

УДК 82.09:821.161.2:162.1

Степан Хороб

Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника

## УКРАЇНСЬКИЙ І ПОЛЬСЬКИЙ ДРАМАТУРГІЧНО-СЦЕНІЧНИЙ МОДЕРНІЗМ ЗЛАМУ XIX — XX СТОЛІТЬ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

Досліджено явища українського і польського модернізму в реценції та оцінці Івана Франка. Використані контактено-генетичні та історико-типологічні підходи Івана Франка в аналізі драматичних творів В. Винниченка і Ст. Пишибишевського, В. Пачовського і Ст. Виспянського, дають підстави для ствердження: Іван Франко об'єктивно сприймав народжуваний на зламі позаминулих століть модернізм як ідейно-художнє та естетичне явище.

**Ключові слова:** Іван Франко, модернізм, контактено-генетичні та історико-типологічні характеристики, драма, театр.

**Chorob S. I. Ukraino-polski dramaturgiczno-sceniczny modernizm na przełomie XIX–XX wieku w interpretacji Iwana Franki: kontaktowo-genetyczne i historyczno-typologiczne aspekty.** W artykule Stefana Choroba «Ukraino-polski dramaturgiczno-sceniczny modernizm na przełomie XIX–XX wieku w interpretacji Iwana Franki: kontaktowo-genetyczne i historyczno-typologiczne aspekty» zbadano zjawiska ukraińskiego i polskiego modernizmu w recepcji Iwana Franki. Wykorzystane kontaktowo-genetyczne i historyczno-typologiczne podejścia Iwana Franki w analizie utworów dramatycznych W. Wynnyczenki i S. Przybyszewskiego, W. Paczowskiego i S. Wyspiańskiego dają podstawy dla stwierdzenia: Iwan Franko obiektywnie przyjął narodziły się na rubieżu przeszłych stuleci modernizm jako zjawisko ideowe i estetyczne.

**Słowa kluczowe:** Iwan Franko, modernizm, kontaktowo-genetyczne i historyczno-typologiczne charakterystyki, dramat, teatr.

**Khorob S. I. Ukrainian and Polish Dramaturgical-Theatrical Modernism of the Turn of the XIXth — XXth Centuries in Ivan Franko's Interpretation: Contact-Genetic and Historical-Typological Aspects.** The study researches into the phenomena of Ukrainian and Polish modernism in Ivan Franko's reception and evaluation. The employed contact-genetic and historical-typological approaches of Ivan Franko in the analysis of dramatic works by V. Wynnyczenko and St. Przybyszewski, V. Pachowski and St. Wyspiański give grounds for the assertion: Ivan Franko objectively perceived born at the turn of the centuries before last modernism as an ideological-artistic and aesthetic phenomenon.

**Key words:** Ivan Franko, modernism, contact-genetic and historical-typological characteristics, drama, theatre.

Про концепцію модернізму як систему новаторських типів художнього мислення у теоретико— та історико-літературних працях Івана Франка на сьогодні написано чимало досліджень українськими й зарубіжними вченими. Однак нині не всі її трактування відповідають вимогам сучасного літературознавства, не всі її аспекти вивчалися з однаковою науковою послідовністю й докладністю, не всі її проблеми з'ясовувалися як складові аналітико-цілісної структури поглядів Івана Франка на форми й моделі авторської ідейно-естетичної свідомості загалом, зрештою, й досі залишаються не проаналізованими та не впорядкованими

питання її співвідношень з родовими категоріями. То ж деякі з них тепер конче потребують якщо й не цілковитих переглядів та нових підходів, то принаймні додаткових аргументацій і пояснень, доповнень і корекцій, а відтак, зрозуміла річ, й актуалізації основних положень, засадничих принципів модерністської концепції Івана Франка-літературознавця. Надто тих із них, що виявляються в інтерпретації ним контактно-генетичних та історико-типологічних характеристик українського і польського драматургічно-сценічного модернізму.

У цьому контексті особливо виокремлюються два присутні моменти: перший — зв'язаний з тим, що Іван Франко як прозорливий художник слова і вчений з надзвичайно розвиненою «передбачуваністю наукового розвою» (М. Возняк) стилів і методів літературно-мистецького процесу тонко вловлював і розумів незворотність змін, що відбувалися у ньому на зламі минулих століть як на українському, так і на західноєвропейському культурно-духовному ґрунті; другий — впливає з того, що свої компаративістські студії (історико-порівняльні, контактно-генетичні, транслатологічні й типологічні) Іван Франко найчастіше вибудовував на прикладах близьких до українських явищ сусідніх письменств і сцени, здебільшого польських мистецтва слова й театру. Причому його художницький і науковий інтерес до цього не спадав навіть у найскрутніші для нього часи — в періоди антипольських звинувачень чи незбагненності його естетичних принципів та ідейних позицій у ставленні до модерністських віянь кінця XIX — початку XX століття, зосібна до «молодополяків» і «молодомузівців».

У такій дослідницькій поліфункціональності Івана Франка цікавила передовсім самотність і самодостатність літературної і сценічної з'яви, її генеалогія, контактні впливи та взаємовпливи, співвідношення у них національного і загальнолюдського, поєднання «свого, місцевого, оригінального і своєрідного з привозним, чужим, перейнятим із довговікових міжнародних зносин» [1]. Тому першорядним завданням для історика й теоретика словесного і театрального мистецтва є потреба встановити діалектику цих двох сторін у творчому побутуванні будь-яких художніх процесів та фактів, при цьому дослідник конче «мусить відрізнити (...) національне від інтернаціонального», мусить з'ясувати, як у літературних і сценічних творах «засвоюється чужий матеріал і чужі форми», мусить виявити міру внеску «свогого в загальну скарбівню (...) тем і форм», «мусить показати, чим були для них» (літератури і театру. — С. Х.) явища сусідніх народів і чим стали для цих народів свої, місцеві явища [2].

