

Роман Піхманець

“ІВАН ФРАНКО ПОСТАВИВ МЕНЕ МАЛИМ НАСЛІДНИКОМ СВОЇМ” (ВАСИЛЬ СТЕФАНИК)

Про стосунки Василя Стефаника з Іваном Франком написано вже чимало. Однак ще досі належно не витлумачено твердження В.Стефаника про те, що “Іван Франко поставив мене малим наслідником своїм”¹. Син письменника Юрко у статті “Франко і Стефаник” сумнівався в достовірності цих слів (“Можна б сперечатися про те, наскільки таке твердження згідне з правдою...”), убачаючи в них лише бажання батька “бути бодай малим наступником Франка, а також, що в своєму житті і творчості він намагався йти тим самим ідейним шляхом, яким ішов його великий попередник Іван Франко”². Хронологічно останньою спробою в цьому напрямку стала праця Романа Горака “Староста на весіллі”³. Автор, як на мене, вдало визначив напрямок пошуку цього “наслідства по Франкові”, та дещо легковажне поводження з фактами і характер його розвідки (художньо-документальна оповідка) не дозволили належно розкрити питання. А крім того, багато моментів залишилося поза увагою автора. Адже в цій фразі, як і у творах В.Стефаника загалом, важить кожне слово, пауза, акцент. Гадаю, що проблема повинна вирішуватися не лише крізь призму характеристик і оцінок І.Франком творчого доробку новеліста, а й сприйняття їх самим автором “Камінного хреста”.

Коли наприкінці 1897 року в чернівецькій “Праці” були опубліковані перші сім новел В.Стефаника, реакція І.Франка, який уважно стежив за появою і ростом молоді літературної порослі та мав славу доброго вихователя і наставника, не забарилася. Тим паче, що вже добре знав автора як “свого гарячого прихильника і при потребі охоронця”⁴. У січневому номері чеського журналу “Slowensky Pehled” за 1898 рік він надрукував статтю “Русько-українська література”, в якій згадав і новели В.Стефаника*. На ґрунтовну і всебічну розмову було ще зарано, зате постать їхнього творця не могла залишитися непоміченою. Ця згадка-привітання показова. Всього кілька слів, висловлених обережно, з певними очікуваннями і сподіваннями, але вагомих: молодий і мало кому знаний новеліст оцінюється як “дуже талановитий та оригінальний письменник”⁵.

Схоже, що така характеристика стала несподіванкою для самого новеліста. Через шквал змішаних почуттів і бурю емоцій він довго не міг повірити у сказане метром і не знав, зрештою, як розуміти його твердження. Ошелешений тими словами, не міг собі дати раду з думками й переживаннями. Пізніше він прямо зізнавався друзям, що “попросту перелякався”, “коли Франко похвалив мій

¹ Стефаник В. Твори. – К., 1964. – С.242.

² Клиновий Ю. Моїм синам, моїм приятелям: Статті й есеї. – Едмонтон-Торонто, 1981. – С. 87.

³ Див.: Горак Р. Староста на весіллі // Літературна Україна. – 2006. – №17. – 11 травня. – С. 1, 7.

⁴ Клиновий Ю. Моїм синам, моїм приятелям. – С. 82.

* Тому аж ніяк не можна погодитися з твердженням Р.Горака, що “Іван Франко мовчав”.

⁵ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 41. – К., 1984. – С. 87. Далі при покликанні на це видання зазначаю в тексті том (перша цифра) і сторінку.

талант”⁶. Щонайменше дві думки не виходили з голови. Перша: “треба буде писати, і то добре писати, коли сам Франко дав мені цидулку, що я талановитий письменник”⁷.

Інакше кажучи, вже тоді промайнула думка, що І.Франко “поставив” його, поки авансом, на таке високе місце в історії літератури, аж голова паморочилася. Підсвідомо розумів, наскільки це було можливо в такому стані, що треба буде ще виправдовувати таке довір’я, як, зрештою, саме право називатися письменником. Відповідно, логічною була друга думка чи бажання: негайно зустрітися з І.Франком, аби “ще порозмовляти” на цю тему і прояснити для себе суть сказаного. Та не знав, як має підступити до нього, обмірковуючи до дрібниць, коли і де його зустріти, як почати розмову, хоч до того вже не раз стрічалися, бесідували подовгу на різні теми, дискутували про шляхи й методи політичної боротьби. Однак це була інша сфера взаємин й інший характер стосунків. До того ж це була думка мудрого, енциклопедично освіченого науковця, найавторитетнішого тодішнього критика, а ще – “справжнього письменника”, що йому перо й чорнило, здавалося, заміняло хліб і воду, у розумінні В.Стефаніка. А він же наче й не писав, а “капав”. То який із нього письменник та ще й “вельми талановитий і оригінальний”? І чи правильно він зрозумів ті слова, чи не наснилося бува?..

