

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

УДК 821.161.2“18/19”-3 І.Франко.07:165.8

НОВАТОРСТВО ФРАНКА-ПРОЗАЙКА

Іван ДЕНИСЮК

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

У статті простежено еволюцію поетики Франка-прозаїка за рівнями художніх напрямів (романтизм, натуралізм, модернізм). Роман “Петрії і Добощуки”, що належить до доби раннього романтизму у творчості автора, має прикмети готичної поетики. Натуралізм, своєрідно модифікований згідно з концепцією наукового реалізму, запрограмовує універсальність проблематики і поліфонізм жанрових форм. Новаторськими були теж деякі модерністичні спроби Франка.

Ключові слова: романтизм, готика, натуралізм, науковий реалізм, модернізм, новаторство, жанрова еластичність.

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

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

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

Від своїх попередників Франко-прозаїк відрізняється не кількістю, а якістю написаних творів. У п'ятдесяти томному зібранні його творів 9 томів белетристики (14-й – 22-й). Стільки приблизно за об'ємом повістей, романів, оповідань написав теж Іван Нечуй-Левицький. Їх обох перевершив Данило Мордовець, який видав 50 томів своїх російськомовних романів, нині зовсім забутих. Франко – автор 114 творів малої прози, а в Олександра Кониського та Бориса Грінченка її по півсотні одиниць, однак рівнем художності Франко перевершує цих двох письменників, а Нечуй-

Левицький – “артист зору”, “всеобіймаюче око України” (І. Франко) не дорівнює йому інтелектуалізмом і жанровою еластичністю. Лише молодий Володимир Винниченко, що так імпонував Каменярєві безпосередністю вислову, дужістю таланту, міг би позмагатися з Франком, якби втримався на висоті свого старту, не знижуючи польоту видатками на експерименти. Характерно, що таких видатків у Франка-прозаїка майже немає. Монолітний масив його белетристики нагадує високогір’я без різкої кардіограми “вершин” і “низин”. Кожен твір у ньому приваблює винахідливістю художнього оформлення. Кожен твір – “віку його день”, вираз “сконцентрованого чуття”, – скажемо, послуговуючись фраземами Франка-поета і критика. І разом з тим це своєрідний етап еволюції нашої прози. Якби штучно, умовно відізолювати прозові здобутки Франка від продукції його сучасників, то все одно мали б ми “траєкторію польоту”, нехай пунктирно накреслену, усієї української белетристики другої половини XIX-го – початку XX-го століття. Іван Франко був зорієнтований на рівень художнього європеїзму. Разом з тим він як теоретик усвідомлював, що кожна література потребує оновлюватись інгаляцією впливів при одночасному опорі їм; що автохтонний, національний елемент у художній творчості превалює над запозиченим елементом, який теж, трансформуючись, націоналізується (“одомашнюється”, за висловом Михайла Грушевського).

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

Однак для збагнення новаторського внеску Франка-прозаїка у рідну й зарубіжну літературу необхідним було уявлення про тематично-жанрове розмаїття важкопрохідного материка Франкової прози, занурення у “гущавину питань”, що виникають під час його освоєння.

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

Соціологічна спрямованість першої з них помітна вже з назв двох розділів, які розкривають тільки дві проблеми: “Два світи – праця і капітал”, “Соціальна драма галицького села”. Твори з життя інтелігенції привертають увагу тільки ті, в яких висвітлюється селянське питання. Критерієм найвищої аксіологічної якості для дослідника є показ у творі класової боротьби: “У Грінченка, як і в Франка,

