

# Ad fontes!

LXXX



Микола Миколайович Ільницький народився 23 вересня 1934 р. в с. Ільник Турківського р-ну Львівської обл. Закінчив Дрогобицький педагогічний інститут ім. І. Франка (1957). Багато років працював завідувачем відділу критики, а згодом – заступником головного редактора журналу “Жовтень” (тепер “Дзвін”); з 1990 р. – завідувач відділу української літератури Інституту українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України. Нині – завідувач кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка. Доктор філологічних

наук, професор, член-кореспондент НАН України. Автор багатьох книжок і статей із питань літературознавства і критики: “Барви і тони поетичного слова” (К., 1967), “Таємниці музи” (К., 1971), “Енергія слова” (К., 1972), “На вістрі серця і пера” (К., 1980), “Безперервність руху” (К., 1983), “От покоління к поколению” (М., 1984), “У вимірах часу” (К., 1988), “Людина в історії” (К., 1989), “Богдан-Ігор Антонич” (К., 1991), “У фокусі віддзеркалень” (Львів, 2005), “На перехрестях віку” (у 3 кн.; К., 2008–2009) та ін. Упорядкував книжку фольклорних записів “Ой зацвіла черемшина: Народні пісні з голосу Ганни Ільницької” (К., 1981), антології “Розсипані перли: Поети “Молодої Музи” (К., 1991), “Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20–30-х років” (Харків, 2009), “Поети Празької Школи: Срібні сурми” (К., 2009), книжки творів М. Яцкова, Б. Лепкого, Ю. Опільського, Б.-І. Антонича, С. Гординського та ін. Статті виходили в перекладах англійською, білоруською, грузинською, німецькою, польською, російською, чеською та іншими мовами. Лауреат премій ім. І. Франка, О. Білецького та Б. Лепкого.

Редакція журналу “Слово і Час” щиро вітає свого постійного автора з ювілеєм, бажає міцного здоров’я і великих творчих успіхів.

## Й.В. ГЕТЕ Й І. ФРАНКО: АНТИНОМІЯ ПРИРОДИ І ДУХУ

У статті здійснена спроба порівняльної характеристики співвідношення природи і духу у творчості Й.В. Гете та І. Франка. На основі поетичних творів і статей обох письменників автор доходить висновку, що антиномія природного і духовного начал у Й. Гете виявляється в їх дихотомії, розчиненні індивідуума у природі, у Франка ж природа тяжіє до переміщення зі сфери зовнішньої форми у сферу духу, реалізації "власної душі". У статті простежено також трансформацію фаустівського мотиву меж пізнання у творах українського поета.

*Ключові слова:* природа, дух, антиномія, дихотомія, фаустівський мотив, трансформація.

*Mykola Ilnytsky. J.W. Goethe and I. Franko: the antinomy of nature and spirit*

This paper provides a comparative analysis of the relationship between the concepts of "nature" and "spirit" in the writings of Johann Wolfgang Goethe and Ivan Franko. Juxtaposing and reinterpreting poetry and research articles of both writers, the author comes to the conclusion that Goethe has manifested the antinomy of natural and spiritual principles in their dichotomy, dissolving the individual in the nature, while in Franko's writings nature finds itself in the move from the sphere of external form to the sphere of the spirit, through the implementation of one's "own soul". The article traces the transformation of the Faustian motif of the limits of knowledge in the works of Ukrainian poet.

*Key words:* nature, spirit, antinomy, dichotomy, Faustian motif, transformation.

Перечитуючи вірші Й.В. Гете в українських перекладах, я звернув увагу на таке словосполучення у вірші "Вечірня пісня художника" ("Künstlers Abendlied") у перекладі М. Рильського:

Любов синовню привітай,  
О всеплодюща мати! [5, 45].

Чому перекладач ужив цей упізнаваний Франковий вислів, запитував я себе, знаючи, що Максим Тадейович не належав до перекладачів, які б уживали той або той вислів випадково або надавали творам, які перекладають, українського колориту. Отже, це мусив бути обдуманий варіант. Вочевидь, тут багато важило те, що І. Франко як письменник формувався під великим впливом Й. Гете, переклав першу частину його трагедії "Фауст". Можливо, у його вірші "Земле, моя всеплодюща мати..." перекладач побачив гетевську алюзію, яку вирішив "прояснити" перекладом. Зокрема, В. Стус переклав ці рядки по-іншому:

Я дуже скучив по тобі,  
мій милий, любий краю... [9, 268].

Чи не найкраще в такому випадку взяти до рук оригінал і порівняти його з перекладами. Отож у німецькому тексті цитовані рядки звучать так:

Wie sehn' ich mich, Natur, nach dir,  
Dich treu und lieb zu fühlen! [22, 119].

Дослівно:

Як прагну я, природо.  
Відчути тебе, відданий і люблячий!

Далі у вірші розгортається ця синовна любов до природи, яка перетворює мізерію щоденних буднів на моменти вічності.

