

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зимомря Іван Миколайович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наукові інтереси: теоретичні питання літературного процесу в Австрії та Німеччині, генологічна парадигма, проблеми рецепції.

КОНЦЕПЦІЯ „ЦІЛОСТІ” МИСТЕЦТВА АБО „СЕКРЕТИ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ” В НОВЕЛІ ІВАНА ФРАНКА „СОЙЧИНЕ КРИЛО”

Любов ЗУБАК (Кіровоград)

У статті на матеріалі новели „Сойчине крило” розкривається Франкове бачення мистецтва як єдності творчого і життєвого начал, „чоловічого” і „жіночого”, духу і душі, свідомого й підсвідомого; простежується його ставлення до нових тенденцій в літературі. Порушені у творі проблеми розглядаються в контексті європейської класичної філософії початку ХХ ст.

Ключові слова: творчість, естетика, етика, свідоме, підсвідоме, духовне, душа, „чоловіче”, „жіноче”, сублимація, гармонія.

In the article devoted to the analysis of the story “The jay’s wing (“Sojchyne krilo”) Franro’s seeing of art as the unity of creative and vital sources, of “masculine” and “feminine”, spirit and soul, of conscious and subconscious is opened; the writer’s attitude to the ntw literature tends is followed. The problems that are touched upon in the story are analyzed in the contest of the European classical philosophy of the beginning of the 20th century.

Key words: works, aesthetics, ethics, conscious, subconscious, spiritual, the soul, “masculine”, “feminine”, sublimation, harmony.

Творчість Івана Франка й надалі привертає до себе пильну увагу дослідників. Останнім часом з’явилася ціла низка наукових розвідок про його діяльність не тільки з погляду літературознавства, але й психоаналізу, філософії, історії тощо. Найпомітнішою тенденцією в сучасному франкознавстві є визначення місця письменника в системі філософсько-естетичних координат кін. ХІХ – поч. ХХ століття. Багато хто вбачає в його творчості риси модернізму, інші вважають „послідовним, свідомим апологетом реалізму, з чітким розумінням приналежності до цього явища також позитивізму і натуралізму” [5, с. 113].

Проте чи варто вже так наполегливо розглядати творчість І. Франка в чітко визначених межах, адже, як зазначав свого часу Д. Наливайко, „творчість великих митців відбувалася здебільшого поза цими течіями, не вкладаючись у жодну з них” [6, с. 46]. Іван Франко якраз і належить до тих „великих митців”, яких неможливо тлумачити в рамках якогось одного художнього методу. На цьому наголошує, зокрема, Р. Голод: „Ми не можемо назвати творчий метод Франка ні однозначно реалістичним, ні романтичним, ні натуралістичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою є синтезуюча здатність, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, поєднуючи часом „непоєднувані” на

перший погляд начала: аполлонівське і діонісійське, рацію та емоцію, розум і почуття, матеріалізм й ідеалізм, „фактографізм” і фантазування” [3, с. 157].

Сам Франко, будучи неперевершеним літературознавцем, майже не застосовував ніяких „-змів” щодо художньої творчості, визначаючи найхарактерніші риси вітчизняного письменства доби порубіжжя „людською” мовою – „старе” й „нове” в літературі. Багато чого з „нового” він не прийняв, зокрема, декадентських настроїв і тем, уважаючи їх даниною моді, наслідуванням „модних” тенденцій у філософії, а не щирим виявом власне авторового („індивідуального”) чи колективного („соціального”) досвіду. Інше, як наприклад, ліризм оповіді, своєрідну „настрійовість” тексту, що виявляється в його ритмомелодиці, щиро вітав. Головне для нього, щоб твір був „цілістю”, органічною єдністю відчутого, пережитого автором та способом його вираження.

Письменник був дуже чутливим на вияв у творі чогось штучного, запозиченого – узятого з різних філософських теорій, а не підказаного чи породженого життям, називав це „книжковим шаблоном” і єдиним джерелом творчості вважав життєвий досвід, де тісно сплелися особисто пережите й суспільне. Фактично це те, що К. Юнг пізніше назве індивідуальним та колективним підсвідомим.

У дусі вчення французького поета й теоретика символізму Жака Мореаса (1856–1910), палкого прихильника розмежування декадентства і символізму, І. Франко теж розділяв ці два поняття: перше – як світовідчуття, як умонастрій, друге – як категорію суто естетичну. На цьому, наприклад, він наголошував у статті „Принципи і безпринципність”, закидаючи С. Єфремову, що той „мішає декадентизм (хворобливий стан суспільності, а далі й штуки) з символізмом, напрямком чи зв’язком ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого початку її існування” [11, с.361]. Для Франка декаданс – це не стиль, а настрої, тема, які охоплюють не лише мистецтво, а й інші сфери життя. Натомість у символізмі він убачає спосіб утілення ідеї в певних формах, де форма не самоціль, а засіб, і де вони – ідея й форма – виступають єдиним цілим. Без урахування саме такого підходу І. Франка до нових літературних явищ неможливо зрозуміти ані його реакції на статтю В. Щурата про „Зів’яле листя”, ані оцінки творчості європейських письменників-декадентів, ані критики „молодомузівських” декларацій „не пхати ідей” у „штуці”.

У контексті Франкових поглядів на мистецтво взагалі й „нове” зокрема, що ґрунтувалися на світоглядному й художньому принципах „цілості”, прочитується повість-новела „Сойчине крило”, яка побачила світ у 1905 році в збірці „На лоні природи і інші оповідання”. Вона залишилася майже непоміченою як у час свого виходу (якщо не враховувати згадку А. Крушельницького про неї як “найбільш інтересне оповідання” в цій збірці), так і пізніше – у радянські часи. Активне літературне життя твору почалося з 90-их років минулого століття після публікації в антології української

класичної любовно-еротичної прози „Український Декамерон” (1993), у післямові до якої І. Денисюк назвав „Сойчине крило” „шедевром серед шедеврів любовних історій” [4, с. 388]. Новела стала об’єктом досліджень у багатьох франкознавчих студіях і розглядалася головним чином як твір модерністського характеру зі складною композиційною будовою й екзистенціальною проблематикою (див. І Денисюк „Про родово-видові особливості „Сойчиного крила” (2001); М. Гуняк „Метаморфоза „відлюдька”: повість-новела І. Франка „Сойчине крило” (2003); В. Дуркалевич „Синтетизм як принцип образотворення у Франковій прозі початку ХХ ст.” (2006)).

Цей твір видається надзвичайно цікавим з позиції уявлень І. Франка про цілісність, органічність процесу творчості, викладених у багатьох літературознавчих працях, передовсім – „Із секретів поетичної творчості” (1898) та „Старе й нове в сучасній українській літературі” (1904). Всупереч поширеній у тогочасній європейській літературно-декадентській практиці та підтриманій багатьма молодими українськими письменниками, насамперед „молодомузівцями”, спробі розвести життя й мистецтво по різних полюсах, протиставити їх одне одному як банальність досконалості, утвердити верховенство краси над буденністю існування, Іван Франко наполягав на їхньому співіснуванні, на інтеграції життєвих явищ у мистецтво. Життя і мистецтво, а також етика й естетика, душа і дух, підсвідоме і свідоме, які стоять за ними, були для нього половинками „цілого” – універсального буття людини і творчості.

У новелі „Сойчине крило” письменник порушує проблему дихотомії, двоєдності життя-як-творчості, але переносить її всередину свідомості художника, ускладнюючи грою смислів і настроїв, породжених антитезою життя–мистецтво. В образі головного героя Массіно, художника за своєю суттю, І. Франко простежує внутрішнє життя людини, наділеної „Божою іскрою”. Серед інтер’єрної атрибутики свого кабінету ліричний герой ніби ненароком ловить поглядом „теку з дневником”. „Дневник” – це його творчість, його внутрішня сповідь про те, що він відчуває і що знає про себе самого. Усе розказане ним – це не реальні події, узяті з життя, це історія його душі. У новелі немає нічого дійсного, тут все умовне – герої, події, явища, картини тощо. Єдиною об’єктивною реальністю виступає свідомість ліричного героя – митця, що осмислює свою природу, а пізнаючи себе, розкриває істинний смисл творчості. Умовність зображеного засвідчується й підзаголовком – „Із записок відлюдька”.