село поділене на два класове ворожі табори, і це є найбільш цінною особливістю його творчості” [1, с. 223], – цілком серйозно заявляє І. Басс. А твори, в яких нема класової боротьби, отже, не художні й не варті дослідницької уваги. Художній прозовий всесвіт Франка у радянських дослідників як правило збіднений – найбільшим здобутком критичного реалізму в українській і світовій літературі, на думку І. Басса, є “Борислав сміється”, бо там показано перші спроби *організованої* боротьби мас. За таким критерієм радянські критики тим вище оцінювали твір, чим більше позитивних рис мав у ньому образ комуніста. На жаль, засоціологізовану вимогу до літературного героя подекуди ставив ще Михайло Драгоманов, який критикував образ нової людини – Радюка – у “Чорних хмарах” І. Нечуя-Левицького за те, що юнак залицяється до дівчат і їсть вишні. Франківський Бенедьо Синиця і горьківський Павел Власов взагалі нічого не їдять і не мають ознак гендерності, а разом з тим і позбавлені художньої повноцінності. Найважчий клопіт мав І. Басс з інтерпретацією “Великого шуму”, адже у цьому Франковому романі антагонізм хати й палацу закінчується класовим миром. Усупереч сюжетній логіці за допомогою демагогічної еквілібристики дослідник “доводить”, що й тут Франко є апологетом, “співцем” класової боротьби. Однак треба віддати належне І. Бассові, який малу і велику прозу І. Франка розглядає як твори художньо рівноцінні: “Таким же [як і в малій прозі. – І. Д.] незрівнянним майстром і новатором був Франко в жанрі великих прозових полотен” [1, с. 114]. До високомайстерних творів, усупереч О. Білецькому, зараховує він і роман “Великий шум”. Дослідник відчуває це інтуїтивно, але загальний стан тодішнього догматичного літературознавства не дає йому змоги всебічним аналізом підтвердити свою думку.

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

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

Автор цієї концептуальної розвідки намагається структурувати це розмаїття виокремлюваними циклами:

1. Оповідання і повісті про недалеке минуле.
2. Картини з життя сучасного авторові селянства.
3. Бориславський цикл.
4. Враження від тюрми, або “на дні”.

5. Оповідання з життя дітей і підлітків [“ряд чудових етюдів дитячої психології”].

6. Твори, що відображають боротьбу демократичної інтелігенції проти тих, хто гнобив народ.

7. Сатиричні твори.

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

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

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

За роки незалежності України вийшли у світ книжки представників молодшої і старшої генерації дослідників, які по-новому, ідучи в ногу з поступом національної і зарубіжної науки про літературу, вивчають різні аспекти Франкової прози*.

У цих дослідженнях та в ряді статей про окремий твір письменника проблемно-тематичний аналіз поєднується із студіюванням структури художнього пле-

* *Кир’ячук Б.М.* Романи Івана Франка 90-х років XIX століття: проблема часопростору: Автореферат дис. ... канд. філол. наук. К., 1993. 20 с.; *Гундорова Т.* Франко – не Каменяр. Мельборн, 1996. 151 с.; *Ткачук М.* Концепція натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. Тернопіль, 1997. 64 с.; *Пастух Т.* Романи Івана Франка. Львів, 1998. 135 с.; *Гуляк М.* Роман Івана Франка “Перехресні стежки”: світоглядно-антропологічний аспект. Дрогобич, 1998. 120 с.; *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів, 1999. 154 с.; *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів, 1999. 278 с.; *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка. Івано-Франківськ, 2000. 108 с.; *Денисюк І.* Невичерпність атома. Львів, 2001. 318 с.; *Тодчук Н.* Роман Івана Франка “Для домашнього вогнища”: час і простір. Львів, 2002. 204 с.; *Чопик Р.* Добра звістка від Франка. Львів, 2002. 232 с.; *Ткачук М.* Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003. 382 с.; *Швець А.* Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі Івана Франка. Львів, 2003. 236 с.; *Тихолоз Н.* Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). Львів, 2005. 304 с.; *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ, 2005. 288 с.

тива як організованого цілого, архітектоніка якого зумовлена способом існування літературного “організму” – напрямом (методом), родом, жанром і нарацією. І це вже суттєвий крок до глибшого пізнання (остаточне взагалі неможливе) феномена усієї піраміди Франкової прози, секретів будови цієї споруди взагалі і виготовлення окремої її цеглини, відпорної на “зуб часу”.

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

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

Ще довшим, як шкільні завдання, був теж новаторський першороман “Пет-рії і Добошуки”, писаний на вихідному порозі гімназії і на вхідному до універси-тету. На склоні свого віку автор повернеться до цього молодечого витвору, “підстри-же” його буйний волос, “підліпшить” і погіршить текст у другій редакції. Ні першо-го, ні другого варіанту роману критика належно не оцінила, не зрозумівши спе-цифіки жанру.

