

драма, водночас і реалістичні, й алегоричні, натуралістичні та параболічні. Усі ці рівні, фази та цикли переплітаються, перебувають у постійному процесі трансформації та переходів. Не дивно, що індивідуальні духовні шукання І.Франко вибудовує в унісон із процесами самопізнання людськості, а також із природним колообігом народження та смерті. Цикли суб'єктивних духовних перетворень нагадують у його поезіях природні процеси зміни пір року, вбирають віталістичні заклинання, звернені й до матері-природи, й до вищого духу — знання. Такі перетворення мають і соціально-культурний символічний контекст. Він пов'язаний із національними ідеалами, з розвитком нової української інтелігенції, з якою поет ототожнює себе. У кожному з цих випадків — на рівні соціального ідеалу, нового знання, нової інтелігенції, власного “я” — ідеться про перетворення та народження нового стану й нового знання, а також про жертву, що “вмирає на шляху”. Символіка провідника, каменяра, іншими словами, *жертви, що вмирає на шляху*, як гностична тема отримає у Франкових творах багатопланове означення і стане центральною в його культурософії.

Микола Ільницький

ПОЄДИНОК ІЗ СОБОЮ: ПРОБЛЕМА ДВІЙНИЦТВА В “ПОЄДИНКУ” І.ФРАНКА ТА “ДВІЙНИКУ” Ф.ДОСТОЄВСЬКОГО

Перегук проблематики оповідання Івана Франка “Поєдинок”, як і поетичної візії з такою ж назвою (обидва твори датуються 1883 роком), із повістю Федора Достоевського “Двійник” (1846) такий прозорий, що дивно, чому це досі не привернуло уваги літературознавців, зокрема дослідників творчості І.Франка. Здається, один тільки Г.Грабович у статті “Вождівство і роздвоєння: “валєнродизм Франка” побачив Франків “Поєдинок” у контексті розробки мотиву роздвоєння в європейських літературах і назвав повість Ф.Достоевського¹.

На нашу думку, ці два твори можна розглядати як певний упровід, пролог, початкову стадію розробки однієї з магістральних тем у творчості як Достоевського, так і Франка, на чому стосовно кожного з них окремо наголошували дослідники. “Двійництво — чи не найсвоєрідніша тема Достоевського”, — писав Д.Чижевський у статті “До проблеми двійника у Достоевського”, при цьому наголошуючи, що перший твір, у якому вона порушена, а саме повість “Двійник”, залишався поза увагою тих дослідників, які вважали цей твір наслідувальним, що начебто “виник під впливом чи то “Шинелі”, чи то “Носа” Гоголя, чи західноєвропейських зразків”².

У І.Франка мотив розщеплення особистості, двійництва, що веде до поєдинку із самим собою, а далі й до зради та самогубства внаслідок втрати цілісності індивідуального “я”, теж пронизує всю його творчість, розгортаючись у розгалужені сюжети повістей та поем. “Поєдинок” (у прозовому та віршованому варіанті) як пролог до цієї проблеми теж залишався на маргінесі літературознавчих досліджень.

Аналіз мотивів двійництва та роздвоєності в усій складності закладеної в ньому проблематики був неможливий у літературознавстві радянського періоду, скерованого в одну площину — на виявлення класових антагонізмів, обминаючи сферу психологічних, а надто підсвідомих спонук людських учинків. “Снобом дволичності” оголошувався навіть Шекспірів Гамлет, з-під поли плаща якого нібито визирають “хвостики свастики” (за М.Бажаном).

Про характер підходу до цієї проблематики та її трактування дає уявлення монографія О.Дея “Іван Франко. Життя і діяльність”, у якій автор не тільки зводить складну колізію двійництва до механічного протиставлення “Мирона-відступника, що в розпалі бою зрадив повсталі маси й залишив їх на поталу ворогові, і Мирона-

¹ Грабович Г. Тексти і маски. — К., 2005. — С.105.

² Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — К., 2005. — Т.3. — С.360.

революціонера, який віддав життя за народ”, а й дає “класову” оцінку постаті Мирона-зрадника, убачаючи в ньому уособлення “продажних “проводирів” з табору народовців, українських і польських буржуазно-націоналістичних партій, які під виглядом “захисту” інтересів народу допомагали експлуатувати його польській шляхті та австрійсько-цісарській державі”³. Але навіть за такої “чіткості ідеологічних позицій” автор монографії мав би замислитися над тим, чому ці два персонажі-антиподи мають одне ім’я — Мирон, що ним письменник наділив цілу низку героїв своїх творів, прямо чи опосередковано пов’язаних із проблемою двійництва.

У повісті Ф.Достоевського акценти дещо інші: тут немає таких виразних слідів авторської “дуальності”, персонажі не виступають як його *super ego*, протагоністи та антагоністи. Постать Голядкіна відкриває “у творчості Достоевського галерею образів “маленьких” людей, у яких захована внутрішня роздвоєність, що може обернутися то “ротшільдівською” жаждою збагачення, то “наполеонівською” жаждою влади, — читаємо в передмові до 15-томного видання творів російського письменника. — В атмосфері постійного приниження й тиранічної влади сильного над слабким, усвідомлює Достоевський, людина постійно, усупереч тому, що видається природним і логічним з погляду тверезого глузду, поводить себе нелогічно. Принижена і зганьблена, вона добровільно бере на себе роль блазня, щоб цим іще сильніше розтривожити свої душевні рани. Слабка й залежна, вона не тільки страждає від своєї залежності, а й сама благає, щоб їй зв’язали руки, бо боїться свободи, до якої не привчена життям, більше, ніж несвободи, до якої звикла”⁴.