Згадки про мистецький твір як щоденник внутрішнього життя автора знаходимо у повісті „На дні”. „От гарна би річ була, – роздумує над своєю творчою суттю герой повісті Андрій, – вести такий дневник, де би витягано завсіди кожний об’яв чуття, кожде вражіння, і то день за днем, довший час! Цікава би вийшла статистика духовного життя! Пізнали б ми, якими-то вражіннями, якими чуттями найбільше жиє чоловік, яке то буденне життя

тої „Божої іскри”, котра в рідких, виїмкових хвилях так високо зноситься” [10, с. 143]. Як бачимо, письменника цікавить суть процесу творчості, а саме: взаємодія життєвої і творчої енергії, переродження „буденного” у „високе”.

Розмова Массіно з Манею у формі прочитання ним її листів і їх коментування – це його діалог з самим собою, зі своїм „я”. (Таку „діалогічну” форму внутрішнього монологу письменник застосує трохи згодом у поемі „Мойсей”: розмова Мойсея з „темним демоном пустелі” Азазелем).

Сповідь „відлюдька” художньо ілюструє шлях повернення митця зразка „нової”, декадентської епохи, який визнає тільки високе (дух), до своєї людської природи (душі). Маня – то і є його душа, його „жіноча” складова („Здається мені, що се летить до тебе половина моєї душі [12, с.68]), в юнгівському значенні – підсвідоме. При цьому ні в якому разі не йдеться про християнську ідею „душі”. Як наголошував Юнг: „Фактично комплекс Анімусу й Аніми найбільше відповідає тому, що всі часи й народи описували як Душу” [16, с. 150].

У класичній філософії під душею розуміли чуттєво-емоційну сферу людини, яка існує за своїми законами, має свій порядок, свою ієрархію: „Те, що ми називаємо „душею” (Gemut) чи, образно кажучи, „серцем людини”, це не хаос сліпих емоцій, які нібито тільки об’єднуються і роз’єднуються з іншими т. зв. психічними даностями за якимись каузальними правилами. Вона сама є розчленоване відображення космосу всього, що може бути гідним любові – і тому вона є також мікрокосмосом світу цінностей” [15, с.358]. Автор цього визначення німецький філософ-антрополог Макс Шелер (1874–1928) наголошував на рівноцінності емоційного й раціонального в людині: „Воно (Серце – Л.З.) здатне любити й ненавидіти сліпо і розумно (cinsichtig) – так само, як сліпо й розумно ми можемо міркувати про щось” [15, с.359]. Дух же є „атрибут власне суцього, що виявляється в людині в зосередженій єдності” і робить її особистістю. Натомість новітня філософія зосереджувалася на плоті і творчому началі в людині. Заперечуючи мораль, вона ігнорувала Душу й абсолютизувала Дух, ототожнивши його з Логосом.

У трактуванні Франка душа має дуалістичне значення, де її невід’ємною частиною виступає тілесне. Його бачення творчої особистості і творчості загалом у „Сойчиному крилі” витримане в дусі класичної філософії, хоча й пов’язане з архетипними уявленнями. Він близький до філософської концепції людини, розробленої своїми сучасниками – уже згаданим М. Шелером та австрійським філософом Отто Вейнінгером (1880–1903), який у своїй книзі „Стать і характер. Принципове дослідження” (1902) розглядає людину в єдності „чоловічого” і „жіночого”. Обидва вони на початку ХХ століття активно публікували свої праці, і Франко, якщо врахувати його інтерес до німецької філософії та знання мови, цілком міг бути з ними знайомий.

Отже, образ Мані є втіленням людського начала в людині, її почуттів, емоцій, переживань – душі у психологічному і навіть в екзистенційному значенні. За спостереженням львівського дослідника Р. Чопика, із середини 1880-их років, коли починається криза й „апостоли ідеї, учорашні аскети – „безженні” одинаки відчують „кисневий голод” – їм бракує повнокровного особистого життя”, Іван Франко „що далі, то більше відчуває за жінкою – Жіноче, про яке раніше не думав, над таїною якого не застановлявся, а особливо – зглядом стосунку до чоловічого, в парі з яким творить Цілість, роздвоєну ортодоксами” [14, с. 72].

Головний герой твору Массіно – яскраво виражений декадент, який, остаточно розчарувавшись у житті, переживає глибоку внутрішню кризу. Однак, пройшовши через ситуацію *зіткнення із життям*, він переосмислює свої „естетичні принципи” і стає на шлях пізнання істини – любові, страждання й всепрощення, без яких творчість, мистецтво неможливі.

Такий шлях пройшов один із найепатажніших письменників кінця XIX ст., автор гедоністичної філософії, яка проголошувала ідею цілковитої відірваності мистецтва від дійсності, англійський прозаїк і драматург Оскар Вайльд. Головний герой „Сойчиного крила” Массіно в очікуванні Нового року читає „Вайльдову статтю про Христа”. Йдеться тут про останній твір О.Вайльда „Тюремна сповідь” („*De profundis*”), уривок з якої було надруковано в січневому номері німецького журналу „*Neue deutsche Rundschau*” 1905 року – буквально за кілька тижнів до написання „Сойчиного крила”. Іронічна тональність цієї згадки про відомого в європейських богемних колах естета-денді („що то такий майстер стилю і такий хоробливо новочасний чоловік сказав нового на сю тему?” [12, с. 57]) свідчить про зовсім несподіване й неочікуване для Франка звернення співця декадансу до постаті Ісуса Христа.

А „нового” у своїй статті Вайльд сказав не просто багато, а майже все, якщо порівнювати його з написаним і вчиненим ним до ув’язнення. Перенесені випробовування наприкінці життя (дворічне тюремне ув’язнення за неетичну поведінку) приводять його до повного переосмислення ролі мистецтва і призначення художника. В тюрмі він пише лист-сповідь до свого колишнього друга Альфреда Дугласа, де піддає глибокому самоаналізу й самооцінці власний духовний досвід і визначає для себе ідеал людини-творця. Ним став Ісус Христос, який поєднав у собі красу й страждання, індивідуалізм і смиренність та зумів за життя, що за своєю суттю є творчість, зберегти людяність і любов.

Відкриваючи перед собою досконалість особистості Христа, Вайльд водночас пізнає глибинний смисл творчості. Причину верховенства Ісуса серед художників він убачає в „милості до занепалих”, фактично визнаючи зв’язок митця і мистецтва з життям, який він ще донедавна заперечував. Ця властивість була основою життя Ісуса як творця: ”У сфері людських

стосунків Він виявляв те споріднене увазі художника, яке у сфері Мистецтва є єдиною таїною творчості. Він розумів проказу прокаженого, незрячість сліпого, гірке злощастя тих, хто живе заради насолоди, страшну бідність багатих” [8, с. 210]. Тобто головним для Христа, як і для художника, є здатність відчувати життя, бачити людину, сприймати її з усіма слабкостями і брати на себе її болі й страждання. Водночас Вайльд наголошує на духовній неповноцінності тих, хто живе тільки заради себе і насолоди.

Він болісно шукає причини своєї трагедії і, врешті, знаходить їх у власному егоїзмі: „Єдиною моєю помилкою, – визнає він, – було те, що я всуціль повернувся до дерев тієї сторони саду, котра видавалася залитою золотом сонця, і відвернувся від іншої, намагаючись уникнути її тіні і присмерку” [8, с. 208]. Фактично ці слова є спростуванням свого колишнього світоглядно-естетичного постулату про вищість мистецтва над життям і вироком самій сутності декадентської естетики.

