Національна академія наук України
Львівське відділення
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка

«Франкознавча серія». Випуск 14

СТЕРЕОМЕТРІЯ ТЕКСТУ

Студії над поетичними творами Івана Франка

Упорядник та науковий редактор
Богдан ТИХОЛОЗ

Львів
2010

УДК 821.161.2“18|19”–1.09. І. Франко (082)
ББК Ш 5(4Укр)53–4 І. Франко 535я43
С-79

До книги увійшли монографічні наукові студії над окремими поетичними творами Івана Франка, скеровані на ретельний мікроаналіз особливостей поетики та адекватне тлумачення художньої семантики досліджуваних текстів. На підставі теоретичних, методологічних та методичних напрацювань класичної поетики й герменевтики та сучасного літературознавства, а також франківської програми цілісно-багатовимірного («стереометричного») прочитання художнього твору здійснено спробу розкрити секрети поетичної творчості Івана Франка на прикладі її окремих зразків – як знакових, парадигматичних, так і маловідомих і малодосліджених. Пропоновані для наукової апробації мікростудії та вміщені в додатках рекомендаційні матеріали ляжуть в основу ІІІ тому «Франківської енциклопедії» – «Іван Франко: поетичні твори».

Видання адресоване науковцям-філологам, викладачам та студентам-гуманітаріям, учителям-словесникам, усім, хто цікавиться творчістю Івана Франка, та насамперед – потенційним авторам «Франківської енциклопедії».

Упорядник та науковий редактор

Богдан ТИХОЛОЗ

Авторський колектив

Мар’яна БАРАБАШ
Віктор НЕБОРАК
Богдан ТИХОЛОЗ *(керівник)*
Наталя ТИХОЛОЗ

Відповідальний за випуск

Євген НАХЛІК

Рецензенти

доктор філологічних наук,
професор кафедри української літератури ім. акад. М. Возняка
Львівського національного університету імені Івана Франка
Валерій КОРНІЙЧУК

кандидат філологічних наук,
завідувач відділу класичної української літератури
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
Микола БОНДАР

Надруковано за ухвалою вченої ради
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
(протокол від 8 грудня 2009 р. № 13)

Видання здійснено за державним контрактом
на випуск наукової друкованої продукції
за рахунок державного замовлення
за програмою «Франківська енциклопедія»

ISBN 966-02-2900-3 (серія)
ISBN 978-966-02-5531-9 (Вип. 14)

© М. Барабаш, В. Неборак,
Б. Тихолоз, Н. Тихолоз, 2010

ЗМІСТ

ВСТУПНІ УВАГИ
(Б. Тихолоз)

1. Поезія Франка як об’єкт дослідження:
макро- і мікропідходи.....7
2. Франкова концепція
«стереометричного» прочитання літературного твору.....16
3. Між поетикою та герменевтикою:
твір, текст, підтекст, контекст, інтертекст.....22
4. Стереометрія Франкового тексту:
дослідницькі алгоритми і парадигми.....26

СТУДІЇ

«Народна пісня (Сонет)» *(Б. Тихолоз)*.....33
«Дармо (Газеля)» *(Б. Тихолоз)*.....40
«Дві дороги» *(Б. Тихолоз)*.....44
«Любов» *(Б. Тихолоз)*.....51
«Божеське в людському дусі» *(Б. Тихолоз)*.....53
«O złe i dobre, które w sercu noszę…» *(Б. Тихолоз)*.....56
«Арф’ярка» *(М. Барабаш)*.....63
«Каменярі» *(В. Неборак)*.....68
«Гімн» *(В. Неборак)*.....81
«Човен» *(Б. Тихолоз)*.....89
«Ботокуди» *(В. Неборак)*.....95
«Сикстинська мадонна» *(М. Барабаш)*.....112
«Галаган» *(М. Барабаш)*.....117
«Беркут» *(В. Неборак)*.....120
«Я снив» *(М. Барабаш)*.....126
«Зближався день
і сон прогнав (невинний)…» *(М. Барабаш)*.....130

«Лис Микита» *(Н. Тихолоз)*.....136
«Киця» *(Н. Тихолоз)*.....154
«Абу-Касимові капці» *(Н. Тихолоз)*.....157
«Три долі» *(М. Барабаш)*.....170
«Мамо-природо!» *(Б. Тихолоз)*.....173
«По коверці пурпуровім…» *(М. Барабаш)*.....187
«Ніч. Довкола тихо, мертво…» *(М. Барабаш)*.....195
«Коваль Бассім» *(Н. Тихолоз)*.....200
«Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…» *(Б. Тихолоз)*.....212
«Як голова болить!..» *(Б. Тихолоз)*.....227
«Ф. Р.» («Дівчино,
каменю дорогоцінний…») *(М. Барабаш)*.....239
«Моєму читачеві» (*М. Барабаш*).....245
«Неназваній Марії» (*М. Барабаш*).....249
«Будьмо!» (*Б. Тихолоз*).....253
«Sic transit…» (*Б. Тихолоз*).....255
«Зоні Юзичинській» *(М. Барабаш)*.....257
«Приємний вид» (*Б. Тихолоз*).....260

ДОДАТКИ

Рекомендаційні матеріали
до III тому «Франківської енциклопедії»
(«Іван Франко: поетичні твори») *(Б. Тихолоз)*

Додаток 1. Орієнтовні схеми написання статей.....263
1.1. Схема статті про поетичний твір.....264
1.2. Схема статті про поетичний цикл.....267
1.3. Схема статті про поетичну збірку (книгу).....268
Додаток 2. Список основних джерел
та рекомендованої літератури.....270

Список скорочень та умовних позначень.....277
Покажчик імен.....278
Довідки про авторів.....284

<…> Хто не зуміє розібрати одного твору, той тим менше потрапить розібрати всі. Противно, розбір усіх творів і вірна (для даного часу) їх оцінка можлива тільки на підставі спеціальних розборів поодиноких творів.

Іван Франко.
«Відповідь критикові “Перебенді”»
(1889)

<…> І затям собі мій дезидерат: при читанні всякої книжки від планіметричного способу бачення доходити до стереометричного.

Іван Франко.
«Борис Граб» (1890)

ВСТУПНІ УВАГИ

1. Поезія Франка як об'єкт дослідження: макро- і мікропідходи

У художньому мультиверсумі Івана Франка поезія посідає особливе місце. Саме з неї геній-універсаліст, що зреалізував свій хист у найрізноманітніших галузях духової культури, розпочав свій творчий шлях на світанку ранньої юності. Щоправда, перший його вірш «Великдень» (1871), присвячений пам'яті батька, не зберігся; натомість до нашого часу дійшли написані тоді-таки, у четвертому класі Дрогобицької гімназії, найраніші віршовані спроби Франка – «задачі домові» «Опись зими» та «Опись святого Вечера». Поетичними акордами увінчався й фінал земної одіссеї письменника: на порозі відходу у вічність, коли давно вже замовкли проза і драматургія, його стомлені, покалічені хворобою руки майже до останньої миті продовжували виводити на папері ламаними, покрученими літерами нерівні віршовані рядки, утім, лише іноді сягаючи колишніх верховин творчого натхнення.

Тож навряд чи помилимось, якщо ствердимо, що й дотепер у свідомості численних читачів Франко, відомий як багатогранний письменник, учений, громадсько-політичний діяч, – це все-таки насамперед поет – автор заклично-революційних «Каменярів» та «Гімну», щемливо-ніжного «Зів'ялого листя» та мудро-повчального «Мого Ізмарагду», іскрометно-дотепного «Лиса Микити» та пророчо-філософічного «Мойсея»… Ясна річ, це твердження аж ніяк не підважує значущості інших ділянок Франкової творчості – його неперсічні осяги в царині художньої прози та драматургії, критики та публіцистики, наукової гуманітаристики та практичної політики сьогодні, вочевидь, не підлягають сумніву. Проте у поліфонії «тисячострунної арфи» Франкового генія поетична струна бринить чи не найвиразніше.

На це часто вказували й дослідники-франкознавці. «У літературній творчості І. Франко найсильніше виявив себе в поезії», –

стверджував, наприклад, Л. Луців[1]. А С. Єфремов небезпідставно постулював: «З природи талант у Франка переважно ліричний»[2]. Тож «найвиразніше виступає особа автора в його поезіях, де особистим почуванням та ліричним поривам художника є ширші простори, щоб розгорнутися й краще себе виявити»[3]. П. Филипович також уважав, що «для спізнання його [Франкового. – *Б. Т.*] розвитку взагалі поезія має найбільше значення»[4].

Отже, поезія – направду перша скрипка у багатоголосому й величному оркестрі духу, ім'я якому – Іван Франко. Це зауважили вже перші поціновувачі його літературного хисту. Так, зокрема, М. Коцюбинський захоплено відзначав: «Багата образами й ідеями, колоритна й ароматна, немов квітучий луг, поезія Франка обіймає різні сфери чуття, виблискує оригінальністю й силою»[5]. Ув «ізмарагді» поезії, немов у чарівному дзеркалі, яскраво відбилися Франкове «щиролюдське лице» та «літературна фізіономія» – усі найважливіші риси його творчої особистості: універсалізм, енциклопедизм, інтелектуалізм, рефлексійність, сугестивність, ідейне багатство, етична зарядженість, соціальна спрямованість, національний колорит, політематизм, поліжанровість, поліморфність, висока інтертекстуальність, «книжність», культурологічна насиченість, риторичність, афористичність, інвокативність, полемічність… Усі ці характерні прикмети творчої індивідуальності письменника багатоманітно виявляються на різних рівнях, у різних сферах, жанрах і формах його поетичного космосу.

Саме тому, як слушно зауважив колись М. Зеров, «Франко інтересний, в якому б розрізі, в якому б перекрої ми б не взяли його поезію»[6]. Тож природно, що цей складний, внутрішньо розмаїтий, гетерогенний об'єкт наукового пізнання викликав неабиякий дослідницький інтерес.

[1] *Луців Л.* Іван Франко – борець за національну і соціяльну справедливість. – Ню-Йорк – Джерзі Сіті: Свобода, 1967. – С. 632.

[2] *Єфремов С.* Іван Франко: Критично-біографічний нарис. – Вид. 2-е, з додатками. – К.: Слово, 1926. – С. 239.

[3] Там само. – С. 163.

[4] *Филипович П.* Поезія І. Франка // *Филипович П.* Літературознавчі студії. Компаративістика: Статті, рецензії / Упоряд., авт. передм. і приміт. В. Поліщук. – Черкаси: Брама–Україна, 2008. – С. 160.

[5] *Коцюбинський М.* Иван Франко. Биографическая заметка // *Коцюбинський М.* Твори: В 7 т. – Т. 4. – К.: Наук. думка, 1975. – С. 27.

[6] *Зеров М.* Франко-поет // *Зеров М.* Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 487.

Було б украй несправедливим твердження, що Франкова поезія малодосліджена. Адже у величезній бібліотеці франкознавчих студій цій галузі творчості письменника присвячено чимало солідних монографій (зокрема, книги А. Крушельницького[7], А. Музички[8], Ю. Кобилецького[9], С. Шаховського[10], О. Бойка[11], І. Каспрука[12], А. Скоця[13], С. Сімонека[14], М. Ткачука[15], З. Гузаря[16], В. Ніньовського[17], Б. Бунчука[18], А. Білої[19], Т. Пастуха[20], В. Корнійчука[21], Б. Тихолоза[22],

[7] *Крушельницький А.* Іван Франко (поезія). – Коломия: Галицька накладня Якова Оренштайна [sine anno; de facto 1909]. – 279 с.

[8] *Музичка А.* Шляхи поетичної творчости Івана Франка. – К.: Державне вид-во України, 1927. – 202 с.

[9] *Кобилецький Ю.* Поетична творчість Івана Франка. – К.: Держлітвидав, 1946. – 160 с.

[10] *Шаховський С. М.* Майстерність Івана Франка. – К.: Радянський письменник, 1956. – 193 с.

[11] *Бойко О.* Поезія боротьби: (Лірика збірки І.Франка «З вершин і низин»). – К.: Держлітвидав, 1958. – 180 с.

[12] *Каспрук А. А.* Філософські поеми Івана Франка. – К.: Наук. думка, 1965. – 190 с.

[13] *Скоць А. І.* Поеми Івана Франка: Монографія. – Львів.: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2002. – 253 с.

[14] *Simonek S.* Ivan Franko und die «Moloda Muza»: Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne. – Köln – Weimar – Wien, 1997. – 446 S.

[15] *Ткачук М.* Художній світ збірки «З вершин і низин» І. Франка. – Донецьк: Донецький держ. ун-т, 1997. – 26 с.; *Його-таки.* Парадигма світу збірки «Semper tiro» Івана Франка. – Тернопіль: [б. в.], 1997. – 36 с.; *Його-таки.* Лірика Івана Франка: До 150-річчя від дня народження Івана Франка: Монографія / Передм. А. Толстоухова. – К.: Світ Знань, 2006. – 296 с.

[16] *Гузар З.* Перехресні стежки поезії Івана Франка: Книжка для вчителя. – Львів, 2000. – 107 с.

[17] *Ніньовський В.* Поетичні форми Івана Франка. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – 316 с.

[18] *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка: Монографія. – Чернівці: Рута, 2000. – 308 с.

[19] *Біла А.* Образ автора в ліриці Івана Франка: Монографія. – Донецьк: ДонНУ, 2002. – 192 с.

[20] *Пастух Т.* Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tiro») / Передм. І. Денисюка. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – 88 с.

[21] *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: Горизонти поетики: Монографія. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. – 488 с.; *Його-таки.* «Мов органи в величному храмі…»: Контексти й інтертексти Івана Франка (Порівняльні студії) / Наук. ред. Б. Тихолоз. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. –304 с.

[22] *Тихолоз Б.* Epoc versus Танатос (філософський код «Зів'ялого листя») / Передм. Л. Сеника. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – 89 с. – (Серія: «Дрібненька бібліотека»; Ч. 11); *Його-таки.* Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії / Художник В. Мельник. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. – 180 с., іл. – («Франкознавча серія»; Вип. 7); *Його-таки.* Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії: Монографія / НАН України; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка; Львівський національний університет імені Івана Франка; Міжнародна асоціація франкознавців; Наук. ред. та авт. післям.

Ю. Клим'юка[23], Л. Сеника[24], М. Челецької[25]) та ще більше окремих статей і розділів колективних праць (серед найважливіших варто згадати бодай студії М. Євшана[26], С. Петлюри[27], Г. Костельника[28], М. Зерова[29], П. Филиповича[30], Я. Яреми[31], О. Мороза[32], Й. Кисельова[33], О. Білецького[34], І. Каспрука[35], А. Содомори[36] та ін., а також

В. С. Корнійчук. – Львів, 2009. – 319 с. – (Франкознавча серія. Вип. 12). Див. також колективну монографію, у якій, поміж іншим, досліджуються й поетичні твори Франка в аспекті художнього міфологізму: Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець; За наук. ред. Б. С. Тихолоза; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2007. – 336 с. – («Франкознавча серія»; Вип. 11).

[23] *Клим'юк Ю. І.* Лірика Івана Франка як система жанрів: Монографія. – Чернівці: Рута, 2006. – 406 с.

[24] *Сеник Л. Т.* Студії ліричної драми Івана Франка «Зів'яле листя». – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – 168 с.

[25] *Челецька М. М.* Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / Відп. ред. М. З. Легкий. – Львів: ЛВІЛІШ НАНУ, 2007. – 304 с. – (Франкознавча серія. Вип. 9).

[26] *Євшан М.* Іван Франко (Нарис його літературної діяльности) // *Євшан М.* Критика; Літературознавство; Естетика / Упоряд. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 135–153.

[27] *Петлюра С.* І. Франко – поет національної чести // *Петлюра С. В.* Статті / Упоряд. та авт. передм. О. Климчук. – К.: Дніпро, 1993. – С. 89–108.

[28] *Костельник Г.* Плюси й мінуси в поезії Франка // *Костельник Г.* Ломання душ: З літературної критики. – Львів: Вид-во «Добра книжка», 1923. – С. 45–95.

[29] *Зеров М.* Франко-поет // *Зеров М.* Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 457–491.

[30] *Филипович П.* Шляхи Франкової поезії // *Филипович П.* Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 61–94; *Його-таки.* Франко – поет // *Филипович П.* Літературознавчі студії. Компаративістика: Статті, рецензії / Упоряд., авт. передм. і приміт. В. Поліщук. – Черкаси: Брама–Україна, 2008. – С. 138–155; *Його-таки.* Поезія І. Франка // *Филипович П.* Літературознавчі студії. Компаративістика. – С. 160–168.

[31] *Ярема Я. Я.* До проблеми ідейного змісту «ліричної драми» Ів. Франка «Зів'яле листя» // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1948. – Зб. 1. – С. 91–123.

[32] *Мороз О.* До генези й джерел «Мого Ізмарагду» Ів. Франка // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1948. – Зб. 1. – С. 125–152.

[33] *Кисельов Й.* Поетична творчість І. Франка // Слово про великого Каменяра: Збірник статей до 100–ліття з дня народження Івана Франка / За ред. О. І. Білецького. – К.: Держлітвидав, 1956. – Т. 1. – С. 20–101.

[34] *Білецький О. І.* Поезія Івана Франка // *Білецький О. І.* Зібрання праць: У 5 т. – К.: Наук. думка, 1965. – Т. 2. Українська література XIX – поч. XX ст. – С. 462–501.

[35] *Каспрук А. А.* Поезія Івана Франка // Історія української літератури: У 8 т. – К.: Наук. думка, 1969. – Т. 4. – Кн. 2: Література 70–90–х років XIX ст. – С. 157–190; *Його-таки*. Жанр притчі в поезії І. Франка // Українська мова і література в школі. – 1978. – № 8. – С. 28–39; *Його-таки*. Жанри лірики І. Франка // Радянське літературознавство. – 1979. – № 7. – С. 62–72; *Його-таки*. Особливості ліро-епічної та епічної поезії Франка // Радянське літературознавство. – 1980. – № 12. – С. 48–57.

[36] *Содомора А.* Іван Франко – поет болю й спротиву: діалог з античністю (Студія одного вірша) // Записки НТШ. – Львів, 2005. – Том CCL (250). – С. 112–137.

численні публікації згаданих вище авторів спеціальних монографій). Чимало цінних спостережень над ідейно-художньою своєрідністю Франкового поетичного світу можна знайти і в загальних працях про життя і творчість письменника пера О. Огоновського[37], С. Єфремова[38], С. Смаль-Стоцького[39], М. Мочульського[40], В. Сімовича[41], М. Рудницького[42], Ю. Кобилецького[43], С. Щурата[44], П. Колесника[45], Є. Кирилюка[46], Л. Луціва[47], І. Басса й І. Каспрука[48], Т. Гундорової[49],

Передрук див. у вид.: *Содомора А.* Студії одного вірша. – Львів: Літопис; Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – С. 283–320.

[37] *Огоновський О.* Іван Франко // *Огоновський О.* Історія літератури руської. – Львів: Накладом НТШ, 1893. – Часть III. – Відділ 2. – С. 915–1072. Перед тим цей розділ праці друкувався в журналі «Зоря» (1891. – Ч. 18–24; 1892. – Ч. 1–4). Див. також сучасні передруки: *Огоновський О.* Історія літератури руської [української]. – Львів, 1887–1894. – Ч. 1–4 / Фотопередрук О. Горбача. – Мюнхен: Український вільний університет, 1991–1992. – Вип. 7–9; *Огоновський О.* Іван Франко [Розділ з «Історії літератури руської»… (Частина III. – Відділ II. – С. 915–1072. – Львів, 1891)] / Текст О. Огоновського адаптував В. Микитюк // *Микитюк В.* Іван Франко та Омелян Огоновський: мовчання і діалог. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2000. – С. 97–187.

[38] *Єфремов С.* Співець боротьби і контрастів: Спроба літературної біографії і характеристики Івана Франка. – К.: Вік, 1913. – 208 с.; *Його-таки*. Іван Франко: Критично-біографічний нарис. – Вид. 2–е, з додатками. – К.: Слово, 1926. – 256 с.

[39] *Смаль-Стоцький С.* Характеристика літературної діяльности Івана Франка: Ювілейний виклад. – Львів: Накладом Автора; З друкарні «Діла», 1913. – 20 с.

[40] *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади. – Львів: Вид-во «Ізмарагд», 1938. – 212 с. Див. перевидання цієї праці: *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади / [Післям. Н. Ощипок]. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 139 с.

[41] Численні франкознавчі праці вченого найповніше зібрано в книзі: Франкіана Василя Сімовича / Упорядк., передм. та прим. М. Білоус і З. Терлака. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 234 с.

[42] *Рудницький М.* Іван Франко // *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. – Львів: Накладом ВС «Діло», 1936. – С. 164–181.

[43] *Кобилецький Ю.* Творчість Івана Франка: (До 100–річчя з дня народження. 1856–1956). – К.: ДВХЛ, 1956. – 357 с.

[44] *Щурат С. В.* Рання творчість Івана Франка. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – 231 с.

[45] *Колесник П.* Син народу: Життя і творчість Івана Франка. – К.: Радянський письменник, 1957. – 370 с.

[46] *Кирилюк Є. П.* Вічний революціонер: Життя і творчість Івана Франка. – К.: Дніпро, 1966. – 422 с.

[47] *Луців Л.* Іван Франко – борець за національну і соціяльну справедливість. – Ню-Йорк – Джерзі Сіті: Свобода, 1967. – 654 с.

[48] *Басс І. І., Каспрук А. А.* Іван Франко: Життєвий і творчий шлях. – К.: Наук. думка, 1983. – 456 с.

[49] *Гундорова Т.* Франко – не каменяр. – Мельборн: Університет ім. Монаша. Відділ славістики, 1996. – 153 с.; *Її-таки.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – К.: Критика, 2006. – 352 с.; *Її-таки.* Невідомий Іван Франко: Грані Ізмарагду. – К.: Либідь, 2006. – 360 с., іл.

О. Вертія[50], Я. Мельник[51], І. Папуші[52], Р. Чопика[53], Р. Голода[54], М. Ласло-Куцюк[55], Я. Грицака[56], Б. Якимовича[57], М. Жулинського[58], Л. Бондар[59] та багатьох інших. Тож «поезієзнавчий сектор» франкознавства далеко вже не нагадує «безмежнеє поле в сніжному завою», як видавалося ще не так давно, з перспективи 140-річного ювілею письменника[60]. Себто безмежні перспективи дослідницьких пошуків, звичайно, відтоді лише розширилися, проте «сніжний завій» тенденційних замовчувань та кривотлумачень (достоту – непроглядна «снігова завіса», що заступала правдивий профіль Франка-поета від його дослідників та й звичайних читачів) таки розвіявся, особливо завдяки працям останніх двох десятиліть, написаним уже в незалежній Україні. Істотно збагатилася й предметна база франкознавчо-поезієзнавчих студій унаслідок повернення до наукового обігу великого корпусу оригінальних і перекладних поетичних текстів, передусім у додатковому 52-му томі до 50-томного Зібрання творів Франка, що був підготовлений заходами Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України та його Львівського відділення і побачив світ у видавництві «Наукова думка» 2008 року[61].

[50] *Вертій О.* Народні джерела творчості Івана Франка. – Тернопіль: Підручники & Посібники, 1998. – 255 с.

[51] *Мельник Я.* З останнього десятиліття Івана Франка. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 1999. – 208 с.; *Її-таки.* І остатня часть дороги… Іван Франко: 1908–1916. – Дрогобич: Коло, 2006. – 439 с.; *Її-таки.* Іван Франко й biblia apocrypha. – Львів: Вид-во УКУ, 2006. – 512 с.

[52] *Папуша І.* Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка: Монографія. – Тернопіль: Збруч, 2000. – 204 с.

[53] *Чопик Р.* Ecce Homo: Добра звістка від Івана Франка. – Львів: ЛВІЛІШ НАНУ, 2002. – 232 с.

[54] *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2005. – 284 с.

[55] *Ласло-Куцюк М.* Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка. – Бухарест: Мустанг, 2005. – 257 с.

[56] *Грицак Я.* Пророк у своїй вітчизні: Франко і його спільнота (1856–1886). – К.: Критика, 2006. – 632 с.

[57] *Якимович Б. З.* Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 691 с.

[58] *Жулинський М.* Він знав, «як много важить слово…». – К.: Вид. центр «Просвіта», 2008. – 136 с.

[59] *Бондар Л.* Три любовні історії Івана Франка. – Дрогобич: Коло, 2007. – 88 с.; *Її-таки.* Під знаком хреста: франкознавчі студії: Зб. статей. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – 228 с.

[60] Див.: *Денисюк І.* Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – С. 14–15.

[61] *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Редкол.:

Та водночас навряд чи Франкову поезію можна визнати вивченою вичерпно і всебічно, а проблему її наукового осмислення – остаточно вирішеною у франкознавстві. Зокрема, варто відзначити необхідність поєднання *макро- і мікропідходів* до об'єкта дослідження: з одного боку, на рівні цілої поетичної творчості письменника як sui generis макро- чи навіть мегатексту; з іншого ж, на рівні окремих поетичних текстів (творів). Позаяк увага до поезії Франка як цілісної естетичної системи не те що не виключає, а навпаки, конечно передбачає пильну увагу до її окремих зразків-елементів різного рівня організації: віршів, поем, циклів, поетичних збірок (книг), незавершених фрагментів та варіантів. Адже, за принципом герменевтичного кола, ціле неможливо пізнати інакше, ніж через його частини; а частини, своєю чергою, можна зрозуміти, лише пізнавши ціле. «Великий синтез» неможливий без мікроаналізу, узагальнення – без конкретизації.

Тож, попри наявність масштабних синтетичних праць про Франкову поезію (ось як згадані вище книги Б. Бунчука, В. Корнійчука, М. Ткачука, Ю. Клим'юка та ін.), все ще нагальною у франкознавстві є потреба цілісного монографічного дослідження (мікроаналізу та інтерпретації) окремих поетичних творів.

Зрозуміло, у цьому напрямку теж уже немало напрацьовано. Перші спроби літературно-критичного аналізу окремих художніх текстів Франка було зроблено ще за життя письменника й одразу по його смерті в жанрах рецензії[62] та передмови[63]. Невдовзі з'явилися ґрунтовніші літературознавчі студії його найпомітніших творів, насамперед взірців поетичного епосу та ліро-епосу (до прикладу, поем «Панські жарти», «Смерть Каїна», «Лис Микита», «Іван Вишенський» та «Мойсей»). Зокрема, треба згадати вартісні праці

[62] Ось лише сухий і неповний перелік авторів прижиттєвих рецензій на твори Франка: О. Партицький, Г. Цеглинський, В. Горленко, А. Кримський, М. Грушевський, В. Гнатюк, В. Щурат, Л. Турбацький, О. Маковей, Ф. Шальда, Я. Весоловський, М. Лозинський, М. Окуневська, Г. Коваленко, М. Комаров, М. Мочульський, А. Крушельницький, І. Джиджора, Ф. Коковський, Г. Хоткевич, М. Ішуніна, І. Ющишин, М. Возняк, М. Євшан, М. Вороний та ін. Див. бібліографічний опис їхніх критичних відгуків: *Мороз О., Мороз М.* Матеріали до бібліографії критичної літератури про Івана Франка (1875–1938) // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1962. – Зб. 9: Присвячується 100–річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. – С. 191–318.

[63] Див., наприклад, змістовні передмови В. Сімовича до перевидань повістей та романів Франка – «Захар Беркут», «Перехресні стежки», «Основи суспільності»: Франкіана Василя Сімовича / Упорядк., передм. та прим. М. Білоус і З. Терлака. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 234 с.

А. Крушельницького[64], М. Євшана[65], Я. Яреми[66], П. Филиповича[67], В. Щурата[68], М. Гордієвського[69], Л. Білецького[70], К. Чеховича[71], Т. Франка[72], С. Гаєвського[73], Д. Донцова[74], Ю. Шереха[75], виконані в жанрі монографічного аналізу поетичного твору. Автори цих студій здебільшого зосереджувалися на питаннях літературної генези того чи того Франкового тексту, з'ясуванні його ідейного змісту й, меншою

[64] *Крушельницький А.* На вершинах поетичної творчості: (З приводу поеми «Мойсей» і збірки «Semper tiro») // *Крушельницький А.* Літературно-критичні нариси. – Станіслав, 1908. – С. 1–56.

[65] *Євшан М.* Пісня про Мойсея (Студія над твором Івана Франка) [1909] // *Євшан М.* Критика; Літературознавство; Естетика / Упоряд. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 435–443.

[66] *Ярема Я.* «Мойсей». Поема Івана Франка: Критична студія. На стрічу ювилею сорокалітньої праці Духа-Творця новочасної України. – Тернопіль: Накладом автора, 1912. – 60 с. Див. сучасний передрук у вид.: *Ярема Я. Я.* Франкознавчі студії / Упорядк. С. Яреми; наук. ред. І. Лучук. – Львів: ЛВІЛШ НАНУ, 2007. – С. 23–57.

[67] *Филипович П.* Генеза Франкової легенди «Смерть Каїна» [1924] // *Филипович П.* Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 95–104

[68] *Щурат В.* Франків «Іван Вишенський». – Львів: З друкарні НТШ, 1925. – С. III–IX; *Його-таки.* Про Франкові «Панські жарти» // *Франко І.* Панські жарти. – Львів, 1928. – С. 3–15. – (Бібліотека «Літературних перлин». № 3).

[69] *Гордієвський М.* «Мойсей» – поема Ів. Франка: (Спроба характеристики). – Одеса, 1926. – 16 с.

[70] *Білецький Л.* До історії тексту поеми Івана Франка «Мойсей» // Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергійовича Грушевського. – К., 1928. – Т. 2. – С. 838–852; *Його-таки.* Поема «Мойсей» і розвиток ідеї й образу в літературно-поетичній традиції Івана Франка // Праці Високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова у Празі. – Прага, 1929. – Т. 1. – С. 7–28; також окремим відбитком.

[71] *Чехович К.* Постать Мойсея в творчості І.Франка. – Львів, 1936. – 16 с. Див. сучасний передрук у вид.: Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: Хрестоматія / За ред. Л.Т.Сеника. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2002. – Т. 1. – С. 248–260; *Його-таки.* Чеські впливи на Франкового «Мойсея» та «Івана Вишенського». – Прага, 1937. – 8 с.; *Його-таки.* Постать Івана Вишенського і Мойсея в творчості Івана Франка // Слово. – 1938. – Кн. 4. – С. 81–120. Також окремим виданням: Львів, 1939. – 40 с.

[72] *Франко Т.* «Лис Микита»: критичний розбір поеми Івана Франка. – Львів: Накладом НТШ, 1937. – 101 с. – (Збірник філологічної секції Наукового товариства ім. Шевченка. Т. 23).

[73] *Гаєвський С.* Франків «Мойсей»: (Розвідка і текст поеми) / УВАН. – Корнберг (Німеччина): Криниця, 1948. – 57 с.

[74] *Донцов Д.* «Мойсей» І. Франка // *Донцов Д.* Туга за героїчним: Ідеї і постаті літературної України. – Лондон: Видання СУМ, 1953. – С. 91–112.

[75] *Шерех Ю.* Поза межі можливого. Другий «Заповіт» української літератури [1967] // *Франко І.* Мойсей / Ред. і ст. Ю. Шевельова; фронтиспіс й ініціяли О. Кульчицької; мист. оформл. Я. Гніздовського; тех. ред. І. Замші. – Нью-Йорк, 1968. – С. 105–129. Передруки під заголовком «Другий "Заповіт" української літератури» див. у вид.: *Шерех Ю.* Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеологія. – К.: Дніпро, 1993. – С. 192–221; *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 2. – С. 84–104.

мірою, прикметних особливостей поетичної форми, почасти – характеристиці образів (найперше образів-персонажів). Лише поодинокі дослідники першої половини XX ст. наважувалися зазирнути в «святая святих» поетичної творчості – поетику окремого ліричного вірша (ось як М. Мочульський – у ритмомелодику «Конкістадорів»[76] та глибинно-психологічне коріння поетичної візії «Над великою рікою…» в інтертекстуальному зіставленні з аналогічним візійним фрагментом роману «Перехресні стежки» та новелою К.-Ф. Маєра «Весілля ченця»[77]).

30–50-ті роки у франкознавстві були, значною мірою, періодом первісного нагромадження матеріалу й напруженої текстологічно-едиційної праці (найперше завдяки пошуково-дослідницьким та науково-організаційним зусиллям академіка М. Возняка та його школи[78]). І лише в другій половині XX ст. знову, хоч і не надто часто, почали з'являтися поодинокі спроби цілісного (системного, комплексного, монографічного – означення можуть бути різні) студіювання одного твору (ліричного, епічного, рідше драматичного).

Осібно слід відзначити велику заслугу в цій справі львівської школи франкознавства, важливою «ціхою» якої є свідома настанова на поглиблений мікроаналіз та інтерпретацію художнього тексту. «Мабуть, не буде перебільшенням, – слушно вказував І. Денисюк, – коли сконстатуємо, що герменевтика тексту, close reading одного твору, або монографічна його інтерпретація – нехай кожен називає це як хоче – то прикмета львівської франкознавчої школи, представники якої спеціалізуються на мікроаналізі Франкових поем (А. Скоць), ліричного вірша або циклу (В. Корнійчук, Л. Бондар), роману (С. Щурат, М. Ільницький, Л. Сеник, Р. Гром'як, М. Ткачук, а з киян – Г. Вервес, Т. Гундорова), новели (І. Денисюк, З. Гузар, І. Тростюк та ін.)»[79]. Згодом до когорти згаданих дослідників приєдналися

[76] Див.: *Мочульський М.* «Semper tiro» Івана Франка: (Замітки і враження) // ЛНВ. – 1906. – Т. XXXVI. – Кн. XII. – С. 476–488. Передруковано у вид.: *Мочульський М.* «Semper tiro» // *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади. – Львів: Вид-во «Ізмарагд», 1938. – С. 191–211.

[77] Див.: *Мочульський М.* Одно видіння Івана Франка // Україна. – 1930. – Кн. 39. – С. 97–104. Передруковано у вид.: *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади. – С. 175–190.

[78] Див.: *Нечиталюк М.* «Честь праці!»: Академік Михайло Возняк у спогадах та публікаціях. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – 424 с.

[79] *Денисюк І.* Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – С. 14.

львівські франкознавці молодшої генерації – М. Легкий, Т. Пастух, Н. Тодчук, А. Швець, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз, М. Барабаш (Челецька), К. Дронь та ін., які у своїх студіях теж раз у раз звертаються до жанру монографічного аналізу та інтерпретації художнього тексту.

Проте, попри працю кількох поколінь франкознавців, ще далеко не всі твори Франка (у тім числі й Франка-поета) опинилися у фокусі дослідницької уваги, під об'єктивом літературознавчого «мікроскопа». Аби належним чином продовжити наукове осмислення художньої спадщини Франка на мікрорівні і тим самим забезпечити тяглість «герменевтичної» традиції львівської школи франкознавства, була замислена й написана книга, що її тримає в руках зацікавлений читач.

2. Франкова концепція «стереометричного» прочитання літературного твору

Це дослідження, як і деякі інші студії наших попередників і сучасників, свідомо взороване на питомо франківський досвід «*стереометричного*» прочитання літературного твору. Адже відомо, що в українському літературознавстві методологічні засади аналізу та інтерпретації одного твору заклав саме Франко[80].

Як учений-філолог широкого профілю, фольклорист, літературознавець і критик, він досить часто виступав у жанрі монографічного, монотекстуального аналізу. Особливо треба відзначити його глибокі, методологічно вивірені студії окремих творів української усної народної словесності («Студії над українськими народними піснями» та низка інших фольклористичних праць, ось як «Пісня про знесення панщини», «Пісня про правду і неправду», «Козак Плахта. Українська народна пісня, друкована в польській брошурі з р. 1625», «Найстарша українська народна пісня» та ін.), давнього (докторська дисертація «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія» та низка дрібніших праць: «Слово о Лазаревѣ воскресеніи. Староруська поема на апокрифічні теми», «Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма», «Притча про гадюку в домі», «Притча

[80] Про літературознавчі концепції Франка див. докладніше: *Войтюк А. Ю.* Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів: Вища школа, 1981. – 184 с.; *Гнатюк М.* Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2002. – 208 с.; *Луцишин О.* Категорія «літературний розвиток» у науковому трактуванні Івана Франка. – Львів, 1998. – 140 с.; *Пустова Ф. Д.* Іван Франко – теоретик літератури. – К.–Донецьк: Вища школа, 1976. – 144 с.; *Пустова Ф. Д.* Іван Франко – історик української літератури. –

про сліпця і хромця» й ін.) та нового українського письменства («Дещо про "Марусю" Л. Боровиковського та її основу», «["Хто винен" Карпенка-Карого (І. Тобілевича)]» та ін.), зокрема Т. Шевченка («Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка. 1. Гайдамаки», «Темне царство. Студія з приводу Шевченкових поем "Сон" і "Кавказ"», «Переднє слово» до видання «Перебенді» Т. Шевченка, «"Тополя" Т. Шевченка», «"Наймичка" Т. Шевченка», «Тарас Шевченко і його "Заповіт"», «Шевченкова "Марія"» та ін.[81]), чужих літератур («Гомерова Одіссея», «"Антігона". Драматична дія Софокла», «Гордон Байрон. Чайльд Гарольдова мандрівка», а також багато інших праць, поміж яких виділяється концептуальною цілісністю цикл передмов-моноінтерпретацій до драм В. Шекспіра у перекладах П. Куліша), численні аналітичні рецензії на «свіжі», щойно опубліковані твори тогочасної літератури. Блискучі взірці естетичного та психологічного мікроаналізу поетики літратурного твору (здебільшого на матеріалі поезій Т. Шевченка) містить тепер уже хрестоматійний трактат «Із секретів поетичної творчості».

Важливо наголосити, що Франко не лише майстерно апробував різні форми естетико-психологічного, історико-літературного, порівняльного та літературно-критичного аналізу окремих мистецьких явищ, але й висунув оригінальну концепцію методології та методики «розбору» (аналізу) та «вияснення» (інтерпретації) словесного твору[82], теоретично обґрунтувавши її у своїх літературно-наукових та, що не менш цікаво, літературно-художніх працях.

Так, у полемічній статті «Відповідь критикові "Перебенді"» (авторові анонімної рецензії в журналі «Правда» на «Переднє слово» Франка до окремого видання «Перебенді» Т. Шевченка, що вийшло у Львові 1889 р.) письменник-учений указав на необхідність докладного аналізу кожного окремого твору для цілісного розуміння естетичної системи поета: «*Хто не зуміє розібрати одного твору, той тим*

[81] Див.: *Франко І.* Шевченкознавчі студії / Упоряд. М. Гнатюк. – Львів: Світ, 2005. – 472 с.

[82] Див.: *Корнійчук В.* Аналіз художнього твору в методологічній концепції Івана Франка // Іван Франко і національне відродження: Тези доповідей Республік. наук. конф. (Криворівня, 23–24 вересня 1991 р.) / Редкол.: І. Денисюк (відп. ред.) та ін. – Львів: ЛДУ, 1991. – С. 125–126. Про Франкову методику аналізу художнього тексту в межах шкільного курсу літератури див. також статті В. Микитюка: *Микитюк В.* Іван Франко і його вчителі // Дивослово. – 2007. – № 8. – С. 17–22; *Його-таки.* «Crux professorum». Сторінками однієї статті Івана Франка // Урок української. – 2008. – № 3–4. – С. 5–9; *Його-таки.* Ще раз про тестування (Погляд крізь призму Франкових сентенцій) // Дивослово. – 2009. – № 4. – С.2–7.

менше потрапить розібрати всі. Противно, розбір усіх творів і вірна (для даного часу) їх оцінка можлива тільки на підставі спеціальних розборів поодиноких творів. Правда, кожний такий детальний розбір з конечності мусить бути трохи односторонній, але се нічого не шкодить; той, хто розбирає всі твори на підставі таких детальних розборів, дуже легко простим порівнянням усуне всі такі односторонності» [т. 27, с. 311][83].

Розкриваючи власну методику «*детального розбору*» окремої поезії, зразок якого дав, зосібна, у згаданому «Передньому слові» на прикладі Шевченкового «Перебенді», Франко писав: «*Приступаючи до оцінки твору літературного, я беру його поперед усього як факт духовної історії даної суспільності, а відтак як факт індивідуальної історії даного письменника, т. є. стараюсь приложити до нього метод історичний і психологічний. Вислідивши таким способом генезис, вагу і ідею даного твору, стараюсь поглянути на ті здобутки з становища наших сучасних змагань і потреб духовних та культурних, запитую себе, що там находимо цінного, поучаючого і корисного для нас, т. є. попросту, чи і оскільки даний автор і даний твір стоїть того, щоб ми його читали, ним займалися, над ним думали і про нього писали*» [т. 27, с. 311].

Ця масштабна, далекосяжна програма цілісного аналізу літературного твору з історичного, психологічного, соціального та естетичного поглядів (його генези, ідейного змісту, індивідуально-, суспільно- та духовно-історичного значення) подальшого розвитку й докладнішого обґрунтування набула не стільки в теоретичних трактатах, скільки в художній прозі. Це ще одне свідчення діалектичної єдності творчої самореалізації Франка як письменника і вченого.

Ув оповіданні «Борис Граб» вустами свого персонажа (учителя Міхонського, що мав реального прототипа – викладача Дрогобицької гімназії часів Франкового навчання в ній) письменник сформулював основоположний принцип власної концепції пізнання літературного твору: «*при читанні всякої книжки від планіметричного способу бачення доходити до стереометричного*» [т. 18, с. 185] – себто

[83] Тут і далі твори І. Франка (крім окремо зазначених випадків) цит. за вид.: *Франко І. Я.* Зібрання творів: У 50 т. – К: Наук. думка, 1976–1986. Покликаючись на це видання, зазначаємо в квадратових дужках після цитат відповідний том і сторінку. Це стосується також і додаткових 51–53 томів до Зібрання творів у 50 т., що з'явилися друком у тому-таки видавництві «Наукова думка» 2008 р. Поклики на них у тексті колективної монографії оформлено за цим же зразком (напр.: [т. 52, с. 305]).

від наївного, лінійного тлумачення змісту прочитаного тексту (чи, точніше, лише його сюжетно-фабульної організації) підніматися до розуміння художнього твору як автономної естетичної реальності, що має самостійний онтологічний статус і живе за власними законами. Зі «*стереометричного погляду*» Франко тлумачив художній твір «*не як площу, а як річ відрубну, заокруглену в собі, як окремий світ, наділений власним рухом, власним життям*» [т. 18, с. 184]. Подібно до цього, засновник філософської естетики А. Баумґартен кваліфікував художній твір як «гетерокосм» – інший (сотворений) світ (поруч із макрокосмом-усесвітом і мікрокосмом людини), що не підлягає законам фізичного часу і простору, а лише естетичним законам.