Для вирішення цього завдання Іван Франко часто використовував метод зіставлення як аналогічних, так і контрастних творів з метою створення для них національного і світового тла. До подібних засобів він вдавався і при аналізі творчості окремого письменника, зокрема драматурга, театральних труп або й загалом національного літературно-сценічного процесу, а також вивчення конкретних культурно-духовних контактів його творців з іншими — чи то на рівні особистісних зв'язків, чи то на «зрізі» інонаціонального буття художнього твору за межами середовища, що його породило, чи то в плані виявлення спільних витоків змістового й формотворчого наповнення творів, близьких джерел художнього мислення («секретів поетичної творчості»). Власне, у такий спосіб Іван Франко прагнув

встановити певні закони, систематику конкретних закономірностей народження, функціонування і розвитку національного і світового письменства та мистецтва.

Саме звідси виростає його сприйняття та розуміння модерністської ідейно-естетичної свідомості й існування її не лише в західноєвропейському, але і в українському культурно-духовному соціоконтинуумі та національному просторі. У цілому ряді своїх праць (були це аналітичні статті, теоретичні дослідження, а чи історико-літературні й театрознавчі розвідки та рецензії) про українських та польських представників модернізму, зокрема членів угруповань «Молода Польща» і «Молода Муза», Іван Франко обґрунтовував появу цього новаторського художнього мислення, з одного боку, близькістю національних умов, що його породили (власне, тим, що ще не так давно аргументувалось типологією історичного та соціально-культурного процесу, а нині, за К.-Г. Юнгом, — «колективним несвідомим» чи певними архетипами), з іншого, — результатом тривалого міжнародного обміну духовними цінностями і постійно діючого закону спадковості, на чому ще наприкінці XIX століття наголошував Іван Франко у своїй етнологічній студії «Найновіші напрямки в народознавстві» (1895). Однак, незважаючи на таку «сусідську» (географічну й ментальну) споріднену закоріненість і літературно-мистецькі контакти чи обміни двох народів, він усе ж не абсолютизував і, тим паче, не ідентифікував їх, ці умови й передумови, у виникненні українського та польського варіантів модерністської ідейно-естетичної свідомості, в тому числі драматургічно-сценічної моделі.

Іван Франко усвідомлював нерівність, неоднаковість цих обставин, адже на відміну від поляків, де драматургія і театральне мистецтво розвивалися в осередках національної свободи та самоідентичності, українці жили й творили під знаком імперської цензури, заборони друку, браку фінансування україномовних видань, зрештою, й низького рівня свідомості громадян, їх національної самоцінності та самототожності, що безумовно позначалося на рівні творів літератури й сцени, зокрема п'єс і вистав модерністського характеру.

Свідченням цього можуть слугувати часописи й журнали, які з'являлися на той час з метою публікації такого роду творів і критичних досліджень. Якщо україномовних можна назвати лише... два: «Літературно-науковий вісник» (1898–1914), що видавався у Львові, та «Українська хата» (1909–1914), що виходив у Києві (почасти маргінальними за своїм спрямуванням були галицькі тижневик «Світ» (1906–1907) та місячник «Дзвін» (1913–1914), то польськомовних нараховувалося кілька десятків. Причому випускалися вони не тільки у самій Польщі, а й в Україні. Це передовсім варшавське «Życie» (1887–1891) Зенона Пшесмицького-Міріама, краківське «Życie» (1901–1907), спочатку редаговане Леоном Щепанським, а згодом — Станіславом Пшибишевським, часописи «Chimera» (1901–1907) і «Krytyka» (1896–1897) у Львові, 1898–1914 у Кракові), відповідно, під редакцією Міріама та Вільгельма Фельдмана, газети «Głos» (редактор — Ян Владислав Давід), «Ateneum» (Цезарій Єллента), «Museion» (Владислав Косцельський і Людвік Морстіна). А ще були львівський журнал «Lamus» (1908–1917), варшавський «Sfinks» (1908–1917) та багато інших, не кажучи вже про спеціальні («модернові») книгодруки, яких у Польщі видавалося значно більше, аніж в Україні і при тому порівняно різноманітніших як за формою, так і за змістом, жанрово-родовими ознаками.

Реакція Івана Франка на такий стан співвіднесення розвитку модернізму в українській і польській літературі та мистецтві, на такі новітні естетичні й психологічні течії була активною. Повз його увагу, здається, не проходило жодного факту, ні однієї події чи щойно народженого явища, що торкалися цього типу художнього мислення. І чи не першою тут була стаття Генріха Мюллера про характер мови модерної літератури, яка покликана не так до співповіді, своєїрідної спів комунікативної нарації, як до вдосконалення ідейно-образного світу твору, «не стільки до чіткої логічної будови речень, — зазначав Іван Франко, — скільки до відтворення психологічних порухів» зображених героїв чи й персонажів загалом. Вивчаючи нині цілий ряд його праць про польський та український модернізм (від першої статті «Ян Каспрович» — 1896 й до останньої «Маніфест «Молодої Музи» — 1907), можна зробити один узагальнений висновок: хай і через дискусії з «молодомузівцями», нехай і в зв'язку із запереченням деяких постулатів «молодополяків», все ж Іван Франко в цілому об'єктивно оцінював здобутки цієї літератури. Для підтвердження такої тези також згадаймо його дослідження про чеський модернізм («3 нової чеської літератури: «Магдалена» Іржи Махара»), німецьку новітню драму («Гауптман», «Д. фон Лілієнкрон») чи статтю «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах», в якій Іван Франко, аналізуючи твори Анатолія Франса, Гі де Мопассана, Поля Верлена та ін., прагне чітко визначити їх естетичну цінність. Така література «наскрізь суб'єктивна, особиста в противенстві до давньої поезії, імперсональної» [3], але вона внесла до світового культурно-духовного процесу зламу минулих століть «свій темперамент, свій сміх, свої сльози, свою жовч і свою кров» [4].

