УДК 821.161.2.09Франко:821.162.1.09
https://doi.org/10.17721/psk.2026.42.74-93

Степан Хороб
ORCID 0000-0002-7791-9643

КОНЦЕПЦІЯ СЦЕНІЧНОГО МОДЕРНІЗМУ ІВАНА ФРАНКА: УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація. *У статті досліджено деякі теоретичні та історико-літературні погляди Івана Франка на питання функціонування модернізму в українському та польському письменстві зламу позаминулих століть, зокрема в драматургії, а також в національних сценічних культурах. Доведено, що Іван Франко тонко розумів процеси модернізації мистецтва слова і театру, що показав його аналіз драматургії Станіслава Пшебишевського та Володимира Винниченка і Станіслава Виспянського та Василя Пачовського. Це дало можливість закцентувати на Франковому розумінні модернізму як системи новаторських стильових засад у польському та українському сценічному мистецтві, використовуючи метод порівняльно-типологічного дослідження явищ культури двох близькосусідських слов'янських народів. Їх інтерпретація Іваном Франком виявилася доволі актуальною та науково важливою.*

Ключові слова: *Іван Франко, модернізм, польсько-український простір, драматургія, порівняльно-типологічний метод.*

Інформація про автора: *Хороб Степан Іванович, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника.*

Електронна адреса: *stepan.khorob@cnu.edu.ua*

Stepan Khorob

IVAN FRANKO'S CONCEPT OF THEATRICAL MODERNISM: UKRAINIAN-POLISH TYPOLOGICAL ASPECT

Abstract. *This article examines Ivan Franko's views on the development of theatrical modernism in the late 19th and early 20th centuries within the Ukrainian*

CC License Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
© Хороб Степан, 2026

and Polish theatrical scenes. It demonstrates that this issue has been raised repeatedly in numerous publications by scholars from both Ukraine and Poland, though not always consistently or in detail, focusing primarily on its literary studies aspect and on artistic materials related to the various genres of the modern Western European stylistic system, mainly in lyric and epic genres. Thus, drama (both Ukrainian and Polish) and theater have, in such studies, remained somewhat on the sidelines of the scholarly analysis of Franko's concept of modernism in the performing arts.

That is why this study of the issue draws upon the ideological and aesthetic phenomena of Ukrainian and Polish theater of the specified period as reflected in Ivan Franko's scholarly reception, which he articulated in many of his articles, essays, and studies.

To this end, we have analyzed literary-critical materials identified in the writer and scholar's legacy, as well as reviews of plays by Volodymyr Vynnychenko, Stanisław Przybyszewski, Vasyl Pachovsky, and Stanisław Wyspiański. It has been demonstrated that Ivan Franko, despite the subjectivity of his perception of their works staged in Ukraine and Poland, always objectively assessed the contribution of these playwrights to the development of modernism in the theatrical spheres of the two neighboring nations. In this way, Ivan Franko not only observed the emergence of modernist artistic thought in their work but also demonstrated its organic integration into the system of literary and theatrical processes in the Ukrainian-Polish region of that time. It is important to note that in examining the issue of dramaturgical and theatrical modernism in the Ukrainian-Polish regions during the specified period, Ivan Franko's scholarly concept is substantiated in the context of his views on innovative techniques and stylistic foundations of Ukrainian and Polish literature in general, particularly those of the members of "Moloda Muza" and "Young Poland" (Młoda Polska).

This approach to understanding Ivan Franko's views on the development of Ukrainian-Polish theatrical modernism in the late 19th and early 20th centuries provided grounds for asserting that the Ukrainian scholar was well acquainted with the various forms of innovative artistic thought within the national contexts of Poland and Ukraine, while identifying the leading proponents of this ideological and aesthetic consciousness in the drama and performing arts of the time; furthermore, he objectively evaluated their dramatic works and their stage adaptations. Thus, Ivan Franko not only documented in his works the emergence of modernism as a pan-European concept but also its various manifestations in the Polish and Ukrainian theatrical scenes of the late 19th and early 20th centuries.