Усе ж сталося так, що розмову на цю тему почав сам І.Франко. Якось за столиком у кав’ярні, де письменник зазвичай переглядав газети, він помітив В.Стефаніка і першим заговорив, що добре було б зібрати все написане ним досі й видати окремою книжкою. А коли на початку 1901 року готувалася до друку збірка “Дорога”, то у вирішенні принаймні двох проблем автор її покладався на І.Франка. Перша була пов’язана з коректурою книжки (В.Стефанік просто не знав, як її робити), а друга – з правописом і мовною стихією. І.Франко радив зберегти особливості індивідуальної мови героїв і завести у правописі якийсь один принцип щодо авторської мови.

Тоді ж, у львівській кав’ярні, з’ясувалося, на основі чого І.Франко виокремив новеліста з-поміж інших і навіть не вважав його за початківця. “А ви не молодий автор, – казав він тоді. – Ви вже знайшли свій стиль, а хто знайшов свій стиль, той може називати себе письменником”⁸. І хоча ці й наступні слова І.Франка були зрозумілими і ясними, “як білий день проти ночі”, В.Стефанік внутрішньо тоді, як, зрештою, й пізніше, не міг до кінця повірити в їх правдивість. Був момент, який заважав цьому і який врешті-решт вилився в означення “малий”, коли на схилку свого віку таки погодився з визначенням для нього І.Франком місцем як його “наслідника”. Традиційно це означення сприймають як знак своєрідного літературного етикету: мовляв, надмірна скромність і усвідомлення величі Франка-письменника не дозволяли новелістові ставити себе в один ряд із ним.

Та був ще один, може, і важливіший сенс у такому означенні. Як відомо, В.Стефаніка все життя мучили сумніви, чи має право він називати себе письменником – через надмірні творчі муки зі словом і мізерну кількість написаного. Бо в його розумінні “письменник” – це людина, яка вмєє і може писати “з ранку до ночі”. І хоча зізнавався, що “не розуміє” тих, хто може постійно “мучити себе писанням”, але глибоко поважав і шанував їх за професійне ставлення до справи. Лише вони й могли, на його переконання, називати себе письменниками. І, як впливає зі спогадів Михайла Рудницького, коли мова заходила про “справжнього письменника”, перед його очима завжди ставав І.Франко. Інакше кажучи, перед І.Франком В.Стефанік відчував свою “маленькість”, і цього психологічного комплексу йому не вдалося позбутися до кінця життя.

Певна річ, що тим першим виступом у чеському часописі І.Франко лише спробував було “поставити” В.Стефаніка “намісником своїм”. Слово “ставити”, вжите новелістом у доконаній формі, без будь-яких додаткових пояснень (“поставив”), виражає домагання і тверде переконання: новеліст був свідомий (і

⁶ Див.: Рудницький М. Письменники зблизька (спогади). – Львів, 1958. – С. 108, 109.

⁷ Там само. – С. 23.

⁸ Там само. – С. 24.

не робив із цього ніякої таємниці, а скоріше навпаки — завжди і всюди підкреслював це), що саме І.Франко визначив йому місце свого наступника. Причому початок цьому “виокремленню” було дано ще тими першими кількома словами на сторінках журналу “Slowensky Prehled”. Безперечно, що до повного й остаточного “поставлення” було ще далеко, та вже тоді І.Франко намітив, сказати б, “дорогу” в оцінці В.Стефаніка, з якої не зійде до кінця своїх днів. “Поставити намісником” означає визначити засади художнього мислення.

Досі в нашому літературознавстві судження І.Франка про художню своєрідність В.Стефаніка здебільшого розглядають як такі, що стосуються окремих її аспектів і мають частковий характер. Але, на мій погляд, вони торкаються самої суті справи, тобто основ художнього мислення новеліста, а рівночасно художніх доміант “молодого” красного письменства, і навіть мають у певному сенсі теоретико-літературне значення. Одним із перших звернув на це увагу син письменника Юрко, який вважав, що І.Франкові “вдалося назавжди закріпити [...] головні риси Стефанікового таланту”. І далі він перелічував: “майстер психологічної новели”, “реаліст з великими нальотами ліризму та, незважаючи на трагічну тематику, [...] — не песиміст”⁹. Хоча з подібними визначеннями можна погодитися лише частково. Адже І.Франко рішуче заперечував реалізм Стефанікових творів і постійно проводив думку про його модернізм. А вжите одного разу слово реалізм, як побачимо далі, не стосується творчого методу.

У наступній публікації-огляді на сторінках цього чеського часопису (1900) літературознавець уже не обмежувався загальними означеннями щодо В.Стефаніка, а намагався відповісти на питання, чому саме його новели заслуговують на таку високу оцінку. При цьому він ніби виходив із усних пояснень авторові, що підставою назвати його “вельми талановитим та оригінальним письменником” стала наявність у нього індивідуального стилю, і виділив головні його ознаки. Деякі з них І.Франко невдовзі назве головними рисами художнього новаторства української прози кінця ХІХ — поч. ХХ століть. До визначальних для В.Стефаніка він зарахував: максимальну згущеність художньої думки, “велику простоту”, “глибокий ліризм”, художній психологізм і тонке естетичне чуття, що позначилося на мистецтві слова, фрази, описів і дозволяє уникати зайвих описів чи надмірного нагнітання напруги. Власне, це останнє найтісніше поєднується з простотою вислову і викликає особливе захоплення критика, отож він вважав за потрібне трохи детальніше зупинитися на його характері, а також на засобах досягнення ліризму. Водночас І.Франко, ніби передчуваючи закиди молодому авторові в песимізм, почав перечити цьому, бо понад усе у В.Стефаніка — всеперемагаюча любов до людей, співчуття їхнім болям і стражданням.