У душі письменника спокій настає тільки тоді, коли він зрозумів, що причиною усіх його нещасть був він сам: „Я побачив, що мені залишається тільки одне – з усім змиритися. І з того часу я став щасливішим. Адже я пізнав власну душу. Доторкнувся до самої її вищої суті... Коли доторкуєшся до власної душі, стаєш простим, як дитина, – таким, як заповідав Христос” [8, с. 214]. Після цього приходить смиренність, яка „виявляється в тому, що він приймає з відкритою душею все, що б не випало на його долю” [8, с. 209].

У своїй сповіді Вайльд приходить до висновку, що все написане і досягнуте ним раніше ніщо порівняно з тим, що він зрозумів у в’язниці. Істина або смисл усього нашого життя, стверджує він, полягає в стражданні, а страждання і є найвища краса, яка становить суть мистецтва: „Тепер я бачу, що Страждання – найвище з почуттів, доступних людині, – є одночасно предметом і ознакою воістину великого Мистецтва. Художник завжди шукає ті вияви життя, в яких душа і тіло єдині й невіддільні одне від одного; в яких зовнішнє є вираженням внутрішнього; в яких форма розкриває суть. [...] Істина в Мистецтві – це єдність предмета з самим собою; зовнішнє, ставши вираженням внутрішнього; душа, що одержала втілення; тіло, сповнене духу. І тому нема істини, яка порівнялася б зі Стражданням. Іноді мені видається, що Страждання – єдина істина” [8, с. 205].

Отже, пройшовши крізь життєві випробовування, Вайльд усвідомлює, що суттю мистецтва є не лише Дух як вища досконалість – форма, а й Душа як тілесно-чуттєва основа – зміст. Ці думки були дуже близькими до франкової концепції творчості як процесу вираження „давно погребаних вражень і споминів”, тобто власне пережитого і відчутого (Душі), через певні розумові операції, що формують „скелет” твору. І лише їхню повну гармонію – „еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового

обмірковування” [9, с. 65] – він уважав ознакою справжнього мистецтва. Мовою Оскара Вайльда це означало, що творчість починається зі Страждання, яке й породжує відчуття Краси, тобто єднає в собі Душу і Дух, у той час як апологети естетизму, до яких колись належав і він сам, визнавали в ній тільки Дух і Насолоду.

З погляду Франка, як і „пізнього” Вайльда, лише гармонійна єдність чуття і думки є свідченням „правдивого поетичного таланту”, а його відсутність – це всього-на-всього „холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм” [9, с. 64]. Саме з цієї причини він і не прийняв декаденство, оскільки вбачав у ньому тільки „голу техніку” – форму без змісту, дух без душі. Письменник рішуче виступив проти головного декадентського принципу творити художній світ „для себе, з самим собою, самому в собі”, „штуку для штуки”, напряду вбудовуючи його в перспективу тільки трансцендентного, ігноруючи живу дійсність. Обурювався абсолютизацією положення, нібито рукотворна краса досконаліша за природну, вбачаючи в цьому самомилювання й підкреслення недосяжності свого творіння для емпіричної дійсності. „Нове” художнє мислення, котре набувало характеру естетичної гри, де головної естетичної цінності набувала не думка – пошук істини, а лише форма її вираження, не було сприйняте Франком. Для нього це був „гарний цвіт, що не приносить плоду”.

Можливо, саме „Тюремна сповідь” О. Вайльда підказала йому сюжет „Сойчиного крила” – шлях переосмислення ліричним героєм своєї мистецької доктрини й наближення до істинної суті творчості. Массіно проходить два етапи осягнення власної Душі й повертається до себе справжнього через любов і страждання.

На початку твору автор відтворює стереотипну декадентську ситуацію відходу художника від життя й повного занурення його у світ краси духу. У способі життя і світогляді головного героя простежуються найхарактерніші риси „нової” філософії мистецтва кінця ХІХ століття. Це передовсім самоув’язнення Массіно в такій собі вежі зі слонової кості посеред, на його думку, загального занепаду життя, уцент сповненого „насилля” й „конвенціональної брехні”, які знищують людину духовно, знеособлюють її та обмежують внутрішню свободу в той час, коли у світі має „тріюмувати тільки одиниця”. Єдиним порятунком від життєвих реалій стає для нього втеча в себе самого, у „твердиню власного духу”, туди, де можна зберегти внутрішню свободу й відчутти насолоду життя. Будь-яке тривіальне людське начало повністю витравлене з його „артистичного життя” й відтиснене на маргінеси. Реальне життя, сповнене палких почуттів і пристрастей, яке ліричний герой пізнав раніше, тепер видається йому чи то первісним хаосом, схожим на „тріюмф дикунів, негідний освіченого чоловіка”, чи то дитячою наївністю. „Музика. Пісні. Нові чарки, нові тости. Поцілуї. Радість і стиски рук...Діти, діти!” – іронічно згадує він свою молодість [12, с.

53].(Надалі в тексті посилатимуся на це видання, указуючи в дужках номер сторінки).

Пізнавши справжню „ціну життя”, Массіно (Хома) зробився його „артистом” і тепер живе в суворому й безпристрасному світі духу, де все підпорядковане інтелекту, суворій внутрішній дисципліні й повній незалежності від зовнішніх впливів. Цей його „новий” світ позбавлений філістерства: Массіно не знає щоденних клопотів, ніяк не реагує на довколишню дійсність, а тому не відчуває ні радості, ні смутку. Його існування нагадує „широку, вигідну, гарними деревами висаджену алею”, а головним життєвим правилом є Горацієве „зберегти рівновагу духу”. Теперішнє найвище його відчуття – насолода як внутрішній тріумф від перемоги над самим собою, над своїми людськими слабкостями, як втіха від власної достатності й досконалості.

Своє існування, свідомо позбавлене переживань та емоцій, Массіно кваліфікує як найвище досягнення людини, „піднесене до другого ступеня, осяяне подвійним сонцем, напоєне красою і гармонією” [с. 55]. Цей порив до Царства Духа, що у звичайному житті обертається презирством до всього земного, набуває в його життєвому репертуарі ознак своєрідного ритуалу, бездоганного естетичного жесту. У всьому він благословляє красу й оспівує мистецтво, котре утверджує естетизм як виняткове право. Він слухає музику Россіні, зокрема увертюру до опери „Вільгельм Телль” з її виразною піднесено-ораторською тональністю. Його лектурою є модні естетські журнали, що висвітлюють діяльність найяскравіших представників тогочасного європейського богемного світу – красномовного французького політика-оратора Жака Жореса, італійського письменника-декадента Габрієля д’Аннуціо з його самозакоханістю й епатажністю поведінки, коханки Аннуціо, популярної італійської актриси Елеонори Дузе, яка грала головну роль у його п’єсі „Джіоконда”, позначеній ніцшеанськими мотивами (до речі, тогочасна критика звинувачувала Дузе в тому, що вона втратила натуральність і лише сумлінно відтворює на сцені ходульних героїнь Аннуціо), французько-бельгійської красуні-танцівниці Клео де Мерод – улюбленої моделі багатьох художників, скульпторів і фотографів тієї епохи.

За законами естетики обставлений і кабінет Массіно: зі стін дивляться „артистично виконані портрети великих майстрів у штуці життя: Гете, Емерсона, Рескіна”, на полицях стоять „книги в гарних оправах”, на столиках – „хризантеми різних кольорів і різних відмін”. Новорічний стіл теж, як у справжнього естета, – заморські фрукти („яблука, помаранчі, фігі”) і „самі добірні марки” вина.