Проте Франко не зупинився на констатації автономності («відрубності»), цілісності («заокругленості») й динамічності («власного руху») літературно-художнього твору, розгорнувши багатовимірну й багатопланову («тектонічну») модель його структури: «*Планіметрія й стереометрія – то лише початки, азбука математики*, – продовжує викладати свої критично-герменевтичні настанови мудрий учитель Міхонський, персонаж згаданого оповідання. – *Далі забажаєш пізнати внутрішню структуру, так сказати, механіку твору, потім складники, з яких його скомпоновано, немов його хімію; далі сам процес його творення, його зв'язок з тодішнім часом, що його автор узяв із минувшини, зі своєї сучасності; далі дійдеш до оцінювання самих основних ідей, так сказати, психології його твору, а потім ще далі розшириш горизонт і будеш питати: відки у тодішніх людей і в отого таємничого Гомера взялася думка складати такі твори? І в такій формі? І такою мовою? І тисячні, тисячні подібні питання насунуться тобі, і тоді побачиш, як такий твір, частка життя великої нації, веде нас до студіювання того життя і виявляє на кождім кроці стільки ж безмежних горизонтів та нерозгаданих загадок, як і само життя*» [т. 18, с. 185].

Необхідно закцентувати, що Франко у згаданому оповіданні постулював потенційну нескінченність пізнання літературного твору як наслідок його смислової невичерпності, вважаючи, що в процесі його осягання можна дійти лише «до якоїсь відповіді» (розрядка І. Франка. – *Б. Т.*), міра правдивості (істинності) якої визначається культурно-історичним контекстом: «*Що для нас правдиве, для інших, пізніших, може бути вже не зовсім правдиве. Головна*

річ: відповідно поставити питання і дати на нього відповідь, згідну зі звісними нам фактами. Інші будуть мати більше фактів або розумітимуть наші факти не так, як ми, то й відповідь їх буде інша» [т. 18, с. 186]. Ця теза, попри позитивістичну фразеологію, в суті речі виразно герменевтична, як, зрештою, й уся концепція «планіметричної» та «стереометричної» «стадій розуміння». Водночас Франкове усвідомлення герменевтичної відкритості та полівалентності художнього твору не має жодного стосунку до постмодерного (зокрема деконструктивістського) релятивізму, що розмиває межі інтерпретації і не визнає жодних критеріїв адекватності. Для Франка як прихильника «наукової критики» й «індуктивної естетики» таким критерієм є відповідність тлумачення іманентній структурі тексту, пов'язаним із ним історичним та біографічним фактам та психологічній своєрідності «літературної фізіономії» автора.

На жаль, Франко не залишив фундаментальної монографічної праці, спеціально присвяченої методології та методиці аналізу та інтерпретації літературного твору. Проте з його літературно-критичних, історико- й теоретико-літературних праць, у яких рясно розсипано принагідні міркування з цього приводу, і навіть окремих художніх творів, що містять цікаві погляди на окреслені проблеми, можна експлікувати достатньо цілісну й послідовну концепцію. У її основі – система загальних принципів розуміння діалектичної природи літературно-художнього твору, який парадоксальним чином єднає в собі суперечливі, на позір навіть взаємовиключні властивості.

1. Літературно-художній твір – явище естетично автономне і водночас детерміноване зовнішніми чинниками (з одного боку, «*окремий світ*», а з іншого, продукт біографії й психіки автора та обставин соціокультурного часу і простору).
2. Літературно-художній твір – явище духово-культурної історії суспільства («*факт духовної історії даної суспільності*») і водночас індивідуальної психології автора («*факт індивідуальної історії даного письменника*»).
3. Літературно-художній твір – результат складної діалектики чуття та рефлексії, раціональних та ірраціональних, свідомих та несвідомих психологічних процесів («*верхньої*» і «*нижньої*» свідомостей).
4. Літературно-художній твір – органічна, нерозривна єдність змісту і форми, критерієм гармонійності яких є їхня взаємна

відповідність («*Тій формі й зміст най буде відповідний*» [т. 1, с. 174], – настанова з «Епілогу» до «Тюремних сонетів»).

5. Літературно-художній твір – явище багатовимірне й багатопланове, у «тектонічній» структурі якого можна виділити такі рівні («*ступені*») і заразом «*стадії розуміння*» (поступового інтелектуально-емоційного заглиблення у твір):
   - «*планіметрія*» – план змісту (сюжетно-фабульна організація) твору;
   - «*стереометрія*» – художній світ твору (ейдологічна організація);
   - «*механіка твору*» – «*внутрішня структура*» (архітектонічна та стилістично-риторична організація);
   - «*хімія*» твору – «*складники, з яких його скомпоновано*» (композиційна організація);
   - «*історія*» твору – «*сам процес його творення, його зв'язок з тодішнім часом, що його автор узяв із минувшини, зі своєї сучасності*» (джерела, контекст, генеза та історія тексту);
   - «*психологія*» твору – «*оцінювання самих основних ідей*» (ідейний зміст твору);
   - «*філософія*» – «*тисячні питання*» щодо твору як «*частки життя великої нації*», його ідей, форми, мови тощо.
6. Літературно-художній твір – предмет естетичного сприймання читача, який виступає співтворцем його сенсу завдяки парадоксальному поєднанню усталеності, кристалізованості художньої форми та динамічності, відкритості художнього змісту до розмаїтих інтерпретацій («*Моя є форма, зміст усе є твій*» [т. 5, с. 88], – авторська інтенція до читача з поеми «Похорон»).
7. Пізнання літературно-художнього твору провадить до розширення горизонту читацьких знань і сподівань, формулювання нових питань («*безмежних горизонтів і нерозгаданих загадок*»), а тому потенційно нескінченне.

Саме завдяки останній властивості літературно-художній твір у тлумаченні Франка постає справжнім «*віконцем у безконечність*» (за образним висловом Г. Гайне), естетичною моделлю мікро- і макрокосму, здатною «*порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень, які б поривали нашу фантазію в якийсь далекий,*

безмежний простір, відкривали перед нами широкі горизонти думки і мрії» [т. 29, с. 119]. Що ж до поетичного твору, то його, на думку Франка, вирізняють не лише формальні прикмети (особливості мовностилістично-риторичної та версифікаційно-ритмомелодичної організації), а насамперед феноменальна концентрованість сенсу: «Dichten heisst verdichten» – «поезія се концентрація» [т. 31, с. 411], – за афористичною формулою письменника-мислителя.

3. Між поетикою та герменевтикою: твір, текст, підтекст, контекст, інтертекст

Нарешті, перш ніж схарактеризувати структуру і склад колективної монографії, стисло окреслимо її найзагальніші концептуально-термінологічні засади.

Насамперед слід чітко розмежувати не раз уже вживані поняття аналізу та інтерпретації, які, хоча й часто вживаються як контекстуальні синоніми, насправді далеко не тотожні за своїм змістом. Це дві різні, хоч і взаємодоповняльні, стратегії дослідницького прочитання літературного твору, зорієнтовані на різні його виміри і рівні[84].

Аналіз (від *грец.* analysis – розкладання, розчленування, розбір) – це пізнання структури літературного твору шляхом його інтелектуального розкладання на складові частини та з'ясування системи відношень між ними. Предметом аналізу є художній твір як текст (система знаків). Технологічні процедури аналізу тяжіють до максимально можливої об'єктивності і можуть бути формалізовані. Логічно коректний та евристичний аналіз художньо-словесного твору є головним завданням поетики як науки, що відповідає на питання: «Як зроблено (побудовано) твір?».

Інтерпретація (від *лат.* interpretatio – тлумачення, пояснення, трактування) – це осягнення сенсу (смислу) літературного твору шляхом його тлумачення в контексті діалогу авторської та читацької (у тім числі й дослідницької) свідомостей у конкретній культурно-історичній ситуації. Предметом інтерпретації є художній твір як повідомлення (система смислів). Способи (модуси) інтепретації природно й закономірно суб'єктивні, а тому надзвичайно різноманітні і не можуть бути зведені до якоїсь уніфікованої схеми. З'ясування

[84] Див. про це докладніше: *Славінський Я.* Аналіз, інтерпретація та оцінювання літературного твору // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / Упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ.

меж і можливостей інтерпретації художньо-словесного твору є головним завданням літературної герменевтики як теорії і практики тлумачення, що відповідає на питання: «Як розуміти твір?».

Таким чином, бінарна опозиція «аналіз / інтерпретація» логічно співвідносна з парами понять «структура / смисл», «поетика / герменевтика»[85]. Проте треба ще раз наголосити, що між концептами в межах кожної з цих парадигм існують відношення комплементарності (взаємодоповняльності), а в жодному разі не контрадикторності (взаємовиключності). Йдеться про альтернативні підходи до пізнання літературного твору, що в різний спосіб і з різної перспективи відображають його діалектично складну природу.

Аналогічного розмежування потребують і поняття «літературний твір» і «текст», що їх сплутують іще частіше і вживають як взаємозамінні.

Літературно-художній твір – продукт творчої діяльності автора (письменника) й предмет естетичного сприймання реципієнта (читача).

Як естетичне явище літературно-художній твір має іманентно діалогічний характер; його природа інтерсуб'єктивна, оскільки він завжди є результатом діалогу авторської та читацької свідомостей. Літературний (як і загалом мистецький) твір – не «натуральний» факт об'єктивної дійсності, а культурний артефакт (штучно створена цінність духової культури); не матеріальний об'єкт, а духовий, ментальний, інтенційний феномен. Водночас його об'єктивне (фізичне) буття і чуттєва осяжність для реципієнта уможливлені кристалізацією творчого задуму в знаковій даності тексту. Іншими словами, матеріальним носієм літературного твору, семіотичною формою його об'єктивного буття є текст.

Текст (від *лат.* textum – тканина, зв'язок, побудова) – структурно цілісна і відносно самостійна (відмежована від інших текстів) система (послідовність) знаків, що несуть у собі порівняно завершену

[85] Пор. міркування американського теоретика літератури Дж. Каллера про поетику і герменевтику як епістемологічні полюси літературознавчої рефлексії: «Перед нами – ключова відмінність двох моделей <…>. Одна з них, заснована на мовознавстві, розглядає смисл як щось, що підлягає поясненню, і міркує над тим, як цей смисл було створено. Друга, навпаки, виходить із форми, передбачає необхідність її інтерпретації, розкриття того, який смисл у ній насправді закладено. *Поетика* і *герменевтика* – дві протилежності літературознавства. Поетика бере готовий смисл і ставить питання про те, якими художніми засобами він був створений <…>. З іншого боку, герменевтика намагається запропонувати нові, точніші інтерпретації» (*Каллер Дж.* Теория литературы: Краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. – М.: Астрель;

інформацію. Текст – це насамперед висловлювання (комунікат) – центральна ланка літературної комунікації «автор – текст – читач», результат фіксації літературно-художнього дискурсу. Таким чином, текст як семіотична даність – це немовби зупинений, застиглий дискурс (кристалізований у певну структуру семіозис).

Проте текст (як і будь-яка знакова система) не є одноплощинним («планіметричним») утворенням. У його структурі, як і в структурі будь-якого знака, можна вокремити щонайменше два плани: план значення (змісту) та план вираження (форми). Коли ж ідеться про художній текст, у цій бінарній, дворівневій структурі з конечністю з'являється третій, серединний чи радше серцевинний складник – план образності (внутрішньої форми, за О. Потебнею). «Тектонічна» (багатошарова) модель структури може зазнати й детальнішої стратифікації (ось як у версії Р. Інґардена[86] або в «стереометричній» моделі І. Франка, окресленій вище). Таким чином, художній текст – це явище неодмінно об'ємне, багатопланове («стереометричне»). Саме так слід розуміти центральний теоретичний концепт пропонованої праці, винесений у її заголовок: «Стереометрія тексту».

Текст твору зазвичай включає в себе два архітектонічні складники: **корпус тексту** (**основний текст**) та **раму тексту** (**паратекст** – найближче текстове оточення основного тексту: заголовок, підзаголовок, епіграф, присвята, передмова, післямова, авторські примітки, пояснення, коментарі, внутрішні підзаголовки-рубрики, зміст, перелік дійових осіб тощо). Елементи паратексту є напрочуд важливими для розуміння художнього твору як естетичної цілості, конденсуючи в собі його сенс та виконуючи фатичну (контактовстановлювальну) функцію в літературній комунікації між автором і читачем.

Знакова поверхня тексту може приховувати глибокий **підтекст** – внутрішній, прихований іманентний зміст. Підтекст – це імпліцитна художня семантика тексту, що лише опосередковано виявляється на його поверхні (пор. принцип «айсберга» в поетиці Е. Гемінґвея).

Текст, попри його відносну автономність та ізольованість, існує у тісному, нерозривному взаємозв'язку із вербальним (мовним) та позавербальним (соціокультурним) оточенням (довкіллям), яке іменують **контекстом**. Розрізняють **мікроконтекст** (вербальний,

[86] Див.: *Інгарден Р.* Про пізнавання літературного твору // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 141.

лінгвістичний, або мінімальний) – безпосереднє семіотичне (словесне, мовне, вербальне) оточення тексту чи окремого мовного знаку (його ще називають «**котекст**») – та **макроконтекст** (екстравербальний, екстралінгвістичний, або соціокультурний, чи історичний). Текст (як і окремий знак) набуває конкретного сенсу (смислу) лише у певному контексті.

Крім того, текст існує у світі текстів, є органічним складником семіотичної системи культури-як-тексту, вступаючи в діалогічні відношення з іншими текстами. Це явище міжтекстового діалогу називають **інтертекстуальністю**, а знакові «сліди» цього діалогу на рівні тексту – **інтертекстом**. Інтертекст – це система міжтекстових зв'язків і відношень, присутня в самому тексті на різних рівнях і в різних формах слідів «чужого слова» – інших текстів. Можна виокремити два основні різновиди інтертексту: а) текст у тексті (**інтекст**); б) текст про текст (**метатекст**).

Існує й розгалуженіша, п'ятичленна класифікація Ж. Женетта, який вирізняє п'ять форм інтертекстуальності (чи, в авторській термінології вченого, транстекстуальності):

1) *власне інтертекстуальність* – присутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, ремінісценція, парафраза, плагіат тощо);

2) *паратекстуальність* – відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа тощо;

3) *метатекстуальність* – авторський, часто критичний покликкоментар на свій передтекст;

4) *гіпертекстуальність* – продовження і переробка, висміювання і пародіювання одним текстом іншого;

5) *архітекстуальність* – стильовий і жанровий зв'язок текстів[87].

У кожному разі, в системі інтертекстуальних відношень первинний, вихідний текст кваліфікують як **прототекст** (**передтекст**, або **текст-донор**); вторинний, похідний текст називають **метатекстом** (у дещо модифікованому значенні терміна, порівняно із зазначеним у попередньому абзаці), або **текстом-реципієнтом**. Передтекст, що має статус авторитетного зразка-парадигми для певної дискурсивної практики (наприклад, жанрового, стильового чи ідеологічного канону), іменують **архітекстом**, або **прецедентним текстом**.

[87] Див.: *Ильин И. И.* Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1999. – С. 208.

Таким чином, *літературний твір* > *текст*. Можна було б заризикувати висунути сливе математичну формулу:

Літературний твір = текст (корпус тексту + паратекст) + + підтекст + контекст + інтертекст.

Проте насправді естетична природа літературного твору не може бути редукована до жодної формули, хай навіть і якої складної й багатоелементної. Адже визначальною, дефінітивною ознакою, differentia specifica у цьому разі є художній світ – apriori умовний, фіктивний, ілюзорний, а тому – непідлеглий жодним квантитативним параметрам.

Одначе наукове пізнання volens-nolens прагне до квантифікації, формалізації й стандартизації. А тому існує необхідність (особливо в колективних працях) узгодження бодай орієнтовного дослідницького алгоритму, формулювання спільної наукової парадигми.

4. Стереометрія Франкового тексту: дослідницькі алгоритми і парадигми

Алгоритм «стереометричного» аналізу та інтерпретації поетичного твору, згідно з концепцією, що лягла в основу пропонованої книги, передбачає з'ясування таких аспектів:

- творча історія;
- джерела та контекст твору;
- генологічна природа;
- проблемно-тематична основа;
- емоційно-естетична модальність;
- суб'єктна організація;
- наративна організація;
- сюжетно-композиційна організація;
- іконосфера (образний світ);
- інтертекстуальні зв'язки;
- стилістичні та риторичні засоби художньої мови;
- особливості версифікації.
- парадигми рецепції (літературно-критичної, літературно-наукової, перекладацької, мистецької та громадської).

Докладніше, теоретично розгорнуте формулювання цього алгоритму див.: *додаток 1.* «Орієнтовні схеми написання статей до ІІІ тому "Франківської енциклопедії" ("Іван Франко: поетичні твори")».

Загалом дотримуючись окресленого алгоритму відповідно до критеріїв практичної можливості й наукової доцільності, автори монографії водночас не ставили собі за мету максимально формалізувати й уніфікувати власні дослідницькі рефлексії, звести їх до якогось спільного теоретико-методологічного та аналітико-герменевтичного «знаменника». *Принцип свободи інтерпретації* для авторського колективу та наукового редактора був не менш важливим, аніж *принцип поваги до тексту*. Адже, попри семіотичну даність і визначеність тексту, художній твір як естетичний феномен за своєю природою передбачає принципову відкритість до вільного, часом непередбачуваного діалогу авторської та читацької (у тім числі й дослідницької) свідомостей. Тож і головною науковою засадою виконавців цього проекту була орієнтація на плідний *діалог* (із текстом, з автором, його сучасниками і нащадками, з попередніми дослідниками-франкознавцями, зрештою, один з одним), а не позірно «єдиноправильний» монолог. Бо ж у царині гуманітарного знання будь-яка претензія на «єдиноправильність» наївна й несерйозна, а монополії на істину в останній інстанції не має жоден з учасників (довкола)літературної комунікації. Тому й наука про літературу повинна бути не «критикою нагляду», а «критикою вгляду» (за Ю. Шерехом[88]); дискурс пізнання літературного твору – це не дискурс насилля, а дискурс розуміння.

Виходячи саме з такої дослідницької парадигми, на підставі Франкової концепції цілісно-багатовимірного («стереометричного») прочитання художнього твору, а також теоретичних, методологічних та методичних напрацювань класичного та сучасного літературознавства (і насамперед франкознавства), у колективній монографії, пропонованій читацькій увазі, здійснено спробу розкрити секрети поетичної творчості Франка на прикладі її окремих зразків.

До книжки увійшла низка монографічних студій (авторство зазначено у змісті), виконаних спеціально для ІІІ тому «Франківської енциклопедії» – «Іван Франко: поетичні твори». Серед них є аналітико-інтерпретаційні конкретизації (у розумінні Р. Інґардена) як знакових, «хрестоматійних» Франкових творів (ось як славетні «Каменярі», «Гімн» («Вічний революційонер…») чи «Лис Микита»), так і маловідомих та малодосліджених (як, наприклад, ранні віршові спроби «Дармо (Газеля)», «O złe i dobre, które w sercu noszę…», «Арф'ярка»

[88] Див.: *Шерех Ю.* Два стилі літературної критики // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 9–18.

та ін. або ж пізніші поезії, що з певних причин залишилися поза збірками – «Киця», «Я снив», «Зближався день і сон прогнав (невинний)…», «Три долі», «Будьмо!», «Sic transit...» та ін.).

Добір творів для аналізу, з одного боку, є наслідком суб'єктивних дослідницьких зацікавлень авторів колективної монографії, а з іншого – проміжним і попереднім результатом першого етапу виконання спільного наукового проекту – «Франківської енциклопедії». Проте водночас він достатньо репрезентативний, оскільки охоплює широкий часовий, жанровий, стильовий, версифікаційний і тематичний діапазон Франкової поезії.

Студії над поетичними творами Франка розташовано у хронологічному порядку: від першого друкованого вірша («Народна пісня», 1873) до останніх поезій, написаних перед самим відходом у вічність («Зоні Юзичинській», «Приємний вид»). Саме такий спосіб укладання матеріалів, на думку упорядника, найприродніше відбиває еволюцію естетичної свідомості письменника.

Ув основу періодизації цієї еволюції, прийнятої у нашому виданні, покладено п'ятиетапну схему[89]:

1. Поезія «романтичного ідеалізму» (1873–1876).
   1.1. Дрогобицький період (1873 – літо 1875).
   1.2. Львівський період (з жовтня 1875).
2. Поезія «пророцтва і бунту» (1876–1889).
   2.1. Від «Наймита» до першого арешту (1876–1877).
   2.2. «Sturm und Drang-Periode Франка» (М. Євшан) – від першого до другого арешту (1878–1880).
   2.3. Від другого до третього арешту (1881–1889).
3. Поезія «болю існування» та «щиролюдської моральності» (1890–1901).
   3.1. Період «зів'ялого листя» (1890–1896).
   3.2. Період «днів журби» (1897–1901).
4. Поезія «влади творчого духа» (1901–1906).
5. Поезія «катастрофи й катарсису» (1907–1916).
   5.1. Від ранніх проявів недуги до 40-літнього ювілею творчої діяльності (1907–1913).
   5.2. Період Першої світової війни (1914–1916).

[89] Докладне обгрунтування цієї схеми див.: *Тихолоз Б.* Філософська лірика в контексті світоглядно-естетичної еволюції Івана Франка (проблеми періодизації) // *Тихолоз Б.* Філософська лірика Івана Франка. – С. 83–95.

Жанрова палітра досліджуваних творів достатньо широка: вона охоплює політичні та релігійні гімни, філософські алегорії та медитації, балади та візії, сатиричні поеми і віршовані казки, вірші для дітей та зразки альбомної лірики, поетичні афоризми-гноми, максими, повчання і заповіти…

Із належністю до різних жанрів та періодів творчості пов'язана й стильова гетерогенність досліджуваних творів, у художній структурі яких можна знайти риси романтичної, реалістичної, натуралістичної, імпресіоністичної, неоромантичної, символістської естетики.

У монографії мірою змоги представлено й формально-версифікаційну майстерність поета (твори, взоровані на канонічну форму західноєвропейського сонета, та імітації орієнтальних форм газелі й касиди, різні варіанти силабо-тонічного віршування й приклади використання дольника й поліметрії, дбайливе вишліфовування класичних нормативів і наближення до модерного вільного вірша…), як і тематичне розмаїття Франкової «ліри» (зразки інтимної, пейзажної, громадянсько-політичної, сатиричної, філософської поезії.

Водночас пропонована книга – досвід дослідницького прочитання лише невеликої частки Франкового поетичного доробку, який, за приблизними підрахунками, налічує понад тисячу творів. Тож це – лише початок наукового освоєння цього естетичного материка – не з висоти «пташиного польоту» масштабних теоретико- чи історико-літературних синтез, а, сказати б, «на дотик», на відстані простягнутої руки чи й навіть упритул до рельєфної, фактурної матерії поетичного тексту.

* * *

«Жоден з окремих віршів, та й усі вони, не кажуть усього, – зазначав Мартін Гайдеґґер в есе «Мова в поезії (Означення поезії Ґеорґа Тракля)». – Проте кожний вірш промовляє з цілості однієї поезії і щоразу промовляє її»[90].

Зрозуміло, що жоден з окремих віршів Франка (зокрема й тих, про які йдеться у цій книзі), хай і яких важливих та характеристичних з того чи того погляду, не каже всієї правди про свого творця, не розкриває уповні секретів його світогляду й життєтворчості. Творець-бо завжди більший від суми своїх творів. А Франко – це не тільки

[90] *Гайдеґґер М.* Мова в поезії. Означення поезії Ґеорґа Тракля // *Гайдеґґер М.* Дорогою до мови / Пер. з нім. В. Кам'янець. – Львів: Літопис, 2007. – С. 42.

поет, тож поезією його творча самоактуалізація далеко не вичерпується. Проте кожен вірш – окрушина цілості, у якій у мініатюрі містяться всі властивості цієї цілості, мов океан у краплі води.

Тож кожен Франків поетичний твір промовляє з надр душі «цілого чоловіка» голосом людської туги і віри, проникливого розуму і схвильованого серця:

Кожда пісня моя –
Віку мого день,
Протерпів її я,
Не зложив лишень.

Кожда стрічка її –
Мізку мого часть,
Думи – нерви мої,
Звуки – серця страсть.

Що вам душу стрясе –
То мій власний жаль,
Що горить в ній – то се
Моїх сліз хрусталь.

Бо нап'ятий мій дух,
Наче струна-прім:
Кождий вдар, кождий рух
Будить тони в нім.

І дарма, що пливе
В них добро і зло,
В пісні те лиш живе,
Що життя дало. [т. 1, с. 75]

Магістральна мета авторів пропонованої книги – уважно перечитати «кожду пісню» і «кожду стрічку» Франкової поезії на рівні «мікро» – і не лише як реакцію на життєві явища й ситуації природного й соціокультурного «макрокосму», а й як художню проекцію «мікрокосму» авторського «я» і, нарешті, як самоцінний мистецький «гетерокосм» (А. Баумґартен), що живе за власними, естетичними, законами.

І ця скромна праця – лише перший крок на шляху до виконання цієї далекосяжної мети, перше наближення до її реалізації.

СТУДІЇ

«НАРОДНА ПІСНЯ (Сонет)»

«**Народна пісня (Сонет)**» – перший опублікований вірш Франка, що належить до раннього (а саме «дрогобицького») періоду творчості. Написаний 1873 р. в Дрогобичі (датується на підставі авторської вказівки на рік написання при републікації твору у 2-му виданні збірки «З вершин і низин», 1893). Зберігся автограф під назвою «Пѣсни народніи (Сонетъ)» (ІЛ. – Ф. 3. – № 1058), надісланий листом до редакції журналу «Друг» від 6 травня 1874 [див.: т. 48, с. 7] (разом із поезіями «Епіграмати і ксенії», «Думка», «Моя пісня», «Згадка старини», «Дармо», «Путь життя» та поетичними перекладами уривків із «Прометея» Й.-В. Ґете і «Пісні під Вишгородом» із «Краледворського рукопису»). Уперше надруковано в журналі «Друг» (1874. – № 3. 1/13. V. – С. 51) під заголовком «Народныи пѣсни (Сонетъ)», за підписом *Джеджаликъ*. Згодом вірш із істотними правописними та мовностилістичними авторськими змінами (зі збереженням ритму 6-стопового ямба та схеми римування) увійшов до 2-го видання збірки «З вершин і низин» (Львів, 1893. – С. 152–153) під заголовком «Народня пісня» (IV-й твір циклу «Вольні сонети»). Третя редакція вірша із суттєвими лексичними й версифікаційними модифікаціями (зокрема, заміною 6-стопового ямба 5-стоповим) опублікована в книзі «Із літ моєї молодости: Збірка поезій Івана Франка з п'ятиліття 1874–1878» (Львів, 1914. – С. 9) як перша за порядком поезія із титулом «Народня пісня (Сонет)». Крім того, відомий автопереклад твору польською мовою, надрукований у газеті «Kłosy ukraińskie» (1914. – № 5–6. 29. V (11. VI). – S. 4) під назвою «Pieśń ludowa» з приміткою «Przekładu na język polski dokonałem d. 16 kwietnia 1914 r.». Факт чотирикратної републікації, у т. ч. автоперекладу твору за життя автора свідчить про його особливу значущість для творчої еволюції письменника.

Сонет «Народна пісня» – важливий мистецький документ художньо-світоглядних пошуків письменника-початківця періоду «молодечого романтизму», «його перший ідейно-естетичний маніфест, задекларований до того ж в одній із найскладніших форм світової поезії»[91]. На рівні змісту – це декларація свідомої орієнтації на фольк-

[91] *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: Горизонти поетики. – С. 24.

лор як головне джерело літературної творчості, невичерпну криницю поетичного натхнення. Така позиція типова для естетики романтизму і цілком закономірна для галицького літератора, спадкоємця традицій «Руської трійці» (особливо якщо зважити на те, що «перші кроки своєї літературно-наукової діяльності Франко почав із записів української народної творчості»[92]). На рівні ж форми ця декларація виконана відповідно до канонів класичної сонетної строфіки (це чітко артикульовано вже на рівні паратексту – в маркері-підзаголовку), а отже, відсилає до естетичних нормативів класицизму і, ширше, до західноєвропейської літературної традиції нового часу. «Юний автор відразу намагається "європеїзувати" свою Музу, а заодно й український вірш, що звик до розхристаних, експансивних, коломийкових проявів ліричного чуття»[93]. Тому Франків поетичний дебют – це маніфестація «заперечення народнопісенної традиції, канонізованої в Шевченка та без краю переспіваної в його численних наслідувачів»[94], спроба подолання інерції стилізації фольклору в поезії пошевченківської доби. Адже, як слушно підкреслює П. Филипович, «народна пісня в даному творі не відбилась ні ритмічно, ні стилістично, вона лише тема, оброблена в одній з найштучніших літературних форм – в сонеті!»[95]. Відтак цей твір – це ще й свідчення програмової літературності, книжності, риторичності, «штучності» ранньої Франкової поезії. Водночас ці прикмети відповідають естетичним орієнтаціям тогочасної західноукраїнської, зокрема галицької, літературної традиції, у тім числі й культивування сонета (наприклад, у творчості М. Шашкевича, М. Устияновича, Ю. Федьковича). Тож треба визнати слушним твердження того-таки П. Филиповича, що «Франко, складаючи на початку літературної діяльності сонети про народну пісню <…>, відривався від наддніпрянської "Шевченкової" традиції, але з галицькою, в більшій мірі книжною, не розійшовся»[96].

Невичерпний духовий потенціал фольклору як тема поетичної рефлексії та вишукана «літературність» як модус її художньої реалізації – іманентні полюси мистецької змістоформи сонета, ключова антиномія естетичної онтології твору, що творить його смислову напругу і визначає діалектику розвитку ліричної теми.

[92] *Щурат С. В.* Рання творчість Івана Франка. – С. 17.
[93] *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: Горизонти поетики. – С. 24.
[94] *Филипович П.* Шляхи Франкової поезії. – С. 72.
[95] Там само. – С. 65.
[96] Там само. – С. 69.

Сонет, що має жанрові риси поетичної алегорії, зосереджений на характерній для Франкової творчості проблематиці «адорації штуки» – звеличення духової сили мистецтва, у цьому разі – усної народної словесності. Композиційна логіка розгортання ліричної рефлексії підпорядкована класичним канонам сонетної форми: перший катрен – означення теми, другий – її деталізація, фінальні терцети – афористичний підсумок-кода. При цьому обидва катрени містять алегоричну картину, а два терцети – її витлумачення-розшифрування. Отож рух поетичної думки має індуктивну спрямованість: від образної, конкретно-чуттєвої, хоча й виразно умовної картини – до художнього узагальнення-висновку. Такий вектор поетичної рефлексії вкладається в структурно-логічну схему параболи, для якої характерна чітка двочленність (фабула-приклад – тлумачення-виклад, «загадка» – «відгадка»). Отож, починаючи з найраніших літературних спроб, алегорично-параболічний тип художнього мислення посідає вагоме місце у творчості Франка.

Центральне образно-смислове співвідношення алегорії – ейдетичний корелят «криниця» та його чітко експлікована архісема «люду мого дух». Романтичний концепт «народного духу» (етнонаціональної ментальності, в сучасних термінологічних формулюваннях) як таємного джерела культуротворення об'єктивується в пластичній картині степової криниці, яка живить «*погожою водою*» «*Весни дітей, що вкруг її обсіли*». Ейдетичне поле ключового смислообразу криниці (в міфопоетичних уявленнях українців – топосу зустрічі, священного єднання землі і неба, верхнього й нижнього світів, чоловічого й жіночого первнів, символу здоров'я, сили, краси, багатства, родючості, святості, чистоти, вірності)[97] утворюють образи води, хвилі, струменів («струй»), джерел («темних джерел»), могили, степу, землі, місяця, сонця, весни, серця, слова. В іконосфері твору провідну роль відіграє, звичайно, акватична символіка (криниця, вода, хвилі, «водянії жили», «струя жива», «струї», «чиста сльоза»), що розгортається довкола архетипного образу води (зокрема так званої живої води, відомої з народних казок) як стихії-носія життя, здоров'я, любові, очищення, відродження. Допоміжну, факультативну роль виконують також популярні в народній та романтичній поезії символи з арсеналу астральної (місяць, сонце) та хтонічної (земля, могила, степ) образності. Зокрема, ключові топоси художнього простору – криниця, степ, могила – позначені яскравим національним колоритом і загалом характерні

[97] Див.: *Войтович В.* Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – С. 254–255.

для української романтичної поезії XIX ст. При цьому могила, з якої плинуть животворні джерела народного духу, – традиційний романтичний символ похованих історичних традицій, які мають воскреснути (пор. образ «розритої могили» у Т. Шевченка); весна – алегорія цього воскресіння; діти весни – персоніфікація нащадків давніх традицій – молодих, здорових, дужих творчих сил приспаного, знесиленого, поневоленого народу. Поетика відчуттів характеризується домінуванням візуальних вражень: починаючи від ініціальної позиції заклику до ліричного адресата: «*Глянь*», продовжуючи панорамою, побудованою за принципом прямої просторової градації (криниця – могила – степ); нарешті, завершуючи грою світла й темряви, де світло виступає атрибутом зовнішнього, явного, «денного» світу («*В їй оці личко місяця блищить / І сонця промінь грає в чистій хвилі*»), а темрява – внутрішнього, прихованого, таємного, «нічного» («*…з темних джерел ті слова постали*»).

В ілюстративній частині вірша (себто в обох катренах) природа постає як гармонійний живий організм, який у сприйнятті поетичної фантазії антропомофізується й персоніфікується, причому окремі образи неживої природи ідентифікуються з певними органами, частинами чи проявами людського тіла: «*Глянь на криницю, що із* ***стіп могили*** */ В степу* ***сльозою*** *чистою журчить; / В їй* [криниці. – *Б. Т.*] ***оці личко місяця*** *блищить*»; «*З* ***грудей землі*** *б'ють* ***водянії жили***». Натурфілософська ідея вічного колообігу буття («*Струї живої рух не кінчиться й не спить*») конкретизується в мотиві весняного оновлення природи і людини (вже згаданий локальний образ «весни дітей», який ширше актуалізується у творах збірки «Баляди і розкази» та циклу «Веснянки» книги «З вершин і низин»).

Перший із двох терцетів раціоналістично випрозорює ідейний сенс образної картини-ілюстрації, автологічно розкриваючи зміст алегорії: «*Криниця та з чудовими струями – / То люду мого дух, що, хоч у сум повитий, / Співа до серця серцем і словами*». У підрядній частині конструкції цієї строфи на ідейно-емоційному, синтаксичному і навіть лексичному рівнях відчитується автоінтертекстуальний зв'язок із прологом до поеми «Мойсей»: «*Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий, / Та повний віри*» [т. 5, с. 214].

Завершальний акорд поезії (останній терцет) формулює характерний для романтичної гносеології постулат езотеричності (таємничості, прихованості, непізнаваності) онтологічних підвалин народного духу і слова: «*Як початок тих струй усім закритий, / Так з темних*

джерел ті слова постали, / Щоб чистим жаром серце запалити». Асоціативний образний зв'язок серця і слова, вже вдруге артикульований у тексті поезії (вперше – в попередньому терцеті), відсилає не тільки до концепції кордоцентризму як етнопсихологічної прикмети українців та ірраціоналістичних традицій «філософії серця», але й до власне франківських ідейно-естетичних осягів: зокрема, до містичного одкровення Каїна (з поеми «Смерть Каїна»), що відкриває джерело життя – любов – у власнім серці, а також до філософсько-поетичного підсумку циклу «Із книги Кааф» збірки «Semper tiro» – інвокативної медитації «Якби ти знав, як много важить слово…»: «*Якби ти знав! Та се знання предавнє / Відчути треба, серцем зрозуміть. / Що темне для ума, для серця ясне й явне*» [т. 3, с. 173]. Таким чином, усупереч раціоналістичній природі алегоричної рефлексії, сонет «Народна пісня», за логікою парадоксу, є поетичним маніфестом ірраціональної філософії мистецтва у її романтичній модифікації, в осерді якої – серце як психоетична категорія вищого за розум порядку.

Суб'єктна організація твору передбачає умовний діалог ліричного «ти» читача, до якого звернене поетичне мовлення (про імпліцитну присутність гіпотетичного адресата свідчить імперативна дієслівна форма 2-ї особи однини: «глянь»), та ліричного «я» героя – суб'єкта дискурсу і рефлексії, на вербальному рівні артикульоване хіба що за допомогою присвійного займенника в словосполученні «*люду* ***мого*** *дух*». Цей займенник, одначе, чітко вказує на приналежність, свідому причетність ліричного героя до рідного народу, притаманне протагоністові почуття колективної спільності, солідарності з багатоголосим ліричним «ми» тисяч «весни дітей». Лірична комунікація в межах цієї суб'єктної системи, всупереч рецептивному очікуванню, прогнозованому заголовком, провадиться не в наспівно-пісенному, а в ораторсько-декламативному інтонаційному стилі, для якого характерні логічне розгортання думки з послідовним розташуванням ілюстративної та аргументаційно-резолютивної частин, відносна симетрія ритміко-синтаксичної структури, патетична, піднесено-урочиста, підкреслено небуденна манера викладу. Поезія «Народна пісня» пройнята оптимістично-життєствердним, «весняним» пафосом національного відродження і єднання довкола консолідаційного стрижня національної ідеї, типово романтичним художнім алонімом якої можна вважати «люду мого дух».

Окрім всепроникної алегорії й досить прозорої романтичної символіки, систему образотворчих засобів тексту визначають не-

складні метафори, здебільшого генітивні за морфологічною формою й антропоморфічні за формою «внутрішньою» (стопи могили, личко місяця, груди землі, діти весни), епітети, переважно з позитивними конотаціями (чиста сльоза, чиста хвиля, жива струя, погожа вода, чудові струї, чистий жар тощо), численні інверсії, продиктовані підпорядкуванням поетичного синтаксису вимогам ритму, тощо.

Віршова форма твору у трьох основних його редакціях суттєво еволюціонувала від шестистопового ямба з неканонічною жіночою цезурою та численними зрушеннями наголосу («Пісні народнії» 1873 р.), через «язиково поправлений» варіант зі збереженням ритму ямбічного шестистоповика (редакція, що увійшла до 2-го видання збірки «З вершин і низин») – до класичного для сонета п'ятистопового ямба (остаточна версія, вміщена у збірці «Із літ моєї молодости»). Одначе у 6-му й 10-му рядках залишено 6-стоповий ямб. При цьому загальна схема римування (AbbA AbbA CDC DCD – всього 4 рими) зосталася незмінною.

Наукове осмислення вірша рідко сягало поза межі констатації його провідного мотиву – народної пісні як квінтесенції духу народу, зафіксованого в його слові. Так, С. Щурат, у дусі соціологічних стереотипів радянського літературознавства підкреслюючи «велику організуючу громадську роль» народної пісні в першому друкованому творі Джеджалика, стверджував, що «разом із записами народних пісень і фольклорно-літературними планами молодого письменника, сонет "Пісні народнії" був у його ранній творчості явищем небуденним. Він свідчив про те, що у свідомості молодого Франка вже було сильним почуття єдності з народом, якому він віддав своє життя»[98]. У контексті галицької та наддніпрянської поетичних традицій Франкову «Народну пісню» позиціонував П. Филипович. Істотні композиційні прикмети вірша, побудованого за класичними канонами сонета, окреслив В. Корнійчук. Трансформації віршової форми в різних редакціях твору простежив Б. Бунчук, який указав, зосібна, на версифікаційну подібність ранніх Франкових сонетів до аналогічних творів галицьких та буковинських поетів-попередників (найперше Ю. Федьковича) та діагностував вплив творчості А. Міцкевича на становлення сонета в українській поезії XIX ст. загалом і перші Франкові спроби в цій формі зокрема («сліди» цього впливу – відступи од чітких силабо-тонічних нормативів на користь силабіки)[99].

[98] *Щурат С. В.* Рання творчість Івана Франка. – С. 59.
[99] Див.: *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка. – С. 65–70.

На музику твір поклали І. Левицький, М. Дремлюга.

На слушну думку Є. Кирилюка, «у першому друкованому вірші як у краплі води відбивається весь ранній І. Франко: данина галицькій традиції в мові, новий ідейний, народний зміст і новий жанр, взятий із західноєвропейської поезії»[100]. Звичайно, міра поетичного новаторства в цьому разі була ще вельми відносна, одначе в контексті творчого онтогенезу Франка-поета та історичного розвитку західноукраїнської поезії загалом це був відчутний крок уперед, порівняно з художніми досягненнями попередників. Сонет «Народна пісня» – пролог до всієї поетичної і, ширше, літературно-наукової творчості Франка, який започатковує такі її істотні домінанти, як ненастанний мистецький та дослідницький інтерес до усної народної словесності, прихильність до класичних віршових форм, насамперед сонетної, алегоричний спосіб образного мислення, пафос весняного оновлення світу й нескінченного колообігу природи, віра в незнищенність рідного слова і вічну силу творчого духу народу.

[100] *Кирилюк Є.* Вічний революціонер: Життя й творчість Івана Франка. – С. 160.

«ДАРМО (Газеля)»

«**Дармо (Газеля)**» – один із ранніх, недрукованих за життя автора, віршів Франка «дрогобицького» періоду. Написаний 1874 р. в Дрогобичі, тоді-таки надісланий листом до редакції журналу «Друг» від 6 травня 1874 р. [див.: т. 48, с. 7] (разом із поезіями «Епіграмати і ксенії», «Пісні народнії», «Думка», «Моя пісня», «Згадка старини», «Путь життя» та поетичними перекладами уривків із «Прометея» Й.-В. Ґете і «Пісні під Вишгородом» із «Краледворського рукопису»), але надрукований не був (із надісланих віршів редакція журналу надрукувала 1874 р. лише два: «Пісні народнії» та «Моя пісня»). Уперше опублікований у 1976 р. у ЗТ [т. 2, с. 446] за автографом згаданого листа (ІЛ. – Ф. 3. – № 1058).

«Газеля» «Дармо» – одне з перших звертань Франка-поета до орієнтальних форм і мотивів, раннє свідчення притаманних йому тенденцій до культурно-історичного універсалізму, «прищеплення» й націоналізації чужих (інокультурних) мистецьких здобутків на українському ґрунті та апробації суворих, канонічних віршових форм. Саме вияв цих тенденцій визначає її місце і значення в ідейно-художній еволюції письменника. Молодий автор досить чітко дотримується формальних і настроєво-змістових вимог до канонічної газелі (від *араб.* газаль – ліричний вірш) – «твердої» жанрово-строфічної форми староарабської та персько-іранської ліричної поезії, переважно філософського чи любовного змісту, яка складається з кількох (від 3 до 12) двовіршів (бейтів), пов'язаних наскрізною моноримою кожного другого рядка (крім першого бейта з парним римуванням) за метричною схемою аруза (*aa, ba, ca, da* і т. д.) та редифом – регулярним словоповтором після рими. Чотири бейти поезії «Дармо» поєднані спільною для всіх парних рядків римою (весно – ясна – прекрасна – щасна), епіфоричним редифом «вернись» та чотирикратною строфічною анафорою «Дармо» (лексично-семантична домінанта твору) на початку кожного двовірша, а також пронизані єдиним ліричним роздумом-переживанням.