Цієї “генеральної лінії” в оцінці новеліста І.Франко дотримувався й надалі. Крок за кроком він виявлятиме нові прикмети, властиві його художній своєрідності, або ж поглиблюватиме розуміння виділених раніше. До того ж надалі вчений спробує звести їх до певної системи, надати більш-менш цілісного вигляду, узагальнюючи, вирізняючи основоположне.

Наступний “крок” — публікація в німецькому літературному журналі “Aus fremden Zungen” за 1901 рік (№8) статті “Українська (руська) література”. Вона призначалася для німецького читача й мала здебільшого інформативний характер: ознайомити з кращими здобутками українського письменства, та рівночасно “у ній є чимало влучних характеристик творчості українських письменників”¹⁰. До кращих із них належить саме аналіз творчості В.Стефаніка. Подавши загальні відомості про автора, він переходить до визначення художньо-стильових доміант його творчого мислення. На передній план виходить знову-таки мистецтво художніх форм — досконале й величне, що його, здається, набути важко. Отож і мимовільний вигук тут доречний: “Стефанік — це митець з божої ласки”. А далі йде пояснення, яке покликане з’ясувати, чим зумовлені такі враження про “небесне” походження.

⁹ Клиновий Ю. Моїм синам, моїм приятелям. — С. 86.

¹⁰ Василь Стефанік у критиці та спогадах: Упор., вступна стаття та примітки Ф.Погребенника. — К., 1970. — С. 443.

Два моменти при цьому називає І.Франко. Перший: “Він досконало *володіє формою* (курсив автора. — *Р.П.*) і має подиву гідний смак у доборі своїх творчих засобів. Він уміє найпростішими засобами справити якнайбільші враження” [33, 143]. Другий момент пов’язаний із тим-таки справжнім, а не вишуканим, не штучним ліризмом, що нагадує народну пісню. Автор не приховує свого захоплення творчістю молодого новеліста, що виявляється навіть на рівні граматики: часте вживання форми найвищого ступеня порівняння прикметника.

Як і в попередніх публікаціях, помітне прагнення І.Франка привернути увагу читача до “секретів поетичної творчості” письменника. Саме в художній формі дослідник бачив силу й самобутність В.Стефаника. Слова про мистецтво форми вжиті не випадково: творчість покутського новеліста вчений відносив до раннього українського модернізму. А модернізм, назагал кажучи, є мистецтвом форми, мистецтвом стилю. Цю тезу прямо сформулював у час найвищого піднесення українського символізму Дмитро Загуг, намагаючись виокремити ту об’єднуючу парадигму, на основі якої всі новітні течії та угруповання творять свої художні й теоретичні структури. До того ж форму він розумів “не як зверхню одягу мистецького твору”, а вважав “її *суттю самої* справи, яка виходить з *самого нутра матеріалу* і тільки зовні показується як форма”¹¹. Поновлюється, отже, платонівське розуміння форми (концепція ейдосу, чи праформи, праїдеї) — це “дійсна сутність”, “породжуюча модель для речей”. Інакше кажучи, за формою Платон закріплював розуміння її як субстанційної, активно-творчої реальності, відповідно до якої матеріальний світ виступає наслідкуванням, утіленням і відтворенням.

Досягнути ефекту “породжуючої форми”, як на мене, прагнув, крім усього іншого, також І.Франко, заповідаючи літературознавцям зіставити його “Хлопську комісію” зі Стефаниковим “Злодієм”. Бо у процесі такого порівняльного аналізу виявиться художня форма, так би мовити, в дії, виявиться, як вона “перетворює матеріал на щось зовсім нове” і тим самим “підвищує, степенує життя”. Дослідники сумлінно виконали Франкову пораду. Лише боязко акцентували на найголовнішому, що становить саму суть такого зіставлення: на активно-творчій функції художньої форми. Адже стає цілком очевидно, що, опрацюючи тотожний матеріал, форма змінює характер сюжету і трансформує всю наративну структуру, скорочує або й зовсім відкидає деякі компоненти, максимально згущує слово, напружує до краю думку... Внаслідок цього виникає нова філософсько-психологічна проблема, постає, врешті-решт, нова художня якість, нова художня реальність. Тобто твори В.Стефаника цілком уписуються в художню систему координат мистецтва форми.

Уже в першій згадці про новеліста І.Франко розглядав його як одного з чільних представників модерного письма, що орієнтувались у своїй творчості на європейське письменство й модерні мистецькі форми, започатковані імпресіоністами й неоромантиками. Заодно вчений визнавав безпідставність осудливого погляду на ці літературні напрями і зневажливого прозивання їх “декадентизмом”: “Тільки наймолодше покоління не було під його (Драгоманова. — *Р.П.*) впливом, але воно, черпаючи свої стимули прямо із західноєвропейських напрямів імпресіонізму та неоромантизму, прозваного *per nefas*** декадентизмом, іде далі дорогою, прокладеною у нас впливом Драгоманова” [41, 192]. Справді, це було могутнє прагнення до нових форм у громадсько-політичній сфері, в суспільному житті, в літературі і мистецтві та намагання піднести українську націю, зокрема в художній сфері, до рівня передових європейських націй.