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

Літературну готику зараховують до преромантизму (оформилась в Англії в другій половині XVIII ст.), але з таким же правом її можна зачислити й до прена-туралізму та пресюрреалізму. Вона живуча й сьогодні не лише на Заході, а й у нас, про що свідчить недавно видана “Антологія українського жаху”. Франко якоюсь мірою цим своїм романним дебютом робить ін’єкцію європеїзму в укра-їнську літературу (стимул ішов від Гофмана та інших західноєвропейських пись-менників). Але цю “пересадку иностранную” (М. Максимович) наш автор закорі-нює у свій національний ґрунт – у перекази про Довбуша й заховані скарби, у на-ціональні проблеми українців. Ворогування двох родів та їх примирення у фіналі – це той же осуд національного розбрату, та ж ідея національної єдності, що є і в “Захарі Беркуті” й гімні “Не пора, не пора”.

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

Якщо молодечий роман ще захарашений пригодами, які часто не дають чогось нового для розвитку авторської концепції, то цілком викінченим і художньо довершеним майстерверком була “Лесишина челядь”, твір малої форми, який засвідчує, як і роман, безперечне новаторство дебютанта в українській прозі. Це було передусім жанрове новаторство і як таке викликало дискусію.

Після похмурого і по-готичному несамовитого роману, накресленого різкими штрихами чорним вугіллям і білою крейдою, Франко несподівано вражає нас невеликою картинкою, такою собі акварелькою, ніжно-прозорою й осяйною, якою є його настроєвий образок-фрагмент “Лесишина челядь”. Часопростір обмежений одним жнивним днем та однією нивою, персонажі – мешканці однієї хати. Увага до колоритного тла і до накреслених на ньому силуетно постатей “челяді” заподливної господині Лесихи, до пластичних зорових деталей та слухових редукувала фабулу *ad minimum*. Це своєрідна імпресіоністична студія. Витончено передано настрої вечірньої години, ліризованої інтимними піснями – висловом тихої зажури. Ідилія перетворилась на антиїдилію, що й дратувало Володимира Барвінського, який не розумів і не хотів визнавати настроєвих “незаокруглених творів”. Франко виступив на захист правомірності форм фрагментарної прози. “Не біда, коли вони будуть фрагментарні, се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності” [10, т. 33, с. 333].

В. Барвінський антиїдилічне закінчення “Лесишиної челяді” назвав “нещасним натуралізмом”. Він не підозрівав, що постулат “безпосереднє живе враження дійсності” належатиме імпресіонізму.

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

У другій половині 70-х років ХІХ ст. у нього визріває концепція наукового реалізму, і він її, крім статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи”, конкретизує у передмовах до своїх збірок малої прози. Науковий реалізм, базований на позитивізмі, передбачав наукоподібні детальні студії краю “мозаїковою ро-

ботою”, щоб з “дрібних ескізів” накреслити широкий синтетичний образ-панораму. “Та в мене ся розмова з ним [з В. Барвінським. – І.Д.] довела до повної свідомості план збирати матеріали, ескізи та оповідання для змалювання образу нашої суспільності в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях” [10, т. 33, с. 400], – пише Франко у передмові до збірки “Добрий заробок” (1902). Так поставали вже згадані прозові цикли (окремі збірки називав автор “серіями” оповідань). Прикладом слугували “Ругон Маккари” Еміля Золя. О. Білецький докоряє Франкові, що своїми циклами він не дорівнював великому французькому натуралістові, авторові 20-ти романів. З цим положенням можна посперечатися. Франкові цикли склалися передусім із новел. Новелу Франко називав виразом “сконцентованого чуття”. Це жанр особливої концентрації, а новели, згруповані в цикли разом з романами чи повістями (теж по-новелістичному сконцентованими), витворюють особливу енергію інформативності, хто зна, чи не адекватну золівській. Зрештою, Франко творив свою оригінальну галицьку “книгу битія” на підставі автопсії, про що він пише в автобіографічному листі до Михайла Драгоманова від 26 квітня 1890 року: “Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на 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” [10, т. 49, с. 251–252]. Порушив прозаїк комплекс проблем соціальних, національних, філософських, психологічних, морально-етичних, дидактичних, а навіть літературознавчих. В оповіданні “Борис Граб”, наприклад, виклав теорію стереометричної інтерпретації літературного тексту, яка є важливим внеском у методологію герменевтики. Всесвіт його прози густо заселений представниками різних національностей, котрі мешкали в Галичині того часу (українці, поляки, євреї, німці, угорці, чехи, цигани). Вони різні за своїм соціальним статусом: хлібороби, робітники, підприємці, капіталісти, дідичі (поміщики), учителі, юристи, лікарі, військовики і жандарми, дрібні урядовці й торговці, корчмарі, розбійники, злодії, шахраї, повії.

