгеній, а також колізії

<sup>69</sup> Михайло Мочульський. «З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896—1916)», с. 366—367.



байронівського типу на зразок мотиву Weltschmerz'у. Пізніше окремі мотиви та ситуації з «Нового життя» Франко використав у романі «Перехресні стежки» (1900). Тут знаходимо не лише головного героя на ім'я Євген, але й чимало колізій, накреслених у ранній поемі, зокрема роздуми на тему «мужика-інтелігента» і «мужичого адвоката».

У пролозі до «Нового життя» Франко зізнається, що «нове життя є днесь лиш пісні ідеалом» [1, 200], а в самій поемі декларує, що «не Баярд, борець непоборомий, не Дон-Жуан, усіх жіночих серць побідник, Героєм наших днів, а продуцент, робітник» [1, 214]. Так Франко окреслює зміну двох епох — романтичної та позитивістської. У поемі бачимо типового романтичного героя — пана Євгенія, який, сповнений байронічної тути, втомлений від погонь за ідеалом, живлений презирством до низького «хлопа», переживає душевну кризу. Покликаючися на Фавста, який бере в руки лопату, щоби будувати дамбу, осушувати землю й насаджувати квітучі сади, Франків герой також не проти розпочати нове життя з навернення до природи. Правда, він не може побороти огиди до щоденної праці, буденних турбот і мужичих нахилів. «Ори, копли, і гній вози, і сій!» — зневажливо оцінює він своє майбутнє.

Зустріч Євгенія з паном Дорошем і Дорошева розповідь про те, як він пройшов шлях від романтика і фантаста до ототожнення себе з «мужиком», як відкрив красу праці, є поворотним моментом у трактуванні «нового життя». Пан Дорош — інший варіант розчарованого героя типу Євгенія, той, що втілює фавстівський пізнавальний дух, який, зрештою, осягає цінність людського моменту й практичної дії. Маскарад, який дивує Євгенія, полягає в тому, що він зустрічає вбраного по-мужичому поміщика, котрий, окрім того, зізнається, що сам «з роду» є «мужиком» і

Те пиво

Культурне, що колись я пив хильцем,

Не оп'янило мя так дуже, як то кажуть,

Щоб рвать всі ті нитки,

що нас з мужицтвом в'яжуть [1, 204].

Пан Дорош не лише ідентифікує себе з «мужиком», а й засновує свою гуманістичну філософію на вірі в «движучу міць народу», запоруку якої вбачає в постійності. «Мужик – то кінь: що вложать, те й неси! Одно йому, чи камінь там, чи сало, Чи тьма тиранії, чи Wolność, Równość, Zgoda» [1, 206], – декларує пан Дорош і пропонує Євгенієві лікуватися від байронізму працею. Очевидно, вибираючи собі «мужичу» ідентичність, панові Дорошу зовсім не йдеться про те, щоб самому бути пасивною та незмінною тягловою силою для чужих ідеалів. Ця іпостась інтелігента-мужика є передусім продуктом свідомого вибору, цілком зрозумілого в добу повсюдного захоплення народницькими ідеалами.

У цій незакінченій поемі Франко символізує власні культурно-психологічні й філософські шукання. Нещодавно перекладений «Фавст» і переднє слово до нього, в якому Франко говорить про зміну типів свідомості – від індивідуалістичного пізнавального духу до духу суспільного посвячення, позначилися й на поемі «Нове життя». У первісній передмові до «Фавста», що 1882 року вийшов друком у Франковому перекладі, Франко писав: «Ані наука сама собою, ані вільне й безжурне життя, ані почесні, ні слава – ніщо ще не могло ущасливити чоловіка, як довго цей чоловік все і всюди має на оці тільки себе самого. Аж коли він всі свої здобутки, всю свою силу поверне на працю опцасливлення *інших*, на запевнення їм безпечного, хоч і ненастанним трудом окуплюваного життя і розвитку, тоді чоловік може бути щасливим. Ця велика правда, котрою завершується “Фавст”, надає цьому творові ще й тепер, в наш вік, живу революційну силу»<sup>70</sup>.

Дорош у поемі «Нове життя» – це поміщик «в хлопській свиті», інтелігент, який не рве «всі ті нитки, що нас з мужицтвом в’яжуть» [1, 204]. Він декларує свою близькість до «мужика» та праці й оповідає, як виділювався від надмір-

<sup>70</sup> М. С. Возняк. «Перша передмова І. Франка до перекладу “Фавста”». М. С. Возняк. *З життя і творчості Івана Франка*. – Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1955, с. 88.

ностей фантазії, що, мов фата-моргана, «манила без пере-  
рви, / Зглушила совість в мні і притупила нерви». Живить  
його віра в «чоловіка»:

Хоч порох чоловік, та вірю я в той порох.  
Я твердо вірю в труд його могутий,  
В ті мільйони невсипущих рук,  
І твердо вірю в людський ум робучий,  
І в ясний день по ночі горя й мук [1, 205].

1898 року в ювілейній промові Франко також говори-  
тиме про своє бажання бути «цілим чоловіком». «І сам я  
в усій своїй діяльності бажав бути не поетом, не вченим,  
не публіцистом, а поперед усього чоловіком». «Чолові-  
ком» — значить, «освіченим чоловіком, не лишитися чужим  
у жаднім таким питанні, що складається на зміст людсько-  
го життя» [31, 309]. Отож підґрунтям «мужичої філософії»  
було не лише жертвне посвячення себе народові, «мужиц-  
тву», але й служіння ідеалу «цілого чоловіка». Саме такий  
гуманістичний ідеал любові до людей, сутолошний із онов-  
ленням природи та настроями молодости, формулюється ще  
в ранній період Франкової творчости.

Богдан Лепкий згадував свої враження від промови  
Франка на 25-літньому ювілеї його творчости: «Балакав  
спокійно, рівно, без ріано і forte, без crescendo і decrescendo,  
буцім не балакав, а читав письмо, написане на білім обрусі  
стола, від якого майже не відривав своїх сивих, ніби мря-  
кою осотаних очей. Було щось у тій промові, що нагадувало  
читання наших Євангелій страсних. І як у тих Євангеліях,  
так і в промові Франка була одна, може, над усе дорожча  
цінність, а саме — переконлива щирість»<sup>71</sup>. Із цього споми-  
ну в Лепкого народжується ще один міт про Франка — «на-  
шого українського Мойсея».

<sup>71</sup> Богдан Лепкий. «Іван Франко». *Спогади про Івана Франка*,  
с. 244.

## На дні

Історія появи повісті «На дні» (1880) засвідчує автобіографічні джерела творчих колізій та інспірацій, а також вказує на катарсисну роль художньої творчості в житті Івана Франка. Сам письменник оповідав про обставини, в яких написав повість: «Як це сталося, що я написав "На дні"? Моя уява допомогла мені при цьому дуже мало, а ще менше яка-небудь реалістично-натуралістична доктрина. Я був тут, так сказати, редактор з допомогою ножичок супроти дійсності і мусив тільки прикроювати і зшивати з матеріялу, який доставив мені багатющій досвід в обсязі цього дня <...>» [15, 492].

Повість «На дні» була наслідком украї трагічних обставин у Франковому житті взимку 1880 року. Саме тоді Франко потрапляє «у високу школу дня суспільства», відбуває тримісячний слідчий арешт і мандрівку етапом до місця свого народження. Потрясіння, яке переживає Франко, пізнаючи «страшні ями», до краю загострило протиставлення «вершини» і «низин», духовного й тілесного вимірів світу, а також освітило людську душу до найглибшого її «дна». Фактично це було найсильніше травматичне переживання, яке Франко мав від часу першого арешту й ритуального самопоховання, відбитого в «Каменярах». Тоді було програмно задекларовано народження героя-протагоніста як соціаліста і громадської людини. Тепер Франко ще раз повертається до колізії «зовнішньої» та «внутрішньої» людини, приватного й суспільного. Він персоніфікує свого двійника-соціаліста в образі Андрія Темери, переносить його в тю-

ремну камеру і поміщає серед злодіїв, розбійників і просто нещасних людей та відсторонено спостерігає за тією смертельною драмою, що розгортається в камері. Водночас іншу свою іпостась — в образі страждань і майже нелюдських мук та zdegradovanого, зруйнованого вкінці тіла — він передає антагоністові Темери — Бовдурові. Ось так розгортається апокрифічне видіння «я», передане у формі сходження душі в пекло (на «дно»), видіння власної смерти й мрій про минулу любов.

Про написання повісти сам Франко згадував: «Хворий на пропасницю, без грошей і без знайомих, сидів я в темній кімнаті в готелі і пробував відтворити на папері картини, які бачив останніми днями, і так з'явилась оця новела. Написана вона протягом трьох днів. Коли я кінчив її, відчув себе таким ослабленим, таким виснаженим голодом і хворобою, що за останні крейцарі купив конверт і марку, послав свій рукопис до Львова до одного знайомого, потім вернувся до готелю і положився, щоб умерти. Я лежав так три дні, дрижачи від пропасниці, без думок і без охоти до життя. Тільки бідний готельний слуга приносив мені іноді декілька ложок супу. Лише через три дні прийшов знайомий, у якого я мав одержати лекцію, і я піднявся, поїхав до Дрогобича і там одержав паспорт. Потім повернувся до Коломиї і поїхав на село. Цей страшний епізод мого життя закінчився» [15, 493].

Дослідники звичайно наголошують або ідеологічний конфлікт, або катарсисний характер соціального пробудження Бовдура. «Каяття Бовдура, його прокльони ганебному суспільному ладові, який затоптав у ньому людину, — це отой, за термінологією Аристотеля, катарсис, оте наше моральне очищення від зневіри в людину»<sup>72</sup>, яке несе в собі твір, що зазначав, зокрема, І. Денисюк. Поза увагою, однак, залишається дуалістична концепція твору, розділеного на «верх» і «низ», духовне й тілесне, а також гностична драма людсь-

<sup>72</sup> І. О. Денисюк. «Суспільно-психологічна студія», або «живопись дня». *Українське літературознавство*, вип. V. Іван Франко. Статті і матеріали. — Львів, 1968, с. 96.

кости, розгорнена на «дні». Саме Франкове «дно» побудовано на різкому контрасті природного та неприродного, людського й тваринного, духовного й бездуховного, загалом світу реального та світу «захованого». Автор відслонює картину життя потаємного і пекельного «низу» – тюремної камери, перетворюючи при цьому «дно» на живописне полотно, де поруч співіснують різні люди – колоритні репрезентанти всієї суспільності. Отак «дно» дістає соціальну, моральну та психологічну аргументацію. При цьому основна увага сконцентрована на поєднку двох крайніх антагоністів: високодуховного, інтелектуального Темера та «людини-звіра» Бовдура, без імені й роду, істоти, зведеної до фізіологічного існування. Загниваюче тіло Бовдура, запухле і налите водою, демонструє крайній ступінь занедбання та здичавіння. Здавалося, що фізичний занепад звів його до становища звіра, неспроможного навіть думати: «Думка його, мов заклита, вертячись між пушкою баги та куснем хліба, не сягала далше ні в минуцність, ні в прийдість» [15, 126], – так оповідач коментує перше враження від споглядання Бовдура.

Франко, навпаки, наголошує, що Темерин світ – це світ думок та ідеалів. Коли «темнота чимраз густіше заліплювала його тілесні очі, думка успокоювалась, міцніла, порядкувалась, пам'ять запановувала над картинами уяви, дух його з трудом, але живо немов вигарбувався з сеї темної западні на ясні зорі, на чисті води, на вольний веселий світ, котрий він покинув нині рано» [15, 135]. Загалом саме Темерине життя зводиться до пульсування інтелектуальної, духовної сили. «Він переносився думкою в інші, кращі місця», живився думками про людськість, боротьбою за її «вічні природні змагання», згадував Ганю, свою колишню кохану, товаришів, одним словом, «думав про своє діло, про свою любов, про своє нещастя. А про Бовдура з його болем і гнівним завзяттям у нього й гадки не було» [15, 149].

Темера, як і сам Франко, зацікавлений дослідженням механізмів психофізіологічного впливу думки та слова на людське чуття. Він згадує про психометр Вундта для вимірювання інтенсивності чуття і мріє про «психологічний

щоденник», роздумує, як би побудувати «статистику духового життя», щоб простежити життя самої думки. Духовність, інтелігенція, душа стають об'єктом авторського аналізу й персоніфікуються в образі Темери. Все це підсилює контрасти душі й тіла, волі та неволі, життя на волі та брудної камери, «відразливої ями, замешканої упирем, що висисає звільна теплу кров із груді». Прикметно, що й сам злочин визріває у Бовдура на тлі психофізіологічного впливу думки на почуття. Підслухана розмова вартових про вбивство зродила в Бовдура тривогу, неначе «поліціянти відгадали його замисли». Галюцинації, породжені затхлою атмосферою камери, сні-марення про смерть, чорна кров, яка пливе з тіла і заливає серце, стають проєкцією майбутнього злочину і є образами вмирання «душі» Темери. Це також психофізіологічний процес вивільнення душі з тілесної оболонки.

У такий спосіб Франко відтворює тюремне «дно» як місце поєдинку ворожої демонічної та світлої духовної субстанцій. При цьому саме дно є неоформленою, хаотичною, низовою матерією – майже як обитель диявола. У повісті «На дні» кожен герой характерний лише у взаємозв'язках та взаємопроекції, і лише їх система здатна розкрити зміст такого поєдинку. Франко в листі до Михайла Павлика (1881) писав: «Тільки ж, переробляючи "На дні", чи роздумали Ви добре, що вийде з такої переробки? Так, як воно є, то ціла штука, по-моєму – ряд типів наших пролетарів, починаючи від "інтелігентного, аж до найнижче затолоченого"». Відтак Франко визначив діапазон протиставлення та побудував ієрархію проміжних інстанцій, які мають генерувати основний зміст, а саме – кантівський ідеал «людськості», спроможний перебороти найбільше людське здичавіння та виправдати високий ритуал душевного самопоховання героя-соціаліста.

Систему образів Франко визначає як «ряд типів». Для автора це ряд однорідних типів – «пролетаріїв», котрі відрізняються соціальними ролями: дорожківський селянин, кишеньковий злодій, добросердний Митро, дід Панько, бориславський мужик, Стебельський. Цей рівень художньої

структури, що має чітку соціальну визначеність «голосів», становить те експериментальне поле, на якому письменник розпочинає експеримент. Зауважимо, що особлива напруженість конфлікту, автобіографічність героя та ситуації, сугестивність психологічних образів і галюцинацій, зрештою — майже класицистична драматургія розгортання конфлікту, втиснутого в рамки одного місяця і досить короткого часового відтинку — дія в повісті відбувається протягом двох днів і ночей, — націлені на катарсис, що передусім стосується самого автора.

Психотерапевтична природа повісті стає очевидна, коли зважити, по-перше, на обставини написання твору й, по-друге, на автобіографічні мотиви, відбиті в повісті. Франко передає чимало своїх думок та обставин життя головному персонажеві — Темері. Однак і Бовдур має автобіографічні риси, передусім почуття, якими сам Франко ще недавно ділився в листах до Ольги Рошкевич. «І тепер ще діло не зовсім ліпше, і тепер не раз вертає з давньою силою, і мені не раз хочеться зійти з ума, — писав він, — щоб усе, що тепер є ціле та впорядковане в голові, поламалося і перемішалося в одну сіру, безбарвну масу, в котрій би ні я, ні ніхто другий не міг знайти ладу» [48, 140]. Бовдур також бажає почуватися так, «щоби в голові вічно шуміло, вічно кружило, щоби нічого, нічого не набилувалося, не думалося, не споминалося! Усе кругом, усе кругом, аж поки кінець не буде» [15, 154].

До речі, прикметно, що і фактично, і символічно «На дні» закріплює внутрішню історію Франкової любові. Адже саме після таємного побачення з уже одруженою Ольгою Рошкевич Франка спіткав шерег потрясінь, що спровокували написання твору. Крім того, Андрій Темера постійно згадує про свою зустріч із коханою Ганею, себто образ Ольги символічно присутній у самому тексті. Процес «узнавання» реальності, тяжкий, болочий, лише загострив «в його душі його власне пекуче горе». Адже Темера потрапив у цей кримінал зворушений, розбитий особистим нещастям. Бо «ніколи ще зоря любові не сяла для нього так ярко,



так чудово, так принадно, як саме нині, перед тою хвилиною, коли мала для нього загаснути – може й навіки!..» [15, 35]. Зустріч із коханою, тепер уже чужою дружиною, допомагає переключити вселюдські ідеали братерства на власне «я» і виправдати свідому його жертву. «А ми що? Одиниця серед мільйонів! Яка ж єї ціна? І ми хочемо бути щасливі, коли мільйони довкола нас у сльозах родяться й гинуть!..» [15, 138].

Франко вибудовує ряд героїв, накреслює ланцюг конфліктів, творить сітку моментів загострення і стишення конфлікту, і все це лише для того, щоб гранично загострити основний антагонізм між двома вкрай протилежними персонажами – Андрієм Темерою та Бовдуром. Зрештою, саме їхній поєдинок закінчиться трагічною смертю. Півість «На дні» можна розглядати як «репетицію» до «Поєдинку», в якому Франко зведе до купи Миронів-двійників. Двійництвом Франко цікавився і раніше. Скажімо, в листі до Ольги Рошкевич він зауважував: «Розділ одної істоти на дві, правда, річ можлива – говорю про розділ психічний, – але рідко лучається у людей реальних та здорових. Се слабкість – і то слабкість чисто романтична (згадай Карла Амадея Гофмана)» [48, 207].

Півістю «На дні» Франко відсторонюється від натуралізму та натуралістичної студії характеру персонажа, який деградує і скочується на «дно». Франко, якого Павлик прагнув навернути до натуралізму, відхиляє цей тип зображення в листі до нього. Франко доводить Павликові, що тільки зіставлення характерів як носіїв різних моральних ідеалів переводить патологічну студію натуралістичного типу в план суспільно-психологічного дослідження. «Героя виразного нема, – пояснював Франко, – 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» [48, 270].

Живопись «дна», до якої прагнув письменник, розгортається на трьох рівнях, через зіставлення трьох світів: *реального*, поза камерою і тюрмою (тут панує галас, пташиний спів – одним словом, свобода); *духовного*, себто світу мрії, ідеалів, спогадів, які передусім належать Темері; та світу «*низового*», підземного, обмеженого стінами камери. Франко особливо наголошує майже апокрифічний мотив сходження Темери, що, затриманий поліцією через відсутність документів, потрапляє до в'язничної камери, до низу. «Ідучи попри ті стіни, розмальовані в зелені квіти та орнаменти, нікому, певно, й на думку не прийшло, щоб за ними могло критися щось погане, щось якраз противне сьому виглядові, щось зовсім суперечне з усякими поняттями людськими про людське житло» [15, 112]. Так він готує читача до потрясіння, що чекає на героя. Щойно Темера ввійшов до камери, йому «мигнула по голові думка, що оце перед ним нараз відчинився вхід до якогось тасмного льоху підземного, про які він читав у давніх повістях» [15, 112].

Франко послідовно коментує ідеалізм свого героя, котрий залишається під владою власного переживання та вселюдської любові: «Адже се все перед ним – люди, його брати, так само, як він, уміючі чути і красу і погань життя! А ті, що їх заперли сюди, що їх держать у тій огидній ямі, – адже й се також люди, батьки дітям, працюючі на хліб, уміючі, так само, як і він, чути красу й погань життя! Як же се так, що тут нараз видніється така страшенна пропасть між людьми а людьми?» [15, 115–116]. Відштовхуючися від народницьких теорій «органічності праці», Темера оцінює кожну людину, кожного з мешканців камери з перспективи їхнього ставлення до праці. Сільський хлопчина вражає його «здоров'ям і тою чудовою, ніжною красою рисів, яка не раз лучається у нашого сільського люду, живучого в безпосереднім дотиці з природою, матір'ю всякої краси» [15, 114]. У подібний спосіб Темера намагається зрозуміти й Бовдура, у якого «тільки руки, сильні і здорові,

свідчили, що й се людина робуча, хоть не знати, якою нещасливою долею відірвана від праці і вкинена сюди на загибель» [15, 124].

Темера активний лише у мисленні, здогадах, ідеях, себто в сфері духу, інтелігенції. Зіткнувшись з Бовдуrom, «він потребував сам ставитися думкою в те безпросвітне положення і чув, що мислі його мішаються, що він швидко задушився би в тій страшній безодні» [15, 125]. Автор як спостерігач віддаляється від свого протагоніста і коментує: «Конечно, роздразнена Андрієва уява додавала тут багато лихого до недоброго, малювала йому сироту-безбатченка, пошихача у всіх, кому тільки він попаде під руки, забитого і затоптаного відмалечку людською погордою, не зазнавшого на своїм віку ні радощів, ні щирости, ні любові. А тим часом воно було хоть і правда, та не зовсім. Були й у Бовдура хвили щастя і любові, були й у нього товариші...» [15, 125].

Отож оповідач не ідентифікує себе з Андрієм Темерою, а робить його, так само як і Бовдура, об'єктом студії. «Е, голово молода, запалена, самолюбна! В святім своїм запалі ти й не бачиш, які самолюбні всі твої думки, всі твої змагання! Адже ж діло твоє, хоть і йде до всесвітнього братерства і вселюдського щастя, — чи не для того воно тобі так мило, так дороге в тій хвилі горя, що воно т в о є діло, що в нім сходяться всі т в о ї мислі, бажання, переконання і цілі, що працювати, а навіть терпіти для нього справляє т о б і приємність?» [15, 149] — коментує він емоційну та раціональну короткозорість Темери, чіє сприйняття і думки відкрито корегують авторові вставки, прямі звертання до героя, репліки-пояснення резонерів (діда Панька, Стебельського).

У своєрідній гностичній драмі духовну іпостась Темери не абсолютизовано, а зіставлено зі світом найнижче затолоченого — людини-звіра, людини-парії. У цьому виявляється дуалістичний характер світу, де двоє антагоністів — Темера і Бовдур, людина «висока» і людина «низька» — є розірваними іпостасями одного суб'єкта. Розділених лише з артистичною метою, як наголошував Франко, він ставить їх по-

руч насамперед задля виразнішого контрасту. Так зустрічаються інтелігент Темера і Бовдур, «страшна поява, немов не з сього світу», з очима, що світилися мертвим скляним блиском, «до крайности занедбана і здичавіла людська істота». Добро й зло, духовна й тілесна іпостасі виявляються вкрай розірваними, що й викликає людську трагедію, яка розігрується у тюремній камері.

Конфлікт цієї «суспільно-психологічної студії», як Франко назвав повість, напрочуд загострений, екстремальний. Але навіть розряджувальна сила осіб нейтральних, які ще не скотилися по похилій соціальному «дну» до кінця, не знімає гостроти зіткнення ідеального та реального. Дід Панько своєю тверезою розповіддю про Бовдура заперечує його незвичайність і винятковість. Таку ж буденність, реальність, а не ірреальність «дна» з його законами утверджує дідова розповідь про кожного з мешканців камери.

Окрім діда Панька, який мав би утвердити в цьому «незвичайному» світі «звичайність», буденність явищ, але неспроможний утримати рівновагу та відновити гармонію схибленого соціального буття, посередником є також Стебельський. Носій толстовських ідей, він відтінює образ Темери, править за контраст абстрактної та конкретної гуманності. «Роблю лиш те, що на пожиток іде: коплю, воду ношу, худобу пасу. Їм тільки те, що зароблю. Одягаюся в те, що сам собі зладжу. Силу на землі. А перша річ — м'яса не їсти і пера до рук не брати» [15, 120], — декларує він свою асоціальність. Драму з убивством, що розігралася в тюремній камері, Стебельський підсумовує, апелюючи до абстрактного ідеалу вселюдськості. «Pereat homo, crescat humanitas!» (Хай пропадає людина, хай росте людинність!) — говорить він. Цими словами Франко завершує повість. Така колізія, визначена ідеєю «вмирання на шляху», в різних варіаціях буде присутня в багатьох Франкових творах, почавши від «Каменярів» і сягаючи філософської ідеї «Мойсея».

У повісті «На дні» Франко дає один із можливих варіантів розв'язання колізії жертвовності. Оскільки Те-

мера й Бовдур репрезентують «дві крайності в одному ряді», вони можуть перетілюватися, переходити один в одного, навіть поєднуватися. Так само як раніше Темера в повені думок вивчає Бовдура й намагається сконструювати його як «жертву» обставин, Бовдур починає аналізувати Темеру як «щасливу» людину. «— Але він, такий молодий, такий добрий!.. — обзивалась несміло якась тиха думка з глибини Бовдуrowого серця. — Чорт бери! А я не молодий? — відказала друга думка. — Він був досі щасливий, тільки щастя зазнав щодень, кільки я й за цілий вік не зазнаю! Се не по правді, треба троха помінятися!» [15, 154].

Зміна ролей та іпостасей, проте, є дуже болісним процесом і пов'язана зі смертю і новим народженням. Виглядає, що весь сенс зображення заглибленого у власні почуття та роздуми Темери полягає лише в тому, щоб сказати, що його «думки, його надії» не вмирають тоді, коли настає його смерть. Тілесна смерть цілком у згоді з гностичною філософією не є остаточною: вона лише відкриває іпостась вічної — духовної — людини. «Бо ті думки — то людськість, і він, лелюючи їх, був тільки одною маленькою часткою людськості, — коментує оповідач Темерину смерть. — А людськість тим тільки й живе, що одні її частки раз у раз гинуть, а замість них нові повстають...» [15, 161].

Неправдоподібну з реалістичного боку містерію відродження Бовдура можна просто пояснити. Людський дух, вивільнений із Темериною смертю, входить у загниваюче тіло Бовдура і трансформує його, перетворюючи Бовдура на духовну істоту. Той «клячів над трупом і вдивлювався в його (Андрія. — *Т. Г.*) бліде, ще й по смерті хороше лице. І дивна зміна робилася з Бовдурем. Його власні риси, бачилось, м'якли, лагідніли... Понурі гнівні складки на чолі вирівнювались. Здавалося, немов наново людський дух вступає в те тіло, що досі було мешканням якогось біса, якоїсь дикої, звірячої душі» [15, 162]. Так розв'язується дуалістична драма людського й демонічного, духовного і тілесного, верхнього та нижнього, душі й тіла. Їх поєднання

досягається ціною смерті «зовнішньої», тілесної людини, а тілесна смерть знаменує народження «внутрішньої», духовної людини.

Мовби розшифровуючи символічний зміст повісти «На дні», Франко пише у той-таки час:

Ще те не вродилось  
 Острес залізо,  
 Щоб ним правду й волю  
 Самодур зарізав!  
 Ще той не вродився  
 Жар, щоб в нім згоріло  
 Вічне тіло духа,  
 Не лиш угле тіло! [1, 55]

Однак спрощенням було би пов'язувати всю гностичну драму лише з новим народженням. Франко досить детально аналізує й мотив індивідуальної жертви на шляху прогресу нової «людськості». Занурений у мрії про «волю, ясну, як день, широку, як світ, знаючу тільки природу і любов братерську», Андрій починає вагатися. «Може, ми будемо дорогою поза шляхом, кладемо місто на безлюдному острові! – розмірковує один із когорти каменярів. – Може, найближче покоління піде зовсім не туди, лишить нас на боці, як пам'ятник безплотних змагань людських до непотрібної цілі? Ах, така думка крає серце, гризе мозок!» [15, 158]. Зрештою, його міркування про те, що треба повертати, «скоро б дорога наша показалася не східною з природними законами загального розвитку, з вічними людськими змаганнями до добра і загального щастя», себто *сумнів Каменяра*, спровокували цілу дискусію. Ці слова в журналі «Зоря» наводить Омелян Партицький, щоб скомпрометувати молодих соціалістів, і на його замітку Франко відгукується досить великим листом. Лист був публічною відповіддю, однак залишився неопублікованим. Топос, який я називаю «сумнів Каменяра», Франко кваліфікує як знамення нового образу соціаліста – «роздумуючого, рефлектуючого над власними переконаннями». При цьому він трактує

переконав соціаліста як «наймиліше, що в нього є», і його соціаліст готовий пожертвувати «для правди, для поступу». «Ви показали, — обвинувачує Франко, — що тим зненавидженим і виклятим соціалістам правда і поступ дорогі над усе в світі» [48, 249].

У цьому випадку Франко вдається до отождоження особистого та громадського й ставить між ними знак рівності. Він уникає говорити, що крах наймиліших ідеалів руйнує саму особистість, котра, як Каменяр, повністю зводить своє буття до ідеалу. Він узагалі намагається приховати той розрив, що вже накреслився в самооцінці Каменяря-Темери і що невдовзі вирине як двійництво. Франко використовує терапевтичний сенс повісти, щоби знову одягнути маску цілого чоловіка. Цей стан нового народження Франко передав у листі до Михайла Павлика: «Життя такого, про котре мож би розказати якісь факти (окрім хіба такої беліберди, яка розказана в Темері), у мене не було, — відзначає він, — значить, чорт побери минуше. Розуміється само собою, що й будуще нічим не краще рисується передо мною, так що другий факт мого життя буде хіба: вмер тоді а тоді, — ну, але сього, leider, ще досі не було, значить, і балакати о нім годі» [48, 271].

Напруженість і гарячковість, із якими Франко — так само, як і його значно пізніше визнання, — боронився, що саме з епізодів, відтворених у творі «На дні», «повстав через п'ятнадцять літ великий злочин того "політичного минулого в попередньому своєму житті", через який граф Бадені як галицький намісник не міг перемогти себе, щоб затвердити мене приватним доцентом на Львівському університеті» [15, 493], вказують на переломний характер його символічної самоідентифікації, пов'язаної з повістю «На дні», що закріпила містерію злиття духовного й тілесного «я».

## Ангелологія

Спробуємо виявити основні колізії та форми розгортання гностичної драми у Франковій творчості. Для цього поглянемо на неї як на феноменологію ідеальних проєкцій поетового «я». Найзагальнішою основою для їх розгортання є гностична концепція світу й дуалістична свідомість.

Як твердив Сергій Трубецькой, «первісна суть гностицизму містилась у магії (теургії) та апокаліптиці – одкровенні тайн небесного світу, вченні про ангелів, демонів, духах-посередниках, описах митарств і т. п.»<sup>73</sup>. Дуалістична концепція світу генетично близька до гностично-маніхейських уявлень і східних синкретичних уявлень про подвійну природу людини: світлу і темну, духовну й тілесну, Божественну та диявольську. У східних релігіях, близьких до гностицизму, Бога вважають за абсолютне добро. Людські душі натомість відокремлені від нього та полонені тілом. Оскільки тіло є в'язницею душі, лише аскетичне обмеження бажань тіла може сприяти визволенню душі. Інший тип гностичного дуалізму, скажімо, той, що йде від еллінсько-юдейської філософії Філона, протиставляє трансцендентного Бога, який стоїть на недосяжній височині та різко відрізняється від світу, і матерію, яка і є світом і становить нежиттєву, хаотичну, нетворчу масу. Лише з допомогою посередників – ідей, ангелів, божественного логосу – Бог творить світ і вдихає свого духа в людину. Тіло її, однак, належить матерії і є джерелом зла.

<sup>73</sup> С. Н. Трубецькой. «Начатки гностицизма». *Гностицизм, или «О лжеименном знашии»*, с. 32.



Франко пов'язує дуалізм етичний, космогонічний і догматичний із маніхейськими та гностичними вченнями. Саме вони справили вплив на релігійні та моральні ідеї «народної мудрости» й відбилися в апокрифах — оповіданнях і книгах, яким первісно приписувалося тасмне походження, або, як пише Франко, творам пророцького, обрядового, чародійського змісту [38, 11]. Він при цьому наголошує, що такі апокрифічні оповідання мають богомільське походження, оскільки богомили «для своєї проповіді перекладали або перероблювали в дусі свого вчення старші, особливо гностичні апокрифи» [38, 20]. Вказує він і на величезний вплив, який гностичні богомільські єресі справили на давньослов'янську культуру. «Хоча історичні свідчення про богомільську пропаганду на Русі дуже слабкі і сумнівні, — зауважував він, — то сам факт великої популярності апокрифів, їх називання “болгарськими книгами”, а врешті богомільська закрутка релігійних вірувань нашого народу свідчать достаточо про величезний вплив тої секти на нашу країну» [38, 21].

Власна творчість Франка виразно засвідчує культурні впливи дуалістичної гностичної філософії. У Франковому художньому світі багато духів, ангелів, демонів. Вони добрі й злі, часом приймають вигляд привидів, богинь долі, двійників. До того ж, як зауважив Франко в передмові до «Фауста», в період реалізму «не тільки люди, але й духи, боги та демони стали людьми, щоб до людських серць полюдському заговорити»<sup>74</sup>. Одні ангели пророкують долю, подібно до богинь, інші — вказують на непрості стосунки добра і зла. Як говорить ангел Смерти в незавершеній поемі Франка «Наймит», «добро чини одному — проти другого се зло!» [4, 394].

Художній світ Івана Франка маніхейськи розділений на добро і зло, світло і темряву, верхи і низини, Божественне і диявольське. Франко часто говорить про маніхейство — ду-

<sup>74</sup> М. С. Возняк. «Перша передмова І. Франка до перекладу “Фауста”», с. 93.

алістичне вірування, що мало, вочевидь, перське походження, але набуло значного поширення в слов'янських країнах, зокрема в ересьх богомилів, і зберігалось в численних народних апокрифах і притчах. Згідно з маніхейськими уявленнями, добро і зло постійно ворогують за владу над все-світом. При цьому Христа потрактовують як утілення спасенної сили добра, а Ісуса — як утілення злого начала.

Франко відтворює космогонічну картину боротьби Ормузда й Агрімана — давньоперських богів сонця і тьми, добра і зла — в поезіях із циклу «Нічні думи»:

Безкраї чорні і сумні  
 За ночами минають ночі,  
 І безутішному мені  
 Схід сонця сниться. Бачать очі  
 Крізь мур тюремний, як лютус  
 Завзята боротьба в природі.  
 Ще темний Агріман панує,  
 Розпершись гордо там, на сході.  
 Та в царстві своїм чує він  
 Таємну дрож. Ось легкокрилі,  
 Мов стріли, до понурих стін  
 Летять від сходу світла хвилі.  
 Лютус Агріман, гасить  
 Ненависне проміння враже,  
 Та хвиля світла все біжить,  
 Хоч що він робить, що він каже.  
 Хитась трон його твердий,  
 І чуєсь Чорному цареві,  
 Як Ормузд ясний, молодий  
 Вже виринає з хвиль рожевих [1, 48].

Дуалізм поширюється і на поетове самовідчуження, ви-значає амбівалентність його світу, позначає подвійність прагнень — до вершин і долин. У дуалістичні символічні ототожнення заховані його коливання між інтелігентом і мужиком, каменярем і самовбивцею. Доленосні знаки Франкової символічної автобіографії так само виростають із контрастів любові й ненависти, як і зміна дня і ночі. Навіть богинь-

судильниць у Франковій поезії зображено контрастно: одна добра, з «безмірним щастям» ув очах, натомість «лице другої чорний крив серпанок». Одна, як мати, сонячна, голубить і дає подарунок – розцвілий соняшник, інша, мов темна ніч, – «мовчки терн втиснула в руку». Перша асоціюється з любов'ю, сонцем, світлим боком життя і даром бачити добро: «І світ, і люди – всі перед тобов / Являться будуть світлим боком».

Друга – ненависть, «любві сестра й товариш невідступний», яка вчить не любові, а ненависти, щоби розпізнавати зло й відкидати лукавство, кривду, неправду. Єдність обох начал – любові й ненависти – нероздільна. Базована на принципах дуалізму, ангелологія є у Франка виразом «грандіозної іронії», яку поет трактує «найвизначнішою прикметою гетевського Мефістофеля» [37, 274].

В оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» Білий і Чорний демони супроводять Юру, сперечаючись про його душу та сенс боротьби добра і зла у світовій гармонії. Два велетні, «таємні невідступні товариші», уособлюють добро і зло, Божественну і демонічну природу. «Один із них був білий, другий чорний; одного голос був сумний, жалісний, мов голос соплки, загублений серед непроглядної, безлюдної полонини, а голос другого був хрипливий, несмішливий, брутальний та зневажливий» [21, 442]. Голос першого нагадує материнський світ, голос другого – батьківський суворий тон. Білий демон визнає, що обидва вони потрібні для «премудрої економії творця», і боротьба обох демонів за душу Юри Шикманюка демонструє силу добра і зла. Причому, подібно до Гетевого Мефістофеля, рушійною силою і у Франка є демонічне начало.

Філософсько-психологічна основа оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1903) пов'язана з питанням про спасіння душі – основоположним для раннього християнства та гностицизму. Оригінальність Франкового трактування теми спасіння полягає в тому, що письменник надає їй соціального забарвлення та досліджує її в аспекті соціальної помсти. Він розгортає цю тему, поєднуючи конкре-

тику сільського життя із символікою ідеальних сутностей і моральних цінностей.

Сюжет оповідання «Як Юра Шикманок брів Черемош» такий. Юра Шикманок, колись заможний господар, втрачає майже все. Як це часто трапляється у Франка, разом із втратою якогось центру, ідеалу, мрії його герої перетворюються на безсилий, інфантильний і майже несвідомий істот. Ця психічна ознака – втрата духовного «я» – вказує на найвищий ступінь, до якого може дійти людина і за межею якого вона уподібнюється, залежно від основного душевного настрою, до автомата, рослини або звіра. У Юри померла дружина, і з нею ніби помер його ангел: «і він нараз почув довкола себе порожнечу, в його житті виломилася велика щербка, і крізь ту щербку, мов вода з бербениці крізь шпару, втекло все те, чим жив він досі, держався на світі» [21, 425]. Далі він виявляється чужим в синовій родині, починає пити, і все його майно переходить до шинкаря Мошка. Саме його Юра тепер планує вбити, переходячи Черемош убрід. «Як Бог на небі, а я ось тут, так за півгодини буде по тобі!» – погрожує Юра Мошкові, збираючися стати своєму кривдникові «карою Божою».

Юру Шикманюка супроводять у дорозі дві алегоричні постаті – Білий і Чорний демони, що й насправжки, й у формі теологічно-філософського диспуту борються за його душу. Ріка (Черемош), яку переходить Юра, і риба, яку він спіймав, мають при цьому сакральний підтекст і асоціюються з біблійними символами. Ще в греків та римлян риби є священними істотами, а вже в християнстві риба стає символічним образом Христа. Брід через ріку асоціюється із ситуацією переходу, розривом із життям, смертю, а також осягненням священного знання. Франко, крім того, натикає на незвичність, небуденність події. Звичайний брід видався Юрі «широким-широким, удвоє, вдсятеро ширшим супроти звичайного» [21, 450]. «Перехід через Черемош – се ж для нього перехід від одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в якесь інше, невідоме, далеке і страшне, – не втримується оповідач і коментатор. – Що то жде його там?

Кого він там зустріне? З ким доведеться йому жити, де і як умирати? В якій землі зложить він свої старі кості? Хто оплаче, а хто прокляне його смерть?» [21, 451].

Ріка Черемош притягує героя, як гадюка і як «тепла купіль», течія води заповнює його «порожню душу», звільняє її від «муки власного думання й почування» [21, 430]. Ріка обіцяє майже материнську (вода – жіночий і материнський символ) опіку та спокій забуття. І водночас Черемош реве й клекоче, мов батько: «великі грізні хвилі серед того каміння ревли та товклися сердито», і «в фантастичній сутині йому видалося, що там із клетоту та шуму виринає голова якогось велетня з розвіяною дикою бородою і реве до нього несвітським голосом: "Юро, куди йдеш? Юро, вернися!"» [21, 447].

Франкові твори – лабіринти символічних значень. Значення зринають у його творах, певним чином співвідносяться з реальністю і часто не прояснюються до кінця. Пояснення (або паралелі) можна відшукати в його культурологічних студіях. Самі значення однорідні й водночас не тотожні, тому екзегеза їх не потребує лінійного причинно-наслідкового розгортання смислу і не діалогу, а є процесом взаємодображень. Дуалізм, що його втілюють Білий і Чорний демони, і їхня суперечка про спасіння людської душі віддзеркалюються паралельно в реальній події, а саме – як Юра Шикманюк «брів» Черемош.

За символічне потрактування цієї події може правити притча про сліпця та хромця. У студії «Притча про сліпця і хромця» Франко говорить про популярне життєве оповідання про «тіло людське і про душу і про воскресіння мертвих», вміщене в «Пролозі», зборі «коротких оповідань про життя святих цілого року в порядку грецького календаря» [39, 88]. Життя «Прологу», на думку Франка, і повчання, вміщені в ньому, поєднують частини Старого і Нового завітів, а також апокрифічні оповідання, оповіді та притчі відомих авторів (наприклад, Єфрема Сирина), розділи духовних повістей (на кшталт «Повісті про Варлаама та Йоасафа») і виявляють впливи богомислів – послідовників віри

Богомила, релігійної свідомості дуалістичного характеру, яка зародилася на території Македонії в першій половині X століття і звідти поширилася на східнослов'янські землі. Переповідаючи притчу Кирила Туровського про співця і хромця, письменник пояснює її дуалістичну концепцію так: «Хромець – се тіло людське, а сліпець – се душа його». На Страшному суді «душі ввійдуть знов у тіла і приймуть надгороду, відповідну до діл своїх» [39, 93].

У ранішій версії своєї студії Франко на основі притчі про сліпця і хромця пов'язує генезу притчі з давньогрецькими та давньостипетськими мітами й наголошує христологічну ідею притчі. Зокрема, Франко вбачає подібність притчі з оповіданням про святого Христофора, чоловіка велетенського зросту, але не просвітленого духом, який переносить через велику ріку малого хлопчика: той виявився таким важким, що під його вагою велетень зігнувся аж до води. З'ясувалося, що хлопчик був Христом, який і охрестив Христофора. Дуалістичну концепцію тіла і Духа виразно простежуємо і в притчі про сліпця і хромця, і в притчі про Христофора.

Ще однією версією дуалізму тіла і Духа є притча про гадуку і дім, вміщена в збірнику «Ізмарagd». Автором цього твору, аскетичного і параболічного греко-сипетського оповідання про людське життя, як вважається, був Христофор Александрійський. У староруському збірнику «Ізмарagd» притча фігурувала, зауважує Франко, як «слово св. Йоанна Златоустого» [3, 408].

Староруська притча про гадуку в домі стала основою Франкової притчі про захланність. Зауважимо, що в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» Чорний демон говорить, що Юру врятувала захланність – той спіймав велику рибу, вирішив продати і заробити на ній. У притчі про захланність Франко оповідає про господаря, який живе в домі, де гадука вбиває всіх його близьких, але зате приносить йому щоденно то золотого, то коштовності. Утішений таким багатством, господар приймає смерть своїх рідних, віддає перевагу не спасінню душевному, а життю по-

сейбічному, насичує свою хіть, тобто задовольняється життям тілесним і, врешті, стає жертвою власної захланности. Гадока вбиває і самого господаря – люди заривають його смердючий труп у землю, «наче стерво».

Контекст притч про дуалізм душі і тіла та про спасіння дозволяє прочитувати алегоричний смисл оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Подібно до Христофора, Юра переходить ріку. У річці він ловить велику рибу і губить топірець, яким мав намір убити свого кривдника. Спіймана риба була несподіваною радістю, яка цілком змінила Юрині наміри. Що на це вплинуло? Є два варіанти трактування ситуації. Можливо, це Чорний демон підсунув Юрі рибу, аби він цілком піддався матеріяльним, тілесним потребам і бажанням, зокрема інстинктові захланности. І справді, Юра думає про те, що може продати рибу й заробити гроші. «Пощо йому тепер сокири? Аби йти до шинку і зарубати Мошка? А хто ж тоді купить у мене головатицю і заплатить за неї десятку?» – міркує він.

Можна також згодитися з тим, що це Білий демон відвернув зло в Юриній душі. Він підказує Чорному ангелові думку про те, щоб розбудити в Юри захланність, звернув увагу на річ матеріяльну, але не задля неї самої, а задля спасіння Юриної душі від неминучого гріха – убивства. Водночас Білий демон розбудив людські почування ще в одній душі – Мошкській, і зламав тим самим логіку природного зв'язку злочину й кари. У такий спосіб здійснюється зустріч розірваних раніше іпостасей духовного і тілесного, реального і трансцендентного. Уся гностична драма, що відбувається з душею Юри Шикманюка, побудована на дуалістичній картині світу, де добро і зло, духовне і матеріяльне хоча й борються одне з одним, однак урешті обоє визначаються Божественними цілями. Отож спасіння Юри Шикманюка – справа замислів не лише Білого, але й Чорного демона. Подібно до притчевих сліпця та хромця, Юра й Мошко пов'язані єдиним Божественним планом про спасіння душі.

Здобувши головатицю, Юра не лише відмовляється від задуму вбити кривдника й продає Мошкській спійману рибу,

але й рятує того від гніву судді. Розчулений Мошко повертає Юрі все неправдою забране добро, бо ж і сам пережив духовне потрясіння. Оскільки душі персонажів є лише ареною боротьби Чорного та Білого демонів, то, на противагу Чорному демонові, який підсовує головатицю, здійснюючи свій план порятунку, Білий демон спричиняє те, що і Мошко майже одночасно з Юрою проходить через муки розкалення перед страхом смерті. «Щоб змінити постанову Юри, треба було збудити в його душі низький інстинкт захлапності, жадобу зиску. Щоб наклонити Мошка до великодушності, треба було струсити до дна його душу жахом смерті» [21, 472], – коментує цей шлях Чорний демон. Порив братерського чуття, розбуджений у його душі читанням Псалтиря, асоціюється із Судним днем і Апокаліпсисом. «Знати, що світ іще не вмер, що я не останній живий чоловік на землі!» стає для Мошка важливішим, ніж обдурити кількох людей і заволодіти їхньою власністю.

Важливий асоціативно-символічний ряд розгортається в оповіданні через образ риби, яку Юра спіймав у ріці. Чорний демон пов'язує рибу і спасіння Юри з корисливим інстинктом. Білий демон, своєю чергою, натомість трактує випадок як явище духовного, релігійного порядку, а саме як християнський шлях «рятування загублених душ». Символіка переходу через Черемош має християнський смисл, бо ж уподібнюється до переходу через Йордан, священну для християн ріку, і нагадує про християнство як духовний шлях порятунку загубленої душі. Так, у переказаній у Франка легенді про велику грішницю Марію Єгипетську старець Зосима дивується, як може пустельна жінка перейти Йордан. «Іще була в нього думка, що не можна їй перейти через Йордан, та, поглянувши на неї, він бачив, як вона хресним знаком перехрестила Йордан. Ніч була ясна задля повні місяця, як оповідав опісля Зосима. І коли вона перехрестила ріку, ввійшла на неї ногами і, ступаючи по верха води, йшла до нього»<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Цит. за: «Марія Єгиптянка». *Франкознавчі студії. Збірник наукових праць 3*. – Дрогобич: Коло, 2005, с. 360.



У студії про роман «Варлаам і Йоасаф» Франко простежує джерела і смисл дуалістичних образів ангела-захисника і злого демона. Він вказує, що поняття про доброго ангела-захисника християнство запозичило з юдаїзму, і з часом ним заволоділи дуалістичні секти, гностики та маніхейці. Відтак «доброму ангелові-захисникові протиставлено рівноправного супутника — злого демона, і людина постає як вічна іграшка в боротьбі цих двох однаково сильних надприродних сил. Дуалізовмі творчих і керівних сил світу повністю відповідав і цей дуалізм світу етики кожного людського індивідуума» [30, 649].

Франкові культурософські студії засвідчують письменників глибокий інтерес до дуалістичних учень. То принагідно, то спеціально зупиняючися на богомилах, на маніхейських і гностичних уявленнях, Франко вказує на культурний синтез Сходу і Заходу, а також на особливе культурне, світоглядне й імагінативне значення юдейсько-християнської ангелології, яку розвинули Ориген, Григорій Ниський, Касіян. Саме звідси, з цієї ангелології, у Франка виростає колізія двійництва, а вся його індивідуальна культурософія вибудовується на основі дуалізму — учення, яке відповідало особливостям Франкової психічної, моральної і творчої індивідуальності.

## Двійник

У Франковій ранній повісті «На дні» головний персонаж Андрій Темера роздумує про «психологічний дневник» і про те, щоби винайти щось на кшталт «механічного психометра» або принаймні вести записник, «де би втягано завсіди кожний об'яв чуття, кожде вражіння, і то день за днем, довший час! Цікава би вийшла статистика духового життя! Пізнали б ми, якими-то вражіннями, якими чуттями найбільше живе чоловік, яке-то буденне життя тої “Божої іскри”, котра в рідких, виїмкових хвилях так високо зноситься!..» [15, 143]. При цьому Темера згадує про психометр Вундта для вимірювання «інтенсивности чуття». Вільгельма Вундта (1832–1920) – відомого німецького психолога та філософа, який також цікавився пограниччям психології та фізіології, соціології та культури, вважають основоположником методу експериментальної інтроспекції. Як і інший німецький психолог Густав Теодор Фехнер (1801–1887), котрий підтримував дуалістичну теорію розуму й тіла як двох аспектів буття і розробляв теорію кількісного вимірювання ментальних процесів, Вундт спирається на спінозівський психофізичний паралелізм. Франко згадує імена цих психологів у трактаті «Із секретів поетичної творчости».

Зауважимо, що уявлення про підсвідомість у психологів школи Вундта, як зазначав пізніше Карл Густав Юнг, було особливим. «Психічний стан не можна розглядати як психічне, аж поки воно не досягло принаймні порога свідомости», – ось характерне для представників школи Вундта судження. Це положення передбачає або радше зводиться

до твердження, що лише свідоме явище є психічним, а значить, усе психічне є свідомим<sup>76</sup>. Несвідоме, відповідно, — це те, що зникає зі сфери свідомості, але його можна відновити. Тобто завжди має бути свідомість або суб'єкт, який усвідомлює несвідоме. Юнг з'ясовує причину вундтівської недовіри до несвідомого: це переконання, що несвідоме є «уявленням» і воно в якийсь спосіб комусь має бути «данім». За Вундтом, роздвоєння свідомості є зміною індивідуальної свідомості внаслідок якихось надзвичайних причин множинністю індивідуальних свідомостей. Декілька свідомостей, на думку Вундта, можуть існувати одночасно лише в одному «я». Узагалі Вундт визнавав абсолютність волі індивідуального «я». Натомість Юнг стверджує, що цілком можливо уявити подвійну свідомість: у той час, як одна свідомість є контрольною, друга проявляється спостерігачеві за посередництвом кодів та жестикуляції<sup>77</sup>.

Франко став в українській літературі митцем, який утілює колізію свідомого й несвідомого та появу двох свідомостей в одній особі. У цьому він спирався більше на Вундта, аніж на Юнга, оскільки відтворив двійництво як персоніфікованих двійників: відтак дві свідомості існують не в одному «я», а паралельно й автономно як дві особи.

Отож Франко не розглядає роздвоєння як симптом боротьби репресованої та проявленої свідомостей в одній людині, тож у повісті «На дні» в збуреній душі Бовдура борються не дві свідомості, а дві думки:

— Але він, такий молодий, такий добрий!.. — обзивалась несміло якась тиха думка з глибини Бовдурового серця.

— Чорт бери! А я не молодий? — відказала друга думка. — Він був досі щасливий, тільки щастя зазнав щодень, кілька я й за цілий вік не зазнаю! Се не по правді, треба троха помінятися! [15, 154].

<sup>76</sup> Карл Ґустав Юнг. *О природе Психе*. — Москва: Рефл-бук, Ваклер, 2002, с. 13.

<sup>77</sup> Там само, с. 14.

Автографом до зимової казки «Посидинок» Франко бере слова з Гете: «Дві душі живе в моїх грудях» — і, зрештою, персоніфікує підсвідомість Мирона і ставить навпроти нього образ себе самого: «В гордій, смілій поставі, в блискучій зброї стояв мій власний образ передо мною, міряючи мене строгим, грізним оком судді, який бачить перед собою затверділого і непоправного злочинця» [16, 186].

В іншому випадку підсвідомість зводиться до боротьби доброго та злого демонів, що заховані на дні душі, як, наприклад, у новелі «Мій злочин», і зосереджується на певному образі-фетиші. Так спомин про вчинене в дитинстві вбивство нещасного маленького птаха стає образом заанащеної душі в «Моєму злочині» і приводить до підміни об'єкта й суб'єкта свідомості. «А в хвилях тривоги і розпуки, коли лютий біль запускає кігті в моє серце і грозить ось-ось зламати силу моєї волі, мені здається, що я сам той маленький, слабосильний, голодний пташок. Я чую, що якась уперта, завзята і нерозумна сила держить мене в жмені, показує мені невловимі привиди свободи і щастя, та може в найближчій хвилі без причини і без цілі скрутити мені голову» [20, 68].

Франко відкрив «низини» і «верхи» колективного соціального несвідомого в бориславських оповіданнях і повістях із життя інтелігенції («На дні», «Основи суспільности», «Перехресні стежки»). Водночас він показав «дно» індивідуального підсвідомого, проявив суперечності внутрішнього психологічного світу. У Франкових творах часто зустрічаємо галюцинацію, сон, видіння — всі ці стани, що матеріалізують сумніви і страхи та з яких народжуються двійники, що засвідчує Франків глибокий інтерес до сфери підсвідомого. Однак пряме накладання фрейдівського або юнгівського психоаналізу на Франкову творчість є проблематичним.

У естетико-психологічному трактаті «Із секретів поетичної творчости» Франко схвально апелює до студії Макса Десуара «Das Doppel-Ich», у якій автор обстоює існування «верхньої» та «нижньої» свідомостей, а також роль двійництва в психічному житті людини. Німецького естетика

та психолога Десуара (1867–1947) вважають засновником критики парансихологічних феноменів, він також був послідовником Вільгельма Дильтея і, окрім мистецтва, поширював естетику на природу та щоденне життя, здійснював систематичні спостереження за медіумами, трактуючи матеріяли спостережень на основі категорії підсвідомого. Поруч зі звичайною свідомістю, яка, за Десуаровою термінологією, «є верхня свідомість», існує «глибока верства психічного життя, що звичайно лежить в тіні, та проте не менше важке, а для багатьох людей далеко важніше, ніж уся, хоч і як багата діяльність верхньої верстви» [31, 61], – зауважує Франко.

Не розділяючи індивідуальну та колективну підсвідомість, Франко зараховує до неї «найбільшу часть того, що чоловік зазнав в житті, найбільшу часть усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячної культурної праці свого людського роду». Все це, «перейшовши через ясну верству верхньої свідомости, – твердить Франко, – помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах» [31, 61]. Це джерело «неясних поривів, симпатій і антипатій» впливає на людину сильніше за розум. Власне, така подвійна свідомість пояснює й існування двійників, якими фактично є окремі психічні особи. Франко схвально переказує Десуарову ідею про те, що «кожний чоловік, окрім свого свідомого “я”, мусять мати в своїм нутрі 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» [31, 60].

Бачимо, що Франко підтримує думку Десуара про те, що несвідоме «я» є окремим суб'єктом. Натомість, наприклад, для психоаналітичної концепції Юнга вторинна свідомість є лише особистісним компонентом і явищем дисоціації свідомости. Вона має принаймні два аспекти: в одному випадку йдеться про первісно усвідомлений зміст, який став несвідомим, оскільки був витіснений через свою неприйнят-

ність; у другому випадку вторинний суб'єкт насправді репрезентує певний процес, який ніколи не проникав у свідомість, оскільки усвідомити його неможливо<sup>78</sup>.

Франків інтерес до сфери підсвідомого навряд чи пов'язаний із впливами психоаналізу, він розгортається радше в руслі феноменології та психології. Сам термін «психоаналіз» виник 1892 року, хоча зародження його пов'язують з іменем Бресера й датують 1881–1882 роками. 1895 року виходить дослідження істерії, авторами якого були Фройд та Бресер, і цю публікацію вважають принциповою для становлення теорії психоаналізу, що виростає з аналізу неврозів. Однак серед попередників психоаналізу ми не знаходимо імен Вундта, Бехнера, Десуара, на яких спирається Франко. Та, однак, визнання ролі підсвідомого зближує Франка з психоаналізом.

Ще в ранній творчості Франко відтворив одну з основних передумов психоаналізу: активність підсвідомості й терапевтичний її ефект. Скажімо, повість «*Voas constrictor*» можна вважати першою психоаналітичною повістю в українській літературі. Її структуру визначає особливий психологізм, заснований на елементах інтроспекції (самопостереження) – Франко передає багато своїх вражень і відчуттів героям та будує повість на психологічній сутестії й аналізі «дрібних, мікроскопічних мотивів психологічних» [48, 127]. Важливою для повісті стала ідея соціального несвідомого, згідно з якою людина відіграє в соціумі роль жертви, обертається на автомат, а сам процес її соціалізації стає фатальним і ворожим.

У цій ранній Франковій повісті Герман Гольдкремер переходить стадію, подібну до роздвоєння на «практичного» чоловіка та чоловіка «совісного». Герой майже не контролює спогади та рефлексії, і вони поступово підкорюють його собі. Вдаючися водночас до аналізу мікроскопічних психологічних порухів, письменник здійснює «вівісекцію», розтин душі Германа Гольдкремера, засліпленої пристрасною

<sup>78</sup> Там само, с. 24.

нагромадження, одержимої демоном багатства. Повість стала психологічною студією підсвідомості по-своєму патологічного характеру «ділового чоловіка», який перетворюється на автомат і живе у світі власних марень. Протягом усього життя він у владі надзвичайного романтичного напруження бореться з демоном щастя і відчувається «подібним до блискучої острої стріли, випущеної з лука і з свистом летячої просто до цілі» [14, 410].

Примушуючи героя виговоритися, Франко здобуває можливість окреслити характер не функціонально, а зсередини його психічного життя. При цьому просвітницька ідеологія Франка визначає сам напрям розвитку характеру, що відбувається через пробудження його совісті. Через спогади й роздуми Гольдкремера вивільняється сконденсований і загнаний у підсвідомість «совісний чоловік». Моральний переворот, що його переживає Герман, коли в пориві зворушення й спокути кидає жменю срібняків у вікно бідної вдови, виявляється закономірним і об'єктивним наслідком розгорнутої в повісті психоаналітичної студії-терапії.

Двійник – персоніфікований образ внутрішнього «я», матеріалізований образ сумнівів – уперше з'являється у Франка в поезії «Посидинок» (1883). Маємо ситуацію, яка відсилає нас до візії «Каменярів», але значно ускладнює саму ситуацію, прищеплюючи сумнів. Як говорить Зеров, досліджуючи поетову лірику, з часом «Франко починає думати про тих, хто не устояв в життєвій боротьбі, про людей, що дійшли межі в своїх уступках, про зрадників і ренегатів, – як про своїх двійників. Своє внутрішнє роздвоєння він об'єктивує в низці нав'язливих, натрутних, настирливих видінь, уперто повертаючись до них на протязі п'ятнадцяти років. Таких видінь, “таких психологічних, сказати б, автобіографій”, як говорить акад. Єфремов, маємо три: “Посидинок”, зимова казка (“Зоря”, 1883), “Посидинок”, віршована фантазія (“З вершин і низин”, 1883) і “Похорон”, поема (“Поєми”, 1899)”<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Микола Зеров. «Франко-поет», с. 505.

Насправді колізію двійництва надibuємо і в інших Франкових творах, приміром, у сучасному романі «Лель і Полель», в оповіданні «Хома з серцем і Хома без серця»; у дещо прихованій притчевій формі вона наявна в «Рубачі», а як риторичний прийом Франко часто застосовує її для зіставлення персонажів-антагоністів, як це відбувається, скажімо, в поемі «Мойсей», де проскцією пророка стає демон одчаю Азазель. Загалом двійництво є наскрізною колізією всієї Франкової творчості. Варіантами «двійника» стають близнюки, привиди, демони.

У «Поєдинку» ліричний суб'єкт, якого названо Мироном (Мирон – псевдонім самого Франка), іде в бій «в ряді борців». І хоча він зізнається: «Я йшов в огонь, мов зрадник, встидом битий» [1, 79], хоча відчувається автоматом («Не тямив я, що діялось зо мною, / Лиш весь тремтів, палав, немов у грани, / Не бачачи, куди біжу, де стою»), однак ревно служить обов'язкові й бродить ногами в крові. Мирон бореться проти бунтарів, революціонерів. Кульмінаційним моментом романтичної ситуації виявляється момент, коли страх і сумнів персоніфікуються, і перед Мироновим зором постає його двійник із табору ворогів.

А втім, з пожару вийшов проти мене  
Бунтар з такою ж, як і я, стрільбою,  
Одягнений у шмаття все черлене.

Та що се? В кожній черточці зо мною  
Однакий вид, і ніс, і очі, й губи,  
Немов я сам перед собою стою! [1, 80].

Вся картина має виразні риси сновидіння, і в категоріях психоаналізу її можна було би потрактувати як владу підсвідомого «я». Двійник – моральне «я» людини – матеріалізує комплекси Мирона-борця та засвідчує владу його супер-єґа. Прикметно, що Мирон перебуває в стані крайнього напруження, майже істерії («якась безмірна, темна і глибока / Тривога ледом обдала все тіло, / Мов пташці, що загляне в очі смока»). Фокусом локалізації двійника стають очі. Ми-



рон почувасться так само, як Герман, коли той зустрічається з поглядом боа-констріктора на картині. «І чув я, що під поглядом тим трачу / Остатню решту сили, віри в себе», — зізнається Мирон, побачивши «свій вигляд власний».

Двійник є дзеркальним образом. Як у дзеркалі, вкрай розбалансована, збуджена уява Мирона матеріалізує свого антагоніста. Цікава гра подібного й відмінного, форми та сутності розгортається цілком у згоді з правилами філософського диспуту. Інше «я» забирає не лише «зверхню форму», імення, рід, але й право судити. Ідеальна проєкція (двійник) стверджує це право тим, що є справжнім Мироном, натомість реальний Мирон — це лишень привид. «І назва й доля вся обом нам спільна, — говорить він, — / Лишень що я живий, правдивий, дійсний, / А ти мій привид, ти мара свавільна, / Нервової гарячки твір безвісний». При цьому «правдивий Мирон» є лікарем, а його слова — діагнозом: «Слова ті він сказав так прямудушно, / Мов доктор, діагнозом утішний».

Підставою для інверсії та відновлення «я» є вірність ідеалові, оскільки «лиш за високе діло, / За волю люду, на котру ти важиш, / За хліб для бідних, за добро обдертих / Правдивий Мирон б'єсь» [1, 81]. Вистріливши в привида, Мирон убиває самого себе. Цей поєдинок нагадує сновидіння. Риторичний діалог «правдивого» й «ілюзорного» Миронів є радше тенденційною декорацією, рамкою сновидіння, яке прояснює дію. Отож у сні (немов у дзеркальному відображенні) матеріалізуються сумніви Мирона-борця, а через двійництво розігрується драма самогубства — до неї Франко пізніше звернеться в повісті «Лель і Полель» та в поемі «Зів'яле листя».

До прозового ескізу «Поєдинок» із підзаголовком «зима казка» Франко дає епіграф із Гете «Дві душі живе в моїх грудях». У самому оповіданні він окреслює насамперед стан автоматизму й безвільності, в якому опиняється його персонаж. «В тім огнистім, пекельнім вирі, де п'їтьма мішалася з різкими огняними язиками, де смерть являлася у всіх можливих видах, де кров людська димилася і бурхала потоками, а тисячі сильних, здорових і рум'яних па-

рубків ішли по трупах товаришів назустріч неминучій погибелі; в тій безодні знищення й жаху дух людський завмирав, думка губилася, мов порошок в полі, — чоловік стався бездушною машиною, живим деревом, яке, нічого не знаючи, нічого не тямлячи, йде, куди йому кажуть, робить, що йому кажуть, і паде, де його постигне неминуча загибель» [16, 184]. Натомість у віршовому варіанті автор наголошує насамперед психологічний стан персонажа — його «встид» і привагдно його зізнання — «не тямив я, що діялось зо мною» [1, 80].

Власне, цей стан несвідомости, автоматизму і є тією психологічною основою, на якій народжується подвійна свідомість. Франко говорить про вимикання свідомости, волі, коли людина перетворюється на автомат і її ego вже не контролює вчинків і почувань. Персонаж оповідання «Поєдинок» зізнається: «Я знав тільки одне, що наша ціль були ті горючі хати недалекого села, відки сипався на нас густий град ворожих куль», але водночас і стверджує: «Ні, я не можу сказати, що знав се!». У вірші «Поєдинок» генералів голос направляє і зігріває до бою, та кульмінаційним стає оклик самого Мирона: «Смерть бунтарям! — із груді враз моєї / Крик вирвався і, залізо мов гострене, / Прошиб мене безмірною брехнею» [1, 80]. Саме після цих брехливих слів перед ним з'являється його двійник. У прозовому «Поєдинку» натомість гримить голос капітана: «“Бігом до штурму! Марш!” — загримів за нами голос капітана». Оце гриміння нагадує ще про один голос — із «Каменярів». Там також «І голос сильний нам згори, як грім гримить: “Лупайте сю скалу! Нехай ні жар, ні холод / Не спинить вас!”». Ситуації близькі, оскільки і каменяреві, і воїнові хтось наказує, очевидно, той, хто є паном, володарем. І боєць у «Поєдинку» зізнається: «Той голос, захриплий, але різкий, ухопив нас, бачилось, у могутні кігті і кинув нами наперед, мов важким каменем». Зрештою, обмовка «каменем» також нагадує про «Каменярів».

Проте коли в «Каменярах» картина в пустелі народжується зі сновидіння, то в «Поєдинку» сам Мирон є галюци-

нацією. «Розпалене повітря лилося, мов горюче олово, в мої груди, дух мені захопувало, кров біла в жилах молотами, страшенна спрага давила мене за горло, світ зачав колихатися і крутитися в моїх очах... Нараз дихнула в мої груди хвиля холодного, оживляючого повітря, я випростався і побачив перед собою – себе самого» [16, 186]. Отож, стаючи автоматом, утрачаючи волю та свідомість, здатну контролювати перебіг подій, Франкові герої потрапляють у владу підсвідомого, його фантомів, видінь, ілюзій. Ірраціональна людина – така природа двійника, якого Франко вельми часто відтворював у творах. Саме з підсвідомости постає його матеріялізований двійник. Із психоаналітичного погляду прикметно, що Франко не лише говорить про існування двох свідомостей в одному суб'єкті, але й матеріялізує їх персонально як двох суб'єктів. Отож, щоб проявитися, підсвідомість мусить бути кимось усвідомлена. Має також існувати суб'єкт, психіка якого фіксує відчуття, що належать сфері несвідомости.

Саме звідси, з цього механізму оприявлення підсвідомого, у Франковій творчості народжується колізія двійництва. Загалом можна говорити, що в символічній автобіографії Франка колізія двійництва є центральною. Мало не кожен із Франкових персонажів переживає стан несвідомости, почувається, мов автомат: Бовдур («На дні»), Герман Гольдкремер («Воа constrictor»), Начко і Владко Калиновичі («Лель і Полель»), Мирон із обох «Поединків», капітан Ангарович («Для домашнього огнища»), Регіна і Баран («Перехресні стежки»). Близький до цього стан знає і персонаж «Рубача», який зізнається: «Я йшов стривожений, безтямний, німий. Буцім якась незрима сила гнала мене наперед, але куди – я не знав» [16, 215]. Франко як письменник-натураліст детально описує сам фізіологічний стан безпам'ятства, з якого постає, наприклад, Бовдурове рішення вбити Темеру. Зрештою, двійник народжується зі стану напівсвідомости. З погляду психіатрії, в мозку однієї людини можуть жити дві різні особи, і, завдяки альтернативності, мозок оберігає себе від травматичної інформації, яку

передає одній особі, залишаючи другу спостерігачем. Завмирання контролівного «я» визволяє репресовані страхи та почування, джерелом яких є авторські самоспостереження.

Спосіб самоспостереження, або інтроспекції, що його відкрив Вундт, Франко прямо переносить у свої твори. І от бачимо, як життєвий світ алегоричного рубача виявляється автобіографічною проєкцією самого Франка. «Серце над-сильно билося в моїх грудях; слух, дражнений величною тишею віковичного пралісу, підхапував якісь непевні шуми, що лунали з найглибшого нутра мого власного ества, — зізнається рубач, — то глухий, давно забутий зойк сільських дзвонів, то болючий, важкий віддих конаючої матері, то дитячі, наївно-сердечні шепти молитов, то відгуки страшної життєвої бурі, скрегіт тюремних ключів, уривані слова проклять і наруги, тихий плач зрадженої любові, хрип розпуки і холодний усміх резигнації» [16, 215].

Перелічені ситуації, окрім того, що створюють узагальнений образ життєвої долі персонажа, мають і автобіографічний підтекст, натякаючи, приміром, на Франкове ув'язнення, смерть матері, що стала одним із важких потрясінь для малого Франка, розрив із першою любов'ю, Ольгою Рошкевич, відторгнення і критику з боку галицької суспільности. Такий психологічний образ не лише є інтроспективним автопортретом Франка, але й стає символіко-культурним кодом біографії того інтелігента-мужика, про якого пише Франко. Код цей також визначає специфіку художнього образотворення: дуже часто характери й біографії Франкових героїв лише повторюють одну схему розвитку характеру — від молодечого піднесення до втрати ідеалу, розчарування, психологічного надриву й, зрештою, повільного одужування. Джерелом описуваних емоційних, моральних і психологічних станів здебільшого є самоспостереження письменника. Скажімо, майже дослівно рядки зі своїх листів до Ольги Рошкевич, у яких зафіксовано моральну драму і психічний надрив людини, викликаний розлукою з коханою особою, письменник згодом передає своєму персонажеві — Бовдуру, найнижче затолоченій особі, людині-звіру в опові-

данні «На дні». «Ти знаєш, що віддавна мене принадує думка стратити розум, — писав Франко в листі до Ольги Рошкевич. — То мусить бути хороше, коли в голові все перемішається — поняття, чуття, ідеї, бажання, — все, одно переплітається з другим, товпиться без ладу, давить мозок, але так, ніби скобоче, а чоловік не має пам'яті про давнє, минуле горе і щастя, лиш дивиться перед себе на той вічний пестрий вир обломів з його власного розуму! То мусить бути приємно, такий калейдоскоп!» [48, 94].

Загалом прижиттєва критика зауважила, що Франкові герої, навіть селяни й робітники мислять по-інтелегентному. «Частенько франківські мужики так критикують існуючі порядки <...>, що й світлий публіцист міг би позаздрити основності їх суду»<sup>80</sup>, — відзначав, зокрема, Агатангел Кримський. І це зрозуміло, адже письменник передусім списував із самого себе психологічні й творчі стани, моменти піднесення та психічного надлому. Цю обставину прояснює порівняння двох текстів — оповідання «Хлопська комісія» Франка та новели «Злодій» Василя Стефаника. І сам Франко, і пізніше критики неодноразово зверталися до їх зіставлення. Франко використав цей текст, щоб наголосити манеру нових письменників початку ХХ століття, які, писав він, засідають у душах своїх героїв і, мов магічною лампою, освічують її зсередини. Натомість, як зізнається Франко, йому в оповіданні «Хлопська комісія» йшлося про змалювання звичасвих прав селянства, зокрема покарання злодія. При цьому оповідач — злодій — є не лише оповідачем історії, але й її коментатором. Він розсудливо та дидактично пояснює і соціальні причини своєї поведінки, і законність того самосуду, який учиняють над ним «хлопи» за крадіжки в їхніх коморах. «От уже отсе двадцятий рік у криміналі сиджу, а ви гадаєте, що то пальцем перекивати? — резюмує він. — А скоро на світ, я знов мусив до свого — по чужих коморах шарити. Так-таки мушу, бо що ж буду роби-

<sup>80</sup> Агатангел Кримський. «В поті чола». Агатангел Кримський. *Твори в 5-ти томах*. — Київ: Наукова думка, 1972, т. 2, с. 315.