Безперечно, Франків вислів у перекладі залишається Франковим. І коли порівняти цитовані рядки німецького поета з віршем І. Франка “Земле, моя всеплодющая мати...”, то побачимо, що кожен із цих текстів має свій мотив і свою тональність: у Й. Гете ліричний суб’єкт зливається з природою, наповнюється її соками, природа пронизує всі його чуття. Натомість Франків герой радше антеївського типу: він просить природу дати йому силу для боротьби і праці, переносить акцент із натурфілософського на соціальний. І все ж Франкова земля виступає своєрідним еквівалентом ґетевської природи, а саме її “внутрішньої сили творення” (inne’re Schöplungskraft), перенесеної М. Рильським у перекладі в четверту строфу перекладу з першої строфи німецького оригіналу. Отже, перекладач, жертвуючи буквою, не погрішив проти духу першотвору, виразно натякнувши на суголосність Франкової поезії з поезією Й. Гете.

То, може, цей вловлений М. Рильським перегук між віршами “Вечірня пісня художника” й “Земле, моя всеплодющая мати...” послужить проєкцією до ширшої теми – образу природи у творчості німецького й українського поетів, позаяк ця тема в їх творчості розгалужувалася, втягуючи у свою орбіту нові мотиви. Іншими словами, чи не можемо шукати в І. Франка “тексту Гете”, вбачаючи його сліди не в тематичних збігах, а в одиницях знакової системи, яка стає стимулом та основою нової системи.

Підступом до розмови буде невелика за обсягом стаття Й. Гете “Природа”, що дає ключ до його розуміння природи як макро- й мікросмосу, яке у визначальних позиціях не змінювалося, а лише набирало нових обертонів: “Природа! Оточені та охоплені нею, ми не можемо ні вийти з неї, ані глибше в неї проникнути. Непрошена й несподівана, вона захоплює нас у вихор свого танцю і крутить у ньому, допоки, знесилені, ми не випадаємо з її рук.

Вона постійно творить нові образи: що в ній є, того ще не було, що було, те не повернеться, – усе нове, і все, по суті, тільки старе. <...> Вона вічно творить і вічно руйнує, але майстерня її недоступна. Вона вся у своїх дітях, а сама, мати, де ж вона? Вона єдиний митець: із найпростішої речовини вона творить протилежні явища без найменшого зусилля, з якнайбільшою досконалістю, і на все кладе якесь ніжне покривало. У кожного її створіння особлива сутність, у кожного явища окреме поняття, а все єдине. <...> Вона любить себе незліченними серцями й незліченними очима дивиться на себе. <...> Вінець її – любов. Тільки через любов наближаються до неї. Безодні проклала вона між творіннями, і всі творіння прагнуть злитися у спільних обіймах. Вона роз’єднала їх, щоб знову об’єднати. Одним доторком уст до чаші любові спокутує вона ціле життя страждань.

Вона – все. Вона сама себе нагороджує й карає, сама себе втішає й мучить. Вона щедра й ніжна, любить і жахає, немічна і всемогутня. Усе в ній безперервне, вона не знає минулого й майбутнього, її сучасне – вічність.

Вона – добра. Я славлю її зі всіма її ділами. Вона премудра й хитра. Не вирвеш у неї визнання любові, не виманиш подарунка, хіба добровільно подарує вона. Вона хитра, але тільки для доброї мети, і все ж краще не помічати її хитрощів. Вона цілісна й вічно незакінчена” [4, 361-363].

Таке розуміння природи видає в авторові як натураліста, так і філософа, світ для якого – природа в усьому багатстві форм і виявів від першопочатку граніту як найстаршого сина до людського серця як наймолодшого – перебуває в постійній змінності й метаморфозах. Водночас – це природа людського духу, людського буття.

Як засвідчує Й. Еккерман у книжці “Розмови з Гете”, єдність зовнішньої природи Й. Гете вбачав у тому, що “найвеличніші свої явища вона незмінно

повторює в малих, і закон, який викликає синяву небес, ми спостерігаємо в нижній частині вогника свічки, у запаленому спирті, а також у диму, що піднімається біля підніжжя темних гір” [21, 184]. Водночас він поширював дію цього закону й на людське сприйняття кольорів, оскільки поза нами не існує нічого, що не існувало б у нас, і колір, який є в зовнішньому світі, є також у нашому оці. Чітко розмежувати об’єктивне і суб’єктивне сприйняття кольору неможливо, бо око прагне різноманітності кольорів так наполегливо, що, не знаходячи якогось кольору навколо, “само його творить” [21, 208].

Але попри таку суб’єктивізацію природи, у Й. Гете переважає природознавчий підхід не лише в наукових працях, а й у поезії, що засвідчують хоча б “Метаморфози рослин” і “Метаморфози тварин”. Ці тексти можна назвати зразками наукової поезії, вони споріднені з творами про природу античних поетів Анаксимандра, Анаксимена, Лукреція Кара та інших не лише тематикою, а й гекзаметровим розміром, що має викликати в читача певні асоціації та алюзії. Ця риса творчості великого поета не залишалася непоміченою. Так, славетний данський критик другої половини ХІХ ст. Георг Брандес, творячи панораму європейської літератури ХІХ ст., у статті “Молода Німеччина” зауважував концептуально-дослідницький погляд на природу Й. Гете з перевагою рефлексії над почуттям: “Його любов до будь-якого вияву життя у природі, проникливе почуття спорідненості з царством тварин і рослин, його переконання, що людина за своєю сутністю становить єдине з усіма істотами, і його ідея єдності всесвіту під постійно змінними формами – ця здатність цілковито розчиняти природу в чуттях стає основною його особливістю. Вона змінювалася й доповнювалася його здатністю спостерігати й подавати явища природи, не вводячи в ці описи своїх власних почуттів. <...> Ми бачимо, як його велика душа переживає всі стадії розвитку у ставленні до природи, стадії вражень, релігійно-пантеїстичну й поетично-наукову, доки, нарешті, вона не проникнеться так сильно чуттєвими враженнями, що з усіх сил подавляє душевний елемент як такий, що розстроює загальну гармонію” [3, 104].