Зацитовані слова взяті із статті Івана Франка «Поезія XIX в. і її головні представники» (1895–1899), однак їх характер і спрямування можуть цілковито відповідати не лише початку XX століття, а й іншим родам і жанрам літератури, зокрема, драмі як виду мистецтва. Не надто вдаючись до розлогих міркувань про Франків осуд деяких модерністських віянь, часто бездумне перенесення «їх паростів» на український національний ґрунт, все ж зауважимо, що він аж ніяк не заперечував самої суті модернізму як оновлювального явища в розвитку літератури й культури загалом; він піддавав критиці тих представників новітньої авторської ідейно-естетичної свідомості, які сліпо наслідували формальні прийоми художнього писання, по-епігонськи вдавалися до змістового наповнення твору, передовсім містицизмом, хворобливою істерикою і суспільним індиферентизмом. Одне слово, Іван Франко виступав супроти штампів, схем, навіть певної моди на все «модерне», тому й з іронією зауважував: «хто не пише в дусі Ніцше, не йде слідами Бодлера, Верлена, Метерлінка, Ібсена та Гарборга, той не писатель, не варт доброго слова» [5]. Хоча, можливо, це була іронія радше зичливості, аніж агресивності чи й викривальності. Бо трохи далі у цій же праці, знаменитому трактаті «Із секретів поетичної творчості», Іван Франко сам спростовує цю тезу, цю іронічну упередженість до «моди» модернізму, обґрунтовуючи її появу такими аргументами: розширення державних та географічних кордонів на зламі XIX і XX століть призвело, зрозуміло, й до розширення літературно-мистецьких горизонтів, а відтак і до появи «спільних ідей та ідеалів у писаннях одної генерації в різних країнах, однаковість літературного смаку в певних суспільних верствах

різних народів, панування... певної літературної моди в цілому цивілізованому світі в даній добі» [6].

Як би там не було Іван Франко з цікавістю сприймав явища української та польської модерни у найрізноманітніших її виявах жанрів та родів. І якщо аналізує такої моделі лірики та її представників письменник і вчений приділяв більше уваги, аніж творам драматургічного мистецтва, то на це є доволі переконливі підстави: і в «молодополяків» і в «молодомузівців» поетичний світ був розмаїтішим, багатшим у сенсі виявлення авторської ідейно-естетичної свідомості, на що неодноразово вказували як тодішні, так і теперішні дослідники цих літературно-мистецьких угруповань [7]. Доречно зазначити, що Іван Франко слідом за поезією вже згадуваного Яна Каспровича, аналізував лекції Зенона Пшесмицького-Міріама про бельгійських поетів-символістів, що були читані 1894 року у Львові, а згодом перекладений українською мовою Антоном Крушельницьким ліричний цикл вігільї Станіслава Пшибишевського. Власне, про цього «злого генія» польської модерни, чи точніше, декадансу, Іван Франко чи не вперше заговорив, полемізуючи з ним з приводу драматичної поеми Яна Каспровича «Nawzórzu śmierci». Станіславові Пшибишевському заїмпонував у ній символістський образ «оголеної душі», вигнаної за певні проступки з раю і закоханої в Люцифера, навіть більше — він вважав цей твір свого співвітчизника ледь не найгеніальнішим у всьому художньому світі слов'ян [8].

Не заперечуючи цілковито такого погляду Станіслава Пшибишевського на драматичну поему Яна Каспровича, Іван Франко у статті «Сучасні польські поети» (1899) дає влучну характеристику творчості не лише цього, але й інших «молодополяків» — Казимира Тетмаєра, Анджея Немоєвського, вказуючи як на художні досягнення, так і на їх творчі прорахунки, головню ідейно-естетичного плану, що варто передати такими словами Івана Франка: «Можна малювати, що кому хочеться; головна річ в тім, як малювати» [3].

Такий підхід спостерігається і в оцінці творів Станіслава Пшибишевського, його модерністських підходів у зображенні «оголеної душі», які, за Іваном Франком, засвідчують високий талант й інтелігентність їх автора, та водночас у нього все миготить у «наглих перескоках із п'ятого на десяте», а його духовний світогляд «затісняється» (обмежується) лише фетишизацією власного «я», що насправді є надто мало примітним та «мізерним» [9] для модерністського типу художнього мислення. Свого часу відомий дослідник польсько-українських літературно-мистецьких зв'язків, зокрема ролі Івана Франка у вивченні та пропаганді письменства сусіднього народу, Микола Купльовський у монографії «Iwan Franko jak odkrytyk literatury polskiej» (він також знаний як упорядник збірника «Iwan Franko o literatury polskiej») наче виправдовував українського критика за таку оцінку творів Станіслава Пшибишевського тим, що він, Іван Франко, мовляв, у своїй рецензії виходив із завдань, які стояли на тоді перед його рідною літературою та мистецтвом з метою «правильного розвою» [10].

Як нам видається, цього не слід робити вже хоча б з огляду на те, що погляди Івана Франка на польську модерну, зокрема творчість Станіслава Пшибишевського (зрештою, і на представників українського модернізму, передовсім «молодомузівців») постійно розвивалися чи, інакше кажучи, — еволюціонували. Крім того,

суб'єктивізація зображуваного і власного «я», йдучи за визначенням мистецтва Станіславом Пшибишевським, — це не що інше, як відбиток «абсолюту душі в усіх її проявах, незалежно від того, чи вони добрі, чи злі, чи бридкі, чи прекрасні» [11]. Це, власне кажучи, була художня, ідейно-естетична позиція поета, прозаїка і драматурга, зафіксована в розробленому ним маніфесті польських модерністів «Сопфітеог» («Вірую»), позиція, якої він дотримувався у своїй творчій діяльності, що особливо відчутно в його драмах. У спеціальній статті «Про драму і театр» знаходимо цю ж думку Станіслава Пшибишевського: «Мене як артиста цікавить тільки душа людини» [12]. І це не була декларація мистецьких принципів, зрештою, й непросте обожнювання «я», а передовсім імперативне прагнення щораз по-новому зануритися у внутрішній світ людини, відшукуючи в ній досі не знані грані душі.