ти, з чого жити? Ремесла ніякого не вмію, ні поля, ні ролі не маю, до роботи ніхто мене не прийме, тільки одно й лишаєсь, що бухацька кумпанія» [15, 236]. Отож злодій, хоча й користується злодійським жаргоном, насправді є нейтральним оповідачем, близьким до автора-натураліста. Натомість у Стефаніка злодій є конкретною індивідуальністю; вихоплений із п'ятми ночі, він сидить серед господарів за столом і знає, що його очікує неминуча смерть.

Окрім того, що у Франкових творах роздвоєння виростає на основі самоспостереження, воно є також і психічним процесом. Його народжує почуття страху, напруження. Підсвідомі страхи, бажання, образи свого внутрішнього «я» Франко аналізує досить відкрито й послідовно. В одних випадках він персоніфікує їх ув образах двійників, в інших — озвучує голосами демонів, привидів, удаючися до алегоричного зображення людських гріхів. У студії про Івана Вишенського Франко, наприклад, говорить про популярність такої форми зображення, як «розмова чоловіка з дияволом», яку використовують «для представлення внутрішньої боротьби душі з похотями тіла і покусамі світу». Така ситуація, пише Франко, майже «невідлучна від усієї догматики і етики християнської». «В аскетичній літературі IV, V і VI віку по Христі той євангельський лев рикаючий перемінявся в “перелесника”, — коментує він зміни образу спокусника-диявола, — котрий являється в примамливих видах, розточує перед бідним аскетом чудові картини розкоші, слави і багатства, чатує на найделікатніші рухи його душі в напрямі до світського, земного і грішного, щоб зараз же і вдарити в ту слабу сторону» [30, 47].

Франко звертається і до психофізіологічного трактування двійництва. Загалом письменник часто звертається до біології: у період позитивізму й дарвінізму саме біологічні та фізіологічні аналогії були аналогом моральних і духовних процесів. Вплив середовища на особу потрактовувався на рівні нервових подразнень і рефлекторної реакції організму на зовнішні чинники. Отож Франко підкреслює напруження психічних сил м'язовим скороченням, а релаксацію —

розрядженням і нервів, і мускулів, що часто приводить до сліз. Натомість завмирання свідомости він супроводжує галюцинаціями, відчуттям райського задоволення, інфантилізацією психіки. Такі психофізіологічні паралелі визначають розгортання духовних колізій у багатьох Франкових творах, у тому числі й у повісті «Лель і Полель».

Написану польською мовою «powieść współczesną» «Лель і Полель» (1887) Франко готував на конкурс. За письменникового життя повість не була опублікована, хоча могла би стати новаторським явищем як зразок психологічного жанру не лише в українській, але й у тогочасній польській літературі. Перша частина твору «Лель і Полель» — це романтична версія виховання українського інтелігента. Брати-близнюки Калиновичі здобувають освіту, стають незалежними та посідають високе соціальне становище (один — як редактор газети, другий — як адвокат) завдяки фантастичній і майже детективній історії. Потрапивши до в'язниці, хлопці зустрічають Семка Тумана — сліпого розбійника, який ніби вийшов зі сторінок романтичної літератури і заховані скарби якого уможлиблюють перетворення малих братів на «заможних і незалежних» представників вищої інтелігенції. Надалі події зосереджені навколо любовної історії, яка проявила різницю характерів і темпераментів братів-близнюків.

Обидва брати-близнюки, Начко і Владко Калиновичі, закохуються в одну панночку. Та мить, коли Начко побачив Регіну, поставила його «над якимсь рубіконом життя» [17, 365]. Попри наголошення таємного, містичного зв'язку близнюків, що нібито пов'яже їх і творить одну цілу психічну істоту, Франко підкреслює психофізичні відмінності братів: Начко — білявий, Владко — чорнявий; Начко — вразливіший, Владко — розсудливіший. Саме Начко, якому наратор часто передає слово, розповідає про «дивну узгодженість їхніх смаків, уподобань і пристрастей і про якийсь могутній зв'язок, котрий невидимими кільцями з'єднував їхні фізичні й психічні організми. Досі в цій узгодженості брати знаходили значну частину сили й витрива-

лості для переборювання незліченних перешкод <...>. Але на цей раз справа була іншою. Начко відчув у своєму серці ще сильніший холод, коли подумав, що Владко може тут стати його суперником, навіть гірше – щасливим суперником. Ця думка відразу ж стала перед ним темною, страшною, немов привид смерті» [17, 368].

І для Регіни Киселевської Начко стає тінню «обіч ясної й симпатичної постати Владка, віддаючи йому всі свої добрі риси й беручи на себе всі недоліки» [17, 381]. У такий спосіб письменник створює двійників, рівноцінних за змістом, однак забарвлених залежно від кута зору спостерігача, що надає одному темного, демонічного, а другому – світлого, ідеального характеру. Регіна виявляється для Начка втіленням ідеалу, точніше, його «над-я», що спроможне навіть витіснити його друге «я», втілене в братові. Отже, від самого початку любовна історія перетворюється на крах самого характеру. Франко досить докладно простежує процес руйнування «я» під тиском «над-я», і в момент, коли Начко жертвує заради любові своїм добрим ім'ям, демократичними ідеалами, стає ренегатом, зрадником, він перетворюється на автомат. «Був наче той голуб, у якого віднято половину мозку: ще живе, але всі головні нерви його вже паралізовані» [17, 446].

Франко детально, ніби записуючи експеримент, нотує психічний процес, що супроводжує самовідчуження героя, який фактично є його alter-ego. Начко «перетворився в автомат, що живе лише теперішнім часом. Минуле зникло за ним в безодні, його спалила блискавиця, воно зникло без сліду; майбутнього ж не було ніякого» [17, 448]. Тієї ж миті, коли Начко вчиняє самогубство, його брат-близнюк так само обертається на надполовинену особу, на автомат: «...в його серці й голові було зовсім пусто. Усе завмерло, ніби вражене блискавицею. Все те, що ще хвилю перед цим було щастям, надією й гордістю, – тепер немовби навіть перестало існувати для нього» [17, 466].

Франко використовує романтичну параболу, запозичену з драми Юліюса Словацького «Лілла Венета», про смерть



символічну компенсацію, як сплачення боргу Міцкевічу»<sup>84</sup>. При цьому Грабович розглядає Франкову поему «Похорон» як досконалий *поетичний* еквівалент статті «Поет зради».

На нашу думку, вже сама поема «Похорон» є не *еквівалентом*, але символічною *компенсацією* еретичної критики Франка. У поемі розгорнуто дуалістичну концепцію зради, яка насправді править за виправдання Міцкевічевого комплексу зради, що його аналізує Франко. Отож маємо ефекти віддзеркалення та двійництва, а треба сказати, що Франко любив такі ефекти, накладаючи свої візерунки на чужі тексти й перетворюючи їх на спрямовані одне на одне дзеркала.

Франкова «еретична інтерпретація» 1897 року була явищем кумулятивним і переломним, таким, що збирає всі стріли, спрямовані проти когось, і звертає їх на самого себе, а фактично – на свого двійника Мирона. Те, що Франко говорить про Міцкевіча, він використовує з терапевтичною і компенсаторною метою щодо самого себе. На цей час Франка теж звинувачувано в зраді. Його відторгнула не лише польська, але й українська інтелігенція за передмову «Niemo o sobie samym» до збірки польськомовних оповідань «Obrazki galicyjskie» (1897). У передмові Франко фактично формулював нові, модерні принципи національної ідентифікації. Він відкидав романтичний етнонаціоналізм і патріотизм, які апелювали передусім до ідеалізованих образів природи, історії, расової своєрідності. Модерна концепція націотворення, яка складається в післяромантичну добу, будувалася натомість на принципах конструювання, свідомого розбудовування національної ідентичності. Отож у своїй скандальній передмові «Дещо про себе самого» Франко з болем віддукувався про свою «расу обважнїлу, незграбнїу, сентиментальнїу, позбавленїу гарту й сили волї, так малю здатнїу до політичного життї на власному смїтнїку, а такю шлїднїу на перевертнїв найрїзнїшого сорту» [31, 31]. Водночас він пропонував іншу концепцію національної ідеї, заснова-

<sup>84</sup> Там само, с. 93.

зрада в найрізноманітніших іпостасях, і, що дуже характерне, зрада представлена не як якась провинна чи злочин, не як заперечення етичного почуття, але часто як героїство, часом навіть як ідеал, оскільки породжений найвищими патріотичними поривами»<sup>82</sup>.

На тлі загострення польсько-українських конфліктів, переосмислення естетичної природи творчості, недовіри до романтичного волонтаризму, тобто тем і проблем, якими Франко займався в середині 90-х років, така критика ідеології валенродизму як «патріотичної зради» цілком зрозуміла. Сам письменник на початку статті вказує на ще один мотив, який, імовірно, міг сприяти критичній настанові щодо Міцкевича. Мова про майже святотатську щодо Міцкевичевої слави акцію, а саме – оприлюднення еретичних думок про «найбільшого польського поета». «Еретична інтерпретація» – так кваліфікує Франко той різновид критики, до якої вдається, у такий спосіб вказуючи на ритуальний характер свого критичного письма.

Франків неканонічний Міцкевич – поет, що стоїть поза гуманністю, мораллю та справедливістю. Така Франкова еретична інтерпретація – символічна антитеза ідеалізованого образу польського поета, до якого український автор був привчений іще з часів гімназії. Це амбівалентне ставлення до польського поета Григорій Грабович називає «франківським комплексом Міцкевича»<sup>83</sup>. Зрештою, в розвитку такого комплексу логічно очікувати наступної стадії – символічної компенсації, гармоніювання збурених протилежних іпостасей польського поета на шляху, в термінології Грабовича, «перетворення Міцкевичевої спадщини». Відповідно, публікацію драми «Wielka utrata» як нібито п'ятої нововіднайденної частини «Поминок» «можна розглядати як своєрідну

<sup>82</sup> Іван Франко. «Поет зради». Іван Франко. *Мозаїка. Из творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50-ти томах.* – Львів: Каменяр, 2002, с. 213.

<sup>83</sup> Григорій Грабович. «Іван Франко й Адам Міцкевич». Григорій Грабович. *Тексти і маски.* – Київ: Критика, 2005, с. 88.

на мене та музика робила таке враження, – зізнається Мйрон, – дратувала ті нерви, будила в душі якийсь несмак, якесь лихе прочуття»<sup>86</sup> (курсив мій. – Т. Г.). У промовах, виголошуваних на бенкеті, Франко використав основні риторичні прийоми тодішньої польської суспільності. Як і в «Посдинку», поет наділяє головного героя почуттям тривоги, що загострює катастрофічність ситуації. Сама ж колізія твору закросна на типовій для Франкової лірики гностичній драмі душі й тіла, внутрішнього та зовнішнього «я».

Середньовічна легенда про грішника, який «навертається на праведний шлях візією свого власного похорону» [5, 54], поширена в житіях святих і пристосована на світському ґрунті до оповідань про грішне життя Дон-Жуана де Маранья, набуває у Франковій поемі нового смислу. Модернізуючи легенду, письменник зізнається, що передусім переосмислює саме поняття «грішника». У реальному людському вимірі його герой є грішником. У духовному світі він є майстром, який бере на себе місію перетворення «плебеїв» на духовних «аристократів».

Автор украй загострив ситуацію, надаючи соціальним і національним колізіям глибоко особистісного змісту. Проблему національного вибору він розгорнув на тлі дихотомій божественного і сатанинського, вічного та минутого, реального й трансцендентного світів. Знову, як і в багатьох інших творах, Франко опрацює свою візію-галюцинацію у форму сну, натякаючи на те, що це – місячна легенда. Отож урешті маємо форму подвосення, «сну про сон». У першому сні бачимо блискучий і розкішний бенкетний зал, де панує блиск туалетів і розкішного каміння, уривані шепоти, сміх, розмови – одним словом, декорація святкової учти є лише видимістю і прикриває інфернальну порожнечу небуття. Готична в основі концепція життя як ілюзії та бенкету як смерті обрамлює сцену свята переможців, що насправді виявляється диявольським шабашем мерців. О північній

<sup>86</sup> Рукописний відділ Інституту літератури ім. Шевченка НАН України. Фонд 3, № 367, с. 1.

ну на індивідуальному виборі. Франко заявив про свій «собачий обов'язок» служити селянству, назвав себе «селянським сином» і охрестив свій патріотизм «не сентиментом, не національною гордістю», а «тяжким ярмом, покладеним долею на мої плечі» [31, 31].

Особисті переживання й розчарування Франка в польській і українській інтелігенції, поразка у виборах до австрійського парламенту, як і невдача з габілітацією на професора Львівського університету, були радше зовнішнім приводом для появи трагічних роздумів поета, відбитих у поемі «Похорон». Глибинна архетипна ситуація «Похорону» — живопоховання, сюжет якої він започаткував іще в «Каменярах». Цей мотив живопоховання є гностичним за природою: в апокрифічних гностичних оповіданнях часто йдеться про акт живопоховання. Так, від старших гностичних актів переходить, як зауважує Франко, в оповідання псевдо-Прохора про Івана Богослова той факт, що, проживши 100 років, Іван «сам собі велів викопати гріб і поклавшися в ньому велів поховати себе». Як переповідає Франко, «самому Прохорові належить копання ями навхрест, дворазове цілування товаришів і засипання Івана живцем землею, — в гностичних актах він перед тим «спустив дух»<sup>85</sup>. Окрім живопоховання, мотив одночасного бачення себе в гробі та серед натовпу, який ховає, так само має гностичне походження.

У прозовому варіанті поеми «Похорон», що зберігається в письменниковому архіві, на самому початку виразно звучить мотив живопоховання. Основний тон задано музикою. У залі, де на бенкет зібралося «600 живих людей», як підкреслює автор, музичні акорди борються з шумом юрби, «і борючися з тим шумом, акорди, бачилось, улягали йому; він брав їх під ноги, придавлював їх і вони якось жалібно гуділи мов з-під землі, немов їх живих покладено в могилу, а вони все ж рвуться з незакритого гробу. Бодай

<sup>85</sup> Апокрифи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив Іван Франко. Апокрифи новозавітні. Апокрифічні діяння апостолів. — Львів, 1902, т. III, с. XXXIII.

Романтичний волонтаризм виявляється в тому, що Мирон зраджує своє, ще духовно несвідоме, «плебейське» військо, щоб зробити його культурно свідомим і прищепити майбутнім поколінням ідеал героїзму. У цій колізії відчутні сліди дискусій про «вищу» людину і «героя» та «юрбу». Промови шляхтичів – князя, графа, барона, генерала сукупно представляють різні національно-політичні й морально-етичні погляди верств, що визнають себе «стовпами суспільности». Зрештою, у Франка був варіант, де всі промови зводилися до ствердження абсолютної свободи (як проголошує один із гостей: «свободи думок і недумства, свободи переконань і браку переконань, свободи характеру і безхарактерности»<sup>88</sup>) і заперечення будь-якого аскетизму, себто моральности, принциповости, ідеалізму. Зрештою, це лише риторичний хід для того, щоб говорити про духовний аристократизм і плебейство. У монолозі Мирон-зрадник викладає концепцію духовности, яка близька до гностицизму, де життя справжнє та уявне не розрізняються. Аристократизм при цьому засвідчує не походження, а, по-перше, духовне призначення та, по-друге, відносність життя і смерті.

Чи є плебейське що в моїм лиці,  
В моїх чуттях, і помислах, і мові?  
Ні, зроду я плебейства ворог, рад  
Його знівечить у самій основі.

Від перших літ, коли в мні тямка встала,  
З плебейством я воюю без упину.  
І я плебей? Ні, я аристократ!  
Таким родився і таким загину.

Я з тої раси, що карка не гне,  
Глядить життю і смерті в очі сміло,  
Що любить бій, що просто, грімко йде  
На визначене їй судьбою діло.

Я з тих, що люд ведуть, мов стовп огнистий,  
Що вів жидів з неволі фараона;

<sup>88</sup> Там само, с. 2.

годині, разом із ударами дзвона шляхетські постаті князів, графів, баронів і генералів перетворюються на трупи. Дияволіяду на чолі з головним Сатаною-князем, що виступає водночас і змієм-спокусником, супроводжує грім, світляні ефекти («світла блиск зробився фіолетовий, а там зелений»), дематеріалізація тіла («Всі пани й пані були, мов тіні, мов екран газовий»).

Перший – пекельний – акт драми закінчується. Як інтродукція він накреслює поле конфлікту і вказує на основних учасників: військо переможців-шляхтичів святкує перемогу над повстанцями-хлопами, яких зрадив їхній провідник. Власне, сам цей зрадник-провідник так само є серед учасників свята, хоча й почувається, «мов Юда той серед синедріону, / Котрому він Христа продав на муки». У фрагменті прозового варіанту «Похорон» із підзаголовком «казка» Франко загалом підкреслює: «Се був мій пир, який я справляв для своєї кумпанії – своєї *нової* кумпанії»<sup>87</sup>.

Поема «Похорон» має два пласти: дидактичний та містерійний. Спочатку зустрічаємо на бенкеті Мирона, зрадника, ворога й «плебей». Як виявилось, нещодавно Мирон зрадив своє військо і перейшов на бік ворогів. Почуваючися чужим і відповідаючи на насмішки та кпини, Мирон, зрештою, починає промовляти, виправдовуючи свій учинок тим, що своїм експериментом-зрадою прагнув підірвати ознаки «плебейства» у свого народу, бо «краща від плебейської побіди / Для них була геройська смерть тепер». Отож

Се правда, я сей хлопський бунт підняв,  
Щоб люд сей вирвать з вашої неволі,  
Щоб збуркати його з важкого сну,  
Зробити паном на своїому полі.

Я гнав його, немов лінивий скот,  
В огонь і в січу, в труди й небезпеки,  
Щоб знівечить плебейські всі інстинкти,  
Щоб гартувались лицарі-запеки [5, 79].

<sup>87</sup> Рукописний відділ Інституту літератури ім. Шевченка НАН України, Фонд 3, № 366, с. 1.

цьому лише оманною. Перетворитися на блиск ідеалу, осердя нового духу, стати каменем вічності, алмазом — ось суть гностичної драми, захованої в «Похороні». Мотив такого перетворення є центральним для Франка:

Я бачив, як ті лицарі завзяті,  
Що йшли в огонь, що бились, як орли,  
В душі були і темні, й підлі,  
Такі ж раби, як уперед були.

Я бачив, що якоїсь іскри треба,  
Щоб душі їх розжевить, запалить,  
Щоб вугіль їх в алмаз перетопився, —  
З такими б тільки міг я побідить [5, 79].

Отак, відповідно до свого гностичного ідеалу, за яким тілесна смерть є лише моментом духовного перетворення, Мирон-провідник і вчиняє зраду. Грабович трактує її в руслі «ідеї масової самопожертви, “мучеництва”», пов’язує з волюнтаризмом та політичним ірраціоналізмом, із релігійним фундаменталізмом та філософією «радикальної, збройної антиімперської, антиколоніальної боротьби»<sup>92</sup>. Однак дослідник випускає те джерело, з якого, до речі, черпали ідеали та форми протесту всі перелічені напрямки. Колективні й індивідуальні ресентименти досить часто використовували гностичну філософію спасіння. Для Франка вона була органічною і розгорталася в його творчій уяві, починаючи з трагічного самопоховання в «Каменях». Саме в аспекті гностичної філософії зрозумілим стає і функціоналізм провідника щодо народу, і його бажання переробити цей народ. Тоді і прикінцевий маскарад Франка в епілозі, де він зізнається, що його знайшли на гробі приятелі, що він дуже застудився, бо лиш нічну сорочку мав на собі, що пережив мало не смертельну недугу, не розриває, а лише перево-

вою» і пов’язує трактування у Франка місії поета як провідника з буддистською формою бодисатви (Див.: Григорій Грабович. «Вождівство і роздвоєння: “валєнродизм” Франка». Григорій Грабович. *Тексти і маски*, с. 103).

<sup>92</sup> Там само, с. 124.

З тих, що їм дана власть і ціль висока, —  
Життя чи смерть, все є для них корона [5, 78–79].

Більшість критиків сприймають Мирові слова як порожню риторичку. Григорій Грабович, однак, у ґрунтовній студії про «валєнродизм» у Франка слушно підмітив, що ця промова — це «арена остаточного агону зі спокусниками», «вершинне й кульмінаційне слово», *profession de foi*, і навіть більше — «агон із Міцкевічевою поемою-моделью», якою критик уважає «Конрада Валєнрода»<sup>89</sup>.

Відповідь Мирона стосується, однак, не лише Міцкевічєвого твору — вона далі розгортає мотив ювілейної промови Франка, а саме — тему прибраного, набутого «мужицтва». При цьому головною тезою зовсім не є тема «зради», оскільки зрада набуває зовсім нового трактування: вона є духовним вибором. Грабович вказує на внутрішню функцію Миронів «зради», що полягає в переживанні «національного катарсису, очищення вогнем» («Щоб душі їх розжевить, запалить, / Щоб вуголь їх в алмаз перетопився»); очищення «героїчною смертю»<sup>90</sup>. При цьому він визнає: «Нитки, що поєднують цю ідею-стратегію з ранішими та пізнішими концепціями, аж надто складні й переплутані». В цілому можна згодитися, що ці концепції складні. Але вони не аж такі заплутані, коли зважати на визначальну для Франкової концепції «Похорону» гностичну ідею перетворення, тобто гностичну трансформацію душі. Спелеляюче самообвинувачення та почуття провини, падіння зрадливої душі є лише моментом переходу до нового стану. Запалити вогонь у душах, перетопити вугілля на алмаз — це метафори нового духовного народження. Так і блиск ідеалу, що його намагався прищепити своєму народові Мирон, є шляхом гностичного переродження<sup>91</sup>. Адже тілесне, матеріальне буття постає при

<sup>89</sup> Там само, с. 120.

<sup>90</sup> Там само, с. 123.

<sup>91</sup> Прикметно, що Григорій Грабович шукає пояснення мотивів, які, на нашу думку, закорінені в гностицизмі, звертаючися до буддизму. Скажімо, він називає Мойсея «найесенційнішим бодисат-



бою. Виявляється, що ім'я його таке саме, як і в зрадника – «Мирон». Ба більше, саме цей зрадник і є вбивцею Мирона-героя, себто себе самого. Громада, відкривши зрадника й убивцю, живим укидає того до розритої могили. Живопоховання – це завершення циклу Миронових перетворень. Так у поемі розв'язується колізія двійництва, зустріч тілесного й духовного «я», оскільки і герой, і зрадник є однією особою.

Фантазмагорична сцена, в якій повстанці ховають свого провідника, є ще одним варіантом трактування теми «грішника». Ця ситуація стосується оцінки того, хто володіє особливим знанням, з боку реальних людей. Мирон переживає ряд перетворень, що нагадують масонські ініціації. Він розірваний між тілесним і душевним буттям. Візія живого самопоховання стає тим потрясінням, що виводить героя з його внутрішнього буття і з галюцинаторного стану та знімає його роздвоєння. Двійників з'єднує суд речника, а живцем ховає народ:

«З ним суд у нас короткий, – проказав  
Помалу речник, – з трупом враз в могилу,  
Та так: на вбійці вбитий щоб лежав».

«В могилу з ним! Беріть його на силу! –  
Рече народ. – Валіть його, кладіть  
Труну на нього! Сипте глини, ілу!»

Я був живий. Ще темний небозвід  
До мене моргав зорями-очима,  
Земля ще пахла й яблуневий цвіт.

Та я був труп. Надія вже не блима  
В душі, завмерла воля до життя...

Кінець іде, ніщо його не стрима! [5, 87].

Тема «живого трупа», що лежить в основі морального роздвоєння Мирона, вождя й провідника народу, поєднується в поемі з мотивом «сліпоты» народу, накреслюючи прірву між «тим, хто знає» і «тими, котрі не знають».

Символізм та умовність усіх перевертань і ракурсів «я» розкрито в епілозі. Ще один Мирон, проїнятий болями за

дить драматичне дійство в інший вимір. Франко обрамлює свою містерію-сон історичними та національними обставинами, говорить про сумніви й жалі («І чом відступників у нас так багато? / І чом для них відступство не страшне?») та декорує пережите «чарами місячної ночі» [5, 89]. Зрештою, в епілозі приглушується есхатологічний контекст поеми. Франко знову стає дидактиком.

Іще в повісті «На дні» Франків Темера зупиняється перед тим, що, якби праця соціалістів розходилася з природною необхідністю, «треба вертати». Оповідач на сторінках повісті неодноразово говорить про небезпеку того, що Темера і його антипод Бовдур перебувають у різних світах, хоча одне людське слово могло би перешкодити неминучій трагедії. Розв'язкою в повісті «На дні» для молодого Франка є уявлення про «людськість» — саме ця сума моральності, емоцій і переживань спроможна відродити грішника й виправдати жертву одиниці. Мотив паралельних реальностей Франко використовує і в поемі «Смерть Каїна», де правнук Лемех убиває свого прадіда Каїна, який поспішає до людей зі словом знання — що сутністю життя є любов.

Містерійний акт гностичної драми, відбитої в «Похороні», так само подвоює реальність. Із тамтого світу, із рук Сатани, із зали Мирон вибігає в «ясну ніч», де зустрічає похоронну процесію з домовиною, німою, мов тасмниця. Дивина криється ще й у тому, що ця процесія безмовна: в ній «ані гомону, ні стуку, ані шелесту не чуть», а самі люди немов загіпнотизовані або перебувають у глибокому сні. Сонна фантазія Мирона вивільняє його двійника і перекладає його стан на інших. Він бачить:

Де в кого отверті очі, та без блиску, мов скляні;  
Та затулені у інших, мов ідуть в глибокім сні [5, 83].

Прикметно також, що на похороні брати величають свого героя масонським титулом «будівника, що клав величний храм будучині» [5, 85], та говорять, що його убив не меч, а слово, «що пихою злою диха». Мов уві сні, Мирон бачить, як громада з почестями ховає свого героя, що поліг на полі

У символічній автобіографії, фрагментарно розсіпаний у поетичних і прозових творах, Франко створив дуалістичний образ своєї душі: з одного боку, роздвоєної, а з другого – такої, що прагне до ідеалу «цілого чоловіка». Дуалізм художнього світу Франка виявився ще в ранній ліриці, зокрема в поєднанні мотивів згасання (в'янення) душі та народження «цілого чоловіка», якому найповніше відповідає молодість і суголосні весняна любов і весняний спів. Попри своєрідну гру й маскування свого «я», відбиті в автобіографічних символах і мітологемах, Франко, може, найпроникливіше передав процес згасання молодечої енергії, романтичної віри та весняного почуття повноти життя.

Почуття радісного очікування характеризує розвиток індивідуально-особистісного начала в поетичних і прозових творах Франка початку 80-х років. Загалом Франкова творчість мала відчутний ідеологічний підтекст, оскільки індивідуальне світосприйняття поета відбивало самоусвідомлення цілого покоління української інтелігенції, покоління, яке Франко назвав «молодою Україною». Франко уславлює вольове самоствердження та поривання молодого покоління радикалів, речників вселюдського духу, проголошуючи його «вічним революціонером».

«Радісне відчуття свого мужицького кореня характерне для всього цього покоління радикальної інтелігенції, і особливо виразно виступає воно у Франка»<sup>93</sup>, – відгукувався Ми-

<sup>93</sup> Микола Зеров. «Франко-поет», с. 497.

долю свого краю, за безладдя й національну зраду (перео-  
наж майже автобіографічний), пояснює, що вся пережита  
містерія — це сублимація його болів і сумнівів, за винятком  
гностичної драми, яка, очевидно, є не «байкою», а цілком  
справжньою. Отож, як твердить він,

Крім дум моїх важких,  
Крім болю серця, й сумніву, й розпуки,  
Усе в нім байка, рої мрій палких [5, 89].

Поема «Похорон» має притчево-параболічний підтекст,  
який розгортається у формі містерії, видіння. Пристрасні  
внутрішні монологи Мирона поєднані із загальним серед-  
ньовічно-есхатологічним тлом символічних картин і видінь,  
які перед ним змінюються. Містична символіка, алегорії  
«розкритої могили», смерти, що косу «взяла, щоб все жит-  
тя скосить — одним розгоном», бенкет ворогів-мерців, на  
якому опиняється Мирон, візья власного похорону, що його  
здійснюють померлі душі співвітчизників, — усе це надає  
поемі особливого, готичного забарвлення. Поема несе від-  
світ середньовічної апокаліптики, а також може бути спів-  
віднесена із масонською символікою уявного похорону на  
пшляху духовних ініціацій героя.

Не прийдеш тобі бути —  
Будь хоч хвиличку шим [1, 29].

Загалом «цілий чоловік» у Франковому розумінні — це гностична іпостась повної, зrealізованої особистості. Це центральна тема багатьох поезій, драматичних творів, поетичних циклів, романів і повістей письменника. Зеров проаналізував поетичну творчість Франка від «Веснянок» через «Зів'яле листя» і до «Із днів журби» як драматичне дійство, де основним виявляється драматичний процес розчарування, згасання творчої та життєвої сили й народження нового, позначеного мудрістю гуманізму. Критик зауважив триступеневий розвиток Франкової поетичної творчості — «від героїзму “Каменярів” через ліричні жалощі й боління (“Зів'яле листя”, “З днів журби”) до мудрої резолютивної зрівноваженості “Semper tiro”»<sup>94</sup>.

Така тричленна драма нового народження повторюється на різних рівнях. Завмирання творчої сили, розчарування в ідеалах молодості, любовна драма — все це розігрується у Франкових творах на основі архетипної ситуації вмирання-і-нового-народження. Окремі акти цієї драми такі: перша дія — радісне усвідомлення свого «я», злитого з природою та всією людськістю, друга дія — розчарування в собі, спричинене руйнуванням витвореного раніше ідеалу, аж до роздвоєння, двійництва, поєдинків та самогубства; третя дія — повільне видужування, осягнення моральної рівноваги і спокою, осягнення нового знання — гуманності. Внаслідок такого дійства народжується інша, нова, або внутрішня людина, «цілий чоловік», однак не в його молодечому ідеальному варіанті, а в уособлено-абстрактному вселюдському сенсі. Цей колообіг нагадує природний процес зміни пір року, стадії змузнення, дорослішання, якості, однак, зовсім не тотожний «вічному поверненню» та ніцшеанському осягненню іпостасі «надлюдини».

Виступаючи на двадцятип'ятилітньому ювілеї, Франко зізнався в цьому: «І сам я в усій своїй діяльності бажав бути

<sup>94</sup> Там само, с. 513.

кола Зеров про поезії збірки «З вершин і низин» і розглядав її як голос «мужицької», «не чужої селянинові психічно», новонароджуваної інтелігенції. Відтак Франкову символічну автобіографію можна розглядати як культурну модель самоствердження української інтелігенції. Весняний захват, природа, молодість — усе це співмірне з могутнім покликом самого життя і любов'ю до людей, що звучить у молодечому співі Франкової лірики:

Всюди чую любий глас,  
Клик життя могучий...  
Весно, вітре, люблю вас,  
Гори, ріки, тучі!  
Люди, люди! Я ваш брат,  
Я для вас рад жити,  
Серця свого кров'ю рад  
Ваше горе змити.  
А що кров не зможе змить,  
Спалимо огнем то!  
Лиш боротись значить жить...  
Vivere memento! [1, 36].

У вірші «Не забудь, не забудь» він закликає не забувати «юних днів, днів весни», бо

Путь життя, темну путь  
Проясняють вони [1, 29].

Саме таке переживання повноти весняного життя поет співвідносить зі своїм ідеалом «цілого чоловіка».

Лиш хто любить, тернить,  
В кім кров живо кипить,  
В кім надія ще лік,  
Кого бій ще манить,  
Людське горе смутить,  
А добро веселить, —  
Той цілий чоловік.

Тож ели всю життя путь  
Чоловіком цілим

Справді, Франко оповідає про старовинний Рим і про молодого та щасливого поганина – Валентія, який відрікається від світу, щоби знайти вічне спасіння. Зрештою, аби втекти від батьківської любові, любові коханої жінки, любові страждених людей, яких він лікував, герой накликає на себе страшну хворобу, що навіки могла би відділити його від людей, – епілепсію. Франко показує антигуманну природу аскетизму не лише тематично – через послідовне простеження процесу саморуйнування людини, але й автобіографічно. Написана на основі легенди, яку розповів батько, й тому присвячена батькові поема «Святий Валентій» стала виразом глибокої синівської любові самого поета. «Посвячую пам'яті мого незабутого батька Якова Франка», – надписує Франко в присвяті.

«То був такий дохтор, називав сі Валентій. Такий він був змаленьку ладний, і добрий, і присмний, що всі люди його любили. А як став дохтором, як зачав людом помагати, то так до нього народ плив з усього світу, як вода в море» [4, 455], – так пізніше переповідав Франко легенду, почуту з уст батька. Письменник звертається до цього сюжету і в автобіографічному оповіданні «У кузні». Найпоетичніші відступи в поемі «Святий Валентій» присвячені батьківському серцю. Воно – «звід небесний», який захищає, голубить, дає благодать, оживляє, сумує, навіть коли шле громи, освіжає і дає нові сили. Батьківське серце стає метафоричним образом доброго ангела, бога, який ставиться до людей, мов до дітей. Франко присвячує батьківському серцю досить довгий відступ:

О серце батька! Ти, як звід небесний,  
Такий всеобіймаючий, просторий!  
Такий чудово чистий, лазуровий,  
Коли всміхається до нас весною!  
Такий могутно-потресаючий,  
А враз і благодатний, оживляючий,  
Коли в літню спеку громи шле,  
І бурю й дощ і дрожжю наповнює  
Слабії твори, але чистить воздух

не поетом, не вченим, не публіцистом, а поперед усього чоловіком. Мені закидували, що я розстрілюю свою діяльність, перескакую від одного заняття до іншого. Се було власне впливом мого бажання — бути чоловіком, освіченим чоловіком, не лишитися чужим у жаднім таким питанні, що складається на зміст людського життя» [31, 308].

Всю Франкову творчість можна розглядати як драму «цілого чоловіка» та «людськості». Із погляду «людськості» «цілий чоловік» — це антропософський вимір індивідуальності, яка спочатку є недиференційованою, ідеальною часткою людськості й збігається з її ідеальною сутністю. Із часом «цілий чоловік» проходить етапи романтичного індивідуалізму, потім — роздвоєння і, зрештою, досягає стану «вселюдськості», себто досягає універсального гуманітарного егосу. Такий гностичний цикл народження індивідуальності Франко втілює в усій творчості. Він є передусім процесом самопізнання, відкриття в собі внутрішнього «я». При цьому розвиток індивідуальної свідомості, так само як і соціальної, спрямований до відкриття гармонійного ідеального стану. Осягнення «гармонії всесвіту» сутологне з гармонізацією думки та чуття, свідомості й реальності, духу і тіла, одиниці та вселюдськості, оскільки Франкова концепція людської природи є дуалістичною.

Дуалізм душі й тіла спричиняє драматичні перипетії характерів. Отож у процесі трансформації, видозміни, посвячення «цілий чоловік» проходить стадії аскетизму, жертвовності, двійництва. Ці трансформації зафіксовані в численних Франкових творах. Аналіз ранньохристиянської моралі, яку протиставлено природі та людській любові, Франко здійснює в поемі «Святий Валентій». В поемі на основі легенди про життя святого Валентія накреслюється тема жертвовності й егоїзму, співвідношення любові до ближніх і свободи індивідуальної волі. Поему було задумано як критику християнського аскетизму, про що Франко писав у листі до Михайла Драгоманова. Поема мала «ярко освітити антигуманні і антикультурні погляди християнської аскези» [49, 28], як це зауважував автор.