Наскільки це гетевське сприймання й розуміння природи було близьким І. Франкові й чи відлунило воно в його поезії?

Цикл “В плен-ері” у збірці “Із днів журби” починається однією з тез статті Гете “Природа”:

Мамо-природо!  
Хитра ти з біса! [17, 33].

Але чи солідаризується український поет зі своїм великим попередником, чи, навпаки, полемізує з ним? Повернімося до думки, висловленої у статті Й. Гете: “Вона (природа) хитра, але тільки для доброї мети, і все ж краще не помічати її хитрощів”. Не помічати, щоб утішатися теперішнім днем і радіти здатності сприймати гармонію природи такою мірою й у таких рамках, які для людини встановила природа. У “Метаморфозах тварин” це звучить так (цитуюмо в перекладі В. Стуса):

Отже, втішайся з чудовної думки про владу і рамці,  
волю і міру, закон і сваволю, рухливу структуру,  
ваду і надмір. Священна муза все гармоніює  
і навчає тебе, вічно силуючи.  
Жодного вищого смислу не засягне і мислитель,  
жоден діяч і поет. Володар, що варт володіння,  
зможе корони зажити, тільки збагнувши цей смисл.

Вище творіння природи, тішся, що чуєш спромогу  
обміркувати найвищий смисл природи, котра, ним  
витворена, вознеслася. Тихо постій, озирнувши  
шлях за собою, рівняй, досліджуй, прийнявши од музи  
милу певність того, що все це ти бачиш не в снінні [9, 310].

#### I. Франко в хитрості природи вбачає не доброту, а радше підступність:

Вказуєш серцю безмірні простори,  
а життя замикаєш у клітку тісненьку,  
в мікроскопійную клітку.  
Уяву вабиш вічності фантомом,  
а даєш нам на страву моменти.  
В душах розпалюєш  
дивні огні, і бажання, і тугу,  
а потім працюєш щосили,  
щоб погасити, здушити, притлумить  
пориви, що ти ж сама розбудила.  
Ллєш на них дійсності воду холодну,  
куєш їх у матер'ялізму кайдани,  
розчаруванням цупко обпалюєш крила... [17, 35].

Це зіткнення полярностей уводить нас у сферу найвищого піднесення людського духу та опускає до реальності, яка робить ці пориви, ці злети фантомом.

До Франкового циклу “В плен-єрі”, власне, до його онтологічного мотиву дослідницька думка підступала обережно. П. Филипович у статті “Шляхи Франкової поезії” стверджував, що, “не захоплюючи проблеми суто філософського характеру, він (як і Шевченко) не спокушався інтуїтивно вирішувати загадку буття, шукати абсолютного, безконечно мучитись Фаустовою мукою невдоволеного спізнання. Франко бачив, що на цьому шляху заблудив не один титан людської думки та почуття. <...> Коли ж за цими фантомами вічності й абсолютного пізнання немає нічого, то краще покинути ці марева, які в свій час спричинились до релігійних війн, інквізиції і т. ін., краще віднайти в своєму нутрі те, що сприятиме розвиткові людства –

Гармонію чуття і волі,  
Думок і діл бажання і знання” [13, 90].

Та як сумлінний дослідник П. Филипович застерігає: “Хоч в “Лісовій ідилії” читаємо: “Тут доторкавсь тремтючими руками / Великих тайн: хто ми і по що ми?” [13, 90].

Що І. Франко таки “спокушався” “вирішувати загадку буття, шукати абсолютного, безконечно мучитись Фаустовою мукою спізнання”, засвідчує не тільки те, що він перекладав “Фауста” Й. Гете, а й те, що свою поему “Смерть Каїна” доповнив фаустівським мотивом. Чи була це лише полеміка, чи щось більше? То правда, що рефлексії на теми космічного буття в І. Франка часто переходили на суспільну проблематику, але це не означає, що вони не хвилювали поета, як і те, що Фаустова мука не була “мукою невдоволеного спізнання” й самого І. Франка.

Складну проблему меж і можливостей людського розуму в поемі “Смерть Каїна” заторкували у своїх дослідженнях О. Білецький, С. Шаховський, А. Скоць, А. Каспрук, Т. Гундорова, І. Бетко. У ширшому контексті розглядає

її Б. Тихолоз, наголошуючи, що “проблема зневіри, сумніву й віри тут досягає філософського рівня загальності і найвищої смислової концентрації. Властиво, ідеться саме про “філософську зневіру” в буттєвих вартостях” [10, 234], коли “болісна розчахнутість між двома онтологічними полюсами, матерією й ідеєю, усвідомлена як космічна несправедливість, дає підстави звинувачувати природу в немилосердному цинізмі стосовно своїх найкращих дітей – “архїтворів”, обдарованих духом” [10, 235].