Очевидно, Іван Франко, який цей процес заглиблення в праснови людського характеру називав «психологічним реалізмом», не міг ігнорувати схожих мистецьких засобів, що їх використовував Станіслав Пшибишевський та інші письменники-модерністи, зокрема драматурги — Генрік Ібсен, Гергарт Гауптман, Моріс Метерлінк, Станіслав Виспянський, Люціан Ридель, Леся Українка, О. Олесь. «Для них, — пише Іван Франко, — головна річ — лю д с ь к а д у ш а, її стан, її рухи в тих чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле оточення залежно від того, чи вона весела чи сумна» [13]. Як і не міг не знати Іван Франко про успіх постановки п'єс Станіслава Пшибишевського у Польщі, зокрема в тодішній її частині — Східній Галичині, зокрема у Львові, Станіславові (тепер Івано-Франківськ), Тернополі, Коломиї, Самборі, а також у Києві, Херсоні, Миколаєві, Одесі, де українськими, польськими чи російськими місцевими труппами виставлялися на початку ХХ століття такі його драми, як «Задля шастя», «Золоте руно», «Гості», «Мати», «Сніг». У 1901–1905 роках були здійснені постановки такими режисерами, як Тадеуш Павліковський (Львів), Всеволод Мейерхольд (Херсон і Миколаїв), Ганна Пасхалова (Київ).

Якщо перший, сповідуючи найпередовіші театральні ідеї того часу, створив у львівській польській трупі своєрідний «мистецький культ Пшибишевського», то остання в трупі під назвою «Нова драма» ставила разом з п'єсами польського драматурга й модерні твори Генріка Ібсена, Гергарта Гауптмана, Франца Зудермана, Моріса Метерлінка, Франка Ведекінда, Августа Стріндберга, Антона Чехова та багатьох інших авторів, що були адептами новаторської системи художнього мислення і драматургічної поетики. Іван Франко як надзвичайно уважний до справдешніх мистецьких одкровенень (були це літературні чи сценічні), отже, не міг поминути своєю увагою цих та польських драматургів-модерністів, передовсім Станіслава Пшибишевського, вважаючи, що у своїх п'єсах він, як і Гергарт Гауптман, «подав насправді точний малюнок одного моменту (...) з життя людини, її страждання, її радощі і сподівання», що не «прислонює душевний світ героя», його «осібність (...), внутрішнє «я» [14].

Навіть більше, Іван Франко, скажімо, аналізуючи ранні твори Василя Стефаника та Володимира Винниченка, вказував на вплив естетичних проповідей і власне драматургічної творчості Станіслава Пшибишевського на український мистецький загал (на галицький і наддніпрянський). Контактно-генетичні та історико-типологічні паралелі спостерігаються в естетичній сповіді західноукраїнського нове-

ліста «Мое слово» (1901), що, вочевидь, народилося під безпосереднім впливом «Confetior» («Вірую») польського автора, зрештою, як і цілий ряд п'єс, написаних Володимиром Винниченком, принаймні впродовж першого десятиліття початку ХХ століття («Гріх», «Закон», «Пригвождені»), позначені естетикою й поетикою драм Станіслава Пшибишевського, зокрема його модерними пошуками проблематики та їх жанрового оформлення з метою вираження людського індивідуалізму, внутрішньо-психологічного «я» (згадаймо наскрізну в українського письменника морально-етичну й філософську проблему «чесності з собою») [15]. Про це Іван Франко не писав спеціальної розвідки, однак у статтях-оглядах та проблемних дослідженнях, а також у численних театральних рецензіях на вистави галицьких сценічних колективів, врешті, і в багатющому епістолярії письменника та вченого так чи інакше постулюється питання взаємозв'язків та взаємовпливів українського і польського драматургічно-сценічного модернізму зламу минулих століть.

Попри сумнівну репутацію хворого на алкоголізм, попри екзальтований характер Станіслава Пшибишевського та суперечливі істини, що він їх проповідував у своїх публіцистичних виступах, цей поет, прозаїк і драматург, як зазначав Іван Франко, залишався кумиром не лише галицької, а й наддніпрянської молоді. Можна навіть припустити, що через таку його ідейно-філософську позицію і творчу діяльність (за словами Івана Франка, літературу, «удраповану в філософію всіх песимістів та «надчоловіків», у тумануваті фрази та звуки всіх символістів, сатаністів та декадентів накупі» [16]), через такі його гасла в українську літературу й мистецтво прийшло розуміння модерності. Не випадково один із чільних представників львівської «Молодої Музи» поет і драматург Василь Пачовський безапеляційно стверджував: «Мистецтво для мистецтва!» — гасло аристократів духа — привів із заходу Галичини польський письменник європейської міри Ст. Пшибишевський...» [17].