Канонічними для староарабських газелей є суфійські філософські мотиви. Філософська проблематика визначальна й для Франкової

«Газелі» «Дармо», що становить собою поетичну алегорію незворотності буття-до-смерті. Поезія перейнята дещо несподіваним для молодого митця меланхолійно-песимістичним настроєм, утіленим у класичному для цього орієнтального жанру й типовому для філософії суфізму «ванітативному» мотиві всепроминальності, плинності земного життя, нетривкості, тлінності всього сущого, марності сподівань на повернення «*юних днів, днів весни*». Звісно, мотив цей універсальний для філософської лірики, метаетнічний і метаісторичний: його інтертекстуальний діапазон сягає від біблійного Еклезіаста з його кредовим афоризмом «марнота усе!» (Екл. 1:2)[101] до крилатого вислову «Все йде, все минає…» з поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» – і цим далеко не обмежується, тому вичерпно схарактеризувати всі його варіації неможливо. Та можна припустити, що в цьому випадку він «позичений» саме зі староарабського літературного джерела; інтимно-особистісні витоки тексту – менш імовірні, оскільки юному (18-річному) поетові ще далеко було до справжніх гірких старечих дум. Трагічна емоційна тональність та похмурий колорит притаманні й деяким іншим тогочасним поезіям Франка (наприклад, віршу «Могила»), проте фактично в жодній із них немає настільки безпросвітного, песимістичного світосприйняття. Така ідейно-пафосна окремішність газелі «Дармо» на тлі філософської лірики «романтичного ідеалізму» свідчить про те, що це радше «переспів» досить банальної старої істини, чи, принаймні, рефлекс моментального душевного стану, ніж вияв власних світоглядних переконань митця. Суфізму ж як містично-ідеалістичній течії було притаманне ясне усвідомлення невідворотного повернення в небуття, скінченності земного існування. Навіяний цим усвідомленням невтішний настрій у поезії «Дармо» увиразнюють художні означення (а саме епітети домінують у системі образотворчих засобів твору): «*в'ядаючий цвіт*», «*голодная пташка*», «*безлистеє древо*», «*старець схилений*». Похмурий образний світ вірша пройнятий пізньоосіннім холодом, який посилює відчуття тотального занепаду, в'янення; усе тут заціненіло в нерухомості чи, точніше, хилиться додолу («*цвіт похилився*», «*старець схилений*»). Дієслова, котрі персоніфікують «героїв» вірша, надають їм людських спроможностей кликати («*цвіт <…> кличе*»), говорити («*древо гово-*

[101] Тут і далі на текст Святого Письма покликаємось у традиційний спосіб (із зазначенням скорочених назв біблійних книг, номера розділу та, після двокрапки, номера вірша чи уступу) за вид.: Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєвр. й грец. на укр. дослівно наново перекл. / [Пер. І. Огієнка]. –

рить»), проте відбивають тільки намарні бажання, а жодних реальних спроб їх задовольнити в тексті немає; дія притлумлена, паралізована гнітючими переживаннями власної тимчасовості, непотрібності. І хоча домінантний граматичний час – теперішній («*пищить*», «*говорить*», «*вдихає*» – опорні дієслова, перед котрими доречною була б іронічно-песимістична частка «*ще*»…), проте зрозуміло, що насправді все вже в незворотному минулому. Омріяний locus amoenus, щасливий час відбуялої весни-молодості (типове вже для міфологічної свідомості, а відтак і для фольклору та літератури метафоричне ототожнення пір року і періодів людського віку) трактуються лише в модальності бажаного, а не активно-виборюваного, а тому – недосяжні. Чотириразово повторене наприкінці кожного бейта дієслово «*вернись*» (канонічний редиф – лексична епіфора-рефрен) становить образно-словесний і настроєвий лейтмотив прагнення до відбуялого щастя, важка, фаталістична антитеза якому – симетрично розміщене чотирикратне анафоричне «*дармо*» з грізним, понурим алітерованим *р*. Ритмомелодика вірша інструментована алітерацією тихозвучно-приглушеного *с* та ніжно-протяжного сонорного *н* («*весно*», «*поро ясна*», «*уквітчана прекрасна*», «*молодосте, о хвиля щасна*», «*вернись*») та асонансами *а, о*, *е*. Відповідь на тихе, слізне благання (тавтологічний вигук «*о*» в кожній репліці звучить м'яко, прохально, а не різко-вимогливо) одна – ні, не вернеться вже ніколи щаслива пора весни і юності; старість остаточно скувала сили, зимне дихання невблаганної смерті наздоганяє усе живе: як рослину (ніжну квітку чи міцне дерево) й тварину (пташку), так і царя всіх істот, теж беззахисного перед обличчям вічності, – людину. Оголюється граничний екзистенційно-онтологічний конфлікт: життя – смерть, життя і смерть, смерть проти життя, життя як смерть (повільне, але невпинне вмирання). Суперечність між сущим (сумною реальністю) та належно-бажаним (омріяним ідеалом вічної радості, молодості і весни) – нерозв'язна. Людина безпорадна на межі цих двох світів; її становище мало чим відрізняється од рослинного вегетування чи несвідомості беззахисної пташини. Такий сенс поезії «Дармо», виражений у чотирьох суголосних образах (зів'ялий цвіт – далекий попередник «зів'ялого листя», пташка, древо, старець), об'єднаних спільною художньою ідеєю.

Слід зауважити, що ідейно-емоційна єдність Франкової газелі – також вияв певної майстерності. О. Квятковський відзначає: «Унаслідок надмірної строфічної замкнутості бейтів, котрі в Г[азелі] зв'язані

між собою тільки спільністю рими і метру, газельній формі, за спостереженням <…> Є. Е. Бертельса, притаманна уривчастість і в більшості випадків відсутня тематична єдність, що помітно навіть у таких великих майстрів Г[азелі], як Гафіз. З іншого боку, за спостереженням Бертельса, найбільший поет Азербайджану Нізамі "кожну газель створює як закінчену цілість, за певним планом, розвиваючи покладений в основу мотив"»[102]. Саме такий послідовний розвиток визначеного наперед мотиву, тематична цілісність і викінченість притаманні газелі «Дармо», щоправда, невеликій за обсягом. Утім, віршова форма твору ще недовершена, їй притаманна метрична «невигладженість»: «Поезія написана чотиристоповим дактилем, усіченим на два склади, але "чистота" розміру не витримана: з 8-и рядків твору безсумнівний Д4 панує тільки у 5-и рядках. Другий рядок вірша – Амф3, четвертий – дольниковий, п'ятий – взагалі "неметричний"»[103]. Варто відзначити, що у творчості Франка є й художньо довершеніший пізніший зразок любовного різновиду цього жанру: «Газеля» 1884 року («*Чом так зір мій до тебе, о пані, летить?..*» [т. 2, с. 379]).

[102] *Квятковский А.* Поэтический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1966. – С. 83.

[103] *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка. – С. 75.

«ДВІ ДОРОГИ»

«Дві дороги» – вірш Франка, що належить до раннього періоду творчості – доби «романтичного ідеалізму». Відомий у двох дуже близьких за змістом та образністю, проте істотно відмінних за віршовою та мовностилістичною формою варіантах з однаковою назвою: 1) недатована й недрукована за життя автора астрофічна 24-рядкова поезія «Двѣ дороги» («Двѣ дороги до заслуги намъ…») (1874), наведена в листі Франка до В. Давидяка від 13 травня 1874 р. з Дрогобича [див.: т. 48, с. 7–9] (разом із поезіями «Могила», «Пісня сироти», «Ранок» та трьома віршами Франкових товаришів по Дрогобицькій гімназії, переписаними його рукою, – «Весна» А. Куцого, «Козак в неволі» Д. Кизими і «Туга» І. Тисяка) та підписана *Джеджаликъ* [т. 52, с. 326], а також 2) однойменний сонет (1875), уперше опублікований під заголовком «Двѣ дороги» («Во вѣки до заслуги двѣ ведутъ дороги…») в журналі «Друг» (1875. – № 5. 1 (13). III. – С. 120), за підписом *Джеджаликъ*, а згодом із істотними правописними, мовностилістичними та версифікаційними авторськими змінами (у плані метрики та, меншою мірою, римування) увійшов до книги «Із літ моєї молодости: Збірка поезій Івана Франка з п'ятиліття 1874–1878» (Львів, 1914. – С. 12–13) як третя за порядком поезія (після «Народньої пісні» та «Моєї пісні») із титулом «Дві дороги (Сонет)» [т. 3, с. 286] та приміткою, що вказувала на першодрук. Зберігся автограф першого варіанту (ІЛ. – Ф. 3. – № 1059), уперше опублікований 2008 р. у Додаткових томах до ЗТ [т. 52, с. 326]. Перед тим фрагмент цього автографа (перші 10 рядків) зацитував Б. Бунчук у монографії «Віршування Івана Франка» (2000)[104]. Другий, хронологічно пізніший варіант, особливо в його останній авторській редакції 1914 р., ідейно-художньо та, зокрема, версифікаційно дещо досконаліший (тому саме за цим, остаточним текстом здебільшого цитуватимемо твір далі).

Обидва варіанти твору об'єднані насамперед екзистенційно-антропософською проблематикою (у центрі якої – людина на дорогах і роздоріжжях буття), а відтак – характерним для творчості Франка взагалі і періоду «романтичного ідеалізму» зокрема трактуванням

[104] Див.: *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка. – С. 74.

людини як мандрівника (*homo viator*) і, відповідно, топосом життя як подорожі, шляху, дороги чи, точніше, двох доріг (*лат.* duae viae). На думку М. Бондаря, «мотив "двох доріг", наявний у ранньому вірші, молодий поет роком пізніше розвиває й увиразнює в сонеті, бачить ці "дороги" як дорогу страждання і дорогу праці, котрі перетинаються. У з'ясуванні зумовленості цих доріг поет посилює акцент на їх "даності" й рівнозначності, усуваючи елемент містико-фаталістичного тлумачення першої з них як покути за "вину батьків", уводить ряд інших мотивів і міркувань. Таким чином постають два споріднені мотивом, але багато в чому відмінні за змістом, цілком самостійні твори» [т. 52, с. 885–886].

Попри істотні відмінності в художньому трактуванні однієї теми, твір «Дві дороги» (ув обох його варіантах) – це спроба філософсько-ліричного розв'язання центральної світоглядної дилеми вибору життєвого шляху. «<…> *Дві корони жизнь нам може дати: / Одна – трудиться і калічить ноги, / А друга – з вірою й молитвою страждати*» [т. 3, с. 286], – вважає поет. У цьому твердженні можна було б угледіти перший симптом майбутнього роздвоєння (франківської колізії двійництва). Та насправді це не альтернатива взаємовиключних протилежностей, а дві сторони єдиного процесу становлення духу. І хоча перед ліричним суб'єктом-«*путником*» стеляться «*дві дороги*», він усе-таки сподівається, що «*рука судьби*», Боже провидіння поведе його «*з одної та на другу*». Тож має рацію Р. Чопик, коли вказує, що ті «дві дороги» «дуже близько від себе. Так, що можна, йдучи-"ділаючи", повсякчас придивлятись до "компасу", прислухатись до "камертону" віри й молитви. Для цього треба раз у раз приспинятися, заходити в придорожню капличку. Такий образ був би точніший, адекватніший станові духу (нереально ж іти *одночасно* двома дорогами)»[105]. Свідома настанова ліричного суб'єкта на синтез дороги віри й молитви та дороги праці кристалізується в афористичній фінальній максимі-закликові: «*Йдучи з молитвою наперекір недолі, / Ідім до світла, щастя та любви*» [т. 3, с. 286]. Віра тут – світлий орієнтир, проводир до Ідеалу, праця – засіб і спосіб його досягнення. Таким чином, дві дороги зливаються в одну. Тож для композиції твору характерна трагічно-оптимістична логіка розгортання емоційно-інтелектуальної рефлексії – через страждання й сумніви до віри в світле майбуття, притаманна ранній ліриці Франка та й загалом творчості доби «романтичного ідеалізму»: «Характерно, –

[105] *Чопик Р.* Ecce Homo: Добра звістка від Івана Франка. – С. 25.

зазначав С. Щурат, – що свої перші сумні пісні Франко любив закінчувати оптимістично, високими акордами виявлення патріотичних почуттів або висловленням віри в життєдайну роль любові й поетичного слова»[106].

Очевидно, основним джерелом центрального, титульного топосу цієї поезії була Біблія. Уявлення про два шляхи людського життя, накреслене ще в Старому Заповіті (Пс. 1:6; 118:29 і наст.; 138:24; Пр. 4:18 і наст.; 15:19), було відоме і в пізньому юдаїзмі, але посправжньому розгорнуте лише в Євангелії (Мт. 7:13 і наст.; пор. Лк. 13:24; Ів. 10:7, 9)[107]. Власне кажучи, тут це подвійний образ воріт і дороги: «Увіходьте тісними воротьми, бо просторі ворота й широка дорога, що веде до погибелі, – і нею багато хто ходять. Бо тісні ті ворота, і вузька та дорога, що веде до життя, – і мало таких, що знаходять її!» (Мт. 7:13 і наст.). «Мова тут не про гріховне чи доброчесне життя, – вважають сучасні теологи-біблієзнавці, – а про заклик Ісуса іти слідом за Ним. Іти за Христом – це сувора вимога, вузький ш[лях] (дослівно "обтяжений скорботою шлях" <…>), тому більшість людей уникають його. Але лише це прямування дарує обітницю вічного життя. Разом із тим ця схема двох ш[ляхів] показує необхідність, невідступність і важливість рішення – йти за Богом чи проти Нього. Третього, нейтрального ш[ляху] не існує»[108].

Звичайно, Франко добре знав євангельський топос двох доріг: вузької й широкої. Адже Біблія була одним із основних джерел його поетичного натхнення, і не тільки в ранній період творчості. Утім, не виключено, що у формуванні концепції твору «Дві дороги» відіграв важливу роль (щоправда, найімовірніше, опосередковано) ініціальний фрагмент анонімного трактату «Дідахе» (у *лат.* транскрипції «Didaché»), відомого також під назвою «Учення дванадцяти апостолів». Цей твір – один із найстаріших відомих апокрифів і загалом юдеохристиянських релігійних текстів. Незрідка його зараховували до автентичних апостольських актів (зокрема, в ефіопському каноні). Він був написаний давньогрецькою мовою, ймовірно, наприкінці I ст. по Р. Х. на території сучасної Сирії. Його первісний (античний) текст загинув, тож тривалий час трактат був відомий лише з окремих цитат у писаннях отців церкви, аж доки 1873 р. в Константинополі

[106] *Щурат С.* Перші літературні спроби Івана Франка // Іван Франко: Статті і матеріали. – Зб. 2. – Львів: Вид-во ЛДУ, 1949. – С. 125.

[107] Див.: Путь // *Ринекер Ф., Майер Г.* Библейская Энциклопедия Брокгауза. – [Б. м.]: Christliche Verlagsbuchhandlung, 1999. – С. 803.

[108] Там само.

його в цілості не знайшов православний митрополит, єпископ Нікомедії Філотеос Брієнніос ув одному стародавньому грецькому рукописі, датованому серединою XI ст.[109]

Відколи цей апокриф було перекладено латиною (чи, точніше, спершу його фрагменти – у патристичній літературі), його називають також «Duae viae» – за першими словами: «Duae viae sunt, altera vitae et altera mortis, sed multum interest inter duas vias»[110] (*лат.* «Є два шляхи: один – життя, а інший – смерті, і дуже велика різниця між цими двома шляхами»). Можливо, саме ці слова, які виразно кореспондують з євангельською антитезою «вузької» та «широкої» доріг, інспірували творчий задум Франкової поезії «Дві дороги». На цю думку наводить, зокрема, кількаразова згадка про «Дідахе» у передмові до III тому «Апокрифів і легенд з українських рукописів» – «Апокрифи новозавітні. Б. Апокрифічні діяння апостолів» [див.: т. 38, с. 179, 182, 192] – один раз під оригінальним грецьким титулом, вдруге під латинськими назвами статті про два шляхи – «Duae viae», або «Judicium Petri», і нарешті, в українській версії – «Дві дороги». Тут Франко як авторитетний апокрифолог кваліфікує «статтю про два шляхи» як «одну з найстарших пам'яток церковного права» і вказує на те, що хоча «повний текст її віднайдено аж в остатніх роках XIX в.; більш або менше скорочені тексти звісні були здавна, бо входили в склад Ап[остольських] конституцій <…>, а також і в склад Канонів ап[остольських], а досить широкі витяги з неї помістив Анастасій Синаїт у своїх "Відповідях", з якими враз вони й були перекладені на церковнослов'янську мову» [т. 38, с. 182]. Можливо, саме ці витяги стали джерелом і Франкових «Двох доріг».

Щоправда, хоч як би там було насправді з генезою твору, ідея Франкових «Двох доріг» є дещо полемічною щодо обох гіпотетичних першоджерел: адже і в Біблії, і в апокрифі «Дідахе» йдеться про те, що людина не може йти одночасно двома дорогами (вузькою й широкою, життя і смерті, добра і зла, святості і гріха), а тому мусить зробити вибір між ними; тим часом прагнення українського поета якраз скероване на те, щоб поєднати дві дороги (у його тлумаченні –

[109] Див. докладніше електронні ресурси: http://en.wikipedia.org/wiki/Didache; http://pl.wikipedia.org/wiki/Didache;

http://www.sofiatopia.org/equiaeon/didache.htm; http://www.ccel.org/l/lake/fathers/didache.htm.

[110] Цит. за електронним ресурсом: http://www.vatican.va/archive/catechism_lt/p3_lt.htm (ці слова цитовано в катехизмі католицької церкви за редакцією Івана Павла II).

дорогу праці й дорогу віри) ув одну (і тут має цілковиту рацію Р. Чопик у своєму вищецитованому коментарі до Франкового твору). Мабуть, у такому тлумаченні топосу *duae viae* далися взнаки і франківська полемічна натура, і франківська жага всеохопного синтезу, гармонізації протилежностей.

Цікаво, що подібний мотив «двоепутія человѣческія жизни»[111] подибуємо і в творчості Г. Сковороди, зокрема в його діалозі «Бесѣда 2-я, нареченная Obserwatorium specula (еврейски – Сіон)», а згодом – у поезії Б. І. Антонича («Duae viae» – «Дві дороги» – вірш зі збірки «Велика гармонія»[112], у якому поет полемічно реінтерпретує євангельський топос як місце, де людина трагічно розминається з Богом у взаємних шуканнях, оскільки шукає Творця всюди, лише не у власному серці).

Образна структура твору, відповідно до його художньо-філософської концепції, задекларованої в заголовку, виразно дуальна. У її основі – бінарні опозиції, упластичнені образами «двох доріг» і «двох корон», на вербальному рівні кристалізовані в оказіонально-контекстуальних антонімах, своєю чергою організованих у контекстуально-синонімічні ряди довкола центральної антитези «поле праці / терпіння поле»: «праця, труд / віра, молитва, терпіння, страждання», «недоля / рука судьби», «ніч / ранок», «сльоза / надія», «огні й наруга» (образ життєвих випробувань) / «світло, щастя, воля, любов» (образ ідеального світу – деонтологічної мети людської екзистенції). Загалом, в іконосфері твору функціонують образи візуально-просторової (дорога, поле, світло) та часової (ніч, ранок) природи, а також образи-міфологеми (судьба, недоля). Суб'єктну сферу поезії формує ряд: «муж» («путник») – «народ» – «ми (брати)», проте лірична нарація витримана у безособовій власнеавторській манері. У першому варіанті твору безпосередньо фігурує Бог («Господь святий») як суб'єкт слова і чину; у другому Його присутність відчувається «за кадром». Так само у пізнішому варіанті винесена «за дужки» «свята руська земля», до якої звертався ліричний суб'єкт попереднього тексту.

Обидва варіанти поезії «Дві дороги» витримано в піднесеному ораторсько-декламативному інтонаційному стилі. Ефект урочистості, небуденності поетичного мовлення підсилюють лінгвостилістичні

[111] *Сковорода Г.* Бесѣда 2-я, нареченная Obserwatorium specula (еврейски – Сіон) // *Сковорода Г.* Повне зібрання творів: У 2-х т. – К.: Наук. думка, 1973. – Т. 1. – С. 302.

[112] Див.: *Антонич Б. І.* Duae viae // *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / Передм.

засоби: лексичні (зокрема, абстрактні концепти, характерні для романтичного лексикону: жизнь, заслуга, душа, віра, любов, щастя, слава, воля, покора, вина, жертва, сила, кріпость тощо), тропи (порівняння: «*Аби ступав, мов ніччю путник в полі*» [т. 3, с. 286]; метафори: «*мгли і сну синам*» [т. 52, с. 326]; епітети: «*широке поле*», «*знатні діла*», «*свята руска земле*», «*Господь святий*» [т. 52, с. 326]; символи дороги, путника, ночі, ранку, світла, сонця, корони, тернового вінця), синтаксичні та риторичні фігури (насамперед антитези: «*Одна – трудиться і калічить ноги, / А друга – з вірою й молитвою страждати*»; «*З сльозою в оці, та з надією в душі*» [т. 3, с. 286]; звертання: «*І нас, брати, отак веде рука судьби*» [т. 3, с. 286]; «*Моя мати, свята руска земле, / Ти, народе, що єси страдав*» [т. 52, с. 326]: оклики: «*О, блаженний, хто вінец зискати / Перший міг й страдав за других сам!*» [т. 52, с. 326]; заклики: «*Ідім до світла, щастя та любви*» [т. 3, с. 286]; «*Щоби й ти вінец заслуги другой, / Вінец слави і волі зискав!*» [т. 52, с. 326]). З мовного погляду варіант 1874 р. позначений значно більшою мірою діалектності, яка мінімізована в остаточній редакції твору.

Перший варіант твору (1874), написаний в екзотичній, орієнтальній за походженням імітаційній строфічній формі – «бейтами у касидній формі з римуванням aaBaCaD…»[113] і точними чоловічими римами, переважно дієслівними, витримано у загальному ритмічному ключі 5-стопового хорея. Водночас, за спостереженнями Б. Бунчука, «у 24-рядковому творі 3 рядки мають "інометричну будову": 21-й (Я5), 22-й і 24-й (Ан3). Кількість рядків з понадсхемними наголосами становить 17,4 %»[114], що свідчить про версифікаційну недосконаліть, «невигладженість» вірша. Натомість другий варіант твору, навіть у його першій редакції (1875), Б. Бунчук уважає одним із найкращих ранніх сонетів Франка у плані ритму: «Незважаючи на наявність "несилабо-тонічного" 6-го рядка та "ненормативних" наголосів, інших "відхилень" ритму в цьому сонеті менше [порівняно, наприклад, із першою редакцією сонета «Наш образ». – *Б. Т.*]: чоловіча цезура з'являється двічі (у 5-у і 8-у рядках), зрушення цезури характерне тільки для одного (7-го) рядка. Римування в сонеті зовсім не канонічне: ABAB CDCD EFE FEF»[115]. Остаточна редакція твору (1914) має тенденції приведення у метричну відповідність до нормативного

[113] *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка. – С. 74.

[114] Там само.

[115] Там само. – С. 69.

для класичного сонета 5-стопового ямба (проте у 4, 9, 10, 12 й 13-му рядках залишено 6-стоповий), а схема римування лише трохи видозмінена: у фінальному терцеті уведено ще одну риму: ABAB CDCD EFE HEH. Одначе велика кількість понадсхемних наголосів і неточні рими (*судьби – любви*) не дають підстав кваліфікувати і цю редакцію як версифікаційно довершену.

Попри це, у світоглядному плані поезію «Дві дороги» можна зарахувати до найбільш значущих творів періоду «романтичного ідеалізму».

«ЛЮБОВ»

«Любов» – Франків вірш доби «молодечого романтизму», а саме «львівського» періоду творчості. Уперше надруковано в журналі «Друг» (1875. – № 22. – С. 513–514) за підписом *Джеджаликъ*. Згодом твір із невеликими правописними та мовностилістичними авторськими змінами увійшов до збірки «Із літ моєї молодости: Збірка поезій Івана Франка з п'ятиліття 1874–1878» (Львів, 1914. – С. 24–25). Поруч із текстом Франко вмістив «церковно-слов'янський оригінал сеї вірші» (Там само. – С. 26). У примітці до вірша письменник вказує, що твір є парафразою окремих уступів «першого посланія ап. Павла до Коринтян, гл. XIII, зач. 1–7 [1–8, за прийнятою тепер нумерацією. – *Б. Т.*]» [т. 3, с. 420], тобто становить собою поетичний переспів «*Гімну про любов: Любов над усе!*» (1 Кор. 13). Вербальна та ейдологічна близькість до конкретного передтексту не дає змоги розглядати вірш «Любов» як цілком оригінальний витвір індивідуально-авторської поетичної творчості Франка, а лише як наслідувальну варіацію на біблійну тему. Проте яскраво виражений інтертекстуальний зв'язок зі Святим Письмом як сакральним архітекстом християнської культури світоглядно значущий. Ранньохристиянський морально-філософський сенс актуалізується в контексті франківського світобачення «романтичного ідеалізму». Морально-філософський гімн «Любов» – це апологія одного з головних проявів «божескості в людськім дусі» (див. «Божеське в людськім дусі»). Ця поезія – знак Франкового усвідомлення того, що любов – найвища духова вартість і всесвітнього значення сила, могутніша й важливіша не лише від мудрості світу цього, а й од віри; супроти неї все минуще; вона єдина – вічна, завжди жива і животворна, життєдайна міць, незнищенна енергія духу, без якої все – пил і тлін, мертва матерія без живої душі в ній. Її протилежності – гнів, заздрість, гордість, марнославство, підлість, егоїзм, неправда – це смертельні гріхи, що чигають на людство. І навпаки: надія, лагідність, милосердя, смиренномудрість, довготерпіння, жертовність, правда й справедливість – усі християнські моральні чесноти – лише різні вияви любові. Таким чином, християнська метафізика любові у поезії розгортається в

онтологічній та універсально-етичній площині.

Віршова організація тексту близька до «великої (провансальської) секстини» – особливої поетичної форми, що складається з шести шестирядкових строф із суворо упорядкованим римуванням. Чотиристоповий ямб організовує ритм шести шестирядкових строф поезії «Любов» (малих секстин) із римуванням AbAbcc. Щоправда, така схема римування не відповідає канонічним вимогам до великої секстини, проте сам вибір «твердої» і вельми складної віршової форми для переспіву біблійного гімну свідчить про «неокласичні» нахили молодого поета (рання творчість якого загалом визначена естетикою пізнього романтизму), його тяжіння до суворої дисципліни поетичного мислення й мовлення, «книжність», підкреслену «літературність» та підвищену інтертекстуальність його творчих зацікавлень і пошуків. Щоправда, В. Корнійчук вважає, що «у вірші "Любов", зовсім позбавленому еротизму, зникає зграбність і мелодійність секстини, бо автор штучно прив'язує до шестирядкової строфи дослівний парафраз "Гімну про любов"<…>. У Франковій інтерпретації плавність біблійної проповіді трансформується в суху римовану риторику, за якою неможливо розпізнати справжні обриси "молодої сили", творчої індивідуальності юного поета»[116]. Акцентована «штучність» обраної віршової форми і справді може бути кваліфікована як не цілком адекватна викладовій «натуральності» прадавнього передтексту, та його піднесений пафос та ораторсько-декламативний інтонаційний стиль de facto досить органічні для дещо декларативної поетики Франкового «молодечого романтизму». Еротизм же принципово чужий ідейно-художній специфіці цього твору, оскільки предметом філософсько-поетичної рефлексії тут є не чуттєва любов-ерос, а піднесена, жертовна любов-агапе, любов до ближнього, любов до людей.

Поезія «Любов» – один із ранніх зразків франківської художньої філософії любові, яка справжньої оригінальності і глибини набуде в наступні періоди творчості письменника (особливо в «ліричній драмі» «Зів'яле листя» та збірці «Мій Ізмарагд»).

На музику твір поклав О. Зелінський.

[116] *Корнійчук В.* Рання лірика І. Франка (пора «молодечого романтизму») // Українське літературознавство. – Львів, 2002. – Вип. 65. – С. 80.

«БОЖЕСЬКЕ В ЛЮДСЬКІМ ДУСІ»

«**Божеське в людськім дусі**» (первісна назва «Божескость людского духа») – вірш раннього (а саме «львівського») періоду творчості Франка, універсальний філософсько-ліричний маніфест доби «романтичного ідеалізму», ґрунтований на християнському релігійному світогляді з елементами романтичного неоплатонізму. Уперше надруковано в журналі «Друг» (1875. – № 23. – С. 546) під заголовком «Божескость людского духа», за підписом *Дженджаликъ*. Згодом твір із невеликими правописними та мовностилістичними авторськими змінами увійшов до книги «Із літ моєї молодости: Збірка поезій Івана Франка з п'ятиліття 1874–1878» (Львів, 1914. – С. 27).

Вірш, виконаний у не надто типовому для пересічної юнацької лірики жанрі філософської медитації, сконцентрований на універсально-онтологічній проблемі взаємин людини, світу і трансцендентного Абсолюту. Основний предмет філософсько-поетичної рефлексії – трансцендентна сутність, містична генеза й сакрально-історичні метаморфози *нумінозного* (божественного) в людині та людстві. Роздум над субстанційними основами людського буття тут провадиться у формі молитовно шанобливого звернення гранично узагальненого, психологічно не конкретизованого ліричного суб'єкта-розповідача (людини–людства) до Бога-Отця: «*Коли ти в світ слав рід людський, / Життя людей зробив борбою, / Свою ти божескість їм дав – / Дух, творчу силу із любвою*» [т. 3, с. 290]. Діалог між людиною й Абсолютом відбувається в режимі міжособистісної комунікації «я (людина) і ми (людство) – Ти (Бог)». Тональність викладу піднесено-урочиста, розважливо-поважна, що підсилено ораторсько-декламативною віршовою інтонацією.

Чотири катрени з настійливим епіфоричним повтором фрази «творчість духу із любвою» – поняттєвого осердя твору – у кінці кожної строфи (лише в першій строфі – варіант «Дух, творчу силу із любвою») містять глибокий релігійно-філософський сенс. Рух поетичної рефлексії розгортає грандіозний космогонічний (а саме креаціоністський) міф, у якому сакральна історія творення й становлення світу трактується через неоплатонічну (за своїм історико-

філософським корінням) ідею еманації божественної сутності в буття, втрати-й-повернення «божеськості», таємного зв'язку зі Святим Духом всесильного Бога – Світотворця й Світодержця. Прадавній міфологічний мотив гріхопадіння як відпадіння від блаженного стану й пришестя Божого посланця у світ задля відпущення людських гріхів та возз'єднання людства із Божою благодаттю у цьому тексті виразно християнський за своєю генезою й сенсом. Утім, зв'язок зі Святим Письмом як архітекстом християнської культури тут має характер не конкретно-текстуального запозичення, а ідейно-світоглядної єдності й спадкоємності. Світогляд молодого поета сформований на біблійних засадах, і саме вони визначають його філософсько-поетичну модель космо- та антропогенезу.

Основні етапи цього антропокосмогенезу відбивають перші три катрени: вигнання з раю людського роду, приреченого на життєву боротьбу, проте обдарованого «божеськістю» (I); гріховне поневажання Божого дару любові і творчості (II); возз'єднання з Богом і духове воскресіння (III). Цю композиційно-смислову тріаду («Золоті віки раю – вигнання, віки гріха – Блага вість, перспектива навернення»[117]) останній, четвертий катрен вивершує фінальним висновком про нерозривний зв'язок людського духу з «божеськістю» (IV). Таким чином, буття-у-світі (як наслідок первородного гріха) спершу перетворюється на буття-зі-світом у всій його земній гріховності: «*Людське серце гріх сплямив / І роз'єднав людей з тобою*» [т. 3, с. 291]; «божеськість» у їхніх серцях «помрачилася» (мотив потьмарення внутрішнього світла як духової смерті, спадання у світову ніч – царство Сатани), а відтак стається чудо: духове світло в пітьмі світової ночі провіщає «нове життя» як буття-з-Богом, себто буття-у-Богові. Традиційні євангельські образи-топоси «світла» і «нового життя» прочитуються як символічні знаки Христа-Спасителя, який власною самопожертвою відкупив людські гріхи і знову відкрив їм шлях до Царства Божого. Загальносвітоглядний висновок із цих сакральних всесвітніх метаморфоз як предмету поетичної рефлексії концентрується в ідеї містичного зв'язку з божественним Абсолютом через «вічнії огнива» духу – незнищенні духові вартості – «творчість духу із любвою».

Віршова форма твору достатньо проста – чотири катрени зі схемою римування aBcB, ритм яких визначає чотиристоповий хорей. Стилістика і риторика тексту теж досить ощадлива: поетичне мовлення здебільшого автологічне, обмаль тропів і стилістичних фігур. Варто згадати хіба що строфічну епіфору, місткий символ «*вічних огнив*» духу, символічну опозицію світла / темряви, раціоналістичні, а не пластичні за суттю своєю епітети «*нове життя*», «*світ живий*», а також кілька нескладних метафор («*серце гріх сплямив*», «*помрачилась в їх серцях / Та творчість духу із любвою*», тощо). Натомість високий рівень художньо-філософського узагальнення адекватно відображає лексична палітра вірша, у якій провідну роль відіграють абстрактні слова-поняття, лексеми-універсалії (світ, рід людський, дух, божеськість, творчість, любов, гріх, життя). Центральний концепт тексту – неологізм «*божеськість*» – знакова, парадигматична авторська поетична абстракція, яка концентрує в собі поетичну аксіологію молодого Франка-Джеджалика, що вірить в ідеали добра, любові і справедливості, примат духу над матерією, трансцендентне походження людської душі та сповідує оптимістичну християнську історіософію.

Своєрідним теоретичним аналогом поетичної філософії вірша «Божеське в людськім дусі» є рання стаття Франка «Поезія і її становисько в наших временах. Студіум естетичне» – літературно-критична декларація віри в «іскру божества, которою наділений дух людський» [т. 26, с. 398] (концептуальний еквівалент «божеськості») і котра, властиво, й має, на думку автора, становити предмет поетичної творчості. Відтак, за слушним спостереженням Р. Чопика, «Перша літературно-критична маніфестація молодого Франка – своєрідний науковий коментар до <…> маніфестації поетичної»[118].

Можливо, деклараціями філософського ідеалізму неоплатонічного зразка були і втрачені сьогодні ранні вірші Франка «Вічність духа» й «Благословення духів», які, за припущенням С. Щурата, «з боку тематики <…> попереджували вірш "Божеськість людського духа"»[119]. У кожному разі, цей вірш треба визнати найпослідовнішою поетичною декларацією раннього ідеалістичного світоглядного кредо Франка.

На музику твір поклав В. Камінський.

[117] *Чопик Р.* Ессе Homo: Добра звістка від Івана Франка. – С. 9.

[118] Там само.

[119] *Щурат С.* Перші літературні спроби Івана Франка. – С. 130.

«О ЗЛЕ І DOBRE, КТÓRE W SERCU NOSZĘ…»

«**O złe i dobre, które w sercu noszę**…» – польськомовний сонет Франка, один із ранніх взірців його любовної лірики та поетичної еротософії (художньої філософії кохання). Написаний 1875 р. Зберігся автограф (ІЛ. – Ф. 3. – № 287. – С. 1). Уперше надруковано в кн.: Літературна спадщина. – Т. 1: Іван Франко. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – С. 27.

Ймовірно, що безпосереднім мотивом до написання твору була «лолинська» love story – перше Франкове юнацьке кохання до О. Рошкевич, із якою він познайомився влітку 1874 р. Літо ж наступного, 1875 р. Франко також провів у Лолині; це, очевидно, був час особливо інтенсивного розвитку стосунків молодої пари. Того-таки року було написано й інші збережені зразки юнацької любовної лірики – вірш «На день 11 юлія 1875» та сонет «Жіноче серце! Чи ти лід студений…». Загалом, за висновками досліджень С. Щурата, «у кількадцяти віршах Франко оспівав інтимні почуття свого першого кохання до Ольги Рошкевич. Серед них було шість віршів під заголовками "До О. Р." та оди, пісні й газели: "До мого щастя", "Бажання на новий рік", "Хвилі сумніву" і "З весною". На жаль, ні один з них не зберігся»[120].

Проте сонет «O złe i dobre, które w sercu noszę…» цікавий не тільки як рідкісний художній документ раннього періоду інтимно-психологічної біографії молодого письменника. Твір прикметний і як свідчення високої інтертекстуальності тогочасної естетичної свідомості Франка, оскільки в його художній структурі досить виразно відчитуються «сліди» класичного літературного передтексту – одного з найкращих і найвідоміших сонетів Ф. Петрарки до Лаури (№ 132 у збірці «Канцоньєре»), варіацією на тему якого можна вважати поезію «O złe i dobre, które w sercu noszę…». Про це свідчать не тільки жанрова й версифікаційно-строфічна єдність, проблемно-тематична та ідейна близькість, лексико-синтаксичні, риторичні та образно-асоціативні паралелі обох творів, а й спільні засади, принципи

[120] *Щурат С. В.* Рання творчість Івана Франка. – С. 55.

й механізми діалектичного саморозгортання поетичної рефлексії, об'єктивованої в ліричному сюжеті. Варто порівняти тексти сонетів Франка та Петрарки.

І. Франко.
«O złe i dobre, które w sercu noszę…»

O złe i dobre, które w sercu noszę,
Którego pragnę, a zyskać się boję!
Szczęściem twym – bole, a śmiercią – rozkosze;
Gdyś ty nie miłość, jakież imię twoje?

Jeżeliś dobre, czemu tyle znoszę?
Gdyś złe, czemu cię kocha serce moje?
Rozkoszne bole, bolesne rozkosze! –
Gdyś ty nie miłość, jakież imię twoje?

Czemu ustawnie jestem niespokojny?
Nie mam spokoju – nie prowadząc wojny?
Chcę serca zinąd, nienawidząc swoje?

Chciałbym swiat objąć dłońmi bezsilnemi,
Wnoszę się w niebo, a martwy na ziemi;
Gdyś ty nie miłość, jakież imię twoje? [т. 2, с. 275–276]

Francesco Petrarca
Il Canzoniere
132

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra sí contrari včnti in frale barca

mi trovo in alto mar senza governo,
sí lieve di saver, d'error sí carca
ch'i' medesmo non so quel ch'io mi voglio,
et tremo a mezza state, ardendo il verno[121]

Звісно, Франків сонет не можна вважати перекладом, ба навіть переспівом твору Петрарки: надто далеко він відходить од першовзору, особливо в останніх двох терцетах, і не завжди дотримується принципу еквілінеарності навіть там, де образні, смислові й словесні перегуки з оригіналом очевидні. Скажімо, майже точний еквівалент першому версові італійського сонета: «Як не любов, то що ж це бути може?» (в українському перекладі Г. Кочура) – риторичне питання: «*Gdyś ty nie miłość, jakież imię twoje?*» – Франко з «сильної» ініціальної позиції переносить у так само «сильну» фінальну позицію – останні рядки обох катренів та другого терцета. Проте інспірації ренесансного передтексту досить очевидно простежуються на рівні жанрової модифікації (любовна медитація-апострофа), суб'єктної (схвильований ліричний монолог закоханого героя-юнака, зануреного в складний, суперечливий світ інтимних переживань), метричної (11-складовий силабічний вірш з жіночими клаузулами) та строфічної організації (італійський сонет з двох катренів і двох терцетів), ключових слів-концептів, організованих у бінарні опозиції (любов / ненависть, добро / зло, життя / смерть, біль-мука / втіха-насолода, щастя / розпука, чуже / своє), тропів (до прикладу, яскраві оксюморони – «*Rozkoszne bole, bolesne rozkosze*» у Франка чи «Живлюща смерте, втіхо навісна» в Петрарки), поетичного синтаксису (домінування риторичних запитань та відповідей-апокриз, вирішальна структуротворча роль антитез, відносна симетричність конструкцій висловлювань), інтонаційно-мелодичного ладу (синтез питальних та окличних, ораторсько-декламативних та розмовно-говірних інтонацій). Щоправда, український поет досить самостійний і вільний в інтерпретації словесно-образної структури сонета Петрарки: так, опускаючи маріністичний топос човна без керма (пор. аналогічне самоозначення ліричного героя «Зів'ялого листя»: «*Я – судно без мачтів і вітрил*» [т. 2, с. 156]) та температурну антитезу «*мороз – спека*», він натомість уводить характерний для української романтичної поезії образ серця як епіцентру людських переживань, у т. ч. любовних, відсутнє у творі італійського лірика концептуальне протиставлення «*земля – небо*», що виконує функцію парадигматичної вертикальної осі поетичного космосу, та контекстуальну антонімію «*спокій – війна*», яка символізує полярні психологічні стани ліричного героя.

[121] Цит. за електронним ресурсом: http://it.wikisource.org/wiki/Canzoniere_(Rerum_vulgarium_fragmenta)/S'amor_non_è,_che_dunque_è_quel_ch'io_sento%3F. Пор. українську версію 132 сонета Ф. Петрарки у перекладі Г. Кочура:

Як не любов, то що ж це бути може?
А як любов, то що ж таке вона?
Добро? – Так в ній скорбота нищівна!
Зло? – Але ж муки ці солодкі, Боже!

Горіти хочу? – бідкатись негоже!
Не хочу? – то даремна скарг луна!
Живлюща смерте, втіхо навісна!
Хто твій тягар здолати допоможе?

Чужій чи власній волі я служу?
Неначе в далечінь морську безкраю
В човні хисткому рушив без керма –

Про мудрість тут і думати дарма,
Чого я хочу – й сам уже не знаю;
В мороз – палаю, в спеку – весь дрижу.

(*Петрарка Ф.* Сонет 132 // *Кочур Г.* Друге відлуння: Переклади. – К.: Дніпро, 1991. – С. 122).

У кожному разі, цю варіацію на петрарківську тему слід уважати однією з перших спроб поетичної рецепції творчості італійського гуманіста в Україні і частковою компенсацією його багатовікової «неприсутності» в нашому літературному контексті, на яку принагідно вказав І. Качуровський: «Перший гуманіст Франческо Петрарка (1304–1374) прийшов на Україну неприпустимо пізно: ні Франко, ні Леся Українка не перекладали його сонетів, а повноцінні переклади Миколи Зерова з'явилися 1934 року»[122]. У Франка справді немає перекладів сонетів Петрарки, але, як випливає з попереднього викладу, існує оригінальна творча трансформація одного з шедеврів «Канцоньєре».

За художньо-комунікативною модальністю вірш «O złe i dobre, ktyre w sercu noszę…» належить до інвокативної лірики з умовною адресністю. Це філософсько-лірична апострофа до любові як трансцендентної, діалектично складної й амбівалентної сутності, побудована на антитезах, риторичних звертаннях і запитаннях та версифікаційно кристалізована в канонічну форму сонета. Суб'єктно-об'єктна організація поезії базується на умовно-діалогічному відношенні: «я» (ліричний герой) – «ти» (любов). Звертаючись до своєї

[122] *Качуровський І.* Строфіка: Підручник. – К.: Либідь, 1994. – С. 112–113.

уявної, мовчазної й загадково-незбагненної «співрозмовниці», суб'єкт мовлення й переживання ставить їй питання, відповіді на які одночасно самоочевидні й ірраціонально-алогічні, діалектично відкриті.