Ця антиномія між кінечним і безкінечним, короткочасним і вічним у “Вечірній пісні художника” розв’язувалася так: природа

Мій розум окрилила –  
І в цьому вбогому житті  
Горить безсмертя сила  
[5, 49; пер. М. Рильського].

Дослівно: “Усю силу в моїх відчуттях ти (природо) наповниш радістю / І моє буття тут (майже гайдегґерівська формула! – М. І.) зробиш більшим, аніж вічність”.

Ліричний суб’єкт І. Франка теж після докорів природі (“Тисячоліття ти водила нас за ніс, / Манила в безмежній пустині / Фантомом безсмертя і перспективами метафізичних / радощів раю”, а виявилось, що з того всього “Нема нічого, лиш атом / І рух молекулярний” [17, 35]) урешті-решт заспокоюється:

Нехай життя – момент  
і зложене з моментів,  
ми вічність носимо в душі;  
нехай життя – борба,  
жорстокі дикі лови,  
а в сфері духа є лиш різномірність [17, 36].

Такий висновок буде, мабуть, не суголосний з ґетевським, принаймні в рамках цитованого циклу, позаяк у німецького поета домінує ідея розчинення індивідуума у природі, синтезу “релігійно-пантеїстичного” первнів (за Г. Брандесом). В І. Франка ж людина – творіння природи та опонент її, бо, усвідомивши себе, себе в собі відкрила, заглянувши у “варстат своїх думок”, вона прагне свободи дії, реалізації “власної душі”.

І тут ми підходимо до думки про те, що в цих словах можна відчитувати антропологічний мотив – у тому розумінні, що людська свідомість виокремлюється в космосі й набуває самодостатності у сфері духу. Космос як середовище, як зовнішня сфера переміщається всередину людини, суб’єктивізується, переорієнтовує вектор руху від спостереження за зірками до заглиблення в себе, від ренесансного дослідження природи до персоналізму.

Антиномії тому і зветься антиноміями, що з однаковою мірою переконливості доводять протилежні твердження. Загадка “фантома вічності”, абсолютного знання ніколи повністю не відкривалася людському розумові, водночас ніколи не покидала його, спонукаючи спрямовувати його в різні сфери пізнання. Для І. Франка сферою, в якій розв’язується антиномія час / вічність, виступає людська особистість, в якій “екстреми ся стрічають”. Б. Тихолоз, відзначаючи симбіоз цих Франкових первнів, у пошуках витлумачення їх діалектики спирається на поняття “філософської віри” філософа-екзистенціаліста К. Ясперса як “синтезу раціонально-логічних та емоційно-інтуїтивних чинників” [10, 234].

Чи полемізує тут, бодай імпліцитно, український поет зі своїм великим попередником? Й. Гете бачив зв'язок і циркуляцію космічної і психічної енергій, про що він говорив, досліджуючи природу світла, зокрема порівнював поширення фізичного випромінювання світла з поширенням культури в суспільстві. За словами А. Тойнбі, який сприйняв цю гетевську теорію, “єдиний культурний промінь, як і єдиний промінь світла, розкладається на спектр своїх складових елементів, проходячи крізь об’єкт” [11, 121]. У Й. Гете переважає природознавчий підхід, де все – від космічного першоджерела до історії та культури – пов’язане між собою, усе перебуває у змінах і метаморфозах. І. Франко скеровує увагу в суспільну сферу, у людський світ.

У Й. Гете теж спостерігаємо вертикальний вектор руху – згори донизу, до землі, насамперед її жіночого, життєтворчого начала. Фауст, розглядаючи знаки макрокосмосу й Духу Землі, намагається розгадати їх (тут і далі цитати з “Фауста” подаємо в перекладі М. Лукаша):

Природо безконечна! Де ж, коли ж  
Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш,  
І небо, й землю – все живиш?  
Невже ж ти болю в серці не загоїш?  
Жаги палкої в нім не заспокоїш? [5, 77].

Він переконаний, що Дух Землі йому рідніший, що він ближчий до нього, але одержує відповідь:

Близький до того, що збагнеш,  
А не до мене! [5, 79].

Та хоча дистанція між природою й пізнанням її не подолана, мрія такого пізнання не погасла. І Дух Землі не остудив ентузіазм пізнати його, осторога стала стимулом і прагненням самопізнання як героя трагедії “Фауст”, так і самого її автора: “Зухвала спроба Фауста заявити про себе як про рівного Духу Землі і трагічне відчуття безпорадності перед титанічною могутністю природи – одна з колізій, які хвилювали “бурхливих геніїв” (“Бурі й натиску”) [6, 224].

Якщо говорити про стимул, то чи не фаустівська спрага пізнання породила європейську культуру, яку мислитель ХХ ст. О. Шпенглер назвав фаустівською і проголосив про її вичерпаність. Поклавши в основу своєї праці “Присмерк Європи” (мовою оригіналу “Der Untergang des Abendlandes”) аналогію між циклами розвитку культури і природи (весна – молодість, літо – зростання, осінь – зрілість, зима – смерть), він заявив, що вона не має ні майбутнього, ні перспективи відродження. Варто зазначити, що праця “Присмерк Європи”, за визнанням автора, була стимульована Й. Гете – його статтею “Етапи духовного розвитку” та трагедією “Фауст”, до якої він часто апелює. “Так, Фауст першої частини трагедії, – пише він, – пристрасний дослідник у присмерку самотніх, опівнічних безсонь послідовно викликає до життя Фауста другої частини й нового століття, тип суто практичний, звернений на зовнішній бік діяльності. Тут Й. Гете передбачив усе майбутнє Західної Європи. Це цивілізація замість культури, зовнішній механізм замість внутрішнього організму...” [20, 540].