***Keywords**: Ivan Franko, modernism, Ukrainian-Polish cultural sphere, dramaturgy, comparative-typological method*

Information about author: *Stepan Khorob, Doctor of Philological Sciences, Professor at the Department of Ukrainian Literature, Vasyl Stefanyk Carpathian National University*

E-mail: *stepan.khorob@cnu.edu.ua*

Stepan Khorob

KONCEPCJA MODERNIZMU SCENICZNEGO IWANA FRANKA: UKRAIŃSKO-POLSKI ASPEKT TYPOLOGICZNY

Abstrakt. *W artykule przeanalizowano niektóre teoretyczne oraz historyczno-literackie poglądy Iwana Franko na temat funkcjonowania modernizmu w literaturze ukraińskiej i polskiej na przełomie XIX i XX wieku, w szczególności w dramaturgii, a także w narodowych kulturach scenicznych. Wykazano, że Iwan Franko wnikliwie rozumiał procesy modernizacji sztuki słowa i teatru, co pokazała jego analiza dramaturgii Stanisława Przebyszewskiego i Wolodymyra Winnyczenki oraz Stanisława Wyspiańskiego i Wasyla Paczowskiego. Umożliwiło to skupienie się na rozumieniu przez Franka modernizmu jako systemu nowatorskich zasad stylistycznych w polskiej i ukraińskiej sztuce scenicznej, z wykorzystaniem metody badań porównawczo-typologicznych zjawisk kulturowych dwóch sąsiadujących ze sobą narodów słowiańskich. Ich interpretacja przez Iwana Franka okazała się dość aktualna i istotna z naukowego punktu widzenia.*

Słowa kluczowe: *Iwan Franko, modernizm, przestrzeń polsko-ukraińska, dramaturgia, metoda porównawczo-typologiczna*

Nota o autorze: *Khorob Stepan, doktor nauk filologicznych, profesor katedry literatury ukraińskiej Karpackiego Uniwersytetu Narodowego im. Wasyla Stefanyka*

E-mail: *stepan.khorob@cnu.edu.ua*

Постановка проблеми. 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, як доводять франкознавці, не всі її аспекти вивчалися з однаковою науковою послідовністю й докладністю, не всі її проблеми з'ясовувалися як складники 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 посутні моменти: перший зв'язаний з тим, що Іван Франко як прозірливий 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 – випливає з того, що свої компаративістські студії (історико-порівняльні, контактно-генетичні, транслятологічні й типологічні) Іван Франко найчастіше вибудовував на прикладах близьких до українських явищ сусідніх письменств і театрів, 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 самобутність 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» (Франко, 1978, с.10). 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 «свойого 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 (Франко, 1978, с.18).

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 ду-ховними цінностями і постійно діючого закону спадковості, на чому ще наприкінці XIX століття наголо-

шував Іван Франко у своїй етнологічній студії «Найновіші напрямки в народознавстві» (1895). Однак, не зважаючи на таку «сусідську» (географічну й ментальну) споріднену закоріненість у 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.

Виклад основного матеріалу. Іван Франко усвідомлював нерівність, неоднаковість цих обставин, адже на відміну від поляків, де драматургія і театральне мистецтво розвивалися в осереддях 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 Віль-гельма Фельдмана, газети «Głos» (редактор – Ян Владислав Давід), «Ateneum» (Цезарій Єллєнта), «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 зна-

чно 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 співоповіді, своєрідної співкомунікативної нарації, як до вдосконалення ідейно-образного світу твору, «не стільки до чіткої логічної будови речень, – зазначав Іван Франко, – скільки до відтворення психологічних порухів» (Франко, 1981, с. 51) 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 («З нової чеської літератури: «Магдалена» Іржи Махара»), німецьку новітню драму («Гауптман», «Д. фон Лілієнкрон») та ін. Така література «наскрізь суб'єктивна, особиста в противенстві до давньої поезії, імперсональної» (Франко, 1981, с. 503), але вона внесла до світового культурно-духовного процесу зламу минулих століть «свій темперамент, свій сміх, свої сльози, свою жовч і свою кров» (Франко, 1981, с. 504).