Зрештою, саме на зламі минулих століть, точніше впродовж першого десятиліття ХХ ст., в українській літературі та мистецтві спостерігається не тільки наслідування, як це було очевидним наприкінці ХІХ століття, а й відштовхування від творчості такого різновиду, в становленні якого впливову роль як у польській, так і в українській культурно-духовній парадигмі відіграла «школа» Станіслава Пшибишевського. При всіх своїх художницьких та ідейно-естетичних запереченнях такої творчості і діяльності Іван Франко, вочевидь, інтерпретував їх як такі, що мають яскраво виражене контактено-генетичне та історико-літературне спрямування. Згадаймо, як Микола Євшан у часі, близькому до висловлювань свого старшого побратима по перу Івана Франка 1907–1912 років, стверджував, що українські письменники-галичани (Остап Луцький, Сидір Твердохліб, Степан Чарнецький, Микола Голубець, Василь Пачовський, Михайло Яцків та ін.) «плідно засвоювали молодопольську літературну манеру», привносячи до своїх поетичних, прозових і драматичних творів «масу всяких поз, театральних жестів, всяких маній, претенціональності», власне, того, що називалося модерністю [18].

Коли Іван Франко піддавав своїй критичній аналізі (звісно, в різних дослідженнях) надмірне захоплення Станіслава Пшибишевського та Володимира Винниченка ідеями «оголеної душі», «культу індивідуума», що були не чим іншим, як своєрідними виявами «ніцшеанського» проекту надлюдини з її внутрішніми суперечностями

ми, то він, безумовно, не ототожнював їх прояви у драматургічній творчості обох художників слова. Така позиція Івана Франка була цілковито правочинною і мала свою наукову перспективу, сказати б, екстраполяцію в наш час. З його відстані можемо говорити, що поняття «оголеної душі» в п'єсах Станіслава Пшибишевського та «чесності з собою» у драмах Володимира Винниченка були не просто кодовими знаками змістового наповнення творів, а й важливими їх структуротворчими чинниками, зокрема у їх композиційній будові, конфліктних конструкціях тощо. Проте у польського та українського авторів вони, ці поняття й категорії, виконували різні функції. Якщо, наприклад, у «Роках життя» Станіслава Пшибишевського його героїня Ганка внаслідок внутрішньої суперечності спочатку руйнує себе як матір, згодом як кохану і на завершення як жінку, а всі події навколо цього сюжетного ряду супроводжуються алогічними й афектовими її репліками, то у «Брехні» Володимира Винниченка її головна героїня Наталія Павлівна через психологічний конфлікт бодай прагне зберегти себе як жінка, нерідко навіть і нечесними шляхами. Іншими словами, перший драматург цілковито «розчавлює» людську совість, інший — надає можливість своїм персонажам у різний спосіб зберегти її.

Із драматичним конфліктом тісно зв'язана ідея п'єс у двох письменників, що, за Іваном Франком, є обов'язковою якістю естетично досконалого літературного й мистецького твору («Краса лежить не в матеріалі, що служить її основою, не в моделях, — зазначає він, — а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження» [19]). У Станіслава Пшибишевського ідея наче калейдоскопічна «мерехтливість» змінюється без будь-якої логічної послідовності, без певної семантичної кореляції, без мотивованого взаємозв'язку. У Володимира Винниченка саме аргументація ідеї виступає як важливий компонент внутрішнього і зовнішнього конфлікту. Має рацію сучасна українська дослідниця, коли стверджує, що «у Пшибишевського ідея зринає випадково й не має розвитку, а у Винниченка вона пронизує всю (...) п'єсу «Щаблі життя» [20], навіть більше, у романі польського письменника «Homosapiens» «ідея самостійності та індивідуальної свободи в межах колективу або ж партійного осередку, прозвучавши в невеличкому діалозі, поступається сотням інших. У Винниченка — стає основою конфлікту в «Великому Молоху» [21]. Головний герой цього епічного твору Станіслава Пшибишевського Фальк «єдиний раз каже про правду-мучителя, правду-вбивцю. Винниченко ж будує на цьому драму «Брехня» [22]. І вже як висновок літературознавця про контактено-генетичні та історико-типологічні впливи і зв'язки у драматургії польського й українського авторів: «Звісно, могли бути й інші літературні джерела, що стимулювали художню яву Винниченка і стали поштовхом до його власних творчих експериментів. Та все ж факт перегуку з Пшибишевським очевидний» [23].

Можна припустити, що Іван Франко помічав таку близькість модерністської ідейно-естетичної свідомості двох сусідських письменників, бо в окремих статтях доволі точно визначав риси їх стилю, засоби образотворення тощо. І не лише головних, а й другорядних. Звідси, відтак, стає зрозумілою поява в їх драматичних творах таких індивідуумів, які не лише інспірують дію і розвиток конфлікту, а стають потужним їх каталізатором від першої до останньої сцени, скажімо, у Стані-



лава Пшибишевського — Жебрачка та Янота («Роки життя»), Приятель («Мати»), Червона Христина («Шлюби»), у Володимира Винниченка — Іван Стратонович («Брехня»), Сталинський («Гріх») та ін. Однак різниця між ними пролягає у мірі наповнення їх символістською метафорикою: якщо ж для першого передовсім важили образи-візії, образи-привиди з їх владою підсвідомості та містицизму, то для другого домінуючими були образи-символи з реальним підложжям, з всеохопним інтелектом, з гострою непримиренністю суперечностей, на кшталт, «чесності з собою». Навіть аналізуючи ранні твори Станіслава Пшибишевського, зокрема поетичний цикл вігілій (ЛНВ, 1900, т. IX, кн. I), навіть з цікавістю й захопленням вітаючи збірку прози Володимира Винниченка «Краса і сила», Іван Франко все ж своїм пильним взором і художньою проникливістю визначив досить точно майбутнє спрямування творчості цих майстрів слова: у польського письменника превалювали мотиви руйнації, в українського письменника — мотиви творення (хай і в парадоксальний спосіб) людських цінностей.