Сонетна форма диктує логіку розгортання поетичної рефлексії: перший катрен постулює проблему (теза), другий її розвиває (розробка теми), два терцети підсумовують емоційно-інтелектуальні пошуки ліричного суб'єкта в афористичному «резюме» (синтез). Композиційно-смислової єдності, стрункості й цілісності Франковому сонетові надає строфічна епіфора – трикратно повторене (наприкінці обох катренів та останнього терцета) центральне риторичне запитання твору: «*Gdyś ty nie miłość, jakież imię twoje?*» («*Коли ти не любов, яке ж ім'я твоє?*»). У цьому сакраментальному питанні, що концентрує в собі емоційно-смисловий лейтмотив тексту, виражена головна проблема поезії: у чому полягає сутність любові? Водночас ця поетична формула імпліцитно містить сему «пізнання як називання», основоположну для філософії імені як персоніфікованої істоти речі.

Абстрактна любов як «іскра божества», містичний прояв енергії Абсолюту, психологічно конкретизується. Жива, повнокровна особистість ліричного суб'єкта тут присутня цілком явно й безпосередньо; понад те, ліричне «я» нероздільно владарює у поетичному тексті, наснажуючи своїми переживаннями кожен елемент цього малого художнього світу. Така суб'єктна організація загалом не характерна для філософської лірики, яка тяжіє до узагальнено-особових чи безособових форм. Та все ж філософічність цього твору – очевидна: вона виявляється не тільки в масштабності «вічної» теми – любові, котра всебічно охоплюється в її родовій, всезагально-людській сутності та амбівалентних проявах, але й у суто діалектичному розгортанні поетичного розмислу, який оперує поняттями-універсаліями філософії людського існування (так, уже перший рядок містить граничнo широку морально-філософську антитезу «добро – зло»), встановлює суперечливі зв'язки між ними і шляхом синтезу доходить певного висновку – щоразу, одначе, релятивного й принципово неостаточного.

Предметом філософсько-ліричної рефлексії тут є універсум людської душі у найвищому її екзистенційному напруженні, максимально наближеному до прямого осягання ідеалу через його еротично-екстатичний феноменальний вияв. Арена субстанційних протистоянь космічного мірила – людське серце («*O złe i dobre, które w* ***sercu*** *noszę…*»), причому не абстрактна етично-емоційна іпостась антропологічного мікрокосму, а цілком реальне осердя душі, здатної

радіти й страждати, любити й ненавидіти. Серце – тут категорія не метафізична, а морально-психологічна. Відтак основний сюжетотворчий конфлікт – внутрішній; душу зсередини, а не ззовні, роздирають грандіозні суперечності (проблема внутрішнього психологічного роздвоєння – одна з магістральних у життєтворчості Франка), породжені всеобіймаючим, нездоланним почуттям, яке проймає всю істоту людини, змушує її борсатися з крайності в крайність, від добра до зла, від землі до неба, від життя до смерті, від огню до крижаного холоду. І хоча в епіцентрі суб'єктної структури поетичного світу – ліричне «я» героя, та владарює над його рефлексіями та емоціями «цариця»-любов, що посідає своєрідну «суперпозицію».

Збентежене різноманітністю, ба навіть парадоксальністю її проявів, ratio суб'єкта у пошуках однозначної дефініції ставить перед собою проблему номінації засадничо ірраціональної сутності: «*Jakież imię twoje?*». На перешкоді акту називання (давання імені як інтелектуального «освоєння» речі та дарування їй «істинного буття») стоять амбівалентні характеристики пізнаваного феномена, що іманентно містить у собі зло й добро («*O* ***złe*** *i* ***dobre****, które w sercu noszę…*», «*Jeżeliś* ***dobre****, czemu tyle znoszę? / Gdyś* ***złe****, czemu cię kocha serce moje?*»), пристрасне бажання й страх («*<…> Którego* ***pragnę****, a zyskać się* ***boję****!*»), щастя й смерть («***Szczęściem*** *twym – bole, a* ***śmiercią*** *– rozkosze…*»), біль, муку і втіху, насолоду («***Rozkoszne bole, bolesne rozkosze!***»), нікчемність і велич, силу і слабкість («*Chciałbym* ***swiat*** *objąć* ***dłońmi bezsilnemi****…*»), небесне й земне («*Wnoszę się w* ***niebo****, a martwy na* ***ziemi****…*»). Зрештою, це всеосяжне переживання передбачає як своє інше – свою протилежність, заклятого ворога – ненависть («*Chcę serca zinąd,* ***nienawidząc*** *swoje*»), й абсорбує її до своєї амбівалентно-синтетичної природи.

Ліричний сюжет сонета формує пульсація й кумуляція згаданих екзистенційних антиномій, опозиційні складники яких взаємодіють, переходять один в одного, зливаються в неподільну цілість, щоб знов роз'єднатись – задля дальшої боротьби. Звичайний, «простий» розум («здоровий глузд») тут безсилий. Така алогічна складність не піддається раціональній кваліфікації. Мудрість серця промовляє у формі риторичного запитання: «*Gdyś ty nie miłość, jakież imię twoje?*», яке вже містить у собі відповідь: справжня причина усіх полярних станів і є їх абсолютним примиренням. Любов («*miłość*») – вияв усесвітньої, божественної гармонії, спроможної об'єднати й погодити страждання й насолоду, добро і зло, землю і небо. Ось – остаточний філософський

підсумок борінь думки й почуття, синтез шукань м'ятежного духу ліричного суб'єкта. Філософський сонет, таким чином, повністю виправдовує задану традицією й самим автором модель жанру: «*конфлікт чуття*» «*сплива в гармонію любови*» [т. 1, с. 174]. Проте ефект «гармонізації» осягається, знову ж таки, у запитальній формі, а сенс осмислюваного явища залишається до кінця не збагненим і тому відкритим до майбутніх мистецьких тлумачень.

Сонет «O złe i dobre, które w sercu noszę…» – один із перших і в естетичному плані досить вдалих взірців Франкової діалектичної еротософії (філософії любові як боротьби і єдності протилежностей), сутність якої – філософсько-ліричне осмислення незбагненної складності внутрішніх порухів людської душі, охопленої вогнем пристрасного кохання. Ця проблемно-тематична лінія знайде продовження у дальшій еволюції Франкової любовної лірики і найвищого ступеня розвитку сягне у витонченій діалектиці еросу і танатосу у філософському «сюжеті» «ліричної драми» «Зів'яле листя».

«АРФ'ЯРКА»

«Арф'ярка» (1876) – вірш Франка раннього періоду творчості; вперше надруковано у збірці «Баляди і розкази» (Львів, 1876. – С. 6–8). Зберігся автограф вірша (ІЛ. – Ф. 3. – № 210. – С. 341–340 або 28–29 з кінця), у якому зазначено дату його написання – «31/5 [1876]. Як документ «молодечого романтизму», цей вірш передусім цікавий за своєю жанровою формою, яку можна означити як драматичний діалог з елементами пантоміми. Синкретизм ліричного та драматичного первнів, котрі об'єднуються у цьому тексті завдяки введенню в його структуру авторських ремарок та структурно розташованих дійових осіб, з одного боку, а з іншого, розщеплюючи однорідну структуру вірша мовно чужим текстом (чеською народною піснею, яку виконує арф'ярка), дає змогу Франкові внаслідок такого поетичного експерименту отримати драматичну колізію, у центрі якої лежить проблема старокнязівської епохи – ролі митця (співця) у суспільному житті.

Сюжетну основу «Арф'ярки» становлять колізії любовного трикутника, який представлений трьома дійовими особами (ліричними персонажами): «Вона», «Він» та «Арф'ярка». Лірико-романтичний діалог між закоханими, що супроводжується любовними клятвами, поцілунками і ревнивими питаннями, раптово переривається звуками арфи, у такт якої лунає чеською мовою пісня, що слугує символічним натяком – акордом, який переводить ліричне звучання тексту у драматичну якість. Безневинна пасторальна сцена розпадається на символічні підтексти, що творять (надтекстуально, у свідомості читачів) передісторію розвитку любовних стосунків. «Він» признається: «<…>*Таких арф / І таких арф'ярок / Я не можу знести*» [т. 3, с. 309], проганяючи непрохану гостю; а «*арф'ярка бліда*», покірно відходячи геть, у монолозі про себе промовляє: «*Нині рік, нині рік – / Він мене так стискав! / Завтра рік – він мене / Відіпхнув і прогнав*» [т. 3, с. 309–310], на основі якого читач і домислює надтекстуальну історію, що, проте, залишається невідомою для «третьої» учасниці любовної сцени, заради якої, власне, вся ця історія й утаємничується, шифруючись у слова чеської пісеньки. Відтак традиційно романтична тема вірша (зрада в коханні) обростає багатьма ідейно-

проблемними мотивами, котрі реалістичними мазками висвітлюють баладне тло вірша. Центральна проблема, яка охоплює сферу заголовка, пов'язана з особою співця: уводячи у свій текст рапсода, Франко вдається до першого вагомого експерименту в історії літератури – до фемінізації його ролі. Цей момент морфологічно відбитий у заголовку за допомогою «жіночого» суфікса.

Баладний пафос вірша закріплює зміну інтонаційної тональності, яка розвивається у двох варіаціях: романтизації настрою у першій частині вірша (до чеської пісеньки) та драматизації діалогу у другій. Чеська пісенька є пуантом у композиційно-тональнісній структурі тексту, тому що у ній фактично формулюється головна його ідея: «*Котра дівчина бліда, та не вийде заміж; а котра, як рожа, та добра для чоловіка, буде гарна дружина*» [т. 3, с. 309]. Ці слова пісеньки, що передані по-чеськи, звучать як самоінвектива в устах арф'ярки, яку поет називає «блідою» двічі: спочатку коли вона «*у світлицю ввійшла / І по ній і по нім / Оком враз повела*» [т. 3, с. 308] та вдруге, коли «*обернулась, пішла / І, стиснувши в руці / Арфу стиха рекла*» [т. 3, с. 309]. Причиною і першої, і другої «блідості» були не її внутрішні природні риси, а обставини, пов'язані з моментом впізнання свого колишнього нареченого та психологічним дискомфортом як наслідком її несподіваного відчуття: «*Втім, здригнулась чогось, / І в руках їй худих / Арфа стала німа / І струн бренькіт затих*» [т. 3, с. 309]. Однак на відміну від «блідості», «оніміння», риса «худих рук» є її внутрішньою, природною, що дає підстави зміст чеської пісеньки безпосередньо підставляти під авторський текст. Отже, ця пісня, що відіграє роль натяку на зраду, в контексті емоційної тональності цього вірша-діалогу містить глибокий фізіологічний та психологічний портрет героїні. Гумористичний пафос цієї пісеньки, що прихований за здоровим глуздом народної мудрості, на психологічному тлі відсвічується трагедійною модальністю.

Суб'єктна та наративна організація «Арф'ярки» нагадує діалогічну модель, у якій система персонажів пристосована до зміни сцен, а біографічний автор текстуально збігається із закадровим голосом, що обмежується функцією ремарок та віршових коментарів. Персонажі утворюють наративний трикутник із власною системою поглядів на порушувану проблему зради, тому кожен із них, за аналогією до діалогічного мовлення, промовляє від першої особи, але загалом наративна форма вірша є відстороненою об'єктивізацією незначної життєвої події.

Архітектонічно «Арф'ярка» поділена на дев'ятнадцять чотирирядкових строф, які практично збігаються з репліками дійових осіб. Перші сім строф-реплік відповідають експозиції та зав'язці, у яких розгортається сюжет одного побачення, ідилічна тональність якого переривається втручанням іншого – арф'ярки, до якої в обох дійових героїв неоднозначне ставлення: «Він», передчуваючи майбутні події, хоче прогнати її, а «Вона», перебуваючи у цілковитому невинному незнанні, щиро признається, що любить бренькіт арф. У 8–10 строфах у хід діалогу втручається авторський голос, котрий малює психофізіологічний портрет арф'ярки і в 11-й строфі надає їй слово – не своє, а цитоване по-чеськи. У 12-й строфі подано кульмінаційний натяк – через пригадування арф'яркою якихось подій, тому ретроспективні кадри повністю розчиняються у психофізіологічному портреті арф'ярки, з якого читачеві потрібно «відчитати» минуле. У 13–15 строфах зароджується ліричний конфлікт у любовному трикутнику, вирішення якого у 16–19 строфах призводить до руйнування гармонії: музичної (арф'ярка перестає грати і не бажає продовжувати своєї гри) та романтичної (арф'ярка промовляє «страшні слова», які дають змогу ліричній героїні зрозуміти суть прихованої зради та ухилитися від примирливих любовних пестощів коханого). Композиція вірша дає змогу максимально точно організувати ритмічну природу тексту, якій, на думку автора, найкраще відповідає розмір двостопового анапеста, що мовби збігається з характером дихання дійових осіб, що виголошують свої репліки, у яких римуються (причому не завжди точно) лише другий і четвертий рядки з «чоловічими» наголосами. Це створює враження імітації ритму звичайної побутової бесіди.

Композиційно важливою стилістичною фігурою у вірші є апосіопеза (замовчування), акумульована через натяк у 12-й строфі, що дає змогу зберегти драматичне напруження та передати конфліктність ліричної ситуації. Характерними для драматизації ліричного ритму є риторичні оклики та обірвані (незавершені) питання та вигуки. Чи не єдине образне порівняння на початку вірша («*поцілуї твої, мов пожежа, палять*») слугує для візуалізації почуття закоханості, далі цей образ підтримується та розгортається винятково на слухових регістрах: вигуки-репліки перемежовані звуками арфи, і це дає змогу якнайточніше відтворити пафос пристрасті (її наростання – затихання), що вирує у любовному трикутнику.

Центральним образом цього Франкового вірша виступає образ арфи як музичного інструмента: арфа – щипковий струнний інстру-

мент із вертикально натягнутими струнами на дерев'яній рамі, зазвичай трикутної форми. Вона має 46 струн, настроєних по добемоль-мажорному звукоряду (ces-des-es-fes-ges-as-b), і 7 педалей, встановлених знизу для зміни висоти звуку і підвищення строю відповідної їй струни на півтону або на цілий тон[123]. Саме музичний контекст дає змогу зрозуміти композиційну та ритмомелодичну структуру вірша. Композиція любовного трикутника прямо пропорційно корелює із формою арфи як музичного інструмента. Двостопові анапестові репліки закладають потрібний звукоряд, а авторські ремарки, по суті, виконують ту ж функцію, що й «педалі» в арфи – для зміни ліричної тональності, тобто підсилення драматичної напруги на півтону чи на цілий тон. Такий підхід спонукає розглянути Франковий текст як варіант для партитури, чому сприяє також відсутність чітко окресленого хронотопу у вірші, зорієнтованого не на зорове, а передусім слухове сприйняття. Це додає новий несподіваний штрих для сучасної рецепції Франкової «Арф'ярки».

«Арф'ярка» – це виразно модерний текст, оскільки вписується у традицію використання образу арфи в українській поезії та прозі, що належить до періоду раннього українського модернізму (зокрема, у новелістиці М. Яцкова). Крім того, зображення арфи у вірші Франка відповідає давній народній традиції (на одній із фресок Софійського собору в Києві збереглося зображення арфи XI ст.), а тому асоціативний час, що відсилає до княжої епохи, в яку особливо була актуальною діяльність співців-рапсодів, як і використання жіночого персонажа у ролі виконавця, ніяким чином не суперечить цій традиції, а, навпаки, допомагає краще її зрозуміти крізь призму «модерної» драми (з інтертекстуальним – іншомовним – вкрапленням в авторський текст). З іншого боку, на думку В. Корнійчука, ця любовна історія нагадує епізод із драматичної поеми О. Пушкіна «Русалка», який Франко переклав у 1914 р., про дочку мельника, котра на княжому весіллі співає колишньому коханому про його зраду [т. 11, с. 274–277].

Вірш Франка «Арф'ярка» як зразок романтичної лірики, документ його «молодечого романтизму» становить передусім особливий інтерес завдяки своїй драматизованій формі, а також через використання у художній практиці образу арфи, який є найвиразнішим показником щодо приналежності вже навіть «раннього» Франка до традицій європейського модернізму, і в цьому, безумовно, його унікальність як поета, що культивує жанрові форми романтизму – «баляди»[124] та «розкази», прокладаючи (свідомо чи несвідомо) той шлях, котрий був таким природнім для першого покоління українського модернізму – поетів і прозаїків «Молодої Музи».

[123] Див.: *Юцевич Ю.* Словарь музыкальных терминов. – К.: Муз. Украина, 1988. – С. 13.

[124] Див. також: *Дах М.* Балада у генологічній свідомості Івана Франка // Українське літературознавство. – Львів, 2001. – Вип. 64. – С. 112.

«КАМЕНЯРІ»

«Каменярі» – один із найвідоміших, знакових творів Франка; п'ятий за порядком вірш з шести віршів-алегорій циклу «Excelsior!» (*лат.* «Вище!») книги «З вершин і низин», розташований після вірша «Човен» і перед віршем «Ідилія».

Про час і обставини створення «Каменярів» Франко писав:

«"Каменярі" були написані літом 1878 р. і друковані уперше в збірці "Дзвін", ст. 232–3, а потім передруковані в збірці поезій "З вершин і низин", друге видання 1893 р., ст. 54–55. Вірш був випливом тодішнього мого положення й настрою. Засуджений у процесі 1877–8 р., я вийшов із тюрми з тим почуттям, що урядова кар'єра, спеціально ж учительство, до якого я приготовлявся, ходячи на університет, для мене замкнена, а до того живо відчував ворожий настрій руської суспільності до тих ідей, задля яких мені довелося потерпіти більш як дев'ятимісячне тюремне заключення, хоч я, так само як і всі інші засуджені в тім процесі, не належав до жодної протизаконної організації. З другого боку, я не менш живо відчував той гарячий запал, з яким горнулася до нових ідей часть галицько-руської молодежі <…>» [т. 39, с. 11].

Зберіглися фрагменти трьох автографів (ІЛ. – Ф. 3. – № 216. – С. 13 з кінця записної книжки; № 226. – С. 12; № 227. – С. 11).

За життя Франка вірш було перекладено німецькою і польською мовами. З приводу публікації польського перекладу С. Твердохліба (журнал «Życie». – Львів, 1911. – № 20. – С. 304), Франко написав статтю «Дещо про штуку перекладання» (журнал «Учитель». – 1911. – № 13–14. – С. 206–209; № 15–16. – С. 233–239), яка наступного року вийшла у Львові окремою книжкою під назвою: «Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання».

Місце написання «Каменярів» – будинок на розі сучасних вулиць С. Крушельницької і Каменярів (колишні Крашевскєго і Кляйновской), які саме влітку 1878 р. обкладали бруківкою. Сам Франко свідчить про цей факт як про зовнішній поштовх до написання твору: «В основі сеї теми лежали конкретні враження робітників, що товкли каміння на дорозі (пор. моє оповідання "Вугляр" і оповідання про пробивання залізничного тунелю в Карпатах біля Дуклі)». [т. 39, с. 12].

Авторське визначення жанру «Каменярів» у цій статті – алегорична поемка.

«Каменярі» стали чи не найбільш знаковим твором Франка, назва якого (в однині) метонімічно перейшла на автора і сформувала ядро дискурсивного міфотворення про Франка-Каменяра. Спробу деконструкції цього міфу здійснила Т. Гундорова. Дослідниця зауважує: «Сформований іще за Франкового життя, цей дидактичний міт символічно узагальнював образ суспільно-культурного діяча і правив за засіб об'єднання та піднесення національного організму. <…> Міт безпроблемно з'єднував різні іпостасі та ролі Франка й, що найважливіше, – зрівнював суспільно-культурну й громадсько-політичну роль із його творчістю»[124а]. Щодо значення «Каменярів» у процесі цього міфотворення Т. Гундорова стверджує: «Справді, вже в "Каменярах", написаних у двадцятидвохлітньому віці, зустрічаємо майже всі мітологеми, які Франко розгортатиме в усій творчості – жертви, двійника, голосу "згори". Зустрічаємо тут і основні структурні елементи, на основі яких витворюється поетова власна мітологія. Серед них чи не найважливішим є бачення себе збоку, як у сні, що фіксує момент роздвоєння, коли "я" (дух, свідомість) відділяється і споглядає своє тіло збоку. Цей стан супроводжує крайнє емоційне напруження та свідоме самовідречення, аж до живопохування, що вказує на ритуальність самої публічної акції»[124б]. Таким чином, дослідниця розрізняє дискурсивне міфотворення – суспільну поставу Франка – і певне коло сталих міфологем, наскрізно присутніх у творчості Франка. Деякі з них, як живопохування, не перейшли в публічний дискурс дослівно, а перемінились у міфологему жертовності окремих осіб задля загального добра. До цього спричинився і сам Франко, викресливши перші три строфи початкового варіанту «Каменярів» (автограф № 216) , які не публікувалися за життя автора:

Я був ще молодий, мені життя всміхалось,
Любові і надії весна ми розцвілась,
І ось одного дня зо мною чудо склалось,
Я сном твердим заснув. І всім чомусь здавалось,
Що смерті надо мнов рука вже простяглась.

Я твердо-твердо спав. Приятелі зібрались,
Оглянули мене і всі рекли: «Помер!»

[124а] *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – С. 14.
[124б] Там само. – С. 163–164

І швидко до майстрів, попів порозбігались,
Згодили всіх та й ще о стипу постарались,
І двері гробу піп за мнов – живим! – запер.

Я твердо спав! Не чув, як надо мнов співали
Плачливо-кислий спів надії на нічо,
Не чув я, як груддям о труну гуркотали,
Як клятви вічної печать на мене клали,
Нічого я не чув – усе, мов тінь, пройшло [т. 1, с. 422].

Як випливає зі змісту цих строф, сон про каменярів, який бачить ліричний герой, – це «сон уві сні», видіння у стані летаргійного сну і похованні живцем. Перший, другий і третій рядки першої строфи містять автобіографічну інформацію, якої немає, як зазначив сам Франко, в надрукованому тексті. Про спосіб поетичного викладу Франко писав: «Хоча ціле оповідання держане в першій особі (в формі "я"), то проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і пластичною проекцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчуваючи його так живо» [т. 39, с. 12]. У викреслених строфах автобіографічні деталі присутні вже у першому рядку. «Я був ще молодий, мені життя всміхалось<…>» – так про себе міг написати Франко до першого арешту і ув'язнення (1877–1878). Чудо-перетворення, яке насправді сталося з Франком, – це стрімка переміна в його житті, зумовлена безпідставним арештом. У викреслених строфах біографічний арешт-ув'язнення замінюється сном-похованням, але таким, що дозволяє ліричному героєві розуміти перебіг подій, хоч і не чути ніяких звуків, і водночас снити. Унаслідок сну ліричний герой потрапляє у стан безруху, натомість його занадто метушливі приятелі легковажно вирішують, що ліричний герой таки помер, влаштовують згідно з церковними приписами поховальну церемонію, яка саме у цьому випадку не має жодного сенсу, оскільки ліричний герой / персонаж – живий і ховають живого. Викреслені строфи символічно зображують прощання Франка з колишнім безтурботним життям, поховання цього життя задля увиразнення візії життя нового, самозреченого і навіть каторжного. Пробудитися зі звичайного сну до такого життя – можливо, що й засвідчив своїм життям після першого ув'язнення Франка. Проблематичніше видобутися до нового життя похованому живцем. Припускаємо, що Франко, не маючи іншого виходу з такої поетичної колізії, викреслив у рукописі три

вступні строфи, оскільки не знайшов переконливого способу вивільнити свого ліричного героя з труни. Та видіння, зафіксоване у надрукованому тексті «Каменярів», залишається в підтексті видінням похованого живцем. Каменярі як персонажі також у свій спосіб поховані живцем, хоч і здатні рухатися і виконувати тяжку каменярську роботу, гинучи врешті-решт від каліцтва і виснаження, але не можуть покинути цю роботу, про що йдеться вже у канонічному тексті поезії. З огляду на це, усвідомлене земне життя людини-громадянина у найемблематичнішому творі Франка постає як поховання людини живцем у світі, який накладає на неї пута. І якщо похований живцем у могилі не може без сторонньої допомоги видобутися на поверхню, то похований живцем у каторжній праці задля громадського добра має принаймні надію на зміни, що покращать суспільство.

Друга складність полягає в усталеному трактуванні алегоричного образу каменярів як революціонерів. Відлуння цієї тенденції відчутне навіть у найновіших дослідженнях: «Франкові герої, які, мабуть, найповніше виражали суть його революційного реалізму, завдяки величезному ідейно-естетичному узагальненню надовго перетворилися у символи борців за кращу долю людства»[125].

Сам Франко у вже згадуваній вище статті подає своє авторське тлумачення образу каменярів, у якому немає ні слова про революцію і революціонерів: «Поемка "Каменярі" – се алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги» [т. 39, с. 12].

Поезія «Каменярі» складається з одинадцяти строф, у котрих послідовно увиразнюється центральний алегоричний образ. У 1–5-ій строфах зображено простір каменярської праці, громаду самих каменярів, детально відтворено засобами прямої мови наказ каменярам, відданий таємничим безособовим голосом згори, подано опис небезпечної каменярської праці, мета якої – цілковите роздроблення скали. Каменярі прикуті один до одного залізними ланцюгами, хтось над ними, а отже, неприкутий до них, віддає їм наказ, який вони беззастережно виконують. У цій частині вірша каменярська громада нагадує невільників-каторжан, засуджених до виправних робіт злочинців. Ліричний герой – один із них, ставиться до каменярів як до побратимів, зауважує, що «*в оці кождого горить любові жар*». З тексту поки що неясно, чому каменярі-невільники охоплені любов'ю, зате цілком зрозуміло, що гранітну скалу вони дроблять злагоджено

[125] *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: Горизонти поетики. – С. 60.

і завзято. Однак певні пропуски в описі злагоджених дій каменярів усе ж відчутні. У 5-й строфі Франко зауважує: «*Хоч не одного там калічили ті скали <...>*», та не з'ясовує, як і хто позбавляє пут скалічених, щоб вони не гальмували рух решти каменярів. Поетові насамперед ідеться про невпинність руху в напрямку, де є, здавалося б, нездолання перешкода – височенна гранітна скала. Тому Франко не фіксується на доконечних зупинках, пов'язаних з покаліченням окремих каменярів. Виробничих травм неможливо уникнути, а тіло загиблого каменяра стає скріплюючим матеріалом для мурування «шляху поступу».

У 6–8-й строфах з'ясовано остаточну мету каменярської праці, яка в попередніх строфах видавалася дещо деструктивною. У кожній із цих строф присутній образ дороги (шляху, гостинця), яка з'явиться внаслідок роздроблення скали, складатиметься з обробленого каміння скали і яку буде скріплено кров'ю і кістками каменярів. У цих строфах з'являється ще не надто виразна опозиція «каменярі» – «інші люди». «Інші люди» – це ті, що живуть звичайним, не-каменярським життям, ті, що в майбутньому не славитимуть каменярів і не берегтимуть пам'ять про них, хоча й скористаються дорогою, прокладеною каменярами, коли всю працю вже буде завершено. Діяльність каменярів – справді жертовна, оскільки вони працюють не для себе (і свідомі того), не задля слави і пам'яті людської, а задля інших несвідомих ще людей, найпевніше, невдячних і безпам'ятних, задля якісної зміни життя всіх людей на краще. 6-а строфа – це поширене самоозначення каменярів, подане спочатку як заперечення («*не герої ми і не богатирі*»), потім як антитеза («*ми невольники, хоч добровільно взяли / на себе пута. Ми рабами волі стали <...>*») і врешті-решт як ствердження – «*На шляху поступу ми лиш каменярі*». У цьому рядку єдиний раз у тексті поезії вжито слово «каменярі». Цей рядок вияснює сенс попереднього парадоксального виразу – «*Ми рабами волі стали*». Щоб стати вільним, потрібно добровільно стати рабом волі, тобто – каменярем на шляху поступу. Стан звичного суспільного життя – це підступне поневолення людини, непомітне, автоматичне, звичне перебування у павутині усталених норм. Воля полягає у добровільному відході від цього звичного життя-«болота», але у відході не у бездіяльність, а в конструктивну діяльність задля суспільного поступу. Невпинний поступ вимагає невпинного руху, який може здійснюватися лише добре вирівняною, вимощеною дорогою. Завдання каменярів – прокласти цей шлях поступу, розбивши скалу і

переробивши її каміння на бруківку. Образ скали тут може бути витлумачений як алегорія природної чи світоглядної перешкоди на шляху розвитку цивілізації, і навряд чи може символізувати застарілі, закам'янілі суспільні інституції. Скалу і суспільство у цій поезії розведено в різні боки. Каменярі відходять від суспільства, яке нічого не хоче знати про скалу, власне для того, щоб своєю працею перетворити скалу на дорогу для суспільства. Скала – це перешкода, яка вимагає не тотального знищення, а поступового перетворення, символ нецивілізованості, дикості, що відокремлює людину від її призначення. Сутність людини, за Франком, полягає у тому, щоб іти шляхом поступу. Скала – це все, що зупиняє людину на цьому шляху, починаючи від природних перешкод і аж до межі знання / незнання у людській свідомості включно. Каменярі – це ті, що добровільно вийшли на цю межу. Саме тому вони здобули волю, позбулися залежності від поведінкових моделей старого узвичаєного суспільного ладу, схильного до безконечних повторів, а не до руху.

Прикінцеві три строфи – про ставлення до каменярів зацикленого в автоматизмі (непоступовості) суспільства і реагування на це ставлення каменярів.

9-а і 10-а строфи починаються зі ствердження знання каменярів: вони знають, що рідні – «*мами, жінки і діти*» – проливають сльози за ними як за втраченими навіки, а «*други й недруги, гнівнії та сердиті, / І нас, і намір наш, і діло те кленуть*» (9-а строфа). Це знання завдає каменярам страждання, але не відриває їх «від діла» (10-а строфа). Страждальці-каменярі аж ніяк не нагадують незворушних, позбавлених емоцій виконавців чужої волі. Вони з болем у серці втілюють свій намір, незважаючи на нерозуміння рідних, прокляття друзів і недругів, які, проклинаючи каменярів, уподібнюються між собою.

В останній строфі замість граматичного минулого часу виникає теперішній, і сонне видиво переходить у дійсність. Каменярів зображено суцільною крокуючою громадою працівників, скутих уже не путами, а «святою думкою». Остаточно прояснено образ скали як незнання-неправди: «*Ми ломимо скалу, рівняєм правді пуні*». Тут маємо алюзію до слів Івана Христителя, який повторював у своїх повчаннях слова пророка Ісаї: «Голос того, хто кличе: В пустині Готуйте дорогу для Господа, рівняйте стежки Йому» (Мт. 3:3).

Каменярі знають і те, що «*щастя всіх прийде по наших аж кістках*», тобто про неуникненність самопожертви. Тут маємо ефект-

не закінчення і очевидну неясність: якщо «*щастя всіх*» прийде лише після закінчення прокладання дороги, хто ж тоді виконуватиме прикінцеві, не пов'язані з небезпекою для життя роботи, як не самі ж каменярі? Так чи інакше, остаточне розшифрування алегорії, запропонованої текстом «Каменярів», таке: каменярі – це громада правдошукачів, які заради приходу у світ істини відрікаються від звичного трибу життя і присвячують себе жертовній праці – перетворенню незнання (скали) у знання (дорогу). Дорогою знання у світ прийде «*нове життя, добро нове*». У своєму самозреченні каменярі нагадують орден лицарів-монахів, добровільних невільників, з'єднаних путами обов'язку.

Текст «Каменярів» – це записаний у віршованій формі «*дивний сон*» ліричного суб'єкта. Усе, що відбувається у цьому творі, – сон, сновидна візія ліричного «я». У певному сенсі, це запис марення ліричного «я» про перетворення його у ліричне «ми», про злиття одиниці з множиною співробітників і однодумців. За пильнішого вчитування можна зауважити, що сновидне «ми» каменярів – це не згромадження індивідуальностей, а помножене в тисячі разів ліричне «я».

Ліричний суб'єкт у 1-й строфі роздвоєний: той, хто снить, і той, хто сам є персонажем свого сну. Той, хто спить, може бачити все і кожного у своєму сні, включно зі самим собою як персонажем сну, і, на відміну від ліричного суб'єкта, прикутий я-персонаж не може бачити все і кожного у просторі сну, як і будь-хто інший із каменярів. Я-персонаж нічим не відрізняється від решти каменярів, про їхню цілковиту тотожність сповіщено у 2-4-й строфах. Суб'єкт-сновидець відрізняється від я/ми-персонажів уже хоча б тим, що перебуває у стані сну, а не фізичної активності, хай і уявної, зате цей сон стимулює його інтелектуальну активність. Сон, а точніше, зображення сну у вірші, вичерпується п'ятьма початковими строфами. У подальшому тексті не міститься нічого, що можна добачити уві сні, немає сновидних чуттєвих образів, натомість є мотивація дій каменярів, з'ясування стосунків зі світом «інших людей», самоозначення, одним словом, ідеологія. У цій частині вірша (від 6-ої строфи і далі) Франко так ніби забуває, що зображує сон. Суб'єкт-сновидець перетворюється у суб'єкта-ідеолога, який промовляє від імені змодельованої сном громади «ми», яка складається з однаковісіньких клонів «я». Саме тому рух каменярів не призупиняється, коли когось із них «калічили ті скали»: скалічений легко клонується і заміщується, і на процесі заміщення я-сновидець навіть не зосереджує своєї уваги. Ідеологічна

частина твору мотиваційно розгортає сенс наказу, відданого каменярам сильним голосом згори, і вияснює, чому каменярі так завзято його виконують. Кому належить голос наказу? – Хай там як, жоден із каменярів не володіє повноваженнями віддавати накази. Сон, який бачить ліричний суб'єкт, не з приємних. Це тяжкий сон, з якого тяжко пробудитися, якого тяжко позбутися. Якщо ж мати на увазі, що ява, описана у викреслених строфах, ще жахливіша (ява – це перебування в могилі похованого живцем), то єдиний прийнятний вихід для свідомості ліричного суб'єкта – це пробивання в іншу реальність, у щасливий стан буття, в нове життя – перейменоване Боже Царство. Голос згори наказує діяти, рухатися, пробиватися, і цей наказ цілком узгоджується з бажанням ясновидця звільнитися з-під влади тяжкого сну. З огляду на це, «Каменярі» – про шлях звільнення «я». Голос згори, якому усі як один коряться, належить комусь присутньому вгорі і незримому. Того, хто наказує каменярам, не бачить навіть сам суб'єкт-сновидець. Цей голос озвучує їхнє призначення, розгорнуте у майбутнє, а баченням майбутнього володіє лише Бог. Голос твердить, що праця каменярів не буде безплідною – «*вам призначено скалу сесю розбить*». Та каменярі знають, що жертву буде принесено сповна. Отже, голос наказу – це голос понадсуб'єктний, голос Бога або того, хто у свідомості ліричного суб'єкта займає місце Бога. Т. Гундорова з цього приводу пише: «Безперечно, 1878 року, коли написано вірш "Каменярі", такий голос міг асоціюватися лише з голосом Михайла Драгоманова. Драгоманов як політик та ідеолог справив, можливо, найсильніший вплив на громадське та культурне посвячення Франка. У психологічному світі Франка він став фактично супер-его, ідентифікувався з караючим Божим мечем і суворим Батьком, став уособленням того голосу, що згори наказував каменярам "лупати" скалу»[125a]. Помножене у громаду каменярів «я» ліричного суб'єкта – це спосіб подолати тривогу з приводу неспроможності виконати наказ самотужки. З таким грандіозним призначенням упораються хіба що «*тисячі таких самих, як я*».

Світ «інших людей» знаходиться десь поза часопростором каменярів, як ява знаходиться поза сном, але пам'ять про нього живе у свідомості я/ми-персонажів як нагадування про звичний триб життя, покинутий каменярами. Світ «інших людей» може обдарувати чи не обдарувати людською славою, та каменярі знають, а точніше, ліричний суб'єкт поезії стверджує від імені каменярів, що від людей

[125a] *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – С. 167.

«*слави нам не буде*». (Численні ювілейні вшанування Франка, особливо після смерті поета, спростовують це твердження). Каменярі покинули світ «*інших людей*», серед яких – «*мами, жінки і діти*», а також «*други й недруги, гнівнії та сердиті*» – заради добра і щастя тих же таки людей, та люди цього не розуміють. Прокльони друзів і недругів свідчать про різко негативне ставлення до діла каменярі всього суспільства. Байдужих до каменярів у світі «*інших людей*» немає, усі не-каменярі – це або рідні, або друзі, або недруги. Сльози за каменярами ллють «*мами, жінки і діти*», і рідні, напевно ж, не проклинають своїх синів, чоловіків і батьків, як друзі і недруги, але й не розуміють, заради якої мети вони покинули свої родини. Тут відчутна алюзія до відомої з Нового Завіту обітниці Ісуса: «І кожен, хто за Ймення Моє кине дім, чи братів, чи сестер, або батька, чи матір, чи діти, чи землі, – той багатократно одержить і успадкує вічне життя» (Мт. 19:29). Щодо прокльонів друзів і недругів маємо алюзію до таких слів Спасителя: «І за Ім'я Моє будуть усі вас ненавидіти» (Мр. 13:13). Євангельські слова відлунюють у 9-й строфі в достатньо трансформованому вигляді. Боже Царство, обіцяне тим праведникам, хто не лише виконує заповіді, а й заради імені Ісуса Христа здатен добровільно відмовитися від родинного кола і власності, трансформується у «Каменярах» у майбутнє «нове життя, добро нове», що прийде у світ завдяки самозреченій праці каменярів. Та якщо Ісус обіцяє своїм учням «в сто разів більше і життя вічне», то Франко каменярам не обіцяє нічого, крім забуття. «*Нове життя, добро нове*» матимуть «*інші люди*», чи, ймовірніше, наступні покоління «інших людей». Жертовність каменярів – чиста, без найменшої надії на особистий зиск. Ні Франко у цьому вірші, ні його жертовні персонажі не замислюються над тим, чи гідні «інші люди» такого щедрого і незаслуженого ними дару. Стан майбутнього вселюдського блага повинен розповсюдитися на всіх, та не на каменярів, які ляжуть кістьми на вимощеному ними шляху.

З огляду ж на гендерні особливості варто зазначити, що каменярі – це виключно чоловіки.

Про час і простір «Каменярів» Франко писав: «В поемці, як і слід у алегорії, не означено ані часу, ані місця, але цілу акцію представлено як сонне видіння» [т. 39, с 12]. Вочевидь, Франко тут мав на увазі історичний час і географічне місце. І справді, годі визначити, коли і де відбувається описана у «Каменярах» акція. Натомість ліричні час і простір окреслено вже в першій строфі: це час тяжкого каторжного тривання і простір, позначений горизонтальною безмірною, пустою і дикою площиною, яку перетинає вертикальна стіна височенної гранітної скали. Площина просягається від підніжжя скали у безмір, а потойбіч скали мало б бути щось інше, ніж така сама площина, інакше праця каменярів була б позбавлена сенсу.

За скалою мало би бути таке земне буття, яке людей зробило б щасливими, – земний рай, що здатний розповсюдитись і на дику площину, як тільки каменярі перетворять скалу на дорогу. Таким у найзагальніших параметрах є ліричний простір «Каменярів». Цей простір украй повільно змінюється. Скала – це кордон, межа між диким і вимріяним. Майбутня переміна дикого простору залежить від успіху праці каменярів. Про те, що ця праця поступово просувається, сказано у 4-й і 5-й строфах. Та в межах самого тексту візія переміненого простору з'являється лише у декларуванні віри каменярів (8-а строфа). Навіть сон ліричного суб'єкта не здатний перетворити омріяне майбутнє бодай в ілюзорне видіння.

Окремим підпростором є світ «*інших людей*». Звичний світ, який каменярі «*кинули для праці, поту й пут*», не має місця в координатах ні площини, ні скали, ні заскального потойбіччя. Звичний світ «інших людей» знаходиться в буденній реальності, поза сном ліричного суб'єкта, він присутній у свідомості я-сновидця як спогад про зовнішній світ.

Ліричний час «Каменярів» розкоординований і не відповідає просторовій закам'янілості. Теперішній час, пов'язаний із початковим стоянням біля скали прикутих один до одного ліричного героя і його побратимів у 1-й строфі, перемінюється у зіштовхування минулого і теперішнього часів у 2-й строфі («*чоло життя і жаль* ***порили***»; «***горить*** *любові жар*»). Голос згори, який «гримить» у теперішньому, вживає наказового способу. Від 4-ї строфи переважає минулий час, який передає навальність і невпинність каменярської праці («***підняли*** *вгору руки*», «***розприскалися*** *штуки*», «*молоти* ***гриміли***»), поряд із яким, починаючи від 6-ї строфи, вживається майбутній час («***підуть*** *по сій дорозі люди*», «*слави нам* ***не буде***», «***вирівняєм*** *всюди*», «***Прийде*** *нове життя, добро нове у світ*»), пов'язані як причина і наслідок. Теперішній час від моменту початку праці каменярів уживається для опису покинутого світу «інших людей», а щодо самих каменярів урочисто виникає лише в останній строфі («*Отак ми всі йдемо <...>*»). Вірш, який починається минулим часом, що зразу ж перемінюється в теперішнє тривання, закінчується теперішнім

часом, який переходить в останньому рядку в майбутній час, де вже каменярів не буде, зате залишиться зроблене ними. Сам процес дроблення скали описано як у минулому часі («*ми з силою розпуки / Раз по раз* ***гримали*** *о кам'яне чоло*»), так і в теперішньому («*Ми* ***ломимо*** *скалу*») і в майбутньому («*своїми руками /* ***Розіб'ємо*** *скалу*»). Так чи інакше – безвідносно до граматичного часу – усе сновидне дійство, зображене у «Каменярах», сприймається як тривання, що має початок і, незважаючи на віру я/ми-персонажів, не має окресленого завершення. Воно позбавлене циклічності, не вимірюється чергуванням ночі і дня. Це тривання, точкою відліку якого слугує виголошення наказу, спроектоване у нескінченність прийдешнього, як простягнута у безмір площина. Конкретні ймовірні події, наприклад, каліцтво, смерть когось із каменярів, прихід новачків тощо у змодельованому таким чином часопросторі не привертають пильнішої уваги. Важливим тут є не окреме (індивідуальне, приватне), а загальне (колективне, суспільне), оскільки має шанс тривати незмірно довше. Сон ліричного суб'єкта – ще й про тривання і безмежжі, можливе за умови відречення людини від звичного способу життя і входження у спільноту безкорисливих трудівників, що наближують своєю працею щасливе майбутнє. Парадоксальним чином цей сон можна витлумачуєти навспак, якщо взяти до уваги викреслені строфи: пробивання скали – це передчуття пробудження у домовині. Усвідомивши себе похованим живцем, ліричний герой відчув би себе полишеним на себе самого і мав би самотужки боротися за своє життя. Самоусвідомлення у цьому випадку полягало б не у колективному пробиванні у майбутнє крізь граніт скали, а у пробудженні в дійсний стан речей, тотожний похованню людини живцем серед інших поховань. Єдиною метою загроженого задухою людського життя, якою людина могла б керуватися після такого самоусвідомлення-пробудження, було б намагання звільнитися з поховання, покладаючись на власні сили.

З огляду ж на історичний час, у межах якого «Каменярі» стали хрестоматійним текстом, дедалі більше увиразнюється невідчитуване раніше і, ймовірно, самим Франком неусвідомлене пророцтво: образ скутих ланцюгами трудівників, які будують нове суспільство, сприймається як передчуття ҐУЛАҐу.