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» (Франко, 1981, с. 35). 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 в 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» (Франко, 1981, с. 33).

Як би там не було Іван Франко з цікавістю сприймав явища української та польської модерни у найрізноманітніших її виявах жанрів та родів. І якщо аналізові 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. 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 віґілій 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 «Na wzgórzu śmierci». Станіславові Пшибишевському заімпонував 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 (Франко, 1981, с. 406).

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, головно ідейно-естетичного плану, що варто передати такими словами Івана Франка: «Можна малювати, що кому хочеться; головна річ в тім, як малювати» (Франко, 1981, с. 403).

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 «затіснюється» (обмежується) лише фетишизацією власного «я», що насправді є надто малопримітним та «мізерним» (Франко, 1981, с. 32) 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 jako krytyk literatury polskiej» (він також знаний як упорядник збірника «Iwan Franko o literatury polskey») наче виправдовував українського критика за таку оцінку творів Станіслава Пшибишевського тим, що він, Іван Франко, мовляв, у своїй рецензії виходив із завдань, які стояли натоді перед його рідною літературою та мистецтвом з метою «правильного розвою» (Купльовський, 1974).

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» (Helsztyński, 1978, с. 24). Це, власне кажучи, була художня, ідейно-естетична позиція поета, прозаїка і драматурга, зафіксована в розробленому ним маніфесті польських модерністів «Confiteor» («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» (Helsztyński, 1978, с. 65). 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 праоснови людського характеру називав «психологічним реалізмом», не міг ігнорувати схожих мистецьких засобів, що їх використовував Станіслав Пшибишевський та інші письменники-модерністи, зокрема драматурги – Генрік Ібсен, Герґарт Ґауптман, Моріс Метерлінк, Станіслав Виспянський, Люціан Ридель, Леся Українка, О. Олесь. «Для них, – пише Іван Франко, – головна річ – людська душа, її стан, її рухи в тих чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле окруження залежно від того, чи вона весела чи сумна» (Франко, 1982b , с. 111). Як і не міг не знати Іван Франко про успіх постановки п'єс Станіслава Пшибишевського у Польщі, передовсім у 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 трупами виставля-лися на початку XX 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 Мейєрхольд (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, Герґарта Ґауптмана, Франца Зудермана, Моріса Метерлінка, Франка Ведекінда, Августа Стріндберґа, Антона Чехова та багатьох інших авторів, що були адептами новаторської системи художнього мислення і драматургічної поетики. Іван Франко як надзвичайно уважний до справдешніх мистецьких одкровень (були це літературні чи сценічні), отже, не міг поминути своєю увагою цих та польських драматургів-модерністів, передовсім Станіслава Пшбишевського, вважаючи, що у своїх п'єсах він, як і Герґарт Ґаупт-ман, «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» (Франко, 1982а, с. 29).

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 новеліста «Моє слово» (1901), що, вочевидь, народилося під безпосереднім впливом «Confetior» («Вірую») польського автора, зрештою, як і цілий ряд п'єс, написаних Володимиром Виниченком, принаймні впродовж першого десятиліття початку XX 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»).

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 накупу» (Франко, 1978, с.35]), 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 безапеяційно стверджував: «Мистецтво для мистецтва!» – гасло аристократів духа – привів із заходу Галичини польський письменник європейської міри Ст. Пшибишевський...» (Пачовський, 1993, с. 186).

Зрештою, саме на зламі минулих століть, точніше впродовж першого десятиліття XX ст., в українській літературі та мистецтві спостерігається не тільки наслідування, як це було очевидним наприкінці XIX 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 контактно-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, претенціо-нальності», власне, того, що називалося модерністю (Євшан, 1998, с. 312).