Такий підхід був одним спрощенням і кроком назад навіть порівняно з тим, що писали про ранні твори Достоевського його сучасники, які наголошували на їх спорідненості з петербурзькими повістями М.Гоголя. В.Майков, приміром, одразу після появи “Двійника” писав, що “Гоголь — поет переважно соціальний, а п.Достоевський переважно психологічний”⁵, а В.Белінський основною темою повісті “Двійник” вважав “тему душевного підпілля”⁶. Поява “Поєдинку” І.Франка помітної реакції не викликала.

Чи дає підстави схожість мотиву двійництва у творчості Ф.Достоевського та І.Франка ставити питання про вплив російського письменника на українського? Однозначно відповісти важко, якщо шукати конкретних збігів у творах обох авторів. Можна лише констатувати постійний інтерес І.Франка до творчості Ф.Достоевського, який поставав у його сприйнятті як “геніальний знавець людської душі й її патологічних збочень” (“Ідеї” й “ідеали” галицької москвофільської молодезі)”⁷.

Однак його ставлення не було академічно безстороннім, “літературознавчим”, що засвідчує у своїх спогадах про І.Франка С.Єфремов. “У мене крутилось на язичі одне питання, — зізнається він, — та я не став його зачіпати. Річ у тому, що тоді вже була надрукована в “Кіевской старине” моя праця про Франка (“Певець боротьби и контрастов”), і я знав, що взагалі Франко поставився до неї прихильно, бо навіть запропонував був мені, дізнавшись, що цензура її пошарпала, надрукувати цілу в Галичині. Але було в ній одне місце, яке мені самому здавалось ризикованим, — це те, де мова про споріднення Франкового таланту з “жорстоким талантом” Достоевського. І Франко того вечора сам звернув увагу на це. “Дивно, як ви вгадали... адже я ніколи про це не писав. Достоевського люблю найбільше, може, з усіх письменників. Москалі самі не знають, який скарб посідають в особі цього геніального серцезнавця, не розуміють і не цінять його як слід... І полилась блискуча імпровізація про Достоевського, гаряча, піднесена, ентузіастична...”⁸.

На жаль, С.Єфремов не розкриває змісту цієї блискучої імпровізації та яких

² Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — Т.3. — С.360.

³ Дей О. Иван Франко. Життя і творчість. — К., 1981. — С.285 -286.

⁴ Фриндлер Г. Ф.М.Достоевский и его наследие // Достоевский Ф.М. Собр.соч.: В 15 т. — Ленинград, 1958. — Т.1. — С.10.

⁵ Отечественные записки. — 1847. — Т.45. — С.417.

⁶ Белинский В.Г. Полное собр. соч. — М., 1955. — Т.9. — С.563.

⁷ Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1986. — Т.45. — С.417.

⁸ Єфремов С. Зі спогадів про Ів.Франка // Спогади про Івана Франка / Упор. М.Гнатука. — Л., 1997. — С.228.

проблем вона торкалася. Але не підлягає сумніву, що мотив роздвоєності персонажів Достоєвського знаходив відлуння у Франковій душі, хоч у його творах він розгортався в цілком іншій проекції.

Навряд чи можливо охопити всі аспекти мотиву двійництва у творчості обох письменників, адже це вимагало б залучення до розмови великої кількості творів, а також простеження пов'язаних із нею суспільних, психологічних, філософських та естетичних проблем. Отож зосередьмо увагу на зародженні мотиву двійництва, що містив у собі потенційні можливості подальшого розгортання й розгалуження. При такому підході на дослідника чатують пастки, зумовлені передусім тим, що авторське начало виступає тут у, сказати б, різних персоніфікаціях, об'єднуючи біографічного автора з функцією безстороннього наратора, а також переадресування авторської інтенційності маскам.

Така багатшаровість сюжету утруднює вибір інтерпретаційної стратегії. У ситуації, коли стрижневою виступає проблема розщеплення особистості як психологічна драма, психобіографія пов'язана з текстобіографією, шлях розуміння, за П.Рікером, спрямований “через двері рефлексії на рівень онтології”⁹. Такий підхід дає можливість виявляти приховані смисли, поєднуючи різні способи бачення проблеми, адже “сьогодні ми є людьми, які володіють символічною логікою, наукою екзегези, антропологією, психоаналізом і які, можливо, вперше мають здатність охопити єдиними запитаннями увесь людський дискурс”¹⁰.

У “Двійнику” Ф.Достоєвського та “Поєдинках” І.Франка роздвоєння, “дроблення” було зумовлене не втручанням надприродних сил, як, приміром, у романтичних повістях Е.-Т.-А.Гофмана (“Еліксир сатани”, “Золотий горнець”), і не тотальним конфліктом між “я” і світом як “утраченим раєм”, що посилюється його, цього світу, чужинецьким, емігрантським характером — як у романах В.Набокова (“Подвиг”, “Відчай”), де, зрештою, вловлюються й “підпільні” бунти героїв Ф.Достоєвського. У Ф.Достоєвського та І.Франка прагнення досягти єдності розколотих частин людської особистості ніколи не здійснюється. Але питання, які тривожать цих письменників, такі різні, що ризиковано говорити про безпосередній вплив російського письменника на українського. При незаперечній обізнаності І.Франка з творчістю російського класика проблематика “роздвоєності” в їхній творчості визрівала в духовній атмосфері ХІХ ст. і переломлювалася крізь індивідуальну призму бачення кожного з них.