Цей антураж повністю відповідає і внутрішній суті господаря. Так само, як і свій кабінет, він ладнає себе, отримуючи від цього величезне задоволення. „Який-то денний порядок нинішнього вечора я уложив собі? – вправляється він у вишуканості. – На такі празничні вечори я все укладаю

собі наперед денний порядок, з тою, одначе умовою, що вільно мені зовсім не держатися його. Маю подвійну приємність: укладаючи точку за точкою, смакую в думках кожду з них, а потім, переміняючи їх, люблюся новими комбінаціями в виконанні” [с. 56]. Ця вихолощена гра розуму, вільна від усяких внутрішніх пересторог і свідомо звільнена від зовнішніх впливів, не тільки приносить насолоду, але й викликає відчуття самовдоволення, що переростає в самолюбівання. Естетство Массіно, як і естетство в цілому, суто раціональне, воно позбавлене душевних переживань, це вияв тільки форми, продукт виключно „верхньої” свідомості.

Дуже близько до Франкового героя характеризував своє дотюремне естетське життя й Оскар Вайльд: „Я жив раніше тільки для насолод. Я унікав смутку і страждань, якими вони не були б. І те й інше було для мене ненависним. Я вирішив докласти всіх зусиль, щоб не помічати їх – тобто бачити в них тільки вияви недосконалості” [8, с. 204]. Цього головного декадентського правила дотримується й герой Франка: він пориває усякі зв’язки із життєвим началом і повністю занурюється у власне, самодостатнє існування. А якщо цей зв’язок і є, то він суто формальний, поверховий, лише як певна поступка з висоти власної досконалості й недосяжності: „Світові бурі, потреби, пристрасті, мов щось далеке і стороннє, шумлять наді мною, не доходячи до моєї твердині. Я даю тому зверхньому світові свою данину, посвячую йому частину свого життя в заміну за ті матеріальні і духовні добра, що потрібні мені для піддержання свого внутрішнього життя. Я працюю в однім бюрі, занятий працею, що *напружує мій розум, але не торкає серця*” (курсив – Л.З.) [с. 55].

Він твердо переконаний: якщо у світі немає краси й гармонії, їх можна досягнути в собі й від цього одержувати задоволення, а не страждати, як у реальному житті. Абсолютизація духу, культ розуму, гра думок і насолода як найвище людське чуття – ось основи його „нової” життєвої філософії. Одним словом, це типовий декадент – людина, що штучно творить себе: живе не за покликом внутрішніх сил, а наслідуючи певну ідею, теорію як результат роботи власного розуму, „духовний сибарит, артист, що плекає одну штуку для штуки – вмілість жити” [с.55]. З II половини XIX ст. подібна естетська практика – творити ідеальні образи, а потім шукати (наслідувати) їх у житті – набула свого поширення в Європі. За О. Вайльдом, „мистецтво творить життя”, а не навпаки.

Однак у всіх естетських міркуваннях і діях Массіно відчувається якась натяжка, штучність. Він весь час ніби намагається переконати себе в тому, що має бути саме так, а не інакше. Ніби хоче довести самому собі, що людське життя не варте страждань, і постійно докладає зусиль, аби притлумити в собі будь-які спалахи почуттів, не дати їм вирватися назовні. Його око ніби між іншим ловить „на постаменті в кутику мармурову подобизну старинної статуї хлопчика, що витягає собі терен із ноги” [с. 56].

У тексті вона сприймається як символ прагнення героя свідомо позбавити себе внутрішніх переживань – усяких „болів і гризот”.

На підсвідомому рівні Массіно не приймає тих модних штук і викрутасів, що заповнили мистецтво. Він інтуїтивно відчуває це підкреслене, показне естетство, і з вуст мимоволі виривається іронія й сарказм: Жорес у нього „гримить із парламентської трибуни”, Е. Дуже „палить зі сцени словами”, а Клео де Мерод „цвіркоче в своїм салоні”. Іронізує він і над намаганням Аннуціо „плекати красу серед мас народних”.

Водночас реальне життя, як би не намагався відгородитися від нього Массіно, усе ж нагадує про себе – синім цвітом барвінку та двома келихами для вина, приготовленими слугою для зустрічі Нового року. Ці деталі мають символічне значення і є втіленням не штучної, а природної краси, не вигаданого, а земного щастя. Дикорослий барвінок дисонансує своєю непоказною, але живою, натуральною привабливістю з декоративною хризантемою – красою, що має чисто зовнішній ефект. Саме барвінок торкає не *погляд*, а *серце*, підсилюючи у святковий вечір віру в щастя, а два келихи натякають на двоєдиність людського буття. Водночас ці деталі символізують підсвідомий зв’язок ліричного героя із зовнішнім світом і неможливість побороти в собі природні імпульси, пориви почуттів.

Нарешті, життя на повну силу вривається в його існування пакунком з листами із далекого Порт-Артура від жінки, яка три роки тому раптово покинула його, а тепер дала про себе знати. Її послання сколихнуло Массіно і, незважаючи на всі „заборола своєї філософії”, змусило частіше битися серце. У жорстокій боротьбі з самим собою його раціоналізм зазнає першої серйозної поразки, і рука мимоволі, „якимось механічним відрухом” відкриває перший лист.

З листів, які читає Массіно й доповнює власними коментарями, постає історія їхнього з Манею кохання, що протікало серед розкішної прикарпатської природи і закінчилося її втечею з іншим. Три роки перед тим він приїхав до її батька, лісника, для відновлення здоров’я після тюремного ув’язнення (найвірогідніше, через свою громадську діяльність) і, побачивши колись „маленьку панночку” вже дорослою красунею, відразу в неї закохався. Тоді він був ще „живим чоловіком”, зустрічався з селянами, будував „реформаторські плани” й дарував Мані свою любов. Але зрада, як кваліфікує її вчинок Массіно, настільки психологічно зламала його, що він повністю зневірився в житті й замкнувся у „твердині власного духу”.

Натомість Маня пояснює, що своєю втечею вона покарала його за нездатність відповісти всією душею на вияви її „розбурханого молодого чуття”, відчути серцем усю її жіночу принадність, повірити в щирість її намірів. Вона вкладає в конверт крило сойки як спомин про їхні стосунки й через нього виражає своє головне бажання: „Затріпочи отсим крилом над його душею і роздуй те, що там тліє ще під попелом байдужості та розчарувань! Навій на нього солодкі мрії, любі спомини! *Розворуш його*

серце (курсив – Л.З.), щоб забилося невимовною тугою, запали в його очах блискучі іскри, щоб горіли, як дорогі брильянти, і потім угаси їх слізьми, мов перлами та пишними кришталями” [с. 68]. Усі її зусилля спрямовані на те, аби вирвати його з тісних лещат розуму, зруйнувати всі внутрішні перешкоди й, вивільнивши душу, відчутти чужий біль, повернутися до повнокровного життя, де тісно переплітаються і „боротьба, і розчарування, і безмежні муки, і крихітки радощів, задля яких і безмежні муки, не муки!” [с. 92].

Перші коментарії Маніних листів яскраво демонструють головні постулати декадентської естетики – повну недовіру до життєвого досвіду й людських почуттів („Гарнесенько зібрав усі спомини, як кісточки зі спаленого покійника, зложив їх у штучно точену урну з карнеолу і поставив далеко в куток свого серця” [с. 62]) та іронічно-скептичне ставлення до життєвих реалій як джерела творчості: „І де ти сміятимешся, я байдужно здвигну раменами. І де плакатимеш, я засміюся і скажу: „Ні дитино! Се не так! Тут іще того й того треба до досягнення повної ілюзії”. І де ти впадеш у пафос, там я скривлю уста і скажу: „Тьфі, се вже зовсім злий смак!” [с. 63]. Але з прочитанням останнього послання Массіно відчуває, як його заливають сльози: Душа повертається на місце, яке їй неминуче відведено в життєтворчості.