Коли Іван Франко піддавав своєму критичному аналізу (звісно, в різних дослідженнях) надмірне захоплення Станіслава Пшибишев-

ського та Володимира Винниченка ідеями «оголеної душі», «культу індивідуума», що були не чим іншим, як своєрідними виявами «ніцшеанського» проекту надлюдини з її внутрішніми суперечностями, то він, безумовно, не ототожнював їх прояви у драматургічній творчості обидвох 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.

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. Пачовськім 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» (Франко, 1982a, с.176). 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 формотворчому спрямуванні п'єси, а Іван Франко цю молодечу драму знецінив легковажним словом критики (Пачовський, 1985, с. 17).

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 Франку до написання свого знаменитого з ідеєю одержимості національно-патріотичного духу архітвору «Мойсей» (Пачовський, 1985, с. 19). 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 вияви 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 своєї рецензії на трагедію Василя Пачовського (Франко, 1984, с. 159). 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 поціновується, чим яскравіше проявляються особистість письменника, режисера, актора, музиканта та їх світоглядні засади й мистецько-образні основи (Франко, 1982b, с. 186).

Певна річ, натяки на наслідування «Сном української ночі» драматургії Станіслава Виспянського сьогодні аж ніяк не повинні сприйма-

тися 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 контактно-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 траге-дії «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» (Ільницький, 1995, с. 54), 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 закодованості «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 сугестіонують 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» (Франко, 1982b, с. 98). Власне, за допомогою засобів символістської ідейно-естетичної свідомості обидва письменники сугестіюють в образній системі своїх творів цілий ряд чуттів і відчуттів, «обсервацій та медитацій».

Як і в драмі «Весілля» Станіслава Виспянского, надто в її останніх актах, у «Сні української ночі» Василя Пачовського все 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

уособ-лює у собі зло, підступність, лукавство, прислужництво, загалом усе найупослідженіше у стосуках із силами добра. Саме Демон – лютий виконавець наказів московського царя, намагається викрасти і розбити «золотий вінець» (своєрідний символ незалежної України), посіяти сумніви в головах студентів про доцільність боротьби за загальнонародну справу, за соборність рідних земель.

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, зосібна 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 XX 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 найширшім значінню сього слова» (Франко, 1977, с. 365). 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 симво-лістських п'єсах польський драматург Станіслав Виспянський. 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 з «Дзядів» Адама Міцкевича?).

У такому жанровому та сюжетному утворенні нової, модерністської драматургії українські та польські дослідники вбачали зрілість національної сценічної літературі. Щоправда, дехто з літературознавців і театрознавців пов'язував це із соціологізацією розвитку драматургічно-сценічного процесу початку XX 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 дозрі-вання поглиблюється, – але ж вияснімо характер цього поглиблення! Воно йде не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології» (Франко, 1982b, с. 363).

Дійти до такого твердження допомогло Іванові Франку 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» (Франко, 1982b, с. 363). Тож 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 в драматургії та театральному мистецтві.

Власне, події суспільного й громадського буття України та Польщі, зображені Василем Пачовським та Станіславом Виспянським, проектуються в їх типологічно близьких п'єсах не на рівні лише історичному, а передовсім на зрізі «душі й свідомості одиниці», а відтак виростають у «нові соціальні категорії». Як у «Веселлі» польського автора, який устами Поета ствер¬джує, що справжня Польща мусить існувати в серцях її відважних синів, а не в запроданцях, 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 прагнутимуть 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.