Д.Чижевський проектує проблему двійництва в Ф.Достоєвського у філософський вимір як реакцію на російське просвітництво. Згідно з таким підходом ця проблема постає як категорія, що сигналізує втрату стійкості “я”, “онтологічної міцності етичного буття індивідуума”¹¹, а також породжує відчуття страху й загрози.

Мотив роздвоєння в І.Франка як онтологічний уперше потрактував М.Євшан. Він побачив у Франковій поетичній творчості присутність “роздвоєння в душі, а вслід за тим — трагізму”, зауважуючи при цьому, що “дарма поет ховається перед самим собою за шанець гарту та твердості, дарма відхрещується від себе самого та відмежовує себе від плодів свого-таки духа. Рідні діти все-таки будуть почувати свою спільність з батьком... “Зів'яле листя” — найбільш інтимний документ поета в епоху найбільше загостреної боротьби з самим собою”¹². Тут маємо по суті модель, яку П.Рікер трактує як “іншість, яка могла б виступати конститутивом самості. “Сам як інший” — вже одразу визначає, що самість самого (du soi-meme) до такої міри імплікує іншість, що перша виявляється немислимою без другої і через другу...”¹³.

Не так важливо, чи щоденник самогубця був для І.Франка одним із джерел при створенні “Зів'ялого листя”, чи це літературна фікція. І в першому, і в другому випадку маємо прийом літературної гри; у першому — реальний факт трансформується у фігуру

⁹ Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької. — Л., 2002. — С.290.

¹⁰ Там само. — С.297.

¹¹ Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — Т.3. — С.373.

¹² Євшан М. Поетична творчість Івана Франка // Українська хата. — 1910. — № 7/8. — С.459.

¹³ Рікер П. Сам як інший. — К., 2000. — С.10.

“маска-свідомість”, у другому — ліричний суб’єкт набуває ознак “персонажа-маски”. Тут маємо зразок паралельних кодів, семіотичної подвійності тексту, де внутрішня психодрама знаходить свій текстовий еквівалент. Осердям, яке об’єднує ці два аспекти, виступає подвійна функція імені “Мирон” — як псевдоніма і як персонажа: псевдонім Мирон належить до сфери психобіографії, а персонаж — до сфери текстобіографії.

І Франкові “Поєдинки”, і повість Достоевського “Двійник” уже дають приклади єдності психобіографії і текстобіографії, у них домінує прагнення подолати двійництво й досягти ідентичності суб’єкта, подолати розлом, що загострює протистояння. Тут у загальних рисах можна застосувати структурну схему: суб’єкт-двійник, яку окреслює М.Долар у передмові до психоаналітичної студії О.Ранка “Двійник” (“Der Doppelgänger”): “Суб’єкт [...] конфронтує зі своїм двійником, образом самого себе; ця конфронтація може розпочатися із зникнення його дзеркального відображення або тіні, чи з укладання пакту; це спричиняє безпосередньо появу жахливого страху, розклад звичайної реальності суб’єкта, руйнування фундаменту його світу. Звичайно, тільки суб’єкт може бачити свого двійника, який з’являється лише у тривожній сфері, чи лише суб’єкт може реально сприймати його присутність. Далі двійник продукує два, як здається, суперечливі аспекти: він влаштовує справи так, що це має для суб’єкта погані наслідки: виринає у невідповідні моменти, спричиняючи провал; він же реалізує приховані чи стримані бажання суб’єкта, робить речі, на які той ніколи не зважився б, чи які ніколи не допустила б його совість. У жахливому фіналі він убиває свого двійника, але, вбиваючи його, він убиває й себе, не знаючи, що його власна субстанція і його власне буття концентруються у його двійникові”¹⁴.

В аналізованих творах і російського, і українського письменників виразно простежуються паралелі, які охоплюють ключові структурні моменти сюжету, основу їхнього каркасу. Найперше — це стан розгубленості, неусвідомленої тривоги, який дає підставу суб’єкту сприймати двійника не як реальну постать, а радше як матеріалізацію власного психічного стану. Присутність цього невідступного страху суперечить тверезому глуздові, логіці поведінки психічно нормальної людини. Герой відчуває цю аномалію, але нездатний її подолати і дедалі глибше поринає у стан внутрішнього роздвоєння психіки.

Скажімо, герой “Двійника” Ф.Достоевського Яків Голядкін аж ніяк не відразу зустрічається зі своїм двійником. Спершу він “моделює” його появу у своїх мареннях і поступово доходить до передчуття стану роздвоєності власного буття й удаваності себе іншим, що сигналізує про появу двійника: “Уклонитися чи ні? Відгукнутися чи ні? — думав у невимовній тузі наш герой, — чи прикинутися, що не я, а хтось інший, разюче схожий на мене, і дивитись, мовби я тут ні при чому. Зовсім не я, не я та й по всьому! — казав пан Голядкін, знімаючи капелюха перед Андрієм Пилиповичем і не зводячи з нього очей. — Я, я нічого, — шептав він силоміць, — я зовсім нічого, це зовсім не я, Андрію Пилиповичу, це зовсім не я, не я та й по всьому”¹⁵.