Окрім того, що І.Франко писав про В.Стефаника переважно як про неперевершеного майстра художнього слова, заперечуючи при цьому навіть пізнавальну, виховну чи ще якусь іншу з допоміжних функцій його письма, він також ніде й ніколи (якщо не брати до уваги його останню рецензію на брошуру Христі Алчевської, де зі зрозумілих причин інакше бути не могло) не говорив про В.Стефаника окремо, а завжди в контексті художньої прози кінця ХІХ — поч. ХХ століть. Як впливає навіть із наведеної

¹¹ Загуг Д. Поезія як мистецтво // *Музагет*. — 1919. — №1. — С. 92-93.

** Осудливо (лат.).

щойно цитати, уже в тій першій згадці на початку 1898 року І.Франко виокремлював В.Стефаніка серед “наймолодшого покоління” українських письменників, що “черпало свої стимули прямо” із кращих зразків західноєвропейської літератури. У наступній публікації на сторінках цього самого журналу (огляд української літератури за 1899 рік) він розглядав творчість письменника в контексті розвитку української новелістики зламу століть. А в написаній для “Енциклопедического словаря” Брокгауза і Єфрона (1904) статті “Южнорусская литература” В.Стефанік названий теж серед тих “австрорусских писателей”, що заявили про себе в останнє десятиліття. Також у призначеній для енциклопедії світової літератури невеликій розвідці про наше письменство “Українці” (написана в 1906, а надрукована в 1911 році) В.Стефанік згадується серед “тих літературних сил, що представляють найновішу фазу національного розвитку” [41, 192]. Про статті “З останніх десятиліть ХІХ віку” та “Старе й нове в сучасній українській літературі” нічого й згадувати, бо вони цілком присвячені цій проблемі. Тому, коли говоримо про Стефанікове “наслідство по Франкові”, треба з цього й виходити: йдеться не тільки і навіть не стільки про стосунки літературних “батька” і “сина”, вчителя й учня, скільки про стосунки найвідоміших представників двох літературних поколінь.

А безпосереднім приводом до уявлення себе “малим наслідником” І.Франка могли стати слова останнього з його статті “Старе й нове в сучасній українській літературі”, в яких той задля унаочнення художнього новаторства письменства зламу століть, зокрема “нової манери, нового способу бачення світу крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв”, пропонував порівняти своє оповідання “Хлопська комісія” зі Стефаніковим “Злодієм”. Учений прямо не каже про це, але з підтексту зрозуміло: таке порівняння здатне було переконати, що твори молодого автора аж ніяк не поступаються його, Франковим, а з погляду мистецької вартості навіть перевершують їх. “Повторюю, тут уже не сама техніка, хоча вона у Стефаніка майже всюди гідна подиву, тут окрема організація душі – річ, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати”, – захоплювався тоді І.Франко [35, 109]. В.Стефанік, знаючи попередні висловлювання знаменитого письменника і літературного критика, сприйняв ці слова буквально, що й породило вже тоді відповідні уявлення.

Утім, для багатьох Стефанікових друзів і сучасників така “спадкова лінія” була очевидно відразу після появи перших його друкованих творів. У 1899 році Іван Труш у тижневику “Будучність” (№2. – С. 6-7) надрукував статтю “Василь Стефанік”, в якій на основі вже перших друкованих творів новеліста зазначив таке: “Тут заговорив до нас Стефанік, *перший по Франку* (курсив мій. – Р.П.), сильним артистичним голосом...”¹². А в 1912 році (6 жовтня) художник навіть прочитав у Чернівцях у Народному домі публічну доповідь на тему “Франко – Стефанік”. На жаль, про її зміст судити можемо хіба на основі інформації в газеті “Нова Буковина” за 9 жовтня. З неї довідуємося, що доповідач порівнював поезію І.Франка “На ріці вавилонській...” із новелою В.Стефаніка “Дорога”. В обох творах він відзначав “таку артистичну силу”, що робить ці твори належними до історії літератури. Певна річ, таке порівняння І.Труша не було випадковим. Знаючи зміст і характер його попередніх виступів про В.Стефаніка, можемо припустити, що йшлося в доповіді власне про “наслідство по Франку”, як перефразував недавно вислів новеліста Р.Горак. Відомо, що І.Труш був товаришем В.Стефаніка ще від часу їхнього студентського побуту в Кракові, неодноразово вони зустрічалися й пізніше. Тому не буде перебільшенням припустити, що й в усних розмовах він не оминав розмов на цю тему. Ті слова могли лягти на благодатний ґрунт свого розуміння місця й ролі І.Франка у власній творчій долі.