І справді, якщо в першій частині трагедії бачимо Фауста в нічному мороці, охопленого важкими сумнівами, і появу в його похмурій кімнаті Мефістофеля, що навіює йому ідею нігілізму і всезаперечення, то у другій частині маємо наслідки цієї науки (загибель Маргарити, смерть Фелімона й Бавкіді на узбережжі, який Фауст задумав перетворити на райський куточок,

тощо). Варто стверджувати, що Фауст стає alter ego Мефістофеля, його іпостасю.

Те, що фауствський мотив доповнюють персонажі давньогрецької культури, універсалізує його. І. Франко з такою ж метою йшов у зворотному напрямку: до образу героя давньогрецької міфології Каїна “доточив” до нього фауствський мотив.

Та чи справді фауствська модель культури приречена, і справді, як стверджував О. Шпенглер, жодний тип культури не перетинається й не взаємодіє з іншим? Праця німецького дослідника, як відомо, мала величезний резонанс у Європі, який не оминув і України. М. Хвильовий, поділяючи песимізм щодо перспектив фауствства в Європі як окцидентального явища, породженого бездушною раціоналістичною свідомістю європейського індустріального суспільства, водночас був переконаний, що творче начало цієї культури не загине, а перейде до Азії (концепція “азіатського ренесансу”), а мостом такого переходу буде Україна. За такого переходу “фауствство” трансформується, збагатившись рисами ментальності того етносу, через який проходить його шлях, насамперед воно персонілізується, олюднюється. Характер такого олюднення можна вбачати в кордоцентризмі, що виступає іманентною рисою української людини й української філософської традиції (Г. Сковорода, П. Юркевич, Д. Чижевський).

Варто зазначити, що створенню поеми “Смерть Каїна” передувала праця І. Франка над перекладом не тільки поеми Дж.-Г. Байрона “Каїн”, а й першої частини “Фауста” Й. Гете, який вийшов друком у 1882 р. Цей період позначений еволюцією в естетичних поглядах І. Франка, яка відбувалася доволі інтенсивно. Про це можна судити хоча б із того, що існують дві передмови до цього перекладу. Перша з них надрукована не була і стала відомою з публікації М. Возняка на сторінках журналу “Література і мистецтво” (1941, № 1). Вона була написана в річищі “реальної критики” М. Добролюбова з акцентом на соціологічному аспекті в аналізі та оцінці літературних творів, задекларованому у відомій статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи”. У цій першій передмові І. Франко трактує Фауста як героя, що знаходить сенс життя “у діланню для добра суспільного”.

Але під час роботи над перекладом “Фауста” відбулася зміна поглядів на проблематику “Фауста”, зокрема, увага була переакцентована від соціологічного на філософський аспект трагедії Й. Гете, що викликало потребу другої передмови. “Промине десять років борні, важких ударів життя і гірких розчарувань <...> й він напише поему “Смерть Каїна”, – скаже П. Филипович. [12, 54-55]. Основною для автора тепер стає проблема свободи і її меж, адже свобода може стати двосічною зброєю: цікавий експеримент може обернутися смертоносною зброєю, а сильна особистість готова досягти своєї мети ціною страждань і нещасть слабших, тому “ніщо не може ущасливити чоловіка, як довго той чоловік все й усюди має на оці тільки себе самого” [18, 178]. Небезпеку вчинку без моральної застороги І. Франко втілює у поемі “Смерть Каїна”, домішавши, за його словами, до неї шматок легенди про Фауста.

Гетевська антитеза абсолютного (мефістофелівського) знання та його наслідків трансформується у Франка в антитезу знання й любові. Радянське літературознавство в поглядах на цю проблему виходило із соціальних засад: вічний конфлікт у поемі І. Франка між життям і знанням знімався переродженням героя-індивідуаліста в колективіста (О. Білецький) чи усвідомленням необхідності любові до людей (А. Каспрук). Здається, тільки висновок П. Филиповича був кардинально іншим: “У легенді відповіді на це не дано” [13, 103].



Протистояння знання та життя в поемі “Смерть Каїна” розкривається через архетипи, що супроводжують увесь шлях розвитку людства: гріхопадіння перших людей та утрата раю через спокусу вкусити плід із дерева пізнання. І. Франко моделює ситуацію, коли братовбивця Каїн хоче подивитися на втрачений рай із певної часової перспективи й гіркого досвіду. І що ж він бачить? До дерева знання люди й далі товпляться, щоб зірвати хоча б якусь кисличку, а до дерева життя не квапляться ніхто. Каїн прагне примирити цих антагоністів, виходячи із засади, що знання – “то не бажання смерті, не враг життя! Воно веде к життю!” [15, 286], бо винайдена людиною стріла сама не вбиває, а вбиває той, хто її “в руці держить”. А хто стрілець і яка його мета?