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

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

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

Хоча інспірований позитивізмом “науковий реалізм” Франка досить швидко вичерпує себе, але його програма всебічності студій ще довго реалізуватиметься у структурі циклів, зокрема, у взаємодії у них великої прози і малої. Розмежування на повісті й романи через призму франківського новаторства – завдання не таке й уже просте. По-перше, у Галичині діяла інерція польської генологічної системи, за якою роман – powieść. Сам Франко великоформатні свої твори непо-

слідовно називав то романами, то повістями. По-друге, він створив роман нового типу, у якому епічний елемент редукований за рахунок драматичного. На суцільній драматичній напрузі тривоги (згадаймо готичну парадигму *suspense*) побудовані, зокрема, “Основи суспільності”, “Для домашнього вогнища”. Обмеженість хронотопу веде до згущення, інтенсифікації подій як зовнішніх, так і внутрішніх (психологічних). Об’єм листажу поступово втрачає свою жанрово-розмежувальну функцію. Раніше співвідношення великих форм до малих у Франковому “прозарі” визначали як 10:114, причому за радянськорежимних часів “офіційно” роману у цього автора не було, бо й “Борислав сміється”, і “Перехресні стежки” видавали та аналізували як повісті. Вперше Тарас Пастух у вищезгаданій монографії згідно з сучасною генологією обґрунтував приналежність до жанру роману таких “колишніх” “повістей” Франка, як “Петрії і Добошуки” (друга редакція “Петрії і Довбушуки”), “Борислав сміється”, “Не спитавши броду”, “Лель і Полель” і “Перехресні стежки”. Однак до романів зарахував Б. Кир’янчук теж “Основи суспільності”, а Н. Тодчук – “Для домашнього вогнища”. Романом нині називають дослідники і “Великий шум”. Виринають пропозиції вважати не оповіданнями (новелами), а повістями “На дні”, “Маніпулянтку”, “Сойчине крило”, “Триця і панича”. Франко говорив про себе як про “мініатюриста й мікроскопіста”. Наголошував, що запроектовані як твори великого жанру речі мимоволі виходили з-під його пера новелами. Це, звичайно, перебільшення, але щось у цьому є. Влучним видається спостереження Б. Кир’янчука, що так звані незакінчені романи Франка фактично завершені. Закінчення тут, на мою думку, новелістичне. Раптова урваність тексту у його фіналі спонукує читача до співпраці з автором, – необхідно додумати “епілог”.

Кожен жанрово-структурний тип (жанрова модифікація) зорієнтований на певний тип змісту. Франко, простежуючи історичну поетику роману (“Влада землі у сучасному романі”) користується терміном “завдання роману”. Воно історично змінне. А ось як мислить він завдання новели: “Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому першому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою” [10, т. 41, с. 524].

Особлива мобільність, всепрохідність і, так би мовити, “влізливість” у різні шпарки життя новелістичних жанрів у співпраці з атрибутами великих форм прози виявилися ефективними. У констеляції “Бориславського циклу” навколо таких “планет”, як повість “*Boa constrictor*” і роман “Борислав сміється”, є їхні дрібні сателіти – шість коротких оповідок. Концентруючу функцію у названій повісті виконує прийом лейтмотивної деталі – так званого “гейзівського новелістичного “сокола” – образ змія-полоза, що переростає у символ задушливих обіймів капіталу. Згідно з вимогою жанру повісті тут один головний герой з його історією збагачення і одержимістю “промисловою гарячкою”. Головним героєм роману “Борислав сміється” є робітнича маса з її енергією протесту. За масовими сценами якимось губиться індивідуальність. А такі оповідки, як “На роботі”, “Вівчар”, є скрупульозною мікростудією однієї душі – свідомості і підсвідомості ро-

бітника, обмеженого локусом тісної штольні, ізолюваного від соціуму у даний момент, зосередженого на самоаналізі своїх почуттів і думок.