Творча етика у творі тісно пов’язана з містичним смыслом кохання. У класичній філософії категорії творчості й статевої любові розглядаються майже як синонімічні, адже передають різні грані одного й того ж процесу – існування смислу у світі. І те й інше є вищим, божественним одкровенням і пов’язане з Еросом, головна мета якого зв’язувати, об’єднувати, тобто сприяти цілісності. При цьому еротична любов є, так би мовити, „технічним” боком цього процесу, ніби зовнішнім виявом вищої, духовної (творчої) суті людини. Істинна любов – це начало особистісне, творче, аристократичне, вільне й беззаконне. У „Сойчиному крилі” містичне кохання Массіно і Мані постає як творчий акт осягнення людиною своєї „цілості” через злиття чоловічої та жіночої природ в образі Божому.

Із самого початку кожен з героїв звинувачує один одного в розриві стосунків. „Я віддав тобі все, що було найкраще в моїй душі, без домішки хоч би атомика низького, підлого, брудного, а ти погралася моїми святощами і кинула їх у болото”, – говорить Массіно [с. 62]. Натомість Маня стверджує: „Це не я покинула тебе, а ти не зумів утримати мене” [с. 65]. Насправді винного тут не існує аргіогі, адже чоловік і жінка, а точніше, „чоловіче” й „жіноче”, будучи тотожними онтологічно, не тотожні трансцендентально, в аспекті духовної практики, і їхня космічна полярність становить головну проблему цілості буття.

Массіно і Маня поєднуються в коханні як два полярних начала, дві окремі стихії – чоловіча і жіноча. У творі йдеться не стільки про реального чоловіка і жінку, скільки про „чоловіче” і „жіноче”, узяті як принципи,

ідеальні об'єкти, платонівські ідеї, а статева любов показується не як суб'єктивне людське почуття, а як творча енергія в людині, дійове начало, спрямоване у вищий світ.

У своїй художній інтерпретації статі й кохання Іван Франко близький до філософських поглядів О. Вейнінгера, який у своїй праці „Стать і характер” говорить про „ідеального чоловіка” та „ідеальну жінку”, різною мірою присутніх у кожній окремо взятій людині. У цьому дусі міркує й Іван Франко: „В мужчині і жінці сотворила природа не дві раси, не дві окремі нації, а дві часті одної цілості”.

Виділяючи „чоловіче” і „жіноче” як ідеальні об'єкти, Вейнінгер дає їм такі характеристики: „чоловіче” – начало наступальне, активне, таке, що має, крім сексуальності, інші інтереси, наділене почуттям власного „я”, і яке виступає носієм свідомості, логіки, етичних та естетичних принципів; „жіноче” – начало, що прагне стати об'єктом наступу, пасивне, повністю сексуальне, позбавлене почуття власного „я”, занурене в тимчасове й кінцеве, нездатне до з'ясування одержаних вражень, аморальне та байдуже до краси [2, с.87–471]. Водночас він зауважує, що такі типові статеві форми в дійсності не існують, є лише т. зв. „проміжні статеві форми” – „незчисленні перехідні ступені між чоловіком і жінкою”[2, с.17].

У дусі цієї теорії діалектична проблема „чоловічого” і „жіночого” тлумачиться Франком як космічне й антропологічне, солярне й телуричне, трансцендентне й іманентне, аполонівське й діонісійське. Він звертається до космічної символіки статі, де Сонце означає чоловіче начало, а Земля – жіноче. Так, Маня говорить про себе: „Се не був ліс, се була я” [с.61]. У європейській міфології ліс пов'язаний із символікою „жіночого” й постає як щось непізнане, некероване, місце, підвладне темним силам. У К. Юнга ліс – символ несвідомого та його небезпеки. Натомість сонце в більшості традицій – „чоловічий” знак, що має героїчну, відважну силу, спрямовальну за своєю суттю. Це символ творчої енергії. У міфології друїдів ліс був жіночим партнером сонця, вони вступали між собою у шлюбні стосунки.

Проте Маня є не просто лісом, а його астральним центром: „Тямиш ту лісничівку в самій середині того лісу? До неї сходилися всі лісові дороги, як артерії до сонця, а з неї виходив лад, і порядок, і сильна воля на всі окраїни лісу” [с.61]. Як сонце своїм світлом знищує тьму, упорядковує хаос, так і життя наповнюється красою й гармонією, коли статева енергія набуває творчого спрямування. Як бачимо, Маня також наділена творчим потенціалом, відчуттям власного я, котрі відносяться до категорії „чоловічого”. Отже, вона не є звичайною, тільки земною істотою, а теж належить до аристократів духу, не призначених для наївного щастя, позбавлених життєздатності й повнокровності. Вона постає як цілісна натура, творча особистість.

Наявність „чоловічого” в Мані виявляється і в її зовнішньому вигляді. При першій зустрічі, побачивши дівчину в мисливському спорядженні,

Массіно порівнює її з Німродом – біблійним образом мисливця, що символізує людину сильну духом, непересічну, мужню.

Маня порівнює жінку з геліотропом – квіткою, що повертає свою голівку за сонцем. Широковідомий грецький міф про німфу Клітію, яка перетворилась у квітку геліотроп від нерозділеного кохання до бога сонця Геліоса й, опустившись на землю, весь день шукала на небі слід свого коханого, у міфології трактується як символ відданості, порозуміння й партнерства між чоловіком і жінкою. Тут звертає на себе увагу такий цікавий факт: геліотроп виступав символом влади в римських і азіатських імператорів. Також він був християнською емблемою набожності, атрибутом святих і пророків [7, с. 443]. Отже, ця квітка теж наділена божественною, а не тільки земною силою, незважаючи на те, що перебуває тут, унизу – на землі. Вона весь час тягнеться увись, до неба і сонця, аби сягнути високого, духовного. Як бачимо, у своїй „святості” і сонце („чоловіче”) і геліотроп („жіноче”) виявляються рівними: ідеал „чоловічого” і „жіночого” завжди залишаються різними, тільки образ „святості” (Духу) однаково є чоловічим і жіночим. Про це свідчить і божественне ім’я героїні – Марія.

Уже будучи далеко від Массіно, Маня постійно відчуває свою невід’ємність від нього. Вона зізнається: „Тулюся до тебе, і мені якось м’яко робиться на душі. Чую присутність якоїсь вищої, доброї сили над собою” [с. 70]. Він же зі свого боку коментує: „Женщина жиє чуттям і, як геліотроп до сонця, обертається все до тих, що вмють найліпше грати на струнах чуття” [с. 70]. Маня визнає, що без нього вона „бідна, нещасна сирота”, а Массіно розуміє, що жіноча чуттєвість потребує тонкої „музикальної” уваги й постійного розворушення. Так у досягненні повної злагоди „чоловічого” і „жіночого” виявляється надприродна, містична сила кохання як зовнішнього боку творчого акту, вихід її у вищий світ, у Царство Духа. Не випадково в таку мить Маня відчуває присутність Єгови, чує його „містичний легіт”. „Якась вища, добра сила” – це символ найвищої точки досягнення людиною своєї „цілості”, що виступає свідченням її божественної, духовної суті. Переживаючи найвищий ступінь задоволення – екстаз, але з позиції „жіночого”, вона відчуває тепло і спокій.

У цьому епізоді найповніше розкривається розуміння Франком творчого потенціалу людини як основи її духовного життя. Він не ототожнює дух з чоловічим началом, з логосом, як це було в „нових” філософіях, зокрема Ніцше, Фройда, оскільки в такому разі стосунки між статями ніколи не вийшли б із меж зовнішньої полярності „чоловічого” і „жіночого” з підкоренням жіночого начала чоловічому. Для нього Дух („Божа іскра”) – це та „реальність”, яка означає появу вищої якості, вищого смислу людини всередині чоловічого і жіночого начал, разом узятих, – космо-телуричних сил. Тому, незважаючи на ієрархію „високе–низьке”, Іван Франко аж ніяк не говорить про жінку як нижчу свідомість. Її

свідомість просто *інша*, ніж чоловіча, але не менш значуща, через те „недаром у первіснім християнстві роля жінки така визначна, як не була в первопричинах жадної іншої релігії” [с. 71]. Жінка з властивою їй здатністю відчувати покликана у світі творити дива („містерії, тайни, сакраменти – отсе їх життєвий елемент”), адже сама є найбільшим чудом із чудес: „Чи ж не з жінкою трапилося перше чудо? До неї заговорив вуж” [с. 71]. Якщо спроектувати це на творчий процес, жінка виступає в ньому натхненницею, Музою.