Психологічно схожу ситуацію спостерігаємо і в поетичному “Поєдинку” І.Франка. Герой — на полі бою, у лавах бійців, що потісняють ворога, але чомусь не відчуває загального пориву, а навпаки, перейнятий внутрішньою тривоگوю, відчуває внутрішній дискомфорт:

В ряді борців, заляканий смертельно,
Блідий, в знесиллі, пилом весь укритий,
Ішов і я, щоби боротись ревно.
Я на лиці чув жар несамовитий
І в серці чув докору крик зловіщий —
Я йшов в огонь, мов зрадник, встидом битий.

¹⁴ Цит за: *Фісськова С.* “Я як інший”. Мотив двійника як особливий варіант експресіоністичної проєкції особистісного “я” // *Експресіонізм*. Зб. наукових праць. — Л., 2004. — С.83.

¹⁵ *Достоевський Ф.М.* Собр.соч.: В 15 т. — Т.1. — С.152.

А прецінь я, підданий найвірніший,
Ішов під стягом законної власті,
Сповняв свій обов'язок найсвятіший...¹⁶.

Тут теж двійник ще не з'явився, але поєдинок у собі самому вже почався. Зникає “мов”, і внутрішня нестабільність матеріалізується в сюжетну колізію.

І в Ф.Достоевського, і в І.Франка перед нами ситуація чи радше розгортання “механізму” розщеплення психологічного стану, що в російського письменника подається через психологічний аналіз ситуації, а в українського — через алегоричну картину.

Сучасна психоаналітична наука вирізняє цілий комплекс проявів такого переходу від психічного роздвоєння особистості до появи двійника: марення, сну, дзеркала, тіні тощо. У повісті Ф.Достоевського події розгортаються за законами візіонерського, “нічного”, за визначенням К.-Г.Юнга, типу творчості, що протистоїть типу психологічному, денному, символізуючи тривогу й небезпеку, загнаних у підсвідомість глибинних шарів психічного¹⁷.

Нав'язлива манія переслідування починається в Голядкіна з невиразного передчуття присутності когось біля себе: “Нарешті, виснажений докраю, пан Голядкін зупинився, сперся на поручні набережної, схожий на людину, в якій раптово, зовсім несподівано потекла носом кров, і став пильно дивитись на каламутну, чорну воду Фонтанки. [...] Раптом... він здригнувся усім тілом і мимоволі відскочив кроків на два вбік. [...] А тим часом йому здалось, що хтось тепер, цієї хвилини, стояв ось тут, біля нього, поряд із ним, також спираючись на поручні набережної, і — дивна річ! — навіть щось сказав йому, щось швидко сказав, уривчасто, не цілком зрозуміло, але щось досить близьке, що стосується його”¹⁸. І лише на порозі власної квартири Голядкін пересвідчився, що “нічний приятель був не хто інший, як він сам, — сам пан Голядкін, інший пан Голядкін, але зовсім такий, як він сам, — одне слово, можна сказати, достоту його двійник”¹⁹.

“Каламутна, чорна вода Фонтанки” веде читача у світ віддзеркалень як призми щораз нової появи двійника у “скаламученій” свідомості Голядкіна — то в дзеркалах крамниць, то у відблиску на пляшечках з ліками в аптеках. Це невідступне переслідування сягає апогею вві сні, коли на його місце з'являється двійник. Тут, власне, й зосереджена основна ідея повісті “Двійник”, яку Д.Чижевський формулює як проблему етико-онтологічної стійкості особистості, оскільки “поява двійника і витіснення ним Голядкіна з його “місця” виявляє лише ілюзорність цього “місця”. Адже двійник утримується на всіх “місцях” — від канцелярії до кабінету його превосходительства — лише завдяки суто зовнішнім, не глибоколюдським рисам свого характеру — спритності і пролазливості, що їх міг би побажати (і потайки бажав) собі Голядкін-старший, але ці поверхові, неістотні нелюдські риси так само ніякого “місця” в житті не забезпечують”²⁰.

У “Поєдинку” І.Франка почуття глибокого внутрішнього роздвоєння теж виражене через появу двійника, де ego й alter ego постають як вороги в поєдинку, що в ньому один із них мусить полягти. Утім, і поетичний, і прозовий варіанти Франкового “Поєдинку” містять виразний натяк на те, що не слід сприймати сюжет як реальну, життєву подію: прозовий варіант названий “зимовою казкою”, до того ж, епіграф з Гете “Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust” (“Дві душі живуть у моїх грудях”) дає ключ до трактування дуалістичності як психологічного феномена. У творах обох авторів виразно виступає “сумерковий”, отже, за Юнгом, візіонерський характер ситуації, наголошено на “безтямності” героя. Утім, стосунки між двійниками в “Поєдинку” видаються ускладненішими, ніж у “Двійнику”. У Ф.Достоевського маємо все-таки “реального” героя Голядкіна і його alter ego. У І.Франка — навпаки: голосом автора-наратора виступає навіть не начебто правдивий Мирон, від імені якого ведеться розповідь, а Мирон-привид. Бо цей “правдивий” Мирон несе на собі тавро провини: “Я

¹⁶ Франко І. Цит. вид. — Т.1. — С. 78-79.