архетипним і, відтак, не пояснюється винятково патологічним характером Готліба чи захланністю позашлюбного сина графа Торського.

Аскетизм пов'язаний загалом із мотивом інфантилізації героя: Франкові персонажі уподібнюються до малого Франка, який слухав розповідь про аскетичні спокуси Валентія з уст свого батька, притулившись десь у кузні. І у «Святому Валентію», і в поемі «Іван Вишенський», так само присвяченій аскетизмові, герой-пустельник стає подібний до малого дитяти, а чи не найсильніший біль самотини пов'язаний у нього з відчуттям пустки. Так і Валентій чує «якийсь глибокий, безграничний біль у серці»: «щось мов почуття болюче страшної пустки, сирітства». Саме звідси – з відчуття себе безсилою і безвладною порошинкою – народжуються демонські спокуси і для Вишенського, і для Мойсея, і для ліричного героя «Зів'ялого листа».

Саме такий комплекс періодично піднімається з підсвідомості і сутєстіює відповідний тон та образність у численних творах Франка, де автор звертається до теми аскетизму. Її запрограмовує передусім Франків власний цивілізаційний вибір – бути Каменярем, себто заживо похованим. Сама жертвовність такого вибору, приреченість, мали в собі надзвичайну моральну та психологічну напругу. Бажання вислизнути з-під тиску, втекти від людей, яким присвятив життя, стати самому пустельником, аскетом, перебороти зв'язки, які прив'язують до життя, – всі ці аскетичні почування споріднені з суїцидними, і вони постійно обертаються в полі уяви Франка-автора. Отож, попри тенденційне засудження аскетизму, ця тема мала для Франка великий емоційний і психологічний потенціал самовираження. Окрім того, сама ситуація аскетизму допомагала проявити дуальність людської природи, коли боротьба в душі аскета між життям і його відреченням актуалізує ситуацію двійництва, боротьбу доброго ангела та злого демона.

У поемі «Святий Валентій» Франко досить широко говорить про аскетичні уявлення та моральні підвалини раннього християнства, які завойовували йому прихильників

І освіжає землю, кормить ріки.  
 Такий в важкій задумі сумовитий,  
 Коли вмира дитя його любиме,  
 Чудове літо, і такий старанний,  
 Коли вкрива дрімаючу дочку,  
 Царицю землю, в чисті, білі ризи,  
 Щоб свіжа, ясна, пробудилась знов!  
 О серце батька! Як же велична,  
 Здорова, сильна, покріпляюча,  
 До жертви скоро, фальші несвідома,  
 Глибока й тиха враз твоя любов! [4, 49].

Характерно, що аскетичні бажання Валентія Франко так само подає контрастом до любові його батька, котрий намагається врятувати сина і готовий піти на жертви, навіть приймає християнство, щоб бути таким, як його любе дитя. Зрештою, образ батька, очевидно, закріплений інтимністю власного спогаду, згадками про дитинство, про обставини, в яких почув легенду про аскета Валентія, зрештою, почуття пережитого потрясіння, яке викликала легенда, — адже в ній герой відкинув любов власного батька, — з'єднуються в один емоційно-психологічний комплекс.

Прикметно, що мотив аскетизму пов'язує сина й батька непростими стосунками. Так, переповідаючи духовні колізії роману «Варлаам і Йоасаф», Франко багато говорить про батька і сина. Прийнявши Христову віру, Йоасаф просить батька наслідувати його приклад. Батько-цар «почав же грозити йому тяжкими карами, як бунтівникові. Йоасаф відповів йому, що дивується, як се батько гнівається за те, що син його найшов добро. Се, очевидно, не батько, а ворог, що завидує його щастю і силою бажає вперти його в пропасть. Оттим-то я "отступля убо от тебе, яко кто бѣгаст от зміа", а коли хочеш мене мучити, то знай, що не діб'єшся нічого, як тільки того, що, замість батьком, станеш мучителем і вбивцею» [30, 347]. Отож мотив драми батьковбивства зустрічаємо у Франковій творчості досить часто: від повісти «Борислав сміється» до «Основ сучільности», — він дістає глибоке духовне підґрунтя, стає

сповідував трискладовість усього суцього (дух, душа, плоть), учив про невидимого бога-деміурга, наголошував на дуалізмі людської природи, де тіло – ворог, а дух – Божа іскра, яку треба визволити; вказував на безсилу боротьбу людини зі злими духами, які заповнили її серце.

У поемі «Святий Валентій» Франко робить центральною темою гностичний дуалізм тіла та душі. Старий християнин-аскет звинувачує Валентія-лікаря в тому, що той лікує тіло, адже тіло не є самоціллю, а приборкання власної плоти є шляхом до осягнення духовного буття.

«Ти хорий, ти! – кричав прихожий дід. –  
Смішся? Вказуєш на те м'ясиво,  
На сугуби печені? Тут-то й є  
Твоя хвороба! Те здорове тіло –  
Се той черв'як, що тлить і точить душу!»

«Безумство, діду! У здоровім тілі  
Душа здорова». –  
«Бідний! Засліплений!  
Скажи, які є найтяжчі хвороби  
Душі? Хіба не гордість чи пиха,  
Не самолюбство та засліплення  
На власні блуди, не упертість в злім?  
Скажи по совісті: хіба ж усі ті  
І многі інші ще тяжкі хвороби  
Не тлять твою в здоровім тілі душу?  
Чи ж то не крайня гордість – уповати  
На глупий розум свій, на підлі трави,  
На порошки та знаряди мерзенні,  
А не на волю божу, без котрої  
Нам волос спасти з голови не може,  
Против котрої всі ми – черви, дим?  
Чи ж то не самолюбство – так пестити  
Те тіло, знаряд всіх покує чортівських,  
Те джерело всіх забавів лукавих?» [4, 18–19].

Франко звертає увагу на коло читання Валентія, називає його учителів Галена, Гіпократу, Аристотеля, Епікте-

серед «поган». Ідеї Царства Божого, переборення спокусу світу, відмова від батька, від коханої дівчини протистоять гедоністичним і життєрадісним аспектам античного світогляду. Франко розбудовує поему, протиставляючи два типи світогляду та два типи культури – античності й раннього християнства. «Світ і природа, що для старинного грека й римлянина були джерелом усього життя, всієї краси, всієї радості, – говорить Франко у студії про середні віки й Данте, – в очах християнина се минуці тіні, ілюзії, чортяча мана, джерело зла, гріха та чортячої спокуси. Більшого, повнішого противенства годі уявити собі»<sup>95</sup>. Франко-дослідник зазначає, що середньовічна література особливо часто використовує ідею «боротьби між гріховними нахилами а побожними поривами душі», і така боротьба пластично зображається в «численних розмовах душі з тілом, грішника з ангелом, дияволом і т. д.» [30, 48]. Християнин-аскет у поемі «Святий Валентій», кинувши слова про зрадливість лікаря, який оздоровлює тіло, а не людський дух, як спокусник, посіяв зерно сумнівів, і результатом цих сумнівів стає Валентієве бажання втекти від світу і людської любові. Він відчуває гріховність своєї любові до людей і, врешті-решт, просить Бога дарувати йому вічну самотність.

Правдоподібно, Валентій, або Валентин, є основоположником ранньохристиянської гностичної ересі, що виникла на ґрунті поєднання античної філософії та релігійно-філософських учень Сходу. Валентиніанство виникло на Кіпрі в II столітті і в II столітті стало однією з найпопулярніших течій гностицизму й проіснувало до кінця IV століття. Учення Валентина спиралося на філософські ідеї Платона, Пітагора й східні уявлення. Згідно з ученням валентиніанців, існує якесь вище божество, Логос, що породив 30 еонів, останній із них, неповноцінний, породив наш світ. Валентин

<sup>95</sup> Іван Франко. *Данте Аліґієрі. Характеристика середніх віків. Життя і вибір із його поезії*. – Львів: Видання Товариства прихильників української літератури, науки і штуки, 1913, с. 11.

«Як може той людей любити, хто Бога не знає і не любить?» [4, 20], – кидає він ув очі поганина-римлянина. Ба більше, звинувачує Валентія в гордині самолюбства:

Ох, та твоя любов до всіх людей!  
Заглянь лишень на дно душі своєї,  
Чи там під цвітами любови тієї  
Не криєсь зла гадука самолюбства? [4, 19].

Франко зводить конфлікт усередині ранньохристиянського світу до опозиції гуманізму античного типу й християнського аскетизму. Особливим драматизмом позначені сцени, що відтворюють контрасти барвистого, естетично повноцінного світу античності й аскетичного християнського. На передній план виходить боротьба Валентія із власною совістю, любов'ю, звичками й потребами, своєю прив'язаністю до близьких, до усталеного способу життя.

Зрештою, покинувши все, до чого він звик, Валентій шукає Царства Небесного в аскетизмі. У вогкій печері він сподівається втекти від барвистої хвилі спокус і вражень світу.

Тут дух згромадиться, вглибиться в себе,  
Тілесні пута швидко ослабнуть  
І спадуть, мов з увільненого в'язня! –

сподівається він.

Не можучи втекти від людей та любові ближніх, Валентій накликає на себе демона зла – ненависть до всіх людей. Демон, який таївся на дні серця, визволяється і опановує Валентія, охоплює його душу, нищить тіло й, зрештою, перетворює його на руїну. Разом із демоном ненависти хвороба, яку він випросив у Бога, аби зруйнувати в собі зовнішню людину, – епілепія – переслідує рід людський.

Франкова драма аскетизму в «Святому Валентії» має наступні акти – у поемах «Цар і аскет» (1892) та «Іван Вишенський» (1900). Про джерела першої поеми Франко говорив, що написав її на основі німецького віршованого перекладу «Маркандея-Пурани», що його здійснив Фридрих Рюкерт. «Я не держався строго німецького тексту і по-

та, й при цьому підкреслює, що його особливо цікавив дуалізм тіла та душі:

Но особливо пильно він хапавсь  
До дна зглибляти зв'язки ті таємні  
Між людським тілом і його життям  
А безконечним творенням природи.  
За проводом Галена й Гіпократата  
Слідив цілющі впливи сил природи,  
Зір, воздуху, води, тепла й морозу,  
Каміння, цвітів, органічних соків  
На людське тіло [4, 15].

Тлом, на якому розігрується ранньохристиянська гностична драма аскетизму, є високий інтелектуальний і духовний рівень античної культури, з розлитою у ній атмосферою любові до людей і світу. Лікар Валентій, гуманіст і вчений, його батько, наречена – всі вони є носіями ідеалів античності (фізичного здоров'я, сили, краси, повноцінного людського життя).

Валентію все дали боги,  
Чим людська жизнь краситься: красоту,  
Здоров'я, силу, розум і талант,  
Високий рід, багатого віття.  
І люди все дали йому, що тільки  
Найкращого, святого дати могли:  
Любов і приязнь, світлий скарб знання,  
І штуки блиск, бажання ідеалу.  
І він платив подякою богам,  
Любовою людям [4, 15].

До двадцятилітнього віку Валентій «громадив скарби досвіду й знання», вивчав медицину в Атонах, щоби «їх в оборот пустити між бідних і страждущих». Він лікує людей і ставиться до них із любов'ю, і в цьому його звинувачує старий чоловік-християнин. «Те здорове тіло – / Се той черв'як, що тлить і точить душу!» [4, 18], – пророкує він, закликаючи відкинути всяку любов до страждених людей.

І благородних із вершин людства  
Скида на дно, і втоптує в багно,  
І серце їх разить стома мечами,  
Щоб знов потім, очищених стражданням,  
Явить їх в людськості найкращім блиску.  
Ти, що в душі Софоклової колісь  
Сліпця Едіпа постать оживила,  
Ти, що Шекспірові вказала шлях,  
Як самовладця і тирана Ліра  
Перетворить в дигину-чоловіка,  
Навчи й мене українським тихим словом  
Причарувать замерклі, старосвітські  
Величні постаті з-над берегів  
Святого Гангеса – старця-аскета  
Грізного Вісвамітри і царя  
Прекрасного, мов місяць в повнім блиску,  
Великого страдальця Гарісчандри [1, 304–305].

Муза, мати, богиня поезії – це ще одна іпостась доброго ангела, який супроводить героя на його аскетичному шляху. Поема «Цар і аскет» пов'язана з брахманськими оповіданнями – в ній розповідається про прекрасного царя Гарісчандру, який стає жертвою твердосердного аскета-брахмана Вісвамітри. Сподіваючися досягнути безсмертя і перебороти не лише людську природу, але й богів, щоб «небесні брами ламать і паном бути на всю вселенну», брахманець Вісвамітра вісім років покутує гріхи. Йому залишається пережити ще один день – і він осягне велич духовну, «дух розверне крила, просяє, наче сонце над землею, все обійме, всі тасмниці зглибить, все опанує, і не буде в світі, ні понад світом для його границі» [1, 306].

Стурбований егоїстичними бажаннями аскета бог духів Руцда знаходить засіб, як перервати покуту Вісвамітри, й посилає до нього царя Гарісчандру, що виявився невинною жертвою, на яку впав гнів безсердечного Вісвамітри. Наляканий прокляттям брахмана, цар приймає на себе провину, відмовляється від царства, слави і багатства, продає в рабство себе, дружину та сина, аби вдоволити брахманця

зволив собі змінити закінчення поеми, даючи трагедії короля Гарісчандри замість індійського фатального новочасний щасливий, але й індійському духові зовсім не противний вихід» [1, 485], — зізнавався Франко. Отже, він змінює передусім основну ідею, надаючи їй гуманного змісту в його суто західному розумінні. «Я вложив ціле оповідання в уста Будди, — завважував він, — яко полеміку проти понівбрахманів і “святих” аскетів, котрі в погоні за святістю загубили людське серце і людське чуття».

Справді, Франко постійно співвідносить тему аскетизму з темою сердечної любові та чуття. У поемі «Святий Валентій» Франко обрамляє історію про Валентія аскетизм поетичними рядками, присвяченими батьківському серцю. У «Царі і аскеті» він звертається до самої поезії як сили, спроможної «змінити камінь самолюбства й злості у сльози, в співстраждання до людей» [1, 304]. У такий спосіб він відтіняє аскетизм світлом гуманності й протиставляє надлюдській гордості творчу й облагороджувальну силу поезії. Як і «батькове серце», «поезія-красавиця» стає емоційним і сугестивним співучасником ліричної драми поета. При цьому відбувається фемінізація цього образу: під ним фактично замасковано материнський архетип любові, що рятує і очищає стражданням — мотив, близький до гностичної софійності.

Поезіє, красавице чудова,  
 Твоє лице подібну силу має  
 Змінити камінь самолюбства й злості  
 У сльози, в співстраждання до людей.  
 Отим-то ти завзятий, вічний ворог  
 Змії страшної — гордоців надлюдських, —  
 Окрилюючи духа, ти заразом  
 Зм'ягчасш серце, вказуєш йому,  
 Як много спільного, і горя, й сліз,  
 І радощів дрібних, і зла, і блудів,  
 Наймогутніших, велетнів людських,  
 З найслабшими, потоптаними в'язе.  
 Ти вказуєш в картинах незабутніх  
 Капризи долі, що могучих, славних



стан, подібний до розчинення свого «я» в безмірності все-світу. Очищення душі вогнем, спалення-скинення тілесних оболонки і вивільнення «вольних», «веселих» душ нагадують нам про античний космогонізм і язичницький дохристиянський гносис. Скажімо, в есеїзмі, що постав на ґрунті поєднання юдаїзму, грецького пітагоризму й буддизму, тіло мислиться окованими і лише «завдяки смерті душі звільняються від тіл та радісно підносяться в висоту»<sup>96</sup>. Обоє – Гарісчандра та його дружина – вірять, що

А як святее полум'я здійметься  
Могуче вгору, то і наші душі,  
Очищені, і вольні, і веселі,  
Стрясуть із себе всі земні терпіння  
І полетять в щасливий, вищий світ [1, 336].

<sup>96</sup> М. Э. Постнов. До-християнський и вне-християнський гносис. *Гностики, или «О лжецеленном знании»*, с. 22. Зрештою, відшукування послідовного буддизму у Франковій поемі дезорієнтує дослідників. Так, Ігор Папуша намагається розв'язати неспівмірності в філософії поеми через досить традиційне відсилання до позитивізму: «Якої посмертної “волі” сподіваються герої? У якому коді потрібно сприймати це слово? Індійському? Християнському? Буддійському? Позитивістському? В індуїзмі, як і в буддизмі, смерть – це не звільнення, а лише перехід до іншого життя, сповненого таких самих страждань, як і реальне. У пурани Гарісчандра прагне убити себе не для того, щоб позбутися страждань взагалі. Він хоче лише позбутися жахливої дошкульної думки про втрату сина. Його ж самого чекають, можливо, ще глибші страждання у нараці або тут, на землі, але уже інші, не пов'язані з сином, – цілком терпимі. У християнстві самогубство взагалі заборонене, а тому герої повинні були б сподіватися не “волі”, а пекла. У філософії позитивізму життя після згасання свідомості не існує. Чи можна це сприймати як звільнення від страждань? Безперечно. Позбутися мук можна, лише вийшовши за межі існування, що і пропонує позитивізм. Пригадаймо, що Франко прагнув переробити санскритський твір у дузі, який “більш відповідає нашим почуттям і поглядам”, а XIX ст. – це ж вік позитивізму». (Ігор Папуша. *Modus orientalis. Індійська література в рецепції Івана Франка*. – Тернопіль: Збруч, 2000, с. 102.)

і зменшити його гнів. Утративши геть усе, опустившись на найнижче дно (він стає рабом грабаря), Гарісчандра, зрештою, дістає порятунок від свого прадіда, пустельника Девадатти, й повертає все, що втратив. Справедливість (якою вона постає з погляду західної людини) перемагає. Франко зізнавався, що відступив від буддистської концепції та закінчив поему так, щоб у ній перемогли ідеали гуманності й справедливості. Це не поодинокий раз, коли Франко-письменник не діє відповідно до логіки характерів і ситуацій або релігійних приписів (у цьому випадку буддизму, де взагалі немає поняття справедливого суду, страждання задля нагороди тощо), а користується насамперед ідеалами людської справедливості. Вказує Франко і на відмінність християнської та індійської аскези. Християнин-аскет бореться зі спокусами власного тіла, вважає «тутешнє життя тільки порою покути, труда, плачу, а кожду хвилю заспокоєння і внутрішнього вдоволення» – гріхом. Буддист-аскет, навпаки, шукає «в умертвінні тіла тільки переваги духу над тілом, скріплення і просвітлення духу через ослаблення грубої матерії» і прагне досягнути стану, подібного до нирвани, вже тут, на землі [30, 525, 526].

Оце вам повість про царя й аскета –

Могучим всім в науку й осторогу,

Всім твердосердим, гордим на погрозу,

Нещасним всім, страждущим на потіху [1, 339], –

тенденційно закінчує Франко і поему «Цар і аскет».

Що стає знаряддям гуманності в поемі? Очевидно, це передусім авторська ідеальна концепція, яка полягає в тому, що зло мусить бути покаране, а добро має перемогти. Однак Франкова поетизація «красавиці поезії» також не є випадковою. Саме поезія, художня творчість як така володіє, на Франкову думку, тією могутньою моральною силою, що оздоровлює суспільство, розв'язує найтяжчі колізії, стає вселюдським джерелом, у якому відроджується окрема людина.

Є в поемі «Цар і аскет» іще одна ситуація, що має глибоке філософське підґрунтя. Мова про передчуття смерті –

тіла. Якщо пуранічне «Сказання про Гарішчандру», що правило за матеріал для Франкової поеми, занурене в буддистську мітологію, то Франко звертається насамперед до мотиву ілюзорності тілесного світу й проповідує вищу вселюдську гуманність, що має духовний смисл.

У дослідженні «Іван Вишенський і його твори» Франко вбачає одну з основних колізій, яка спричинилась до затворництва Вишенського-аскета, у суперечності між вимогами світського та церковного життя. «Як зарадити цьому роздвоєнню, — говорить автор, — Вишенський не знає: перед чорною глибиною, котра тут розкрилася його очам, дух його зупинився в переляку» [30, 137]. Студія Франка, надрукована у Львові 1895 року, була водночас магістерською дисертацією. Із критичною рецензією на неї відгукнувся Агатангел Кримський<sup>97</sup>.

Зокрема, Агатангел Кримський заперечував думку про дуалізм Вишенського. «Простіше було б сказати тут “спіритуалізм”, — говорить Кримський, — в приміненні до Вишенського цей термін буде правильнішим, ніж “дуалізм”». Кримський вказує і на помилковість уявлення, що «дуалізм — це релігія терпіння, приниженень, тяжких випробувань, що вона неодмінно пов'язана з ненавистю до світу, до тіла. Зороастрова дуалістична релігія — релігія енергії, життя, а аскетизм, який виник в Ірані в часи Сасанідів, є результатом буддійського, минулого впливу»<sup>98</sup>, — наголошує дослідник.

Кримський також заперечує думку Франка про те, що «теперішнього розуміння християнства в сенсі релігії любові» не було в перші часи християнства. Він звертає увагу й на те, що Франко вифантазовує біографію Вишенського, зокрема, мотиви його посвячення в монахи, коли говорить про те, «що гірко було жити бідному, “худорідному” юноші серед знаті, що придворне життя було для нього суворою і всебічною школою, що він звик глибоко вдумуватися в себе і

<sup>97</sup> Див.: *Киевская старина*, 1895, кн. 9, с. 211–247; кн. 10, с. 1–47.

<sup>98</sup> А. Крымский. «Юани Вышенский, его жизнь и сочинения». *Киевская старина*, 1895, т. 50, с. 241.

Осягнення вищого буття фізіологічно й морально співмірне з вивільненням душі з-під тиску обставин, недолі, людського зла. Франко не випадково поетизує стан психофізіологічної релаксації – коли цар і його дружина

Зложили руки і думки свої  
 Понад усі терпіння й муки земні  
 Знесли високо, до богів безсмертних.  
 І ясно, легко стало їм в душі,  
 Немов проходим, що з холодних дебрів,  
 З густого бору, із блудних стежок  
 На вольний, теплий, ясний степ виходять [1, 336].

Окрім суто буддистського контексту, такий психологічний стан вивільнення з-під тиску співвіднесено зі шляхом осягнення «гармонії безмежної» – ідеальної ситуації, яка позначає у Франковій творчості духовну субстанцію всесвіту, щось подібне до гностичної вселенської душі. Саме таку гармонію автор оспівуватиме в поемі «Іван Вишенський». Подібно до Гарісчандри, Вишенський, осягаючи безмежну гармонію, так само досягає зняття надмірного напруження, яке спричиняють переживання та емоції, що охоплюють його, коли човен із посланцями з рідної землі зникає з-перед його очей.

У Франковій поемі «Цар і аскет» дослідники наголошують переважно буддійські мотиви, ігноруючи той факт, що поема, так само як і провідна тема аскетизму, має ширший контекст, а саме – гностичний. «Нині не підлягає вже сумнівові, що гностицизм постав в великій часті під впливом буддизму, а маніхейство було не чим іншим як перським дуалізмом, слабо склеєним з християнськими доктринами. А вплив тих двох могутніх сект на християнство був дуже великий: він дав товчок до вироблення найважливіших точок християнської догматики» [30, 319], – наполягав Франко у відомій студії «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія». Власне, поема «Цар і аскет» і засвідчує, що буддистський сюжет цікавить Франка передусім як вираз гностичного дуалізму душі й

красоту, штуку, приємності життя, власне тіло, бо все це є не що інше, як тільки покуси, як форми, під котрими криються духи лукаві піднебесні, уловлюючи праведника в свої сіті. Хоч Христос побідив сатану, але побідив його тільки на полі етичним; світ, природа остались, як давніше, в посіданні того «міродержця» як могуче оружжя до поборювання тих, що хочуть йти за наукою Христа. Дорога їх тісна і скорбна; чим більше горя, муки і унижень зазнають вони в сьому житті, тим ліше, бо все те є огонь, котрий чистить грішну натуру чоловіка, бо пургаторіум є не по смерті, а в сьому житті» [30, 204–205].

Франко вказує не лише гностичний, але й культурно-історичний контекст дуалістичних уявлень Вишенського, у свідомості й характері якого зіткнулися дві епохи й два світогляди: середньовічний і ренесансний. Зауважимо, що Франко загалом любить ставити свого героя на межі двох епох і простежувати через його душу зіткнення ідей, думок, цінностей та ідеалів. Таким розп'ятим між античним ідеалом і християнською вірою виявляється Валентій; вибирати ж поміж гуманістичним ідеалом і підпорядкованою йому патріотичною посвятою, з одного боку, і християнською аскезою, з другого, доводиться Вишенському. «Інтересно, що в часі, коли наш автор виголошував такі думки про природу, – розгортає Франко порівняльну культурологічну характеристику Вишенського, – на заході Європи під впливом ренесансу навіть в крутах церковних переміг уже погляд якраз протилежний, що, побідивши диявола, Христос увільнив і всю природу від його власті, що “naturalia non sunt turpia” (природного не треба соромитися (лат.). – Т. Г.), що в природі є часть божества, велична маніфестація Божої сили і мудрості, і що чоловік не повинен її ненавидіти і від неї відвертатися, але з набожним трепетом заглиблюватися в її тайники і вичитувати в ній великі, вічні закони, Богом покладені».

Ця полеміка Кримського з Франком має не лише виразний, але й прихований, імпліцитний зміст. Ідеться передусім про те, що Кримський і як сходознавець, і як митець

середовище, що радикально-демократичні ідеали на рахунок всезагальної рівноправності були природною реакцією проти "дуків-срібляників і т. д і т. д.". Міркуючи в такий спосіб, Франко фактично переносив власні почування на Вишенського і творив символічну автобіографію. Кримський, навпаки, говорить, що причиною монашества могли бути зовсім не аскетичні пристрасті минулого життя: «І в монастир то чому він постушив? Невже не для того, щоб замолювати гріхи? Адже це мало не закон, що всі енергійні, палкі аскетиморалісти мали молодість дуже бурхливу і повну захоплень: для підтвердження заглянемо уважно в біографії грецьких філософів скільки-небудь аскетичного спрямування, вглянемося в християнські життя святих <...>»<sup>10</sup>.

Франко наголошує дуалізм світовідчужування Вишенського і зауважує: «Між поглядами релігійними нашого автора мусить, безперечно, кожного, насамперед ударити його розуміння церкви православної, то єсть по його думці, самого чистого і незмінного християнства, яко релігії терпіння, унижень, тяжких проб і ненависти до світу і власного тіла, яко вічної боротьби з лукавими духами піднебесними, котрими в буквальному значенні вся наша атмосфера населена. Погляд сей, видимо, дуалістичний, і то зі значною песимістичною прикрасою; добрий елемент у світі, в натурі, а навіть в душі людській є значно слабший від злого і може тільки ненастанною, майже розпучливою боротьбою та ласкою Божою удержатися від цілковитої затрати» [30, 204].

Франко наголошує християнсько-гностичну основу аскетичного неприйняття тіла, природи і світу, а також довічність етичної боротьби Христа і Сатани. «Основна чеснота християнська, по поняттям нашого автора, — твердить Франко-критик, — не є любов, як се твердять нинішні християни під впливом широкого розвитку етики гуманістичної, але смиреніє і простота. Не любити повинен праведник світ і людей, але ненавидіти в них все, що не відноситься до спасенія вічного, ненавидіти природу, багатство,

<sup>10</sup> Там само, с. 223.

Печера захована в прямовисній скелі, і до неї два молодих монахи спускають старця Івана, обв'язавши йому шнур попід пахви. Відтак опускання старця нагадує політ і падіння:

І перехрестився старець,  
Над безодню вийшов сміло,  
Сів і звільна став спускатися  
У страшennу глибнь [3, 58].

Це живопоховання і печера-могила психоаналітично уподібнюються з мотивом повернення до матірнього лона землі та зі смертю. Материнський мотив у творах Франка звучить часто й бажано. Начко Калинович, убиваючи себе, в передсмертному листі до брата пише, що повертається до матері. Голос матері стає одним із найболючіших випробувань, яке придумав демон Азазель для Мойсея в одноіменній поемі.

У поемі тема аскетизму набуває нового забарвлення: вона переплітається з мотивом старості. Поему було написано 1900 року, себто в період, коли Франко згадує про романтичні юнацькі мрії та молодість, яка минула і забрала з собою чимало мрій і сил. Вишенський у нього – «дідусь похилий, зморщений, сивобородий». Автор послідовно підкреслює старість аскета, його старечий голос, худе старече тіло, похоронний дзвін серед розкошів природи, печаль мовчання, що лежить «на сотках старечих уст». Старість водночас зближується з інфантильністю – перший спомин і перше чуття Івана в печері пов'язано з матір'ю.

Всі змісли завмерли, але на цьому тлі лише виразніше виявилось одне почуття:

Потім мов теплом дихнуло,  
і по тілу розлилося  
щось солодке, м'яко-м'яко  
попід шисю пройшло.  
І в душі мелькнула мати,  
як його малим хлоп'ятком  
попід шийку лоскотала,  
ах, а він сміявся, сміявся! [3, 62].

більшою мірою тяжів до спиритуалістичної філософії, тоді як Франка цікавив найперше гностичний дуалізм.

У поемі «Іван Вишенський» Франко знову звертається до теми аскетизму. Поема будується на контрастах — живої природи й умираючого тіла, води та скель, похоронних дзвонів і закличної краси Атонської гори. Сам Атон порівнювано з каменем мудрости — ізмарагдом:

Мов зелена піраміда  
на хвилястім синім полі,  
на рівнині лазуровій  
велетенський ізмарагд, —  
так облита дивним морем,  
під безхмарним, теплим небом  
зноситься, шумить, пишаєсь,  
спить Афонська гора [3, 50].

Зорові образи й голоси контрастують із безмовною і камінною вічністю, куди поривається Вишенський. Іван вітає камінну свою печеру як бажаний дім.

Камінь тут довкола мене —  
се тверда, незламна віра,  
се мій дім і мій притулок,  
подушка і накриття [3, 59].

Він сприймає всю природу як знаки свого духовного шляху до Бога — і небо (духовний шлях), і сонце («великий Божий дух»), і печера — «брама вічності вузька» [3, 53]. Вода натомість, відповідно до барокової символіки, ототожнюється зі світом і плином життя.

А те море лазурове,  
Що там гріється на сонці,  
А внизу тут б'єсь о скали,  
І хлопочеться, й реве, —  
Се життя земного образ  
Ясний, тихий та привадний,  
Коли здалека дивиться,  
А гіркий, страшний вблизи [3, 60].



Розлилось безмежне море  
світла ясно-золотого,  
і зелено-золотого  
й білого, неначе сніг.

Грають світляні каскади,  
величезні колеса  
у всіх кольорах веселки  
котяться по небесах.

І рука якась незрима  
розпускає барвисті пасма,  
розпускає могутні тони  
з краю світу аж на край.

Розпускає, порядкує,  
і збирає, і мішає –  
мов калейдоскоп гігантський,  
грає світ весь перед ним.

Мов дитя, душа аскета  
потонула в тому морі  
тонів, фарб, у тім розкішнім  
захваті – і він заснув [3, 61–62].

Цей унікальний за кольоровою гамою та пластикою опис «величної гармонії» є романтизованим описом містичного відчуття і нагадує про екстатичні видіння містиків. У студії про Данте Франко прихильно говорить про містичну любов Франциска Асизького, для якого любов є відчуттям «своїцтва і братерства з усіма людьми, з усею природою оживленою і не оживленою»<sup>100</sup>. Про сакральність видіння свідчить гама кольорів – від фіолетового до білого й золотого, колообіг барв – коліс, що котяться по небесах, калейдоскопічний ритм мінливих тонів. Письменник ніби випробовує відкриті в його студії «Із секретів поетичної творчості» засоби сугестії, розбудження різномірних

<sup>100</sup> Іван Франко. *Данте Аліґієрі. Характеристика середніх віків...*, с. 42.

Саме дитячі враження і образ матері стають прообразом духовної гармонії і тією «діамантовою ниткою», по якій герої переходить у галюцинації, в яких розчиняється монахова душа.

Потім слух його прочувся;  
мов діамантова нитка,  
тон якийсь потягся довгий —  
любий, радісний такий!  
І душа, мов той метелик,  
десь летить за любим тоном.

Далі поет переходить від слухових образів до зорових і через гру кольорів відтворює рух, зміну:

<...> та чимдалі тонів більше  
і все дужчають вони.

Вже гармонія могутня  
длється синьою рікою,  
і розкішні тони, бачся,  
небо й землю обняли.

І пливе душа аскета  
на гармонії величній,  
мов на морських хвилях лебідь,  
вверх гоїдається, то вниз.

Поміж небом і землею  
вверх, то вниз душа аскета  
розколисана несеться  
швидше, швидше, розкішніш!

І гармонія велична  
робиться фіолетова,  
далі синьо-лазурова,  
далі пурпуром ярким.

Ось із хвиль тих пурпурових  
стрілив промінь золотистий,  
вибухнув вулкан огнистий,  
ріки світла потекли.

разотворення та сновидіння. «Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії – з галюцинаціями, тобто з привидами на яві, не є пуста забавка, – запевняє він у студії “Із секретів поетичної творчості”. – Се явища одної категорії; творячи свої постаті, поет значною мірою чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації» [31, 71].

Це міркування особливо важливе, коли врахувати розсипані у Франкових творах сновидіння, галюцинації, привиди сонної уяви. Франко ототожнює художню творчість із творчістю природи. Значний поштовх до таких ототожнень дала романтична натурфілософія. Однак Франко-критик не відділяє творчу фантазію від психології та фізіології, будучи в цьому плані представником епохи позитивізму та дарвінізму. Це приводить до спрощення в зображенні психологічних процесів, які розгортаються у Франкових творах дещо механістично за принципом подразнення-реакції, напруження-розпруження. Сам процес творчості Франко так само бачить механістично, подібно до сновидіння, спираючися при цьому на думку Дюпреля про те, що мозок функціонує як «чистий продукт природи», а не як «джерело суб'єктивної, рефлексивної свідомості». «До мозкових центрів доводять, так сказати, телеграфічні звістки про якісь рухи, тони, блискавки і т. і., – переконаний він, – <...> мозкові центри самі з власного запасу творять собі той зверхній світ, т. є. викликають нагромаджені в них образи зверхнього світу, відповідні до тих свіжих вражень, які доводять до них» [31, 73].

Образ «величної гармонії» у поемі «Іван Вишенський» дає цікавий приклад розгортання фантастичного, галюцинаторного враження. Спочатку один *тон* – довгий і радісний – пробуджує слух ліричного героя поеми. Ця діамантова нитка тону веде за собою душу, що все більше занурюється в розкішні тони, які, здається, обійняли землю і небо. У *весь* універсум грає тонами, синя ріка, ріка гармонії та вічності, задає ритм маятника – вгору й униз. Поміж

дотикових і чуттєвих «зміслів», щоби сколихнути творчу уяву. Загалом поема «Іван Вишенський» є ілюстрацією багатьох образотворчих комплексів, проаналізованих у трактаті. Скажімо, образ малої барки на морі – подібно до хустки в однойменному Шевченковому вірші, що його аналізував Франко, – виконує функцію пуанта. Отож, щоб «осягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги», поет «веде нас від цілоти до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно лежить уся вага його твору» [31, 69].

Франко не трактував синестезію по-бодлерівськи через символ (на цій основі, як уважав Бодлер, узгоджуються запахи, колір і звук), а будував її на психосемантиці. «Слова яко сигналі, що викликають в нашій уяві враження в обсягу всіх зміслів» [31, 95] – дотикових, зорових, слухових – створюють поетичний образ, що є синтезом різнорідних відчуттів. Спираючись на психологічні закони асоціювання ідей Штайнтала, Франко виділяє контраст і заспокоєння як два типи розгортання поетичного образу. «Що чинить маляр, кладучи на малюнку близько одну коло другої дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв, те саме осягає поет, шарпаючи в відповіднім місці нашу уяву від звичайного асоціативного ряду до незвичайного або просто супротивного, – стверджує Франко. – Це діється особливо в тих творах, де темою є мішані чуття, драматичні ситуації, сильні людські афекти та пристрасті» [31, 67].