Так пощо ж ми бажаємо знання?  
Значить, бажаєм смерті? Ні, неправда!  
Хіба ж я смерті Авеля бажав?  
Я жить хотів по-своmu – більш нічого [15, 286].

Каїн заплутався в пошуках відповіді на це питання, але поступово переконався, що джерело життя – це “чуття, великая любов” [15, 287]. Та коли він вирішив підтвердити його власним учинком, реальність виявилася жорстокішою: Каїн загинув від стріли свого правнука, сліпого Лемеха, ось і маємо “шматок” “Фауста” в поемі І. Франка. Чи не наштовхує нас наведений епізод зі “Смерті Каїна” Франка на порівняння зі сценою у “Фаусті” Гете про Гомункула з готовим інтелектом, якого виростив у колбі алхімік Вагнер, але який став помічником не свого творця, а Мефістофеля? Паралель не сюжетного, а радше притчевого характеру, або, іншими словами, про співвідношення цивілізаційного й морального аспектів у процесі суспільного поступу. Розщеплення атома теж спершу було лише науковим експериментом, фізикою, але поступово обернулося атомною бомбою та Чорнобилем.

І. Бетко небезпідставно вбачає у Франковому Каїнові образ-архетип із тавром братньої крові й Божої покути, і ця амбівалентність, на її думку, стає “символом двох шляхів людської цивілізації – взаємознищення в межах людського соціуму, або покутування, повне духовне очищення від скверни смерті з обов’язковою перспективою повернення до життя у широкому розумінні” [1, 67]. У накресленій тут позиції виявляється спорідненість образів Каїна і Фауста: попри різний фінал Каїн у Франковій інтерпретації постає попередником Фауста, носієм знаку покари й покути.

Цей шлях проектується і всередину себе, на рівень філософського коду особистості, де ареною боротьби виступає людська душа, а ліричне “я” автора стає мовби маскою Фауста, що дослухається голосу духів Мефістофеля, що закликають його до забуття й п’їтми (“Пісня геніїв ночі”):

Що земний шлях, що земний бій,  
Ненависть і любов?  
Тут ніч, тиша і супокій  
Без снів і без оков.  
Тут болю, ані втіх нема,  
Морозу, ні весни,  
Тут забуття, спокій і тьма –  
Засни! Засни! Засни!

.....

А дух? Се ж іскорка лишень,  
Се огник, нервів рух!  
Розпадєсь мозок, то й огонь  
Погасне, згине дух.  
Воскресних не лякаєсь казок,  
Хай для дітей вони!  
Останній біль – побідний крок!  
Засни! Засни! Засни! [15, 51].

Опонуючи літературознавцям, які вважали останню строфу цього тексту неспростовним доказом Франкового атеїзму й матеріалізму, Б. Тихолоз

зауважує, що “узагальнення тут висловлені не безпосередньо й прямо, а вустами різуче відмінних від самого “внутрішнього автора” ліричних персонажів – злих демонів-спокусників, хитрих і єхидних посланців диявола – “геніїв ночі” [10, 160]. Він рішуче стверджує, що “безоглядно ототожнювати погляди автора і його творів – не просто небезпечно, але й часом – як у цьому випадку – неприпустимо...” [10, 161]. Чи не такими порадами заколисують до сну втомленого Фауста підіслані Мефістофелем духи?! Дослідник наводить ще один аргумент нетотожності ліричного “я” автора й настрою “Пісні геніїв ночі”: приблизно в той час були написані вірші І. Франка “Гімн”, “Веснянки”, “Vivere memento!”... Хоча водночас не можна розглядати драматичної колізії цитованого та інших Франкових творів поза світоглядно-онтологічною сферою діапазону настроїв поета, внутрішніми боріннями й сумнівами самого поета, поєдинком між “Vivere memento!” й “Memento mori!” як нерозривності еросу й танатосу – життя і смерті.

Та все ж чи можемо крайнощі філософських позицій зводити до гри на текстовому полі, де логіка розвитку антиномій має вести за собою розв’язання конфлікту, вести до “гармонії любові”? З особливою гостротою це питання постає в “ліричній драмі” “Зів’яле листя”, де на рівні філософії “болю існування” (В. Корнійчук) розгортаються стосунки між героєм драми й Мефістофелем. По суті, тут маємо ситуацію, зворотно до ґетевської: герой “Зів’ялого листя” сам зголошується продати чортові душу й готовий “сто тисяч літ” горіти в пеклі за один поцілунок коханої. Але новітній Мефістофель (“приємний пан в плащі і пелерині”) уже не потребує душі Франкового героя, бо об’єкт бажань цього героя вже належить йому. Тож не дивно, що на пропозицію вкласти угоду й підписати її кров’ю Мефістофель:

Зареготав та й ну мене в плече плескати.  
Ха-ха! Ха-ха! Ха-ха!  
Ось новість! Куріоз! Ось диво природниче!  
Пан раціоналіст, безбожник – чорта кличе!  
Ще й душу напиха!  
.....  
Сто тисяч літ горіть готові? Ха-ха! Друже!  
Чи не казали ви:  
“Душа – то нервів рух?” Значить, загинуть нерви,  
То і душі капут! Та як же се тепер ви  
Згубили з голови? [16, 165-166].