Висновки. 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 контактно-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 поль-

ських 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, експресіонізм. Тож не слід уявляти Івана Франка як тотального ворога модернізму, хоча він як критик (саме критик, а не історик) інколи полемізував з окремими його явищами чи окремими його представниками – чи то «молодомузівцем» Ваилем 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» (йдеться, вочевидь, про модернізм, – С.Х). Але, вказавши на їх основні прикмети, він мав рацію, твердячи, що «з сього погляду прийдеться оцінювати їх появу і їх вплив будущій критиці» (Денисюк, 2005, с. 313). Не претендуючи на вичерпність вивчення поставленої у статті проблеми, таким чином актуалізуємо її для наступних дослідників-франкознавців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк, І. (2005). Іван Франко про новаторство літератури кінця XIX – початку XX ст. В І. Денисюк, Літературознавчі та фольклористичні праці (Т. 2). Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.

2. Євшан, М. (1998). Сучасна польська література і її вплив на нашу. В М. Євшан, Критика, літературознавство, естетика. Дніпро.

3. Ільницький, М. (1995). Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.

4. Пачовський, В. (1985). Автобіографія. В В. Пачовський, Зібрання творів (Т. 1). Наукове Товариство ім. Шевченка.

5. Пачовський, В. (1993). Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації. Хроніка 2000, (5), 186.

6. Франко, І. (1977). Зібрання творів (У 50 т., Т. 5). Наукова думка.

7. Франко, І. (1978). Зібрання творів (У 50 т., Т. 11). Наукова думка.

8. Франко, І. (1981). Зібрання творів (У 50 т., Т. 31). Наукова думка.

9. Франко, І. (1982a). Зібрання творів (У 50 т., Т. 33). Наукова думка.

10. Франко, І. (1982b). Зібрання творів (У 50 т., Т. 35). Наукова думка.

11. Франко, І. (1984). Зібрання творів (У 50 т., Т. 41). Наукова думка.

12. Helsztyński, S. (1978). Stanisław Przybyszewski. Wydawnictwo Literackie.
13. Kuplowski, M. (1974). Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie

REFERENCES

1. Denysiuk, I. (2005). Ivan Franko pro novatorstvo literatury kintsia XIX – pochatku XX st. V I. Denysiuk, Literaturoznavchi ta folklorystychni pratsi (T. 2). Vydavnychyi tsentr LNU im. Ivana Franka. [in Ukrainian]
2. Yevshan, M. (1998). Suchasna polska literatura i yii vplyv na nashu. V M. Yevshan, Krytyka, literaturoznavstvo, estetyka. Dnipro. [in Ukrainian]
3. Ilnytskyi, M. (1995). Vid "Molodoi Muzy" do "Prazkoi shkoly". Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy. [in Ukrainian]
4. Pachovskyi, V. (1985). Avtobiohrafiia. V V. Pachovskyi, Zibrannia tvoriv (T. 1). Naukowe Tovarystvo im. Shevchenka. [in Ukrainian]
5. Pachovskyi, V. (1993). Konstruktyvni idei derzhavnosti ta kosmichna misiia ukrainskoi natsii. Khronika 2000, (5), 186. [in Ukrainian]
6. Franko, I. (1977). Zibrannia tvoriv (U 50 t., T. 5). Naukova dumka. [in Ukrainian]
7. Franko, I. (1978). Zibrannia tvoriv (U 50 t., T. 11). Naukova dumka. [in Ukrainian]
8. Franko, I. (1981). Zibrannia tvoriv (U 50 t., T. 31). Naukova dumka. [in Ukrainian]
9. Franko, I. (1982a). Zibrannia tvoriv (U 50 t., T. 33). Naukova dumka. [in Ukrainian]
10. Franko, I. (1982b). Zibrannia tvoriv (U 50 t., T. 35). Naukova dumka. [in Ukrainian]
11. Franko, I. (1984). Zibrannia tvoriv (U 50 t., T. 41). Naukova dumka. [in Ukrainian]
12. Helsztyński, S. (1978). Stanisław Przybyszewski. Wydawnictwo Literackie. [in Polish]
13. Kuplowski, M. (1974). Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie. [in Polish]

Отримано: 06.09.2026
Прорецензовано: 17.09.2026
Схвалено до друку: 29.09.2026