«Зовсім інакше діється в малюнках ідилічних, спокійних, несконплікованих ситуацій, однорідних – усе одно, веселих чи сумних настроїв», – зауважує він. Найлегші асоціації ідей викликають враження, коли «уява пливе від одного образу до другого легко, мовби той птах, що грандіозними закрутами без маху крил пливе в повітрі все нижче і нижче» [31, 68], як це бачимо, наприклад, у Шевченковому «Садок вишневий коло хати». Важливе також зауваження Франка-критика про подібність творчого об-

І далі:

О, коли моя молитва,  
І моє мовчання, й труди,  
І всі подвиги, й весь піст  
Мали хоч зерно заслуги,  
Хоч щлиночку значіння,  
То я радо, о розп'ятий,  
Все без жалощів віддам [3, 81].

Вишенський просить явити йому чудо, згадує про апокрифічне видіння, коли малий Ісус біг морем по променю, і просить вволити його бажання, не лишати його в розпуці, «мов стривожене дитя». Знову маємо образ дитини, однак тепер гармонія безмежна не народжується з екстатичного розчинення «я» в материнському творчому універсумі, а вказує на малість людини перед Христом. Нове, повторне відчуття безмежної гармонії дароване вірою в Бога і його батьківську сутність. Та й самого Вишенського козаки називають батьком, закликаючи рятувати матір Україну. У такий спосіб у поемі відновлюється батьківський архетип:

І він радісно піднявся,  
І перехрестився тричі,  
І благословив промінний  
Шлях, що скісно в море йшов.  
Він нічого вже не бачив,  
Тільки шлях той золотистий  
І ту барку ген на морі –  
І ступив – і тихо шез [3, 82–83].

Таке духовне падіння нагадує К'єркегорове просвітлення, дароване справжньою вірою в Бога. Буквальне значення падіння має реальні причини. Як писав Франко у студії про Вишенського, монахи часто випадали в море зі своїх печер у пориві «чи в приступі релігійного божевілля, ганяючись за "духами поднебесними", зі своєї печери випав у море і розбився о скали, чи заморившись постом і висушивши тіло, як скелет, попав опісля в число мощів і є ще

небом і землею, то догори, то донизу все швидше й швидше летить душа, і раптом із тонів гармонії народжуються *барви* – фіолет, синя лазур, пурпур. Ця динамічна, повна всіх барв, що грають, і тонів гармонія, однак, іще не досягла кульмінації. Іще не народжений промінь золотий, вулкан вогнистий, із якого постануть ріки світла. *Світло* – ось те осяяння, яке виростає з гармонії природи й перетворює весь світ у гігантський калейдоскоп, де вренгі-решт розчиняється і душа аскета.

Саме такого розчинення власного «я» в лоні матері-матері прагнув ліричний герой «Зів'ялого листя», коли зізнався:

Я не дитина, я не лякаюсь мар,  
Неначе в'язень з дому тортур і кар,  
Душа моя на волю рветься  
В мами матері лоні вснути [2, 173].

Загалом процес сублимації почуття, піднесення його до рівня величного – «розкішного захвату» – у Франка здебільшого дістає материнську фемінну символіку, спирається на творчопороджувальну природу макрокосму. Мати-природа – одна з могутніх мітологем у Франка, яка нагадує про натурфілософські ідеї романтиків. Тому інфантильність старця Івана, його образ як дитяти на колінах матері-всесвіту у Франковій поемі і є переходом до всесвітньої гармонії, що й витворює «гру світу».

Повторне переживання фантастичного чуття божественної гармонії бачимо наприкінці поеми. Вишенський свідомо викликає його молитвою до Бога, коли після боротьби духу проти спокус життя і світу вренгі-решт усвідомлює, що має здійснити свій правдивий подвиг – не усамітнитись, а служити братам. Старець молить «розп'ятого»:

Дай мені братів любити  
І для них життя віддати!  
Дай мені ще раз поглинуть  
На свій лобий, рідний край!

Франко любить контрасти — від найбільшої розпуки він кидає свого героя до безмежної радості: в печеру до нього залітає вишневий цвіт — «платочки сніжнобілі», нагадуючи про лобу його серцю Україну.

Пігі! Пігі! Цвіти, трави...  
 Вишні, молоком обліті...  
 Верби, мов зелені копи...  
 Дим зо стріх угору в'єсь...  
 Соловейко на калині  
 Так лящить, аж серцю любо...  
 Діти бігають... Дівчата  
 Десь співають у садку... [3, 70].

«До Атона тягли його ідеали “жесточайшого безмолвія”, бажання досягнути найвищого ступеня аскетизму, а може, й гаряча віра в те, що жертвою свого власного життя, своєї діяльності й свого серця він зможе окушати побіду правословія в ріднім краї. Як велика і важка була ся жертва, яка гаряча любов для рідного краю, для “моєй любимое Русін” розгорілася в душі нашого автора по тій подорожі помімо всіх зазнаних розчарувань і прикростей, се бачимо з тої любові, з якою він в адресах пізніших своїх творів вичислює місця і сторони, котрі відвідав під час подорожі <...>» [30, 197–198], — зауважив Франко у дослідженні про Вишенського.

У поемі Франко аж навіть свавільно будує характер Вишенського на свій взірць. Він підсилює громадянський патос твору, і, зрештою, у Вишенському перемагає не середньовічна аскеза, але живе бажання — так ренесансна особистість вибирає служіння людям, а не собі. Зовсім не смиренно звучить у поемі імператив служіння мільонам:

І яке ж ти маєш право,  
 черешино недобита,  
 про своє спасіння дбати  
 там, де гине мільон? [3, 79] —

так міг би запитати Вишенського сам Франко.

донині де-небудь предметом почитання і культу — се все есентуальності, наскільки можливі самі собою, настільки й трудні до сконстатування» [30, 198].

Аналізуючи писання Вишенського, Франко зіставляє дві концепції духовності — середньовічну, яку оберігав і захищав Вишенський, і ренесансну. Аскет-монах усіяко побоював спокуси світу і людей, оскільки, відповідно до середньовічних приписів, праведник має ненавидіти «природу, багатство, красоту, штуку, приємності життя, власне тіло, бо все се є не що інше, як тільки покуси, як форми, під котрими криються духи лукаві піднебесні, уловлюючи праведника в свої сіті» [30, 204]. Ренесанс, що саме в цей час утверджувався на Заході, учив іншого. Ренесансна філософія несла ідеї торжества природи, говорить Франко, а саме віру в те, «що, побідивши диявола, Христос увільнив і всю природу від його власті, що "naturalia non sunt turpia", що в природі є часть божества, велична маніфестація Божої сили і мудрості, і що чоловік не повинен її ненавидіти і від неї відвертатися, але з набожним трепетом заглиблюватися в її тайники і вчитувати в ній великі, вічні закони, Богом покладені» [30, 205].

У написаній пізніше поемі Франко відсікає минуле Вишенського, окрім згадок про матір і Україну. Він також занурює свого відлюдника в атмосферу містичної любові. Аскет-монах старець Іван утікає від спокус світу, у молитвах і теологічних дискусіях сам із собою переборює пастки і прив'язання до того світу, який десь залишив. Він готовий замурувати себе, відділитися від «земного життя», бути затканим павутиною, не реагувати на насильство. Він чує, як муха, «мов дитя», сінаючись у павутині, «і пицала і квиліла», однак не піднімає руки, щоби врятувати її. Зрештою, він почувається «безсильним, бідним, хорим, самотнім, мов дитя, сирітка кругла, без матусі, без вітця» [3, 65].

Одинокість його безмежна — вона зрідні візії кінця світу, коли вимерли всі люди, земля завмерла, Бог умер, один чорний демон порядкує на землі, і він, остання людина, порошинка, загублена у всесвіті, переживає нелюдські муки.



## Зів'яле листя

В одному – 1896-му – році побачили світ «лірична драма» Івана Франка «Зів'яле листя» і психологічний роман Ольги Кобилянської «Царівна». Цього ж року Леся Українка написала свою першу новітню драму «Блакитна троянда». Усе це віхи одного процесу – творення нової моделі літератури, яка спирається на форми нерационального, інтуїтивного пізнання. Разом із переосмисленням просвітницького комплексу ідей в українській літературі періоду модерну спостерігається відхід від раціоналізованого християнського моралізму та поворот до пантеїзму, різних форм гнозису, діонісійства, буддизму тощо. Усе модерне життя в різних його виявах пронизано умовністю, словесною грою, фігуративністю.

Саме в сферу гри вводила українську читацьку публіку «лірична драма» Івана Франка «Зів'яле листя». Цей твір можна вважати свосереднім водорозділом епохи, спрямованої на реалістичну правдоподібність, та епохи, зорієнтованої на «фікцію». Адже пізніше письменник назвав і саму передмову, розіграну від імені «героя отсех віршів», того, що в них виявляє своє «я», «небіжчика», літературною фікцією. Та й загальна атмосфера передмови є сферою фігуративності, образності, яка відсилає до символізму літературного письма. «Може, *образ* мук і горя хорої душі, – пише він у передмові, – вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності? Мені пригадався Гетевий Вертер, і пригадалися ті слова, які Гете написав на екземплярі сеї своєї книги, посилаючи її одному своєму знакомому. З тими словами і я

Прикметна архітектоніка поеми. Зміна ситуацій, картин, спокус, внутрішніх роздумів героя не є випадковим явищем у поемі. Воно причетне до багатой риторики писань Вишенського, спертих на традиції греко-візантійської гімнології та алегорії. Спирається Франко і на особливості середньовічного дуалістичного світогляду, який полягав у ненастанній потребі обстоювати добро перед злом, адже «добрий елемент у світі, в природі, а навіть в душі людській є значно слабший від злого, він може тільки ненастанною, майже розначливою боротьбою та ласкою Божою удержатися від цілковитої затрати» [30, 204].

Зрештою, у цій боротьбі перемагає поривання до світу, до людей, і братська любов виявляється більшою цінністю, ніж особисте спасіння. Франків громадський ідеал, як і його трактування Вишенського як морального чоловіка, очевидні. Залишений у самотині, на межі життя, чоловік перетворюється на слабку дитину, загублену в усесвіті. На перший погляд, моральна проблематика поеми «Іван Вишенський» є вичерпною і полягає в тому, що гуманізм і патріотизм перемагають аскетизм. Однак у поемі є ще один рівень — духовно-філософський. Увесь цей текст зітканий зі споминів, порівнянь, ототожнень із дитям, так ніби саме інфантильність старця є основною темою поеми, а розчинення його індивідуальної свідомості спочатку в сфері материнського космосу, а потім у вогні християнської батьківської любові є центральною моральною подією твору. Так космогонічно, морально та духовно Франко розгортає образ «гармонії безмежної», і саме цей образ світу стає головною культурософською ідеєю поеми.

ня декадансу в українській літературі. Природничо-наукова аналогія з явищами культурного, духовного порядку в цю пізньопозитивістську добу зіграла прикрий жарт. Франко *приніс* в українську літературу декадентизм і, вдаючися до його риторики, прищепив його як певний естетико-психологічний і художній комплекс.

При цьому художня форма так само видозмінюється. Вона спрямована не на об'єктивність передання нещасливої любові, а на символізм зображення і відтак обростає мітологемами й культурними кодами. Історія нещасливого кохання однієї людини тісно сплітається в творі з проблематикою свободи волі, з мітологою долі, властивим античності ірраціоналізмом суб'єктивного вибору. Осягнення закону індивідуального людського «я» розгорнено в «ліричній драмі» Франка у формі модерного поетичного гнозису – духовного самопізнання «Я», розірваного тілесно, душевно й духовно. Отож страждання ліричного суб'єкта стають сценою та образом мук, які переживає душа в пошуках знання та в муках роздвоєння між божественним і тілесним.

Франкове осягнення модерного гнозису в період позитивістської кризи та кризи європейського раціоналізму можна було би звести до впливу буддизму, адже захоплення буддизмом особливо прикметне наприкінці XIX століття і до нього прямо відсилають сімнадцятий і вісімнадцятий вірші «ліричної драми». Поет бачить нірвану як один із можливих варіантів виходу із потоку життя, коли «те, що в вас плаче, / Горить і терпить, / Що творить, що знає, / Що рветься й летить», забувається в «безодні нірвани». Саме буддизм, за переконанням відомого індолога Фьодора Щербатського, заперечував існування душі як «чогось цілісного, єдиного», як «особливу духовну істоту, або особливу цілісну особу»<sup>101</sup>.

Здійснювану Франком вівісекцію хворої душі сучасника, що призводить до дисоціації, роздвоєння, можна назва-

<sup>101</sup> Ф. И. Щербатской. «Философское учение буддизма». *Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации.* – Москва: Наука, 1989, с. 226.

подаю отсі вірші нашому молодому поколінню: Sei ein Mann und folge mir nicht nach!» (курсив мій. — Т. Г.) [2, 120].

Як відомо, негативне ставлення Франка до декадентизму також спровокувала література. Ідеться про відгук Василя Щурата на окремі Франкові поезії, вміщені у збірці «З вершин і низин». Характерно, що, вводячи їх до «Зів'ялого листя», а точніше — розгортаючи на їх основі саму «ліричну драму», Франко подає ці тексти як цілком декадентські, «затросні песимізмом, а радше безнадійністю, розпукою та безрадністю». Для цього він перекладає, «цитуює» «поетичні тони», взяті зі щоденника «небіжчика» — «чоловіка слабкої волі та буйної фантазії». У такий спосіб, повторюючись у ліричній драмі, декадентська риторика прямо вводиться в українську літературу. Функцію гри й умовності має також уподібнення життєвої історії до «ліричної драми», тобто естетизація життєвої події.

Умовність і літературність «Зів'ялого листя» не викликають сумніву. Відсилання до Гете в передмові є тому доказом. Художній дискурс у такому разі «цитуює» не лише чужий щоденник, історію страждань Гетевого юного Вертера, на якого покликається Франко, але й «Фавста», «Божественну комедію», поезії Бодлера тощо. У передмові Франко спроектував свій текст на *неповторення* в житті художньо описаної історії. Отже, громадсько-культурний контекст тексту підпорядковувався просвітительській дидактиці. Однак інкорпорація чужого щоденника на ґрунті літературної фікції та перетворення її в символічну автобіографію підривають дидактику. Умовність переборює мімізис.

Уподібнюючи мистецьку акцію до нововідкритого феномену «щеплення», автор тим самим приймає логіку радикального літературного експерименту. «Та хто знає, — думалось мені, — може, се горе таке, як віспа, котру лічить-ся виціплюванням віспи? Може, образ мук і горя хорої душі вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності?» Саме щеплення передбачає захворювання, щоправда, в легкій формі. По суті ж, культурна ін'єкція декадансу, яку здійснював Франко, задавала матрицю та модель розгортан-

Асоціації з феніксом, який у раних християн є символом воскресіння, не випадкові. Самоспалюючись, феніке народжується знову, уособлюючи колообіг сонця. Уже в давньогрецькій мітології феніке співвідноситься з ідеєю циклічності. В давньоєврейській апокаліптиці, пронизаній давньовавильонськими астрологічними віруваннями, зокрема в апокаліпсисі Баруха, феніке є охоронцем роду людського. Як переповідає ангел, «птаха ця випростує крила, закриваючи ними сонячні промені. Коли б вона цього не робила, рід людський і будь-яка жива твар не знесли би спеки сонячного полум'я». На правому крилі фенікса видніється напис: «Не земля мене народила, не небо, але породив мене престол мого Отця»<sup>103</sup>. Барухів апокаліпсис пройнятий уявленням про божественну очищувальну й творчу сутність Сонця, яке відділяє світло від тьми, та про беззаконність людського світу. Уже наприкінці XIX століття, себто в період декадансу, панує мода на самогубство, а модерний індивід плекає розщеплення власного «я». Франків декадентизм не зводиться до абсолютизації «голої душі», до вічної жіночости або сатанізму, який здобував, наприклад, у Шибишевського («Синагога Сатани») гностичне забарвлення і правив за форму переборення розірваного буття модерного індивідуума. Франко трактує дияволізм радше раціонально, що засвідчує іронія поетичної візії у «Зів'ялому листі» — продаж душі чортові. Прикметно, що вже наприкінці життя Франкові трапилася розвідка Івана Борусовського про образи Мефістофеля у «Фавсті» та Люципера в Байроновому «Кайні». Автор, очевидно, зауважовано критикуючи Франкового чорта, одягненого, як «присмний пан в плащі і пелерині» [2, 165], зауважував: «За часів Фавста вистарчав йому червоний плащ і капелюх з когутячим пером, нині мусив би одягнутися в фрак і циліндр, взяти рукавички і лісочку в руки <...>, впрочім не знаю, чи Мефістофель дав би собі нині раду, коли вже далі і женщи-

<sup>103</sup> «Апокаліпсис Баруха». *Гностики, или «О лжеименном знании»*, с. 89.

ти гностичною драмою, що проєктувалася на буддизм, оскільки саме з ним письменник пов'язував розвиток гностицизму. У буддизмі захований один із можливих виходів поза межі індивідуалізму та властивого йому розщеплення душі й тіла, вічного й мінущого. Ігор Папуша категорично стверджує: «Світovidчуття ліричного героя “Зів'ялого листя”, як і основну концепцію збірки, є підстави визначати як буддійські. Це зумовлено кількома чинниками. Ними є: а) “поклін Будді” наприкінці твору; б) художня реалізація у Тексті основної буддійської доктрини – концепції сансари-нірвани (згасання вогню пристрасти, припинення обертання у колесі буття, кінець існування взагалі); в) наявність у структурі збірки буддійської символіки. Таким чином, вірш “Поклін тобі, Буддо” вважаємо ключем до символічної структури Тексту, а слова із нього: “забуття”, “пути”, “страждання”, “пристрасть”, “спокій”, “сансара”, “нірвана”, “вир життя”, “марні надії” – ключовими»<sup>102</sup>.

Важливо, однак, звернути увагу на мотив циклічного повернення, яким Франко розпочинає ліричну драму. Так, ніби сама цілість драми є четвертим – синтезуючим жмуток, що розпочинається після завершення трьох попередніх поетичних дійств. Закінчуючи визнанням: «Ядро завмерло – геть марну, / Порожнюю лушпину» та підносячи «маленький інструмент» до чола, Франків герой, здавалося, робив порахунки з життям. Однак складається враження, що сама лірична драма розпочинається власне в той момент, коли закінчується третій жмуток, так наче після закінчення дійство розпочинається знову – новим народженням, коли з попелу постає фенікс:

По довгім, важкім отупінню  
Знов тріскає хвиля пісень,  
Неначе з-під попелу разом  
Язиками блимне огонь [2, 122].

<sup>102</sup> Ігор Папуша. *Modus orientalis. Індійська література в реценції Івана Франка*. – Тернопіль: Збруч, 2000. <http://igorpapusha.narod.ru/modus/2.html>.

ся, праця окремих елементів — ось «істинне знання»<sup>104</sup>. Таке згасання відповідало бажанню ліричного героя — стати безособовою частинкою матерії.

Лише маленькі бомблики людські,  
Що в них частинка виру відбилася,  
Міркують, мучаться, бажають  
Вічності море вмістити в собі.

Натомість поетова душа бажає забуття:

Бажає бомблик приснути радісно,  
Згасить болочу іскорку — свідомість,  
З людства свого ні пилінки  
В вічність не хоче нести з собою [2, 172–173].

Жанр «ліричної драми» та її психологічний і моральний ряд тяжіють до екзистенціального типу комунікації, де умовність того, що відбувається на сцені, викликає одночасне співпереживання і практично (емоційно, психологічно) переграється, повторюється через глядача/читача. Екзистенціальна природа такого типу дискурсу, як «лірична драма», спрямована на розвантаження «зараженого» декадентськими настроями читача, отже, заторкує сутнісні основи всього його життя. Це підтверджується тим, що Франко був зорієнтований на творення ліричних пісень, які були б «найсуб'єктивнішими із усіх, які появились у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття» [2, 120].

Така літературна інтенція «об'єктивної суб'єктивності» зреалізовується в жанровій формі, яку письменник називає «ліричною драмою». Умовність літературної гри, фікції, в яку поет занурює і до якої запрошує читачів і критику, сприяють стилізації життя через та з допомогою уяви і мистецтва. Франко назвав свою першу передмову «літературною фікцією», але і вся «лірична драма» є ніщо інше, як літературна гра. Укладаючи свою ліричну драму, Франко

<sup>104</sup> Ф. И. Щербатской. «Философское учение буддизма», с. 236.

ни хотять бути Фавстами – тоді мусив би бідний Мефістофель пильніше читати всі журнали мод, ніж вони самі» [37, 275]. «Ай, ай, як же дотепно, як глибоко сказано!» – коментує Франко цей відступ.

Іще одне трактування актуального для декадентизму роздвоєння душі дає матеріалізм. «Душа безсмертна! Жить віковічно їй! / Жорстока думка, дика фантазія», – жахасться ліричний суб'єкт «Зів'ялого листя».

Се наші мрії, се наша свідомість,  
Дрібненький бомблик в вирі матерії, –

визнає він і трактує свідомість як частку світопороджувальної матерії. Майже космічне видіння коловороту окремих «бомбликів»-свідомостей, які народжуються і гинуть, здавалося, мало би зняти питання про страждання людської душі. Адже

Та бомблі згинуть, вир утихне,  
Щоб закрутиться знов десь-інде  
Безцільно, вічно круговорот отсей  
Іде і йтиме; сонця, планет ряди  
І інфузорії дрібненькі,  
Всьому однакова тут дорога [2, 172].

Так поет іронізує, підкидаючи декілька версій спасіння душі. Одна з них – матеріалістичний погляд на вічність і безсмертя душі. Інша версія – буддистська. Безособовий творчий процес матері-природи міг би поєднатися з властивим буддизмові пригасанням індивідуальної свідомості, зануреної в страждання, прив'язаної до потоку буття. Переборення в процесі самопізнання двоїстості, диференційованості, невідання, емоційної несталості «я», тобто станів, властивих життєвій сансарі, Франко пов'язує зі станом нірвани. Перехід «із тиску сансари / В нірвани спокій» Франко мислить десь у тому ж ключі, що й Фьодор Щербатської, який стверджував: «Пізнати глибоко, проникнутися ідеєю, що ніякого “я” не існує, немає нічого “мого”, немає “душі”, а існує лише змінна, така, що постійно грасть-



драматизм шукань, суперечність характеру та світогляду не втратили актуальності й узагальнюють проблематику епохи гуманізму та раціоналізму.

У 1873–1874 роках російський професор Александр Шахов у лекціях з історії німецької літератури зауважував: «У ясних обрисах цей тип (мається на увазі тип нової, реальної, тверезої людини, який повинен прийти на зміну романтичному Фавстові першої частини. — Т. Г.) не вималювався іще донині, багато із людей мислячих у наш час переживають іще фавстівські муки, а деякі ще гинуть як їх жертви»<sup>107</sup>. Своєю чергою, Дмитро Овсянко-Куликовський зазначав узагальнювальну здатність (як «схематичних рубрик, під які можна зручно підводити відповідні явища людської душі») таких культурних типів, як Мефістофель і Фавст. Із цього погляду, як говорить Овсянко-Куликовський, «Фавст і Мефістофель є тільки *фікціями* образів»<sup>108</sup>.

На літературну ідеологію Фавста вказував 1898 року і Франко, зауважуючи, що сучасна німецька критика побачила в «Затоценому дзвоні» Гавітмана мало чи не «Фавста» нових часів [31, 152]. У передньому слові до власного перекладу «Фавста», покликаючися на німецького дослідника Германа Лепера, Франко стверджував, що «трагедія Фауста <...> з діла часового стала ділом для цілих століть, з поетичного твору стала культурно-історичною подією» [13, 179].

Символічність «Фавста» як «культурно-історичної події» переростала в риторичну форму гностичного художнього узагальнення. Франко пов'язує типологію героїв, подібних до Фавста, зі змістом модерного індивідуалізму, а також співвідносить її з типами «зайвих» і «нових» людей, які, за Франковими словами, відбивають «цілий процес болющого і тяжкого розвою великої недуги», а саме — «роздвоєння між світом ідей а світом дійсності, між мислями і словами а ділами, між буйним полетом бажань а мізерним трепом»

<sup>107</sup> А. Шахов. *Гете и его время: Лекции по истории немецкой литературы 18 века.* — СПб., 1897, с. 264.

<sup>108</sup> Д. Н. Овсянко-Куликовский. *Собрание сочинений.* — СПб., 1909, т. 5, с. 104.

вносить у неї конфлікт, розподіляє на акти, архітектонічно розгортає окремі мотиви, як-от «молода любов», «невиспіваний спів», «безсмертя душі», «жіночий ідеал». Те, що Франко саме вибудовує, як майстер і ремісник, «Зів'яле листя», а не творить його в момент майже божественного натхнення (як, наприклад, відхорувала свою Одержиму або Мавку Леся Українка) — очевидна річ. Вторинність «ліричної драми» «Зів'яле листя» підтверджує наявність справжнього щоденника, який послужив Франкові за матеріал для написання цілої збірки, на що вказують сучасні дослідники<sup>105</sup>.

Франкова «Лірична драма» — річ інтертекстуальна. Вона відсилає передусім до текстів, які можна вважати ідеальними еквівалентами поетично розгорненого гнозису. За культурний аналог тут правив насамперед Гетів «Фавст»; саме він із часом стає риторичною моделлю, формою культурно-психологічного та філософського узагальнення. Зорієнтування на художній досвід Гете жило в свідомості автора «Зів'ялого листя», про що свідчить хоча би «Передмова», що розпочинає твір і наприкінці якої Франко відсилає читачів до «Страждань юного Вертера» (1774). Гете в посвяті адресує «історію бідного Вертера», як називає він «Страждання...», «бідоласі, що переживає таку ж спокусу», щоби той «почерпнув сили в його стражданнях».

Зіставлення «Зів'ялого листя» і «Страждань юного Вертера» безпосередньо веде до трагедії «Фавста»: адже від Вагнера — один крок до Фавста першої частини. Як відомо, Фавст став у європейській історії значним культурним символом. У XX столітті, за Шпенглером, цей тип асоціюється із «фавстівською душею», сферою духовного поривання якої є «чистий безмежний простір, а «тілом» — західноєвропейська культура»<sup>106</sup>. Наприкінці XIX століття в пізню позитивістську епоху Фавста бачать як новочасний культурний тип людини, чії страждання і сумніви, внутрішній

<sup>105</sup> Іван Денисюк, Валерій Корнійчук. «Подвійне коло тасмниць (нові матеріали до історії "Зів'ялого листя")». *Дзвін*, 1990, № 8.

<sup>106</sup> Освальд Шпенглер. *Закат Європи: очерки морфології мирової історії*. — Москва: Мысль, 1993, т. 1, с. 338.

У «Фавсті» відбилася особлива увага Гете до літератури як форми гнозису. Тут характерні такі «загальні» місця, як мотиви гріховності земного світу героя та місце еросу, кохання в процесі самопізнання модерного індивіда. «Гете робить мотив Гретхен – Єлени – Mater Dolorosa – Вічної Жіночости червоною ниткою в яскравій тканині свого «Фавста»», – стверджує Юнг. Ідея морально-філософського узагальнення «цілого життя, змагання та муки душевної чоловіка з великими спосібностями й невгасимим бажанням добра і правди» через любов і навіть Ерос набуває наприкінці XIX століття під впливом гностичних аналогій особливого значення. Відтак у філософії Владіміра Соловйова, чия поезію перекладає Франко, Ерос і Софійність потрактовано теургійно, а любов мислиться як шлях пізнання єдиної божественної сутності<sup>112</sup>. Внесення еротичного стосунку в божественний світ загалом є характерним для гностичної філософії.

Новочасний зміст «Фавста» Франко-критик розумів через «обалення середньовікових границь, що путали *свободу* чоловіка, обалення в ім'я вроджених, *природних прав* людини-одиниці» [13, 174]. Отже, Франко пов'язує з «Фавстом» формування модерної ідеї самоцінної людської індивідуальності. Цю ідею Франко бачить у ранній своїй передмові до «Фавста» раціонально й утилітарно, такою, що прямує від «вибраності» до суспільного призначення людини. Натомість на початку XX століття модерний ідеал індивідуальності символізуватиме «вибрана» природна людина Русо. Скажімо, Микола Євшан саме від «нової людини» Русо веде генезу особливо гострого для модерної епохи протиставлення людини «природної» та «громадської» (до такого протиставлення Євшан зводить і трагедію Франка): «Чоловік як дитя природи, у багатствах духовних переживань поставлений в контраст “чоловікові громадському”, збідні-

<sup>112</sup> Див.: А. П. Козырев, «Смысл любви в философии Владимира Соловьёва и гностические параллели». *Вопросы философии*, 1995, № 7, с. 59–78.

танням енергії». Таке «болюще роздвоєння» веде родовід від Фавста. Загалом же, як неодноразово наголошував Франко, така традиція «невідлучна від усієї догматики і етики християнської», зокрема у формі «розмови чоловіка з дияволом для представлення внутрішньої боротьби душі з похотями тіла і покусами світу» [30, 47].

Своєрідне злиття духовної теми Фавста й гедоністичної ідеології Дон-Жуана, починаючи від романтизму, стає надбанням європейської культури. Як стверджується в редакційній статті «Літературно-наукового вістника», що супроводила першу публікацію «Камінного господаря» Лесі Українки, «наступні автори почали надавати Дон Жуанові Тирсо де Моліні різні філософські завдання, шукання ідеалу, бажання зрозуміти тайну буття, бажання помсти за трагічну дисгармонію духа і плоти»<sup>100</sup>.

Прикметною є гностична проблематика «Фавста», якою особливо цікавилися символісти. А Юнг убачав у «Фавсті» прорив колективного несвідомого, що зливається з духом сучасності. «Після трьох віків релігійного розколу та наукового дослідження світу, — пише він, — Гете змалює фавстівську людину, яка небезпечно близько присунулась до божественної величі, і намагається, відчуючи нелюдяність цього образу, поєднати його з Вічною Жіночістю, з материнською Софією»<sup>110</sup>.

Існували зовнішні та внутрішні імпульси, які привертали Франкову увагу до Гете. Приміром, Франко, як засвідчив Леонід Рудницький, несвідомо стилізував листи до Ольги Рошкевич «під Вертера». Так само Рудницький стверджує, що вплив Гетевого «Фавста» на поетичну творчість Франка надзвичайно великий<sup>111</sup>.

<sup>100</sup> Див.: Микола Вороний. *Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика*. — Київ: Наукова думка, 1996, с. 658.

<sup>110</sup> Карл Густав Юнг. «Психология и поэтическое творчество». *Самопознание европейской культуры XX века*. — Москва: Политиздат, 1991, с. 115.

<sup>111</sup> Леонід Рудницький. *Іван Франко і німецька література*. — Мюнхен: Logos, 1974, с. 107.

ла кодом цієї по-своєму священної духовної ілюзії. І акцією декадентського «переступання» межі сакрального стало руйнування такої священної гармонії. Вона відновлюється на основі індивідуалізму й естетичного синтезу «надлюдини» (Ніцше) або ж співвідноситься з пошуками «Голої душі» (Пишибішевський), «Вічної Жіночости» (Владимір Соловйов). Франків естетико-філософський синтез не зводиться ні до «вічного повернення», ні до теургійності Соловйова чи сатанізму Пишибішевського.

Природна циклічність, закладена в членування розділків збірки (весняний, літній, осінній і зимовий), мовби проектувала повторюваність й ідеальну гармонію-повноту людського життя. Але фінал твору й, зокрема, намір ліричного героя свідомо (себто «знаючи») вийти з такого вічного коловороту «мами-природи», щоб нічого зі своєї людськості, враженої розчаруванням, не нести у вічність, засвідчує руйнування позитивістської органічної картини світу.

Жмутки «Зів'ялого листя», позначені завмиранням, пригасанням «молодої любові» й творчості, можна розглядати як аналогію смерті «зовнішньої» людини та народження людини «внутрішньої». Мітологема декадансу — «зів'яле листя» — набуває ширшого культурософського значення, яке веде до етико-філософських шукань Сковороди. Йдеться про розривання природного, тілесного ланцюга буття і про пошуки божественного «знання», яке могло би санкціонувати й виправдати сенс індивідуального існування. Звідси й постає глибинна гностична проблематика «Зів'ялого листя».

«Зів'яле листя» — це метафора згасання природного буття і природної людини, а також досягнення тайни небуття. Таке метафоричне дійство розгортається через розсіювання суб'єктивної душі в любові, в космічних візіях, у стражданні, терпінні та бажанні смерті. Вся новітня європейська свідомість кінця XIX століття «мучилася», «хворіла» питаннями метафізичними: в чому сенс людського існування, коли «Бог помер» і трансцендентні опори буття завалилися, в чому полягає свобода волі та як узгодити духовне, душевне й тілесне...

лому душею і цілій неправді, умовності та фарисейству сучасної цивілізації взагалі»<sup>113</sup>.

Франкова культурософська оцінка «Фавста» перегукується універсалізмом зі словами Шахова, який називав першу частину поеми «епопеєю нового людства, Божественною комедією нової історії в pendant до католицької середньовічної поеми Данте»<sup>114</sup>. Характерно, що «Божественну комедію» Франко сприймав так само риторично й духовно-символічно. На початку ХХ століття, у 1907 році в студії «Середні віки і їх поет» він удається до символічного прочитання середньовічної поеми (цьому сприяла, очевидно, сама атмосфера початку ХХ століття, перейнятого символізмом). Франко універсалізує духовну проблематику «Божественної комедії», витлумачуючи її в аспекті гностичного пізнання і надаючи їй майже софійного підтексту (зокрема в трактуванні образу Беатриче). Він також заакцентовує риторичну узагальненість твору як певного типу повідомлення: «Се віковічна повість кожного з нас, хто думав, любив, помилявся, падав духом і знов підносився» [12, 70–71].

Зіставлення «Зів'ялого листя» з творами такого масштабу, як «Фавст» чи «Божественна комедія», дають змогу, по-перше, побачити філософський смисл розгорнутої у Франка проблематики, по-друге, врахувати актуальний морально-психологічний контекст «ліричної драми» й, по-третє, окреслити культурологічний зміст, у якому тільки й можна прочитати цю новітню поетичну збірку.

Центральною ідеєю «Зів'ялого листя», так само як і «Страждань юного Вертера», і «Фавста», і «Божественної комедії», є класичне уявлення про гармонію вселюдського буття, в якому індивідуальне страждання випадкове й одиничне. Новочасна гуманістична ілюзія про повноту осягнення буття, до якого спроможний індивід, – центральна у Франка. Історія нещасливого кохання віддавна служи-

<sup>113</sup> Микола Євшан. «Жан Жак Руссо». *Літературно-науковий вісник*, 1912, т. 59, кн. 9, с. 332.

<sup>114</sup> А. Шахов. *Гете и его время. Лекции по истории немецкой литературы 18 века*, с. 266.

ня вічно прикований до колеса Іксіона, що крутиться, постійно черпає решетом Данаїд, – вічно спраглий Тантал»<sup>115</sup>. Так і Франків герої,

Мов той Іксіон, вилетений  
У колесо-катушу,  
Так рік за роком мучує я,  
І біль мою жре душу [2, 145].

Прив'язаність Франкового суб'єкта до страждання зумовлена бажанням «страшного того гріха» – любові. Він зізнається:

Не можу жити, не можу згнунуть,  
Нести не можу ні покинути  
Проклятий сей життя тягар! [2, 158].