Як бачимо, у Мефістофелів монолог уклінюється цитата із Франкового “В плен-єрі”, і це дало змогу П. Филиповичу відчутти в цій сцені власні Франкові переживання й сумніви й дійти висновку, що його Мефістофель – “це ніби новий Мирон, один з характерних для Франка образів двійника” [13, 86], маючи на увазі його оповідання “Двійник” і поему “Похорон”. Це була криза особистості, яка породила тип роздвоєної натури й порушила зв’язок одиничного, індивідуального з універсальним, що живив культуру попередніх епох.

Б. Тихолоз теж схильний трактувати розмову Мефістофеля із чортом не як діалог двох комунікантів, а як “протистояння двох світоглядів, середньовічно-містичного й новочасно-позитивістського в душі ліричного героя – новітнього Фауста (до речі, вже Фауст ренесансний), на відміну від середньовічного мага, прагнув природничо-наукових знань...” [10, 182-183]. А Я. Поліщук у виразно індивідуалістичній свідомості людини ХІХ ст. убачає “риси фаустівської душі європейської культури, тобто органічний зв’язок з інтелектуальним духом

попередніх культурних епох, зокрема просвітництва та раціоналізму XIX віку” [7, 30], що сигналізує про переорієнтацію світоглядно-естетичних засад кінця XIX – початку XX ст.

Перехід від позитивізму з його раціоналістичними детермінантами до світогляду, в основі якого лежить ірраціональне начало, “потік життя”, інтуїція, домінанта конкретного існування, супроводився зміною поглядів на сенс існування. І. Франко, попри критику А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, проймався ідеями “філософії життя”. Голоси мефістофелівських “геніїв ночі”, яких він гнав від себе, проникали у сферу найтонших її струн – тему кохання, і поступово чуже “засни, засни” ставало голосом власної душі.

Проблема природи і духу набуває нових відтінків у драмі зболеного серця. Прикінцеві поезії “третього жмутка” “Зів’ялого листя” (“Поклін тобі, Буддо!”, “Душа безсмертна! Жить віковічно їй!..”), виводячи ліричну драму в буттєвий простір, стали своєрідним продовженням попередніх філософських текстів, зокрема циклу “В плен-ері”. Текстуально вони постають запереченням безсмертя душі. Бо згідно з ученням буддизму і джайнізму людина, пройшовши кільця земних перевтілень – сансари, досягає стану нірвани, тобто позбувається бажань і зливається з першоосновою світу, поринає в “мир забуття” [16, 169]. “Безсмертне лиш тіло”, переконаний герой “ліричної драми”, бо жоден його атом не пропадає, а от болі і страждання згасають, як вогники “в безодні нірвани” [16, 171]. Ті вогники з вірша “Поклін тобі, Буддо!” з’являються знов у вірші “Душа безсмертна!..”, як “бомблики” у вирі матерії, як іскорки, що спалахують на мить, але безслідно гаснуть, бо “вічність їх не хоче брати з собою” [16, 173].

У цих роздумах уже відчувається натяк на фатальний крок, яким, власне, закінчується драма ліричного суб’єкта. Та все ж чи можемо зміст названих віршів зводити до обґрунтування трагічного фіналу героя “Зів’ялого листя”, а чи тут криється глибша світоглядно-філософська основа, яка хвилювала І. Франка як філософа? Коли йдеться про буддійський мотив, то він, безсумнівно, переростає ситуацію, яку маємо в “Зів’ялому листі”. Чутливий до інтелектуальних віянь свого часу, І. Франко не міг не помітити впливу релігійно-філософських систем Стародавнього Сходу на інтелектуальну атмосферу кінця XIX ст., коли культ індивідуальної свідомості, загубленості людини, екзистенційної межі у працях С. К’єркеґора, А. Шопенгауера, А. Берґсона багато в чому виявлявся суголосним із містикою давньоіндійської мудрості.

Утім сприйняття сансари та нірвани в І. Франка не таке однозначне, як може здатися на перший погляд, зокрема на основі цитованих віршів “Зів’ялого листя”. Здається, що зводити Франкову нірвану до метафоризації смерті через суїцид теж було би спрощенням з огляду на весь комплекс буттєвісної проблематики в індуїстській філософії, якою цікавився український поет. Бо ж, зокрема, поняття нірвани, одне із центральних у буддизмі і джайнізмі, мало різні трактування: прихильники однієї школи (махаяна) твердили про цілковите розчинення особистості в божественному, трансцендентному, другій (ханаяна) визнавали збереження в нірвані індивідуальності й навіть пізнання істини після нірвани [16, 208-209].

Зацікавлення І. Франка буддизмом і загалом індійською культурою й літературою, як показують дослідження О. Білецького та І. Папуші, мало багатогранний характер, що втілювалося в його наукових працях і перекладах. А в художніх творах воно знайшло трансформований вислів. В образі ліричного суб’єкта “Зів’ялого листя” виокремимо дві іпостасі: начало особистісне й субстанціальне, що виявляють спорідненість, але не тотожність. Тому доречніше зіставляти не тільки “Фауста” і “В плен-ері”, “Фауста” і “Зів’яле

листа”, а і “Страждання юного Вертера” і “Зів’яле листя”. Згадаймо, якими рядками починається “лірична драма”:

По довгім, важкім отупінню  
Знов тріскає хвиля пісень [16, 122].

