

УДК 821.161.2-1/-9.09“18/19”І.Франко:930.1

ІСТОРИОГРАФІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ СУЧАСНОСТІ (ДОБА МОДЕРНУ В МЕТОДОЛОГІЧНІЙ ПАРАДИГМІ ФРАНКА-КРИТИКА)

Василь БУДНИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
бул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000*

Висвітлено Франкове бачення своєї літературної сучасності, яке стосувалося зміни стильових епох і жанрових систем, процесів оновлення поезії і прози. Розглянуто критичні оцінки І. Франка, які лягли в основу сучасних концепцій українського модерну.

Ключові слова: літературна сучасність, модерн, стильова епоха, жанрова система, традиція і новаторство.

Як впливає із засад рецептивної естетики [див.: 1; 2], літературний процес підлягає вивченню крізь призму критичних оцінок, дискусій, інтерпретацій. У майбутній рецептивній історії українського письменства кінця XIX – початку XX ст. – а такий бажаний проект цілком здійснений, оскільки в цьому напрямі, фактично, працює не одне покоління літературознавців – провідне місце, поза всяким сумнівом, посяде Іван Франко – видатний митець тієї ідейно неспокоїної, творчо плідної доби й одночасно справжній її Нестор. У працях І. Денисюка, І. Дорошенка, А. Войтюка, Ф. Пустова, Р. Гром’яка, В. Брюховецького, М. Наєнка, Л. Скупейка, Т. Гундорової, М. Гнатюка, Р. Голода, М. Легкого, Л. Вашків, О. Луцишин, В. Боднар, О. Дорофтея І. Франко постає як проникливий критик, що розпізнавав, ідентифікував та інтерпретував літературні явища, дійово сприяючи поступовому усталенню оцінок, кристалізації ключових понять і концепцій українського модерного письменства.

Наша публікація порушує кілька історико-рецептивних аспектів літературно-критичного діалогу І. Франка зі своєю сучасністю – йдеться, зокрема, про його концептуальне бачення зрушень у модерному письменстві і критичну мову, якою він описував ті зміни. Керуємось переконанням, що погляд на тодішню літературу очима І. Франка, як і інших його сучасників, дасть змогу не лише значною мірою відсвіжити її естетичний чар, а й уточнити та змістовно збагатити відповіді на дискусійні питання про початки українського модерну, його внутрішню диференціацію та еволюційні лінії.

У вирі “сучасної історії”. У зв’язку з драматичною схвильованістю своєї доби І. Франко вже 1891 року звернувся до поняття “сучасна історія”, відмітними рисами якої вважав незвичайний розмах і небувалу напругу суспільних, релігійних, політичних, національних протистоянь: “Ми живемо в час, повний контрастів і суперечностей. Щоправда, були вони завжди, хоч у різні часи різні, проте ніколи не досягали таких розмірів,

такого ступеня інтенсивності, як тепер. Це явище нормальне, оскільки ніколи раніше такі широкі верстви народних мас не брали участі в суспільному житті, в тому, що можна б назвати “творенням історії”, як зараз. А сучасна історія – це історія великої війни, довшої, ніж столітня війна між Англією і Францією, запеклішої, ніж тридцятилітня війна між протестантами й католиками, війни невпинної, хоч не так гучної, жорстокої та неблаганної і на перший погляд прикритої блиском найвибагливішої гуманності, війни не лише тіл, а й почуттів та думок” [2, т. 28, с. 145]. Притім у Франковому уявленні “сучасна історія” мала соціально-комунікативний вимір, оскільки основні її події відбувалися в ідеологічній площині і були спричинені взаємозв’язаними процесами соціалізації (гуртування мас) та індивідуалізації (самоусвідомлення людської особистості): “Якнайширше розвинутий індивідуалізм і якнайтісніша єдність одиниць – такі два головні лозунги нашого часу, що, на перший погляд, суперечні, але по суті доповнюють один одного” [2, т. 28, с. 145].