На перший погляд, у центрі циклу тюремних оповідань немає повісті чи роману. Але задум твору великого формату з тюремного життя у Франка був (повість “Івась Новітний”). Доцільніше цей цикл не обмежувати “тюремними враженнями” (О. Білецький), а трактувати його ширше – як твори з кримінальним сюжетом, як це робить А. Швець. І тоді в епіцентрі циклу стануть повісті (чи як хто хоче – романи) “Основи суспільності”, “Для домашнього вогнища”. А серію оповідань і новел з життя інтелігенції очолюють такі крупні утворення, як “Лель і Полель”, “Пережесні стежки”. Роман виховання “Не спитавши броду”, не опублікований за життя автора, “археологи”-літературознавці реставрували з окремих фрагментів, на які він розсипався і які, будучи надрукованими, зажили самостійним життям. Лише в констеляції циклу, разом з іншими оповідками про дітей і школу і реставрованим твором великої прози вони творять цикл – *роман виховання у новелах*.

Нелегко визначити, в якому із згаданих циклів Франко був найбільшим новатором. Радянське літературознавство безапеляційно першість надавало “Бориславському циклу”, бо це твори про робітничий клас, про боротьбу “праці з капіталом”. Натомість Василь Стефаник висловив парадоксальну думку, що лише 1/20 Франкової прози – твори про селянство – житиме, а 19/20 – твори про інші суспільні стани – помре.

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

З сільської тематики чи не найкраще політичне оповідання “Свинська конституція”, яке мало широкий резонанс у Європі. Неповторністю типу й композиції до таких тюремних оповідань, як “На дні”, “Панталаха”, доросте лише пізніше за Франка й споріднений з ним розкриттям таланту Володимир Винниченко.

На мою думку, найбільший внесок в українську прозу зробив Франко своїми оповіданнями, новелами і романами з життя інтелігенції. Ними він подолав інерцію “сільського” стилю і впевнено й вільно заговорив як інтелігент до інтелігента на рівні високого інтелектуалізму. Художній світ цих творів напрочуд бага-

тий і поліфонічний, а вимір героїв далекий від однобічності. Тут є любов і політика, по-детективному розгадування тайн подій і характерів, по-романтичному заінтриговують “чорні” дами, ховаючи таємниці свого обличчя за непрозорим серпанком, виступають тверезі, але не засушені позитивісти – мужі обов’язку, здорові тілом і духом у контрасті до звироднілих, патологічних, акцентуєваних. А на перехресних стежках, на крижових дорогах у час вагання, вибору стоять і ваблять дві дами, дві музи (символи, відомі з античності) – одна – богиня насолоди, друга – чесноти, суспільного обов’язку й абнегації. Тут “щастя і горе так божевільно сплелися” (Леся Українка), і на роздоріжжі екзистансів герої або гинуть, або перемагають. Контрасти і символи поглиблюють так званий “другий сенс” несамовитого сюжету.

У художньому кліматі романів-близнюків (дилогія “Лель і Полель” і “Перехресні стежки”) з його перепадами жару і холоду вигартовується постать національно свідомого мужа – адвоката Євгена Рафаловича, в образі якого впізнаємо І. Франка з досвідом його роботи в радикальній партії і зорієнтованістю на партію національно-демократичну.