Химерність, візійність «Каменярів» підкреслено вже у першому рядку 1-ї строфи означенням «*дивний*» щодо сну і сполучником «*немов*». Епітети на позначення площини – «*безмірна, та пуста,*

і дика» – посилюють ефект химерності. Пластичні «матеріальні» означення – «*залізний*» щодо ланцюга і «*гранітна*» щодо скали – контрастують з абстрактними означеннями – «*безмірна*» і «*височенна*». Характеристика каменярів у 2-й строфі – стримано метафорична. Збагачена порівнянням метафора – «*руки в кождого ланці, мов гадь, обвили*» асоціативно відсилає уяву читача до знаменитої скульптурної Лаокоонової групи. Наскрізний сенсотворчий мотив у початкових строфах – це мотив тиску, тягаря, якому потрібно протистояти. Абстрактний тягар «*давить всіх*» каменярів і конкретний тягар каменярського молота – в руках у кожного з каменярів. Невільники, у кожного з яких «***чоло*** *життя і жаль порили*», гримають молотами «*о кам'яне* ***чоло***» скали.

Тут маємо яскравий приклад метонімії, перейменування «скали» на «чоло». 2–4-а строфи – це поширене метафоричне розгортання виразу «чоло в чоло». 5-а строфа, насичена порівняннями («*Мов водоспаду рев, мов битви гук кривавий* <...>»), покликана передати працю каменярів, як навальний наступ воїнів у битві. У 5-й строфі протистояння каменярів і скали доведено до напруги битви, і з цього місця вірша всі ключові поняття набувають символічного наповнення. Образна мова у подальших строфах стриманіша, наповнена тонкими алюзіями зі Святого Письма (вирівнювання дороги; відмова від людської слави; з'ява громади аскетів, скутих святою думкою тощо) і щоразу виразнішими антитетичними парами (безмірне / мале; тверде / м'яке; бездушне / одухотворене; мертве / живе; слава / забуття; герої / невільники; звичне життя / жертовне життя і врешті-решт каменярі / «*інші люди*»). Антитетичні поняття зіштовхнуто, злютовано аж до взаємозаміщень. Найвиразніше це зіштовхування виявляється в оксимороні «*раби волі*».

У поезії «Каменярі» одинадцять п'ятирядкових строф, кожна з яких синтаксично завершена. Про форму «Каменярів» Франко писав: «Відповідно до основного настрою, поемка написана довгими тринадцятискладовими віршами, т[ак] зв[аним] александринами, і строфами, з яких кожна зложена з п'яти віршів, римованих по схемі *абааб*, причім *а* має женські, а *б* мужеські рими. Все це несвідомо, працею поетичної творчості, обчислене на те, щоб під час читання строфи змушувало читача в середині строфи заперти дух, а при кінці відітхнути свобідніше» [т. 39, с. 12].

Схема римування, за сучасною системою запису, – AbAAb. Розмір – шестистоповий ямб з нерегулярною цезурою після третьої

стопи. У тих випадках, коли третя стопа – пірихій (наприклад, у словах «прикований», «височенною», «кождого»), цезура послаблюється, і це посилення (послаблення) цезури урізноманітнює ритміку вірша. Досить часто застосовано єдинопочатки рядків зі сполучником «і» (у 6-х із 55 рядків поезії), що посилює піднесеність інтонації. Ритм риторичного промовляння увиразнено повторами подібних синтаксичних конструкцій (наприклад, у 3-й строфі: «*І в оці в кождого <...>*», «*І руки в кождого <...>*», «*І плечі кождого <...>*»). Окремі іменники вжито більше ніж один раз – «скала», «молот», «руки», «кістки», «пута», «жаль», та найуживаніший займенник «ми» – 17 разів. Ключове поняття «каменярі», вжите лише один раз, замінене теплішим, особистіснішим «ми», і це слово стає акцентно-смисловою домінантою твору.

Звукопис не надмірний і відповідає змісту, наприклад: «голос <...> *згори, як грім, гримить <...>*». Римування переважно точне, хоча трапляються зрідка неточні рими: площина – я, труд – зогниють.

Як один із найвідоміших творів Франка, «Каменярі» були перекладені багатьма чужими мовами[1256б]. Музичні інтерпретації твору запропонували Я. Степовий, І. Карбулицький, Ф. Попадич, Р. Сов'як, Г. Майборода, С. Людкевич, М. Скорик.

[1256б] Див.: *Франко І.* Каменярі: Мовами народів світу / Упорядк., вступ. ст. і прим. Ф. Погребенника. – К.: Наук. думка, 1983. – 192 с.

«ГІМН»

«Гімн» (підзаголовок – «Замість пролога») – вступний вірш книги «З вершин і низин» і водночас перший за порядком вірш її першої частини «De profundis» («З глибин»). Один з найвідоміших поетичних творів Франка.

Уперше надрукований в газеті «Ргаса» (1882. – 3 червня), під назвою «Hymn. Wicznyj revolucjoner» (латинською абеткою), за підписом *Myron****. Рік написання – 1880.

Усталена рецепція цього вірша пов'язувала його з революційно-агітаційною лірикою, покликаною надихати трудящі маси на збройну боротьбу проти соціального поневолення. Така рецепція відкидала метафізичну складову змістової наповненості «Гімну», зводила зміст вірша виключно до соціального рівня: «Вічним революціонером І. Франко назвав людський дух, який пориває до бою за прогрес і волю. Образ духа – вічного революціонера – не був новим у світовій літературі. Ще 1845 року його вжито в поезії "Anheli" [насправді у вірші «Odpowiedź na "Psalmy przyszłości" Spiridionowi Prawdzickiemu» («Відповідь на "Псалми майбутньому" Спірідіонові Правдзіцькому»)[126]. – *В. Н.*] польського поета Ю. Словацького. І. Франко, безперечно, знав цей твір і, можливо, цілком свідомо використав відомий йому образ, надавши йому нового, сучасного революційного змісту.

"Дух" у розумінні атеїста-Франка – це ідеї, думки, почуття, воля»[127].

Новіше прочитання «Гімну» виявляє давню жанрову специфіку цього вірша: «Серед жанрового розмаїття медитативно-зображувальної лірики чільне місце займає "Гімн", який відкриває збірку "З вершин і низин". Франко сам визначив жанрову приналежність цього вірша, специфіку його змісту і форми, особливості поетики. Він свідомо звернувся до давнього канону урочистої пісні з могутніми маршовими інтонаціями. Українській поезії бракувало подібного

[126] Див.: *Филипович П.* Шляхи Франкової поезії. – С. 63; *Корнійчук В.* «Творчість духу із любвою…» (Субстанція духу в поезії І. Франка і Ю. Словацького) // *Корнійчук В.* «Мов органи в величному храмі…»: Контексти й інтертексти Івана Франка. – С. 159–174.

[127] *Кирилюк Є.* Вічний революціонер. Життя і творчість Івана Франка. – С. 169.

програмного твору, який піднімав би бойовий дух народу, підносив його свідомість, прославляв героїку революційного пориву. Трансформацією старовинного жанру автор утверджував нове поетичне бачення світу. Традиційні величальні елементи гімну наповнювалися свіжим, бадьорим змістом, вбирали в себе характерні прикмети нового часу, предтечею речника якого виступав сам поет. Народжувалася революційна пісня з властивою їй динамікою дії, зі стрімкою, всеохоплюючою музикою боротьби. Разом із тим вона відзначалася філософською масштабністю думки, епічною силою образу, драматизмом ситуації»[128].

Та все ж питання субстанційної сутності головного персонажа цієї поезії так досі і не було з'ясоване.

У назву вступного вірша книги «З вершин і низин» Франко виніс слово, яке є жанровим позначальником певного різновиду урочисто-декламаційної поезії високого стилю. Гімн як похвальна пісня у новітніх часах слугує обов'язковим атрибутом держави (поряд із державним прапором і гербом). Франко звертається до давнішої традиції застосування цього жанру, пов'язаної з прославленням у гімнах тих чи тих богів, щобільше – поет зіштовхує у прославленні ці дві традиції: давнішу – сакральну і новішу – державницьку. Прославлення Франком Вічного революціонера полягає в чіткому окресленні його сутності, його духовної, нематеріальної природи. Уже в перших трьох словах вірша подано містке визначення: «*Вічний революціонер – / Дух* <...>» [т. 1, с. 22]. Дух не підпорядкований матеріальним, ілюзорно усталеним речам, навпаки – дух може змінювати звичний порядок у зримому світі матеріальних речей. Трактування слова «дух» у значенні «ідея, що опановує розумом людини», звужує закладене у тексті всеохопне поняття революційності і не узгоджується з означенням «вічний». Дух у цьому вірші – це не притаманна людині духова скерованість, інтенційність, не лише духове в людському тілі, а Той, хто може впливати на людину і поза її волею, діючи на неї з-за її меж, опановуючи нею, її тілом і розумом.

У першій строфі стверджується марність зусиль церковних і державних репресивних структур умертвити цей дух. Підтекст строфи натякає, що репресіями можна звести у гріб тіло, та Вічний революціонер як дух вислизає з пасток репресивного соціуму. Соціум як певна статична єдність, підтримувана і керована владним апаратом (державою), остерігається неконтрольованих змін і виступає антагоністом Вічного революціонера – духа динамічних змін, а отже, протиставиться поступові, щастю і волі. У вірші не з'ясовано причини закостенілості соціуму – ця якість соціуму подається як питома. Та завдяки проникненню у соціум духа Вічного революціонера закостенілість мала б перемінитися на відкритість до поступу. До переліку репресивних інституцій на перше місце потрапили попівські тортури (вочевидь, інквізиція). Церкву як впливову соціальну структуру не потрібно переконувати у всеприсутності духів, добрих і злих, у зримому світі матеріальних речей. Чому ж церква переслідує духа Вічного революціонера? – Тому що апостольська християнська Церква визнає Святого Духа. У яких стосунках дух Вічного революціонера зі Святим Духом?

[128] *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: Горизонти поетики. – С. 203.

Щоб краще зрозуміти сутність революційності, варто звернутися до етимології слова «революція» (revolutio з *лат*. – відкочування; круговерть)[129]. У пізніших конотаціях слова «революція» відчувається присутність значення «переворот», і лише романтики утвердили значення, діаметрально протилежне первинному – «стрімка зміна, руйнування старого заради утвердження нового, яке є поступом».

І якщо Вічний революціонер – це дух, сутність якого приховано у відкочуванні, у такому відході вниз і назад, який може подати себе як прорив угору і вперед, то дух цей – у канонічному вченні Церкви – мав би бути з когорти тих духів, які ще до сотворіння Богом людини відокремилися від Бога, відкотилися («революціонізувалися») од відданих Богові духів-сил. Таких духів церква і справді переслідує, виганяє з людини, якщо вони опановують нею. А Франко означує сучасність як час, коли дух Вічного революціонера опановує не лише окремими людьми, а мільйонними масами. Тому всі репресивні структури, спрямовані проти нього, – безсилі.

Друга строфа «Гімну» – власне про те, як стрімко побільшується дія духа Вічного революціонера в сучасному світі. У цій строфі дещо сказано і про час народження цього духа – «*Хоч від тисяч літ родився* <...>», і про час його очевидної з'яви у світі – «*Та аж вчора розповився* <...>». Від народження до розповивання у людському суспільстві духа Вічного революціонера минули тисячі років. Тепер він «*о власній силі йде*», тобто не потребує нічиєї допомоги, оскільки «розповився», розвинувся, став самодостатнім, «дорослим». А якщо так, то репресивні структури в колишні часи переслідували дитинний

[129] *Трофимук М., Трофимук О.* Латинсько-український словник. – Львів: ЛБА, 2001. – С. 548.

дух пізнання, помилково трактуючи його як ворога Церкви і держави. Ознаки «дорослості» духа Вічного революціонера явлено у тексті: «*І простується, міцніє, / І спішить туди, де дніє; / Словом сильним, мов трубою, / Міліони зве з собою, – / Міліони радо йдуть, / Бо се голос духа чуть*» [т. 1, с. 22]. «Дорослість» насправді може виявитися неповною, наближеною до юності, а не до зрілості. Нестримна сила духа Вічного революціонера, яка заволодіває мільйонами, що «радо йдуть» на поклик його слова-голосу, – це не конче ознака остаточної дорослості. Сила, що наростає і ще не вміє стримати саму себе, притаманна власне юності.

Третя строфа – про переливання сили духа Вічного революціонера у життя безсилих і знедолених, про чудодійне перетворення безсилих у борців.

Четверта строфа дає якнайчіткіше визначення Вічному революціонерові, яке вияснює всі затемнені місця у попередніх строфах: «*Вічний революційонер – / Дух, наука, думка, воля* <...>» [т. 1, с. 24]. Ключове слово у цьому визначенні – наука. Наука, яка зійшла з університетських кафедр і стала відчутно впливати на суспільні процеси, – і справді одне з найпереконливіших у час написання цього вірша втілень Вічного революціонера, що «*від тисяч літ родився, / Та аж вчора розповився / І о власній силі йде*» [т. 1, с. 22]. У цьому визначенні поняття «*Дух, наука, думка, воля*» – тотожні. Дух пізнання розвиває науку, розкріпачує думку, стимулює волевиявлення людини. Цей дух не ховається в пітьмі – в закритому, затемненому, репресивному пласкому просторі. Він – антитеза насиллю, омані, затемненню, ув'язненню, «спутаності»: «*Не дасть спутатись тепер*» [т. 1, с. 24]. Останні рядки вірша стверджують остаточність, незворотність і стрімкість змін, які пронизують усю світобудову.

Отже, Вічний революціонер – це дух науки в суспільстві, яке стрімко індустріалізується, це та домінанта розвитку сучасної цивілізації, без якої вже не обійтися. Саме тому цей дух всепроникний і всеперетворюючий. Саме тому репресивні інституції безсилі і приречені на руйнування. Ймовірність того, що саме наука, покликана створювати і модернізовувати нові технології, може стати інструментом ще ефективніших маніпуляцій панівного класу як окремою людиною, так і великими соціальними групами, не розглядається у цьому вірші. Наука як втілення духа Вічного революціонера – Франко у цьому не сумнівається – перетворює суспільство на благо трудящих, руйнуючи, замінюючи неефективні технології, закостенілі форми

суспільних відносин на нові, прогресивніші. Наука не може залежати від свавілля можновладців («*о власній силі йде*»), вона підпорядкована своїм законам, а тому її розвиток неможливо спинити, як неможливо згасити «*розвидняющийся день*». У постіндустріальну добу віра в науку як порятунок від усіх соціальних бід похитнулася. Розвиток технологій не так зменшує, як збільшує кількість соціальних напруг і катаклізмів, які загрожують не лише окремим прошаркам суспільства, а й сучасній цивілізації в цілому. Інтенсивний розвиток науки не знімає екзистенційних викликів, на які приречена людина. Наука не може змінити людську природу, не спроможна вивести людину за межі відвічного протистояння добра і зла. Тому варто уважніше простежити, як виявляється людина як суб'єкт у цьому вірші.

На перший погляд, людина як суб'єкт прямо не виявляється у тексті цієї поезії. Людину об'єктивізовано, зафіксовано у межах того чи того прошарку соціуму, названо як соціального персонажа з властивою йому роллю. Після нескладної граматичної дії можна отримати приблизно такий ряд соціальних ролей, згаданих у цьому вірші: піп, цар, воїн, шпигун, мужик, ремісник. Та вже у другому рядку маємо фактичне визначення людини як єдності духового і тілесного – «*Дух, що тіло рве до бою*». У соціального персонажа-функції духові порухи приспано, а тілесні – зведено до механічних, чітко регламентованих рухів. Хто ж є тою людиною, чиє тіло, сповнене духом Вічного революціонера, таки поривається до бою, до стрімкого виходу за межі встановлених соціумом функцій? Відповідь самозрозуміла – це той, хто проголошує ці рядки, хто є автором цих рядків, тобто сам поет поет – Франко. Якщо б дія духа Вічного революціонера виявлялася в якийсь інший спосіб, наприклад, примушувала б людину конспіруватися, переховуватися, то читач отримав би від автора інший текст. Авторський голос у цьому вірші – це привселюдне повноголосе свідчення. Франко як автор-промовець і є ліричним суб'єктом «Гімну», тоді як Вічний революціонер – ліричний герой цієї поезії. Автор (ліричний суб'єкт) утверджує, виголошує мовою поезії нове для багатьох і безперечне для себе знання: наблизився час незворотніх суспільних змін, які поліпшать життя знедолених. Ліричний суб'єкт – носій і розповсюджувач цього знання. Саме в цьому і полягає його боротьба, його бій «*за поступ, щастя й волю*». Ліричний суб'єкт – той, хто чує «*голос духа*», та він переконує і себе, і читача, що цей голос, на поклик якого «*Міліони радо йдуть*», – «*чути скрізь*». Оте «скрізь» одразу ж і уточнюється – «*По місцях недолі й сліз*». Те, що «голос

духа» звучить у душі ліричного суб'єкта, не мало б викликати сумнівів у читача. Та чи варто покладатися на твердження ліричного суб'єкта, що «голос духа чути скрізь»? За яких умов цей «голос духа» міг би лунати і бути чутим скрізь – так, щоб цей факт був засвідчений багатьма? – За таких умов, коли б сучасники Франка чули той самий «голос духа», тобто – коли б голос надходив ззовні, був би зовнішньою даністю. А дух не може діяти на всіх однаково, як, скажімо, голос диктора, бо кожен сприймач має свою індивідуальну чутливість (або взагалі не має жодної) до духового. Ліричний суб'єкт вірить, що знедолені відчувають те саме, що і він, – духове оновлення і порив від старого ладу до нового. Сила і завзяття знедолених, що мають народитися замість нарікань і нещасть у якийсь чудодійний спосіб, можуть стати перетворюючими чинниками лише за умови одночасного рушення мільйонів, дії яких узгоджено. Ліричний суб'єкт не припускав, що лише небагатьом чути голос Вічного революціонера, про що, до речі, свідчили обставини життя автора (Франко написав цей вірш, перебуваючи під арештом у в'язниці в Коломиї). Третя строфа поезії вказує на віру ліричного суб'єкта в одночасну дію духа Вічного революціонера на пригноблені маси суспільства. А це радше візія майбутнього, а не стан речей початку 80-х рр. XIX ст., коли вірш був написаний і вперше надрукований. Ліричний суб'єкт навіть готовий налаштуватися на тривалу боротьбу, взяти до відома, що його покоління не зазнає кращої долі в боротьбі за нове справедливе суспільство, та бодай здобуде її для своїх синів. Він і не припускає думки, що дух Вічного революціонера промовляє до небагатьох, і тим більше, що це промовляння облудного духа-дурисвіта. Плодами діяльності духа Вічного революціонера найперше мало б стати знищення чинного соціального устрою, який уже й сам став руїною («*Розвалилась зла руїна*») внаслідок могутнього рушення одухотворених мас. Натомість апостол Павло зосереджував увагу сповідників християнської віри на інших духових плодах: «Плід же Духа – любов, радість, мир, довготерпіння, ласкавість, доброта, віра, лагідність, стриманість» (Гл. 5:22–23).

Ліричний суб'єкт поезії «Гімн» відданий саме духові Вічного революціонера, духові боротьби, озброєному науковим знанням, переконує всіх, хто ще сумнівається, що час пришестя і всеприсутності Вічного революціонера вже настав, перейнятий візією неодмінних перемін, переносить із майбутнього у доконаний минулий час остаточну руйнацію несправедливого суспільного устрою («*Розвалилась*

зла руїна, / Покотилася лавина <…>» [т. 1, с. 24]). Ліричний суб'єкт у цьому вірші – суцільний, нероздвоєний, позбавлений будь-яких індивідуальних рис (і національних теж), жодного разу прямо не виявлений у тексті, перейнятий не собою, а ліричним персонажем – героєм вірша, яким є дух Вічного революціонера. Ліричний суб'єкт поезії «Гімн» виявляється як голос утвердження, адресований не комусь конкретному, але всім, незалежно від будь-яких відмінностей. Згідно з біблійною алюзією, цей голос можна назвати апостольським.

Вірш «Гімн» складається з чотирьох десятирядкових строф, зв'язок між якими посилено повторами-інверсіями («*Він живе, він ще не вмер*» – 4-ий рядок 1-ої строфи, «*Він не вмер, він ще живе!*» – 2-ої строфи; «*Бо се голос духа чуть*» – останній рядок 2-ої строфи, «*Голос духа чути скрізь*» – 1-ий рядок 3-ої строфи і повторений у 1-му рядку 4-ої строфи 1-ий рядок 1-ої строфи – «Вічний революціонер»). Схема римування – ABBACCDDEE. Розмір – чотиристоповий хорей, збагачений пірихіями. У першій строфі у 6-му і 7-му рядках відчутний ритмозбій («*Ані війська муштровані, / Ні гармати лаштовані*»), який перетворює хорей в анапест з дактилічною клаузулою. Точні рими (революцьонер – вмер) сусідять з неточними (бою–волю). Ритмічність посилено анафорами – «*Ні*» у першій строфі, «*І*» у другій, «*По*» у третій, «*Не*» у четвертій.

Образна мова поезії «Гімн» украй стримана. Єдиним образом-символом із наскрізним текстовим полем власне і є Вічний революціонер – образ, який Франко свідомо чи несвідомо запозичив із твору Ю. Словацького. На тлі поширеного уявлення про революційність як стрімку, але нетривалу подієвість означення щодо революціонера «вічний» сприймається як антитеза-гіпербола. Цю контекстуальну і текстуальну антитетичність витримано в усіх чотирьох строфах «Гімну». Її протилежні полюси – рух і безрух, живе і мертве, сила і безсилля, щастя і нещастя, світло і темрява. Гіперболу зіштовхнуто з літотою: «*Хоч від тисяч літ родився, / Та аж вчора розповився* <…>» [т. 1, с. 22]. Двічі застосовано порівняльні звороти: «*Словом сильним, мов трубою* <…>» [т. 1, с. 22], «<…> *згасила, мов огень* <…>» [т. 1, с. 24].

Вірш «Гімн» нагадує розгорнуте визначення, яке з'ясовує, хто такий Вічний революціонер, які риси йому притаманні, в чому його призначення, хто його вороги і спільники. Відповіді на ці питання – максимально точні і недвозначні, тому й метафоричність зведено до мінімуму. У 1-ій строфі відчутно переважають іменники над

дієловами (13 проти 5), натомість у 2-ій строфі дієслова перважають над іменниками (11 проти 7), що створює відчуття наростання дії. Абстрактні поняття (поступ, щастя, воля, сила, слово…) врівноважено конкретними (військо, гармата, хата, верстат…), та всі вони тяжіють до символічного наповнення. Усі поняття у вірші «Гімн» сприймаються як символи суспільної боротьби, які набувають символічного значення завдяки всеприсутності духа Вічного революціонера.

«Гімн» («Вічний революцйонер…») – один із найпопулярніших творів Франка, перекладений багатьма чужими мовами[129a]. На музику твір поклав М. Лисенко. Згодом свою музичну версію твору запропонував також С. Людкевич.

[129a] Див.: *Франко І.* Вічний революціонер: Мовами народів світу / Упорядк. і авт. прим. М. Мороз; Вступ. ст. Г. Нудьги. – 3-є вид., доп. – Львів: Каменяр, 1989. – 150 с.

«ЧОВЕН»

«**Човен**» (первісна назва – «Вічні питання») – філософський вірш-алегорія Франка, що в умовно-інакомовній формі висловлює світоглядно-екзистенційні пошуки письменника періоду «пророцтва і бунту». Написаний у Стрию 13 червня 1880 р. (місце й дату створення зазначив сам автор у післятекстовій примітці); надісланий у липні – серпні 1881 р. з Нагуєвич до Львова І. Белеєві для публікації у журналі «Світ» [див.: т. 48, с. 286]. Уперше надрукований у журналі «Світ» (1881. – № 8/9. – С. 150) під назвою «Вічні питання». Згодом зі зміненим заголовком («Човен») твір увійшов до циклу філософських алегорій «Excelsior!» другого видання збірки «З вершин і низин» (Львів, 1893. – С. 53; вірш IV).

Поезії «Човен» Франко в листі до І. Белея (Нагуєвичі, липень – серпень 1881 р.) дав цікаву, дещо іронічну авторську характеристику, підкресливши її філософський зміст: «<…> Властиво не лірика, а філософія, nothdürftig in Poesie gekleidet [*нім.* – сяк-так одягнена в поезію. – *Б. Т.*]» [т. 48, с. 286]. Твір і справді позначений глибокою філософічністю, інтелектуалізмом екзистенційно-онтологічної проблематики, виразною морально-дидактичною настановою. В основі ейдологічної організації тексту – традиційний мариністичний топос човна у бурхливому морі, один із найпоширеніших у світовій художній словесності, у тім числі й українській. Глибоко вкорінений у міфологічних уявленнях про воду як космогонічний первень, мариністичний топос вельми розповсюджений у фольклорі різних народів (до прикладу, – українська дума «Буря на Чорному морі»), Біблії (старозаповітна міфологема всесвітнього потопу й Ноєвого ковчегу, образи «житейського моря», гавані й «петри» із Псалтиря та Нового заповіту), античній літературі («Одіссея» Гомера, «Аргонавтика» Аполлонія Родоського, «Енеїда» Вергілія, оди Горація, елегії й «Метаморфози» Овідія та ін.), письменстві Середньовіччя й Ренесансу (твори отців церкви, англосаксонський героїчний епос «Беовульф», «Лузіади» Л. де Камоенса, «Буря» В. Шекспіра, «Корабель дурнів» С. Бранта й ін.). На українському ґрунті топос човна серед моря особливого розквіту зазнав у поезії бароко й романтизму. Так, мариністичні мотиви, що символізують несталість і хисткість буття людини у світі, часто трапля-

ються у творчості К. Транквіліона-Ставровецького, А. Радивиловського, І. Ґалятовського, Д. Туптала, С. Яворського, Л. Барановича, М. Смотрицького, С. Полоцького, Г. Сковороди і багатьох інших барокових письменників. У літературі українського романтизму також є чимало інтерпретацій топосу човна серед розбурханої водної стихії, здебільшого трагічно-песимістичного чи принаймні журливо-елегійного звучання, – «Човен» Є. Гребінки, «Човник» В. Забіли, «Човен» І. Гушалевича, «Журба» Л. Боровиковського, «Послідня життя тоска» М. Устияновича, «Вітер з гаєм розмовляє…» Т. Шевченка та ін. У постромантичну епоху українську поетичну мариністику збагатили твори Лесі Українки, А. Кримського, О. Олеся, М. Вороного, Дніпрової Чайки, Христі Алчевської, Г. Чупринки, М. Чернявського, Б. Лепкого, П. Карманського, В. Пачовського, П. Тичини, М. Рильського, О. Влизька, М. Бажана, Є. Маланюка, О. Ольжича, Б. І. Антонича, С. Гординського та багатьох інших письменників (художнє осягнення моря в цей період зазвичай тяжіє до неоромантичної чи символістської естетики).

Франків «Човен», отже, вписаний у потужну й історично тяглу національну традицію поетичної мариністики. Твір постав на розлогому інтертекстуальному тлі. Крім того, досить широким є й «внутрішній» контекст алегорії в межах творчості письменника, який звертався до мотиву човна (барки, корабля) серед водної стихії (ріки, моря, океану) і в ранній творчості (вже в першій, суто романтичній збірці поета, «Баляди і розкази», знаходимо дві інтерпретації топосу: балади «Рибак серед моря» та «Керманич»), і після написання «Човна» (образи моря, океану й суден у «ліричній драмі» «Зів'яле листя»; постать керманича на весільній дарабі в поезії «Над великою рікою…» з циклу «В плен-ері» збірки «Із днів журби»; лейтмотивний образ моря та фінальний образ барки у філософській поемі «Іван Вишенський»; маленька барка з керманичем-Спасителем на Чорномор'ї в поезії «Як голова болить!..» та мужні мореплавці-конкістадори, мандрівники бурхливим океаном з бойового гімну «Конкістадори» у книзі «Semper tiro» та ін.). Одначе з-поміж усіх Франкових художніх інтерпретацій мариністичного топосу алегорія «Човен» найяскравіша і філософічно найглибша.

Використавши традиційну символіку (човен, море, хвилі, пристань), письменник звернувся до не менш традиційної для поетичної мариністики екзистенційної проблематики (роздумів про сутність і призначення людського життя у світі). Антиномія нескінченності

Всесвіту та нікчемності й незахищеності людини персоніфікується в парі алегоричних ліричних персонажів. Філософсько-ліричну рефлексію автор втілює в композиційно-мовленнєву форму рольового діалогу двох олюднених «героїв» – хвилі і човна. При цьому Франко не так протиставляє, як зіставляє людину-човен і море життя; вони вочевидь прагнуть дійти порозуміння, причому – що прикметно – з ініціативи хвилі. Предмет бесіди-диспуту човна і хвилі – диспозиція людини і буттєвого океану. Варто наголосити, що в цьому тексті основне, вічне філософське питання формулюється цілком у дусі А. Камю: чи варте життя, щоб його прожити, а чи самогубство – найбільш гідний вихід з абсурдного світу? Хвиля, «*мов дитя, цікава*», ставить перед своїм співрозмовником вічні питання (пригадаймо першоназву твору): «*Хто ти, човне? Що ти, човне? Відки і куди пливеш? / І за чим туди шукаєш? Що пробув? Чого ще ждеш?*» [т. 1, с. 65]. Човнові ці запитання видаються нерозв'язними: «*Відки взявся я – не знаю; чим прийдеться закінчить / Біг мій вічний – тож не знаю*» [т. 1, с. 65]. Світ постає незрозумілим нагромадженням суперечливих – ворожих і прихильних – сил, спокус і таємниць: «*Хвиля носить, буря рве, / Скали грозять, надять-просять к собі береги мене*» [т. 1, с. 65]. Ба більше – цей вічний мандрівник і не прагне розв'язувати екзистенційні проблеми (хто я? звідки? куди? навіщо?), не вбачає сенсу у пошуках відповідей. Хоча він спочатку й прикривається відчепним «не знаю», насправді його світоглядна позиція вже чітко скристалізована у специфічну *філософію резигнації*. Це філософія зневіри в собі і в світі та байдужості до себе й до світу, нежертовного самозречення й самозаперечення, відмови од намагань віднайти ціннісні орієнтири для усвідомленої, доцільної активності, цілковитої покори долі, примирення з абсурдністю буття, котре постає як буття-до-смерті, мовою образів – життя «понад власним гробом». Ліричний протагоніст надзвичайно точно діагностує власну екзистенційну ситуацію – завше на тонкому лезі буття, завше на межі життя і смерті, завше перед загрозою загибелі, оперуючи при цьому поняттями-переживаннями, що дослівно збігаються з екзистенціалами С. К'єркеґора: тривога, страх, біль, туга, смерть.

Протилежну позицію репрезентує хвиля, яка всупереч похмурій танатософії човна обстоює бадьоро-життєствердне, віталістичне кредо. Тотальний трагізм буття і повсякчасний ризик смерті – ще не привід здаватися у життєвій борні. І якщо хоч один із десяти човнів дійшов до пристані – шукати мети варто. Адже «<…> *ніде той не*

дійде, / Хто не має цілі» [т. 1, с. 65] – девізовий афоризм, який концентрує в стислій, лаконічній формі філософський сенс алегорії. «*Човне, як пливеш, то знай же, де!*» – закликає хвиля свого побратима («*Човне-брате*…»), який перед тим називав її своїм життям… і своїм гробом. Ув амбівалентній структурі буття човен помічав тільки темні, болючі аспекти, і це вселяло йому зневіру у власних силах та власній спроможності осягнути сенс власного-таки існування. Хвиля ж звертає його увагу і на протилежні, світлі виміри екзистенції. Опозиція ідейних настанов двох алегоричних персонажів (їхня дискусія – це, за великим рахунком, не що інше, як своєрідний варіант принципових для Франкової творчості мотивів «двійництва» і «поєдинку»), таким чином, відбиває контрастне, «чорно-біле» тогочасне світобачення самого автора, духово розчахнутого межи світлом і темрявою, вершинами й низинами, вірою і зневірою. Зміст філософської алегорії «Човен» – глибокий і водночас прозорий. Життя повинно мати мету, і завдання людини – знайти її і прагнути дійти до неї. Тільки тоді людське існування набуває сенсу, тільки тоді не страшно стати перед обличчям смерті.

Своєрідність франківської інтерпретації мариністичного топосу визначають кілька чинників. По-перше, поет, порівняно з попередниками, відчутно психологізує образ човна, намагається немовби зазирнути йому в душу, збагнути внутрішню мотивацію його поведінки. По-друге, на місці бездонної прірви («пучини») між човном і морем, людиною і світом, типової для світорозуміння письменників бароко і романтизму, Франко вбачає можливість гармонізації суб'єкта та об'єктивної реальності. У більшості дофранківських поетичних варіацій на тему човна людина й життєве море однозначно трактувалися як супротилежні, несумісні первні: вода як вічно плинна, мінлива, непостійна природна стихія завше поставала як ворожа човнові сліпа могутня сила, котра здебільшого символізувала долю (фатум), природну необхідність, Божу волю чи диявольські спокуси тощо. У Франка – «*разом хвиля і плавець*» [т. 3, с. 46]; хвиля не лише провадить із човном діалог, а й намагається допомогти йому подолати зневіру, підтримує його як товариша. Якщо послідовно трактувати хвилю як мікрообраз життєвого моря, то з цього симбіозу човна і хвилі випливає важливий висновок: хвилі життя, якими сильними вони не були б, – не ворожі людині. Вона має лише правильно серед них зорієнтуватися, навчитися з ними співдіяти, вступаючи в гру світових сил на правах самостійного гравця, а не іграшки.

По-третє, у Франковій інтерпретації топосу відбувається антропологізація основного конфлікту, переорієнтація «філософської віри» (К. Ясперс) – з Бога на світ, із заспокоєння в Христовій гавані вічного блаженства на радість руху й поступу. Якщо поетична філософія барокових поетів-мариністів (скажімо, Г. Сковороди) теоцентрична, то Франка – антропоцентрична. Деміурга він немовби виносить «за дужки» і тим самим покладає всю відповідальність за власну долю на саму людину – цілком у дусі «атеїстичного» екзистенціалізму. Виразне екзистенціальне забарвлення філософської проблематики твору десакралізоване; віра тут не розглядається в площині взаємин людини з Богом, це радше віра в себе, у власні сили. Човен не шукає собі Спасителя-керманича; хвиля спонукає його стати самому собі керманичем, самому собі долею. Секуляризований, позбавлений релігійного підтексту і сам мікрообраз цілі-пристані. Ціль плавби – це, вочевидь, не гавань цілковитого божественного спокою, а щастя діяльного життя. Принцип особистої активності суб'єкта, спроможного до самообирання й цілепокладання, домінує у Франковому «Човні». По-четверте, майже суцільно безпросвітний песимізм, характерний для романтичного осмислення мотиву човна (особливо в українській поезії), у Франка трансформується в трагічний оптимізм. У цьому сенсі Франків «Човен», романтичний за своєю поетикою, – це подолання романтизму, утвердження потреби тверезого, реалістично-прагматичного погляду на життя, не захмареного культом страждання. По-п'яте, Франко чи не вперше в історії метаморфоз цього топосу (принаймні, в новій українській літературі) розігрує «загальне місце» в особах, діалогізує образну конструкцію. У романтиків поезія про човен завше відбивала монологічну свідомість човна – alter ego ліричного суб'єкта, відтак відповідь на всі питання була одна й остаточна. У Франка ж філософсько-лірична колізія межи човном і хвилею, попри те, що авторські симпатії виразно на боці останньої, залишається остаточно нерозв'язаною: чітко окреслена світоглядна опозиція відбиває діалектичну суперечливість духових шукань. Невідомо, чи пристане човен до філософії хвилі, чи залишиться при своїй власній, але варто замислитись, до якої позиції слід схилитися читачеві. Так діалогічність переростає у відкритість, незавершеність пошуку істини.

Мариністичний топос у алегорії «Човен» – не просто пейзажна замальовка, а художня модель (концепція) світу й людського існування в ньому, цілісна поетична філософія. Ідейну логіку твору втілено в чітку віршостилістичну конструкцію з восьми катренів із парними

чоловічими римами, ритм яких організований 8-стоповим хореєм із цезурою посередині (після четвертої стопи). Іноді музика вірша збагачується внутрішніми римами: «*Човне-бр**ате**, втіх шук**ати** серед смерті, верх могил – / Се ж не г**оре**! Глянь на м**оре**, кілько тут несесь вітрил!*» [т. 1, с. 65]. Жвавий світоглядний діалог ліричних персонажів утілений у адекватний – розмовно-говірний – тип віршової інтонації, для якого характерні імітація відтінків живого мовлення, швидкий темпоритм, рухливість і невимушеність інтонаційних ходів, енжамбемани, численні риторичні запитання, звертання, оклики тощо. Водночас симетрія ритміко-синтаксичної структури вірша, часто організована за принципом прямої та зворотної градації (наростання та спадання інтонації), різноманітні повтори, сувора строфічність, чіткий порядок римування надають йому рис наспівної інтонації, а саме найскладнішої її форми – романсної. Такий ритміко-інтонаційний лад підкреслює динамізм діалогічного розгортання філософсько-поетичної рефлексії.

У цьому розгортанні виокремлюється два композиційно-смислових сегменти: перший (строфи 1–5) – обмін репліками між хвилею і човном (запитання – відповідь), другий (строфи 6–8) – афористичний підсумок-резюме – життєствердний висновок хвилі у відповідь на песимістичні міркування човна. Окрім усепроникної алегорії й персоніфікації, систему образотворчих засобів тексту характеризує значна кількість риторичних фігур (запитань, стверджень, окликів і закликів), антитез («*Хвилі – то життя, то гріб мій, пестощі і смерть моя*»; «*Нині жити, завтра гнити*»), влучних характеротворчих епітетів і порівнянь (хвиля, «*мов дитя, цікава*», «*ніжна, мов дитина*»), філософізованих символів (моря, гробу, природи-матері, числової символіки – мотивна діада ліричних персонажів, дев'ять човнів, які втонули, і десятий, який доплив до мети, тощо). Поетичне мовлення часто-густо підкреслено афористичне, що взагалі притаманно індивідуальному стилеві Франка-поета, а Франка як філософського поета – особливо.

Вірш «Човен» – один із найяскравіших та ідейно-художньо найдовершеніших зразків Франкової філософської лірики «пророцтва і бунту», який алегорично кристалізує й упластичнює ідеї, принципові для розуміння світогляду письменника[130].

[130] Див. також: *Тихолоз Б.* Від алегорії до символу (філософсько-поетичний тайнопис циклу Івана Франка «Excelsior!») // Визвольний шлях. – 2002. – Кн. 11 (656). – С. 88–104; *Його-таки.* Філософсько-поетична мариністика Г. Сковороди та І. Франка (Діалог через століття) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 6 (27). – С. 122–132.

«БОТОКУДИ»

«Ботокуди» – бурлескна сатирична поема Франка, вперше надрукована у другому виданні книги «З вершин і низин» (Львів, 1893, розділ «Профілі і маски», цикл «Оси», число VIII). Збереглися три автографи, що становлять різні редакції, жодна з яких не збігається повністю з першодруком поеми. Автограф № 215, с. 425–427, – частина першої редакції, без назви і мотто; № 239, с. 1–9, – фрагменти чистовика першої редакції поеми з заголовком «Вісті з краю ботокудів. Частина перша», мотто, з підсторінковими примітками-поясненнями окремих слів; № 232, с. 25–38, – чистовий рукопис нового варіанта твору під назвою «Вісті з краю ботокудів», який ліг в основу тексту, поданого для другого видання книги «З вершин і низин». Цей варіант уміщено в розділі «Інші редакції та варіанти» ЗТ [т. 1, с. 351–385].

Тексти автографів № 215, № 232, № 239 вперше опублікував академік М. Возняк у журналі «Вікна» (1932. – № 9. – С. 31–47).

Початкову версію поеми Франко написав у лютому і березні 1880 р. в коломийській тюрмі, про що свідчить сам автор у короткій передмові до поеми у книзі «З вершин і низин», а також датування поеми в автографі № 232 на останній сторінці. За життя Франко жодного разу не надрукував поему повністю. У другому виданні «З вершин і низин» подано скорочену версію (СВ) «Ботокудів» з таким поясненням автора у передмові до книги: «<…> з неї даю тільки виривки, переплітані прозовим рефератом з того, що, по-моєму, не стоїть тепер друкувати так, як тоді було написане» [т. 1, с. 20].

Рукопис першого варіанта поеми довший час зберігався в приватному архіві О. Маковея і повернувся до Франка, вочевидь, на прохання автора, наприкінці 1912 р., про що свідчить лист О. Маковея до Франка: «Впв. Пане Доктор! Вибачте, що не зараз приніс рукопис. Через часте переводження мого добра з хати до хати папери перекидалися і трудно було найти Ваших "Ботокудів". Віддаю все в порядку. Здорові будьте! О. Маковей. 22. XI. 1912»[131]. Отже, Франко вважав за потрібне ознайомити з повною версією (ПВ) поеми принаймні О. Маковея і, одразу ж після написання, М. Драгоманова, за порадою

[131] *Скоць А.* Поеми Івана Франка. – С. 17.

якого і не друкував її певний час. Зважаючи на думку М. Драгоманова, в першодруці поеми Франко зробив значні купюри, про що написав у короткій передмові до поеми: «За радою М. Драгоманова, я не друкував її досі. Прочитавши тепер рукопись, я побачив, що друкувати сю поемку в цілості не стоїть, хоч деякі її уступи і досі не стратили інтересу. Не хотячи переробляти цілості в дусі теперішніх моїх поглядів політичних і артистичних, я зважився подати тут тільки деякі шматочки моєї поеми, зліплюючи їх у одно коротенькими прозовими переповідками того, що пропущено» [т. 1, с. 105]. Скорочуючи поему для публікації у другому виданні «З вершин і низин», Франко залишив ті уривки, які, на його думку, все ще «не стратили інтересу», та все ж переповів прозою, водночас коментуючи залишене, те, що скоротив. Скорочене нібито не відповідало новим політичним і артистичним (мистецьким) поглядам Франка, та навіть у скороченому вигляді зміст поеми не зазнав суттєвих змін: Франкові йшлося про висміювання-розвінчування новопосталої після реформ австрійського уряду 1848 р. галицько-руської ідентичності, важливим чинником якої була українська греко-католицька церква. У передмові до поеми Франко пише, що він «під назвою ботокудів осміяв звісну часть нашої галицько-руської інтелігенції і деякі моменти з її історії від 1848 року» [т. 1, с. 105]. Ця заувага про «звісну часть» пропонує читачам, які теж можуть належати до «галицько-руської інтелігенції», розпізнати під маскою ботокудів справжні обличчя і, можливо, імена. А. Скоць вважає, що йдеться про «<…> дві ворожі між собою партії – народовську і москвофільську»[132]. Насправді у СВ можна виділити лише два ворогуючі між собою ботокудські табори, які виникли внаслідок ритуально-догматичних суперечок навколо греко-уніатського обряду: «*Все те тягне до таборів / Папських або схизматичних*» [т. 1, с. 116]. Франко здійснює прозору заміну, називаючи обряд греко-католицької (уніатської) церкви греко-уніатським. Принцип прозорої метонімії (перейменування) – наскрізний у поемі. Метонімію поєднано з прямим називанням, за якого, наприклад, певні географічні назви (Сян, Буг, Дністер, Рим, Європа), прізвища (Прудон, Штраус, Маркс, Дарвін) залишаються незмінними. Таке поєднання дійсних назв та імен зі зміненими створює ефект химерності, віртуальності ботокудства – дивовижної псевдоспільноти в людській спільноті, яка не хоче підлягати закономірностям розвитку цивілізованого людства, а наполягає на непорушності своїх прадідівських звичаїв

[132] Там само. – С. 18.