Силою, що гармонізує таке страждання, способом, через який проявляється ідеальна завершеність і цілісність світу, разом зі збереженою й відновленою цінністю індивідуального людського життя, стає мистецтво. Цікавим є це суголосьне модерній епосі переключення символіки ідеальної повноти світу в план естетичний. У християнстві таку ідеальну повноту, священний закон і Логос уособлювало повнозвуччя та повнозначчя Слова, яке було аналогом божественного процесу світотворіння. Значного містико-гностичного смислу у середньовіччі, а згодом у романтизмі набуває любов.

Гете віддав данину такій символіці у своєму «Фавсті». Романтична історія пошуків смислу буття, його абсолюту через любов та її животворне духовне начало стала для Фавста, як відомо, особливо болочим випробуванням. Ба більше, конкретна любов із її стражданнями переростає в символіку вічності (Єлена). Як зауважує один із дослідників Гетевої творчості, «мотив Єлени не раз повторювався в

<sup>115</sup> Артур Шопенгауэр. «Мир как воля и представление». Артур Шопенгауэр. *Собрание сочинений в 5-ти томах.* – Москва: Московский клуб, 1992, т. 1, с. 207.

Франко зауважував, що тогочасна критика в особі Василя Щурата «силкувалася осудити» «Зів'яле листя» «як прояв зовсім зайвого у нас песимізму» [2, 120]. Проблематика песимізму в етико-філософській свідомості кінця XIX століття пов'язана передусім з іменем нововідкритого натоді Артура Шопенгауера. З одного боку, песимізм ототожнювався із «занепадницькими» явищами *fin de siècle*, а з другого — позначав зміну онтологічних засад сучасного життя, перейнятого активністю індивідуальної волі. Шопенгауерівський песимізм, коли трактувати його через логіку заперечення життя й насолоди, які, в принципі, недосяжні для людини, та відкриття світу як безкінечного страждання, не покриває змісту Франкового твору.

Самогубство, за Шопенгауером, не заперечує, а лише стверджує песимістичне розуміння життя. Натомість *закон індивідуальної свободи, закон знання* («Коли знаєш, що чиниш — / Закон твій — ти сам; / А не знаєш, що чиниш — / Закон є твій пан» [2, 174]), що його формулює ліричний герой «Зів'ялого листя», виводить поза межі песимізму. З одного боку, лірична драма відкривала момент індивідуального вибору, що розриває закони необхідності природи, з другого ж — сам цей вибір формулюється раціонально, отже, є близьким до категоричного імперативу Канта, якого не приймав Шопенгауер.

Водночас спокутувальний підтекст етичного вчинку ліричного героя «Зів'ялого листя» (в тому розумінні, що ідеальна структура світу, ідеальний світопорядок існує лише через індивідуальну людську волю, а отже, відновлюється водночас зі смертю того, хто вніс у цей порядок дисгармонію) можна розглядати в контексті шопенгауерівського песимізму. Загалом же суголосність проблематики «Зів'ялого листя» з буддизмом, а також із пізньогрецькою філософією, на яку покликається наприкінці твору сам Франко, вказує на гностичний смисл розігруваної драми індивідуальної свідомості. Він перебиває моральний вибір героя — самогубство, що, за Шопенгауером, є відмовою від волі до життя, яке прив'язує людину до страждання. Адже «суб'єкт бажан-



німи ідеалами Франка є досить промовистою. «Закон твій — ти сам» — це абсолютно інша, аніж категоричний громадсько-суспільний утилітаризм, парадигма мислення. Окрім того, в «Зів'ялому листі» на передній план виходить проблема творчості, духовного самопізнання. Шлях такого самопізнання розгортається в перспективі переведення історії страждання в естетичну площину гностичної драми.

«Об'єктивна суб'єктивність» — це здатність «зробити» зі свого страждання літературу. За Шопенгауером, це і є найвищий моральний вибір, що означає переборення буденності, примарності бажання, гонитву за щастям. «Але коли зовнішній привід або внутрішній настрій раптово викидають нас із безкінечного потоку бажань, відривають пізнання від рабського служіння волі, і думка не повернена вже на мотиви бажання, а сприймає речі незалежно від їх зв'язку з волею, тобто споглядає їх безкорисно, без суб'єктивності, чисто об'єктивно, всіляко занурюючись у них <...>, тоді зразу і сам собою настає спокій, якого ми постійно шукали та який постійно тікав від нас на початковому шляху — шляху бажання... Ми відчуваємо той безболісний стан, що його Епікур славив як вище благо і стан богів, адже в таку мить ми скидаємо з себе принизливе ярмо волі, святкуємо суботу каторжної праці бажання, і колесо Іксіона зупиняється»<sup>118</sup>, — зауважував Шопенгауер, стверджуючи етичний стоїцизм і перспективу «безвільного пізнання».

Звідки Франко взяв завершальні й вирішальні для всієї «ліричної драми» слова про особливе, втасмичене самим Богом і відкрите лише суб'єктивному людському «я» «знання»? У примітці він зауважував: «Слів тих даремно шукати в Євангелії, та вони заховалися в одному старім грецькій рукописі. “Коли знаєш, що чиниш — блаженний еси, а коли не знаєш, що чиниш — проклятий еси, яко переступник закону”» [2, 174]. Прикметно, що в другому київському виданні ця примітка мала продовження: «Високі і несумнів-

<sup>118</sup> Артур Шопенгауер. «Мир как воля и представление», с. 207.

життєвій драмі Гете»<sup>116</sup>. Зіставлення-протиставлення Маргарити і Єлени, реального й ідеального стає у «Фавсті» одним зі структурних принципів розгортання художньої дії. Отож зі світу форм народжених гетівська містерія веде у світ їх прообразів, щоб осягнути «двоєкий світ» видінь і речей – «весь круг творення вгору й вниз»<sup>117</sup>.

У Франка також бачимо це роздвоєння душі між мрією та реальністю, ідеалом і буденщиною. Сама любов і кохана мисляться тією духовною основою, що могла би дати цілісність і сенс буття новочасному диференційованому індивіду. Але таємничо-гностичним виявляється й образ коханої. Навіть більше, автор зізнається, що іпостасей коханої в «ліричній драмі» принаймні три (і тут навряд чи Франкові, який у листі до Кримського перелічує свої три закоханості, варто вірити буквально). Розсіювання єдиного ідеального образу завдяки введенню фіктивної історії нещасливого кохання, демонізуванню та профануванню любові водночас із сакралізацією ідеалу є характерним явищем європейського декадансу. Франків ліричний герой так само зізнається в амбівалентності свого бажання:

Я не тебе люблю, о ні,  
Люблю я власну мрію,  
Що там у серденьку на дні  
Відмалечку лелію [2, 144].

У 1883 році Франко-критик прочитував ідеал «людськості» у «Фавсті» досить утилітарно. Він бачив людське щастя в «будучині», а його смисл, який відкрив Гете, в тому, що «кожда личність на те тільки матиме повну, широку свободу, щоб якнайширше покористуватись нею в служенні суспільності, в служенні всім слабшим і унослідченим» [13, 178]. Зміна утилітарного розуміння індивідуальної свободи, виявлена в «Зів'ялому листі», порівняно з ран-

<sup>116</sup> А. Бельшовский. *Гете, его жизнь и произведения*. – СПб., 1908, т. 2, с. 511.

<sup>117</sup> Йоган-Вольфганг Гете. *Фауст. Трагедія. Частина перша*. Пер. М. Т. Улезко. – Харків, 1926, с. 51.

У 1896 році, себто тоді ж, коли з'являється «Зів'яле листя», Франко задумав видання «Апокрифів і легенд з українських рукописів». Це видання засвідчує глибокий Франків інтерес до народних переказів, легенд, у яких відклалися прадавні вірування та ідеї і де формувався «релігійний епос, що, мов тінь, чіпляючися властивої науки, йшов разом з ним із краю до краю, від народу до народу і хоча з часом бліднів чим раз більше, та проте не пропав, а від часу до часу оживав з несподіваною силою, набирав у себе нових ідей і нових форм, запліднював фантазію народну» [38, 11–12]. Особливий інтерес Франка сконцентровано на апокрифах, до яких він зараховує гностичні, масонські й інші неканонічні види релігійного знання. Зокрема, Франко говорить про секту гностиків, що «була, властиво, перським маздеїзмом, прибраним у християнську одіж» [38, 12]. Ця секта, як стверджує дослідник, «внесла велику силу орієнтальних елементів, в тім числі й оповідань, у християнство» [38, 12]. Час появи таких гностичних оповідань Франко вписує в «часи великого духового зворушення, часи переходу жидівства в християнство при домішуванні, з одного боку, греко-римських цивілізаційних, з другого боку, орієнтальних, перських, а може й індійських релігійних елементів» [38, 11].

Поетичний модерний гнозис, що його Франко розгортає у «Зів'ялому листі», відновлював і зберігав морально-естетичну цілісність слова та думки. Франкове зацікавлення апокрифами оприявнює його давній інтерес до гностичних уявлень, засвідчений іще в ранніх творах, коли формувався Франків ідеал «цілого чоловіка» і «нового життя».

Прикметою «Зів'ялого листя» є декілька мітологічних і філософських рівнів, які майже по спіралі повторюють, розгортають ліричну драму модерного індивідуума. Передусім це переплетення буддистської концепції свободи волі та християнського гнозису, а також позитивістського раціоналізму й індивідуальної волі. Отож Франко суто суб'єктивно й гностично («закон твій – ти сам») повторно аргументує в дев'ятнадцятому вірші замирання «я» в ко-

но автентичні Христові слова!»<sup>119</sup>. Цей коментар випущено у 50-томному виданні Франкових творів. Один із варіантів такої апокрифічної сентенції зустрічаємо в Соборному посланні святого апостола Якова: «Але хто вникне в закон довершений, в закон свободи, і перебуває в ньому, той, будучи не слухачем, який забуває, а виконавцем діла, блаженний буде в своїй діяльності» (Як., 1, 25).

Думається, що смисл, який Франко вкладав у слова про «тих, що знають знання» і «найвищий закон», про аналогізм індивідуального духовного знання та божественного («Чи я знаю, чи чиню, / Се знаю лиш я — / І такий, що мене зна / Ще ліпше, ніж я»), відсилає передусім до тієї християнської практики, що склалася в пізній античності. Та й сам Франко наголошує джерело, що походить зі «старого грецького рукопису». Саме цей період (Теофіл, Климент Александрійський, Ориген) позначений пошуками синтезу античного гнозису та раціоналізму із Христовим ученням. Отож у формулюваннях християнського гнозису, які подає грецька апологетика, акцент робився на інтелектуальний характер віри й гнозису, аналогізм свободи волі та розуму людини й образу Бога в людині, символізм — як спосіб мобілізування духовних сил та індивідуального морально-духовного шляху. Цим ідеям гнозису близький і той шлях «знання», на який скеровує ліричного героя Франко.

Щоправда, він більше раціоналістичний, а не містичний, як у ранньому християнстві. Є в ньому і відгомін атракції Епікура — свободи від страху перед смертю. Загалом відгомін античного симфонізму і творчих метаморфоз, циклічності природних явищ і життя душі, закону долі, що окреслює простір свободи, і страждання героя співвідносяться з відкритим у середньовіччі шляхом духовного виховання, спіритуалізацією кохання. Такі ідеологеми стають значимими філософсько-моральними координатами модерної «душі» та модерного гнозису, що були розгорнуті в «Зів'ялому листі».

<sup>119</sup> Іван Франко. *Зів'яле листя. Лірична драма. Друге видання*. — Київ, 1911, с. 105.

морфічний світ античності. Фаталізм у творі, зрештою, побороно, але ні ірраціональністю, як у трагедії сліпого Едіпа, ні вічним поверненням Діоніса, який у Ніцшевому трактуванні став ствердженням «буття тут-і-тепер», тобто присутністю «тепер», «часу», «тіла» (Томас Алтизер). Антична драма з її риторикою звернена у Франка до поетично-інтелектуального аналізу модерного індивідуалізму.

Культурно-психологічний синтез Франкової драми занурений також у проблематику середньовіччя, але не того ортодоксального середньовіччя, коли, за словами Франка, «мета всякого знання була згори відома, певна, незрушима. Все, що чоловік повинен і потребує знати, об'явлено йому Богом у Святім письмі; поза тим усяка мудрість, по словах св. Павла, — се дурнота перед Богом» [12, 35]. Франка приваблюють пізня античність і раннє середньовіччя, час, коли поняття людської свободи та закону хоча б у певних межах конститує право індивідуальності. Зрештою, Франко остаточно стверджує в цьому творі саме принцип індивідуалізації — заперечуючи «закон фатальності» й визнаючи право суб'єктивного «знання».

Повернення від утилітаризму до етико-естетичної концепції індивідуалізму супроводжує зростання ролі риторики в художньому зображенні, коли йдеться радше не про раціональне передання вражень, а про особливе художнє сугестіювання їх. Ці процеси цікавлять Франка в 90-х роках і теоретично («Із секретів поетичної творчості»). Важливо простежити, як літературна гра входить у структуру нарації, утворюючи розрив між висловленим і замовчуваним.

Смерть героя з перших рядків «Зів'ялого листя» стає риторичною фігурою. Його лірична драма — це шлях від «олітературненої» в передмові смерті, де стверджується, що «герой отих віршів той, що в них виявляє своє "я", небіжчик», до того моменту, коли ліричний суб'єкт бере до рук пістолет. Так накреслюється художній простір, у якому кожен момент належить водночас двом реальностям — «літературі» й «життю». Двоїстість суб'єктивного переживання

лообізі «мами-природи». Відтак у «Зів'ялому листі» накладаються одна на одну численні літературно-культурні та філософсько-моральні проєкції старих і нових часів, що надають «ліричній драмі» характеру культурософського синтезу.

Кінецьність, суб'єктивність, екзистенціальність — ці модули модерної «душі» Франко проєктує на українську суспільність і водночас занурює в своєрідний культурний діалогізм античності й середньовіччя, буддизму й європеїства, українства та модернізму, що, зрештою, становить іще один риторичний рівень твору. Стихійний матеріалізм і пантеїзм ранньої античності, як відомо, з часом набували все більш ірраціонального й індетерміністського забарвлення: у світі дедалі більше запанувувала влада фатальних для людини сил, яка й окреслювала поле індивідуальної свободи, «долю» людини в стосунку до богів.

Античний мотив «долі» звучить у «Зів'ялому листі» як продовження теми циклічності, природного колообігу людського життя. Привид щастя, яким стає кохана, з одного боку, і демонізм третьої любові («жінчина чи звір»), з другого, лише відтіняють розірваність ліричного суб'єкта, що в античному контексті «Зів'ялого листа» вказує на владу хтонічного божества, Мойри (одним із архаїчних прототипів її є Мати), яка визначає час смерті й час природного життя. Сам фаталізм долі від народження пов'язується в «ліричній драмі» з матір'ю («Матінко моя ріднесенька! / В нещасний час, у годину лиху / Ти породила мене на світ!») і «трьома недолями», які дісталися поетові від неї в спадок: «серцем м'яким», «хлопським родом» і «гордою душею».

Індивідуальний шлях такого героя є пошуком свободи в рамках, що їх накреслили природа й доля. Сизифова праця на громадській ниві виявляється, відтак, такою ж ірраціональною та фатальною, як зустріч із коханою жінкою. Мітологічна природа хтонічного божества («доля», або Мойра), як відомо, зв'язує теми плідності й смерті, циклічності й в'янення, творчості й сексуальності. Такий мітологізм надає ліричній драмі смислової повноти, занурюючи її в раціоналізований і фаталістичний, креаційний і мета-

тися не літературно, як перформенс («Отсей маленький інструмент, / Холодний та блискучий... / Один кивок... один момент... / І крові ключ кипучий...»); «Один кивок... легенький гук, / Неначе свічка здута, / І він з моїх упаде рук, / І з мене спадуть пута»; «Один кивок! За мить одну / Навіки я спочину»), а цілком реалістично.

Загалом питання смерті з погляду екзистенціального ставить на карту сенс існування не лише людини, але й Бога. Скажімо, за словами французького письменника та філософа Мориса Бланшо, самогубство є акцією пасивного прийняття смерті, а не власне людського переживання її, такого, що окреслює можливості й кінецьність власного «я» («залежно від своєї смерті людина *єсть*»). Коли ж людина готова вбити саму себе, як-от Кіріллов (у «Бісах» Достоевського), вона розв'язує для себе питання про існування абсолюту, Бога. Це доказ для індивіда того, «що в смерті він вільний, що його смерть добровільна», отже, він «досягне абсолюту, сам стане цим абсолютом, абсолютною людиною, і поза ним не буде більше нічого абсолютного»<sup>120</sup>.

Франко, як відомо, пояснює самогубство свого героя, відповідно до Божого закону, через гностичне, навіть езотеричне знання («закон твій – ти сам»). Однак ліричний герой, коли розлучаємося з ним, не зреалізовує свого права на самогубство... Показати саме вбивство – значить, ствердити вищість людини як Бога, оскільки тайна буття і смерті відома лише Богові. Абсолют індивідуалізму та «знання» уможлиблюють реальність смерті, її непевність, наперед непередгаданість, коли майбутнє стає легко прораховуваним. Так заперечується існування хоча б чогось, що не є у владі людини, «я». У такому контексті самогубство набуває анархічного, волюнтаристського смислу. Можливо, саме щоб зберегти моральний вибір «я», а не надати йому волюнтаристського, анархічного змісту – волі на самогубство, Франко й не «стріляє» у свого героя.

<sup>120</sup> Морис Бланшо. «Смерть как возможность». *Вопросы литературы*, 1994, № 3, с. 203.

(серце) та процесу творчості (пісня) так само задана від початку: «І *серце* най рветься, та вільно най леться / Бурлива хвиля *пісень!*» [2, 122].

Отже, протагоніст із погляду власне літературної заданості несе у собі до кінця твору смерть, починаючи з прологу, де для нього «...молода любов / З обійм виходить гробових, студених» [2, 123]. Власне, фінальний постріл (точніше, приготування до нього) можна розцінювати як жест спокути за те, що цей кінець був відомий спочатку, тобто як *життєве* здійснення *літературного* задуму («фікції»). Творчість мислиться засобом повернення «молодої любові», себто лірична драма розпочинається *post mortem*. Це спроба повернути до життя себе самого – свою «молоду любов».

Важливо, що лірика безпосереднього чуття, яка породила перший жмуток, надалі в «ліричній драмі» стає риторичною. І тоді, коли в фіналі, здавалося б, мало відбутися злиття біографічної й літературної історії, руйнується й сама літературність: вона не має що означувати – стверджуваної від початку й закладеної в трагічний фінал смерти немає. Адже насправді самогубство «поставлено» під знак питання. Цієї рішучої акції, якої Франко в інших творах, де були важливі цілісність ідеї («Поєдинок») або життєвий, біографічний фінал колізії двійництва («Лель і Полель»), звичайно не уникав, а навіть і наголошував («Він стрілив. Я між трупи повалився» [1, 82]), у «Зів'ялому листі» немає. Є лише інтенція, намір, які відчутно театралізовано, інсценовано:

Ядро завмерло – геть марну,  
Порожнюю лушпину!  
Один кивок! За мить одну  
Навіки я спочину [2, 175].

До речі, ситуація смерті, самогубства або вбивства досить часто трапляється у Франкових творах (окрім перерахованих, це «На дні», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки», «Похорон» і ще чимало інших). Отже, «Зів'яле листя» так само могло би закінчува-



люцинаторно-візіонерське культивування суб'єктивних переживань – через об'єктивацію несвідомих страхів і передчуттів («Привид», «В Перемишлі, де Сян пливе зелений»), інтенсифікування образности (приміром, завдяки проєкції різних емоційно-образних структур, як, наприклад, руйнування безособовості народного співу чи раціоналізації романтичного дискурсу про «чорта, демона розлуки»). Подібно прочитуються і жести відмови, розриву, руйнування святині кохання, демонізація об'єкта пристрасти, майже мазохістське коширвання в стажданнях власної душі тощо.

Усе це має відтінок літературної жестикуляції. Естетизоване, аж до нарцисизму, рафінування та перегравання певного кола мотивів становило прикметну ознаку декадентства. У цьому стосунку «лірична драма» є типово декадентським явищем. У тому етичному, індивідуальному жесті можна побачити й поквитання з життям, до якого вдається герой «Зів'ялого листя», сутолосність із порушеними через декаданс питаннями морального експериментування, суб'єктивізму.

Код літературної належності «Зів'ялого листя» Франко передусім позначив аналогією зі «Стражданнями молодого Вертера». А структура, через яку цей код розгортається, віддалено нагадує «фавстівську». У пролозі до «Фавста» структура літературної нарації уподібнена до театру, вертепу, балагану, тобто запрограмована як розповідь про сам процес творчості, артикуляція словесного висловлювання. За цією метафорою театру стоїть сакральне дійство світостворіння, що розігрується у «Фавсті» й повторюється і на рівні історії, і в профанному людському світі, і в окремому художньому творі, і на рівні гнозису.

На дощатім тіснейкім полі  
Весь круг природи ви пройдіть, –  
Ведіть нас, кваплячись поволі,  
Із неба в пекло через світ [13, 187], –

перекладає Франко кінець театрального прологу «Фавста». Така риторика театралізації дійства пригадує також «Божественну комедію».

Відродження риторики в рамках модернізму резонувало також із пошуками вибраної публіки, а не із «загальнонародністю» літератури. Ідеться про те, що модернізм диференціює читацьку аудиторію, відповідно до рівня, можливості сприйняття модерністського тексту й навіть групових, вікових, статевих особливостей тощо. У період модернізму присутніми для рецепції є і несвідоме, і відмінність темпераменту, виховання, і біоритми тіла, і здатність до асоціації та культурна пам'ять. Виокремлення в передньому слові, до якого вдається Франко, тієї групи читачів, якій буде близька «лірична драма», означало фактично відбір, збирання *особливої* читацької аудиторії, для якої криза модерного суб'єктивізму була би так само актуальною. Іншими словами, закладалися основи літератури «вибраної», а не «народної».

І цілком закономірно, що Василь Щурат у своєму другому відгукові на «ліричну драму» Франка помітив у ній відхід від суспільно заангажованої літератури. Його рецензія мала недвозначну назву «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка "Зів'яле листя")». Щурат зауважував: «Як колишня штука, служачи теократії, монархії, аристократії, звеличувала їх і тим самим утверджувала їх значення, вплив і силу, так само вона тепер служити повинна демократії. Штука повинна показувати народові образи його власного життя: побільшені, ублагороджені. <...> Се буде та штука, що поставить собі задачею: підносити, скріпляти і ублагороднювати чоловіка. А тепер питаю: чи сповнить ту демократичну задачу поезія песимізму, поезія зів'ялого листя?»<sup>121</sup>.

Літературна форма, словесний вираз думки, її перенадів і трагічних обертонів, ритміко-мелодійний візерунок олітературнення «живого» чуття цікавить Франка чи не більше, ніж сама лірична драма героя. У зв'язку з цим важливо простежити раціональну структурованість збірки, своєрідне га-

<sup>121</sup> Василь Щурат. «Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (прочитавши ліричну драму І. Франка "Зів'яле листя")». *Зоря*, 1897, ч. 7, с. 137.

Третій жмуток — поезія зимового подиху старости, коли руйнується сама світобудова, в центрі якої стояв ідеал, а уявна смерть об'єкта бажання («Вона умерла! — Ні, се я умер») стає проскією власної долі, адже його власна смерть уже відчута на рівні підсвідомости (бамкання дзвонів непомітно переходить у стукіт землі по віковій забитої домовини). Отже, сценарій уже програно: смерть одинокого «самотнього» відбулася, оскільки саме ідеал підтримував існування «я», його бажання. Віднині (тобто весь третій жмуток) ця смерть розіграватиметься лише літературно.

Останній зимовий жмуток сповнений уже не людського, а всесвітнього, метафізичного розчарування. Мефістофелівська та фавстівська сила внутрішнього роздвоєння проривається «остатнім співом, страшним прокльоном» усьому життю, красі, любові, творчості:

Такий проклин, щоб мерзла кров,  
 В ненависть зстилася любов,  
 .....  
 Тюрмою б весь зробився світ  
 І в лоні мами гиб би плід [2, 81].

Це є зіткненням спопеляючого мефістофелівського «страшного прокльону» і фавстівської прив'язаности до життя, яка «бунтуєсь, плаче», мов те ненароджене дитя, що його готовий убити герой в пориві вселенського нігілістичного неприйняття світу. У третьому поетичному жмутку особливо виразно проступають мотиви «Фавста» і «Божественної комедії», зокрема духовного польоту, раю і пекла: так «душа в безмірному просторі» летить на ті луки, де «цвітуть безсмертні квіти, де гудуть / Несказанно-солодкі співи» [2, 156]. В іншому місці навіть вчувається помах крил серафимів, що викрадають безсмертну Фавстову душу, і звучать початкові слова Дантового «Пекла»:

І бачиться, що з мріями отими  
 Її душа моя летить із тіла геть;

Коли дещо умовно розподілити патос і риторичку кожного з трьох жмутків поезій, вони становитимуть загалом єдину драму небес, світу і пекла, через які проходить героєва душа. Універсальний образ світобудови твориться завдяки нарощуванню метафізичної перспективи. Таке нарощування і водночас ущільнення дії проступає в уподібненні до природної циклічності періодів людського життя (весна, літо, осінь, зима — молодість, зрілість, старість, смерть), у зображенні кіл чуттєвого страждання, як «ходіння» душі по ярусах раю та пекла, гармонії й могильного небуття, а в ширшому культурному сенсі — через повторювання трагедії новочасної душі, засвідченої в Данте, — «душі, виведеної з гармонії і раз у раз зайнятої змаганням дійти до гармонії» [12, 71].

Перший жмуток віршів перейнятий весняними тонами «молодої любові» з її життєдайною силою, коли сама інтенція любові, навіть нерозділеної, дає відчуття «правдивої любові», відкривається як «найтайніший порив», «найкращий спів», що сниться, ще невиспіваний, безсловесний, неартикульований, але *розбуджений*. Загалом такий стан «несповненого бажання» символізує повноту суб'єктивного переживання, його закоріненість у життя.

Другий жмуток — поезія літа, поезія споглядання «мого серця драми», рефлексія-спомин, у якій розривається душа й тіло, ідеал і реальність. І кола цього розриву все ширшають і ширшають, вбираючи індивідуально-психологічні й романтично-мітологізовані антиномії: «ідеали бачить геть десь за горами, / А живеє щастя з рук пустив без тями», «що будуще бачить людське і народне, / А в сучаснім блудить, як дитя голодне». У другому жмутку лірична драма звучить чи не найтрагічніше. Якщо прикладати мірки «Фавста», цей жмуток можна назвати поверненням із небес через землю — «І земля не прийма, / Ох, і небо навіки закрите» [2, 151], коли страждання душі набувають універсального характеру («тільки я стою, та зорі, / Що високо там мигтять») [2, 146], а основним стає патос «ілюзії», «мрії», «ідеалу» — тіні, що надає сенсу всьому життю.

фічна історія самого Франка, яка вилітається в дію і постійно проривається в збірці. У її розвиткові є своя логіка і свій образ світу — екзистенційна невіддільність від суспільних обов'язків і трагічного буття «на межі» («сучасного» й «майбутнього», «свого» і «чужого», реального й ірреального).

Прикметною рисою «Зів'ялого листя» є поєднання біографічних, природних, творчих, культурософських смислових рівнів. Характерний, зокрема, мотив замкненості життєвого й природного циклів: старіння, пригасання «молодого» вогню — своєрідний фінал майже двадцятилітнього життєвого посвячення покоління 70-х, до якого зараховував себе і молодий Франко. Шлях від «молодого» горіння до «зів'ялого листя» можна розглядати аналогічно до стадій творчості: від первісного творчого горіння до мудрої резигнації та відосібненості переграного дійства, об'єктивації цілого, вже народженого тексту, в якому розчинилася й своєму «вмерла» індивідуальність митця.

Злиття індивідуального й народного співу є одним із моментів творчого процесу, тотожного самопізнанню. Йому передують мотив зародженого, але «невиспіваного співу» (перший жмуток); далі він виливається в «ридання голосні — пісні» другого жмутка й урешті — в «остатній спів, страшний проклин» третього жмутка. У фіналі цієї історії — завершальне прощання з піснею, «підстреленою пташкою», що символічно передуює пострілові.

Отже, «Зів'яле листя» аналізує декаданс і водночас розгортає його в українській літературі. Недаремно слідом за «Зів'ялим листям» з'являється «З теки самоубийця» Петра Карманського, де лірична сповідь так само прагне набути культурософського підтексту — самопізнання декадентської «душі», перейнятої амбівалентними, нігілістичними, еротично-метафізичними, апокаліптичними чуттями й настроями. Характерною прикметою декадансу, що підтверджена збіркою Карманського, є літературна вторинність. Цитати прямі й приховані, наслідування, переспіви, кліше розгортають відомі ліричні сюжети від Франка, Шевченка, Лесі Українки до Байрона, Гете й Міцкевича. У цій досягть еkleктичній,

І щось, немов крилаті серафими,  
Несе її — і чую я їх лет.

.....  
І бачиться, що я в якійсь безодні,  
Де холод, слизь і вітер, темно скрізь  
І виють звірі, люті та голодні,  
І стогне бір, і гіллям б'ється ліс [2, 163].

Зрештою, Будда, чорт (рішення «чорту душу дати» вже прямо відсилає до Гете) постають у структурі Франкової ліричної драми суто літературною «фікцією» — іронічний модує стосується в цьому випадку не лише матеріялістичного світогляду автора, але й тих культурних і літературних форм, до яких вдається поет, щоб риторично завершити свою поетичну драму.

Власне літературна гра уподібнення й розподібнення, думається, проступає і в ліричному *intermezzo* — злитті «мого співу» і «народного». Ця своєрідна форма інтермедії мовби стягує традицію і новий індивідуалізований дискурс, який народжується разом із «ліричною драмою». До речі, Гете також перериває романтичну історію кохання Фавста й Маргарити класичною інтермедією «золотого весілля Оберона і Титанії». Уявний світ гри, експромту й сатиричного парадоксу відкривав інший світ, програмував умовність зображення. У Франка така умовність прочитується через зіставлення власного «невиспіваного співу» і форм традиційного народного співу. Фактично відбувається трансформування фольклорної класики, пристосованої для вираження індивідуального людського чуття. Іншими словами, це один із кодів літературного синтезу, здійснюваного в «Зів'ялому листі».

Вся лірична драма, яка розгортає суб'єктивну трагедію окремої «слабкої» людини, занурена в драму самої літературності: так людське переживання, відчужуючися словесно, образно, стає умовністю, а лірична драма обертається в драму деіндивідуалізації. Картина універсального світу, який зустрічаємо в «Зів'ялому листі» і який конститується передусім образом об'єктивованого ліричного чуття, добудовують інші кола, інші змістові яруси. Одним із них є біогра-

повторення чужого прикладу (починаючи від чужого щоденника та закінчуючи «прищепленням віспи» декадентизму). Драма літературності, вилетена у Франкову ліричну драму, не лише позначила важливий момент еволюції письменника, але й зафіксувала входження українського письменства, що тривалий час послуговувалося традиціями усної творчості, літератури наглядного, дидактичного плану, наспівною елегійністю, в естетичний період свого розвитку. За всієї простоти форми, «Зів'яле листя» є проблематичним не лише щодо жанрової визначеності (означення «лірична драма» досі неясне) – літературний сенс цього Франкового новотвору виразно експериментальний. Чи не тому майже жоден із українських поетів ХХ століття не міг поминути цього твору, в якому заховано запрошення до творчого експерименту: зробити з себе, з власного страждання і власного тіла, з тягlosti *теперішнього* художній *гнозис*.

а іноді й просто невправній бароково-психологічній містерії стверджується, мов полемікою з Франком, тяглість і навіть самоцінність шопенгауерівського страждання:

Як той дрібний, малий атом,  
Не згине без сліду, —  
Так стать моя, як той фантом  
Не згине; все буду  
Ясніти своїм горем<sup>122</sup>.

Межова ситуація прочитується в тому, що ідеологія «Зів'ялого листя» пролягає між декадентством і антидекадентством, форма — між ліричною драмою і драматизованою лірикою, зміст — між «найоб'єктивнішим» вираженням і «найсуб'єктивнішим» чуттям. Не називаючи означуваний суб'єктивний зміст адекватно (він насправді екзистенціальний), ховаючи його за тінь «небіжчика», прив'язуючи до нещасливого кохання, громадського розчарування, фізичного старіння, поет не уникає, однак, «еґоцентричних» слів, слів, пов'язаних із «я», які виводять за межі раціонального пояснення та називання, а також не стороняться й вільного, сутолосного темпоритму живого людського тіла синтаксису. Водночас просвітительський універсалізм, що його митець раціонально закодує передмовою, передбачає послідовне, майже фрейдистське «викреслення» суб'єктивного змісту. Однак про нього сигналізує вселюдське прокляття, що застрягає в горлі, перериваючи голос «я»; його позначає переключення розпачливого голосу ще лише народжуваної власної пісні на дещо полегшений реґістр народного співу — «і стиха до строю сопілки / Поплив із народним до спілки / Мій спів».

Зрештою, вкінці, мовби узагальнюючи власну ліричну драму, Франко проголошує іронічно-серйозно автономність «я» (закон суб'єктивного «знання»). Такий непрямий спосіб означування «я» породив особливу форму стверджування —

<sup>122</sup> Петро Карманський. *З теки самоубийця. Психологічний образок у замітках і поезіях*. — Львів, 1899, с. 28.



і Овідія, у якого п'яні вакханки, менади розривають на шматки Орфесве тіло — «в числі тих менад мала бути також його власна мати» [9, 83]. Погляди орфіків співвідносяться із секретною аполонівською доктриною, що може відкриватися через божественну музику, якою володів Орфей. Сходження Орфея в царство тіней і його спроба вивести Евридику з того світу стають алегорією нездійсненого порятунку людства.

Франко наголошує, що орфічні гімни відрізнялися від гомерівських тим, що не були епічними. Гімни орфіків — це похвальні пісні, звернені радше до абстрактних і фіктивних ідей, аніж до давніх мітичних богів і богинь. У них народжується оспівування таких «широких абстрактів, як природа» [9, 99]. Франко трактує гімн до природи як «приклад не давнього мітологічного, а пізнього, пантеїстичного світогляду, що попередив розширення й закорінення християнства в Греції» [9, 100]. Саме такий пантеїстичний образ природи був близький українському поетові.

«Всього прамати, богине, всіх штук витворице, природо», — читаємо у Франковому перекладі орфічного гімну «До природи».

Вірна оздобо богів, ти кінець усього й безкінечна,  
Спільна всім і все одна, що ні з ким собі спілки не має.  
Сам свій отець, без вітця собі рада, найбільша сила,  
Цвітами вбрана, любви повна, многожадобна, щаслива,  
О провіднице й мето, життєдайна кормителько, діво,  
Самодовільна, свята, многоіменна грацій намово,  
Ти, що пануєш ураз на землі, і в повітрі,  
й на морі [9, 101].

Прикметно, що природа — це «мати й отець, годівник, і нянька, й пістунка», а також «доля, безмежне життя та безсмертна премудрість» [9, 101].

Здійснений у червні 1915 року переклад орфічного гімну до природи символічно узагальнює архетип природи-матері, який часто зустрічаємо у творах Франка. «Мамо-природо! / Хитра ти з біс!» — говорить поет:

## Мати-природа

У статті «Дещо про Орфея та приписувані йому твори» Франко зупиняється на постаті легендарного фракійського співака, музиканта-кіфариста Орфея та поглядах секти орфіків. Прикметно, що Франко перекладає орфічні гімни та спеціально цікавиться орфічними містеріями, обрядами й молитвами. Він, зокрема, наголошує, що «головним секретом орфічних зв'язків та містерій (святих обрядів, молитов та пісень), який приваблював до них вибраних, інтелегентних людей (простаків і жінок вони, мабуть, не допускали), не була віра в безсмертність або довговічність душі людської по смерті. Ця віра відома була вже авторові "Одіссеї", який у сцені бачення Одиссея з душами товаришів з-під Трої в підземеллі вкладає Ахіллові в уста слова, що волів би на землі бути пастухом, ніж у підземеллі королем. Послідовники Орфея, мабуть, тим найбільше притягали до себе людей та продовжили тривок своєї "релігії" від VI віку перед Хр(истом) до VI в(іку) або й далі по Хр(исту), мало що не на протязі 800 літ, що принадними та світлими фарбами малювали посмертне життя своїх прихильників» [9, 83].