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

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

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

Натуралізм – явище закономірне у розвитку світових літератур. Після ґрунтовного дослідження цього питання у монографіях Романа Голода та інших сучасних нам дослідників минув страх перед Франком-натуралістом. Коли говорять про ставлення Каменяра до новітніх художніх напрямів, то мають зазвичай на увазі сукупність нереалістичних течій, якою є модернізм. У “парубоцький вік” (А. Кримський) Франка і натуралізм був новим напрямом, виявом новаторства письменника. До того ж Франко дивився на цей напрям як на родоначальника пізніших модерних течій. У статті “Ювілей Івана Левицького (Нечуя)” він писав, що “перевагу слухових вражень над зоровими бачимо у більшості поетів т[ак] зв[аного] декадентського покоління, тільки що тут діло комбінується іще тим, що людська мова може висловити крім двох груп ще масу інших вражень, отже нюхові, дотикові і т. ін., і для всіх цих груп появилися спеціалісти між декадентами. Нема сумніву, що сим способом внесено величезну різноманітність і різнобарвність у новочасну поезію, але певне й те, що й тут доктрини, тенденції (боротьба з натуралізмом, батьком усіх тих напрямів [курсив мій. – І.Д.] повстали а posteriori [...]” [10, т. 35, с. 373]. І сам Франко намагався внести таку “різноманітність та різнобарвність” у прозу першою в українській літературі музичнона-

строевою новелою (*nouvele d'atmosphère*) “Вільгельм Телль”, у якій у флюїді оперної музики виявляють-ся позитиви і негативи характерів і де музичні тони викликають зорові видіння (прийом *audition colorée* – кольорового слуху) [6, с. 31–38]. Натомість у новелі “Дріада” зорові (“естетична розкіш барв”) й дотиково-температурні, доповнені слуховими (імпресія пісні) відчуття трансформуються у почуття героїв [3, с. 109–116]. Натуралістична докладність мікростудії психічного життя (Тамара Гундорова називає це “натуралістичним психологізмом”) притаманна й модерністичним романам “потoku свідомості” (“У пошуках утраченого часу” Пруста, “Улісс” Джойса та ін.). Цим прийомом користується і Франко-прозаїк. Він теж відзначав, що під революційним впливом роману “Жерміналь” Еміля Золя виникла пізніша німецька “модерна”. Стосовно модернізму Франко висловлював часто контрoверсійні погляди – “за” і “проти”. Ті, хто додержується погляду, що Франко – борець проти модернізму, не беруть до уваги суттєві свідчення письменника про щось протилежне. У розвідці “З останніх десятиліть ХІХ віку” з приводу появи новітніх, модерних напрямів сказано: “Можна би теоретично говорити про і contra сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кождий напрям добрий, коли його репрезентанти справдніші і живучі таланти” [10, т. 41, с. 526]. А, згадавши часи нападів на реалізм, що його пропагував М. Драгоманов, Франко констатує: “Літературні формулки перестали у нас належати до національних святощів, реалізм, а навіть символізм і всі роди неоромантизму [модернізму. – І.Д.] знайшли до нас доступ і пустили, хоч правда, блідненькі і слабенькі парості в літературі. Музика оказалась консервативнішою [...]. Не диво, що хоч новий напрям у музиці не стрічає у нас теоретичного опору, навіть такого, який стрічав у літературі, то до практичної творчості в новім напрямі або навіть до його відповідного зрозуміння ще дуже далеко” [10, т. 35, с. 89].

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

Навіть коли б у письменника не було теоретичного визнання модернізму, то це ще не значить, що він його прийоми не застосовував. Деякі німецькі теоретики схильні вважати, що нібито у кожного письменника є антиномія між теорією і практикою. Радянські літературознавці таке явище називали суперечністю між світоглядом і творчим методом автора (звичайно, не кожного). Франко виступав проти *антинародного* спрямування деяких новітніх напрямів. Він не сходив з позицій соціально заангажованої літератури. Таким заангажованим, врешті рещт, і був український модернізм, і це його національна специфіка. Рецидиви лєнінського поділу літератури на два ворожі напрями (народництво – модернізм), між якими неодмінно триває непримиренна боротьба, ще живучі у пострадянському літературознавстві. Тому особливо цінною є концепція Романа Голода, обґрунтована у фундаментальній монографії “Іван Франко та літературні напрями” (2005). Дослідник виходить із діалектичної тріади старого мудрого Гегеля: “Теза – антитеза – синтез”. Марксисти, зациклені на класовій боротьбі, відіскли

останній синтезуючий член тріади. А тим часом і в літературі взагалі, й у Франка зокрема художні напрями, врешті-решт, прямують до синтезу.