Невдовзі соціологічне розуміння “сучасної історії”, яке передбачало дійову участь індивіда в суспільних процесах, І. Франко доповнив естетичним її розумінням, заснованим на цілковитій творчій свободі, проголосивши у програмній статті “Слово про критику” (“Життя і Слово”, 1896) домінантою новітньої літературно-естетичної свідомості “признання повного, неограниченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість... Повна емансипація автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах – се характерний, пануючий оклик наших часів” [2, т. 30, с. 217]. Осмислюючи “сеї тріумф індивідуалізму в сучасній літературній творчості” [2, т. 30, с. 217], критик розширив уявлення про мистецтво: відтепер воно розглядається не тільки як засіб “відображення”, а й як окремий світ творчої уяви, найдовершеніший спосіб особистісного самовираження, невичерпне джерело небуденних вражень.

Ідеї “Слова про критику”, пізніше розвинуті у трактаті “Із секретів поетичної творчості” та низці інших праць кінця 1890-х – початку 1900-х років, були відповіддю І. Франка на три різні типи критичного бачення літературної сучасності.

Перший тип – це формально-естетичний аісторизм, який з часів класицизму сповідував “вічні, незмінні естетичні правила” [2, т. 26, с. 5], цілком нехтуючи літературною і суспільною реальністю. Схоластичність закріпленіх жанрових, композиційних, стилістичних норм формальної естетики, які не враховували своєрідності літературних епох і творчих індивідуальностей, І. Франко гостро критикував на обох етапах своєї діяльності, щоправда з відмінних позицій: з утилітарних – на позитивістичному етапі і з естетико-психологічних позицій – на етапі “Слова...”, де закликав сучасників звільнитися від освячених традицією доктрин і перейти на засади естетичної суб’єктивності: “Чи і як відчували се все старі греки і старі римляни, читаючи ті старі твори, сього нехай докопуються археологи; коли ми маємо читати старі епопеї, драми та поеми, то будемо шукати в них того, що нас порушить до живого, що відповідає нашим естетичним почуттям, бо чужими почуттями відчувати не можемо” [2, т. 30, с. 217].

Другий тип критичного ставлення до літературної сучасності – позитивістичний історизм, який остерігався суб'єктивних оцінок, волюючи дочекатися культурно-історичної дистанції між літературним об'єктом і спостерігачем як надійної запоруки неупередженості. Справді, перебуваючи у вирі подій, неможливо бути об'єктивним, однак тут імовірні дві моделі поведінки: пасивна, коли критик-спостерігач нотує суб'єктивні враження, які невдовзі служитимуть документальними свідченнями для наступників, і активна, коли автор стає дієвим учасником описуваних подій, втручаючись своїми розповідями в їхній розвиток.

Намагання не тільки описувати сучасність, а й змінювати її шляхом ідеологічної актуалізації літературних творів притаманне для третього типу критичного мислення, яке практикували суспільно-утилітарні течії публіцистичного гатунку, як-от “реальна” критика в Росії чи радикальна критика в Україні.

У першій половині своєї літературно-критичної діяльності І. Франко намагався поєднати засади позитивістичної і публіцистичної течій на ґрунті раціоналізму, космополітизму (“європеїзму”) й утилітарних уявлень про мистецтво як засіб пізнання культурно-історичної минувшини та інструмент суспільного прогресу. З середини 1890-х років у нього починає переважати схильність до активної критичної позиції, але не політичної, яка б вимагала приєднання до ідеології певної соціальної групи, а естетичної, яка обстоювала право критика на особистісну літературну оцінку та інтерпретацію. У трактаті “Із секретів поетичної творчості” І. Франко взагалі запропонував замінити історизм принципом інтерпретаційної активності критичного суб'єкта: “...задача історика літератури зовсім інша, ніж задача критика біжучої літературної продукції. Бо коли історик літератури має дану вже самою суттю речі перспективу, користується багатим матеріалом, зложеним в творах даного автора, в відзивах про нього сучасних, в тім числі і критиків, в мемуарах, листах і інших чисто історичних документах, то звичайний критик не має майже нічого такого, мусить сам вироблювати перспективу, вгадувати значення, вияснювати прикмети даного автора, мусить, що так скажу, орати цілину, коли тим часом історик літератури збирає вже зовсім достиглі плоди” [2, т. 31, с. 50].