Виявляється, “хвиля пісень” пішла після всього пережитого, вона, кажучи словами самого І. Франка, – повторне, репродуктивне переживання, його мистецька модель. Подібне “прочитує” Б. Тихолоз у вірші Й. Гете “До Вертера”, відзначаючи “суперечливу єдність автора й героя, їхню принципову нетотожність. <...> Художній образ-протагоніст сприймається не тільки як психологічне alter ego митця, а й як версія його ad absurdo” [10, 194]. Для підтвердження цієї тези наведений уривок вірша “До Вертера” в перекладі В. Стуса:

Мені здається, жив ти на світанні  
в однім степу кропила нас роса.  
Нам, струдженим за день, були жадані  
в повечерівій барві небеса.  
Я став коло межі, ти – за межею  
і не журився долею своєю [9, 231].

О. Білецький у статті “Фауст, трагедія Гете”, відзначаючи риси Вертера в Й. Гете, стверджував: те, що “довело Вертера до могили, це німецьке убозтво, з яким то успішно, то марно боровся Гете” [2, 467]. Героя “Зів’ялого листя” можна би назвати франківським варіантом Вертера, принаймні з погляду на те, що герої їх гинуть, а творці – духовно відновлюються.

В образах як гетевського Вертера, так і ліричного суб’єкта “Зів’ялого листя” маємо, за П. Рікером, тип “інтерсуб’єктивності”, “метакатегорії іншості”, коли “перенесення Я на другого перетинається із зворотним рухом від другого до Я” [8, 399].

Вертерівський сюжет у “Зів’ялому листі” – один із компонентів гетевського тексту в поезії І. Франка, але він зовсім не відірваний від метатексту їх творчості, зокрема взаємовідносин природи і духу. І коли П. Филипович у статті “Франко – поет” стверджував, що “Гетів Фауст з його двома душами – “небесною” і “земною”, які не можуть гармонійно з’єднатись, був далекий від Франкового сприймання”, бо український поет, за його власним визнанням, “в Гетевому творі найбільше цінує суспільну ідею” [14, 141], то це можна визнати справедливим лише стосовно періоду 1870 – початку 1880-х рр. Поступово, як зауважує сам дослідник, відбувалася кореляція поглядів: “Раніш головний мотив був – праця і обов’язок. Шляхом мудрости і відречення поет дійшов до примату творчої любови” [14, 151]. Творча уява І. Франка обіймала всі сфери виявів життя природи і духу, передала неспокій і боріння людського прагнення віднайти та досягнути “гармонію, і вічність, і безмежність”. Вона близька й суголосна гетевському універсалізму, дотикається до нього багатьма гранями. Відбувається діалог текстів, який не раз тонше вловлює митець, аніж дослідник.

Чи не так сталося й із Франковим образом “Землі – всеплодющої матері”, що його М. Рильський “приписав” Й. Гете, перекладаючи його “Вечірню пісню художника”. Чи суперечить це духу гетевського тексту? У вже цитованих “Розмовах з Гете” Й.П. Еккертмана натрапляємо на епізод, де автор “Фауста” наводить розповідь давньогрецького письменника Плутарха про богинь, які

перебувають усередині тіла планети, що стало прообразом обителі, куди опускається Фауст: “Там у вічній мряці й самотності перебувають животворящі Матері – творчий і охоронний принцип, від якого бере своє начало все, чому на поверхні Землі даровані форма й життя. <...> Отож вічна метаморфоза зеленого буття, зародження і зростання, загибель і нове виникнення – це безперервний і безнастанний труд матерів” [21, 338].

То чи не звідси, із самого Й. Гете йде Франків образ “Землі – всеплодющої матері” й тієї сили, що живе в її глибині?! Силowe поле образу розростається, творчий діалог триває...

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бетко І. Поема І. Франка “Смерть Каїна”: Езотеричний аспект проблеми // *Українське літературознавство*. – 1993. – Вип. 58. Іван Франко. Статті і матеріали.
2. Білецький О. Збір. праць: У 5 т. – К., 1966. – Т. 5.
3. Брандес Г. Собр. соч.: В 10 т. – К., 2002. – Т. 10.
4. Гете Й.В. Избранные сочинения по естествознанию. – Л., 1957.
5. Гете Й.В. Твори. – К., 1969.
6. *История всемирной литературы*: В 10 т. – М., 1988. – Т. 5.
7. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 1998.
8. Рікер П. Сам як інший. – К., 2000.
9. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. – Львів, 1995. – Т. 2.
10. Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка. – Львів, 2009.
11. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії. – К., 1995. – Т. 2.
12. Филитович П. З новітнього українського письменства. – К., 1927.
13. Филитович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991.
14. Филитович П. Літературознавчі студії. Компаративістика. – Черкаси, 2008.
15. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 1.
16. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 2.
17. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 3.
18. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1978. – Т. 13.
19. Чаттопадхьяя Д. История индийской философии. – М., 1966.
20. Шпенглер О. Закат Европы. – М., 1992.
21. Эккерман И.П. Разговоры с Гете. – М., 1986.
22. *Goetes Werke: Auswahl in Sechzehn Bänden*. – Leipzig, 1900. – Band 2.

Отримано 20 березня 2014 р.

м. Львів