Контактно-генетичні та історико-типологічні аспекти українського і польського драматургічно-сценічного модернізму проступають у спадщині таких художників слова, як Василь Пачовський і Станіслав Виспянський, про яких Іван Франко також залишив свої думки чи окремі відгуки в літературних або театральних оглядах, рецензіях або епістолярії. Так, збірку галицького поета «Розсипані перли» він зустрів з прихильністю: «У д. Пачовським нам виявляється неабиякий майстер нашого слова, правдивий, талановитий поет, що незвичайно глибоко вслухався в мелодію нашої народної пісні і нашої мови, що володів технікою вірша, як мало хто у нас, і вміє за одним дотиком порушити в душі симпатичні струни, збудити пожадний настрій і вдержати його до кінця (...) Д(обродій) Пачовський — справжній талант. Поезія пливе у нього натурально, не силувана, як найпростіший вислів його чуття» [24]. Однак драматичні твори письменника Іван Франко критикував з притаманною йому аргументованістю й переконливістю, передовсім написану на початку ХХ століття трагедію «Сон української ночі». Згодом Василь Пачовський, наче шукаючи виправдань, зазначав, що його драматична поема першою в галицькій модерній літературі зачіпає тему національно-визвольних змагань українців і тому, мовляв, її складність (ідейна, естетична й суспільна) негативно позначилася як на змістовому, так і на формотворчому спрямуванні п'єси, а Іван Франко цю молодечу драму, мовляв, знецінив легковажним словом критики [25].

Не вдаватимемося до з'ясування спонук таких взаємооцінок, як і не розкриватимемо припущення Василя Пачовського про те, що саме його «Сон української ночі» дав поштовх Іванові Франкові до написання свого знаменитого з ідеєю одержимості національно-патріотичного духу архитвору «Мойсей» [26]. Це, зрозуміло, відвело б нас від поставленої мети на певну літературознавчу обочину, тим більше, що нас цікавлять не самі по собі виявлені зміни у ставленні Івана Франка до Василя Пачовського, а передовсім пояснення їх у контексті інтерпретування п'єс «молодомузівця». Одним із них, окрім інших, є, за словами Івана Франка, очевидні сліди наслідування українським автором у «Сні української ночі» символістського типу художнього мислення польського драматурга і поета Станіслава Виспянського, про що критик наголошує ледь чи не з перших рядків

своїї рецензії на трагедію Василя Пачовського [27]. Це, з одного боку, засвідчує велику й глибоку обізнаність Івана Франка з явищами українського і польського драматургічно-сценічного модернізму, а з іншого, — його настійливе прагнення усамостійнення будь-якої моделі чи форми авторської ідейно-естетичної свідомості. Бо, на переконання Івана Франка, всяка художня творчість як найбільш особиста індивідуальна людська функція відповідно тим вище поцінується, чим яскравіше проявляються особистість письменника, режисера, актора, музиканта та їх світоглядні засади й мистецько-образні основи [28].

Певна річ, натяки на наслідування «Сном української ночі» драматургії Станіслава Виспянського сьогодні аж ніяк не повинні сприйматися як остаточний і безапеляційний присуд Івана Франка такого типу п'єсам і виставам чи тим паче творчості польського й українського представників модернізму. Адже, як засвідчують дослідники драматичних творів обох авторів, у них спостерігається чимало контактено-генетичних та історико-типологічних рис. Наприклад, Василь Пачовський творчо перейняв від драматургії Станіслава Виспянського ту форму символізму, що наче зрослася в сугестивній цілісності з націоналізмом. Саме в трагедії «Сон української ночі», де символи народної фантастики тонко і витіювато переплітаються з історичними реальними символами, з натяками й алюзіями, «без будь-якої хронологічної послідовності, однак за логікою розвитку авторської ідеї» [29], він утверджує високий дух патріотизму, відданість національній справі. По суті, Василь Пачовський у своєму драматургічному творі мистецьки синтезує соціально-політичну ситуацію тогочасної Галичини й України в цілому, подаючи все це в майстерно естетизованій формі.

У цьому аспекті доречними видаються спостереження Івана Франка про настроєвість та сугестивність творчості письменників «нової генерації», що сприяють розкриттю генетичної закованості «Весілля» польського драматурга і «Сну української ночі» українського автора. На переконання Івана Франка, саме такі художники слова «силою свого вітхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіюють нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть» [30]. Власне, за допомогою засобів символістської ідейно-естетичної свідомості обидва письменники сугестують в образній системі своїх творів цілий ряд чуттів і відчуттів, «обсервацій та медитацій».

Як і в драмі «Весілля» Станіслава Виспянського, надто в її останніх актах, у «Сні української ночі» Василя Пачовського усе драматичне дійство відбувається в атмосфері містифікації, його напруженість посилюється знаками прийдешніх надприродних сил, драматизується надзвичайно трагічними вольовими акціями людей у чеканні усамостійнення рідної землі. Реальні персонажі вступають у боротьбу з демонічними ворожими силами, на чолі яких стоїть Демон, котрий уособлює у собі зло, підступність, лукавство, прислужництво, загалом усе найупослідженіше у стосунках із силами добра. Саме Демон — лютий виконавець наказів московського царя, намагається викрасти і розбити «золотий вінець» (своєрідний символ незалежної України), посягти сумніви в головах студентів про доцільність боротьби за загальнонародну справу, за соборність рідних земель. У трактуванні Демона Василь Пачовський йде

від цілковито конкретного і реального образу Драгоманова, соціальні ідеї якого він сприймав як абсолютно ворожі нашій національній суверенності.

Щоб знищити студентів як могутніх представників різних верств українського суспільства, а відтак і зліквідувати будь-які спроби національного визволення, Демон пропонує викувати «меч» для Марка Проклятого, що є символом зрадництва і відступництва, фанатичної віри і користолюбства. За таких обставин Цареслав зможе ліквідувати йому неугодних і придушить повстання. Без студентів народ легко перетвориться, на його переконання, у звичайнісіньку юрбу, для якої більше важитиме «хліб, а не воля». Тож національна ідея порівняно легко буде приглушена, а згодом і зовсім витіснена із сердець народних мас. На перший погляд, не надто ускладнений розвиток сюжету драматургічного твору Василем Пачовським здатний повторити лише те, що вже відомо із п'єс його попередників, надто Станіслава Виспянського. Однак це оманливе відчуття, бо на такій подієвій канві український драматург розвиває цілий комплект цілковито своєрідних (національно і художньо) ідей та образів.