і обрядів. Дві найважливіші ботокудські цінності – це кирилична азбука і греко-уніатський обряд, на захист непорушності якого став отець Нещасний Филимон. Цьому присвячено майже половину строф СВ. Скорочуючи поему, Франко мав на меті зберегти і увиразнити головне – критику новопосталої ботокудської ідентичності, що самовпевнено вважає себе чимось первісним і основоположним. СВ – це послідовне зображення етапів формування ботокудської ідентичності з одночасним її розвінчуванням.

Зачин поеми – це бурлескне звернення до музи, яку в першій же строфі названо здеградованою з богині повитухою зелепугів (поетів-початківців, як це видно з контексту). Процес деградації музи почався ще тоді, коли гекзаметри Гомера, а передовсім, звернення до музи у першому вірші «Іліади», почали скандувати гімназисти. У третій і четвертій строфах зачину статус музи ще більше понижено – вона перетворилася в повію («з рук до рук пішла»), грішницю, яка понаводила на світ багато недоростків (графоманів). Їй більше не вірять, не дають за неї і гроша. Авторові жаль стареньку музу, і він пропонує їй – «*<…> не до співу, / Не до любощів, причудів, / Не до вигадок би братись, / А до серіозних трудів*» [т. 1, с. 106]. Тональність звернення до музи – панібратська, майже брутальна. Високий статус музи, який ще шанували романтики, включно з Т. Шевченком (вірш «Муза»), тут підважено і зневажено. Стару музу, колишню богиню, а згодом повію, запрошено автором до серйозної праці, яку та вже не здатна виконувати. Уся відповідальність за цю працю («*серіозні труди*») лягає на сумління автора. Апострофа до музи підказує читачеві, як сприймати поему: в бурлескній знущально-викривальній стилістиці криється серйозний намір Франка демаскувати тих, кого в поемі названо ботокудами.

СВ не поділено на розділи, її текст, що складається зі строф і коментарів-переказів між строфами, – суцільний, та у ньому можна виокремити декілька менших і більших епізодів, на чому почасти наголошено і в міжстрофових коментарях. Зразу ж після апострофи міститься заувага про те, що у краю ботокудів живуть «*Всумішку троякі люди: / Неприязні елементи, / Бидло й праві ботокуди*» [т. 1, с. 106]. Франко коментує: «*Під “неприязними елементами” розуміються поляки <…>*» [т. 1, с. 106] – і не коментує, кого названо бидлом. «*Неприязні елементи*» вороже ставляться до правих (справжніх) ботокудів, вони ботокудів «*раді б в каші з’їсти*». Бидло зображено одною строфою як тілесних, позбавлених духовного

виміру істот, як худобу: «*З масті сіре, їсть невпинно / (Як є що), спить, робить, родить, / Ну, і богу душу винно*» [т. 1, с. 106]. Неясно, як бидло пов'язане з «*неприязними елементами*», та з ботокудами воно пов'язане як із «*лікарями*» і «*педагогами*». Ботокуди лікують нервову дразливість бидла постом і дають читати требники, щоб відібрати «*охоту до науки*». Характеристика ботокудів, третього люду з «*трояких людей*», розтягується на вісім строф, в яких іронічно їх названо «*героями*», «*підпорами*», «*стовпами порядку й віри*», «*борцями*», «*ціцеронами*», «*артистами*», «*лікарями*», «*педагогами*», «*мудрими людьми*». Паралельно до цього псевдопатетичного іронічного називання йде розвінчування діяльності ботокудів, наприклад: «*Латають усім сумління, / А в сорочці роблять діри*», «*Б'ються сміло, мов Горації, / О посади, ад'юнктури, / О стипендії та дотації*» [т. 1, с. 107]. Ботокуди промовляють з амвону і співають акафисти, рекомендують бидлові в якості ліків піст, а замість науки – читання требників. Тому можна вважати, що ботокуди належать до священичого стану або ж якнайтісніше з ним пов'язані. Ботокуди – феноменальне явище, Європа своїх ботокудів не має, – запевняє автор. «*Неприязні елементи*», тобто поляки поки що бездіяльні, хоча і «*раді б в каші з'їсти*» правих (справжніх) ботокудів. Ці «елементи» не ототожнюються з тим чи іншим суспільним прошарком. Можна припустити, що «бидло», оскільки воно пов'язане з правими (справжніми) ботокудами, – це несправжні ботокуди, недоботокуди. Праві ботокуди дбають, щоб «бидло» так і залишалося «бидлом», тобто темним неосвіченим людом. Праві ботокуди володіють особливою ідентичністю, якою не бажають ділитися з «бидлом», та все ж намагаються її у свій спосіб поширювати. З'ясуванню походження ботокудів присвячено скорочену версію другого розділу, з якого стає зрозумілим, що існує два протилежні погляди на це питання. До 1848 р., коли прийшов «*дивний гедзень на народи*», за переказами, був такий суспільний лад: зверху – канчук, знизу – грішні душі. «*Грішні душі, просте бидло, / Гнуло в праці карк свавільний, / А канчук гуляв свобідно, / Лад піддержував суспільний*» [т. 1, с. 108]. За словами «неприязних елементів», урядник Встидіон (паронімічно переіменований Стадіон Франц-Северин (1803–1853), намісник Галичини) саме 1848 р. створив ботокудів, після того, як «*бидло розгулялося, канчук пропав*», – і Франко недвозначно підкреслює – це сталося саме в Галичині. Цим коментарем Франко відкриває карти перед читачем, вказуючи, що

ботокудська історія – це історія становлення галицько-руської ідентичності. «*Неприязні елементи*» зображують творця ботокудів Встидіона як деміурга-невдаху. Йому вдалося створити не людей, а зажерливих монстрів: «*Руки в них лиш к собі горнуть, / Рот кричить лишень, чоло / З міді й юхту, ані мізку, / Ані серця не було*» [т. 1, с. 108]. Праві ботокуди сприймають версію «неприязних елементів» про своє походження як наклеп і брехню, натомість наполягають на своїй богостворености, первісності і автентичності: «*І з-поміж усіх народів / На землі лиш ми єдині / Так, як вийшли з рук господніх, / Так лишилися й донині*» [т. 1, с. 108]. Первісна глина творення, твердять ботокуди, ще досі лежить у їхній істоті. І тут на голос ботокудів накладається присуд Франка: та первісна глина ботокудської сутності їх «*<...> манить і тягне / В ріднім бабратись болоті*» [т. 1, с. 109]. Ці дві версії походження ботокудів – неймовірні, оскільки перша виводить ботокудів з волі однієї людини, а друга – безпосередньо з волі Божої, та ще з часів Адама. У першій версії ботокудам відмовлено в шляхетності й інтелектуальності, у другій – підкреслено їхню провінційність і неадекватно високу про себе думку, оскільки ботокуди вважають себе з-поміж усіх народів єдиним, не зіпсованим цивілізаційним розвитком. У цьому останньому пункті дві версії уподібнюються: ботокуди – це галичани-рутенці, які агресивно відкидають модерну цивілізацію, базовану на науковому знанні.

Та зовнішньої активності, пов'язаної з маркуванням ботокудської присутності в краю (утворення «Ботокудської ради», заснування «Голодного дому», відстоювання кириличної азбуки і греко-уніатського церковного обряду, видання друкованого органу), ботокудам до певного часу не бракує. Подальше розгортання СВ – це оповідь про вияви цієї зовнішньої активності ботокудів із центральним епізодом про сон Филимона і його бороду.

Так чи так, подій в історії ботокудів до 1848 р. не було, або ж вони про ці події забули. Одразу ж після розгляду двох версій про походження ботокудів Франко знайомить свого ймовірного читача з історією затвердження і встановлення ботокудського герба на «Голоднім домі» (паронімічне перейменування Народного дому, культурно-освітнього осередку, який 1849 р. відкрила у Львові Головна руська рада, що її Франко переіменовує в «Ботокудську раду»). Гербова діяльність «Ботокудської ради» – це тяжка праця, увінчана знаменитим результатом: «*І урядили такий герб: / Злотий пес на*

сонце бреше» [т. 1, с. 109]. З цього приводу А. Скоць зауважує: «До теми герба на "Народному домі" Іван Франко звернувся також у романі "Петрії і Довбущуки" (1875–1876). Герб на фасаді Львівського "Народного дому", що зображав позолоченого лева на скелі, одному з героїв твору, Олексі Довбущуку, уявляється як символ поневолення "нещасного краю". У гербі він бачить символічне зображення темноти трудового люду, жорстокість і сваволю давніх його князів, які пригноблювали народ, впертість і безсердечність його проводирів»[133]. Перетворення в гербі лева на пса, вочевидь, необхідне було Франкові для унаочнення змісту діяльності «Ботокудської ради» – пес бреше на сонце і повинен далі брехати. Зв'язок «Ботокудської ради» з її гербом – очевидний: «*І сидить в "Голоднім домі" / Ботокудська рада й досі, / Проти мрій, думок, теорій / Сміло голос свій підносить*» [т. 1, с. 109]. Брехання пса і голос ради – речі одного порядку. Діяльність ради, навіть у таких важливих для неї речах, як «гербова справа», – заповільнена, розтягнута на роки: «*Рік робили того пса, / Рік несли, а рік ставляли*» [т. 1, с. 109]. Цілком несподівано Франко прохоплюється у двох строфах про нове плем'я, яке родиться у «*ботокудському тихім краї*». Неясно, з яких зерен воно виростає, та чітко і цілком серйозно стверджено, що це «*Плем'я люте і безбожне, / Що смієсь з отих героїв, / Із стовпів тих ботокудських / І з покори їх старої*» [т. 1, с. 110]. У поемі не сказано більше нічого про це «*плем'я люте і безбожне*», та оскільки авторський голос осміює ботокудів так само, як і те нове плем'я сміється «з отих героїв», можна з певністю ствердить, що автор – один з представників нового племені у краю ботокудів. Автор оголошує з'яву не лише себе самого в якості осміювача ботокудів, а цілого племені осміювачів, та сам же ж і стверджує, що це плем'я лише «родиться». Тому автор і не розвиває тему діяльності нового племені як антитетичну до теми ботокудів. Оповідачеві залишається продовжувати почату ним самим справу – осміювати ботокудів, намагаючись залучити на свій бік читача. Для спільного осміювання з читачем подаються відомі читачеві події. Ці колізії, пов'язані з ботокудами, мали б на момент написання поеми вже набути суспільного розголосу і стати надбанням історії. Франко звертається до фактів недавньої історії Галичини після 1848 р., пише свою альтернативну віршовану історію ботокудів, сподіваючись на спільників-читачів. Та численних спільників-читачів на час написання поеми у Франка не було. Не

[133] Там само. – С. 24.

був таким спільником-читачем навіть М. Драгоманов. Нове плем'я, з якого могли б вийти такі читачі, й справді лише народжувалося. Найбільш імовірними читачами поеми могли б бути самі ботокуди, та навряд чи поема потішила б їх, а, найпевніше, образила б. Франко як автор сатиричної поеми опиняється у досить ризикованій позиції *самотнього осміювача*. Він сміється, коли ще ніхто не готовий приєднатися до його сміху. Тому сам автор як суб'єкт сміху часто буває роздратованим, і це роздратування формує іронічну образну настанову поеми, що тяжіє до сарказму і навіть образливих риторичних зворотів. Мета Франка – демаскувати, викрити ботокудів, вивести їх «на чисту воду», принизити їх в очах громади. Та громади, здатної переоцінити значення ботокудів, у ботокудському краю немає. «Неприязні елементи», тобто поляки, ставляться до ботокудів критично і навіть вороже й без додаткового їх розвінчування. «Бидло», тобто селяни-русини, не здатні сприйняти жодної аналітики. Самі ж ботокуди не в змозі відмовитися від самонавіювання про своє виняткове становище. Сучасному читачеві помітно, що внаслідок художньої трансформації Східної Галичини у Ботокудію переважно залишаються за дужками представники цісарської адміністрації, етнічні австрійці і галицькі євреї. Можливо, таке уникнення пов'язане з тим, що вплив ботокудів не поширювався ні на австрійських чиновників, ні на галицьких євреїв. Та все-таки в посиланні на «Ботокудську зорю» (перейменована «Зоря галицька», перша українська газета, що почала виходити у Львові 1848 р. як орган Головної руської ради) задекларовано програму лояльності ботокудів монархові і його урядові, відмежування від бунтарів і своєрідний патріотизм ботокудів. Програма ботокудів – брати від уряду те, що дають, розраховувати на ще більше дання, триматися своєї віри, уникати науково-технічного знання («*плювать нам на машини*»), багатіти за рахунок рідного краю, тобто паразитувати: «*Аж дійдемо – ми до панства, / Ти – до голої голоти*» [т. 1, с. 111]. Франко цими рядками вказує на паразитичну сутність ботокудів. Їх як паразитів підтримує монархічна влада, отже, вони потрібні владі. Текст «програми» натякає – від супротивного – на методи повалення і ботокудів, і влади: заміною лояльності на нелояльність, на вільнодумний бунт, коли задля вітчизни жертвують не лише «*без тіла душу*», а й тіло разом з душею. Свої надії автор покладає на «*плем'я люте і безбожне*», тому битва ботокудів і бунтарів переноситься на майбутнє. А поза тим ботокуди встрявають в інші «битви» – за азбуку і за греко-уніатський церковний обряд.

Коментар повідомляє: «*Слідуючий розділ поеми описує найважніше діло ботокудів – славну битву за азбуку*» [т. 1, с. 113].

«Неприязні елементи» підбивали ботокудів відмовитися від найлюбіших літер у кириличній азбуці, які вже застаріли: **Ъ** (йор), **Ы** (їри), **Ѣ** (ять). Більше того, вони хотіли кирилицю замінити латинським альфабетом. Їх аргументи виглядали спокусливо – переписані латиницею ботокудські писання зможе читати весь світ. Та ботокудам кирилиця потрібна якраз для того, щоб сховатися від світу. Відмовитися навіть від кількох застарілих літер кирилиці – для ботокудів те саме, що відмовитися від найціннішого, від свого майбутнього, від сили і слави. Ботокуди готові були згинути «*за йори та ять*». Три дні і чотири ночі ботокуди воювали криком, і за цей час було написано і видано три брошури. Про війну ботокудів за кирилицю М. Возняк пише: «Це та сама "Азбучна війна в Галичині 1859 р.", про яку оповів Франко докладно в статті під таким заголовком в 1913 р. в 104–106 томах "Записок Наук[ового] товариства ім. Шевченка у Львові". <…> Тут згадано три брошури против урядового проекту. Очевидно, Франко мав на думці оці брошури Богдана Дідицького з 1859 р.: "О неудобности латинской азбуки въ письменности русской", "Освѣдченіє руской азбуки дотычающоє" і "Споръ о рускую азбуку"» [т. 1, с. 437].

У тих нашвидкоруч написаних і виданих брошурах стверджувалося очевидне – кожен народ цінує свою абетку, бо від абетки починається освіта. Та для ботокудів важливіший інший аргумент – ботокудська азбука походить прямо від отця Кирила. Цей уривок про значення святого Кирила Франко дописав до СВ, його немає у ПВ. Відмовлятися від кирилиці, на переконання авторів брошур, не можна, тому що, по-перше, Кирило – святий і може прогніватися в небі, по-друге, тому що кирилиця триває вже тисячу років «*І прекрасно від римлян / Та жидів нас віддаляє*» [т. 1, с. 114], по-третє, тому що нею можна писати всі слов'янські слова. У брошурах стверджено, що ботокудська азбука – це не початок освіти, а «*верх / Всеї мудрості й науки: / Вся наука й мудрість наша / Не йде далі від азбуки*» [т. 1, с. 115]. Тому «*азбучнії герої*» готові на смерть за рідну азбуку, і такої їхньої «*твердої сили волі*» вороги лякаються, відступають і залишають «*ботокудів / При їх мудрості й азбуці*» [т. 1, с. 115]. Франко не висловлює своїх міркувань про доцільність чи недоцільність запровадження латинського алфавіту для української мови, він висміює неосвіченість ботокудів, які вважають кириличну

азбуку вершиною освіти. Автори брошури від імені ботокудів зізнаються, що насправді не хочуть знати «*латинських альфабетів*» не з якихось принципових міркувань, а тому що не вміють їх читати.

У наступному коментарі Франко з'ясовує, що подальша розповідь стосується ще однієї «героїчної» сторінки в історії ботокудів: «*Знаменитій обрядовій боротьбі посвячені три розділи поеми, з котрих тут наводжу тільки дещо*» [т. 1, с. 115]. У ПВ – це розділи VI, VII і VIII, з яких Франко у СВ поміщує розділ VI, викидаючи з нього строфи про «польську інтригу», яка започаткувала між ботокудами догматичні суперечки, і розділ VII – про бороду Нещасного Филимона (у ПВ – Нещасний Соломон). Повністю вилучено зі СВ розділ VIII – про календарну суперечку, започатковану статею С. Шаранця (С. Шараневича «Про календар», яку було опубліковано в «Ослові» (паронімічне перейменування газети «Слово», яка виходила у Львові у 1861–1887 рр.), ботокудському друкованому органі.

Основа ботокудської ідентичності, як стверджує перша ж строфа після коментаря, – «*святий / Обряд греко-уніатський*» [т. 1, с. 115]. Щоправда, святість обряду – на одному рівні зі святістю кириличної азбуки. Обряд настільки багатий на приписи і церемонії, «*Що ніхто його докладно / В повній цілості не знає*» [т. 1, с. 115]. Суперечки довкола окремих деталей обряду, включно з тим, «*Чи попам лице голити, / Чи їм бороди держати*», ведуть «*до таборів / Папських або схизматичних*» [т. 1, с. 116]. Франко замінює строфи про те, як провідники «*неприязних елементів*» Кшепшицюльський і Пшекшицюльський темної ночі сплодили «*польську інтригу*», що мала на меті пересварити ботокудів, таким коментарем: «*Неприязні елементи при помочі звісної польської інтриги роздувають сі спори для ослаблення ботокудів. Ті спіймалися на сю принаду*» [т. 1, с. 116].

Недовпорядкованість греко-уніатського обряду призвела до того, що в одних ботокудських церквах відмінили дзвінки, в інших – впровадили «*Ще й органи та цимбали*». Суперечки переросли у сварки і перекинулися з церков на казино, пиварні і шинки. Ботокуди стали звинувачувати один одного у зраді, «*Деколи одверта навіть / Революція настала*» [т. 1, с. 116]. Вочевидь, революцією Франко називає бунт отця Нещасного Филимона, преславного ботокуди з турецького здиханату (у ПВ – Нещасний Соломон з перемиського здиханату), який на знак вірності православному візантійському обрядові відмовився голити бороду. М. Возняк, який уперше опублі-

кував ПВ, у передмові до публікації розлого вияснює справу з бородою греко-католицького священика Щасного Саламона, що лягла в основу VII розділу ПВ і майже повністю відтворена Франком у СВ: «З уваги на те, що в обрядовій війні окрему увагу прикував автора "Нещасний Соломон", себто Щасний Саламон, з "перемиського здиханату", себто з турчанського деканату, як надрукував автор у "Ботокудах", не від речі буде тут подавати уривки про обрядову справу з його автобіографії, написаної для Івана Омеляновича Левицького й збереженої в рукописному відділі бібліотеки Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Поперед усього треба згадати, що його ім'я відоме в нашій етнографії з книжечки "Коломийки і шумки", виданої у Львові 1863 р. накладом Богдана Дідицького <…>.

<…> Улітку 1869 р. в часі тяжкої хвороби він перестав голити бороду. За неї підпав гострій нагінці з боку світських і духовних властей. У своїй автобіографії пише він, що "боролися за ничтожную бороду съ 2-ма деканатами, 3-ма епископами, 5-ма старостатами и 3-ма намѣстниками краевыми больше 16 лѣтъ!! Вслѣдствіе бороды моей, о которой недруги въ польскихъ газетахъ многократно злобно писали, – оповідає дальше автор, – одинъ лѣкарь повѣтовый (д-ръ Пипесъ) пошолъ въ отставку, другій сновъ (д-ръ Емиль Гладышовскій) по той причинѣ протомедикомъ не именованъ; одинъ деканъ (о. Р. Пасѣчинский) отрѣшенъ отъ чина, а другій сновъ (о. Ясеницкій) реституованъ! Намѣстникъ кр. гр. Глуховскій положил 1872 р. новоименованому епископу И. Ступницкому яко условіє до 10 обрядцевъ, именно до мене яко 1-о loko positum (того, хто займає певну посаду – *В. Н.*) енергично взятись! Б. Министръ (Бар. Флоріян Замелковскій) когда лишь перѣзжалъ черезъ Перемышль, – первая рѣчь съ владыкою Ст. была за мою бороду!!

По той причинѣ имѣлъ я великіи непріятности <…> и сложилъ самъ напередъ почти всѣ почести, им. чинъ актуара декан., школьно-ординаріатского комисаря и проч. Замѣчательный въ январѣ 1873 свышъ 4-часовой разговоръ мой съ еписк. І. Ступницкимъ. <…> Также и зъ причины обрядовщины имѣлъ я, – писав він, – много непріятностей и разнородныи комисіи; а однажды три деканы иностранныи и одинъ кондекан среклися и не хотѣли такую "обрядовую комисію" со мною переводити. Гр. Глуховскій издилъ даже во Вѣдень, дабы мене и о. Р. Пасѣчинского погубити, то тогдашній совѣтникъ минист. крыл. Гр. Шашкевичъ уничтожилъ тое коварно обдуманное дѣло. Многіи фоліанты сотками аркушей (листовъ)

списаны зъ причины "обрядовщины и бороды Саламона", которая запротоколована во всѣх настояхъ (инстанцияхъ), даже и въ Вѣднѣ и в Римѣ! и сталась историческою!"» [т. 1, с. 438].

За свідченням самого Щасного Саламона, справа з обрядовщиною і його бородою дійшла аж до міністерських кабінетів Відня. Франко не перебільшує галасу довкола бороди о. Саламона, лише сатирично його інтерпретує. Цей епізод сприймається як вставне бурлескне «житіє святого». Дія оповіді про спокуси, боротьбу і осяяння отця Щасного Филимона (у ПВ – Соломона; Франко таки вирішив ще більше змінити ім'я ботокудського борця за чистоту церковного обряду, щоб уникнути ймовірних звинувачень у заподіянні моральної шкоди дійсній людині) відбувається у «*турецькім здиханаті*» (прозоре перейменування турківського деканату), «*В горах, борах, з всіх сторон*», тобто в найбільш віддаленому від цивілізації загумінку Ботокудії. Филимон, ще до того, як «*Почались за обряд крики*», збирає до себе в хату «*Із цілого здиханату / Ботокудів*» [т. 1, с. 117], закриває двері, заслонює вікна і розповідає згромадженню про спокусу, яку навів на нього сам Бог. У центрі цього епізоду «житія» Филимона – розповідь Филимона «турецьким» ботокудам про його пророчий сон. «*В третій день святого посту*» [т. 1, с. 117] Филимон задрімав після своїх трудів, і йому приснився «божественний» сон. У сні Филимон входить у церкву, де порушено звичний для нього церковний порядок: не такі ікони, священик тихо шепче молитви і хреститься лиш раз, грають органи, хлопці дзвонять дзвінками… Филимон думає, що потрапив у костьол. Та, придивившись, помічає край престола ікони святих Михаїла і Миколи, а це для нього знак, що він таки в ботокудській (греко-уніатській) церкві. Голос із неба, який, як вважає Филимон, належить Господові, постановляє: «*Най такий ваш обряд буде!*». Филимон, ні на мить не завагавшись, відповідає: «*Ні, такого нам не треба, / Господи!*» [т. 1, с. 118]. Филимон не вважає новий обряд поганим, але зізнається, що «*сумління ботокудське / Зжитись з ним ніяк не може*» [т. 1, с. 118]. Навіть, якщо б Господь наказав ботокудам прийняти новий обряд, вони б виявили непослух і стали б проти Бога за свій старий ботокудський обряд. Випробувавши Филимона, голос пророк:

Радуйсь,
Мужу кам'яної віри!

Так твердого обрядовства,
Як в тім смирнім ботокуді,
Не було ні в Авраамі,
Ані в Якові, ні в Юді.

Тож за тебе й через тебе
Весь той рід благословлю я.
Стійте вічно при однім
І співайте алілуя!

В вашім краї най вовік
Релігійних війн не буде!
Не за віру, лиш за обряд
Ботокудські бийтесь люди!

І вовіки твердо стійте,
Хоч би як враги вас тисли,
Не за зміст, а лиш за форму,
За слова, а не за мисли. <…> [т. 1, с. 118]

У сні Филимона Бог укладає з Филимоном, а через нього і зі всіма ботокудами, заповіт: ботокуди повинні твердо триматися свого обряду, і тоді в ботокудському краю не буде повік релігійних війн (тобто війн між прихильниками різних тлумачень віри в Бога), та Бог закликає ботокудів битися за недоторканість обряду. Ботокуди – це ті, хто не думають, а бездумно дотримуються закам'янілої обрядової форми. Після того, як небесний голос втихає, у храмі зникає «*все латинство, / Православне все зробилось*» [т. 1, с. 119].

Франко вилучає пророцтва Филимона про майбутню велику боротьбу і подає короткий переказ вилучених строф: «Із сього сну Нещасний Филимон пророкує будущі напади на обряд, загріває ботокудів до твердості і сам запускає довгу бороду, о котру опісля закипає довга і уперта боротьба. Та даремно власті духовні і світські напирають з різних боків на Нещасного Филимона – він не піддався» [т. 1, с. 119].

Насправді у ПВ проти відстоювання православного обряду наверненими Филимоном ботокудами виступає лише владика (ботокудський архиєрей). Після того, як владика «*Кинув / Три чи штири анафеми*», ботокуди опам'яталися і «*Навернулись на святий / Обряд греко-уніатський*». Ідеться, очевидно, про звичний для греко-католицької церкви обряд, у якому були присутні елементи як православія, так і католицизму. Єдине, що залишилося від бунту Филимона, – це його борода, котра для всієї Ботокудії стала символом ботокудської затятості. А затятість – це головна ботокудська риса. Франко відверто знущається над почитанням святих мощів, повідомляючи, як ботокуди вирішили по смерті Филимона заспиртувати його бороду в оковитій і виставити на загальний огляд у «Голодному домі». Борода Филимона – реліквія, «Ботокудії прикраса». На цій бороді висіло все ботокудство.

З цитованого вище повідомлення про Щасного Саламона видно, що бороду він запустив не з якихось релігійно-догматичних міркувань, а «в часі тяжкої хвороби». Реакція на це світських і духовних властей справді була занадто гострою і тривалою і вплинула навіть на професійні кар'єри лікарів, які лікували Саламона. Про повернення до канонічного православія, напевно, Саламонові не йшлося. Та австрійському урядові і лояльній до нього верхівці греко-католицької церкви неприпустимим видавався навіть сам факт запускання греко-католицьким священиком бороди. Саме нагінки з боку найперше світських властей, а не вірність православному обрядові, зробили з дійсного о. Саламона галицького героя. Франко про урядову позицію взагалі не згадує, як і оминає тему хвороби свого прототипа, і таки виводить Филимона захисником православної обрядової традиції в греко-уніатській церкві. Франка дратує будь-яка обрядовість, яка веде до отупіння, бездумності. Православна ж обрядовість його дратує найбільше, адже вона зі своїми бородатими священиками, поклонами і дяківськими хорами, – неінтелектуальна і виглядає анахронізмом у час повсюдної модернізації.

Розділ, присвячений боротьбі за календар (у ПВ – це розділ VIII), повністю вилучено з СВ, можливо, тому що він втратив свою гостроту на час публікації поеми.

Уявлення ботокудів про ідеальний світовий устрій Франко унаочнює картиною, в якій поєднано кулінарні алюзії і три поверхи вертепу. Світ – це величезний плескатий книш, над ним – цибуля-сонце, часник-місяць і зірки-мачинки. Книш начинений усяким благом, мов капустою. Посередині книша – земля, «*Мов варена бараболя*», і нею «*Ботокудська править воля*». Ботокудська земля має усталений від віків порядок: внизу «*бидло сіре / Робить, мре, хреститься й твердо / Все держиться предків віри*» [т. 1, с. 121]; ярусом вище знаходяться війти, жандарми і поліцейські, які керують бидлом і рівняють шлях ботокудам; наверху всі вони у великій церкві «*правлять /*

Соборовий парастас» [т. 1, с. 121]. У труні покояться різні «ізми» і єретичні мрії. На віко труни цвяхами прибито черепи найбільших єретиків XIX ст. – Прудона, Штрауса, Маркса і Дарвіна. Оце і є образ ботокудського ідеалу.

Франко вилучає розповідь про невдалу експансію ботокудів у «*край холмацький*», замінюючи її коментарем: «*Розохочені побідами, вони пускаються пропагувати сей свій ідеал в сусідніх краях, а поперед всього в Холмщині, та тут пропадають. Також проби навернути прочу Європу на сей ідеал не повелися <...>*» [т. 1, с. 121].

Далі Франко коротко подає зміст скорочених строф, які стосуються успішної експансії у відповідь холмаків у Ботокудію. Холмаки сполучаються з «*неприязним елементом*» проти ботокудів: «*За однією невдачею йдуть другі. З Холмщини находять холмаки і забирають ботокудам чимало масних посад. В головній ботокудській газеті наступає також зміна: уступає первісний редактор, а його місце займає новий <...>*» [т. 1, с. 122].

Новим редактором в «Ослові» – у тексті ПВ – став Маледикт Плосколоб (паронімічно переіменований Венедикт Площанський (1834–1902), який очолював редакцію «Слова» у 1871–1887 рр.). Та в СВ Франко називає лише раз редактора на ім'я Маледикт, можливо, з етичних міркувань, адже В. Площанський міг прочитати друге видання книги «З вершин і низин» і впізнати себе серед чільних персонажів «Ботокудів». Про нового редактора пліткують, що він взагалі не читає газети, яку редагує. Нарешті новий редактор виголошує перед ботокудами промову, сенс якої зводиться до того, що потрібно передплатити «Ослово», що газета під його керівництвом буде подавати передруки релігійних статей з «Московитянина» (задекларована редактором москвофільська орієнтація), що нове у письменстві – це «*Новий зворот до старого*», що і далі потрібно поборювати за допомогою чистоти обряду «*неприязних елементів*». Цікаво, що в промові новий редактор посилається на знавців, котрі чекають появи генія у нашій літературі. Молодий Франко натякає на короткозорість головного редактора, який сподівається на появу генія в майбутньому, та не бачить обдарованих літераторів серед своїх сучасників. Промова Маледикта у ПВ закінчується «Гімном Глупівським» (Глупів у ПВ – це Львів), який Франко не подав у СВ. Сенс гімну – критика предків-чолобийників, які знайшли собі за сто миль нашийники, пана і канчук, і водночас заклик до теперішніх

ботокудів виплекати з-посеред себе власне панство. Цей гімн – насправді гімн навиворіт, антигімн, що не підносить, не об'єднує спільноту, а ображає кожного члена спільноти і всю спільноту загалом. Такий гімн мав би викликати спротив, а не сон, який спаралізував після його виконання усіх ботокудів. Можливо, саме тому Франко вилучає гімн з тексту СВ. Ботокудія поринула у сон блаженних. Цим безпробудним загальним сном усіх ботокудів і закінчується поема. На початку цього епізоду Франко подає класифікацію ботокудських снів: сном невинної дитини сплять ботокудські старійшини, «*Раду радивши за днини*»; голодним сном спить «*бидло*»; розкішним сном здорової телиці «*сплять / Ботокудські красавиці*»; злодійським сном спить ботокуда, який має у своїй хаті заборонену брошуру. Та спільний сон ботокудів – це «*сон медведя, / Що у гаврі зазимує*» [т. 1, с. 124]. Крізь такий сон до свідомості сплячих не проникає нічого з зовнішнього світу. Десь у світі «*За добро, за правду ллється / Кров широкою рікою*»; «*Повстає кругом по світі / Плем'я сміле, войовниче, / Що для люду права, хліба / Волі і освіти кличе*» [т. 1, с. 125]. Ботокудії все це не стосується, вона спить і нічого про ці процеси не знає і не хоче знати. Поема закінчується строфами своєрідної колискової, в яких рефреном повторюється слово «спіть» – Франко так ніби хоче ще міцніше приспати ботокудів, вважаючи, що їх сон – менше лихо порівняно з їхньою діяльністю, про яку він розповів у поемі.

СВ поеми – дещо стриманіша, ніж ПВ. Крім суто мовностилістичних правок, скорочень і подекуди доповнень, Франко сам себе цензурує в епізодах, які стосуються дійсних осіб і польської участі в ботокудських справах. Останнє, ймовірно, пов'язане зі співпрацею Франка з польськими періодичними виданнями в часі публікації поеми. Критикуючи і розвінчуючи ботокудську, а насправді галицько-руську, ідентичність, Франко у тексті поеми не подає жодної іншої моделі ідентичності для галицьких русинів, крім побіжної згадки про «*плем'я люте і безбожне*», яке вже народжується, – спільноту нещадних революціонерів. Чи буде притаманна цьому племені національна ідентичність, чи воно буде інтернаціональним, неможливо з'ясувати з текстів СВ і ПВ поеми. Варто зазначити, що у поемі немає й натяку на образ автора як мужицького сина – Франко пише про ботокудів як той, хто не належить ні до правих ботокудів, ні до бидла. Його позиція ближча до позиції «неприязних елементів», хоч і до них він ставиться іронічно, як видно з ПВ. Звернувшись на початку поеми

до музи, Франко відмовляється від її послуг, оскільки твердить, що збирається братися «*до серіозних трудів*». У наступних вилучених з СВ строфах Франко означує «жанр» своєї поеми – «*От хоть зараз таки й тут / Можна лекцію почати / З етнографії*». Ботокуди – це поема-лекція, автор – це поет-лектор. Лекція з етнографії часто перетворюється на лекцію з історії, щедро приправлену плітками, чутками і анекдотами і навіть біблійними і античними алюзіями. Джерела таких жанрових модифікацій – студентська бурлескна творчість, європейська сатирична поезія аж до Г. Гайне включно. Лекцію про ботокудів Франко прочитав у майже в порожній аудиторії, а згодом оприлюднив у скороченому вигляді як пам'ятку свого часу. Про підтекст поеми А. Скоць обережно зазначає: «У підтексті "Ботокудів" ми бачимо Франків тип юного, гарячого, темпераментного, запального поета, пройнятого, захопленого ідеями соціалізму. Якщо Франко десь, як кажуть, "переперчив", то це були вимоги викривального жанру, продиктовані сатиричною поемою. <…> Напевно, поема змістово була б інша, відповідно до тодішніх його політичних поглядів, коли б він її писав на початку 90-х років XIX ст. Все ж таки вона продиктована гарячим бажанням молодого письменника очистити галицьку інтелігенцію від "ботокудства", повернути її обличчям до народу, навчити її розумно, чесно і віддано служити народові, для його добра працювати, зробити її справжньою українською елітою»[134]. Як видно з тексту поеми, очистити галицьку інтелігенцію від «*ботокудства*» могло хіба що революційне «*плем'я люте і безбожне*», що, до речі, і сталося 1946 р., коли більшовики розпочали репресії проти української греко-католицької церкви. Франко, який намагався як письменник і громадсько-політичний діяч сконструювати нову українську ідентичність, вилучав з цієї нової ідентичності українську церковну традицію. Тепер можна визнати, що це було помилкою. Та Франкова критика войовничого українського провінціалізму, базованого на бездумній ритуалізації всіх сфер життя, залишається актуальною.

Поему написано строфою-чотиривіршем, у якій переважно римуються другий і четвертий рядки (АВСВ). Ритмічний малюнок строфи – чотиристопний хорей, часто з однією або й двома стопами-прихіями у рядку. Клаузули у переважній більшості випадків – жіночі, та трапляються варіанти і з чоловічими клаузулами (АВсВ, аВСВ, аВсВ, АвСв та ін.). Зрідка застосовано спондей («*І урядили та**кий** **герб*** <...>»), а також – дактилічну клаузулу, яка римується з жіночою (*ака**демії** / Е**демі***). Франко добирає точні, а часто й несподівані рими, заримовуючи слова з різних частин мови, а подекуди будуючи риму з двох слів, наприклад: *благосло**влю я** / алі**луя**; **де там** / альфа**бетом***. Украй рідко трапляється перехресне римування.

[134] Там само. – С. 32.

Більшість строф поеми з огляду на синтаксис укладаються у закінчені речення, та часом речення розгортаються і на дві-три строфи. У межах окремих строф Франко часто застосовує перенесення з рядка в рядок (енжамбеман) задля посилення динамічності викладу, що характерно для розмовного (говірного) інтонаційного стилю. Перенесення застосовується і зі строфи в строфу. Можна знайти й протилежні приклади, коли навіть і в одному рядку маємо два речення, як, наприклад, у розповіді Нещасного Филимона про свій сон («*Я задеревів. Аж чую:* <...>»). Цими засобами несподіваних ритмозбивів на різних рівнях Франко передає напругу усного мовлення з притаманним йому ефектом присутності слухача.

«СИКСТИНСЬКА МАДОННА»

«Сикстинська Мадонна» – вірш-екфразис Франка, написаний 1881 р., який входить у структуру циклу «Вольні сонети», одинадцятий за порядком. Уперше надруковано у першому виданні збірки «З вершин і низин» (Львів, 1887. – С. 58–59).

В основі композиції вірша лежить мотив, який використав художник епохи Відродження та Бароко Рафаель Санті у своєму живописному шедеврі «Сикстинська Мадонна» (1513–1514, Дрезденська картинна галерея). «Мадонна» Рафаеля була написана для вівтаря монастиря Святого Сикста в П'яченце. У 1754 р. цю картину викупив двір саксонських курфюрстів за 20 тис. цехінів. У композиції картини зображено юну босоногу жінку з дитиною на руках, що іде з небес до людей, праворуч якої знаходиться Св. Сикст, а ліворуч – Св. Варвара; унизу картини намальовано пару янголят, котрі у безтурботній позі спостерігають за «процесією». Промовистими у цьому образі є очі Мадонни (широко відкриті, променисті, затягнені пеленою смутку), у яких відбивається євангельський сюжет народження, життя і смерті Ісуса Христа, переданий як передчуття Скорбної Матері, яка зносить свого сина з небес до людей для майбутньої жертви (сюжет Воплочення).

Франко у своєму однойменному вірші розгортає мистецький сюжет, що відіграє визначальну роль для становлення культурної свідомості людства. Поезія виходить за жанрові рамки коментаря до картини, що втілений у формі авторських запитань – відповідей. Це віршований діалог поета з рафаелівською «Мадонною», у якому автор ніби ігнорує всі інші постаті, зображені на полотні. Прикметно, що наступним, дванадцятим віршем у циклі «Вольні сонети» є «Ось спить дитя, невинний ангел чистий…», що мовби продовжує тему споглядання Рафаелівської «Мадонни», однак авторський погляд при цьому зосереджується на парі янголят, які слугують логічним завершенням композиції картини. Франко цю пару янголят називає у своєму вірші «янголом чистим» і «янголом променистим», оскільки у його поетичній свідомості цей мистецький образ викликає асоціації зі сном немовляти, що за своєю невинністю і чистотою нагадує янгола, тому і сон у нього чистий – це гра з «*янголом променистим*».

Комунікативна структура вірша Франка «Сикстинська Мадонна» містить два запитання (питання-захоплення – «*Хто смів сказать, що не Богиня ти?*» – та питання-звинувачення – «*Де той безбожник, що без серця дрожі / В твоє лице небесне глянуть може, / Неткнутий блиском твої красоти?*» [т. 1, с. 147]), які становлять перший катрен, та кілька варіантів відповідей, що містяться у другому катрені та двох терцинах. Ці відповіді у комунікативній структурі вірша не диференційовані і подані як єдина стратегія авторської свідомості. Однак для уважного читача відкривається комунікативно різноспрямована природа цих відповідей, які автор намагається представити як евентуальні моделі різних типів свідомості: «романтичної» («*Так, ти Богиня! Мати, райська роже, / О глянь на мене з свої висоти!*» [т. 1, с. 147]), «скептичної» («*Бач, я, що в небесах не міг найти / Богів, перед тобою клонюсь тоже*» [т. 1, с. 147]) та «атеїстичної» («*О Бозі, духах може ся сумнівати / І небо й пекло казкою вважати, / Та ти й краса твоя – не казка, ні!*» [т. 1, с. 147]), зрештою, «реалістичної» («*І час прийде, коли весь світ покине / Богів і духів, лиш тебе, Богине, / Чтить буде вічно – тут, на полотні*» [т. 1, с. 147]). Таким чином, у вірші Франка через авторську медитацію над малярським образом (при цьому об'єкт не обов'язково повинен бути безпосередньо присутнім, достатньо його просто викликати в своїй уяві) відтворено всю історію людства як еволюцію культурної свідомості. Період «романтичної» свідомості – це час, коли людина перебуває у пошуках гармонії з природою (архаїчна пантеїстична свідомість), з вірою (середньовічна релігійна свідомість), з цілим світом і з самим собою («ренесансна» і «барокова» свідомість), що відображаються у європейській культурі в різні епохи людства аж до кінця XIX ст.; це сприйняття світу як захопливого дійства і людини як божественного дару; зрештою, ця свідомість є також і свідомістю творця мистецького шедевру, котрий жив у цей період. Від кінця XIX ст. відбувається зрив культурної свідомості (шпенґлерівський «присмерк Європи») і на кін виходять свідомості, котрі ні в що не вірять, в усьому сумніваються і зі всього кепкують, що є прикметою модерної і згодом постмодерної свідомості. Франко жив у цю епоху сумніву і скепсису й часто її критикував, однак найвиразнішою її критикою є слова, звернені до безбожника у «Сикстинській Мадонні», якого автор звинувачує у – як не парадоксально! – відсутності почуття «безбожності» перед шедевром віків. Третій тип свідомості означимо як «реалістичний» (хоча він

нічого не має спільного з реалізмом як напрямом у літературі та мистецтві), що вказує на стиль життя, який паралельно існує разом із «модерною» і «постмодерною» свідомістю людства; це спосіб утвердження посткультурної і постіндустріальної кризи («*коли весь світ покине богів і духів*»), що є логічним наслідком зриву культурної свідомості, вичерпання її енергетичного запасу, а відтак, «зчерствіння» духовості у мегатехнологізованому світі, попри її формальне «капсулювання» (цю проблему, між іншим, Франко порушує у вірші «Христос і хрест»). У «Сикстинській Мадонні» Франко вирішує цю проблему на користь мистецтва, пропагуючи таким чином ідею Гіппократа «ars longa – vita brevis», яка пізніше у 1906 р. дасть назву цілій поетичній збірці «Semper tiro». Такий підхід дає змогу М. Ласло-Куцюк розвинути агностичну концепцію Франкової творчості[135], яка у сонеті «Сикстинська Мадонна» виражається через процес *ламання конструкції* релігії її ж засобами, тобто шляхом зображення Богоматері.