¹⁷ Юнг К.-Г. Архетипи и символы. — М., 1991. — С.46.

¹⁸ Достоевский Ф.М. Цит. вид. — Т.3. — С.184.

¹⁹ Там само. — С.189.

²⁰ Чижевський Д. Цит. вид. — Т.3. — С.365.

йшов в огонь, мов зрадник, встидом битий”²¹. У прозовому варіанті твору Мирон-привид теж постає як докір цьому начебто реальному Мирону, що зрадив колишні принципи: “Так, се справді був Мирон! Се справді був я, такий сам, як колись, у найкращі, найсвятіші дні моєї молодості! В гордій, смілій поставі, блискучій зброї стояв мій власний образ передо мною, мірячи мене строгим, грізним оком судді, який бачить перед собою затверділого і непоправного злочинця”²². Отже, у двобій гине “правдивий” Мирон, а перемогу здобуває Мирон-“привид”. До подібного прийому заміни дійсності ілюзією вдався пізніше Оскар Вайльд: справжня суть героя (Доріана Грея) — це його портрет, а маска — його обличчя.

У “Поєдинку” пунктирно окреслена ситуація, яка згодом була розгорнута в поемі “Похорон”. Спостерігаємо тут і першу заміну облич масками, які чи підмінюють ці обличчя, чи, навпаки, доповнюють, увиразнюють одне обличчя. Бо ж промови на банкеті князя, графа, барона, генерала та й самого Мирона — хіба це не голос однієї розщепленої іпостасі, розколотої свідомості.

Зауважмо також, що ситуація має тут “нічний” характер. У такому разі промови на банкеті опонентів Мирона можуть сприйматися як голоси його власної душі, яка чинить самосуд над собою за всіма правилами судової процедури: оскарженням, обороною і, нарешті, вироком, де кожна зі сторін має право висунути свої аргументи, що насправді виявляється поетичною умовністю, “чарами місячної ночі”²³.

Але повернімося до “Поєдинку”. Ситуація, пунктиром окреслена в “Поєдинку” й укладнена та поглиблена в “Похороні”, засвідчує символічний характер злочину як літературного прийому. Г.Грабович убачає в ідеї Франкового двійництва ще один атрибут психоаналітичного роздвоєння — архетип тіні, яка гіпостазує “темний” і “репресований” боки людського “я”, що “великою мірою витворюється під впливом колективної проєкції на одиницю: різні сильні та потенційні моменти людського “я” — індивідуальність, творчість тощо — демонізуються, “легалізуються” колективними, суспільними цінностями”²⁴.

Актуалізація тіні як частини індивідуального “я”, як авторефлексії веде дослідника до найлогічнішого, на його переконання, способу розв’язання цієї колізії — до “самогубства”. У “Поєдинку” все ж важко, по суті неможливо, визначити, котрий із двійників правдивий, а котрий фальшивий, котрий патріот, а котрий — відступник. На цій складності наголошує Г.Грабович, звертаючи увагу на те, що “на тематично-нарративному рівні та в контексті топосу і теми двійника “Поєдинок” немовби виповнює функцію остаточної розв’язки традиційної дилеми: в чому справжня тотожність, за якими критеріями її вирішувати?”²⁵. Він вирізняє критерій моральний, який, з одного боку, ускладнює орієнтацію в дилемі “обличчя-маска”, а з другого, “тут правдивою іпостасцю автора є не його чутний голос, його формальна присутність у постаті оповідача. Правдивий Мирон (Франків *de nome plum*, зрозуміло) є той, який ототожнює себе з певними моральними (і насправді ідеологічними) критеріями:

“Ні, сам ти привид!” — відповів я сміло.
“А чим же дійсність ти свою докажеш? —
Сказав тамтой. — Лиш за високе діло,
За волю люду, на котру ти важиш,
За хліб для бідних, за добро обдертих
Правдивий Мирон б’єсь, а ти що скажеш?”²⁶.

Також думки дотримується і Б.Тихолоз: “Між трупи повалився таки “відступник”: адже “правдивий Мирон” заперечив будь-які поступки за моральне зло. Відкрита рана внутрішньої роздвоєності лікується “оперативним втручанням”: сумніви відкидаються,

²¹ Франко І. Цит. вид. — Т.1. — С.79.

²² Франко І. Цит. вид. — Т.16. — С.184.

²³ Франко І. Цит. вид. — Т.5. — С.89.

²⁴ Грабович Г. Цит. вид. — С.107.

²⁵ Там само. — С.105.

²⁶ Там само.

долається комплекс незреалізованого гріха, гіпостазований в образі зрадника-близнюка, — і зрештою перемагають світлі, життєствердні, активно-творчі сили. Подолати свого двійника означає повернути собі самого себе²⁷. Однак звернімо увагу: Г.Грабович пише про “немовби” остаточну розв’язку, а Б.Тихолоз зазначає, що “гріх” “не був викорінений одним символічним пострілом: занадто глибоко він загніздився”²⁸.