На відміну від історика, критик позбавлений усталених і документально зафіксованих суспільних оцінок літературного явища, перед ним – цілинний текст, на основі читання якого він повинен самостійно творити “перспективу” – встановлювати його вартість, значення, індивідуальний стиль. Для цього завдання були непридатними часове дистанціювання та опосередкування зовнішніми, нібито “об'єктивними” соціологічними чи формально-естетичними мірками. Натомість у працях “Слово про критику” та “Із секретів поетичної творчості” І. Франко спробував вибудувати модель “наукової критики” на естетико-психологічних засадах. Перша з тих засад стосувалася первинного і вихідного етапу “наукової критики” – максимально суб'єктивного чуттєвого сприймання поетичного тексту, яке передбачає вільний політ розкутої уяви критика: “Читаючи якийсь твір літературний, він не мусить затопитися в нім, заглибитися в нім так, щоб не бачив нічого за рамами того світу, який сотворила фантазія автора даного твору. Він не мусить робитися духовим невольником автора, не мусить

іти покірно там, де його автор провадить. Він може, коли хоче, сперечатися з автором, супротиставити його фіктивному світові свій власний ідейний або дійсний, реальний світ, може квестіонувати і точку виходу, і ґрунт, і спосіб поступування автора. Він не зобов'язаний до такої об'єктивності, як критик науковий; він може супроти авторового суб'єктивізму висунути свій суб'єктивізм, звісно, без фальшування автора, без підсування йому того, чого автор не говорив, без злобної несправедливості" [2, т. 30, с. 216].

А друга засада, що чинна на наступному, "експериментальному", етапі, орієнтує дослідника на індуктивний естетичний метод – аналітичне зіставлення образної структури з читацькими враженнями крізь призму колективного естетичного досвіду задля з'ясування текстових механізмів естетичного враження та вмотивування оцінки: критик "...мусить зробити те, до чого звичайний читач інколи буває неспосібний, а деколи тільки не має часу; те, що загал (або найосвіченіша, найвразливіша часть загалу) почуває, він повинен висказати словами, обставити аргументами, підвести під якісь вищі принципи, м о в у ч у т т я п е р е к л а с т и н а м о в у р о з у м у" [2, т. 30, с. 215]. У такий спосіб безпосередня естетична актуалізація літературного твору прийшла на зміну принципам історичного дистанціювання та публіцистичного його осучаснення.

Ба більше, мислитель не тільки прирівняв сучасність до суб'єктивності, а й застеріг від розуміння самого принципу історизму як відчуженого об'єктивного споглядання, оскільки спостерігач обов'язково вносить в об'єкт спостереження частку власної суб'єктивності.

"Се повість врем'яних літ...": фікціональність наукової історіографії?

Хоча сьогодні ми ознайомлені з наратологією, теоріями дискурсу та концепціями інтертекстуальності, цілком несподіваними виглядають методологічні позиції І. Франка, на які він згодом перейшов у царині традиційної історіографії. Йдеться ось про що: приступаючи 1910 року до розгляду оспіваної в народній уснопоетичній традиції епохальної події – Визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, критик відмовився від докладного розмежування історіографії, яка вивчає минувшину на основі документів, і фольклористики, яка оперує уснопоетичними образами минувшини, ствердивши, оскільки обидві галузі мають справу з розповідями про історію, а вичерпний, точний і об'єктивний словесний опис будь-якого предмета неможливий: "Кожде людське оповідання про факт людського життя, а особливо про подію докона-ну більшою масою людей, містить, крім фактичної основи, домішку фантазії, і ніяке людське оповідання, хоч би найточніше і найтверезіше, не може передати ані одного т. зв. історичного факту у всій повноті його звичайно незліченних деталей та невловимих для ніяких спостережень різnorodних обставинах" [2, т. 43, с. 14].