Франкова інтерпретація образу Богоматері у вимірі мистецтва, на думку М. Ткачука, зближується з естетичними поглядами німецького романтика В.-Г. Вакенродера на картину Ф. Пфорра «Дюрер і Рафаель біля трону мистецтва», яка фіксує два способи обожествлення Мадонни – у позі молитви (Дюрер) або через естетичне замилування мистецьким шедевром (Рафаель)[136]. Ці два можливі шляхи осягнення Істини безпосередньо випливають з Франкової концепції «вершин / низин», яка становить бінарну семіотичну вертикаль «людина ↑ Бог» як відношення земного / небесного, людського / божественного, надаючи образові Мадонни амбівалентної символіки водночас і як Богині, і як Музи. У цих просторових відношеннях ліричний суб'єкт займає центральну позицію, що дає змогу експлікувати з вірша принаймні два його можливі місцерозташування: це – простір картинної галереї, з одного боку, та християнська вертикаль «небо – земля – пекло», що доповнюється суто Франковою концептуальною вертикаллю «вершини – низини».

Для своєї інтерпретації образу Сикстинської Мадонни Франко обрав жанр класичного сонета з римуванням у катренах ABBA та в терцетах CCD із чергуванням 5- і 6-стопового ямба з умовою появи жіночих клаузул задля ефекту подовження віршового розміру. Вибір жанру підпорядкований концепції циклу «Вольні сонети», вплив якої дає змогу спостерігати певні ритміко-інтонаційні злами, досягнуті

[135] *Ласло-Куцюк М.* Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка. – С. 87
[136] *Ткачук М.* Лірика Івана Франка. – С. 94.

або завдяки стилістичному засобу перенесення («*Бач, я, що в небесах не міг найти / Богів…*» [т. 1, с. 147]), або через уведення неточних рим («*дрожі / може*»), або завдяки наскрізним риторичним засобам, як правило, питанням («*Хто смів сказать, що не богиня ти?*», «*Де той безбожник, що без серця дрожі / В твоє лице небесне глянуть може, / Неткнутий блиском твої красоти?*» [т. 1, с. 147]), з яких починається вірш, та риторичним окликам, вигукам («*Так, ти богиня!*», «*О Бозі, духах може ся сумнівати / І небо й пекло казкою вважати, / Та ти й краса твоя – не казка, ні!*» [т. 1, с. 147]) та риторичним звертанням («*Мати, райська роже, / О глянь на мене з свої висоти!*» [т. 1, с. 147]), на яких практично будується емоційна тональність (превалюють захоплення, захват, зачудування) та естетична модальність (відбивають ставлення автора до об'єкта рефлексії, що поширюється і на дотичні до нього предметні сфери – релігії та мистецтва). Ефект наближення ліричного героя до об'єкта рефлексії досягається шляхом переосмислення низки персоніфікацій (художнє полотно – Богиня – «лице небесне» – мати) та порівнянь (небо, пекло – казка; Мадонна – райська рожа), а також завдяки дієсловам «глянуть», «клонюсь», «чтить», які надають процесу уособлення комунікативної значущості.

Вірш Франка, що був мистецькою рецепцією художнього полотна Рафаеля, у XX ст. своєю чергою став джерелом натхнення для поета-неокласика М. Рильського, який створив власний сонетний варіант «Сикстинської Мадонни»:

О, хто сказав, що не людина ти?
Таж ти живеш в Шевченковій Марії,
Перед тобою світ земний темніє,
Щоб хмаркою до ніг тобі лягти.

Ти дивишся в майбутнє, у світи
І їм несеш дитя своє. Крізь вії
Такий великий смуток пломеніє,
Що сліз розради й мудрим не знайти.

Твоє малятко круглооке й гоже,
Колись, теслярський проявивши хист,
Хрест витеше собі людський, не Божий.

Тому такий в твоїй печалі зміст,
Який лиш людство зрозуміти може,
А не свята Варвара й папа Сікст[137].

[137] *Рильський М.* Зібрання творів: У 20 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 4. – С. 144.

Між рецепцією Франка та М. Рильського виникають антитетичні відношення у сприйнятті образу Богородиці з виразною акцентуацією на її божественній («*Хто смів сказать, що не Богиня ти?*» [т. 1, с. 147]) чи земній природі («*О, хто сказав, що не людина ти?*» [т. 1, с. 147]), що випливає із теологічного конфлікту двох природ Божого Дитяти. Різниця полягає у тому, що Франко обирає нейтральну позицію, переносячи цей конфлікт на ґрунт мистецтва, натомість М. Рильський «перевертає» Франкову рецепцію і повертає їй теологічний підтекст, тобто акцентує переважно на тих речах, яких Франко або свідомо уникає, або навмисне заперечує. Звідси виникає так званий атеїстичний бар'єр: мистецтво не є релігією, а релігія не може бути мистецтвом («*О Бозі, духах може ся сумнівати / І небо й пекло казкою вважати, / Та ти й краса твоя – не казка, ні!*» [т. 1, с. 147]). Відмежовуючи мистецтво від релігії, Франко робить спробу провести чіткішу межу між божественним і природним, між вічним і дочасним, земним. Однак у радянському літературознавстві ця Франкова спроба залишилася нерозпізнаною, тому й виникали псевдоатеїстичні інтерпретації. Вплив рецепції Франка на поетичну версію М. Рильського практично був ключем для реінтерпретації образу Сикстинської Мадонни: «очистивши» її і від релігійного, і від мистецького «ореолу», поет-неокласик створює реалістичний жіночий образ, даючи змогу читачеві його оглядати стереометрично – від споглядання земної краси («*Крізь вії / Такий великий смуток променіє, / Що сліз розради й мудрим не знайти*») до осяяння її внутрішнім світлом («*Твоє малятко круглооке й гоже / Колись, теслярський проявивши хист, / Хрест витеше собі людський, не Божий*»).

Образ Сикстинської Мадонни у виконанні Рафаеля, що збуджував творчу уяву не одного покоління поетів, став символом людського життя, тому один із Франкових «вольних сонетів» й отримав однойменну з художнім полотном назву, що ввібрала у себе й суто мистецькі (рецепційні), і приховані життєві переживання двадцятип'ятирічного юнака, за плечима якого на той час уже був досвід двох арештів. Це дало змогу Франкові створити аналогічний віршовий шедевр не як доповнення до малярського, а як власну репрезентаційну «картину» перетворення візуального образу на словесний з оригінальною, суто Франковою інтерпретацією «вічних» проблем релігії та мистецтва.

Вірш «Сикстинська Мадонна» поклали на музику О. Польовий (романс для голосу з фортепіано), В. Кирейко.

«ГАЛАГАН»

«Галаган» – вірш із циклу Франка «Галицькі образки», який належить до періоду формування збірки «З вершин і низин» (1880–1887) та неопублікованої збірки поезії і прози «Галицькі образки» (1881–1882). Текст написано 1881 р. У чернеткових авторських планах за 1880–1882 рр. вірш міститься поза циклом, а в другій редакції планів 1882 р. – як частина циклу «Галицькі образки». Уперше надруковано у журналі «Світ» (1881. – № 8–9. – С. 148) під рубрикою «Із галицьких образків». Назву вірша пояснено у відавторській примітці: галаган – «мідяна монета, що стоїть 4 кр[ейцери] вал[юти] австр[ійської]». В основі ліричного сюжету лежить реальний прототекст – розповідь М. Рошкевич про бідного хлопця у сорочці-«довганці», якому її брат, Ярослав («паничик»), запропонував пірнути у сніг – і за це дав галаган, – історія, яка відбулася в с. Лолин і про яку Франко дізнався під час репетиторства 1875/1876 рр. в учня 6 класу гімназії Я. Рошкевича[138].

У сюжетному плані цей вірш виходить далеко за межі лірики і є своєрідною «мікроновелою»[139]. У вірші прототекстова історія трансформована, зокрема змінено причину «незвичайного подарунку» від багача: шестирічний Іван бігав босоніж з ним наввипередки у снігах і за те, що догнав панича, отримав «дзіньо», через що застудився і нагло помер. Історія безглуздого змагання показана у вірші в ретроспективному плані у формі короткотривалого діалогу між хлопчиком Іванком і його мамою та закінчується сценою похорону дитини. Автор не втручається в хід подій і дає змогу читачеві на власний розсуд оцінити морально-етичну проблематику твору. Тональність викладу історії імітує уривчасті, але бадьоро-піднесені фрази і настрій головного героя, який повідомляє про свою «перемогу» і щиро тішиться не баченою досі «цяцькою». Наприкінці вірша цей мажорний «запал» трохи стишується через трагедію, яка трапилась, однак і трагічні семи звучать піднесено, навіть трохи легковажно: «*А за тиждень в неділю / Плаче мати – пропало!*» [т. 1, с. 180].

[138] *Горак Р.* Дві постаті // Дзвін. – 1990. – № 5. – С. 137–145.
[139] *Ткачук М.* Художній світ збірки «З вершин і низин» І. Франка. – С. 21.

Суб'єктна структура вірша охоплює двох діалогічних персонажів: матір і її шестирічного сина. Персонажі дистанційовані за допомогою способу «третьоособової» наратії, у якій не передбачено авторської оцінки ситуації. Основним рушієм сюжетотворчого конфлікту, що розгортається у тексті, є соціальний чинник («*Я босоніж, а він мав / Черевички на ногах*» [т. 1, с. 180]), який і спричинився до людської трагедії.

Образна система вірша – автологічна й асимволічна з наявністю єдиного евфемістичного паралелізму («*Пройшла коса по зіллю, / Бідне зілля зів'яло*» – «*В труні тихо спить Іван, / Не бажає більше нич*» [т. 1, с. 180]), за допомогою якого читачеві повідомляється про смерть героя, що міститься в архетипному образі «коси». Мова вірша наближається до епічного викладу переважно завдяки використанню просторічної лексики та діалектизмів («*одубів*», «*нич*», «*дзіньо*», «*подивіть*»), насамперед просторічним є сам заголовок вірша як неофіційна («селянська») назва австрійської грошової одиниці. Образність і ліричність сюжету підкреслюється психологічними засобами передачі прямої мови героїв, хворобливого стану персонажа, які своєю чергою увиразнюються стилістично завдяки використанню фігури умовчання – апосіопези: «*Я ...дігнав його...ма ...мам...*», «*З ручки випав галаган – / Впав на землю і зомлів*» [т. 1, с. 180].

«Галаган» – вірш, написаний на конкретному життєвому матеріалі, позбавлений прямих ремінісценцій та алюзій, однак у його текстову «свідомість» апліковано інтелектуальний культурософський досвід. Є у «свідомості» «Галагана» щось від латинського *pekunia non olit,* коли розуміти гріш як «живу душу», що вмерла (бо кажемо ж: *гріш йому ціна*). Недаремно підкреслюється і вартість монети (чотири крейцери вкупі): задля контрасту з ціною життя, яку заплатив малолітній хлопчина за «*дорогу цяцьку*». З іншого боку, цей вірш може бути епіграфом до циклу Франкової прози про долю «малого Мирона»: «образок» із життя галицького Лолина порушує проблему втраченої для світу особистості, можливо, незреалізованого таланту (тут мимоволі виникають алюзії з євангельською ідеєю про *талант*, *якого не варто закопувати*).

Проста конструкція 4-стопового хорея, яка «згладжується» пірихієм в авторських ремарках до діалогу, пронизує сім строф-катренів з перехресним римуванням (окрім першої строфи, де римування – кільцеве) і чоловічими клаузулами, що передає внутрішньо невимушену, говірну мелодику й емоційну «легковажність» ритму

для неприхованого контрасту з основною проблематикою вірша, його сюжетно-композиційною «напругою».

Вірш «Галаган» – один із зразків «образкової», етологічної поезії у творчості Франка, що ґрунтується на фактах життєвого досвіду, за яким насамперед можна відчитати творчу історію становлення циклу «Галицькі образки» і характер зацікавлення Франка галицькими життєвими (зокрема селянськими) «пригодами».

«БЕРКУТ»

«Беркут» – другий за порядком вірш із шести віршів-алегорій циклу «Excelsior» (*лат*. «Вище!»), який входить до першої частини книги «З вершин і низин», озаглавленої «De profundis»(«З глибин»). Цей вірш розташовано після вірша «Наймит» і перед віршем «Христос і хрест».

Вірш «Беркут» уперше надруковано у книзі «З вершин і низин» (Львів, 1887. – С. 46–50). Збереглися два автографи (ІЛ. – Ф. 3. – № 193. – С. 57–59; № 227. – С. 9–10). В автографі № 193 вказана дата: «22–24. X». Автограф № 227 не датований.

1913 р. в одному з примірників другого видання збірки «З вершин і низин» Франко виправив дату написання: «22–24 жовтня 1883». Цей примірник зберігався в особистій бібліотеці С. Щурата.

Графічно вірш «Беркут» увиразнено поділом на строфоїди. Текст поезії складається з чотирьох строфоїдів, перші три з яких мають по вісім рядків з паралельним римуванням, четвертий – вісімнадцять рядків. У кожному з цих строфоїдів об'єкт зображення зазнає змін: з'ява беркута; зависання беркута в польоті; рух беркута в польоті; намір ліричного героя вбити беркута. Алегорія «беркут / цар» виникає лише у четвертому строфоїді і пов'язана зі стрімкою зміною позиціонувань ліричного героя відносно беркута. У першому строфоїді беркут розпочинає свій політ, коли ліричний герой ще прямо не виявляє себе в тексті, а є лише зоровою фіксацією довколишнього. З'яву беркута у небі порівняно з польотом «гнівливої думки», яка вмить облітає світ у марних пошуках правди і Бога. Та вже у перших двох рядках наступного строфоїда беркут-правдошукач перемінюється на танатичне видиво: «*В блакиті він завис недвижний, розпростертий, / Мов над життям грізний, невпинний образ смерти*» [т. 1, с. 62]. Беркут-смерть зависає над усіма істотами, а отже, – і над ліричним героєм, якого у тексті вірша означено спочатку займенником «ти». Ліричний герой чує (відчуває), що будь-якої миті беркут, який зупинив високо в небі у стеженні свій політ, може ринутись вниз «*кров пролити*», і ця небезпека стосується і самого ліричного героя: «*Таж над тобою тож завис беркут нестримний!*» Беркут-думка у другому строфоїді перетворюється на невблаганний смертний вирок

ліричному героєві, і час виконання цього вироку підпорядкований, здавалося б, лише сліпій волі (сваволі) самого беркута, Такою є модель буття за умови, якщо ліричний герой залишається пасивним. Подолання пасивності відбувається у свідомості ліричного героя. У другому строфоїді ліричний герой виокремлюється з безособового стеження усвідомленням жаху власної насильницької смерті. Цей жах настільки предметний, об'єктивізований, що ліричний герой сам до себе звертається на «ти».

У третьому строфоїді ширяння беркута порівняно з рухом човника Долі, який «тче днів наших пасма скриті». Завдяки займеннику «наші» ліричне «ти» перетворюється у ліричне «ми», об'єднане єдиним для всіх земних істот життєвим приреченням – залежністю від Долі. Нерівний плин життя кожної людини передає політ беркута: «*Спокійно колесить, знижаєсь, знов зриваєсь, / За хмарку криється, в лазурі розпливаєсь*» [т. 1, с. 63]. Про те, що мета цього польоту – пошуки поживи, нагадує крик беркута. Цілком несподівано, асоціативно, цей голодний крик птаха-фатуму порівняно з плачем народним, провісником класових зіткнень. Образ беркута у трьох початкових строфоїдах не тотожний самому собі: це і символ гнівної думки правдошукача-богошукача, і образ неминучої смерті всіх і кожного, і звістування про накопичення критичної маси народного гніву, скерованого проти можновладців. Ліричний герой також не тотожний самому собі: спочатку розчинений у споглядданні, згодом виокремлений страхом у «ти» і з'єднаний з усіма смертними істотами у «ми».

Четвертий строфоїд починається різким і недвозначним «я»: «*Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте!*» [т. 1, с. 63]. У цьому рядку чітко розмежовано ліричного героя, який уперше означив себе через «я», і беркута у відкритому протистоянні, що виключає усі попередні можливості співіснування (стеження, очікування, перебування у страхові смерті) і залишає лише одну версію подальшого розгортання цього протистояння – поєдинок. Мотивацію ненависті ліричного героя до беркута викладено у п'яти наступних рядках, і ця мотивація, за уважнішого прочитання, свідчить про неприйняття ліричним героєм світопорядку, що структуровано вздовж ієрархічної вертикалі «верх – низ». Ліричний герой пояснює свою ненависть до беркута так, наче хоче сам себе виправдати. Перший пункт пояснення – не надто переконливий («*За те, що в груді ти ховаєш серце люте* <...>» [т. 1, с. 63]), оскільки лютість як вроджена, притаманна серцю (натурі) беркута якість – усе-таки захована від чужого

ока «річ у собі». Другий пункт пояснення – більш очевидний («*За те, що кров ти п'єш <...>*» [т. 1, с. 63]). Третій пункт уже звучить як звинувачення і має виразно етично-соціальне забарвлення («*<...> на низьких і слабих / З погордою глядиш, хоч сам живеш із них <...>*» [т. 1, с. 63]). Четвертий пункт не стосується прямо злодійств беркута, а страху, який викликає беркут у «слабшої тварі» («*За те, що так тебе боїться слабша твар <...>*» [т. 1, с. 63]). П'ятий пункт чітко означує соціальну причину ненависті («*Ненавиджу тебе за теє, що ти цар!*» [т. 1, с. 63]). Ця підсумкова мотивація ненависті ліричного героя до беркута остаточно переносить зміст цього тексту в алегоричну площину, відкидає будь-яку можливість примирення з таким порядком речей, у якому і далі доцільне співіснування царя-беркута, джерела і втілення соціального зла, і підданця-суб'єкта. Оскільки у наступних рядках минулий і теперішній час змінюються майбутнім, варто з'ясувати, ким себе мислить ліричний герой у минулому і теперішньому, за мить до свого рішучого вчинку – пострілу у царя-беркута.

У трьох початкових строфоїдах ліричний герой – це тривожне стеження за польотом беркута, вмістилище жаху перед беркутом, очікування нападу беркута. Просторово ліричний герой розміщений унизу, хоча можна уявити ситуацію, коли спостереження за польотом беркута могло б провадитися збоку чи згори, наприклад, з вершини гірського кряжу чи з повітряної кулі (на час написання цієї поезії ще не було винайдено інших літальних апаратів). Ліричний герой перебуває внизу, на землі, і не намагається в той чи інший спосіб здійнятися вгору. Саме це примирення зі своїм «низовим» становищем і солідаризує ліричного героя з усіма «істотами низу», хоча й серед них, як відомо, трапляються хижаки і кровопивці. У прямому зверненні ліричного «я» до персонажного «ти» ліричний герой виявляє себе як ненависник беркута, а в алегоричній площині – як ненависник ієрархічного верху. Ословлена ненависть обертає усі звинувачення ліричного героя проти нього ж самого, і саме ця ненависть дешифрує, оприявнює у тексті поезії схованого раніше у спостереженні ліричного героя. Переповнене люттю серце, принаймні в час оголошення звинувачення, – саме у ліричного героя. Ліричний герой, а не хтось інший, збирається пролити кров беркута, погрожуючи своїм убивчим крісом. Саме ліричний герой не проти опинитися, не покидаючи земної тверді, над беркутом, вивищитися над тим, хто ширяв угорі, вбити його, копнути ногою його «труп бездушний»і тим досягнути найвищого

ступеня погорди щодо беркута. Саме ліричний герой цим якнайвідвертішим зізнанням-погрозою хоче позбутися свого страху перед беркутом / смертю, заразити страхом посідача ієрархічного верху. Бажане для ліричного героя розгортання подій, подане у граматичному майбутньому часі, – це стрімке падіння зверху вниз, перетворення ширяючого у небі беркута на «труп бездушний» на землі, а страху ліричного героя у непорушну впевненість щодо правомірності власного «насильства-у-відповідь» і навіть насильства на випередження. У цьому близькому майбутньому має відбутися і «помноження» ліричного героя, перетворення його на «стрільців стосот». Після промовленого звинувачення ліричний герой обіцяє (чи погрожує) виявити себе вправним стрільцем, що за допомогою зброї (кріса) перемінить усю змальовану у початкових трьох строфоїдах ситуацію на свою користь і на користь усіх, для кого беркут становить небезпеку. За межами вірша залишається розв'язка цього протистояння, та прикінцеві слова – «й підемо дальш на лови» – свідчать, що, навіть у разі здійснення ліричним героєм наміру поцілити беркута, загальна ситуація не зміниться, а перейде у стан ловів (війни). Шанс хоч якось змінитися має принижувана своїм «низьким» становищем людина (суб'єкт), яка здатна у відкритому протистоянні подолати свій страх перед смертю. Така людина переборює власну приреченість бути лише здобиччю для того, хто полює, і сама стає мисливцем-воїном. Вірш подає розшифрування алегоричного образу беркута (цар) і натякає – з огляду на історичний контекст – на розшифрування алегоричного образу щойнопосталого мисливця (революціонер-терорист). «*Стрільців стосот*», «*ми*» – це, вочевидь, революційна антимонархічна організація, налаштована продовжувати відстріл усіх тих, «*що звесь беркут, полоще кров'ю рот, / Вивищуєсь над мир, тривогу й пострах сіє <...>*» [т. 1, с. 63].

Алегоричне наповнення поезії «Беркут», як уже зазначалося, не вичерпується лише поняттям «цар» (нагадаємо: беркут-думка у першому строфоїді, крик беркута як плач народний у третьому строфоїді). Частково цю непослідовність можна пояснити інерцією традиційного трактування образу беркута (орла, вільного птаха у небі) в українській романтичній поезії і фольклорі. Франко, застосовуючи колишню модель (вільний птах у небі – невільна людина на землі), одразу ж її руйнує. Ця модель зазнає (в порівнянні, наприклад, із класичним віршем-романсом М. Петренка «Небо») кардинального переосмислення. Франко намагається підважити арійську міфологему,

у якій орел – це символ верховного (Божого) Закону, символ влади Неба (трансценденту) над Землею (матерією). Це підважування і руйнування (ймовірне вбивство ліричним героєм беркута) повинно здійснитися задля унезалежнення, екзистенційного звільнення ліричного героя та інших, загрожених верховною владою, земних істот. Натомість остаточне звільнення не відбудеться, оскільки зразу ж після фатального пострілу «я» зіллється з «ми», а колишній, структурований вздовж ієрархічної вертикалі «верх / низ», лад перетвориться на війну з усім, «що звесь беркут». Тепер уже ліричний герой заволодіває правом судити інших і не сумнівається у власній непомильності. Зброя у руках ліричного героя слугує найпереконливішим аргументом у його протистоянні з беркутом-царем.

З огляду на риторичну спрямованість вірш «Беркут» складається з двох неоднорідних частин: споглядально-рефлексійної і монологічно-викривальної (від слів «*Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте!*»). У перших рядках споглядально-рефлексійної частини ліричний голос не звернено до зовнішнього адресата, а зосереджено на описі початку польоту беркута. Та вже починаючи з третього рядка, асоціативне порівняння польоту беркута з польотом гнівливої думки формує риторичну фігуру щонайвищого регістру – звернення (присутньої у світі) думки до (відсутнього у світі) Бога: «*Де правда та? Де ти, великий боже? / Всі зорі збігла я, атоми всі в природі / Перешукала скрізь, тебе ж спіткати годі*» [т. 1, с. 63]. Питання, оприявлені думкою, не передбачають тих чи інших відповідей. Думка тут не розгортається у думання, оскільки вже містить у собі нібито підсумкове знання: правди і Бога в світі немає. Напрошується версія про остаточність висновку, що правда і Бог – відсутні. Цю відсутність увиразнено більш ніж очевидною присутністю завислого у небі беркута. Застиглий у пошуках жертви беркут не може бути посланцем Бога, якого ніде немає, він радше посланець ніщоти, всепоглинаючої порожнечі, смерті. Несподівана зміна асоціацій, викликаних в уяві ліричного героя польотом беркута (беркут / думка перемінюється на беркут / смерть) скеровує промовляння ліричного голосу до себе самого, ще живого, до перейнятого жахом неминучої смерті ліричного «ти». Беркут/смерть – єдина незаперечна даність іззовні, що її людина може виснувати, споглядаючи світ довкола себе. Це і невблаганна доля, яку ліричний герой потрактовує як зовнішнє втручання, несправедливий закон буття, встановлений без огляду на волю живих істот до життя. Після усвідомлення власної смертності

і визначення носія смертельної небезпеки ліричний герой вичерпує ресурс авторефлексії і вибухає «зовнішнім» монологом (промовлянням, скерованим назовні) до беркута / смерті, так наче беркут / смерть може почути це звернення і якимось чином узяти його до уваги. Зрозуміло, що ані справжній, ані міфологічний беркут не зрозуміє волання нажаханої смертної людини. Це волання – на межі риторичної демонстративності. Тому відбувається ще одне персонажне перевтілення беркута, щоб монолог-погроза мав шанс бути почутим. Так беркут / смерть перетворюється на беркута / царя. Погроза ліричного героя цареві (царям) має політичний сенс як залякування, чи попередження, чи оголошення війни монархічному устроєві, та ніяким чином не роз'язує проблеми подолання смерті. Ліричний герой, виявляючи готовність стати знаряддям смерті, долає хіба що страх насильницької смерті. Із внутрішньо-рефлексійного стану він переходить у зовнішньо-соціальний стан. Ліричний голос набуває чітких ознак персонажності. У прикінцевих рядках вірша це голос революціонера-терориста.

Таким чином, правомірним буде твердження, що вірш «Беркут» – про подолання індивідуального страху насильницької смерті максимальною революційною активізацією людини. Звідси і риторична спрямованість, соціальна заангажованість і аж ніяк не герметичність поезії, в якій показано спробу змінити статус людини у світі.

З огляду на поетичні засоби Франко вдається у споглядально-рефлексійній частині до поширених порівнянь, кожне з яких містить символічно-асоціативне наповнення, і співвідносить конкретне поняття (беркут) з абстрактним (думка, смерть, доля). У монологічно-викривальній частині не вжито жодного порівняння, натомість маємо антитетичні пари (я / ти; кат / жертва; тиран / революціонер) і виразну метонімію: беркут виявляється царем.

Вірш написано шестистоповим ямбом з ненаскрізно дотриманою цезурою після третьої стопи.

У перших трьох строфоїдах – паралельне римування з жіночими каузулами. У четвертому строфоїді з'являються чоловічі рими в якості додаткових ритмічних акцентів, покликаних увиразнити викривальну інтонацію. Ключове слово-викриття – «цар» – винесено в кінець віршового рядка. Воно заримоване з антитетичним поняттям – «слабша твар». Вкраплення чоловічих клаузул безсистемне, спонтанне і асоціативно – в контексті змісту вірша – нагадує постріли.

«Я СНИВ»

«Я снив» – вірш, який не входить до жодної із виданих поетичних збірок Франка; містить точну вказівку на дату написання – 4. 06. 1885 р. Уперше надрукував М. Возняк у кн.: «Іван Франко» (Львів, 1926. – С. 237–238). Збереглося два автографи, котрі мають певні розходження в тексті: перший із них, датований часом написання (ІЛ. – Ф. 3. – № 194. – С. 76), не містить заголовка і відрізняється початком («Мні снилось…»), вперше був опублікований у вид.: Твори: У 20 т. – К.: Держлітвидав, 1954. – Т. 13. – С. 172; другий (ІЛ. – Ф. 3. – № 232. – С. 143) є переробкою цього вірша в останні роки життя поета. Саме за другим автографом подається текст вірша у ЗТ під рубрикою «Поезії, що не ввійшли до збірок» [т. 2, с. 385], де початкові слова першого рядка вірша винесено у заголовок.

Двадцятидев'ятирічний поет, котрий пережив уже два арешти (1877 р.; 1880 р.), влітку, рівно за рік до свого одруження, пише поезію, у заголовку якої відбито жанровий акцент: це вірш-марення, тобто поетичне видіння. Це й не дивно, адже проблематика вірша тісно пов'язана і з минулими («*Гнівная ж доля з батогом за мною / Жене і б'є, не жалуючи рук*» [т. 2, с. 385]), і майбутніми подіями у житті Франка («*Я снив: для мене тихий рай родинний / Здоров'я, труд хосенний, тихий – ти…*» [т. 2, с. 385]). Через прийом апосіопези (замовчування), що сигналізує: вважай, не розбуди, поет мовби залучає свого читача до співучасті у власному сновидінні-маренні й алюзійно відсилає його до поетичного світу, оприявленого раніше, а саме 1878 р. – у поезії «Каменярі». Наприклад, пор.: «*Прокинувся – край дикий і пустиний, / Тернистий шлях без напряму й мети*» [т. 2, с. 385] – «*Я бачив дивний сон. Немов передо мною / Безмірна, та пуста, і дика площина*» [т. 1, с. 66].

Тема вірша «Я снив» – туга ще молодого Франка за власними мріями, сподіваннями, ідеями, іншими словами кажучи, це туга Мирона за Джеджаликом; туга за «каменярською вірою» (тим голосом згори, котрий не давав права сумніватися в обраному шляху). Це також туга за родинним щастям, домашнім вогнищем, про яку більше можемо довідатися із листів Франка до Олени Пчілки, у яких вже «ясніла зірка тиха з-поміж хмар», «зірка» з «далекої України», –

без сумніву, ці слова є перифразом до його майбутньої дружини, О. Хоружинської. Тому наскрізною ідеєю вірша є пошуки чару любові, але не тієї безумної, що «*би вибухла пожаром*», «*всі би в твоїм серці іскри погасила, всі думки й бажання за одним ударом*» [т. 2, с. 149], на якій побудовано ліричну драму «Зів'яле листя» («Якби я знав чари, що спиняють хмари…»). Любов, видіння якої являється поетові у вірші «Я снив» не може бути ані «*несмілою, як лілея біла*», ані «*гордою*», а відтак, «*таємною і недоступною, мов святиня*» [т. 2, с. 161], ані, зрештою, такою, що «*смокче кров, і геть спокій жене*» [т. 2, с. 162], хоч «*очам приємно*» і «*впивається її красою зір*» («Тричі мені являлася любов…»). Натомість у вірші «Я снив» відсутній емоційно-експресивний пафос, тому емоційна тональність задана лише асоціативно: «*Я снив, що ласкавим привітом к мині / Її проміння лився любий чар*» [т. 2, с. 385]. Ці рядки, мабуть, є певним чином суголосними із почуттями Франка, які він переживав, коли очікував від О. Хоружинської листовної звістки-відповіді і які, як відомо, були не дуже частими («*у серце хоре та болюще / Привіт той чистою росою впав / І обновляв усе моє грядуще, / Немов цвіток, що в скварі сонця в'яв*» [т. 2, с. 385]).

За ліричною модальністю, вірш «Я снив» є автопсихологічною рефлексією, що виникає внаслідок рівномірного розподілу суб'єктних ролей між біографічним автором та його ліричним «я»: біографічний автор мовби відштовхує нараційний потік початковими словами «Я снив», а далі бере голос ліричний суб'єкт, що змушений «рефлексувати» у тій тональності, яку йому задав біографічний автор. Тому виклад наближається до сповідального, сконцентрованого у самому собі, що обертається на осі «біографічний автор – ліричний суб'єкт», котрі мовби забувають третього учасника віршової комунікації – реципієнта (можливо, саме з цієї причини Франко не помістив аналізований вірш до жодної зі своїх збірок, які надто виразно експлікують читацьку рецепцію чи то архітектонічно і композиційно, чи то вже самою назвою збірки). Натомість у вірші «Я снив» образ читача запрогнозовано, передусім у тому біографічному досвіді, що акумулюється у сновидне марево і який становить ліричний прототекст цього поетичного твору, на основі котрого і формується ліричний сюжет, тип якого визначається за концентричним моделюванням сновидіння. У полі зору тут опиняються такі ключові образи, як «*зірка тиха*», «*серце хоре та болюще*», «*цвіток, що в'яв*», «*тихий рай*», «*труд хосенний*», «*край дикий і пустинний*», «*тернистий шлях*», «*зомліле тіло*», «*грижа*», «*павук*», «*гнівная доля з батогом*».

Поетичний акт створення сновізійної моделі передбачає два рівні: хронотопний та символічний. Нанизування образів «нічного» простору (а саме – простору зоряного неба) і відбиття цього простору у серці, наче в дзеркалі, становить зовнішнє концентричне коло (де прихованим топосом виступає образ вікна, неназваного у вірші). Внутрішнє коло – пробудження у пустельному просторі, поросломy тернами, по якому «*без напряму й мети*» утікає «*зомліле тіло*», а за ним женеться «*Доля з батогом*», що іноді доганяє і немилосердно («*не жалуючи рук*») б'є по цьому тілу, настільки, що цей біль віддається у мозок, де сидить «*грижа-павук*». Таким чином, моделюється алегоричний образ сну-у-сні (як у «Каменярах») із фіктивним пробудженням, у якому ліричний суб'єкт спостерігає за самим собою, тобто за власним «*зомлілим тілом*». Алегоричні образи створюються, як правило, за допомогою оригінальних авторських порівнянь: очікуваний привіт від іншої людини, з іншого просторового виміру метафорично прирівнюється до «*проміння зорі*» або спадання з неба «*чистої роси*»; майбуття («*грядуще*») – до «*цвітка, що в скварі сонця в'яв*»; грижа, що «*ссе мозок*», персоніфікується в образі павука, а доля – у гнівливій постаті, озброєній батогом. Алегоричність видіння підсилюється просторовою антитезою «*рай – пустеля*» та оксюморонним представленням зомлілого тіла, ноги якого «*сплили кров'ю*», у бігу-втечі.

Інтертекстуально вірш «Я снив» є найбільш суголосним, як уже згадувалося, з текстом «Каменярів» і в жанровому (модель сну-у-сні), і в ейдологічному (образ дикої і пустинної площини), і у психобіографічному планах. З іншого боку, образ «*грижі, що ссе мозок, немов павук*», асоціативно споріднює цей вірш із пізнішим «По коверці пурпуровім…», виконаним також за законами однієї із форм художньої умовності – сновидіння, а саме – із образом «*п'явки, що систематично / кров і мозок мій пила*» [т. 3, с. 37]. Тобто появу алегоричного образу п'явки у вірші зі збірки «Із днів журби» можна фактично висновувати із контекстуально близьких алегоричних формул поетичного тексту «Я снив». Цей зв'язок є очевидним насамперед на рівні психобіографічних чинників, що лягли в основу Франкової творчості періоду «болю існування», і хоч формально вірш «Я снив» (1885) належить до попереднього періоду «пророцтва і бунту», але фактично він є винятком з останнього (ще одна причина залишити його поза межами поетичних збірок), оскільки «бунт» як такий у ньому існує лише як спогад, котрий завдає болю, тому й

«пророцтво» є формою того ж таки «болю існування», тобто передчуття майбутніх «днів журби», незважаючи на здійснення Франкової мрії про «*тихий рай родинний*» (одруження). Таким чином, «пророцтво» виявилося недалекоглядним (тільки на рік) і безсилим – швидше на рівні інтуїції, ніж аналітичного осмислення свого «*тернистого шляху*».

Архітектонічно вірш членований на чотири строфи – катрени з перехресним римуванням у рядках. Концентричними до заголовка вірша «Я снив» є анафори 1–3 строф-катренів, у яких завдяки перехресному римуванню чергується 6- і 5-стоповий ямб, відповідно унормований за допомогою жіночих (непарні рядки) та чоловічих (парні рядки) клаузул. Четверта строфа зберігає характер римування та розмір усього вірша, одначе втрачає анафору, що стає сприятливим ґрунтом для розвитку неточної рими («*кров'ю*» / «*мною*»). Анафора виконує ритмотворчу функцію, що дає змогу поетові витримувати задану заголовком тональність, а це, зі свого боку, допомагає зберігати «чистоту» мотиву, який нанизується на ключове поняття сновидіння у вірші.

Вірш Франка «Я снив» – алегорична проекція психологічного переживання, що виконана за законами ідеальної дійсності, найвиразнішою моделлю якої є сновидіння. Вірш цікавий для сучасного читача передусім своєю метафоричною образністю, формальним експериментом у жанрі сну-в-сні з фіктивним пробудженням та психологічною проблемою співвідношення душі (як долі) та тіла (тобто серця, мозку як «*болющої свідомості*»). Цей вірш досі перебуває поза франкознавчим дискурсом, хоча він дає змогу розкрити багато цікавих біографічних (зокрема, проблема Франкового листовного сватання за посередництвом Олени Пчілки; а також психологію періоду «днів журби») та суто творчих моментів (Франків внесок у розвиток таких літературних форм, як сновидіння, марення, візія).

«ЗБЛИЖАВСЯ ДЕНЬ І СОН ПРОГНАВ (НЕВИННИЙ)…»

«Зближався день і сон прогнав (невинний)…» – вірш, який не ввійшов у жодну збірку Франка, умовно датований 1885 р. Уперше був надрукований у вид.: Твори: У 20 т. – К.: Держлітвидав, 1954. – Т. 13. – С. 175–176. Цей текст написаний у період Франкового «пророцтва і бунту» (1876–1889), під час укладання першого видання збірки «З вершин і низин» (1887). Однак за своєю естетико-філософською спрямованістю він не вписується в архітектонічно-композиційну структуру другої збірки поета, тому, очевидно, й отримує відповідну прописку – «поза збірками». Символіка цього вірша та його філософський настрій витримані у стилі пізнішої Франкової збірки – «Із днів журби» (1900), зокрема одного з її циклів – «В плен-ері». На прикладі цього тексту можна спостерігати процес вироблення техніки «пленеристичного» (штрихового) письма, яка свого довершеного вигляду набуває у прозових оповіданнях-ескізах зі збірки «На лоні природи і інші оповідання» (1905). За характером внутрішньосюжетного розвитку і типом психологізації почуттів ліричного героя поезія, названа за першим рядком «Зближався день і сон прогнав (невинний)…», співвідноситься із одним із експозиційних віршів циклу «В плен-ері» – «По коверці пурпуровім…», у якому тематизуються події, пов'язані з природою і психологією вранішнього сновидіння.

«Зближався день і сон прогнав (невинний)…» – вірш, який не має авторського заголовка, а його редакторська назва за першим рядком практично слугує водночас і тематичною характеристикою для усього вірша, його анотованим варіантом. З погляду інтроспективної організації ліричного сюжету, за допомогою якої здійснюється автопсихологізація поетичного сновидіння, вірш є комунікативно самодостатнім, автор та адресат взаємно тотожні і взаємно відповідальні учасники комунікативного акту, з нейтральним, константним комунікативним контуром. Текст також характеризується семантичною ускладненістю, що виявляється передусім на ритмічно-строфічному та символіко-метафоричному рівнях. Проте перший рядок через свою самодостатність у сфері образотворення не здатний

конденсувати у собі увесь спектр семантично нерівнозначних моментів із цілого тексту, а відтак, використовуватися як еквівалент заголовка; внутрішнім лейтмотивом слугує початок сьомої строфи: «*Я не назву тя. Часто не один / Зове тебе, і кожен зве своєю…*» [т. 2, с. 388]. Саме в цих рядках передано ту психологічну напругу ліричних почуттів, яка найкраще відображає емоційну тональність та естетичну модальність цілого тексту, індикуючи концепти «неназваності» й «імені» для свого цетрального жіночого персонажа. Індекс «неназваності» ліричної героїні практично збігається з індексом заголовка до одного з віршів Франка зі збірки «Давнє й нове» (1911) – «Неназваній Марії», що не є випадковим, оскільки саме у вірші, написаному у 10-х рр. XX ст. і надрукованому спочатку у журналі «Літературно-науковий вістник» без заголовка, приховано авторську таємницю «жіночого обличчя» – видіння, якому надано у вірші «Зближався день і сон прогнав (невинний)…» форми передранкового сну. В обох віршах жіночому ліричному образові надано вигляду ідеалізованої сутності, і такого ефекту автор насамперед досягає шляхом застосування архетипних моделей із релігійно-богословської сфери. У «Неназваній Марії» це здійснюється на основі алюзійної взаємодоповнюваності образу ліричного героя символікою Христового жертвовідкуплення («*образ мій в вінці терновім*»), а у вірші «Зближався день і сон прогнав (невинний)…» ідеалізація Франкової героїні відбувається за допомогою стилістичних засобів, тропів, а саме – метафоричного порівняння («*на хмарах существо надземне, / мов женщина, пливе ко мні*»), у якому маємо заміщення «чистої» (жіночої) тілесності «чистою» духовістю Ангелів, тобто та функція, що її виконує статевий чинник у процесі відтворення любовного переживання, замінюється функцією безстатевого, духового світу, а саме любовне переживання підноситься у ранг духового «очищення» і самопізнавання.

Такий внутрішній культурний та літературний контекст до вірша «Зближався день і сон прогнав (невинний)…» допомагає визначити генологічну природу цього тексту: за жанром – це *поетичне видіння* з елементами *імпресіоністичного образка* та *притчі*. Сновізійна дійсність становить тематичне ядро цього вірша, однак предметом поетичної рефлексії є не власне сон, а так зване «видіння наяву», яке захоплює напівсонну свідомість у стані пробудження; тому недаремно автор додатково наголошує на «невинності» сну, що «*на повіках <…> ще тяжив*» із наближенням дня, адже події, які відбу-

валися пізніше, після пробудження, за своєю емоційною амплітудою і яскравістю вражень («*блиск спахнув і осліпив мні очі*») різко контрастують із тим «рядовим» сновидінням, що залишилося «поза кадром» авторської свідомості. За своєю генетичною природою подібні поетичні видіння споріднені з жанрами чуда, знамення, одкровення у «житійній» літературі і пов'язані з передачею пророчих послань та дарів для обраного візіонера[140]. Франко «влаштовує» своєму ліричному героєві зустріч зі світом невидимого, користуючись засобами контрасту: «заземлення» ліричного суб'єкта відбувається через його безпосередній контакт з емпірико-сенсуальною дійсністю, а загострення його «чуттєвості» досягається завдяки використанню техніки імпресіністичного малярства (за принципом «світла бій і ночі»): «*І кождий крок мій з квіточки, з билини / Краплисту росу, мов жемчуг, трусив. / Препишний розсвіт розгоравсь на всході, / Будилась жизнь і в серці, і в природі*»; «*<...>аж ось з річок, із луга / Клубками мла легенько повстає*»; «*Тут бовдурився туман у яр лісистий, / Там понад ліс стелив покровець свій*» [т. 2, с. 387] і под.