Франко вказує на орфічні джерела Платонового «Бенкету», переказує одне з найдавніших вірувань про те, що Орфея «замордували жінки його підданих за те, що збирав до себе їх мужів у храм і посвячував їх у якісь таємні науки (містерії)» [9, 82]. Прихильно цитує Франко і думку Платонового сучасника Алкідамаса про те, що Орфей винайшов людям письмо і навчав їх мудрости. Переказує він

ня («Ходить вітер по житі»), символіко-алегоричні картини, які дещо перегукуються з циклом «Веснянки» (збірка «З вершин і низин»), галюцинації-видіння («Над великою рікою») й ліричні візії-фантазії, що мигтєво проносяться в поетовій уяві подібно до миготіння картин «Божественної комедії» («Ніч. Довкола тихо, мертво»), окреслюють моменти, в яких просвічує «вічності брильянт» і виявляється людська чуттєвість.

Велич природи стає прообразом вселюдської гармонії: ліричний герой Франкового вірша «І знов рефлексії» ладен знайти в ній забуття. Це вона надає йому безмірну силу та нагадує про ідеал чоловіка.

Ти сам один в природі тій величній,  
мов принц в заклятім місті у казках...  
І в душу ллєсь спокій, якісь празничні,  
врочисті чуття... І ти, мов птах,  
стаєшся легкий, мов ось-ось летіти!  
Безмірну силу чуєш у руках  
  
і весь ростеш у безмір... Люди! Діти!  
До мене! Я люблю вас, всіх люблю!  
І все зроблю, що будете хотіти! [3, 14].

Щоправда, відчуття ці є радше слідами минулого зав'язаття й зникають разом із подувом вітру.

У Франковому потрактуванні природу розуміємо якнайширше, вона обіймає «все, що тільки підпадає під наше пізнання; також і люди з їхнім поступом, історією, релігіями і всі ті незліченні світи, що заповнюють простір. Сама людина є тільки одним з незлічених створінь природи» [45, 32]. Мітологема природи-матері відбиває пантеїстичний світогляд і допомагає ліричному суб'єктові розчинитися у вселюдськості, сягнувши ідеалу «цілого чоловіка». Це до неї молиться, як Антей, ліричний герой ранньої Франкової поезії: «Земле, моя всеплодоцая мати», закликаючи відкрити йому божественну життєдайну силу — тепло, вогонь, любов до людей:

Вказуєш серцю безмірні простори,  
А життя замикаєш у клітку тісеньку,  
В мікроскопійну клітку.  
Уяву вабиш вічності фантомом,  
А даєш нам на страву моменти,  
Самі короткі моменти.  
В душах розпалюєш  
Дивні огні, і бажання, і тугу,  
А потім працюєш щосили,  
Щоб погасити, здушити, притлумить  
Пориви, що ти сама ж розбудила [3, 33].

Так через контрасти безмежності – конечності, вічності – моменту життя, бажання – неспроможності його втілити Франко демонструє творчу силу матері-природи в циклі «В плен-єрі». Він іронізує з цинізму, з яким метафізика підмінює природу. Замість творити духовні фантоми вічності, Франко закликає природу визнати вінцем творінь «чоловіка» і спрямувати всі зусилля на те, щоби створити «рай в його нутрі, гармонію чуття і волі, думок і діл, бажання і знання» [3, 34]. Висміюючи ідеалістичну концепцію всесвіту й протиставляючи їй натуралістичний «рух молекулярний», Франко-поет водночас визнає, що творча субстанція природи стала моделлю самопізнання – завдяки їй не ззовні, а всередині людини відкрилася «гармонія, і вічність, і безмежність, і всі рожеві блиски ідеалу» [3, 36].

Відтак у поетичному циклі «В плен-єрі» у формі іронічного лірико-філософського трактату-монологу, зверненого до «мами-природи», поет розгортає ідею нескінченності матерії, різнорідності духовного первня та минулості людського «я». Франко аналізує історію раціоналістського пізнання, яке, зрештою, приходить від матеріалізму до ідеалізму душі. Ця різнорідність і різнотонність моментів, із яких складається людське життя, уподібнюється до методу імпресіоністського «плєнеризму», відтворення безпосередніх вражень від реальності. Поетичні сценки з життя («По коверці пурпуровім...»), стилізована народна піс-

що набруньковується в зернині, моральна поезія виростає зі страждання. У близький до цього спосіб Франко бачить і власну долю — як посередника між минулим і майбутнім, як духовного провідника, єдиного зі своїм народом.

У гностичному глосарії символів перлина є однією зі сталих метафор душі, зокрема її надприродного сенсу. Така езотерична символіка виховання душі захована і в образах каменярів, які служать майбутньому поколінню, в архетипі змії, що вмирає на шляху, пророка, що веде свій народ до обіцяного раю, але сам ніколи не дійде до нього. Франків ліричний герой уподібнюється до Йова — він готовий служити не ціллю, а лише знярядям вищої волі на шляху до народження вищої душі. «Хай, мов золото, плавить мене!» — він міг би промовляти разом із Йовом до Бога.

Пізнання прихованого, винесення скарбів із глибини землі на світло дня — ця символіка глибини та оприявлення потаємного має давньоєврейське сакральне походження. Ще молодим гімназистом Франко перекладає Книгу Йова, в якій Йов розпачливо і довірливо говорив до Бога:

Але мудрість — де її знайти,  
І копальня розуму — де?  
Сховано її від зору живих,  
Втаєно її від небесних птиць.  
Мовлять і найглибша безодня, і смерть:  
«Лише слухом чули про неї ми!»  
Бог — ось хто знає до неї шлях,  
І він відас місце її,  
Адже бачить він до краю землі,  
І все, що під небом, — видно йому<sup>123</sup>.

Звернення Франка до образу матері та сакралізація материнства зовсім не випадкові. Варто лише пригадати те потрясіння, яке в 16-літнього Франка викликала матери-

<sup>123</sup> «Книга Іова». *На ріках вавілонських. З найдавнішої літератури Шумеру, Вавілоу, Палестини.* — Київ: Дніпро, 1991, с. 309.

Дай теплоти, що розширює груди,  
 Чистить чуття і відновлює кров,  
 Що до людей безграничну будить  
 Чисту любов! [1, 28].

Із природою-матір'ю у Франковій творчості не просто асоціюється пантеїстичний образ світу, вона стає також тим сакральним джерелом, із якого народжується поезія. Франко уподібнює саму поетичну творчість до життєспороджувальної сутності природи, її містерія перетворення, якою володіє природа, стає метафорою творчості. Пісня, як і природа, уподібнюється до золотого зерна, яке від самого початку несе в собі *знання* своєї мети: визріти, померти й дати початок новому народженню. Це розгортання *внутрішнього знання* уподібнюється до *материнства*. Народження поетичного слова подібне до народження дитини, а поет — до матері-породіллі.

Але ж ледіючи в темній обслоні  
 Сочні зерняточка, знає стебло,  
 Що на майбутнє воно принесло  
 Нове, багатше життя в своїм лоні [1, 76].

Митець народжує знання в подібний спосіб. Франко закликає його:

Так весь свій мозок, і нерви, і серце  
 Й ти в свою пісню, співаче, вкладай,  
 Біль свій, і щастя, й життя їй віддай,  
 Будь її колос, лущина й стебельце! [1, 76].

Символіка матері-природи набуває у Франка езотеричного й містичного смислу, оскільки вона є не лише божеством, але й умістилищем гностичного знання. З неї, з її внутрішньої сутності виростає нове життя, започатковується прийдешність, внутрішнє стає зовнішнім, тасмне — явним, потенційне — реальним. Така гностична концепція природи — це та модель творчості, яка є спонтанною та моральною. Подібно до перлини, що визріває в мушлі, до ростка,

в її моральній іпостасі. Звертаючися до поезії, він наголошує перетворювальну силу творчості, яка оживлює профілі, відхиляє маски та відкриває душі:

Профілі і маски – ось поле розлоге!  
Ось все, що дає нам життя наше вбоге.

І вбогі жили б ми, понурі, як мари,  
Якби не поезії дивнії чари.

Вона ті профілі хапа на льоту,  
Дає їм безсмертне життя, теплоту;

Всі маски свobodно вона відхиляє  
І в душах, мов в книзі, вигідно читає.

Укритее щастя, мов мати дитину,  
Вона обгортає у теплу ряднину.

Незримі сльози, що плаче душа,  
Вона поцілує своїм осуша [1, 72].

Поезію тут наділено відкривавчим змістом: вона не утаює, але читає, мов книги, і природу, і душу. Такий езотеричний підтекст поетичної спроможності порівнювано з материнським інстинктом. Знання, відкрите на дні душі й винесене на поверхню, поезія, як мати, «обертає у теплу ряднину» і осушує дитячі сльози, якими плаче незахищена душа. Уся алегоричність і символіка, захована за зовнішнім змістом вірша, проте, сигналізують про наявність глибшого знання, яке Франко приписує поезії. Цей культурософський аспект моральності поезії стає особливо привабливим для Франка в 90-х роках, і в передньому слові до «Мого Ізмарагду» він говорить про поезію як утілення «практично-християнської моралі для людей радше світського, як духовного стану» і багатиме, щоб поетичне «слово було ясне і щоб у ньому як у дзеркалі віднілося людське, щиролюдське лице». Франко співвідносить моральність із почуттями, що скидаються на беззахисність дитини і бажання знайти прихисток у Матері-Музи. Джерелом і поезії, і моралі для Франка стає щиролюдська, материнська любов. Уособлен-

на смерть. Мати як доля, мати-природа й мати-вселюдськість — ці іпостасі закросні передусім на споминах про власну матір. Часті дигресії до інфантильності й появу материнських образів можна також пов'язати з травматичним потрясінням, до якого спричинилася материна смерть. Імовірно, що з нею у Франкових творах пов'язаний також привид власного гріха, галюцинації похорону та живопоховання.

У листі до Ольги Рошкевич 1878 року Франко описував свої враження так: «Було се р. 1872, саме пополудні в суботу перед зеленими святами. Жінчина, про котру бесіда, — моя мама — лежала в передсмертних муках, конаюча. Рано в суботу я сидів у школі, і мене напала страшна, ненатуральна, шалена веселість. Я сміявся без упину від 8 до 12 години. Прийшовши на станцію (в Дрогобичі), я почув, — ну, що почув, не знаю. Знаю тільки то, що був дощ, я був голоден, не їв обіду, не обзирався, тільки, почувши, що мама вмирає, як стій побіг піхотою до Нагуєвич. Я прибіг пополудні, мокрий до нитки і застав маму конаючу. Вітчм сидів під вікном і чесав вовну. Я став коло постелі, не говорячи й слова, — я тільки дрожав, ані сльозинки не кашнуло з моїх очей. Мама не могла говорити, але дивилася пильно на мене. Як виглядало тоді моє лице, не знаю. На другий день рано мама вмерла. Вночі вони ще говорили з другою жінкою (я спав), і тота жінка передала ми ось які слова: “Боже-боже, — казали небіжка, — мій Іванцьо прибіг з Дрогобичьн, став коло мене і так сі чогось гнівно на мене дивив, так гнівно, що Господи! Що я йому зробила злого?” Знаєш тепер, з яким страшним, важким чуттям вмерла моя мама? <...> Тільки ж хто знає, чи та причина психічної муки, котру я завдав моїй мамі в останніх хвилях її життя, не схоже страшним способом відомститися на цілм моім житті...» (курсив мій. — Т. Г.) [48, 96].

Загалом же Франко є відкритим до езотеричного знання і втілює духовний шлях до нього, що асоціюється для нього з материнством, жінкою, природою, а також поезією



Кожна стрічка її —  
 Мізку мого часть,  
 Думи — нерви мої,  
 Звуки — серця страсть.

Що вам душу стрясе —  
 То мій власний жаль,  
 Що горить в ній — то се  
 Моїх сліз хрусталь [1, 75].

Своєрідна натуралізація зв'язку дітища з тілом творця — прикмета езотеричних гностичних вірувань. Приміром, у псалмі александрійського гностика Валентина говориться: «В духові бачу я все залежним від етеру, споглядаю в духові все вкладеним: плоть (бачу залежною) від душі, душу — від повітря, повітря — від етеру, плоди — виїнятими з глибини, малюка — від матері»<sup>125</sup>. Плоть стає прямим умістилищем душевних переживань. У Франка ж згадується «череп розбитий», кожен рядок — «мізку мого часть», далі поет звертається до співака із закликом вкладати «весь свій мозок, і нерви, і серце» в пісню — одним словом, ідеться про якесь жертвоприношення, а можливо, — мозкове народження поезії, подібне до Атени, народженої з голови Зевса. Уподобнення народження думок до народження жінкою стало елементом платонівської концепції творчості. Усі ці символічні дітонародження, материнський образ і образ дитини не випадкові — йдеться про дуалістичність поетової душі: з хтонічного тілесного низу народжується вища духовна іпостась — поезія. Із власного «я» відділяється двійник.

Останньою поезією з циклу «Профілі і маски» є містерія «Посидинок», де один навпроти одного в борні за право існування сходяться двоє Миронів. Хто з них мара, а хто істинний Мирон, має вирішити посидинок. Риторично обігруючи поняття «правди», а також використовуючи психологічний

<sup>125</sup> М. Э. Постнов. «Христианский гностицизм». *Гностики, или «О лжеименном знании»*, с. 162.

ням такого типу моральної поезії є для Франка староруська збірка повчальних віршів «Ізмарагд». При цьому він трактує основну ідею збірки в плані гностичної символіки дзеркала та дорогоцінного каменю. «Староруський автор, — писав Франко, — назвав свою збірку “Ізмарагдом”. Він очевидно вірив у те, що кажеється про цей камінь у звіснім апокрифічному сказанню: “*Измарагдъ свѣтелъ естъ, яко и лице чловѣче видети в немъ яко въ зеркалѣ*”<sup>124</sup>».

У циклі «Профілі і маски», що його Франко виділяє в збірці «З вершин і низин» (1893) і куди вміщено цитований раніше вірш «Поезія», датований 1893 роком, об'єднано п'ять речей: окрім «Поезії», це дитини «Поет», куди входять «Пісня і праця» (1883) і «Чим пісня жива?» (1884), поезії «Співакові» (1888), «Рідне село» (1880) і «Поєдинок» (1883). Прикметно, що в циклі постійно зринають асоціації з матір'ю, дитинством, маминими піснями («Тямлю як нині: малим ще хлопчиною / В мамині пісні заслухавсь я»), рідним селом («І знов я бачу тя, село моє ріднине, / Як бачив тя тоді, коли життя дитинне / Плило, немов малий потічок серед трав»). Це, так би мовити, реалії та знаки життєві, на яких будується символічна поетова автобіографія. Поступово визріває наступний рівень асоціацій — душевний, де мати, дитинство, рідне оточення стають приводом, щоби поет міг зізнатися в глибокому особистісному змісті своїх творинь-дітей. Ці напруга й зізнання нагадують Шевченкові думи-діти. Езотеричний смисл таких зізнань полягає в глибинному суб'єктивізмі поетичних рефлексій, з одного боку, й ототожненні творчості з материнською природою, з другого боку, адже поет народжує твори, як мати — дітей. Франко теж зізнається:

Кожна пісня моя —  
Віку мого день,  
Протерпів її я,  
Не зложив лишень.

<sup>124</sup> Іван Франко. *Давні й нові. Друге побільшене видання збірки «Мій Ізмарагд»*. — Львів, 1911, с. X.

ряться і в ліричній психодрамі Франкового «Зів'ялого листя». Її ліричний герой приходиться до переконання, що після смерті внутрішнього «я» треба вбити і його зовнішній вид, тобто свого тілесного двійника:

Один момент – хіба ж се гріх?  
І пощо так страждати?  
Марний комар, пустий горіх,  
То й пощо заважати?  
Ядро завмерло – геть марну,  
Порожною лушпину!  
Один кивок! За мить одну  
Навіки я спочину [2, 175].

Повернення в лоно колообігу матері-природи, зрештою, не знімає трагічності самогубства. Сама акція позбавлення від шкаралуці у Франка зовсім не є безнадійною, це радше початок нового народження. Іще 1880 року він використав біблійний образ «ядра» та «шкаралуці», щоби зафіксувати неминучість оновлення життя, яке, на його тодішні переконання, несла з собою революція. Він пророкував:

Не бійтеся! Не людськості ядро  
Та буря зломить, а суху лушпину, –  
Ядро ж живеє розростесь без впину [1, 145].

Тепер же, коли «ядро завмерло», як плід у лоні матері, нове народження стає проблематичним. Сама ж природа-мати втілює не лише колообіг матерії, але й різноманітність у сфері духу. Із нею асоціюється стан нірвани, і «різні тони, різні фарби, різні сили і змагання» розгортаються в ній, мов «тисячострунна арфа», та при всій різноманітності в ній панує гармонія любові та всеєдності – «та всім струнам стрій один» [3, 37]. У поемі «Іван Вишенський» відчуття безмежної гармонії виразно матиме у Франка материнську символіку.

І до відомого вірша «Тричі мені являлася любов», уміщеного в третьому жмутку «Зів'ялого листя», варто, мабуть, ставитися не суто автобіографічно, а передусім

непокій Мирона, його двійник або тінь не лише словесно перемагає двобій, але й відвойовує вид і плоть.

Я мовчки дуло в грудь його направив  
І стрілив – та не чути й грику того,  
А ворог мій ані змигнув з постави.

«Сам бачиш марність поривання свого, –  
Сказав. – Під вид мій дурно ти підшився,  
Ніщо еси, щезай же до нічого!»

Він стрілив. Я між труни повалився [1, 82].

Підготований асоціаціями та колізіями, на яких побудовано попередні вірші з циклу, «Посидинок» стає фінальним актом дуалістичної драми душі й тіла. Поезія, сон, галюцинація – все це стани вивільнення душі й ослаблення тіла, його інфантилізації. Двійник у «Посидинку» – це і є вивільнена галюцинацією душа, яка, зрештою, присвоює собі і чужу (вже слабку, затроєну сумнівами) плоть:

І закричав я: «Ти, котрого бачу

В рядах врагів, – хто ти? Чом так до тебе

І дух, і око безупинно рветься,

Бо в тобі бачить форму, зняту з себе?» [1, 81].

Отож у «Посидинку» двійництво стає сценою гностичної драми, а змістом дійства виявляється трансформація особистості й народження нового «я», ідентифікованого не з «хворою» свідомістю, але з «правдивим» героєм – істинним, адекватним ідеалові боротьби «за волю люду».

Гностична драма, відбита в «Посидинку», відображає зняття маски, відкриває доступ до душі, обертає тілесність в ілюзію, тобто розгортається на основі дуалізму душі й тіла. Народження душі з молодечої любові та гармонії світу, потім – смерть душі разом із крахом ідеалу й, зрештою, вкінці – після риторичних дигресій і філософських рефлексій – спроба самогубства, себто намір знищити «порожню лушпину», своє тілесне «я», – така гностична драма повто-

віроломність свою вони були покарані, дістали тлінні тіла й стали смертними. На запитання Йоана, як може людина, народжена від Духа, бути в плотському тілі, Господь відповідає, що у такий спосіб упали ангели входять у тіла жінок і дістають плоть із плотської похоті<sup>126</sup>. Саме через плоть і тілесну любов здійснюється царство Сатани на цьому світі. Саме тому любов є найбажанішою і найнебезпечнішою речю в поетичному гностичному універсумі, і Франків суб'єкт «Зів'ялого листя» зізнається, ідучи за її покликком: «Я чую, ясно чую, / Як стелеться мені в безодню шлях / І як я ним у п'їтму помандрую» [2, 162].

Ще однією прикметою гностичних учень є ототожнення не-сущого, або *ніщо*, зі злом, причому неоформлене, нетворче *ніщо* наділяється жіночою характеристикою і називається «матерією». На відміну від гностиків, неоплатоніки, навпаки, стверджують, що і матерія, яка сприймає божественне світло, є вічною. Матерія, отже, підпадає під вплив творчої світової Душі, освітленої світлом, що виходить від Першого Духа, і сама є уособленням творчої сутності. Душа, уподібнена до материнської творчої інстанції, спрямована до Божественного й трансцендентного, оскільки, як стверджує Плотин, «надаючи життя тілам, вона не приймає в себе нічого від тілесної природи»<sup>127</sup>. Так і Франко, коли закликає жінку, як це робила єгиптянка Марія, дарувати всім охочим розкоші любові, стверджує, що дівчина – «камінь дорогоцінний, / Затоптаний в болото, тванню вкритий, / Та й досі в блиску своєму нетлінний!».

Франкове трактування жіночості виявляє ознаки гностичної концепції, елементом якої є сексуальність як спосіб гармонізувати всесвіт і людину. Тілесність, плоть постає при цьому не сатанинською силою, а, згідно з дуалістичною концепцією, невіддільною від душі іпостасью. Франко за-

<sup>126</sup> «Тайная книга богомиллов». *Гностики, или «О лжеименном знании»*, с. 255.

<sup>127</sup> Плотин. «Против гностиков». *Гностики, или «О лжеименном знании»*, с. 179.

посилаючися на поетову культурософську концепцію. У листі до Кримського Франко пояснює, яку роль відіграли жінки в його житті й творчості, і, зокрема, оповідає про три з'яви любові, які, вказує він, стали об'єктом поезії «Тричі мені являлася любов». Однак виглядає, що в поезії Франко осмислює характери трьох лубок – «лілеї білої», «гордої княгині» і «жінчини чи звіра» – передусім у символічному аспекті. Кожна символізує якусь іпостась жінки, а всі разом вони уособлюють єдиний образ божественної та демонічної жіночої природи, глибоко дуалістичний за природою:

Часом на груді моїй задріма,  
Та кітяти не покида стискати;  
То знов прокинешь, звільна підійма

Півсонні вії, мов боїться втрати,  
І око в око зазира мені.  
І дивні іскри починають грати

В її очах – такі яркі, страшні,  
Жагою повні, що аж серце стине.  
І разом щось таке в них там на дні

Ворушиться солодке, мелодійне,  
Що забуваю рани, біль і страх,  
В марі тій бачу рай, добро єдине [2, 162].

Окрім одухотворення природи, визнання її тотожності з вічністю, мудрістю і любов'ю, окрім сприйняття природи як дуалістичної субстанції (це богиня і звір, мати і батько, дитя і нянька водночас), гностичним увявленням властива й еротична концепція природи. Тому цілком закономірно, що Франко наділяє жіночі образи еротичною символікою. Для прикладу, в богомилів, про сліди впливу яких на християнські ересі Франко багато пише, творцями світу є Бог і Сатана, що вирішує уподобитися Всевишньому, і дуалістична природа світу – від Духа і плоти – визначає природу людського роду. У тасмній книзі богомилів пояснюється, що Бог-Отець створив через Дух усі небесні добродіяння, однак за

Чим б'єшся ти? Яка твоя любов?  
 В що віриш? Чим живеш? Чого бажаєш?  
 В чім змінне ти, а в чім постійне? Мов!

Ти океан: маниш і потопляєш;  
 Ти рай, добутий за ціну оков.  
 Ти літо: грієш враз і громом убиваєш [1, 145].

У сонеті «Сикстинська мадонна» поет знову звертається до жінки. Тепер найвища її сутність зводиться до материнства, і сама її природа є естетизованою. Естетизм, трансцендентність і сакральність материнства ототожнено, і поет, звинувачуваний у атеїзмі, звертається до Сикстинської мадонни як до богині. «Так, ти богиня!» – стверджує він.

Так, ти богиня! Мати, райська роже,  
 О, глянь на мене з свої висоти!  
 Бач, я, що в небесах не міг найти  
 Богів, перед тобою клонюсь тоже.

О Бозі, духах мож ся сумнівати  
 І небо й пекло казкою вважати,  
 Та ти й краса твоя – не казка, ні!

І час прийде, коли весь світ покине  
 Богів і духів, лиш тебе, богине,  
 Чтить буде вічно – тут, на полотні [1, 147].

Сліди такого містичного трактування любові та жінки Франко-культуролог відшукує в середньовічній літературі, де культ жінки «з культу земної краси робиться чимраз більше культом якогось вищого й ідеальнішого змагання, тугою до джерела якогось вищого пізнання»<sup>130</sup>. Як приклад, Франко перекладає строфи Гвідо Гвінічелі:

І так, як сонце з камня дорогого  
 Видобуває блиск, так Женина  
 Любов видобуває поглядом своїм  
 Із серця благородного мужчини.

<sup>130</sup> Там само, с. 51.

кликає жінку уподібнитися до Марії Єгипетської і так зреалізувати свою вселюдську сутність:

І так, як ти, й вона тоді твердила:  
«Усіх люблю! Чи бідний, чи багатий,  
До мене йди і попускай вудила

Своїм бажанням! Я не для заплати,  
А через той огонь, що в жилах грає,  
В свої обійми рада всіх прийняти!

В кого жура сон ніччю пожирає,  
Хто радощів не має з ким ділити,  
Хто пристрасті пожежею згорає,

Хто в праці гнесь, без діл не може жити —  
До мене йдїть! Я всім на своїм лоні  
Дам рай або про рай хоч хвилю снити» [3, 168].

Так проявляє Франко колізії християнської аскези, що виростає, як він сам стверджував у студії, присвяченій повісті про Варлаама та Йоасафа, на «ідейнім тлі гностицизму», коли «признано жінчину твором нечистим, нижчим від мужчини, знарядям спокуси і сосудом гріха», коли «любов до жінчини стала гріхом»<sup>128</sup>. Інша концепція жіночого, яка є спадком античності й виявляє сліди матриархату, за Франком, полягає в тому, щоб трактувати жінку «головою родини, опікункою родових традицій та зберігателькою домашнього вогнища»<sup>129</sup>.

Франко ототожнює саму душу з жінкою-матір'ю. При цьому душу, як і «жіноче серце», наділено дуалістичною сутністю — божественною та демонічною водночас. Здивований прихованою глибиною і незбагненою загадковістю, ліричний суб'єкт Франкових сонетів звертається до «жіночого серця»: «Ангел ти надземний / чи демон лютий з пекла глибини?» [1, 144]:

<sup>128</sup> Іван Франко. *Данте Алігьєрі. Характеристика середніх віків*, с. 45.

<sup>129</sup> Там само, с. 46.



нак Франкова творчість дає підстави відчитувати в ній культ вічножіночого.

У вірші «Душе моя! Душе душі моєї» Франко зафіксував, як, подібно до гностичного процесу визрівання внутрішнього «я», в поетовій душі народжується любов. Подібно до камінця, живленого «соком життя своєї», що поступово перемінюється в перл, любов і страждання перетворюють душу. Ліричний суб'єкт зізнається:

Душе моя! Душе душі моєї!  
Мов мушля острій камінець в утробі  
Роками носить у німому болю,  
Аж поки соком життя своєї  
Той камінець у дорогу перлу  
Не перемінить, – так я жаль о тобі  
І потолочену любов замер[ду]  
У серці ношу і надармо молю  
Йї смерті, смерті! [2, 406].

Із душевного та любовного болю, як із мушлі, народжується нова душа – «душа душі моєї». Так і мушля, і душа стають лоном народження нового світу, що безумовно надає їм материнського значення. Серце так само наділяється материнською символікою:

Лице твоє, чудовне і невинне,  
Отут раз в раз у серці моїм сяє.  
І вся ти тут, мов марево дитинне,  
І жадний пил на тебе не сідає  
Ні жадна пляма. Чиста, мов хрусталь,  
Як сонце, ясна ти передо мною [2, 406].

Франка-критика цікавлять жіночі образи, й зокрема жінка-мати, в поемах Шевченка. Він також говорить і про намір розглянути «Катерину», «Наймичку», «Відьму», «Неофітів» і «Марію» як «модифікації одного типу матері, до котрого Шевченко вертався кілька разів і оброблював його все в вищій, ідеальнішій формі» [48, 332]. Згідно з апокрифічним «Одкровенням пресвятої Богородиці», Мати

І як найвищий дух спливає з неба  
 І світ порушує та порядкує,  
 Так благородне жінчини лице  
 Порушить може серце чоловіка.

1901 року Франко перекладає 15 найвідоміших віршів російського поета й філософа Владіміра Соловйова. Очевидно, що це не було випадковістю. Між Франковими зізнаннями та словами російського філософа, що присвятив себе служінню ідеалу вічножіночого, є багато спільного. У Соловйова Франко знаходить суголосну його поетичному світові вказівку на те, що все видне — «тільки відблиск, тільки тіні від невидного очам», а життя шум — «се лиш відгук недоладний віковичної гармонії» [11, 57]. Пантеїстична концепція природи та платонічна любов як елементи гностичної концепції світу так само близькі Франкові:

Знайте ж бо: вічно жіночєє нині  
 В тілі безсмертнім зіходить до нас:  
 В світлі незгасім нової богині  
 Небо і море зіллється ураз.

Все, чим та світська Венера приємна,  
 Радість домів, і лісів, і затиш,  
 Матиме в собі й краса та надземна,  
 Тільки чистіш, і сильніш, і повніш [11, 59].

Катря Гриневичева в спогадах про Франка називає його «тонким естетом, що поклоняється жінці, як Шелі, Гвідо Рені, Ведекінд, Роденбах». Він співав, пише вона, «з цим останнім до якоїсь Імаго своїх мрій: “Молю тебе, ти будь Мадонною мою, тобі даю свій дух, мов срібную лілею! Я гріх покавав свій, як грішникові слідно, при білині твоїй мені не буде стидно. Дозволь схилити чоло серед святих цих ликів на кінчики твоїх сріблястих черевиків...”»<sup>131</sup>. Важко співвіднести такий сецесійний образ Франка, що поклоняється жінці, з витворенням у минулому культом Каменяра. Од-

<sup>131</sup> Катря Гриневичева. «Зустрічі з поетом». *Спогади про Івана Франка*, с. 154.

рюючи її просто в «чоловіка» (людину). Жіночість ототожнюється з «людськістю».

У значно пізніше написаній студії про Данте Франко досить докладно зупиняється на образі Беатриче й тій ідеальній функції, яку вона виконує в Дантовій поемі. Образ Беатриче набуває ознак вічної жіночості. Через найнижче падіння та любов модерний індивід досягає втрачену гармонію і врешті народжується до нового життя. Пізнавши найбільше зло, він стає гідним ідеалу його молодості й разом із тією, хто втілює цей ідеал, підноситься «в сфери вічності», проходить «планетарні круги» й доходить «до найвищої розкоші, яку дає повне пізнання всього, що єсть, було й буде, повне з'єднання з найвищою творчою силою» [12, 70]. Так завершується гностичне коло мандрів поетової душі, і вона повертається в лоно матері-матерії.

Божа спускається на найглибше дно, в пекло, щоб побачити на власні очі всі ті муки, якими покараний рід людський, а потім возноситься на вершини небесні і просить Бога, аби дозволив їй терпіти покарання разом із грішниками. «І сказала Пресвята: Господи, помилуй грішників, оберни погляд Твій на їхні муки, бо вся твар на землі ім'я Моє закликає, коли ж душа з тіла виходить, викрикує вона: Свята благодійнице Богородице!»<sup>132</sup>. У статті про Шевченкову «Марію» Франко вказує на апокрифічні джерела тлумачення образу Богородиці, як-то «Життє святої Теклі», «Євангеліє від Томи», «Слова Івана Богослова про успеніє Богородиці» і загалом підкреслює неканонічність Шевченкового образу Марії.

Варто наголосити, що особливе зацікавлення гностичною темою любові припадає на останні роки Франкового життя. Саме в ці роки з'являється його студія про Данте на тлі епохи й розвідка про другу Дантову любов. Ще в «змітці перекладника» до Байронового «Каїна» Франко прочитував поему як дуалістичну містерію про «болющого, вічно бажуючого й вічно невдоволеного духу», що його уособлював Каїн, та «ідеал нової людськості», який утілювала його дружина Ада. Ада стала для Франка, мов «звізда нової надії, ідеал жінчини, ідеал нової людськості». Зауважимо, що саме Франко раніше закликав показати, що «людськість мужем стала» [1, 149]. Тепер, говорячи про Аду та чудодійну любов до людей і її безмежність, він наголошує, що «тота любов, мов чудодійна ліска, рішає й розпутує всі труднощі, в котрих путається і мучиться Каїн». Любов в кінці поеми перетворює Аду в іншу істоту: «вона при кінці – тільки чоловік, вона не стане ніколи викидати Каїнові його діло, не стане винити го за його і свою долю, як Адам винить Єву, – вона радше підпре його в дальшій праці думок і своєю щирістю постарасться загоїти, бодай почасти, глибоку його рану». Так Франко десексуалізує жінку, перетво-

<sup>132</sup> «Откровение Пресвятой Богородицы (О наказаниях)». *Новозаветные апокрифы*. – СПб.: Амфора, 2001, с. 408.

«в саме серце». Проклятий людьми навіть по смерті, Каїн у Франка, однак,

Лежав, немовби на розкішнім ложі,  
І на лиці його застиг послідний  
Любовний окрик, розлилась велика  
Невизнана й незазнана любов [1, 403].

В остаточному варіанті поеми «Смерть Каїна» Франко наділяє і самого Каїна гностичним дуалізмом. Пів душі його гнівно заперечує рай, пів душі «мов нетля в жар, летить туди, до брам хрустальних раю» [1, 274].

Драма знання, яке осягає Каїн, також має гностичний характер – ідеться про спасіння не в потойбічному житті і не через повернення до втраченого раю, а через потребу перетворення самих себе. Стіна гладка, як лід, гостра гора серед пустині ділять світ горизонтально та вертикально, а сходження Каїна на вершину гори втілює гностичний шлях до знання, на якому борються високі бажання та слабке тіло, цар і черв, дух і тіло: «Чим палкіше рвались / Його бажання вверх, тим тяжчою / Була його дорога, немічнішим / Все тіло, більший сум лягав на душу» [1, 280]. Франко говорив, що взяв цей епізод із легенди про Фавста, який оглядає рай із вершин Кавказу.

Посеред раю Франко ставить два дерева – знання і життя. Розривання, дуалізм цих субстанцій стає джерелом нестерпних мук для людей. Охороняють їх двоє химерних звірів: один схожий на сфінкса, другий – на химеру, «з крилами лилика, з хвостом, як пава, з кігтями орла, із тілом хамелеона і з жалом змії» [1, 284]. Загадковість знання та ілюзорність життя є джерелами дуалізму людських поривань. «Бо коли знання / Є враг життя, то що ж нам бажання / Знання?» – дивується Каїн і відкриває істину в тому, що знання «не враг життя», воно веде до життя, а смисл самого життя полягає в любові. Ця мудрість замикає трикутник знання-життя-любов і поміщає його в людське серце. Каїн несе людям саме мудрість-любов і вірить, що вона допоможе людям «у власних серцях рай новий створити» [1, 289].

## Знання

Слово «гнозис» означає «знання» і стосується передусім знання добра та зла. У дуалістичній системі гностиків існує Спаситель, який приходить, дарує знання і підносить людину до божественного світу. У християнському гностицизмі таким спасителем стає Ісус. В одній із версій поеми «Смерть Каїна», як завважував Осип Маковей, Франко «мало що не зробив з Каїна Христа» [1, 482]. Поет відкинув цей варіант через занадто близьку подібність Каїна до християнського Спасителя. Його Каїн бачить себе «учителем всіх людей, віщуном тасмних промислів Господніх» і поспішає до людей, несучи їм «знання», «глибоку мудрість», «слово правди». Знання, яке пізнає Франків Каїн у первісному варіанті тексту, є гностичним і полягає в двобої добрих і злих сил, двобої, який може подолати любов. «Тепер прозрів я, що значать ті чорні, / Тасмні сили, що в душі людській / Все борються із світливми» [1, 398], – визнає він. Із цим знанням Каїн поспішає до людей:

Діти! Внуки! Золото  
Моє! Як я люблю вас всіх! Який  
Щасливий, що хоч рік один, хоч місяць  
Ще доведесь між вами відпочити,  
Налюбуватись вами по століттях  
Блукання й горя і навчити вас  
Важнішим, величнішим речам, ніж  
Стріляти з лука й блязкати на струнах! [1, 401].