Символом відповідності людини самій собі, синтезу тілесно-душевного і духовного незалежно від статі виступає у творі Маніна сукня, „червона у круглі білі цятки”, де біле означає божественно-високе, а червоне – життєву пристрасть. Ставши повією, тобто зосередившись на тілесному і позбувшись духовного, дівчина сумнівається, „чи се я сама, чи, може, моя душа ввійшла в якесь інше, чуже тіло”. Вона відчуває порушення „цілості” – свою роздвоєність, і тільки згадка про сукню вертає її до себе самої: „В таких хвилях та сукня дає мені живий доказ моєї тотожності” [с. 77]. Більше того, Маня називає сукню своєю „святістю”, фактично надаючи їй значення проміжної, єднальної функції між тілом і духом: „Прикипить наше серце до такої бездушної річі (курсив – Л.З.), настелить на неї наша уява все найкраще і найстрашніше, що має наша природа, – і ми носимося з тою річчю, бережемо її, терпимо, і б’ємося, і вмираємо за неї!” [с. 77].

Тут знову виявляється суттєва розбіжність автора з „новими” теоріями, які розглядали в людині тіло й дух, перевівши „я” (особистісне) в площину тільки екзистенційну, а звідси – в естетичну. Для Франка, окрім цього, дуже важливою була етична складова – людське в людині, її душа. І в цьому він був ближчим до юнгівської теорії архетипів, але якої він уже не застав.

Чуття, інтуїція як домінанти „жіночого” (душі) дають Мані можливість по-своєму, не гірше за чоловіка пізнавати світ. Завдяки їм вона вже з перших хвилин знайомства знала про Массіно все, а згодом відкрила йому очі на себе самого. Дівчина відчуває кожен найтонший порух його душі, кожен порив і миттєво на них реагує. У своїх листах вона вгадує, передбачає те, про що він лише встиг подумати. У такій формі автор доводить первинність чуттєво-емоційної сфери щодо раціональної, її більшу функціональну реактивність поряд з мислительною.

Визнаючи за жінкою духовне начало так само, як і за чоловіком, Франко підтримує жіночу емансипацію, але водночас виявляє своє негативне ставлення до фемінізму – намагання жінки наслідувати чоловіка, уподібнюватися йому замість того, щоб зберегти свою ідентичність (жіночність) і цим сприяти гармонії, „цілості” світу.

Проте в людському житті ідеалу єдності „чоловічого” й „жіночого” досягнути важко, тому стать виявляється одним із головних джерел людської самотності. Саме в коханні як сфері екстатично-оргійній, вільній і беззаконній виявляється, як стверджує російський філософ М.О. Бердяєв,

„дивне нерозуміння і відчуженість” чоловічої та жіночої природ, простежується „глибока, трагічна невідповідність між любов’ю жіночою і любов’ю чоловічою”, адже „жінка істота зовсім іншого складу, ніж мужчина” [1, с. 432].

Маня постає у творі як статева стихія – зворушлива, чуттєва, принадна і зваблива. Уже в перші хвилини зустрічі, коли Массіно тільки-но поцілував її руку, вона відчула, як „під чорними вусами тремтіли і горіли” його вуста й відразу взялася шукати шлях до його серця. Не приховуючи цього, дівчина застосовує усі свої природні й надприродні можливості, аби заволодіти ним: „Я ж сконцентрувала всю силу своєї волі, весь огонь своєї пристрасті, всі чари своєї душі й тіла, щоб навіки, незатертими буквами *вписатися в твою тямку* (курсив – Л.З.). Як добрий режисер, я брала до помочі все, що було під рукою: сонце й ліс, пурпури сходу, чари полудня і меланхолію вечора. Оповідання батька і шум лісу. Рев бурі і тихі шепти дружньої розмови. Все, все те була штафажа, були декорації для моєї ролі, яку я хотіла відіграти перед тобою, щоб лишити в твоїй душі незатерте, незабутнє, високоартистичне вражіння, таке вражіння, де ілюзія ані на волосок не різнилася від найпоетичнішої дійсності” [с. 62].

Таку свою поведінку Маня пояснює вродженою властивістю жінки зваблювати, бути спокусницею. Вона порівнює себе із цвітом, головною ознакою якого є здатність своїми пахощами, своєю красою не лише бентежити наш нюх і радувати зір, але й торкатися найтонших струн душі, пробуджуючи естетичні почуття. Так само, як квітка виграє кольорами й формами, жінка грає своїми емоціями й чуттями. Як квітка виділяє аромати, так жінка випромінює свою природну енергію. Однак робить вона це несвідомо, поза власною волею, оскільки просто не може по-іншому. „Вдумайся в їх психологію, Массіно, – говорить Маня, – і докори їм, що вони грають ролю, що кокетують, що виставляють себе в фальшивій красоті. Хіба ж вони можуть інакше?”. А далі додає: „Хіба ж жінки можуть інакше? Те, що вам, твердішим, тупішим, видається кокетерією, комедією, се у них найінтимніший, несвідомий вияв їх натури, се у них таке просте, і конечно, і неминуче, як дихання легкими і ходження ногами” [с. 64]. Краса і сила жінки в її природності, натуральності – у її сексуальності, перед якою чоловік устояти не може, яким би духовно сильним він не був, як не встояв перед Манею Массіно.

Силою своєї душевної енергії вона „стягла його з п’єдесталу”, змусила повернутися обличчям до життя й віддатися почуттям. Так, на початку Массіно постає перед дівчиною як „пророк і апостол”, він перебуває над життям – на „п’єдесталі” духу і з його висоти „не говорить, а благовістить, не кланяється, а снисходить”. А коли все ж закохується, всіляко стримує в собі природні пориви: „почуваючи свою безсильність”, як каже Маня, „супроти того *людського, мужесьького, що було в твоїй натурі* (курсив – Л.З.), – сердився на мене, на себе самого, бурчав – і плив за течією” [с. 63].

Позбавлена природності, натуральності, закута в кайдани розуму його „любов виявлялася головно сердитістю”, „була немов мимовільна, силувана концесія для твоєї пророцької чи апостольської гідності” [с. 63]. Спочатку Маня намагалася пробудити в ньому природні, життєві імпульси своїм інтелектом – „іронією кпинами, сміхом, жартами”, а коли їй це не вдалося, застосувала найсильніший засіб, що має жінка, – свою любов, і Массіно не встояв. У коханні розкрилася його Душа, виявилися його найкращі людські риси – тепло, ніжність, добро.

Закохавшись, Маня повністю віддається своїм почуттям, усе її життя стає тотожним тому стану, в якому вона перебуває. Вона вся в полоні пристрасті – „невимовної розкоші, вольної волі, палкого кохання”. Поза світом власних переживань, емоцій для неї не існує нічого. Натомість Массіно, крім своїх почуттів, має багато інших захоплень, планів, якими ділиться зі своєю коханою. Спочатку їй було це цікавим, але дуже швидко дівчина втрачає інтерес до всього, що не стосується їхніх почуттів. Їй хочеться нових вражень, емоцій, чогось яскравого, незабутнього: „У мене перед очима миготіли, мерещилися та іскрилися блиском інші, широкі, чудові світи. Світи, про які тобі й не снилося, бідний мій Массіно” [с. 73]. Проте його розум не помічає її душевних поривань: „Ти весь думками й душею бував у майбутньому, в громадській праці, в службі загалові, а не знав, що діється ось тут коло тебе” [с. 73]. Відчуття щастя любові є для нього лише частиною життя, окремим „фактом, який не потребує доказу” [с. 76]. У цьому виявляються різні підходи чоловіка і жінки до кохання, які М. Бердяєв пояснює тим, що „чоловік ставить повноту духовних сил своєї особистості в незалежність від зміни часу, від влади тимчасових переживань над повнотою особистості. Жінка безсила протистояти владі тимчасових переживань, але вона в тимчасовий стан вкладає всю повноту своєї природи, свою вічність” [1, с. 433].