Постріл був символічний, бо символічний був гріх. Навіть у поемі “Похорон”, де проблема двійництва з індивідуального плану глибше проєктується в суспільну площину і відступництво набуває нових вимірів, фундаментальних духовних орієнтирів, а кара за відступництво (смерть і похорон) виступає як вищий ступінь самооцінки, — навіть тепер ми не могли б знайти якоїсь реальної провини, реальної зради Мирона, не могли б притягти його до публічного суду, щоб визначити міру злочину й відповідну кару за нього. Це суд, на якому оскарження і захист — у самому собі, а трагедійний фінал виступає як катарсис, духовне очищення. Тому вся страшна трагедія, яка розгортається в “Похороні”, завершується вказівкою на “сон”, яким вона, по суті, була від самого початку, отже — це всуціль символічна картина, що розгорнулася у психологічній сфері, де кожний вчинок того чи того персонажа (поетової маски) має суто внутрішню мотивацію, внутрішню міру оскарження чи виправдання.

Це виразно помітно, якщо порівняти “Поєдинок” (ба навіть і “Похорон”) із повістю “Гриць і панич” (1898), у якій сюжетні колізії значною мірою співвідносяться з колізіями “Поєдинку”, але розгортаються не в умовно-алегоричному ключі, а поставлені на реальний ґрунт суспільних відносин галицької дійсності середини ХІХ ст. Зміна призми бачення дає можливість увиразнити критерії того, що слід вважати зрадою, а що ні. У повісті висвітлюється зумовленість того чи того вибору певною ситуацією та проблема узгодженості цього вибору з моральними засадами героя.

Сільський парубок Гриць Тимків навіть під тортурами не назвав місця, куди він спровадив панича Никодима, який готував повстання поляків проти австрійської влади. Героїзм Гриця мав моральну опору: не зламати свого слова, тобто не зрадити самого себе. Але коли той самий Гриць потрапляє до австрійського війська, він не погоджується пристати до польських повстанців і виступити супроти влади. З одного боку, тут діє та ж вірність даному слову: “Пане генерале, я австрійський вояк і присягав цісареві на вірність”²⁹. Але крім цієї формальної вірності озивається глибша — моральна засторога: він не може погодитися із польськими повстанцями, що “русини — то тільки часть польського народу”³⁰. І ось у вирішальну мить штурму повстанців він майже несвідомо натиснув на курок, “грюкнув вистріл, і трафлений в саме серце Никодим Пештешельський на лице повалився з барикади”³¹. Прикметний фінал повісті, зокрема самооцінка героя: “Гриць ішов у ряді, робив усе на команду, але не тямив нічогісінько. Вистріл, що повалив панича, бачилось, прошиб і його власне серце”³².

Знову маємо символічне самогубство? Попри два протилежні вчинки Гриця не можемо говорити про внутрішнє роздвоєння, радше навпаки — кожен із цих учинків має свою морально-психологічну мотивацію. Готуючи текст повісті до збірки “З бурливих літ” (1903), І. Франко уточнив навіть села, де відбувалися події, увиразнюючи цим документальну основу твору, що сприймається як певна його опозиційність до “Поєдинку” та “Похорону”. Ще виразніше ця опозиційність прочитується в заключних рядках повісті “Гриць і панич” та поеми “Похорон”: “Усе в Грицевій тямці промайнуло, мов дикий, важкий сон” (“Гриць і панич”)³³, “Усе те — чари місячної ночі” (“Похорон”)³⁴. У першому випадку сон виступає як певна аномалія до природного стану і протистоїть природному психічному станові персонажа, а в другому сон — це “реальний” стан, призма бачення, з якої треба виходити при тлумаченні і ситуації, і

²⁷ Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка. — Л., 2005. — С.122-123.

²⁸ Там само.

²⁹ Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т.21. — С.283.

³⁰ Там само.

³¹ Там само. — С.286-287.

³² Там само. — С.287.

³³ Там само.

³⁴ Там само. — Т.5. — 89.

персонажів.

Аналізуючи подальший розвиток теми двійництва у творчості Ф.Достоевського (“Біси”, “Підліток”, “Брати Карамазови”), легко спостерегти прийом дроблення одного персонажа на різних осіб — на маски, які втілюють різні ідеологічні, світоглядні орієнтації та моделі поведінки. Такий, зокрема, Ставрогін із роману “Біси”. На противагу Голядкіну, який не усвідомлював природи свого двійництва, Ставрогін добре знає, що особи, які співіснують у ньому (революціонер, слов’янофіл, самозванець), — це “різні еманції його духу”. Серед цих еманцій і сам біс, який шарпає його на всі боки. Це усвідомлення присутності бісівства — не прикмета власного духу персонажа; це сатанинська маска, що витісняє Бога. А втрата божественного в людині веде до моральної деградації, розпаду особистості.

Звідки ж береться ця бісівська машкара, що зливається з обличчям людини або й замінює його? Чи не найточнішу відповідь на таке запитання дає образ Івана Карамазова, власне його двійник — чорт Івана Карамазова — з роману “Брати Карамазови”. Джерело це — раціоналізм, що ігнорує особистісний чинник, моральний критерій самоцінності людської індивідуальності. Чи існує шлях виходу зі стану “гордині розуму”, духовного відродження? Для Івана Карамазова це шлях сорому, каяття за навіть не скоєні злочини, відчуття безневинної провини.