Складається враження, що у своїх літературно-критичних рецепціях про художній світ В.Стефаніка літературознавець намірився наслідувати його стиль: його характеристики короткі, зате місткі та смислово багаті. Кожна наступна публікація ніби продовжує попередню, а всі вони нагадують намисто, в якому кожен новий

¹² Василь Стефанік у критиці та спогадах. – С. 37.

разок тримається за давніший. Автор ніби “підхоплює”, навіть на рівні мовних зворотів, попередні думки, “чіпляючись” за попередньо сформульовані фрази, а водночас розширює, поглиблює й увиразнює їх. Це зумовило подеколи повтори, часом навіть дослівні.

Невипадково в наступній своїй публікації, що з’явилася вже по виході у світ збірок “Синя книжечка” (1899) і “Камінний хрест” (1900), І.Франко ніби підхопив кинуту три роки тому фразу, степенуючи її до крайньої можливої межі: “Але найбільшим талантом серед тої групи відзначається Василь Стефаник, може, найбільший артист, який появився у нас від часу Шевченка” [41, 526]. Погодьтеся, що поставити твори молодого автора з мистецького боку після нашого найбільшого національного генія було трохи незвично. Та І.Франко насмілився вибудувати цю лінію.

У цій праці, як і в наступній, учений іде від загального до конкретного, тобто спочатку вирізняє загальні закономірності розвитку художньої прози цього періоду, вказує на її нову художню ознаку, а далі вже переходить до характеристики конкретних творчих особистостей, зокрема й В.Стефаніка. Першому приділяється, безперечно, більше уваги. У цій частині автор акцентує на перемінах у генетичній структурі художньої прози зламу століть (домінуючими стають малі жанрові форми), орієнтації авторів на кращі зразки європейського письменства, що позначилося на художніх пріоритетах, кінцевій меті письменства і його завданнях. Успіхи психології зумовили зміну об’єкта зображення (людська душа) і суттєві внутрішньо-структурні перемини, насамперед щодо сюжетно-композиційних параметрів. До всього додається вишукана техніка письма (форма), мистецтво фрази, слова і “півслова” та близькість до музики. Наприкінці І.Франко називає “групу талановитих репрезентантів” цієї “нової школи”: О.Кобилянська, М.Яцків, М.Черемшина... “Але найбільшим талантом серед тої групи визначається Василь Стефаник...” [41, 526].

Нема сумніву, що всі перелічені вище новаторські тенденції були властиві й художньому мисленню останнього. Він як найталановитіший представник цієї “групи” лише довів їх до найвищого мистецтва досконалості. Тому й уся подальша розмова — це захоплення його віртуозною технікою письма й неперевершеним художнім стилем.

Стаття “Старе й нове в сучасній українській літературі” стала підсумковою, етапною, а в певному сенсі навіть епохальною в осмисленні творчого досвіду В.Стефаніка й цілої генерації українського письменства на шляху пошуку нових форм і виражальних можливостей художнього слова. Продовжуючи започатковану в попередніх публікаціях про новеліста лінію розглядати його творчість у контексті, І.Франко доводить її до крайньої межі досконалості: тут одне не просто допомагає збагнути сенс іншого, зазирнути в його потаємні глибини, а розкривається через інше, отримує смисл в іншому. Досить сказати, що буквально на двох сторінках своєї праці [35, 107, 108] автор тричі майже дослівно вжив вислів “молоді, а особливо Стефаник”.

Поштовхом до написання статті “Старе й нове в сучасній українській літературі” стала опублікована у грудневому номері московського часопису “Русская мысль” стаття Софії Русової під такою ж назвою. У поглядах на тодішніх молодих українських письменників (“нове”) С.Русова дотримувалася думки, що вони розширили тематичні обрії нашої літератури, а концепцію В.Стефаніка та його художнього новаторства вона цілком побудувала на ґрунті “розпучливої нужди і безвихідного положення хліборобської людності” і “страшного сучасного економічного положення народу в Галичині”, чому нібито “майже виключно” присвячені його твори [35, 103]. І.Франко не відмовляв авторці у правдивості її окремих висновків і влучності характеристики деяких письменників. Та у принципових моментах — а такими є зазначений у назві статті “контраст”, або головна відміна між попередньою літературною традицією і творчими пошуками “молодих”, — вважав він, С.Русова “не досить виразно, а подекуди й не зовсім вірно” визначає сутність тієї, за її словами, “цікавої внутрішньої кризи”, що її пережила українська література на рубежі ХІХ — ХХ століть, а відповідно

і проведена авторкою демаркаційна лінія між “старим” і “новим” у тодішній літературі вийшла хибною. Провину за її надмірно засоціологізований та в основі своєї неправдивий погляд на українську літературу загалом і на новітні тенденції в її розвитку зокрема він покладав не тільки, а, може, навіть не стільки на саму С.Русову, скільки на “обов’язкову в російській журналістиці фразеологію (мається на увазі літературно-критична методологія. — Р.Л.) про малювання економічних обставин та аналізування життя” [35, 107].