Жіноча природа, тобто чуттєво-емоційна сфера („жіноче”), виявляється по-своєму небезпечною для чоловіка, зокрема стосовно його внутрішньої свободи, його „я”. Жіноча чуттєвість пробуджує в ньому інстинкти й тим ставить його в залежність від своєї природи. Тому жіноча любов може стати фатальною для чоловіка. Такою вона стала для Массіно: віддаючи йому всю свою внутрішню енергію, кожним жестом і кожним порухом демонструючи свої почуття, Маня того ж вимагає взамін. Проте він у силу своєї природи не може їй цього дати й, відчуваючи на собі всю силу цього всепоглинального почуття, називає її „упирицею”, „демоном”, „чортом”.

Натомість Массіно любить Маню в собі й для себе. Адже „чоловік шукає в жінці красу, красу в ній любить, красу прагне обожнювати, бо втратив свою діву. Але краса ця залишається зовнішньою для чоловіка, поза ним, він не приймає її всередину себе, не долучає її до своєї природи. [...] Обожнення закладено в культурі чоловічої любові” [1, с. 433].

Красою „поза ним” у новелі виступає символічний образ сойки. Ця лісова пташка-пересмішниця, приручена Манею, „її повірниця” захоплює Массіно більше і більше: „Її веселий скрегіт будив тебе щоранку; її тихе порання в гнізді оживлювало тебе; цікавий погляд її очей наповнював тебе чарами, окрилював твої слова” [с. 66]. Свої пориви й бажання Массіно проектує в об’єкт сублімованої діяльності – образ. Схиляючись перед красою жінки, що „лежить поза ним”, він долучається до своєї „жіночої” природи, таким чином досягаючи „цілості”. Це є найвищий ступінь насолоди – творчий екстаз, тільки уже з погляду „чоловічого”: „Її очі (сойки – Л.З.) мали якийсь магічний вплив на тебе. В таких хвилях ти цілував палкіше, пригортав мене до серця сильніше, із твоїх уст лилися слова, що були для мене, мов роса для зів’яленої квітки. В таких хвилях мені здавалося, що заглядаю в твою душу, а крізь неї в якийсь величний світ, повний чудес і невиданої пишноти” [с. 66]. Кохаючи Маню в сойці, Массіно творить, піднімається до божественно високого, усе більше віддаляючись від земного.

Важливо, що, розкриваючи механізм переродження первинної людської енергії в енергію творчу, Іван Франко тлумачить процес сублімації не як витіснення чи пригнічення статевих потягів, як це доводитиме З. Фройд, а як силу, котра постачає енергію для творення духовних цінностей. Він близький до М. Шелера, який підкреслював спрямовальну активність духу стосовно потягів, коли дух, не породжуючи й не знищуючи енергії статі, використовує її у своїх цілях [15, с. 165]. У буквальному значенні – кохання надихає на творчість (тому й „цілував палкіше” і „з вуст лилися слова”), в літературознавчому – життєві враження, переживання становлять основне джерело творчості.

Однак у цьому, як показує Франко, криються свої небезпеки: творчий, духовний порив, не знаючи меж, прагне Абсолюту. І чим більше Массіно занурюється в цей процес, тим більше відпадає потреба в реальній жінці: „Мені здавалося, що ти не мене любив, а її. Її веселий скрегіт будив тебе щоранку; її тихе порання в гнізді оживлювало тебе; цікавий погляд її очей наповняв тебе чарами, окрилював твої слова. І я зненавиділа її, як свою суперницю” [с. 66–67].

Намагаючись призупинити в ньому відхід від людського в собі – від своєї Душі, запобігти повній втраті зв’язку з дійсністю й цілковитому поглинанню Духа, Маня вбиває сойку – продукт його сублімації, його художній витвір. А коли це не допомагає, вона залишає Массіно. Отже, любов-ерос (любов-як-творчість) у житті може привести до трагедії, адже це любов до ідеї, до краси, до божественно високого. Трагедія ліричного героя в тому, що він кохав не реальну жінку, а її ідеал, образ – плід своєї фантазії. (До речі, ця проблема має автобіографічний характер, але то вже тема іншої розмови). Замість героїчних пристрастей і тілесно-душевних поривань Массіно пропонує дівчині вишукано-безплотні стосунки,

сублімуючи свою сексуальну енергію в образ лісової пташки: „Ти приймав мої пестоші, всі вияви мого розбурханого молодого чуття з пасивністю сибарита – нехай і так, що ніжно, вдячно, але не виходячи з-поза заборона свого успокою, свого егоїзму” [с. 65].

Проте читаючи лист за листом Массіно втягується в процес життя, в хитросплетіння людських емоцій, учинків і приходять до висновку, що, свідомо позбавляючи себе сердечних почуттів, подавляючи їх диктатурою інтелекту, втратив здорове життєве начало й майже довів себе до духовної смерті: **„Естетик убив у мені живого чоловіка, а я ще й горджуся тим убитим трупом!”** (вид. – Л.З.) [с. 76]. Це й була головна причина неприйняття Франком „нового” в мистецтві.

У відмежуванні митця від життя й зануренні його в самодостатнє мистецтво письменник побачив усихання життєвої енергії, приховану небезпеку зближення краси і смерті. У своєму вченні про архетипи К. Юнг теж зауважить, що культ мужності, тобто свідоме знищення в чоловікові Аміні призводить до зниження вітальності. Таким чином, духовна енергія, що становить смисл творчості, може призвести до особистої трагедії. Прикладів таких трагедій європейське мистецьке життя часів Франка надавало достатньо. Це і життєве фіаско Оскара Вайльда; і доля датського філософа Кьєркегора, який, пожертвувавши коханням заради творчості, упав у затяжну депресію й так пішов із життя; і демонстративне самогубство вищезгаданого О. Вейнінгера в готельному номері одного з віденських готелів, де помер Бетховен. Ймовірною причиною його самогубства сучасники називали конфлікт між проповідуваним ним аскетизмом і власною чуттєвістю (див. Б. Акунин „Писатель и самоубийство”).

Близькі до Франкових застереження щодо „нової” філософської доктрини мистецтва по початку ХХ століття лунали й у інших літературах, зокрема, у російській – від Д.С. Мережковського (стаття про Л. Андреева „В обезьяньих лапах”) та німецькій – від Томаса Манна (цикл новел із життя художника й мистецтва „Трістан” (1902), „Тоніо Крегер” (1903), „Смерть у Венеції” (1911)).

Для Івана Франка було дуже важливо знайти „золоту середину” й не переступити ту грань, за якою починається відхід від людського. Ця проблема прямо проектувалася на декадентське мистецтво, що посягнуло на „цілість”, гармонійність творчості, приносячи життя в жертву естетиці.

Крім того, у крайність упадає й Маня. Після того, як вона вбила сойку, позбавивши містичного смислу любов, їхні з Массіно душі – „чоловіче” і „жіноче” – починають розходитися кожна по своїх полюсах. Початковим етапом такого розходження/відштовхування виступає символічний епізод поїдання вбитої сойки, що нагадує собою поганський, дикунський ритуал. Між „високістю” Массіно і „ницістю” Мані зникає всяка різниця: вони однаково вимащують кров’ю сойки: “Я захопила мертву пташину і почала

цілувати її закривавлену головку, Потім розплакалася. Тямиш, як ти обтирав мені сойчину кров із вуст, і поцілував мої уста, і вцитькував мене” [с. 67]. Його інфантильність та її істерія – це дві людські крайнощі. Коли Массіно і Маня („чоловіче” й „жіноче”) досягали повної злагоди, з ними був Єгова, а коли вони втратили цю єдність, у їхніх стосунках з’явилося щось демонічне. Отже, як тілесно-душевне здатне сягати своєї високості, набуваючи божественного смислу, так і духовне може нівелюватися, втрачати свою божественність.