Ці Франкові твердження надивовижу близькі відомим ідеям сучасного американського ученого-медієвіста Гейдена Вайта, згідно з якими наше уявлення про минувшину залежить од наративних структур і тому історіографічним текстам притаманна реторична природа [див.: 5]. За Г. Вайтом, існують наративні способи викладу будь-якого предмету: чи то фікції, як у літературі, чи то факту в гуманітарних науках. Ніщо в цьому світі не є доступним для людини без нарації (розповіді), яка з маси без-

формного й асемантичного матеріалу відбирає, оцінює та впорядковує “факти” в певну фабульну послідовність історіографічного тексту, створюючи семантику хронології, логіки та ідеології. Минувшина не доступна нам безпосередньо, а лише через посередництво різноманітних і переважно суперечливих документів. Тому й історія є не об’єктивною подією, а результатом взаємодії наративів – історіографічних розповідей, які не відзеркалюють факти, а лише інтерпретують їх, надаючи їм сенс.

Попередниками Г. Вайта були Джамбаттіста Віко, італійський мислитель кінця XVII й першої половини XVIII ст., та Фрідріх Ніцше, котрий уважав, що факти – це інтерпретації інтерпретацій. Як бачимо, критично ставився до есенціалізму (тобто уявлень про об’єктивну сутність фактуальних наративів) І. Франко, стверджуючи про “поетичність” чи “фіктивність” історіографії та відносність наукових наших знань про дійсність: “Отим-то кожда проба історіографії являється або більше-менше поетичною конструкцією події на основі більш або менше критично провірених (через порівняння деталей) доступних авторові свідоцтв...” [2, т. 43, с. 14].

Звісно, це аж ніяк не означає, що історична дійсність існує лише в уяві, немов мистецька дійсність; і Ніцше, і Франко, і Вайт мали на увазі, що реальність доступна нам лише через традиційні наративи, звичні тропи людської уяви і структури нашого мовлення. Так поетична фікція і науковий текст виявляються творчими конструкціями, зближеними на підставі текстуальної природи обох цих відмінних явищ.

Відчуття межі. Як відомо, надійною ознакою початку нової доби є загальна криза традиційних естетичних норм, зокрема мистецьких стилів та ідеологій, коли на літературну арену виходить нове покоління митців, зусиллями котрих відбувається становлення нової жанрової і стильової системи. У “Слові про критику” ці мотиви мінливого часу, оновлення естетичних смаків та літературних теорій стали наскрізними. Стаття пронизана протиставленням “колись–тепер”: якщо “колись” панувало схоластичне уявлення про “командуючу” роль критики, то “сьогодні” мистецтво сприймають як вільну, спонтанну творчість, безпосередній вираз внутрішнього світу митця.

В епоху повсякчасного оновлення та повсюдних перемін уточнював і модифікував свої позиції й сам І. Франко. Мутації естетичних його позицій злостиво відзначали недоброзичливі сучасники: “Д-р Франко хоче належати до людей зовсім “модерних”” [1]. Справді, сповнений синівських сентиментів до реалізму й натуралізму, в лоні яких відбулося становлення його творчої особистості, І. Франко спершу неприємно зустрів такі нові течії, як “суб’єктивний містицизм символістів і декадентів, для котрих нема вищого студіум над власне “я”” [2, т. 31, с. 36], а також “безідейний імпресіонізм найновіших французів і бельгійців, що силкується викликати нові, досі не звісні ефекти зовсім не раз механічними способами ритмічних і язових штучок, й під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу” [2, т. 31, с. 40–41]. Однак із розвитком літературної ситуації він без вагань коригував свої позиції, переконаний, що “тільки ті не змінюють своїх поглядів, хто або ніколи не мав ніяких, або привик повторяти чужі, мов папуга” [2, т. 33, с. 66].