Ідея такої ж усвідомленої, хоча й не скоєної провини, прочитується і в творах І.Франка, в основі яких лежить тема двійництва (крім поетичного та прозового варіантів “Поєдинку”, поеми “Похорон”, до таких творів із певною умовністю можна віднести поеми “Смерть Каїна”, “Іван Вишенський”, повість “Лель і Полель”, роман “Перехресні стежки” та ін.).

З романами Ф.Достоевського твори Франка зближують не тільки елементи стилю, зокрема поєднання реалістичних та ірреальних елементів, дуальність людських облич, внутрішні монологи, реалії життя й сонні візії, що стосовно Достоевського Д.Чижевський окреслив як “трансцендентальний психологізм”³⁵. Їхню спорідненість можна простежити і на глибшому концептуальному рівні.

Аналіз проблеми двійника у Ф.Достоевського привів Д.Чижевського до висновку, що етична функція появи двійника, певне, подібна до етичної функції смерті, — втрата суб’єктом буття (бо втрата суб’єктом буття зводить суб’єкта до безликовості, до “речоподібності”, байдуже, у розумінні матеріального чи то абстрактно-ідеального буття, тобто знімає буття суб’єкта як суб’єкта) — украй рішуче ставить перед суб’єктом проблему: або почати нове життя в Абсолютному бутті, або відійти в ніщо³⁶.

Чи не подібного висновку доходить Г.Грабович у статті “Вождітво і роздвоєння: “валенродизм” Франка”: “...Споглядання власної смерті не раз перетворюється у Франка на візію або “фантазію” самогубства, тобто на своєрідне психологічне примірювання цього вчинку. Таким саме є і “Поєдинок”. Адже поєдинок між двома іпостасями свого “я”, постріл одного Мирона в другого — це не щось інше, як наративізація, тематизація психологічного стану. Кільканадцять років пізніше, у “ліричній драмі” “Зів’яле листя” (1896) Франко розгорне нові виміри цього комплексу”³⁷.

Виміри цього комплексу у Франка теж мають етичний характер. Нагадаємо: у “Поєдинку” “зрадник, горем битий”, стріляючи у свого двійника, а насправді — “правдивого” Мирона, який виступає втіленням моральної безкомпромісності, сам гине від цього пострілу. Але це було радше зняття конфлікту, аніж його розв’язання, бо, як справедливо зауважує Б.Тихолоз, “протагоніст і антагоніст у “Поєдинках” — насправді одна особа, два полюси однієї розщепленої душі”³⁸, і на кону драматичного дійства Франкових творів ще не раз розгортатимуться нові “поєдинки” внутрішніх антиподів.

Логіка цих протистоянь веде суб’єкт Франкової лірики та персонафіковані іпостасі його внутрішнього “я” до майже того результату, до якого прийшов Достоевський: через

³⁵ Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — Т.3. — С.362.

³⁶ Там само. — С.383.

³⁷ Грабович Г. Тексти і маски. — С.107.

³⁸ Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка. — С.123.

появу етичного двійника і функцію етичної смерті до відновлення стійкості особистості в абсолютному бутті. Чи не такий мотив задекларований у передньому слові до “Похорону” легендою “про великого грішника, що наvertsється на праведний шлях візєю свого власного похорону”³⁹. Мотив цей розгортається у третьому жмутку “Зів’ялого листя”, де поклін Будді пов’язаний з Нірваною — звільненням від страждань через деперсоналізацію і злиття індивідуального буття з Абсолютом, безсмертною першоосновою світу.

Ще одна дотичність ліній між Ф.Достоевським та І.Франком окреслює зв’язок їхньої творчості з філософськими ідеями ХХ ст. крізь призму “розколотої душі”, виявляє риси як схожості, так і розбіжності.

У художніх творах І.Франка більшою мірою, аніж у наукових працях, спостерігаємо відгомін переорієнтації від позитивістського світогляду на засади, в основі яких лежить ірраціональне начало: “потік життя”, феномен індивідуального досвіду, культ інтуїтивної свідомості тощо (А.Шопенгауер, А.Бергсон та ін.).

Ф.Достоевського трактують як попередника нераціоналістичних течій у філософії, як своєрідний художній еквівалент раннього екзистенціалізму к’єркегорівського типу, який ґрунтувався на підвалинах не гегелівського абсолютного духу, “гордині розуму”, а конкретного людського існування, людської екзистенції, яка єдина є носієм онтологічної стійкості, оскільки, за К’єркегором, людина, яка мислить абстрактно, — двоїста людина (пор.: інтелектуалізм Ставрогіна в “Бісах”, що породив у галюцинаціях його двійника — біса).

Якщо екзистенціалізм данського мислителя С.К’єркегора мав, сказати б, загальносвітоглядний характер, то ідеї Ф.Достоевського мали й конкретну суспільну адресацію — вони були спрямовані проти явища, яке ми в недавні ще радянські часи називали революційним демократизмом і яке уособлювалося іменами В.Бєлінського, М.Чернишевського, М.Добролюбова, М.Салтикова-Щедріна та ін., що стали, власне, предтечами більшовизму. І.Франко теж зазнав впливу цієї ідеології, але він зумів подолати його.