Другим етапом повернення до своєї душі, своєї „жіночої” половини стає для Массіно розказана в деталях й емоційно пережита ним історія поневірян Мані по світах. Зцілений любов’ю (а точніше – усвідомленням, що є любов) він готовий прийняти той біль, який відчула дівчина, опинившись далеко від нього.

В імпульсивному пориві кинувши Массіно, Маня починає скочуватися все нижче й нижче. Її митарства, її безвихідне становище виступають у творі символом залежності людини від власної емоційності й нерозсудливості. Усі ті чоловіки, які нею володіли, – то її неконтрольована, позбавлена духовної краси „чиста” природа. Серед Маніних статевих партнерів були різні натури: безвольний, по-дівочому сором’язливий і чемний у поведінці Генрісь; зовні некрасивий, „з малокультурними привичками та манерами”, але фізично дужий Зигмунт; смирний, делікатний, навіть освічений, але пристрасно гарячий у стані сп’яніння Володимир Семенович, що в п’яному пориві програв її в карти; грубий, „неотесаний”, майже дикуватий, хоча й добрий, Никанор Ферапонтович, деспотичний капітан Серебряков. Кожен з них мав якісь свої привабливі риси, душевні якості, але був надто приземленим, надто духовно примітивним, щоб стати Маніною другою половинкою, адже тільки в духовному пориві, на який вони були не спроможні, народжується кохання. Тому вона й не одягла жодного разу свою сукню, свою „святість”.

Доведена до крайнього відчаю, Маня, здавалося, вже втратила здатність противитися долі. Але смерть останнього т. зв. чоловіка рятує її від остаточного краху. Смерть Миколи Федоровича у страшну ніч бомбардувань – це символічний вибух Маніного духу, його перемога над первісною людською природою й кінець внутрішніх потрясінь, спричинених нехтуванням вищого (творчого) покликання людини.

Занурення Мані у світ тільки тілесно-душевної природи – це скочування до хаосу, це інша крайність – прямопропорційна вознесенню Массіно у Вищий Світ. Розведення по полюсах „чоловічого” й „жіночого”, душі і духу, життя і творчості означає втрату внутрішньої гармонії, а значить – божественної суті. Отже, мистецтво, відірвавшись від життя, позбавляється свого істинного смислу.

Роздвоєння долається любов’ю і стражданням, зверненням до божественного і до людського в собі одночасно. Сила Маніної любові й

щирість її слів, якими дихає кожен лист, роблять диво – викликають у Массіно спалах пристрасті й бажання повернутися до життя: „Де мої сподівані радощі? Де мої естетичні принципи? Де моє тихе задоволення? Пропало, пропало все! Ось де життя! Ось де страждання! [с. 92]. Все це свідчить про відродження душі, без якої людське життя-як-творчість виявляється неповноцінним, „однокрилим”. Лише об’єднавши два крила – душу і дух, Массіно досягає внутрішньої гармонії й відчуває справжнє, а не ілюзорне щастя. До нього приходять розуміння, що естетство – це вияв тільки сфери духу, воно суто раціональне за своєю природою й позбавлене емоцій, переживань перетворює людське життя на „слимакове, паперове, негідне існування” (вид. – Л.З.) [с. 92].

Переродження Массіно закодоване й у варіаціях його імені, придуманих Манею: від сухо-раціоналістичного Хома до пестливо-ніжного Массіно.

Отже, найголовніша загроза, яку відчув Іван Франко у „нових” підходах до мистецтва, – це вихолощення людського в людині і творчості. На його глибоке переконання, істинним, „безсмертним” може бути лише „животвір” – „синтез в найвищій розумінні цього слова” [13, с.110].

Згодом започатковані в II пол. XIX ст. теоретичні дослідження з проблем духовної природи людини будуть продовжуватися й поглиблюватися, набуваючи гуманістичного звучання й етичного характеру, зокрема у К. Юнга, Е. Фромма. Вони позначаються й на мистецтві. Але на жаль, „зрілого” модернізму І. Франко уже не застане, а тому його критику раннього, декадентського періоду в літературі не можна застосовувати щодо модернізму в цілому.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бердяев Н.А. Творчество и любовь. Брак и семья // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – Москва: „Правда”, 1989. – С.420–437.
2. Вейниггер О. Пол и характер. Принципиальное исследование М.: Терра, 1992. – 480 с.
3. Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів: Світ, 1999. Частина 1. – С. 152–157.
4. Денисюк І. Любовні історії української белетристики // Український Декамерон. Книга перша. – К.: „Довіра”, 1993. – С. 377–391.
5. Моклиця М. Реалізм і модернізм у творчості Не-Каменяра // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2009. – Вип.27. – С. 108–118.
6. Наливайко Д. До співвідношення „декадансу”, „модернізму”, „авангардизму” // Слово і час. 1997. – №11–12. – С. 44–48.
7. Тресиддер Джек. Словарь символов.– М.: ИТД „ГРАНД”, 2001. – 443 с.
8. Уайльд О. De Profundis // О. Уайльд. Письма. – М.: Аграф, 1997. – С.144–274.
9. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів у п’ятдесяти томах. К., 1981. Т. 31. – С. 45–119.

10. Франко І. На дні // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1981. – Т. 15. – С. 110–163.
11. Франко І. Принципи і безпринципність // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1982. – Т. 34. – С. 360–365.
12. Франко І. Сойчине крило // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1981. – Т. 22. – С. 53–93.
13. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. К., 1982. – Т. 35. – С. 91–111.
14. Чопик Р. Про читання Франка, або як обійтися без „Коду да Вінчі” // Дзвін. – 2008. – №8. – С. 69–73.
15. Шелер М. Избранные произведения. – М.: „ГНОЗИС”, 1994. – 414 с.
16. Юнг К. Г. Душа и земля // Юнг К. Проблемы души нашего времени. М., 1994. – 228 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зубак Любов Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: українська література II пол. XIX століття, творчість Івана Франка, методичні проблеми навчання української літератури в школі.

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ В. ВИННИЧЕНКОМ ДІАЛЕКТИКИ СОЦІАЛЬНОГО І ПРИРОДНОГО В ЖІНЦІ

Марина КОВАЛИК (Первомайськ)

У статті на матеріалі ранніх оповідань В. Винниченка розглядається діалектика соціального й природного в жінці. Розкривається ставлення письменника до ідеї емансипації жінки, її місця в соціумі. Осмислюється розуміння фемінного та маскулінного в художньому світі митця.

Ключові слова: соціальне, природне, емансипація, фемінне, маскулінне.

The article is based on early stories Vynnychenko considered dialectics of social and natural in a woman. Reveals the writer's attitude to the idea of emancipation of women's place in society. Comprehended the feminine and masculine understanding of the artistic world of the artist.

Key words: social, natural, emancipation, feminine, masculine.

Початок ХХ століття, на який припадає активна прозова та драматургічна творчість В. Винниченка, трактується як культурний ренесанс, детермінований соціально-демократичними рухами, що набували піку свого розвитку саме в цей період і які стимулювали пошук нових соціальних форм співжиття [2, с. 133]. Цей пошук зумовив загострення питання, пов'язаного із самоідентифікацією та самоствердженням особистості, свобода й воля якої визначалися як рушійна сила у створенні нового суспільства, запорука котрого – рівноправ'я кожного з його членів. Враховуючи посилений інтерес письменника до цієї проблеми, вважаємо її дослідження за одне з досить актуальних завдань винниченкознавства, розробку одного з аспектів якого пропонуємо в статті.

Панівна на межі століть соціально-демократична думка спонукала до переоцінки соціального статусу представників обох статей. А. Бебель у праці «Жінка і соціалізм», відзначаючи прогресивність цієї політичної платформи,