Однак зустріч із потомками закінчується трагедією: стріла, яку пустив його правнук сліпий Лемех, поцілила Каїна

Коли у «Смерті Каїна» гнозис пов'язується з осягненням знання про сердечну любов, у поемі «Мойсей» гностичний процес пізнання звернений до майбутнього, зокрема в плані осягнення шляху до обіцяного раю. Майбутня батьківщина набуває езотеричного характеру й ототожнюється із дорогоцінним камінням – смарагдами, сапфірами, символом мудрости. Проблукавши сорок літ по пустині, сини Ізраїлю вже не вірять, «що чудовий обіцяний край, / Що смарагди й сапфіри / Вже ось-ось за горою блистять, – / З них ніхто не йме віри» [1, 215]. Осягнення нової землі не лише дістає географічний, національний і сакральний виміри, але й перетворюється на езотеричний процес: ідеться про здобування внутрішнього, духовного знання. І сама постать пророка Мойсея набуває сакрального значення, оскільки він є носієм знання і, отже, провідником до нової землі та посередником між людьми і Богом, між минулим і майбутнім. Відповідно, він володіє знанням, недоступним іншим, і це породжує трагічну колізію віри та знання в душі пророка, з одного боку, та спричиняє непорозуміння між посвяченим Мойсеєм і непосвяченим народом, з другого боку.

Сорок літ говорив їм пророк  
Так велично та гарно  
Про обіцяну ту вітчизну,  
І все пусто та марно.

Сорок літ сапфіровий Йордан  
І долина пречудна  
Їх манили й гонили, немов  
Фата-моргана злудна [5, 215].

Біблійно-мітологічна основа й символічна постать Мойсея дали Франкові змогу поєднати раціональний аналіз із ірраціональним і мітологічним, а в художньому плані синтезувати ліричні рефлексії, психологічні сугестії та моралізаторські притчі. Отож поема «Мойсей» концентрує різні стилі та форми художнього зображення, а в ідеологічному плані поєднує проблематику національного й особистісного плану. Візіонерсько-пророчий пролог до поеми пере-

У поемі фактично осмислюється ситуація Каїнової смерті в плані критики утопічної свідомості, яка абсолютизує первісний утрачений рай людства й переносить його у формі ідеалу в майбутнє. Стіна раю, вздовж якої блукає Каїн, намагаючися заглянути в «первісну, щасливу вітчизну», символізує одну з визначальних для Франкової філософії ідею порівняння і смерті на межі нового світу. Здобування нового світу, пізнання нового ідеалу стає метою Каїна – ціною неймовірних зусиль він вибирається на височезну гору, аби побачити країну раю.

Облитий потом, пробирався Каїн  
 Все вище вгору. Чим палкіше рвались  
 Його бажання вверх, тим тяжчою  
 Була його дорога, немічнішим  
 Все тіло, більший сум лягав на душу [1, 280].

Франко приводить свого героя на межу «гнізда утраченого щастя», до раю, аналізує майже екзистенційну тугу за втраченою батьківщиною, за Богом і водночас дискутує про сенс людського життя. Він подає легенду «Смерть Каїна» як філософський монолог, змушує свого героя аналізувати такі опозиції тогочасного світогляду, як пізнання і його роль в історичному процесі, випадковість і закон, знання та безсмертя. Каїнові одкровлення близькі до езотеричного знання – він пізнає потребу християнської «братньої любові», усвідомлюючи, що життя, відділене від знання, і знання, позбавлене життя, – лише оманні ідеали, оскільки Бог уклав у серце кожного рай і джерело життя – любов.

Загалом морально-філософські шукання Каїна відлюнюють проблематику, яку вирішувала нова українська інтелігенція наприкінці XIX століття. Суб'єктивні переживання й культурний досвід покоління, яке взяло на себе місію служити сучасності й указувати шлях до майбутнього, покоління тих, що «вмирають на шляху» (мітологема, через яку Франко постійно ідентифікує себе та своє покоління), відчутні в цьому гріховному прагненні Каїна заглянути в сподіваний рай, у «ту первісну, щасливу вітчизну!».



саме його індивідуальна мітологія. Використавши біблійну легенду про пророка Мойсея – вождя сврейського народу, що виводить свій народ із єгипетського полону до «землі обітваної», Франко персоніфікував у цьому образі власний сорокарічний досвід на службі у свого народу. Як зауважував він у передньому слові до «Мойсея», «основною темою поеми я зробив смерть Мойсея як пророка, не признаного своїм народом. Ся тема в такій формі не біблійна, а *моя власна* (курсив мій. – Т. Г.), хоч і основана на біблійнім оповіданні» [5, 201]. На цій основі автор розгортає культурно-психологічну мітологему «переходу», тобто межову ситуацію між сучасним і майбутнім, розробляючи далі одну з основних своїх тем про долю тих, «що рвуться весь вік до мети і вмирають на шляху». Поема завершується візією героїчного перетворення «номадів лінивих» у «люди героїв». Культурний зміст цієї духовно-національної метаморфози Франко подає як архетипно-екзистенціальну ситуацію:

І підуть вони в безвість віків,  
Повні туги і жаху,  
Простувать в ході духові шлях  
І вмирати на шляху... [5, 264].

У розлогій передмові до «Мойсея» Франко пояснив біблійні джерела поеми та підкреслив відмінність між власним і канонічним трактуванням смерті пророка. Із біблійного оповідання, як писав Франко, бачимо, «що Мойсей умер у неласці ізраїльського Бога, який перед смертю докорив йому тим, що він не шанував його відповідно перед синами Ізраїлю». У своїй поезії, наголосив Франко, «се діло поставлено зовсім інакше: смерть Мойсея на вершині гори в обличчі Бога мотивована тим, що його відпхнув його власний народ, зневірний його 40-літнім проводом і сумним станом обіцяного краю, який треба було тяжкими зусиллями здобувати на численних дрібних ханаанських племенах і який надто, як се виказали новіші історичні відкриття, в ту пору, коло 1480 р. пер[ед] Хр[истом], був під протекцією єгипетських царів» [5, 203]. У такий спосіб Франко протиставляє дві версії трагічної про-

кладав нерозчленовану смислову єдність міту на раціональну мову:

Народе мій, замучений, розбитий,  
Мов паралітик той на роздорожку,  
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!  
Твоїм будущим душу я тривожу [5, 212].

Доля Мойсея-пророка, «відпихнутого своїм народом», стала тією духовною ситуацією і тим архетипом, який допоміг Франкові синтезувати емоційний і раціональний досвід власного життя, національно-духовний код цілого народу, котрому судилося «в сусідів бути гноєм», із загальногуманістичною проблематикою, якою Франко вивіряв історичний поступ людства. Хитання Мойсея від майже провіденціалістської віри у власну «обраність» до повного нігілізму, роздвоєння між Азазелем (демоном одчаю) та Єговою (божественною сутністю), між раціоналістичним скепсисом і пророчим оптимізмом відображають основні колізії культурної самосвідомості національного пророка.

Ототожнення Мойсея з Єговою та Азазелем, опозиції Мойсей – Датап – Авірон, Мойсей – Єгошуа характеризують внутрішню динаміку розгортання культурно-психологічної самосвідомості національного пророка. Романтично-мітологічного змісту поеми надає архетип Мойсея як носія національного закономірності й, отже, культурного героя. Він поставлений на межі нового культурного простору, а також майбутнього та сучасного. Франко надає характерові свого героя також і екзистенціальне забарвлення. Емоційно-психологічне скочування Мойсея в магічний світ образів власної підсвідомості в поемі символізують образи матері, Єгови, Азазеля.

Звичайно поему «Мойсей» розглядають в аспекті романтичної ідеї протиставлення пророка та народу або ж під кутом зору дидактичної тенденції прологу до поеми. Справді, в поемі є і романтична патосність такого протиставлення, і притчевість, і сутєстивний містичний символізм. Але особливого, вражаючого за силою впливу ефекту творові надає

На користь езотеричної концепції Франкового «Мойсея» говорить насамперед дуалістична концепція поеми. Франко підкреслив важливу роль у поемі демона Азазеля, наголосивши, що в Кулішевому перекладі Святого письма, так само, як і в інших перекладах, немає Азазелевого імені. Власне в тому, що Франко, порівняно з іншими інтерпретаторами Біблії, надає такого значення Азазелеві, захована чи не основна відмінність Франкової концепції біблійного сюжету про Мойсея. Ця відмінність полягає в дуалізмі гностичної концепції Франка, де душа Мойсея виявляється сценою боротьби божественної та демонічної сил. Франко недаремно наводить приклад франкомовного перекладу Біблії і зазначає, що з нього видно, «що Азазель являється демоном, противником Єгови, правдоподібно – персоніфікацією пустині та її страховищ».

Далі Франко говорить, що, на відміну від біблійного оповідання, де Бог показує Мойсесві Палестину, «я приложив се до ролі Азазеля з наміром зазначити якнайсильніше контраст між пророцькими обіцянками і тим, що дійсно ждало гебреїв у Палестині» [5, 207]. Отже, цілком у згоді з гностичними вченнями, саме посередники (ангели та демони) доносять апокаліптичне одкровення. При цьому поет підсилює контраст тим, що Азазель не лише відкриває географічне положення та різноплеменність народів Палестини, але й показує «долю, яка чекала гебреїв у тім краю». Власне таке демонське одкровення править за найсильнішу антитезу Божественній візії, оскільки підриває утопію майбутнього ізраїльського царства. Отак Мойсесва душа стає сценою боротьби добра й зла, віри та невіри, знання та ілюзії, Єгови й Азазеля.

Та й сам Мойсей як пророк і провідник свого народу є характером, зітканим із контрастів: він то піднімався «до найвищих піднебних висот і вітхнення й екстази», то попадав не раз «у безодню зневіри». Як зазначає Франко, «не треба забувати, що ся роль Азазеля в моїй поемі являється тільки поетичним об'єктивуванням власної психологічної реакції, яка мусила відбутися в душі пророка після того, як його відіпхнув його народ» [5, 207]. Психологічне напруження крайньої міри, викликане спокусами Азазеля,

вини Мойсея: одна — непошана до Бога, інша — недовіра ізраїльського народу. Перша версія має передусім сакральний підтекст, друга — морально-психологічний.

Однак сюди можна додати ще одну версію — езотеричну, і тоді смерть пророка стане проявом гностичної драми на шляху до знання, драми, яка хвилювала Франка впродовж усієї його творчості. Згідно зі вченням юдейських містиків, Мойсей тричі піднімався на гору Синай. Першого разу Бог дав йому скрижалі з написаними законами, другого разу Мойсей отримав душу закону і третього разу був посвячений у душу душі закону — таємниці Кабали. Франкове звернення до теми Мойсея було не випадковим. Окрім очевидних суспільно-політичних і культурних паралелей юдейської історії з підневільною історією українського народу, образ Мойсея співвідносився в художньому світі Франка з величними темами апокаліпсису, провидіння, езотеричного знання. Зокрема, постать Мойсея пов'язувано з кабалістичною мудрістю, яка відкрилася йому через єгиптян і яку він практикував у часи сорокалітніх мандрів зі своїм народом. Езотеричні кабалістичні таємниці, втілені у трьох книгах Кабали — Книзі Творіння, Книзі Величі й Апокаліпсису (Книзі Одкровення), говорили насамперед про те, як організувати світ довкола себе і світ усередині себе. Кабалістична езотерика має багато спільного з гностичними вченнями, а в самій теорії Кабали складно переплітаються герметизм, масонство й алхімія. Так, отримавши від Бога великі істини, патріарх Авраам «зв'язав дух двадцяти двох букв (Тора) своєю мовою, і Бог відкрив йому їх секрети. Бог дозволив буквам розчинитися в воді, Він спалив їх на вогні, розвіяв по вітру. Він розподілив їх серед семи планет і віддав їх дванадцяти знакам Зодіаку»<sup>133</sup>.

<sup>133</sup> Мэнли П. Холл. *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времён.* — Новосибирск: Наука — Сибирская издательская фирма РАН «КСП»; Москва, 1997, с. 424.

горичного смислу терну — як сакрального знання — Франко передоручає священникові:

Що той терен у нозі? Дрібниця!  
Заскалить собі дитина ногу  
Кілька раз на день, як ходить,  
Вийме терен та й гадки не має,  
А ось бачте, той нікчемний терен  
Врятував життя живій людині.  
А тобі, Миколо, був той хлопець,  
Був той привид, що лиш сам ти бачив,  
Пальцем Божим, що торкнути мусив  
Твою душу в незвичайній хвилі,  
Щоб від злого відторгнути,  
А на шлях спасення навернути [5, 286].

У символічному християнському репертуарі терен є алегорією Христової жертви. Як жертва, він також асоціюється з посередником між минулим і майбутнім, тілом і духом, реальним і трансцендентним світами. Є він і уособленням гностичної мітології «вмирання на шляху», яка простежується у Франковій творчості, починаючи з «Каменярів». Відповідаючи на пропозицію стати царем дерев, терен обіцяє:

Здобуватиму поле для вас,  
Хоч самому не треба,  
І стелитися буду вишу,  
Ви ж бувайте до неба.  
Боронитиму вступу до вас  
Слизевими шпичками  
І скрашатиму всі пустирі  
Молочними квітками.

І служитиму зайцю гніздом,  
Пристановищем пташу,  
Щоб росли ви все вище, а я  
Буду гинуть на шляху [5, 225].

Мойсей ототожнює терен із богообраним народом, який, подібно до терну, не є мудрецем серед премудрих, у війні не

що приводить до невіри в Єгова, як уточнює Франко, зовсім не є тріумфом демона-спокусника. Цей момент — лише межа психологічної реакції, міра сумніву, яку переживає пророк у хвилину самотності. Саме в цей момент маятник його душі починає відхилитися в інший бік — до Єгови. На «межі людської віри та людської сили» Мойсей чує слова самого Бога, «що розкривають йому далеко ширший кругозір від того, який міг розкрити йому Азазель». Сила ствердження і «висока мудрість провидіння», яку відкрив Єгова, виявляються сильнішими та промовистішими, ніж Азазелеве заперечення.

Розгортаючи дуалістичну концепцію твору, Франко не посилається ні на які джерела, не переповідає біблійних оповідань (окрім того, де він зустрів згадку про Азазеля), і саме ця частина передмови розкриває найоригінальніше, те, що Франко додав до відомого біблійного сюжету. Індивідуальна Франкова концепція захована й у притчі про терен. Вона також має значний езотеричний підтекст. В одноіменних оповіданні та поемі Франка «Терен у носі» тернова шпичка є алегорією «вищої сили», знаком ангела, котрий охороняє людину. Засновані на біблійних мотивах оповідання з гуцульського життя й одноіменна поема «Терен у носі» розгортають ідею пробудженого сумління. Розповідь про те, як старий Микола не міг померти, не усвідомивши морального смислу власного життя, унаочнюють вставні притчі, одна з яких уподібнюється до спогаду, а друга є прикладом символічної інтерпретації першої. Обидва вставні оповідання автономні як частини ще одного, третього узагальнення. Так Франко виробляє структуру літературної притчі, яка не тяжіє до хронікальної історії або психологічного аналізу характеру, а вводить в оповідь про реальні події параболічний елемент. Панотець пояснює езотеричний смисл пригоди Юри, коли той, будучи малим хлопцем, затримався, виймаючи тернову шпильку, і це врятувало його від повені. Інший гуцул, Микола, натомість спускаючи дараби, побачив привид малого хлопчика, який потонув у Черемоші, і цей спогад пробудив у нього страх і сумління. Розкривання але-

Сама ж любов Мойсея до власного народу споріднена з материнським пестуванням. Мойсей зізнається у безмежній любові до Ізраїлю і називає його своїм «чадом», відтак фактично ототожнюючи себе з матір'ю, і, подібно до матері, виховуючи своє дитя – весь народ:

Я ж весь вік свій, весь труд тобі дав  
У незламнім завзяттю, –  
Підеш ти у мандрівку століть  
З мого духу печаттю [5, 237].

У пустині демон Азazelь розбуджує внутрішні сумніви Мойсея у праві вести народ і робити з нього виконавця Божої волі. Те знання та віра, які давали право володіти душами інших, перетворювати, змінювати їх, обертається на страх сваволі та гордині.

Що, як ти сорок літ отсих був  
Шалом божеським хорий,  
Замість Божого, їм накидав  
Власний план тіснозорий? [5, 247].

Одним із найтяжчих випробувань для Мойсея стає випробування матір'ю-природою. Як це часто трапляється у Франка, аскетизм супроводиться інфантилізацією. Безсилий Мойсей уподібнюється до дитини «у колисці у мамі»; Азazelь же прибирає вигляду матері і говорить до нього сумовито й тужливо, немов уколисуючи. Почавши говорити, як мати, Азazelь згодом уподібнюється до матері-природи й розгортає перед Мойсеєм образ вічно мінливої матері, невіддатної самому Єгови. Такою ж незрозумілою і невідпорядкованою є і мати-людськість, яку Франко порівнює з образом сліпого Оріона, з якого жартує провідник – малий хлопчик.

Сей Оріон – то людськість уся,  
Повна віри і сили,  
Що в страшному зусиллі спінить  
До незримої цілі.  
(.....)

є войовником, у батьківщині своїй є гостем. Однак, подібно до терну, богообраний народ має езотеричне знання, бо

Та поклав йому в душу свій скарб  
Серцевідець Єгова,  
Щоб він був мов світило у тьмі,  
Мов скарбник його слова [5, 227].

Езотерична символіка пронизує всю Франкову поему. Священне знання, вкладене у серце, прирівняно до закваски в тісті, тятиви, натягнутої на лук і спрямованої до певної мети, посла, що несе листа, до світильника, що дарує світло, до скарбника, що втілює Слово-Логос. Уся ця символіка духовного знання несе в собі ідею мети, а також перетворення, бродіння, реалізації. Спостерігаємо своєрідну гомологічність езотеричної символіки: це і сам Мойсей, і христологічна символіка терну, і доля Богообраного ізраїльського народу. Символічним уподібненням Божественного здійснення стає в поемі коронація народу. Альтернатива Божественній волі до самореалізації — «розчавлений черв, що здихає на шляху», і доля народу, що його Бог кинув для остраху, «як розтоптану красу змію, що здихає на шляху» [5, 236]. І «черв», і «змія» — це іпостасі тлінності, минулості й водночас носії езотеричного знання: переходу та жертви. Така дуалістична сутність гностичних символів: цар і черв, бог і змії, корона і попіл.

Важливо також, що Франко використовує статеві та вікові прикмети, щоб вказати на приховані символічні співвідношення, заховані в тексті «Мойсея». Тому Мойсей є то підкреслено слабосилим старцем, то дідусем, то дитям, то гнівним мужем. Авірон кпить із нього, закликаючи поставити Мойсея за няньку до дітей, а сам Мойсей усвідомлює себе батьком цілого роду:

Ти мій рід, ти дитина моя,  
Ти вся честь моя й слава,  
В тобі дух мій, майбуттє моє,  
І краса, і держава.





Строїть плани не в міру до сил,  
Ціль не в міру до актів,  
І жартує з тих планів її  
Хлопчик – логіка фактів [5, 252–253].

Зрештою, сам Єгова промовляє до Мойсея і відкриває йому мудрість творчого перетворення, яке він дарує ізраїльському народові. Він відкриває таємне знання, що полягає у верховенстві духу та переборенні прив'язаности до матеріального, буденного й тлінного. Єгова повчає:

Хто здобуде всі скарби землі  
І над все їх полюбить,  
Той і сам стане їхнім рабом,  
Скарби духу загубить.  
(.....)  
Хто вас хлібом накормить, той враз  
З хлібом піде до гною;  
Та хто Духа накормить у вас,  
Той зіллється зо мною [5, 261].

Саме духовне перетворення є квінтесенцією знання, яке Бог дав Мойсесві і якого той не зміг усвідомити. Отже, не сама географічна Палестина, а духовне переродження та негасима туга за ним є «обіцяним раєм, безграничним, блистячим», і за те, що Мойсей був «проводирем незрячим», як Оріон, що не зрозумів езотеричного смислу дарованого йому «знання», Бог і карає його.

А що ти усумнився на момент  
Щодо волі моєї,  
То, побачивши сю вітчизну,  
Сам не вступиш до неї.  
Тут і кості зотліють твої  
На взирець і для страху  
Всім, що рвуться весь вік до мети  
І вмирають на шляху! [5, 262].

Ось так Мойсей переживає гностичне випробування: йому дано знання, якого він неспроможний прочита-

- Гален 259, 260  
Гамсун, Кнут 131, 132  
Гарт, Брет 36, 38  
Гегель, Георг Вільгельм 56  
Гекель, Ернст 37  
Георге, Стефан 13, 159  
Гіпократ 259, 260  
Гоголь, Микола 30  
Гофман, Ернст Теодор Амадей 26, 27, 207  
Грабович, Григорій 7, 240, 241, 246, 247  
Григорій Ниський 223  
Гришевичева, Катря 328  
Грицуняк, Антон 87, 125, 126  
Гринченко, Борис 18, 19, 126, 127, 146  
Грушевський, Михайло 157, 158, 189  
Гулак-Артемівський, Семен 103  
Гюґо, Віктор 27, 148  
Ганка, Вацлав 25, 46  
Гвінчелі, Гвідо 327  
Гете, Йоган Вольфганг 21, 22, 56, 67, 91, 109, 133, 148, 176, 217, 226, 231, 281, 282, 288–292, 295, 296, 308, 309  
Герцен, Александр 178  
Гонсури, брати 38, 69, 70  
Гуцков, Карл 21  
Данте, Аліґ'єрі 73, 75, 91, 148, 184, 258, 273, 292, 306, 307, 326, 330, 331  
д'Ануціо, Габріеле 131, 133  
Дарвін, Чарлз 32, 56  
Денисюк, Іван 110, 203, 288  
Десуар, Макс 117, 226–228  
Дікенс, Чарлз 28, 36, 38, 66  
Дильтей, Вільгельм 227  
Доде, Альфонс 38, 116  
Достоевський, Фьодор 56, 59, 75, 86, 99, 303  
Драгоманов, Михайло 17, 18, 31, 32, 34, 63, 91, 94, 127, 158, 167–169, 171, 172, 176–180, 254  
Дюпрель, Кара 275  
Дюркгайм, Еміль 17, 107  
Емерсон, Ралф 133  
Епікур 298  
Епіктет 259  
Ертель, Александр 83  
Євшан, Микола 13, 16, 21, 48, 159, 161, 162, 163, 291, 292  
Єфремов, Сергій 13, 78, 146, 158, 175, 229  
Жеромський, Стефан 97  
Захар'яєвич, Ян 26  
Зеров, Микола 47, 49, 60, 88, 119, 161, 163, 229, 251, 252, 253  
Золя, Еміль 31, 34, 36, 38, 41, 56, 58, 60, 65, 66, 69, 90, 103, 116, 117, 148  
Зуєвський, Олег 13, 159  
Ібсен, Генрик 97, 116, 148  
Кальдерон, Педро 148  
Камю, Альбер 130  
Кант, Імануїл 56, 294  
Карманський, Петро 110, 146, 309, 310

## Іменний покажчик

- Адлер, Віктор 97  
Алкідамас 312  
Алтизер, Томас 301  
Алчевська, Христина 146  
Альтенберг, Петер 97  
Аристотель 203, 259  
Бадені, граф 213  
Байрон, Джордж Гордон 78—  
80, 91, 285, 309, 330  
Бакунін, Михайл 178  
Бальзак, Оноре де 28  
Бар, Герман 68  
Барвінський, Володимир 31, 32  
Бельшовский, А. 296  
Бенфей, Теодор 91  
Бехнер 228  
Белій, Андрей 128  
Білік, Іван 37  
Білокінь, Сергій 176  
Бланшо, Морис 303  
Бодлер, Шарль 60, 131, 274,  
282  
Бокль, Генрі 32  
Боровиковський, Володимир  
174  
Бортилянський, Дмитро 174  
Борусовський, Іван 285  
Брандес, Георг 116  
Бреср, Йозеф 228  
Брехт, Бертольд 130  
Будда 308  
Будиновський, В'ячеслав 149  
Бурже, Поль 84  
Буслав, Фьодор 91  
Вайлд, Оскар 133  
Валентин (Валентій) 258, 321  
Ведекінд, Франк 328  
Верлен, Поль 115  
Верхратський, Іван 20  
Веселовський, Александр 91,  
167, 176, 180  
Вишніченко, Володимир 146  
Виспянський, Станіслав 121  
Вишенський, Іван 91, 96, 107,  
112, 121—123, 236, 257,  
261, 266—271, 274—280,  
323  
Возняк, Михайло 200, 215  
Ворошич, Микола 48, 110,  
146, 290  
Врхліцький, Ярослав 115  
Вундт, Вільгельм 56, 117, 204,  
224, 225, 228  
Гавітман, Гергард 66, 116, 289  
Гаврилик, Гринь 194  
Гайне, Гайнрих 22, 61, 91, 148

- Овідій 313  
Овсянко-Куликовський,  
Дмитро 289  
Огоновський, Омелян 78, 167  
Ожешко, Еліза 28, 83  
Озаркевич, Володимир 173  
Олена Пчілка 19, 146  
Олесь, Олександр 146  
Омельченко, Ірина 176  
Ориген 223, 298
- Павлик, Михайло 19, 25, 33,  
37, 55, 58, 69, 70, 205,  
207, 213  
Павлишин, Марко 7  
Павло, св. 301  
Панас Мирний 21, 37, 38, 42  
Папуша, Ігор 265, 284  
Партицький, Омелян 212  
Петрарка, Франческо 73  
Піпін, Олександр 176  
Писанецький, Костянтин 103  
Пітагор 258  
Платон 258, 312  
Платонов, Олег 177, 178  
Плотин 325  
Плющ, Олексій 107  
Помяловський, Ніколай 36  
Попович, Кліментина 146  
Постнов, М. 265, 321  
Потебня, Олександр 91  
Прус, Болеслав 97  
Пушкін, Олександр 22  
Пшибишевський, Станіслав  
86, 97, 129, 131, 285, 293
- Раскін, Джон 133  
Рембо, Артур 60  
Рені, Гвідо 328  
Решетніков, Фьодор 36
- Рильський, Максим 156  
Рішпен, Жан 115  
Роденбах, Жорж 115, 328  
Романчук, Юліан 189  
Рошкевич, Ольга 50, 58, 172,  
173, 206, 207, 234, 235,  
290, 318<sup>7</sup>  
Руданський, Степан 21, 92  
Рудницький, Леонід 290  
Рудницький, Михайло 13, 290  
Русо, Жан Жак 291, 292  
Русова, Софія 146  
Рюкерт, Фридрих 73, 261
- Сакулін, Павел 174  
Салтиков-Щедрін, Михайл 36,  
82, 83, 90  
Самійленко, Володимир 61,  
92, 146  
Сартр, Жан Поль 130  
Сасаніди, династія 267  
Свидницький, Анатолій 92  
Семенко, Михайль 7  
Сервантес, Мігель 148  
Сирин, Єфрем 219  
Сковорода, Григорій 175, 293  
Словацький, Юліюш 21, 46,  
88, 238, 239  
Соловійов, Владімір 291, 293,  
328  
Сологуб, Фьодор 128  
Софокл 21, 100, 104, 105, 263  
Спенсер, Герберт 17, 73, 92  
Старицький, Михайло 92, 103,  
146  
Стефанік, Василь 150, 235,  
236  
Стороженко, Олекса 21  
Супрун 110  
Сю, Ежен 21, 26, 27

- Карпенко-Карий, Іван 146  
 Касія 223  
 Каспровіч, Ян 115  
 Кафка, Франц 130  
 К'єркегор, Серен 123, 277  
 Кирило Туровський 220  
 Климент Александрійський 298  
 Клопшток, Фридрих 21  
 Кобилецький, Іван 197  
 Кобилянська, Ольга 102, 281  
 Кобринська, Наталя 19, 37, 85, 146, 239  
 Коженювський, Юзеф 26  
 Козырев, А. 291  
 Кониський, Олександр 42  
 Конг, Огюст 33, 55, 92  
 Корнійчук, Валерій 46, 111, 288  
 Костецький, Ігор 13, 159  
 Костомаров, Микола 25, 167, 178, 180  
 Котляревський, Іван 24, 147  
 Кошобинський, Михайло 132, 150  
 Кравченко, Ульяна 146  
 Красіцький, Ігнатій 21  
 Крашевський, Юзеф 26  
 Кримський, Агатагел 82, 84, 160, 235, 267–269, 296, 324  
 Кропивницький, Марко 103  
 Кулін, Пантелеймон 18, 21, 30, 67, 71, 91, 92  
 Кульчицька, Людвіка 197  
 Кульчицький, Микола 19, 189, 194  
 Кухаренко, Яків 103  
 Ласло-Кудок, Магдалена 79  
 Лепер, Герман 289  
 Лепкий, Богдан 201  
 Леся Українка 46, 48, 61, 116, 140, 146, 281, 288, 290, 309  
 Лібрехт, Феліке 91  
 Лілієнкрон, Детлеф фон 116  
 Лімановський, Болеслав 33  
 Лімбах, Франц 195  
 Лозинський, Юзеф 26  
 Луцький, Остап 146  
 Лянге, Фридрих 37  
 Лясаль, Фердинанд 37  
 Маєр, Конрад Фердинанд 116  
 Маковей, Осип 19, 29, 61, 146, 332  
 Марк Твен 36, 38  
 Марко Вовчок 21, 43  
 Марке, Карл 32, 37  
 Мартович, Лесь 61  
 Махар, Йозеф Сватошук 116  
 Михайловський, Микола 17  
 Мірабо, Оноре 66  
 Міцкевіч, Адам 21, 90, 118, 119, 156, 239–241, 246, 309  
 Мокроусов, Андрій 7  
 Молль, Йосиф 32  
 Мопсан, Гі де 148  
 Мореас, Жан 115  
 Мочульський, Михайло 164, 167–169, 198  
 Наливайко, Дмитро 66  
 Негребецький, Іван 196, 197  
 Немосьський, Анджей 115  
 Нечуй-Левицький, Іван 18, 34, 38, 42, 43, 71, 92, 126, 127, 146  
 Ніцше, Фридрих 131, 293  
 Новиченко, Леонід 8

Тамара Гундорова

**Франко не Каменяр**  
**Франко і Каменяр**

Технічний редактор	<i>Майя Притикіна</i>
Коректор	<i>Світлана Гайдук</i>
Комп'ютерна верстка	<i>Олександра Бойка</i>
Відповідальний за випуск	<i>Микола Климчук</i>

Підписано до друку 07.08.2006. Формат 84x108/32.  
Гарнітура «Бодоні». Папір офсетний. Друк офсетний.  
Умови. друк. арк. 18,48. Умови. фарбовідб. 18,9.  
Обл.-вид. арк. 16,97. Зам № 6-1281.

Видавець: СП «Часопис "Критика"»  
ДК № 2189 від 18.05.2005

Свідоцтво про реєстрацію КВ 2690 від 21.04.1997  
01001, Київ-1, а/с 255 [www.krytyka.kiev.ua](http://www.krytyka.kiev.ua)  
[krytyka@krytyka.kiev.ua](mailto:krytyka@krytyka.kiev.ua)

Дистрибуція: тел. + 38 044 278 85 41;  
тел./факс + 38 044 270 54 00; [office@krytyka.kiev.ua](mailto:office@krytyka.kiev.ua)  
Представництво у Львові: тел. + 38 0322 67 36 96;  
[natalyasereda@ukr.net](mailto:natalyasereda@ukr.net)

Надруковано у ЗАТ «ВІПОЛЬ».  
03151, Київ-151, вул. Воллинська, 60.

- Твердохліб, Сидір 170  
 Теофіл 298  
 Терлецький, Остап 19, 37  
 Тетмаср, Кааімеж 115  
 Тичина, Павло 48  
 Толстой, Лев 148  
 Торквемада, Томас 119  
 Трубецької, Сергій 214  
 Тургенєв, Іван 28, 34, 67, 83, 148  
 Улезко, Микола 296  
 Успенський, Глеб 36, 90, 103  
 Федькович, Юрій 92, 150  
 Фехнер, Густав Теодор 224  
 Филипович, Павло 22, 23  
 Філіпп II, король Іспанії 119  
 Філон 214  
 Флобер, Густав 28, 31, 38, 69, 70, 72, 93  
 Франко, Марія 19, 189, 196  
 Франко, Яків 19, 189, 196  
 Франціск Асизький 273  
 Фройд, Зигмунд 44, 116, 132, 142, 228  
 Ходоровський, Михайло 176  
 Холл, Мейли П. 181, 338  
 Цеглинський, Григорій 67, 78, 87  
 Чернишевський, Ніколай 83  
 Чернявський, Микола 146  
 Чех, Сватоцлук 116  
 Чупринка, Григорій 110  
 Шахов, Александр 289, 292  
 Шевченко, Тарас 7, 8, 21, 43, 49, 51, 61, 67, 75, 91, 92, 96, 117, 150, 165, 178, 187, 274, 287, 309, 329, 330  
 Шекспір, Вільям 21, 73, 91, 148, 263  
 Шелі, Персі 328  
 Шилер, Фридрих 21, 148  
 Шніцлер, Артур 97, 131  
 Шопенгауер, Артур 294, 295, 297  
 Шпенглер, Освальд 288  
 Шпільгаген, Фридрих 38, 66, 69  
 Штайнваль, Герман 117, 274  
 Шумило, Наталя 16  
 Щедрін див. Салтиков-Щедрін  
 Щербатської, Фьодор 283, 286  
 Щурат, Василь 107, 108, 158, 282, 294, 304  
 Щурат, Степан 29, 108  
 Юнг, Карл Густав 132, 224, 225, 227, 290, 291  
 Ягіч, Ватрослав 96  
 Якобсон, Роман 116  
 Яричевський, Сильвестр 146  
 Яцків, Михайло 150





**Гундорова, Тамара**  
**Г83 Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – К.: Критика, 2006. – 352 с. – парал. тит. арк. англ. ISBN 966-7679-88-8**

Перша частина книжки є перевиданням розширеного варіанта символічного для франкознавства дослідження «Франко не Каменяр», виданого 1996 року в Австралії. У ньому розкривається іманентний характер Франкової творчості, яка прочитується в парадигмах ідеалізму, натуралізму, психоаналізу, гуманітаризму. Цю спробу розполітизувати постать Франка, показавши іншу його, творчу, іпостась, доповнило написана нещодавно студія «Франко і Каменяр», що є аналізом культурософської концепції письменника. У книжці запропоновано нову інтерпретацію життя і творчості Франка в аспекті гностичної драми, що розгортається через колізію дійницьтва, ритуал живопоховання і трагедію езотеричного знання. Уперше широко досліджуються гностична та масонська символіка у Франковій творчості, а також архетипні образи «смерти на шляху», «матері-природи», «цілого чоловіка», «вічної жіночості», топоси роздвоєння та сон душі про смерть власного тіла.

Нац. парламент.  
6-ка України

ББК 83.34УКР5



Інші книжки Тамари Гундорової:

Нісчлчорннбнлськн бнблнотекн,  
Український літературний постмодерн («Книжка року – 2005»)

Femina melancholica. Стать і Культура в гендерній утопії  
Ольги Кобилівської (2002)

ПроИсклєння Слова.  
Днскурєн рннньогн українсьогн модєрннзмн (1997)

ISBN 966-7679-88-8



9 789667 679880 >

Художник Володимир Клауфман  
Дизайн Володимира Романюшина