Чи не це мав на увазі Іван Франко, коли на початку ХХ століття у статті «Принципи і безпринципність» (1903) зауважував, що завдання літератури в тому, аби «бути зеркалом часу, малювати чоловіка в його суспільному зв'язку і в тайниках його душі, давати сучасності й потомності те, що Золя називав «людськими документами» в найширшому значінню сього слова» [31]. Бо створена система художніх образів засобами символістської поетики в «Сні української ночі» Василя Пачовського, по-суті, відбиває суспільне й особистісне в їх органічній сув'язі й створює відчуття панорамного бачення української перспективи, національної ідеї. Втілені в реальні та ірреальні образи, вони виростають із сакральних символів міфопоетичного комплексу і закодовують знічено-збайдужілу народну юрбу (міщан, офіцерів, газетярів тощо) ідеєю національного самоусвідомлення та патріотичного обов'язку.

Варто зауважити, що схожу систему таких символів витворював у своїх символістських п'єсах польський драматург Станіслав Виспянський. Не випадково дослідник його творчості Ян Якубовський називав письменника Протеєм польської літератури (згідно з грецькою міфологією морський бог Протей був провісником майбутнього, але він завжди вмів чудодійно змінювати свій зовнішній вигляд, тому його важко було впіймати). Влучне порівняння Станіслава Виспянського з Протеєм, очевидно, виникло з надзвичайної мінливості драматургічної творчості художника слова, мінливості аж до синтезу типів його авторської ідейно-естетичної свідомості. Запозичивши в романтиків довільне поводження з жанрами, він у своїх драмах найдивовижніше сполучає різні моделі художнього мислення (і не лише модерні), різні формально стильові прийоми. Так, наприклад, у п'єсі «Листопадова ніч» у події повстання 1830 року втручаються грецькі міфологічні постаті, в «Акрополісі» троянський цар Пріам і його дружина Гекуба з'являються на сходах краківського Вавелю, а дія «Визволення» відбувається на сцені Театру імені Словацького — це ніби репетиція, яку проводить Конрад (чи не Густав-Конрад із «Дзядів» Адама Міцкевича?).

У такому жанровому та сюжетному утворенні нової, модерністської драматургії українські та польські дослідники вбачали зрілість національної сценічної літерату-

ри. Щоправда, дехто з літературознавців і театрознавців пов'язував це із соціологізацією розвитку драматургічно-сценічного процесу початку ХХ століття. Іван Франко, оцінюючи українську художню літературу того часу й аналізуючи ті очевидні зміни в ній, що знаменували собою появу нової якості (суспільної й естетичної), відкрив закономірності цього: «Вірне те, що література в міру дозрівання поглиблюється, — але ж вияснімо характер цього поглиблення! Воно йде не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології» [32].

Дійти до такого твердження допомогло Іванові Франкові знання процесу світового письменства, зокрема західноєвропейської драматургічно-сценічної літератури (в тому числі й польської), а також найновіші досягнення в різних галузях науки, передовсім гуманітарної. Саме вона довела, наскільки непрості соціологічні категорії (приміром, війна, тиранія, розбійництво, приниження і загарбництво), наскільки велику роль у їх причинах відіграє момент індивідуальної й масової психології. «За прикладом науки, — пише Іван Франко, — пішла й новіша література і побачила одну із своїх задач у психологічній аналізі соціальних 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» [33]. То ж має цілковиту рацію сучасний український франкознавець Іван Денисюк, коли стверджує, що у цій Франковій тезі — ключ до розуміння нової якості психологізму в тогочасній літературі. Додаймо: і драматургії та в театральному мистецтві.

Власне, події суспільного й громадського буття України та Польщі, зображені Василем Пачовським та Станіславом Виспянським, проєктуються в їх типологічно близьких п'єсах не на рівні лише історичному, а передовсім на зрізі «душі й свідомості одиниці», виростаючи відтак у «нові соціальні категорії». Як у «Весіллі» польського автора, який устами Поета стверджує, що справжня Польща мусить існувати в серцях її відважних синів, а не в запродавцях, так і в «Сні української ночі» українського драматурга офірне світло свободи і незалежності запалюють гідні представники народу, хай і тяжить над ними зловіщий дух Марка Проклятого і Демона, котрі вічно прагнуть відновити криваву містерію сліпих інстинктів, зради і відступництва. Характерна для символістського типу художнього мислення відсутність конкретики, міфологізація фактів і явищ, зрештою, вияскравлення найсуттєвіших рис у них давали обом письменникам необмежену можливість докопатися до генетичних коренів українця та поляка, розвитку й утвердження їх ментальності.

Щодо драматургічної творчості Станіслава Виспянського, то як пише сучасний теоретик та історик польської драми Казімеж Вика, тут у найнесподіваніший спосіб переплітаються елементи поезики романтизму і реалізму, символізму та експресіонізму [34]. Однак саме символістський тип авторської свідомості був домінантним у багатьох його драматургічних творах, у яких система символів-образів завжди так чи інакше виражала певні усупільнені ідеї [35], байдуже, на чому вони ґрунтувалися — на історичній тематиці («Листопадова ніч»), релігійній («Прокляття»), побутово-інтимній («Судді»), реально-ірреальній («Весілля»). У цьому польський драматург близький до українського представника драматур-

гічно-сценічного модернізму Василя Пачовського. Вочевидь, у цьому й приховано пояснення творчого наслідування останнім естетичних і поетикальних засад «Весілля» Станіслава Виспянського чи й загалом символістського типу художнього мислення «молодополяка».