У своїх судженнях про нову естетичну якість творчості представників молодшого покоління українських письменників, “головно таких як Стефаник і Коцюбинський”, І.Франко йде, знову ж таки, від загального до конкретного, хоча торкаються ці означення інших, ніж у статті “З останніх десятиліть ХІХ віку”, величин: поняття конкретного стосується тут не окремих тем чи художніх ознак, до яких удавалися автори, а, згідно з теоретико-літературним характером своєї праці, головних закономірностей внутрішньої організації художнього матеріалу. Отже, “загальним” у його міркуваннях виступає “спосіб трактування” певних тем, образів, характерів тощо, а “конкретним” — “інша вихідна точка, інша мета, інша техніка”.

Представники “старої школи” були переважно епіками і, згідно з родовими та відповідними їм жанровими приписами, підходили до художнього осмислення життєвих реалій. Вони “виходили” з того, щоб зобразити навколишню дійсність у всіх її виявах, “і тільки при помочі їх [вони] силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки”. А завдання своє бачили в тому, щоб якомога детальніше й повніше все те описати чи зобразити. Протилежне на меті (“йдуть зовсім противною дорогою”) мали молодші письменники. “Для них головна річ *людська душа*, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна”, — визначає І.Франко їх завдання і цілі. Тому й “вихідна точка” зміщується: “вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати” [35, 108]. Саме ці моменти визначають художні особливості їхньої творчості. І.Франко вказує лише на деякі найголовніші, на його погляд, що позначилися й на зміні координат у системі жанрів, суттєво вплинули на сюжетно-композиційні парадигми і на внутрішню організацію тексту, — це “брак довгих описів та трактатів у їх творах”, ліризм, ритмічність та музичність.

З’ясувавши ці моменти, можна було відповісти й на питання, як називати представників молодшої генерації українських прозаїків “в порівнянні до давніших епіків”. Хоча однозначну й точну дефініцію зі сфери існуючої в літературознавстві термінології годі віднайти. Тому вчений вживає умовне (цьому відповідає навіть форма умовного способу дієслова), що само собою напрошується як антитеза до попереднього, означення “лірики”, вносячи в нього деякі уточнення й додаткові роз’яснення: “їх можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб’єктивна; навпаки, вони далеко об’єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима”. Та на цьому вчений не завершує свою думку. Насамкінець — знову захоплення, перехід до патетики й метафоричності, без чого І.Франко чомусь не міг обійтися в оцінках і судженнях про В.Стефаніка, якого вважав найяскравішим представником нової когорти українських письменників: “Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі” (там само). Втім, такий “високий” стиль, що на перший погляд може видатися навіть за бомбастику, в цьому контексті можна зрозуміти, тому він виправданий. Просто художня майстерність авторів цього заслуговувала.

“Крива смислу”, отже, ніби “замкнулася”. Бо якщо в першій своїй публікації про творчість В.Стефаніка І.Франко писав про орієнтацію “молодих” авторів

на кращі зразки європейського письменства, то через якихось п'ять літ він з радістю констатував повний тріумф базованої на цій “високій культурі людської душі” (як виплід європейських орієнтацій) художньої техніки, хоча “голою” технікою назвати таку мистецьку досконалість язик не повертався, тому І.Франко відразу й виправився: це вже “спеціальна душевна організація” з її якісно-своєрідним поєднанням багатьох чинників.

Зрозуміло, що не міг І.Франко обійти увагою (адже саме на зв'язаних із цим моментах акцентувала С.Русова як на визначальних для новеліста) питань змістової основи Стефаникової творчості. Можна сказати навіть, що стаття присвячена насамперед цьому — принаймні в тій її частині, що безпосередньо стосується творчого досвіду новеліста. Принаймні в кількісному вимірі розмова на цю тему переважає все сказане ним раніше (понад сторінку).

І.Франко погоджувався, що категорія трагічного становить змістову “опору” художнього світу В.Стефаника. Та її теж слід трактувати з “нової” перспективи, тобто з позиції тих нових принципів освоєння художньої дійсності, що внесли в літературу представники молодшого покоління. Інакше можна збитися на манівці не лише у плані соціальної природи явища, а й припуститися помилок щодо світогляду, що врешті-решт може призвести до спотвореного розуміння художньої думки письменника. Як найсуттєвіший вияв цього вчений назвав “зовсім несправедливі” звинувачення його в песимізмі й замилуванні в “потемках” людської душі.

У І.Франка було своє пояснення цієї проблеми. По-перше, він відкидав як безпідставний і в основі своїй неправдивий “осуд” літературознавців, буцімто В.Стефаник “малює саму нужду селянську”. Багато його персонажів, як-то сільський багач Курочка, Іван Дідух, сім'я Басарабів, герой “Скону” та ін., не нуждарі, і аж ніяк не злидні й бідування зумовили їхню трагедію. Уже тому не варто кваліфікувати новеліста як “малюєра страшної економічної нужди селян”. Тим паче, що й у зображенні “ясних станів” автор виявляє той самий мистецький хист, що і в “малюванні важких [станів]”, і неабияку художню майстерність. Отже, виходячи з попередньо визначених засад художнього мислення нової генерації українських письменників, він і природу Стефаникового трагізму потлумачив у суттєво інших, порівняно з С.Русовою, вимірах. А зображені у творах письменника трагедії й драми пропонує розглядати з “іншої вихідної точки”: “се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis**** повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача” [35, 109]. Тобто вони за своїм змістом мають, сказати б, універсальний характер і зумовлені наче й позаземними факторами — як фатум, доля, що діє навалюючо й незалежно від людської волі.