Наприклад, вже у статті “Доповіді Міріама” (1894) український критик виявив зважений підхід до суперечливих мистецьких тенденцій: “Можна не погоджуватися

як з суттю “декадентської” поезії, так і з її деталями, в яких ця суть набирає видимі форми, але познайомитися з нею в усякому разі варто” [2, т. 29, с. 116]. Із певними застереженнями визнав він рацію концепціям “мистецтва для мистецтва” і символізму, зате осудливо ставився до егоцентризму, песимізму, магії, окультизму, містики та інших рис мистецтва *fin de siècle*, вважаючи їх, услід за М. Нордау, виявом психофізіологічної патології авторів-декадентів і взагалі симптомом хвороби сучасної цивілізації. А згодом, заманіфестувавши естетичну самосвідомість модерної епохи у “Слові про критику”, І. Франко перейшов від дискусій із французьким і бельгійським символізмом, польським і чеським неоромантизмом, німецьким та австрійським імпресіонізмом до аналітичних стильових характеристик української молодшої генерації та ревного її захисту від звинувачень з боку прихильників традиціоналізму й утилітарності. Митець став мимовільним популяризатором модернізму, явивши чудові зразки нових віянь у збірці “Зів’яле листя”. Вироблені символістами та імпресіоністами концепції сугестивної функції поетичного слова, його асоціативності, музичності і зображальності він використав у власній теорії літературного образу (“Із секретів поетичної творчості”) та аналітичній характеристиці стильового новаторства українського модерну (“З останніх десятиліть XIX в.”).

Якою була початкова межа нової доби у Франковому баченні? Оглядаючи літературне життя 1892 року, критик уперше відзначив появу “наймолодшого і найрухливішого покоління”, котре ще не встигло вповні виявити виразного літературного обличчя (й тому критик зарахував сюди й Б. Грінченка, і А. Кримського, і В. Самійленка, й Лесю Українку, і П. Грабовського), але свіжістю обдарування, гарячим запалом, пильною працею над словом вселяло в І. Франка впевненість – “то, очевидно, головна надія нашого письменства, то його безпосередня будучина” [2, т. 29, с. 15].

Ту саму початкову межу визначив І. Франко й у статті “Українсько-руська (малоруська) література” (1898): “Аж на початку 90-х років починається новий рух з приходом нового покоління” [2, т. 41, с. 86]. Молоде покоління, за його словами, хоча й перебувало вже поза впливами М. Драгоманова, пішло дорогою, яку він проклав, “черпаючи свої стимули прямо із західноєвропейських напрямів імпресіонізму та неоромантизму, прозваного *reg nefas* декадентизмом...” [2, т. 41, с. 87].

А в аналітичному огляді “З останніх десятиліть XIX в.” (1901) І. Франко спробував відсунути початкову межу модернізаційних процесів в українському письменстві до 1880 року, коли на літературну арену вийшло перше покоління реформаторів, серед яких був і сам автор оглядової статті: за його словами, молоді бунтарі, натхненні М. Драгомановим, спочатку вступили в конфлікт, а потім звернулися до компромісів зі старшим, народовецьким, табором, закладаючи основи реалізму, “свідомого українства” і позитивістської ідеї прогресу. Дві останні декади XIX віку І. Франко означив періодом “Молодої України” за аналогією з “Молодою Німеччиною” доби романтизму чи сучасними для нього “Молодою Бельгією”, “Молодою Польщею” та іншими генераційними рухами в культурному й літературному житті, зокрема безперервною традицією українського молодіжного руху під цією і подібними назвами, як-от: гурток “Молода Громада” кінця 1880-х років в Одесі; виступ Т. Зіньківського 1890 року в Петербурзі з промовою “Молода Україна, її становище і шлях”; мережа студентських громад, що

під цією назвою розгалузилася по обидва боки Дніпра наприкінці XIX – на початку XX ст., а її друкованим органом був журнал “Молода Україна” (Львів, 1900–1902), на сторінках якого дебютували майбутні учасники пізнішої “Молодої Музи”.