Таким чином, інтерпретація Іваном Франком українського та польського драматургічно-сценічного модернізму зламу XIX–XX століть, окреслена на рівні кількох письменників (Володимира Винниченка, Станіслава Пшибишевського, Василя Пачовського і Станіслава Виспянського), дає всі підстави говорити про контактено-генетичні та історико-типологічні характеристики, що давав цим явищам Іван Франко або ж проектувати на них висунені ним концепції нового письменства та мистецтва. Крім того, його розуміння історії літератури і театру (українського і польського) вкладається, як ми переконалися, в образ «духовного розвою нації», образ, що «ніколи не підлягає якійсь одній формулі». Провідником цього розвитку, потужним імпульсатором його оновлення Іван Франко називав літературно-сценічні напрями і жанри. Він розрізняв, як видно із аналізованих творів українських та польських авторів, у цьому об'єктивному процесі оновлення як традиційні (ті, що вже набули певного статусу) типи художнього мислення, зокрема, романтизм, реалізм і натуралізм, так і модерні вияви авторської ідейно-естетичної свідомості, зосібна, імпресіонізм, символізм, неоромантизм. То ж не слід уявляти Івана Франка як тотального ворога модернізму, хоча він як критик (саме критик, а не історик літератури) інколи полемізував з окремими його явищами чи окремими його представниками — чи то «молодомузівцем» Василем Пачовським, чи то «молодополяком» Станіславом Пшибишевським. Можна, отже, повторити слідом за львівським ученим Іваном Денисюком: «На жаль, Франко не виконав свого наміру — дати спеціальне дослідження техніки письменників «нової генерації». Але, вказавши на їх основні прикмети, він мав рацію, твердячи, що «з цього погляду прийдеться оцінювати їх появу і їх вплив майбутній критиці» [36]. Не претендуючи на вичерпність вивчення поставленої тут проблеми, таким чином актуалізуємо її для наступних дослідників-франкознавців.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Франко І., Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — К., 1976–1986. — Т. 11. — С.10. Далі, покликаючись на це видання, вказуємо порядковий том і сторінку.
2. Там само. — С.18.
3. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 31. — С. 51.
4. Там само. — С. 503.
5. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 31. — С. 504.
6. Там само. — С. 35.
7. Там само. — С. 33.
8. Див.,наприклад: Ільницький М. Від “Молодої Музи до “Празької школи”. — Львів, 1995. — С. 5–83; Моренець В. Національні шляхи поетичного модернізму першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. — К., 2002. — С. 27–44; Hutnikiewicz A. Młoda Polska. — Warszawa, 1996. — S. 435–431; Loch E. Wokółmodernizmu: Studia o literaturze XIX i XX wieku. — Lublin, 1996. — S. 223–246.
9. Цит. за: Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 31. — С. 406.
10. Там само. — С. 403.

11. Там само. — С. 32.
12. Kuplowski M. Iwan Franko jak okrytyk literatury polskiej. — Rzeszów, 1974. — 302 s.
13. Цит. за: Helsinga S. Stanislaw Przybyszewski. — Kraków, 1978. — S. 24.
14. Ibidem, s. 65.
15. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 35. — С. 111. Про Франкову концепцію новаторства літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст. йдеться у дослідженні Івана Денисюка “Невичерпність атома”. — Львів, 2001. — С. 178–182.
16. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 33. — С. 29.1 Див.: Гундорова Т. Модернізм як еротика “нового” (В. Винниченко і С. Пшибишевський / Т. Гундорова // СіЧ. — 2000. — № 7; Мороз Л. “Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. Мороз. — Київ, 1994; Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті / В. Панченко. — Кіровоград, 1998; Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка / В. Гуменюк. — Сімферополь, 2001; Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. Хороб. — Івано-Франківськ, 2002 та ін.
17. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 31. — С. 35.
18. Пачовський В. Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації / В. Пачовський // Хроніка” 2000. — 1993. — № 5 (7). — С. 186.
19. Євшан М. Сучасна польська література і її вплив на нашу / Микола Євшан // Критика, літературознавство, естетика / упоряд., авт. передм. Н. М. Шумило. — К., 1998. — С. 312.1 Франко І. Із секретів поетичної творчості / Франко І. — К., 1969. — С. 179.
20. Паскевич Н. Внутрішньо контактні зв’язки В. Винниченка-драматурга з С. Пшибишевським /
21. Н. Паскевич // СіЧ. — 2000. — № 7. — С. 51.
22. Ibidem. — S. 51.
23. Ibidem. — S. 51.
24. Ibidem. — S. 52.
25. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 33. — С. 176.2 Пачовський В. Автобіографія // Зібрані твори : у 2 т. / В. Пачовський. — Нью-Йорк, 1985. — Т. 1. — С. 17.
26. Ibidem. — S. 19.
27. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 41. — С. 159.
28. Там само. — Т. 35. — С. 186.
29. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / М. Ільницький. — Львів, 1995. — С. 54.
30. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 35. — С. 98.
31. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 35. — С. 365.1 Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Франко І. — Т. 35. — С. 363.
32. Там само.
33. Wyka K. Modernizm polski / K. Wyka. — Kraków, 1958. — S. 148–149.
34. Див.: Wyspiański S. Studium artysty. Materiały zeszytowej Uniwersytecie Jagiellońskim 7–9 czerwca 1995 pod redakcją naukową Ewy Miodońskiej-Brookes / S. Wyspiański. — Kraków, 1996. — S. 209–229.
35. Денисюк І. Іван Франко про новаторство літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст. // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3т., 4 кн. / І. Денисюк. — Львів, 2005 — Т. 2. — С. 313.