Водночас у контексті розмови про “страшну економічну нужду селян”, що їх малює В.Стефаник у своїх творах, зупинився І.Франко кількома словами, як на чомусь другорядному і не вартому спеціальної уваги, на темі його “глибокого реалізму”. Він навіть не вважав за потрібне вдаватися до наукових обґрунтувань, бо життєвий аргумент у цій ситуації здатний зумовити більший ефект: саме життя чи “життєва правда” спростовують подібну думку. Граматично у формі підрядного речення умови він виголошував цей свій головний аргумент: “Коли б пані Русова побачила на власні очі той закуток нашого краю, звідки родом Стефаник і якого людей малює він у своїх оповіданнях — один із найкращих закутків, які мені доводилося бачити на широких просторах і то не лише нашого краю, — то думаю, що сама пізнала би невідповідність такого осуду” [35, 109].

У цій статті І.Франко зробив і кілька зауважень методологічного чи принаймні загальнотеоретичного характеру. Одне з них стосується засад позитивістської критики, з якою, на думку вченого, “пора б, нарешті, дати собі спокій”. Суть її зводиться до того, що “великими і цінними” вважалися лише ті художні явища, що “звертали нашу увагу на певні хиби суспільного устрою, публічного виховання,

*** З відповідними змінами (лат.)

певних звичаїв, поглядів та характерів, що популяризували, так сказати, добуток психології, іноді навіть географії, історії та суспільних наук” [35, 110]. У “молодих” цього роду було шукати, тому їхні твори, зазначав І.Франко, підпадають більше під категорію “чисто естетичної насолоди” або, сказали б ми сьогодні, знаючи інші означення стосовно цього явища, “чистого мистецтва” чи “мистецтва для мистецтва”. Однак сказане не означає, вів далі літературознавець, що їхня творчість не має жодної суспільної ваги. Але вона не лежить на поверхні, і задля її з’ясування потрібні спеціальні студії і спостереження, новий методологічний інструментарій і, зрештою, нове бачення – “з погляду вищої культури душі” [35, 111].

Останнє твердження, утім, як і попередні міркування про злидні, нужду і нестатки як соціальне підґрунтя Стефаникових творів, можна вважати своєрідним містком, а навіть ключем до розуміння ще однієї праці І.Франка про новеліста – його рецензії на брошуру Христі Алчевської “Мужицька дитина – Василь Стефаник”, в якій авторка теж називала В.Стефаника “оборонцем мужицьких прав” і всіляко наголошувала на зв’язку його творчості з життям народу, органічній єдності його художнього чуття з народними болями і трагедіями.

Рецензія І.Франка невеличка, понад сторінку, та прикметна з багатьох поглядів. За радянських часів про неї воліли не згадувати, а про включення в 50-томник творів І.Франка не могло бути й мови. Легко й пояснення знайшлося: мовляв, автор тоді хворів тяжкою психічною недугою, тому й наговорив щось “не те”. Побоювання й обережності радянських літературознавців можна, зрештою, зрозуміти. Адже в названій рецензії критик не просто зазіхнув (із позицій пануючої ідеології та її головних постулатів) на одну з найчільніших постатей комуністичного іконостасу, а й на самі засади “священного канону”, на розуміння, врешті-решт, ним самим задекларованих “літератури, її завдань і найважливіших цілей”, відмовляючись у багатьох моментах від своїх попередніх поглядів. Судіть самі: він стверджував, що оповідання В.Стефаника “в своїй основі (тобто з огляду на зображені в них суспільні і соціально-економічні відносини. – Р.Л.) фальшиві” і двічі повторює, що, як такі, вони “дають зовсім невірний образ життя покутського народу”¹³.

Далі І.Франко, що називається, посягнув на святая святих марксистсько-ленінської методології та й усього “соціологічного” літературознавства, піддавши сумніву “загальноприйнятю” думку про твори новеліста як рішучий протест проти соціальної несправедливості та їхню роль в “обороні народу”. “Однак сам факт ставання в його обороні, се ще не значить дійсної оборони, – писав він. – Якраз оповідання Стефаника, даючи невірний образ життя народу, або маюючи випадки чисто індивідуальної натури, проти яких не допоможе ніяка соціальна організація, не являються протестом проти ніякого соціального лиха, і не можуть називатися обороною народу проти нього”¹⁴. Це справді могло сприйматися як цілковита крамола.