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

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

Синтезом реалізму, натуралізму, навіть етнографізму, а також символізму й сюрреалізму, частковою студією підсвідомості з її витворами галюцинаційних образів є роман “Великий шум” – один з найоригінальніших за поетикою романів Івана Франка. Прикметно, що модерністичні пошуки у прозі цього автора ведуть

до поглиблення її філософічності. У цьому напрямі діють сюрреалістичні прийоми в оповіданнях “Терен у нозі” і “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, де порушено проблему амбівалентності і разом з тим діалектичності зв’язку категорій добра і зла. Сюрреалізм маленького шедевр – новели “Неначе сон” – довго відлякував франкознавців або був для них надто твердим горішком. Ключем для розшифрування у цій модерністичній новелі таємниці википання молока без вогню у мороці комори і його метафізичного зв’язку з кипінням пристрастей героя і героїні в неблизьких житах вдалося розшифрувати за допомогою сюрреалізму фольклорного, казкового показника і розуміння функції гри у модерністичному мистецтві [4, с. 71–79].

В освоєнні цілих просторів Франкової модерністичної прози велика заслуга Миколи Легкого*, автора низки вдумливих і висококваліфікованих статей, а також Романа Голода, який присвятив окремі розділи своєї монографії імпресіонізму та сюрреалізму у творчості І. Франка.

Розвиток літератури відбувається через наближення писемного тексту до читача. Скорочення віддалі між автором, героєм і читачем реалізується застосуванням цілого арсеналу художніх прийомів. Серед них ефективними є способи викладу, засоби так званої нарації. Наратологія нині виділяється в окрему галузь літературознавства. Як теоретик і практик, Іван Франко на цьому полі був новатором. Він спостеріг еволюцію літератури від імперсональності (давнє письменство, за малими винятками) до персонізації, до індивідуалізації автора, героя, а також реципієнта тексту. Нараторська “стратегія” у прозовій творчості Франка різноманітна й еластична. Віддавши данину формі викладу від першої особи (*Ich-Erzählung*), зокрема імітації усної оповіді селянина, у якій знаходив своєрідну естетичну приналежність – *bel parler gentile* (див. однойменну його статтю), Франко її доповнив відвертістю “голосу автора” у так званих верстатних творах (тобто тих, де автор розповідає, як він здобув, “викроїв” з дійсності сюжет і композицію твору, справляючи ілюзію зчіплювача, зшивача матеріалу), а також різними формами монологів і діалогів. Зокрема, вже у бориславських оповіданнях застосовує він характерний для прози модернізму (“Улісс” Джойса) прийом “потoku свідомості”, а точніше підсвідомості. Західноєвропейські дослідники вважають, що уперше прийом “потoku свідомості” вжив Едуард Дюжарден у 1887 р. у романі “Зрубані лаври”. Але цей прийом як засіб психологічного самоаналізу героя на одинадцять років раніше за французького письменника застосував Іван Франко в

* *Легкий М.* “Потік свідомості” в прозі Івана Франка // Літературознавство: Матеріали IV Конгресу МАУ. К.: Обереги, 2000. Кн. 1. С. 515–523. Його ж. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Львів, 1999. С. 202–207. Його ж. За лаштунками психіки автора: Сновидіння у Франкових сюжетах // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та коле́гіумах. 2000. № 6. С. 68–77. Його ж. І. Франко у XX столітті. Новий етап діалогу в прозі // Літературознавчі зошити: студії, публікації, рецензії, бібліографія. Львів, 2001. Вип. I. С. 98–109. Його ж: Іван Франко і канон українського модернізму [спроба (де) канонізації] // Франкознавчі студії. Дрогобич, 2001. С. 83–93. Його ж. “Великий шум” Івана Франка і до поетики модернізму // Українське літературознавство. Львів, 2003. Вип. 66. С. 78–93. Його ж. На шляху до модернізму (Іван Франко у пошуках нової комунікації) // Вісник Львівської ун-ту. Серія філологічна. Львів, 2004. Вип. 35. С. 141–148.