“Молода Україна”: проблеми концептуальні й термінологічні. Поняття “сучасної” чи “новочасної”, “модерної” літератури мало в І. Франка градацію значень – від розширеного до суто специфічного. Розширене трактування стосувалося Нового часу – культурно-історичної стадії розвитку європейського письменства після середньовіччя – починаючи від Данте, І. Вишенського, Мігеля де Сервантеса, Г. Сквороди й Й.-В. Гете, коли розпочалися процеси індивідуалізації, психологізації та демократизації літератури, її переходу на національно-мовну основу і звернення до сучасної тематики. Скажімо, Данте, за І. Франком, був піонером, який створив “першу новочасну психологічну повість, першу студію новочасної душі, виведеної з гармонії і раз у раз занятої змаганням знов дійти до гармонії” [2, т. 12, с. 70–71]. “Се, – твердить дослідник, – й була та елементарна, несвідома оригінальність Данте та його, так сказати, модерність у його віці” [2, т. 12, с. 118].

Вужче поняття сучасності стосувалося XIX віку, хоча, зрозуміло, І. Франко протиставляв, переважно першу, романтичну половину цього століття як архаїчну – другій, реалістичній половині як вершині літературного поступу.

А специфічне Франкове трактування літературної сучасності окреслювало звичну для нас добу раннього модерну – останні десятиліття XIX і початок XX ст. Щоправда, один раз трапляється ще вужче застосування цього поняття до “Молодої Музи” (“Маніфест “Молодої Музи””, 1907), а також уже згадане оригінальне трактування літературної сучасності, прив’язане до реалізму й натуралізму “Молодої України” 1880–1890-х років. Варто зауважити, що, переважно уникаючи терміна “модернізм”, як, очевидно, однобічного й тенденційного, І. Франко прикладав поняття “молода”, “сучасна”, “модерна” література до покоління митців, які прийшли вже після натуралістів – неоромантиків та неореалістів, ровесників Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаника й М. Коцюбинського.

На означення своєї епохи зрілий І. Франко, як і його сучасники, вживав найрізноманітніших означень: модерн, модернізм, сучасна літературна творчість, новий напрям, новий рух, нова чи молода література... Йому, власне, належить один із ранніх випадків уживання лексеми з коренем “модерн” в українському критичному мовленні – як редактор журналу “Жите і Слово” він відчув на собі тиск нових вимог і у травні 1895 року поділився цими клопатами з М. Драгомановим: “Молоді, та й то навіть радикали, домагаються від мене, щоб я викинув рубрики “Із уст народа” та “Із старих рукописів”, а натомість печатав переклади з Ібсена, Метерлінка та інших модерністів” [2, т. 50, с. 44].

Цікаво, що І. Франко в опозиції “стара–нова” література вбачав не лише протиставлення, а й поступові еволюційні переходи, зв’язкові ланки. Він, скажімо, неодноразово підкреслював причетність до модернізаційних процесів видатних представників старшого покоління митців – М. Старицького і П. Куліша – їхня відмова від наслідування Шевченкової манери сприяла стильовому осучасненню української поезії.

Новий стиль сприймається крізь призму знайомого, тобто залишається певний час поміченим, але нерозпізнаним. Скажімо, символістично-неоромантичні та сецесійні тенденції у творчості Я. Каспровича, Лесі Українки та інших своїх сучасників І. Франко спочатку схильний був ідентифікувати з реліктами романтичних шаблонів (“романтичним лахміттям”), аж поки не виділив йому окремої ніші в системі стильових понять в огляді “Українсько-руська (малоруська) література” (“Slovanský Přehled”, 1898) та інших статтях, в яких він висловлюється про неоромантизм як провідний, поряд із імпресіонізмом, напрям в українському письменстві.

Амбівалентно І. Франко ставився до імпресіонізму. Він цінував його за піонерський прорив крізь полон салонних смаків. Розповідаючи 1887 року про конфлікт авторів альманаху “Ватра” з народовськими колами, І. Франко чи не першим в українській критиці вжив термін “імпресіонізм”: “Був час, коли в Парижі критики старої живописної школи не приймали до щорічного “Салону” творів імпресіоністів, так що ці останні були змушені відкрити свій окремих “Salon des refusés”. Отож таким “Salon des refusés” є до певної міри й “Ватра”” [2, т. 27, с. 101]. Варто відзначити, що до цієї самоідентифікації з імпресіонізмом І. Франко вдався через якихось десять років після його виникнення у Франції.