Зрозуміло, що порушена проблема складна й неоднозначна насамперед у загальнотеоретичному плані. Якщо зважити на повсякчасне бажання В.Стефаника стати оборонцем села в літературі, про що маємо численні свідчення в його листах, і це межувало подеколи з месіанськими бажаннями¹⁵, то подібні слова І.Франка справді можуть викликати нерозуміння й подив. Та уважніший погляд на наведену цитату зніме багато питань, оскільки почав свою думку рецензент реченням про “дуже наївно висловлену тенденцію”, якою нав’яна була праця Х.Алчевської. Ідеться, отже, про спрощено-фальшиве розуміння авторкою завдань літератури, зокрема щодо її “служіння народові” (“протест проти соціального лиха”, “оборона народу” тощо). Якщо ці питання розглядати в тому ракурсі, як їх розуміла Х.Алчевська, то можна відмовити творам В.Стефаника в “службі громаді”. Однак не забуваймо, що І.Франко розглядав покутського новеліста як одного з найчільніших представників “мистецтва форми”, тобто того напрямку в літературі, що утверджував самоцінність

¹³ Ф[ранко] І. Рецензія на брошуру Хр.Алчевської “Мужицька дитина – Василь Стефаник” // *Відділ рукописів Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України*. – Ф. 8. – №904. – С. 1, 2.

¹⁴ Там само. – С. 2.

¹⁵ Див.: *Клиновий Ю.* Моїм синам, моїм приятелям. – С. 53.

і самодостатність літератури, без усяких допоміжних “функцій”, зв’язаних із соціальними, виховними, громадськими, історичними та іншими чинниками.

У такій ситуації за краще вважали мовчати про існування цієї рецензії, наче її взагалі не існувало. Бо, крім усього іншого, автор у ній, про що вже згадувалося, піддав сумніву ще й головні постулати й методологічні засади побудови самого канону: згідно з його приписами “вибраний” автор мав би народитися в найбільшій сім’ї (а “Стефанік — син багатого господаря на галицькім Покутті”), жити злиденно й ходити обдертим; він же, виявляється, “кінчив гімназію і довгі роки зовсім не бідуючи жив у Кракові як слухач медицини, якої одначе не скінчив”, а коли потрапив до австрійського парламенту, то “як посол у Раді Державній оказався цілковитим зером і не зумів ані в одній справі сказати ніякого путнього слова”¹⁶. При цьому чомусь “забувалося”, що подібно оцінював матеріальне становище родини, в якій народився, як, зрештою, й свою парламентську одіссею, сам письменник.

Водночас І.Франко чітко й недвозначно висловився про художню вартість творів В.Стефаніка раніше, поставивши його з цього погляду на друге місце в українському письменстві — після Т.Шевченка. Тоді ж він визначив засадничі моменти художньої свідомості новеліста. Тепер не було потреби повторюватися ані детальніше зупинятися на цих питаннях, бо не торкалася їх авторка рецензованої брошури.

Нарешті, говорячи про “фальшивість” і “неправдивість” художнього світу В.Стефаніка, критик дав ясно зрозуміти, що він брав до уваги лише соціально-економічні і громадські його основи. Про це свідчать, зокрема, постійні уточнення і вказівки на існування інших, більш значущих і, зрештою, визначальних для “свого царства” чинників. Маю на увазі згадки про “психологічні тонкості”, “поетично писане” “Моє слово”, “артистичну фінезію, з якою [автор] малює само явище”, та ін. Саме вони єднають думки й міркування рецензента з давнішими його висловлюваннями про цінності і пріоритети творчості В.Стефаніка.

Тому навряд чи можна погодитися з думкою Василя Лесина, який писав про “невірні твердження” І.Франка в цій рецензії і про те, що той “в полемічному запалі зробив кілька зауважень, які протирічать і його власним оцінкам Стефаніка”¹⁷. Якщо спокійно, без зайвих емоцій, розібратися в міркуваннях І.Франка, то стане очевидним, що він виступав не проти В.Стефаніка, а проти того образу В.Стефаніка, який намагалася нав’язати читачам Х.Алчевська, а заодно і проти звужено соціологічного розуміння красного письменства, яке нібито повинне ґрунтуватися лише на “правді життя”.

Як бачимо, поряд із об’єктивними критеріями в судженнях І.Франка як літературного критика й історика літератури про Стефаніка-письменника присутні деякі елементи суб’єктивізму, а навіть захоплення і палкої, сливе батьківської любові за творчий поступ намісника. У цьому ставленні справді було щось від “літературного батька”, переповненого почуттям гордості і нічим не погамованої любові від надзвичайно талановитого “сина”. Чи не йому одному вдалося уникнути критичних зауваг і оцінок, однаково як і гостро-полемічних висловлювань у свій бік. Мав цілковиту рацію наймолодший син новеліста Юрко, стверджуючи, що в особі І.Франка В.Стефанік мав “найбільш захопленого, найбільш ентузіастичного критика, який коли-небудь писав” про його творчість. Навіть більше: син вважав захоплення І.Франка творчістю свого батька надмірним і бачив у цьому деяку небезпеку. Хоча й визнавав, що саме І.Франко перший в українському літературознавстві зміг “назавжди закріпити” головні ознаки художнього мислення В.Стефаніка¹⁸. З такою думкою варто погодитися.

¹⁶ Ф[ранко] І. Рецензія... — С. 1.

¹⁷ Лесин В. Іван Франко і Василь Стефанік // Іван Франко: Статті і матеріали. — Зб. 6. — Л., 1958. — С. 281.

¹⁸ Див.: Климовий Ю. Моїм сином, моїм приятелем. — С. 86.