Національний характер і соціальна адресація ідей Ф.Достоевського не затерли в них філософської концепційності, отже, не дивно, що романи російського класика стали настільними книгами представників європейської філософської думки ХХ ст. Один із них, представник герменевтичного напрямку Г.-Г. Гадамер, так скаже про це в автобіографічних нотатках: “...Висловлювання мистецтва, як і великих філософів [...], підняло тривожну наполегливу претензію на істину, що її неможливо нейтралізувати жодною “проблемною історією” й підігнати під закони суворої науковості й методичного поступу. Під впливом нового сприйняття К’єркегора це називалося тоді в Німеччині “екзистенціальним”. Ішлося про істину, яка мала знайти своє свідчення не так у загальних висловлюваннях або знаннях, як у безпосередності власного переживання й у незамінності власного існування. Нам здається, що передовсім знав про це Достоевський”⁴⁰.

Д.Чижевський називає художній аналіз Ф.Достоевського “трансцендентально-психологічним”⁴¹, акцентуючи на неповторності індивідуального буття, яке має онтологічний вимір і в якому поєднані тимчасове і вічне. Чи не подібною була логіка міркувань основоположника феноменологічної школи у філософії Гуссерля, для якого буттєвісного сенсу набуває людська суб’єктивність, що її він називає трансцендентальною рефлексією. Ця ідея онтологічної цілісності особистості, виражена через подолання роздвоєності, у фундаментальному плані, безперечно, споріднює творчість Ф.Достоевського та І.Франка.

Проте варто наголосити не тільки на типологічній схожості, а й на тому, що відрізняє творчість українського та російського класиків, зокрема крізь призму теми двійництва. Передусім проблема роздвоєння у Франка постає в тісній сукупності багатьох аспектів — моральна самототожність особистості вивіряється суспільно-політичним тлом,

³⁹ Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т.5. — С.54.

⁴⁰ Гадамер Г.-Г. Істина і метод. — К., 2000. — Т.2. — С.428-429.

⁴¹ Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. — Т.3. — С.362.

загостреністю національного питання та акцентованим біографізмом. Особистісний стрижень скріплює ситуації, що сприймаються як варіації одного наскрізного сюжету, як голос непогамовної тривоги, що об'єднує голос авторського "я" з голосом народу: "Чи вірна наша, чи хибна дорога?" ("Похорон")⁴².

Отже, в єдине зливаються аспекти онтологічний, суспільно-політичний і психологічний, що особливо виразно ототожнення постійного Франкового псевдоніму Мирон з іменами його героїв у творах на теми роздвоєння, "наймів у сусідів" та валенродизму. Це вже царина неповторного Франкового світу, і паралелей з Достоєвським чи іншими письменниками шукати не доводиться. Утім, ця проблема виходить за межі нашої розвідки.

⁴² Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т.5. — С.88.

Роман ГОЛОД

ПОЕТИКА ІМПРЕСІОНІЗМУ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Доля імпресіонізму в українському літературознавстві мало чим різниться від долі його найближчих літературних "родичів" — натуралізму й експресіонізму. Естетика радянської доби в різні періоди виробляла різне ставлення до означених напрямів, хоча в цілому в естетиці, яку можна в повному значенні слова назвати "радянською", ці напрями особливою увагою дослідників не користувались. І якщо на початку ХХ ст. існування українського імпресіонізму було очевидним для таких дослідників історії української літератури, як І.Франко, М.Зеров, П.Филипович, С.Єфремов, то приблизно з 30-х років починається період замовчування імпресіоністичних тенденцій у розвитку українського літературного процесу. Зацікавлення українським імпресіонізмом зберігається переважно у представників діаспори (Черненко О. "Михайло Коцюбинський — імпресіоніст", 1977). В Україні ж реабілітація імпресіонізму починається в 90-х у працях Ю.Кузнецова ("Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст." (1995), його ж у співпраці з П.Орликом, посібник для вчителя "Слідами феї Моргани..." (1990), В.Агеєвої ("Українська імпресіоністична проза", 1994).

Більшість істориків літератури пов'язує явище українського імпресіонізму з творчістю М.Коцюбинського. Однак на сьогодні очевидна вже низка імен письменників — не тільки наступників Коцюбинського, а і його сучасників, навіть попередників, творчість яких може розглядатися у співвіднесенні із згаданим літературним напрямом. І.Франко в художній практиці теж неодноразово звертався до прийомів і засобів зображення, властивих імпресіоністичному мистецтву.

Проблема напрямом того чи того Франкового твору щільно пов'язана із проблемою жанру. Розвиток літературного процесу довів, що різні літературні напрями мають власні системи найчастіше вживаних жанрів: романтизм надає перевагу ліриці та драмі; реалізм — великим епічним жанрам; модернізм повертається до ліризації та драматургії, культивує малу прозу. Імпресіонізм тяжіє також до малих прозових форм. У романі чи повісті цей напрям існує хіба що у вигляді живописних (як правило, пейзажних) імпресіоністичних вкраплень, які у структурі твору виконують локальну, епізодичну роль, задовольняючи потребу у змалюванні яскравого візуального пластичного образу, у створенні певного настрою тощо. Але справжньою "стихією" літературного імпресіонізму стала фрагментарна, безфабульна проза в різних її варіантах (поезія в прозі, етюд, шкіц). Психологічна проза, яка прийшла на зміну соціально-психологічній, вимагала концентрації авторської уваги на експресивно наповненому окремо взятому яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так зароджувалася безсюжетна проза.