оповіданні “На роботі”. Маємо тут образ дивовижного хаосу невисловлених персонажем думок і почуттів на грані втрати свідомості у задущливій штольні. Герой незакінченого твору “Із записок недужого” обриває свій щоденник маренням божевільного. Ліризовані внутрішні монологи Регіни у “Перехресних стежках” є неначе її інтимною піснею, але після психічного стресу у стані, близькому до божевільня, особистість цієї героїні роздвоюється, її розум, її свідомо воля ніби паралізовані й відсторонені. Жінка перебуває під фатальним диктатом підсвідомого. То “воно” нашіптує, сугерує, врешті владно наказує вбити тирана Стальського, дає знак розпочати це вбивство і навіть відраховує кількість ударів у голову сікачем. В арсенал викладових форм включає Франко писемну нарацію літератури факту – листи, щоденники, телеграми. На схрещенні листа і коментарія до нього та щоденника побудоване “Сойчине крило”. Епіка, лірика і драматика, іронія й щира патетика, тонкий гумор і мудрий афоризм – усе тут закріплює текст. До речі, у цьому творі, як і в “Дріаді”, стиль яскраво-квітчастий, посилено-метафоричний, хоч назагал Франко на противагу орієнтальному орнаменталізмові користувався стилем “холодної прози”, притаманної західноєвропейським белетристам.

Загальна тенденція до інтелектуалізації літератури зумовила франківські пошуки у третьоособовій наративній формі. У резюме монографії “Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка” Микола Легкий констатує: “Можна ствердити беззастережно: разом із творчістю Франка українська література виходить із фази панування усноподібності і вступає до іншої – фази урізноманітнення викладової природи новелістики, причому прикметних ознак цієї фази надає саме естетика Франка” [8, с. 147]. Перед очима українського письменника стояв привид читача, і то він невидимим перстом диригував способами нарації.

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

Доля судила йому дожити до своєї публіки; вона, ота українська, не гібридна або одужуюча від гібридизму, публіка святкуватиме його ювілей” [10, т. 35, с. 371].

1. Басс І.І. Художня проза Івана Франка. К.: Наук. думка, 1965.
2. Білецький О. Художня проза І. Франка // Зібрання праць: У 5 т. К., 1956. Т. 2.
3. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової “Дріади”) // Невичерпність атома. Львів, 2001. С. 109–116.
4. Денисюк І. Казковий чудесний показчик у новелі Франка “Неначе сон” // Невичерпність атома. Львів, 2001. С. 71–79.
5. Денисюк І. На далеку дорогу життя Франкове візьмемо слово // Франко І. Твори / Упоряд. та вступ. ст. І. Денисюка. Львів: Каменяр, 1991.
6. Денисюк І. Про два типи новели у творчості Івана Франка // Невичерпність атома. Львів, 2001. С. 31–38.
7. Жук Н.Й. Проза Івана Франка. К.: Вища школа, 1977. 174 с.
8. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів, 1999.

9. Франко І. Д. Л. Мордовець. Оповідання... [Рец.] // Ватра. Стрий, 1887.
10. Франко І. Збір. творів: У 50 т. К.: Наукова думка, 1976–1986.

INNOVATION OF FRANKO-PROSER

Ivan Denysiuk

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article traces evolution of the poetics of Ivan Franko-proser according to the levels of artistic trends (romanticism, naturalism, modernism). The novel “Petrij and Doboshchuky” that belongs to the period of early romanticism has features of the Gothic poetics. Naturalism originally modified according to the conception of scientific realism programs universality of the problems and polyphony of genre forms. Also some Franko’s modernist attempts were innovative.

Key words: romanticism, Gothic, naturalism, scientific realism, modernism, innovation, genre elasticity.

НОВАТОРСТВО ФРАНКО-ПРОЗАИКА

Іван Денисюк

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

В статье прослежено эволюцию поэтики Франко-прозаика на уровнях художественных направлений (романтизм, натурализм, модернизм). Роман “Петрии и Добошуки”, который принадлежит к времени раннего романтизма в творчестве автора, имеет приметы готической поэтики. Натурализм, своеобразно модифицированный согласно концепции научного реализма, запрограммивает универсальность проблематики и полифонизм жанровых форм. Новаторским был также некоторый модернистический опыт И. Франко.

Ключевые слова: романтизм, готика, натурализм, научный реализм, модернизм, новаторство, жанровая эластичность.

Стаття надійшла до редколегії 02.06.2007

Прийнята до друку 14.10.2007