Зорієнтуватися у стильових процесах, що відбувалися в рідному письменстві, допомагало компаративне його вивчення в загальноєвропейському контексті: “На підставі порівняної методи переконуємося, що загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, реалізм, натуралізм, декадентизм і т.д.” [2, т. 35, с. 235].

Старе і нове в нашій літературі (зміна поетикальних систем). Франкове уявлення про літературну сучасність як епоху звитяги розкутої суб’єктивності виникло на основі відчуття причетності до грандіозних історичних зрушень, яке наскрізь пронизало тогочасну філософську думку, мистецтво й літературну критику. Стабільне світорозуміння, засноване на поняттях рівноваги, сталості, тривкості, відступило перед усвідомленням мінливості, перервності, імпульсивності розвитку. Уявлення про підпорядкованість людини зовнішнім обставинам зіткнулося з динамічним відчуттям життя як процесу, спрямованість і якість якого визначається й активністю суб’єкта: “Кожен історичний момент є перехідним моментом, бо історія не стоїть на місці; кожен момент є хвилиною народження і смерті водночас, засіву і жнив разом. Очікування якогось таємничого, безконечного, чудового майбутнього – це брехня і нісенітниця, бо майбутнє буде таким, яким можуть його створити минуле й сучасне” [2, т. 29, с. 121]. Розхитуючи звичні орієнтири, динамічне світовідчуття розгорнуло перспективи для нових ідеалів, яким досі не було місця в буденщині. Це стимулювало культ енергії, волі, сміливих замірів, націлених на досягнення небуденної мети, про що І. Франко так влучно висловився в есеї “Поza межами можливого” (“Літературно-науковий вісник”, 1900).

Особистісний ренесанс модерного українця відбувався на сприятливому культурному ґрунті, виробленому тривалим еволюційним процесом творення, нагромадження й активного освоєння духовних цінностей упродовж усього попереднього століття, яке, на думку І. Франка, аж ніяк не можна вважати нечулим до краси, бо ж “ніколи досі люди не

читали так багато, як в XIX віці. Ніколи досі так не любувалися природою [...] і ділами штуки, як в XIX віці” [2, т. 31, с. 501]. Завдяки процесам демократизації суспільного функціонування літератури, її інтернаціоналізації (поширення естетичних уподобань і літературних течій) та націоналізації (посилення зацікавленості до національної форми), підвищився загальнокультурний рівень сучасника, розширилися пізнаннєві його горизонти, загострилась естетична вразливість і здатність до мистецького сприймання. Спрагла свіжих яскравих вражень, “повноти життя”, всебічного розвитку і самовдосконалення, поглиблення й ускладнення духовного ества – такою увійшла модерна людина в мистецтво кінця XIX – початку XX ст., змістивши його увагу з середовища на внутрішній світ суб’єкта.

У своїх працях “3 останніх десятиліть XIX віку” (1901), “Принципи і безпринципність” (1903), “Старе і нове в сучасній українській літературі” (1904) І. Франко різнобічно висвітлив цей потужний процес суб’єктивізації, який оновив проблематику українського письменства й визначив розвиток поезики в бік психологізму, жанрової і стильової дифузії, фрагментарності сюжетно-композиційних структур, культивування сугестивних якостей мистецького слова, багатозначного підтексту.

Викладаючи витончені спостереження над зміною стильових систем традиційного і модерного письменства, критик відзначив, що представники класичного реалізму вдавалися до громіздких жанрів (як-от повість, драма), які дали змогу аналітично відобразити характер героя на тлі широко окресленого соціального середовища, послідовно вибудовували твір згідно із законами епічної композиції: розгортали об’єктивну розповідь, контролюючи власним, авторським коментарем читачеве сприймання зображених персонажів, мотивували їх учинки і пояснювали логіку міркувань, нерідко моралізували. Натомість молоді прозаїки замінили єдиний стильовий погляд автора-спостерігача на децентралізований виклад матеріалу крізь призму світобачення персонажів: сучасники В. Стефаніка “відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення” [2, т. 35, с. 108]. Модерні белетристи переносять себе і читача в душу героїв, застосовуючи поезику безпосереднього внутрішнього мовлення – стисло, уривчасте, ритмізоване і ліризоване, уподібнюючи словесний твір до музики; майстерно імітують імпульсивність людського світовідчуття. Тому критик називав їх ліриками, які об’єктивніші від давніх епиків.

Ця Франкова аналітична характеристика процесів жанрово-стильових змін в українському письменстві започаткувала оригінальну і плідну парадигму історико-літературного дослідження за поетикальним принципом, яку розбудовували наступники, зокрема такі молодші сучасники, як О. Грушевський (“3 сучасної української літератури”, 1909) та М. Вороний (“Театр і драма”, 1913), пізніші дослідники М. Гнатишак (“Історія української літератури”, 1941), Д. Чижевський (“Історія української літератури від початків до доби реалізму”, 1956), Н. Калениченко (“Українська література XIX – початку XX ст.: Напрями, течії”, 1983), І. Денисюк (“Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.”, 1881) та ін.

Чи траплялося Франкові висловлювати невдалі оцінки? Так, звичайно. Скажімо, неточною була його прогностична оцінка таланту Лесі Українки як винятково ліричного,

адже мисткиня залишала безцінну драматичну спадщину. Промахи стосувалися й цілих літературних груп і напрямів, згадаймо хоча б “Молоду Музу”.

І все ж виручали І. Франка високі фахові та етичні якості. Повчальним прикладом проникливої естетичної чутливості і вдумливої уваги критика до всього нового є історія його настирливого осягнення модернізму, сюжет якої розвивався від початкової невизначеності й осуду до щирої зацікавленості і глибокого розуміння.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Романчук Ю.* Смутна поява / Юліян Романчук // Діло. – 1897. – 1 (13) мая. – Ч. 97.
2. *Франко І.* Збір. творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
3. *Яусс Г. Р.* Рецептивна естетика й літературна комунікація / Ганс Роберт Яусс // Слово і Час. – 2007. – № 6. – С. 37–46.
4. *Jauss H. R.* Process literacki modernizmu od Renesansu do Adorna / Hans Robert Jauss // Odkrywanie modernizmu : Przekłady i komentarze / pod redakcją i ze wstępem Ryszarda Nycza. – Kraków : Uniwersitas, 1998. – S. 21–59.
5. *White H.* Metahistory : The Historical Imagination in the Nineteenth Century Europe / Hayden White. – Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1973.

Стаття надійшла до редколегії 10.09.2011

Прийнята до друку 26.09.2011

HISTORIOGRAPHY OF LITERARY CONTEMPORANEITY (MODERNISM IN METHODOLOGICAL PARADIGM OF FRANKO AS LITERARY CRITIC)

Vasyl BUDNYI

*The Ivan Franko National University of L'viv,
1, Universytets'ka Str., L'viv, Ukraine, 79000*

The article highlights Ivan Franko's vision of literary modernity, which concerned changes of stylistic eras and genre systems, as well as processes of poetry and prose renewal. Ivan Franko's critical assessments which formed the basis of contemporary concepts of Ukrainian modern are considered.

Key words: literary modernity, modern, stylistic era, genre system, tradition and innovation.

**ИСТОРИОГРАФИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ СОВРЕМЕННОСТИ
(ЭПОХА МОДЕРНА В МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ
ФРАНКО-КРИТИКА)**

Василь БУДНИЙ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, Львов, Украина, 79000*

Освещено видение И. Франко своей литературной современности, касающееся изменения стилевых эпох и жанровых систем, процессов обновления поэзии и прозы. Рассмотрены критические оценки И. Франко, которые легли в основу современных концепций украинского модерна.

Ключевые слова: литературная современность, модерн, стилевая эпоха, жанровая система, традиция и новаторство.