Після перших трьох «образкових» строф елегійно-піднесена тональність вірша раптово змінюється – на перший план висуваються драматичні елементи (і ця зміна тональності відображається на лексико-семантичному рівні: «*блиск спахнув і осліпив мні очі*»). Саме в цей момент і відбувається заміна референтного способу адресації, задекларованого першим рядком, на комунікативно значущу: неназваний жіночий персонаж виступає одночасно і носієм інформації (адресантом), і власне адресатом (стосовно ліричного суб'єкта), і також імплицитним реципієнтом (стосовно біографічного автора). Залежно від функції «жіночого» адресата у структурі вірша можна говорити про три генологічні рівні розуміння цього тексту: автокомунікативні взаємнодоповнювальні стосунки «ліричний суб'єкт ↔адресат» дають змогу виокремити образкові, інтроспективні та сповідальні елементи; комунікативний контур «адресант (носій інформації) → ліричний суб'єкт (реципієнт)» закріплює візійний статус за віршем «Зближався день і сон прогнав (невинний)…»; імпліцитні стосунки на другому плані між біографічним автором та «поза-кадровим» реципієнтом відображають притчеву модель, де алегорією

[140] *Нечаенко Д. А.* «Сон, заветных исполненный знаков…»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. – М.: Юрид. лит., 1991. – С. 491–492.

є власне контакт із «*существом надземним*» – красою, що «*і в сні не снилась*», а мораллю – пророча настанова: «*Пізнай себе, жий з світом і для світа!*».

Для розгортання ліричного сюжету у вірші «Зближався день і сон прогнав (невинний)…» важливим є момент «наближення» («зближався день») і «сходження» («*Збудився я і з тихої хатини / Освіжитись на гору поспішив», «я вгору йду...*» [т. 2, с. 387]), бо саме ці часопросторові моменти фігурують як індикатори, що попереджають таємничу появу «згори», підкреслюють її таємничість і загадковість, приховані в її «неназваній» природі, в тому, що її ім'я є водночас і невідоме нікому, і знайоме всім, бо «*кождий зве своєю*». Між полюсами «наближення» і «сходження на гору» виникає імпульс – «блиск»-видіння, що «проявляється у формах духовно-емоційної (соборної) розрядки: катарсису та сходження»[141]. Процес наближення дня є катарсисною вихідною точкою, чим пояснюється бажання «*освіжитись*» після «*сну невинного*», а акт сходження на гору стає кінцевим пунктом – початком нового сходження у значенні «зішестя», звідси походить й авторська гра колективним та індивідуальним: усамітнення ліричного героя у пошуках «*своєї стежки*» стає стимулом, «*щоб ї братам вказати*», а, відповідно, пізнання себе, за логікою автора, повинно привести до «*життя зі світом і для світу*».

Форма художньої умовності, яка зближує цей вірш із жанром притчі, дає змогу авторові відтворити межовий психологічний стан ліричного суб'єкта у фокусі заломлення емпіричного та внутрішньо-емоційного світу. Зовнішній стимул – «*сонця луч*», який знаменує собою наближення дня, – стає водночас і подразником сонної уяви, що відтворює «*пречудний огляд вид[н]округа*» та «*сонця круг огнистий*», а внутрішнє переживання трансформує картини зовнішнього, власне зорового видіння у містичні осяяння: «*Но швидко щось мов ткнуло мя таємне, / І осі я, осмілившись відкрив; / Я тільки глипнуть смів, бо все круг мене / Немов огонь розжег і розжарив*» [т. 2, с. 388]. На поєднанні зорових і дотикових реакцій практично і вибудовується образ Неназваної, ключовими елементами якого є «*розжарений круг*», «*надземна краса*», «*лік-бальзами*». Сновидіння спочатку «копіює» реальний часопростір: схід сонця –

[141] *Brzoza H.* Семантические игры: ирония и шутка как приём «слова в слове». Между Бахтиным и Достоевским // *Brzoza H.* Достоевский. Просторы движущегося сознания. – Poznac, 1992. – С. 73.

хатина – гора – луг – яр лісистий, а потім «розсіює» і часові, і просторові картини, сконцентровуючи їх у певній «надземній» точці, за якою зникає видимість і з'являється відчуття екстазу, спричинене спостереженням mysterium tremendum (тайни, яка змушує тремтіти); і цей стан дечим нагадує характер любовного переживання[142].

Для створення ефекту накладання земних і надземних вражень поет використовує стилістичні засоби порівняння («*немов огонь розжег і розжарив*», «*мов в святім упою*»), градації і контрасту (модель сходження на гору протиставляється появі «*существа надземного*» згори), а також цьому сприяють чіткі версифікаційні контури вірша (текст поділений на дев'ять строф із схемою римування октави: АВАВАВСС). Ритміко-інтонаційний візерунок вірша збігається із його композиційною побудовою: шість перших строф послідовно написані в дусі тактично розміреного 5–6-стопового ямба, а з сьомої строфи, разом із появою кульмінаційного моменту «неназваності», що відсилає до початку вірша, спостерігається інтонаційний «зрив» ритму, метрично переданий за допомогою спорадичних пірихієвих стоп, а також за допомогою виключно жіночих (хореїчних) рим у IV-ій строфі і наказових форм дієслова, які практично імітують відповідь «*неназваної жіночої сутності*» ліричному суб'єктові.

З погляду суспільної, літературно-критичної та літературознавчої рецепції вірш «Зближався день і сон прогнав (невинний)…» порівняно з іншими текстами Франка малодосліджений, хоча він містить дуже багато «таємничих місць» для філософсько-герменевтичних, релігійно-містичних та й власне літературно-естетичних студій, поштовхом до яких можуть бути, наприклад, інтертекстуальні імпульси: «*пізнай себе, жий з світом і для світа!*» [т. 2, с. 388] (містить дискусійний момент із філософією Г. Сковороди), «*я певно свій талант не закопаю*» (перегуки з євангельськими джерелами), «*Нащо ж так страсно стежки б мні шукати, / Сли не на те, щоб і братам вказати?*» [т. 2, с. 389] (може бути своєрідною автоалюзією до Франкових «Каменярів»). Крім того, за своєю ідейно-світоглядною настроєністю вірш «Зближався день і сон прогнав (невинний)…» суголосний із Франковим перекладом «Фауста» Й.-В. Ґете, над яким наш поет працював протягом 1875–1882 рр., зокрема з третім актом другої частини німецької поеми, що отримала в перекладі назву «Гелена і Фавст» і була опублікована окремим

[142] *Гроф С.* Надличностное видение: Целительные возможности необычайных состояний сознания. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2004. – С. 170.

відбитком 1899 р. до днів вшанування пам'яті Й.-В. Ґете і містила передмову перекладача. Власне, у цьому контексті особливо дотичними є зустріч-завоювання Фавста – «лицаря у кайданах» [т. 13, с. 396] – та Гелени, тобто жінки, яку демонічні сили викликали з підземного царства. Франка у творі Ґете цікавить передусім мотив любові до найвищої, а, отже, ідеальної краси та способи її реалізації [т. 13, с. 369]. Очевидно, не без впливу фаустівської ідеї «потойбічної» жінки постав образ «существа надземного» у Франковому вірші, який можна сприймати як уривок (чи варіант) із німецького перекладу. При цьому суголосні тенденції виявні вже на рівні ритмічно-метричної побудови обох текстів: переклад, як і оригінальний вірш, написано 6-стоповим ямбом, що надає величності та урочистої пишності діалогам дійових осіб поеми, яка, на думку Франка, є зразком романтично-класицистичної традиції.

Отже, вірш Франка «Зближався день і сон прогнав (невинний)…» – це поетичний гімн ідеальній любові, який став можливим завдяки верифікації різних світоглядних позицій автора: морально-стоїчних періоду «вершин і низин», романтично-демонічних (переклад «Фауста») та релігійно-містичних періоду «днів журби»[143].

[143] Див. також: *Челецька М.* Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). – С. 215–219; *Її-таки*. Жанр «пленеру» у творчості Івана Франка крізь призму онейричної поетики // Франкознавчі студії: Збірник наукових праць. – Дрогобич: Коло, 2007. – С. 408–419.

«ЛИС МИКИТА»

«Лис Микита» – авантюрно-сатирична поема-казка Франка. Датується 1890 р. на підставі першодруку. Уперше була надрукована 1890 р. у львівському дитячому журналі «Дзвінок» (№ 3, 1/13.II, с. 21–22; № 4, 15/27.II, с. 29; № 6, 15/27.III, с. 45–46; № 7, 1/13.IV, с. 53–54; № 8, 15/27.IV, с. 61–62; № 9, 1/13.V, с. 69–70; № 10, 15/27.V, с. 76–77; № 11, 1/13.VI, с. 86; № 12, 15/27.VI, 94–95; № 13, 1/13.VII,с. 101–102; № 14, 15/27.VII, с. 109–110; № 15, 1/13.VIII, с. 117–119; № 16, 15/27.VIII, с. 125–126; № 17, 1/13.IX, с. 133–134; № 18, 15/27.IX, с. 141–143; № 19, 1/13.X, с. 149–150; № 20, 15/27.X, с. 157–158; № 21, 1/13.XI, с. 165–167). Твір складався з дев'яти пісень. Наступного року цей журнальний варіант вийшов окремою книжкою під назвою «Лис Микита (З німецького переробив Іван Франко. Накладом редакції "Дзвінка". У Львові, 1891)».

1896 р. у Львові з'явилося друге, перероблене і розширене видання «Лиса Микити», яке істотно різнилося від першодруку. Поема зазнала змін як у сюжетно-тематичному, композиційному, так і в мовно-стилістичному напрямках. Змінилася й архітектоніка: майже на третину збільшився обсяг поеми, замість дев'яти пісень вона налічувала дванадцять (4, 7, 10 – зовсім нові). «І в тих частях, що лишилися з першого видання, мало котра строфка лишилася без зміни, багато дечого пододавано, повигладжувано, повиправлювано» [т. 4, с. 67], – відзначав Франко. Автор вніс низку змін як у зміст твору, так і в його форму: одні епізоди письменник конкретизував, поглибив, інші, цілковито нові (як-от епізод про Вовкове суддівство) увів у художню канву поеми, переробив деякі строфи, усунувши ряд логічних невідповідностей, посилив мотиваційну базу ворожнечі між звірами, надав більшої смислової точності окремим характеристикам, здійснив мовностилістичне редагування (найперше усував діалектизми та застарілі форми), яке наблизило мову твору до літературної. «Я дбав про те, – писав Франко, – щоб мова моєї переробки, не тратячи основного характеру галицько-руського наріччя, все-таки не разила й українців і наближувалася до тої спільної галичанам і українцям літературної української мови, якої витворення так дуже потрібне для нашого суцільного літературного розвою» [т. 4, с. 67].

Друге видання містило також післямову «Хто такий "Лис Микита" і відки родом?», у якій автор з'ясовував генезу твору.

1902 р. вийшло третє, виправлене видання «Лиса Микити», яке відкривалося передмовою до третього видання та статтею «Хто такий "Лис Микита" і відки родом?». Зміни, внесені до третього видання, мали головним чином мовностилістичний характер (усього автор зробив близько сорока правок).

Четверте видання, яке з'явилось 1909 р., містило коротеньку передмову і «<…> крім дрібніших язикових і правописних правок, не змінене супроти третього видання» [т. 4, с. 58]. Усього таких правок у поемі було здійснено шість. Ці чотири видання та публікації у журналі «Дзвінок» супроводжували ілюстрації Т. Копистинського (у першому виданні їх було 17, а в другому, третьому та четвертому – 16).

1914 р. у Києві вийшло п'яте, останнє прижиттєве видання «Лиса Микити». «<…> Визначна вартість цього п'ятого і разом з тим першого на російській Україні видання: його прикрашено гарними малюнками відомого ілюстратора дитячих книжок – Карика», – відзначав у рецензії М. Вороний[144]. Проте правки, внесені у це видання, зроблені з огляду на цензурні вимоги: найперше всюди послідовно замінено лексику політичного (як-от «цар», «цариця») та церковно-релігійного характеру (скажімо, «грішник», «хрещений», «безбожник», «святий», «грішник», «паламар» тощо), що призвело до спрощення змісту, деформації ідейно-художньої концепції. Даних про причетність автора до п'ятого видання немає. Тому останньою авторизованою редакцією поеми вважається видання 1909 р.

Уривки з поеми ще за життя Франка увійшли до шкільної програми для галицьких середніх шкіл, неодноразово передруковувалися під різними заголовками у дитячих читанках[145] та періодиці[146].

Підзаголовок «*З німецького переробив Іван Франко*» вказував на «німецькі» джерела поеми. Більшість критиків уважали, що в основу «Лиса Микити» ліг текст «Reineke Fuchs»-а Й.-В. Гете.

---

[144] *Вороний М. К.* Лис Микита. З німецького переробив Іван Франко // *Вороний М. К.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. / Упор. і прим. Т. Гундорової. – К.: Наук. думка, 1996. – С. 519.

[145] Взори поезії і прози для кляси п'ятої ц. к. шкіл середніх. / Уложив *К. Лучаківський*. – Львів, 1894. – С. 69–71; Читанка руська для 2 кляси шкіл середніх. – Львів, 1895. – С. 192–194; Читанка руська для 3 кляси шкіл середніх. – Львів, 1896. – С.183–184; Руська читанка для шкіл виділових. – Львів, 1896. – С. 39–40, 347.

[146] Пригода Кота Мурлики (З «Лиса Микити») // Зоря. – 1903. – №. 2. – С. 17; Лис Микита про протекцію // Громадський голос. – Львів, 1896. – № 22. – С. 154.

«Вийшла з того для мене, – писав Франко, – неприємна річ: буцімто я взяв свою казку з Гетевої повісті, та й пощось затаїв назву правдивого властителя, а тільки загалом написав "з німецького", щоби збаламутити нетямучих. Дуже негарне діло!» [т. 4, с. 59]. Це непорозуміння спонукало письменника написати післямову до другого видання поеми під назвою «Хто такий "Лис Микита" і відки родом?», у якій він описав шляхи міграції казково-байкових мотивів і сюжетів, а також указав головні твори, у яких розповідається про хитрого Лиса: оповідання «Ecbasis captivi» («Вихід невольника», датується бл. 940); латинські поеми XII ст. «Isengrimmus» та «Reinardus»; французька повість «Le Roman du Renart» («Повість про Ренара»), поема «Reinaert» (1250) нідерландського поета Віллєма; старонімецька прозова повість «Reinke», яку переробив 1794 р. Й.-В. Ґете і видав під назвою «Reineke Fuchs». Усі ці тексти тією чи іншою мірою можна вважати передтекстами Франкового твору, хоч автор і зауважував, що, пишучи свого «Лиса Микиту», він використав «<…> тільки головну раму нідерландської поеми Віллєма, значить, ту саму, що є і в німецькій книзі про Рейнке і в Гетевім перекладі», але «виповнював ту раму зовсім свобідно, черпаючи і з старофранцузьких "галузів", і з багатого скарбу наших людових оповідань» [т. 4, с. 67]. Тож серед джерел Франкової казки окремо слід відзначити й фольклор. Деякі епізоди з «Лиса Микити» перегукуються з українськими народними казками «Бідний Вовк», «Лисичка-сестричка і Вовк-панібрат», «Нещасний Вовк», «Вовк на ловах», «Невдатні лови», «Лис підводить Вовка до Коня», «Кінь і Вовк», «Як Лис учив Вовка діставати рибу». «Навіть в устах галицьких жидів, що не вміють читати по-німецьки, чув я широке оповідання про лиса, зовсім подібне до основної повісті в нашій поемі» [т. 4, с. 66], – зауважував письменник.

Однак усе-таки, мабуть, вирішальною спонукою та основним, хоч і не єдиним, передтекстом до написання власної казки про Лиса Микиту для Франка став твір Й.-В. Ґете. Ще у «<…> IV класі, – згадував про поета гімназійний товариш М. Коріневич, – дістався до рук книжечку "Reineke Fuchs", дуже нею одушевлявся, деякі сцени з образками дуже його смішили, так що раз навіть в класі під час якогось викладу, переглядаючи під лавкою якусь сценку з неї, розсміявся вголос [очевидно, Франко роздивлявся книгу Ґете з малюнками німецького маляра Каульбаха. – *Н. Т.*]. Учитель відібрав йому ту книжечку і потім віддав по науці. Тоді, отже, він зачав укладати собі "Лиса Микиту", радився навіть зі мною, як би назви по-нашому

дати; я ж йому нічого не міг порадити, бо вважав його наміри за немудрі; він, однак, свого доконав і лишив ту свою працю в поновлених виданнях»[147]. За рік до виходу своєї казки Франко у листі до М. Драгоманова знову писав про поему Й.-В. Ґете: «"Одіссея" і "Reineke Fuchs" – се, по-моєму, дві речі, котрі у нас треба гарно перевести (сього останнього можна б трохи й підлити антишляхетським та антипопівським соусом) і пустити в публіку» [т. 49, с. 201]. Утім, «Лис Микита» – не переклад, а оригінальна, наскрізь національна авторська переробка історії про лиса з різних літературно-фольклорних джерел. «Я бажав не перекласти, а переробити стару повість про лиса, зробити її нашим народним добром, надати їй нашу національну подобу. Я, щоб так сказати, на чужий позичений малюнок накладав наші руські кольори. Дослівно я не перекладав нівідки ані одного рядка» [т. 4, с. 67], – відзначав Франко.

Написання та першопублікація поеми у дитячому журналі «Дзвінок» припадає на час, коли Франко втретє став батьком (сини Андрій, Тарас, Петро відповідно 1887, 1889, 1890 р. н.). Адресуючи свою поему насамперед дітям, автор трансформував передтексти відповідно до своїх морально-виховних та педагогічних ідеалів.

1. Порівняно з поемою Ґете, письменник **зменшив обсяг і динамізував розповідь.** Франкова казка-поема «Лис Микита» майже удвічі менша за «Reineke Fuchs» Й.-В. Ґете. Автор української переробки уникнув наявних у передтекстах детальних і розлогих описів, нагромадження численних риторичних фігур, програмового дидактизму, надмірного філософізму, церковного антуражу, середньовічної куртуазності; усунув суперечності в сюжеті та оповідях персонажів.

2. Автор **українізував імена персонажів.** Так, Вовк Ізегрім (що значить «похмурий») у Франка прозивається *Неситим*, Медвідь Браун («бурий») іменується *Бурмилом*, Кіт Гінце (здрібніле від Генріх) зветься *Мурликою,* а Заєць Лампе («косий») – *Яцем*. Такі ж назви, в основі яких лежить найхарактерніша ознака вдачі персонажа, мають звірі і в українському народному тваринному епосі. За тою-таки засадою названо й головного героя – Лис *Микита* (з *грецьк*. Niketes – переможець). Він, і справді, з усіх скрутних ситуацій виходить переможцем. У народі власне ім'я «Микита» часто вживається як антономазія на позначення хитромудрої людини, крутія, брехуна.

[147] *Коріневич М.* Спомини про Івана Франка як ученика гімназії // *Спогади* про Івана Франка / Упоряд., вст. ст. і приміт. *М. Гнатюка*. – Львів: Каменяр, 1997. – С. 57.

Можливо також, що назву персонажа (як, до речі, і заголовок казки-поеми) письменник запозичив із польської поеми М. Смажевського «Lis Mykita» (1860). Проте найменування «гайдамака» та «козак» цілком націоналізують Франкового Лиса.

Поруч із яскравими фольклорно-казковими іменами-епітетами (Бурмило, Неситий, Мурлика), трапляються й оригінальні авторські новотвори. Зокрема, Цап Белін отримав ім'я *Базилій* (Базьо), котре, як зазначав письменник у примітці до першого видання «Лиса Микити», походить від клички овець і кіз «*базь*, *базь*, *базь*!». Борсук Грімбарт («грізна борода») називається *Бабай*, а Малпа, як і в казці «Фарбований Лис», нарікається іменем *Фрузя*. Щоправда, деякі тварини у Франка взагалі не мають власних імен (Вовчиця, Лисиця, Рись, Барани, Півень, Гуси, Свиня, Осел, Крук, Індик), а деякі названі лише функціонально (цар Лев, мама Шкапа). Прикметно, що іменами наділені головним чином ті тварини, які входять до найближчого двірського оточення царя; вони ж виконують, поруч із Лисом Микитою, й головну сюжетотворчу роль. Віддалені від царського двору персонажі фігурують в основному у вставних сюжетах і не мають імен.

Виняток становлять лише лисенята Міцько й Міна, які згадуються як діти Лиса Микити. Прикметно, що так Франко жартома називав і власних дітей (Петра й Анну), які були першими реципієнтами «Лиса Микити». Про це свідчить спогад доньки письменника А. Ключко-Франко: «Ми, малі діти, очаровані світом казок, у нім жили й бажали почути все щось нове, і як тато з'являвся між нами, ми старались опанувати його для себе і зараз же влазили йому на коліна. Тато сміявся, приговорюючи: "Міцько й Міна повлазили на коліна". Надовго це між нами лишилося, і потім, коли ми вже були старшенькі, нас [тобто найменших Петра та Анну. – *Н. Т.*] не раз дразнили Міцьком і Міною»[148].

3. І. Франко **змінив хронотоп і надав казці українського локального колориту.** Події у «Лисі Микиті» відбуваються не в середньовічній Європі, а в тогочасній Галичині. У творі згадуються реальні українські географічні назви: містечко Магерів, гірський хребет Чорногора, річка Черемош, гора Говерла. Двір царя Лева знаходиться у Львові. А Лис Микита вважає себе підгірцем (вихідцем із Підгір'я), хоч і мешкає у вигаданих Лисовичах. До речі, топонім «Лисовичі» (утворений від присвійного прикметника у множині) за своєю словотвірною моделлю нагадує рідні Франкові «Нагуєвичі». Можливо, що основою для утворення цього слова могла слугувати також і назва села Лисиничі, яке знаходиться недалеко від Львова, де часто любив бувати Франко зі своїми дітьми. «Ми часто уряджували спільні прогулянки на Вульку, до Зубрицького лісу, на Високий Замок, до Кривчиць, Лисиничів, на Чортівську Скалу», – згадував син письменника, Петро[149]. Національного забарвлення надають казці пейзажні образи, родинні назви (*стрик, братанок, нанашко, вуйко, тітка, жінка, діти, батько, брат, сват*), сільсько-господарські знаряддя (*ціп, вила, кочерга, обух*), народні фразеологізми (*в кишках пусто, взятись за живіт, заварити кашу, витрясти душу* та ін.), казкові медіальні та фінальні форми («*Навіть в казці не сказати…*» [т. 4, с. 157]; «*Що, Вовцуню, будем биться, – / Рік Микита, – чи миритьсяʔ*» [т. 4, с. 162]; «*Тут кінчиться наша казка. / Всім, хто слухати був ласка, / Дай же Боже много літ! / Най і наш весь сум пропаде! / А тим, хто нам коїть зради, / Най зійдеться клином світ*» [т. 4, с. 166]). До поеми введено також чимало народних прислів'їв і приказок («*Прибудь розум, щастя буде*» [т. 4, с. 149]; «*Все, що сіяв, те й пожнеш!*» [т. 4, с. 162]). Це все робить «Лиса Микиту» національно характерним і доступним для широкого кола читачів.

4. Письменник **модифікував сатиричне спрямування поеми**. Чи не всі передтексти «Лиса Микити» – це сатира на духовенство, священиків, церковних ієрархів і навіть на таїнство сповіді. Хоч Франко й писав, що поему варто було б «підлити антишляхетським та антипопівським соусом», проте в тексті немає прямих випадів проти духовенства. Щоправда, у казці є сцена сповіді (Лис сповідає Півня, епізод із десятої пісні), однак її все-таки не можна кваліфікувати як вияв антирелігійної інвективи. Сцена написана в манері народних байок, казок, оповідань. До речі, мотив сповіді лиса (лисиці) та півня ліг в основу іншого Франкового твору – «Лисиця-сповідниця. Лірницька пісня на нуту "Сирітки"» (1893).

5. Франко, призначаючи свою казку насамперед дітям, **оминув еротично-порнографічні та сексуальні моменти** (епізоди). Зрештою, він і сам «не любив порнографії» (М. Яцків)[150]. Так, кіт Гінце (з поеми Ґете) кусає попа між ногами (в геніталії), натомість Франків Кіт Мурлика калічить війтові ніс. Німецький Райнеке під час бійки вигризає Вовкові око і хапає за те саме найболючіше місце.

[148] *Ключко-Франко А.* Іван Франко та його родина // *Спогади* про Івана Франка. – С. 466.

[149] *Франко П.* Спогади про батька // *Спогади* про Івана Франка. – С. 453.

[150] *Яцків М.* Мої зустрічі з Каменярем // *Спогади* про Івана Франка. – С. 309.

Замість цього – український Микита б'є Неситого «*попід саму селезінку*» [т. 4, с. 164]. І нарешті, Райнеке ґвалтує примерзлу до льоду Вовчицю – таке Микиті навіть на думку не спадає. «Загалом бійка, а радше катування спійманих звірів, у німецьких перерібках дуже докладно описані, – відзначав Т. Франко. – Все це понад усяку міру жорстоке, а не раз просто відразливе. Битий звір мусить обливатися кров'ю, харчати, наробити під себе, аж тоді його немов здохлого викидають»[151]. У «Лисі Микиті» ці натуралістичні деталі опущено, хоча життя звірів у Франковій поемі підпорядковане безжальним законам природного добору й боротьби за виживання.

Унаслідок усіх цих трансформацій казка-поема «Лис Микита» становить собою цілком самостійний твір з оригінальною ідейно-естетичною концепцією, об'єктивованою в художньому світі інтригуючих подій та яскравих персонажів. Із цього приводу Т. Франко слушно відзначав: «<…> Головним джерелом "Лиса Микити" треба вважати поетичну інтуїцію поета, вона казала йому джерела основно перетравити, – і так поема вийшла як безперечний оригінал»[152].

Жанрова природа твору синтезує головні генологічні прикмети епічної поеми та казки. Це великий за обсягом віршований твір із яскраво вираженим динамічним сюжетом і чіткою архітектонікою. Водночас яскрава образність твору, зокрема система персонажів (дійовими особами є тварини) та художній часопростір, типові сюжетні моделі, наявність медіальних та фінальних формул, трикратних повторів вказують і на виразні жанрові ознаки казки. Характерною рисою цієї поеми-казки є двоадресатність: «Лис Микита» однаково цікавий і доступний як для дітей, так і для дорослих. Причому властива літературній казці двоадресатність тут пов'язана із семантичною двоплановістю. «Лис Микита» надається до прочитання на двох різних рівнях: на рівні сюжетних перипетій текст сприймається як захоплива розповідь про пригоди характерних персонажів, а на рівні закладеного автором підтексту виявляється ледь замаскований казковою художньою тканиною гостро сатиричний пафос. Водночас сатира тут – не тільки індивідуальна, морально-психологічна, спрямована на недоліки характеру й поведінки окремих суспільних типів (хитрого і мстивого Лиса Микита, ненажерливого і недоумкуватого Вовка, захланної Вовчиці, тупого й улесливого Осла), а й соціально-політична, себто зорієнтована на вади суспільного ладу загалом.

[151] *Франко Т.* «Лис Микита». Критичний розбір поеми Івана Франка. – С. 69.
[152] Там само. – С. 77.

«*Страх не рад він* [кіт Мурлика. – *Н. Т.*] *був тій чести, / Та що цар дав, їж до решти!*» [т. 4, с. 83]; «*Дай малих злочинців вішать, / Най великі тим ся тішать!*» [т. 4, с. 98]; «*В трибуналах засідали / Старі цапи і осли*» [т. 4, с. 98]; «*Що за ряд! Яка держава! / Дурням в ній гонори й слава, / Бідний, слабший хижих лап / Не уйде!*» [т. 4, с. 127]; «*То-то й є наш лад, ніврокy: / Без протекції ні кроку!*» [т. 4, с. 144] – ось, до прикладу, кілька висловлювань, які лаконічно, але дуже влучно й гостро характеризують суспільні порядки в Галичині. Тож Франкова поема-казка «Лис Микита» – твір не тільки двоадресатний, а й естетично різновекторний, поліфункціональний. Розважально-авантюрний сюжет та сатиричний пафос, органічно поєднані в багаторівневій художній тканині тексту, – важливі чинники-модифіканти його жанрової структури.

Художній світ поеми – це своєрідна модель соціальної дійсності. Проте ця дійсність, хоч і подана крізь жанрову призму казки, жорстока й «нелюдська». І це не дивно. Адже репрезентують її звірі, котрі віддавна підкоряються хижому, кровожерному, «звірському» законові *боротьби за існування*, який поширюється і на людське суспільство. «*Наше все життя – війна є, / Кождий боресь в ній, як знає: / Сей зубами, той крильми, / Третій кігтями міцними, / Інший скоками прудкими…*» [т. 4, с. 131], – ось головна філософська максима, яку сповідують чи не всі персонажі Франкової казки. Хоча, на перший погляд, звірі видаються цілком безпечними (мирними) і схожими на людей: живуть суспільно-політичним життям, займають певні посади (цар, губернатор, канцлер, мировий суддя, гвардист), перебувають у родинних стосунках один з одним, ходять у гості, судяться, сваряться і миряться, плачуть і сміються, люблять і ненавидять. Одначе ці зовнішні ознаки «людяності» зовсім не заперечують і не скасовують їхньої «звірськості». Поєднання непоєднуваного – «людського» зі «звірським» у подобі тварини – витворює головний гумористично-сатиричний ефект поеми і водночас є виявом її двоплановості. Тобто, з одного боку (на рівні дитячої рецепції), зооморфні образи репрезентують самих тварин як біологічних істот, а з іншого (на рівні дорослого читача), звірі – це сатиричні маски, за якими ховаються люди та людське суспільство.

Ідея боротьби за існування визначає сюжет «Лиса Микити» і впливає на специфіку дійових осіб. Кожна сюжетна ситуація поеми – це ситуація ризику та постійного коливання між життям і смертю. Персонажів не можна поділити на позитивних і негативних чи зло-

творців і добротворців, оскільки вони взагалі не підпорядковуються морально-етичному критерієві, лише жорстокому «закону джунґлів». Адже кожен із них когось убив, з'їв, обікрав чи принаймні ошукав. «*Нині хто рад жить, не схнути, / Той святим не може бути*» [т. 4, с. 132], – говорить Лис Микита. Кожен зі звірів бував як на місці переможця, так і на місці переможеного. Навіть хитромудрий Лис Микита не з усякої ситуації виходить переможцем: його обдурюють Медвідь, Вовк, обманом виривається з його лап Півень. Невдовзі події розвиваються інакше. І ті-таки Бурмило та Неситий самі стають жертвами Лиса, а Півень узагалі гине. Усі персонажі дотримуються лише одного закону – закону боротьби за виживання, котрий тотально керує усіма сферами їхнього життя. Homo homini lupus est – принцип, що його сповідують слабкі і сильні, малі й великі звірі. Ніхто нікого не жаліє, нікому нічого не пробачає і не дарує.

Боротьба за виживання, що є смисловою домінантою «Лиса Микити», стосується не лише звірів; вона виразно проектується на людське суспільство. А соціальна дійсність у Франковому творі зображається далеко не привабливими фарбами. Вона лише позірно прикрита личиною гуманізму та конституційності, а насправді хижа й жорстока, достоту «звірська». Відтак у суспільстві, яке представляють звірі, безнастанно панують підступ, обман, лестощі, підкуп, протекція, корупція, помста і брехня. Зажерливість і жадібність характеризує Кота, Медведя, Вовка і Вовчицю. Через лестощі та пиху гине Базьо. Жорстоко мститься усім своїм кривдникам Лис. Легко дають себе корумпувати царські посланці, як-ось Медвідь (спокушений медом) і Кіт (зваблений мишами). Не виключений із цього списку навіть цар Лев, який, почувши про скарб Гороха, відразу реабілітує Лиса. «*І сам цар грабує чисто, / А не хоче особисто, / Шле медведів і вовків*» [т. 4, с. 133]. Не відстає од царя Лева й Цариця, котра «*по добрім підвечірку, / <...> сама обдерши шкірку, / З'їла смачно чверть Вола*» [т. 4, с. 151].

Композиція поеми класична, лінійного типу, хоча й ускладнена численними вставними історіями-ретроспекціями. Одначе необов'язкових, зайвих епізодів немає. Нарація ведеться від третьої особи, але оповідачами вставних історій виступають персонажі, які провадять виклад від першої особи. Таким чином, наративна структура твору складна й поєднує в собі відавторську розповідь як головний компонент та оповіді персонажів – як підрядний. При цьому всі позасюжетні елементи слугують засобом характеристики Лиса чи котрогось зі

звірів. Назагал, усі події в поемі тісно пов'язані з особою Лиса Микити й об'єднані навколо двору царя-Лева, що надає твору композиційної цілісності й стрункості. Уже з лаконічної експозиції довідуємося, що події відбуваються весною в столиці царя-Лева (згодом конкретизується, що це Львів – «місто Лева») та її лісових околицях.

Поемі-казці «Лис Микита» властивий горизонтальний площинний художній простір: події розгортаються на землі й пов'язані із земними потребами звірів – головним чином, «тваринною», фізіологічною необхідністю в їжі. Цей простір, своєю чергою, диференціюється на:

1) простір столиці, царського двору, в якому відбувається судовий процес, правове (не обов'язково справедливе) вирішення суперечок та засудження злочинців. Цей простір організований за моделлю людського суспільства. Спосіб життя звірів облаштований за взірцем міського побуту;

2) простір лісу та сільських околиць – місце злочинів звірів та Лиса Микити. Тут домінування «звірського» у тваринах проявляється найбільшою мірою. Пошуки їжі в лісі та селі щоразу супроводжуються грабунком, обманом та вбивствами.

Зав'язка твору – Лев скликає звірів на суд. Перипетії суду становлять головну сюжетну лінію, яка раз у раз переривається вставними композиційними елементами. Одначе формування конфлікту, який призвів до судового процесу, винесене за межі головної сюжетної лінії і почасти висвітлюється у вставних історіях – екскурсах у минуле (Вовк-геометр, як Лис рибу крав, Лис-пустинник і Курка, Медвідь-губернатор, Вовк і Гуси, Вовк і Свиня, Вовк і Баран-самогубець, як Лис Півня сповідав, як Лис вчив Вовчицю рибу ловити хвостом, Лис і Вовчиця в криниці та ін.), що з них читач довідується про причини ворожнечі між тваринами. При цьому вставні історії оповідають самі-таки звірі (головним чином Вовк та Лис). Кульмінація сюжету – поєдинок між Лисом Микитою та Вовком. За цим настає розв'язка: Лис перемагає Вовка, за що отримує в дарунок від царя Лева посаду канцлера.

Провідну роль у сюжетно-композиційній організації казки, таким чином, відіграє *судовий процес*, а отже, й *словесна баталія* між антагоністами. Модель суду, покладена в основу композиції, певним чином навіть діалогізує й драматизує розповідь. Проте в поемі судяться не звірі з людьми, як у казці Франка «Як звірі правувалися з людьми», а звірі зі звірами. Головним злочинцем майже одностайно визнається Лис Микита. Його звинувачують чи не всі звірі – від

малого до великого: Півень, Цуцик, Кіт, Рись, Вовк, Медвідь та ін. Однак головний конфлікт розгортається усе-таки між Лисом та Вовком. При цьому суддею виступає цар звірів – Лев.

Суд – це вже більш-менш цивілізований, «людський» спосіб вирішення суперечки. Проте навіть судовий процес звірі перетворюють на агон. Для них суд – це не пошук правди й відновлення справедливості, а проблема виграшу чи програшу, життя чи смерті. І тут, у «судовій залі», як і поза нею, також точиться боротьба, яку виграє найсильніший – інтелектуально чи фізично. Бо ж виграти суд – значить залишитися живим, а програти – означає померти. Головний козир Неситого – груба фізична сила. Натомість прерогативою Микити є розум та хитрість: «*Чим же боремося ми? // Ми ні силою не годні, / Ні, як карпи, многоплодні, / Ні нічвиди, як Сова, / Ані бистрі, як той Заєць, / В нас підмога лиш одна єсть – / Се розумна голова. // Нею треба нам крутити, / Ум, мов бритву, наострити, / Все обдумать в один миг, / Іншим сіті наставляти, / Але добре пильнувати, / Щоб самим не впасти в них!*» [т. 4, с. 131].

У цьому Франковому творі простежуються дві моделі судового вирішення справи. Це, за Й. Гейзінґою, – «*суд як словесний двобій*» та «*суд як змагання*»[153]. Уперше Лис Микита виграє суд силою слова, умінням переконувати і майстерно брехати. «*Ну, коли не раз здихати, / Наострись гаразд брехати!*» [т. 4, с. 105]. Причому Микита не просто вибріхується, рятуючи себе, а й заразом зводить рахунки зі своїми противниками, обмовляє Медведя, Вовка і Кота. «Адвокатський» метод Лиса полягає не в тому, щоб просто виправдати себе, а ще й спаплюжити інших, звести на них наклеп. Такий тип суду можна було б назвати риторичним. Невдовзі після того, Лис удруге з'являється на суд до царя Лева. Цього разу судовий процес набуває іншої форми. Це вже не словесна баталія, а випробування сили – «суд як змагання», суд-дуель. «*Але ні, не язиками, / А зубами і руками / Будем биться!*» [т. 4, с. 157], – говорить до Микити Неситий. Проте і тут цей «*малий, слабенький звір*» [т. 4, с. 85] послуговується найперше розумом. Не силою, а хитрощами та обманом Лис перемагає Вовка.

Окрім цих двох судових процесів над Лисом Микитою, які складають головну сюжетну лінію, у композиції казки фігурують також (щоправда, як вставні епізоди) ще два суди. Це – історія про те, як

[153] *Гейзінга Й.* Homo Ludens. – К.: Основи, 1994. – С. 93.

«мировий суддя» Вовк ділив Баранам поле, та розповідь про те, як губернатор Бурмило розсудив украдені ковбаси між Неситим та Микитою. Представників правосуддя (чи радше кривосуддя) – Вовка та Медведя – зображено егоїстичними, тупими, захланними і несправедливими. Судді особливо не дошукуються правди. Вони дбають найперше за свої власні інтереси.

Загалом увесь твір «Лис Микита» – це гумористично-сатирична пародія на суддів і правосуддя. Це свого роду *комедія суду*, радше дійство для розваги, аніж пошук і відновлення справедливості. Суд із легкістю виправдовує злочинців. А у випадку з Лисом, у нагороду за перемогу суддя Лев ще й дарує йому посаду канцлера.

Очевидно, проблема правосуддя і справедливості не випадково стала однією з головних у творі. Адже написанню поеми передував третій арешт письменника, котрий він переніс дуже важко. Зокрема, в листі до М. Драгоманова від 26 квітня 1890 Франко писав: «Мене самого тюрма сим разом страшно придавила. Я думав, що зійду з ума, хоч сам не знав, що саме мене так болить» [т. 49, с. 219]. У цій ситуації цілком закономірним було звернення й до образу Лиса, виведення його на головну роль. Бо ж «Лис – найбільш адекватна адаптація "звірства" у *людському* суспільстві <…> Лис збиває чоловіцтво із пантелику, переконує в тім, що воно чоловіцтвом не є»[154]. Цей «*малий, слабенький звір*» виявляється сильнішим від усіх інших. Щоб вижити і перемогти, він не зупиняється ні перед чим. Підступ, обман, лестощі, наклеп, крадіжка, вендета, вбивство – Микита не цурається нічого. При цьому всі свої злодіяння він чинить делікатно і вишукано, не забруднюючи рук. Лис – філігранний майстер злочину. Виживає Франків герой завдяки хитрості і своїм ораторським здібностям. Розум і слово – ось його найголовніша зброя.

Утім, цей «рудий кардинал» (за висловом Р. Чопика) – Лис Микита – найколоритніший персонаж з-поміж усього звірячого царства. Він – фантазер і вигадник, яких світ не бачив. Його вчинки викликають комічний ефект, породжуючи чимало гумористично-анекдотичних ситуацій. «Для дітей в нім ["Лисі Микиті". – *Н. Т.*] невичерпне джерело веселості, сприту і цікавості», – писав у рецензії на п'яте видання поеми М. Вороний[155]. Мабуть, саме тому Франкова казка, незважаючи на те, що Лис Микита – персонаж далеко не позитивний, стала справжнім бестселером серед дитячої аудиторії.

[154] *Чопик Р.* Ecce Homo: Добра звістка від Івана Франка. – С. 137–138.

[155] *Вороний М. К.* Лис Микита. З німецького переробив Іван Франко. – С. 519.

Поема написана чотиристоповим хореєм, організованим у шестивірші з римуванням «AAbCCb». Щоправда, як зауважив В. Сімович, «ритміка поеми – *народня*. Правда, в деяких місцях вона *збігається* з трохеїчною будовою, але ж відхилів від неї аж надто багато, щоб говорити про нормалізований трохеїчний ритм вірша»[156]. Домінантний тип віршової інтонації – говірний, або розмовний, що відповідає епічній родовій природі поеми. Проте окремим фрагментам тексту притаманні риси наспівної (пісня про «Комаря») та ораторсько-декламативної інтонації (найперше, епізоди, пов'язані із судовим процесом – виголошення царських указів із вуст Лева; велика сповідь-промова Лиса у свою оборону, яка займає майже дві пісні (5 та 6); плач Вовка у в'язниці; улесливе звернення Микити до Півня у вставній історії про Лиса-монаха тощо). Мовностилітична палітра поеми багата: широкий спектр діалектизмів, емоційно-насичені багатогранні синонімічні ряди, численні фразеологізми, прислів'я та приказки. Безперечно, кількість діалектизмів у першому та четвертому виданнях поеми різна. У другій редакції діалектний фон істотно вужчий, аніж у першій, але натомість значно посилилось стилістичне навантаження діалектизмів. У поемі використовуються лексичні (*стрий*, *блам*, *вуйко*, *трактувати*, *нанашко*, *вздріти*, *чей же*, *позирати*, *пражити*, *маркітний*, *тута*, *трафунок* тощо) та морфологічні (найчастіше вживана скорочена, усічена форма дієслова з часткою *ся – приглядаєсь*, *борикаєсь*, *краєсь*, *збираєсь*, *призираєсь*) діалектизми з підгірських (прикарпатських) говорів, які слугують засобом мовної типізації персонажів та створюють український локальний колорит. Вони частіше трапляються в мові персонажів, рідше – у мові автора. Франко широко і різнобічно використовує живу народно-розмовну мову: діалектизми, просторічні слова, архаїзми, фразеологізми часто виступають у функції синонімів. Характерна риса Франкової казки – розлогі ряди головним чином дієслівних народно-розмовних контекстуальних та стилістичних синонімів, які передають різні емоційні стани персонажів та динамізують розгортання сюжету. «Взагалі ж переважний відсоток сміхової енергії "Лиса Микити" – в дієсловах; їхні нескінченні синонімічні ряди грають усіма барвами гумору: від усмішки – й до реготу. Це – поема дії», – зауважував А. Содомора[157]. Особливо різно-

[156] *Сімович В.* «Лис Микита» в новім одягу // *Сімович В.* Праці у двох томах. – Чернівці: Книги-ХХІ, 2005. – Т. 1. – С. 387.

[157] *Содомора А.* «Книги – морська глибина…». Кілька думок про «Лиса Микиту» // *Содомора А.* Студії одного вірша. – Львів: Літопис, Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – С. 326.

манітним та часто вживаним є, як підмітила Я. Закревська, синонімічне гніздо «*бити – вдарити*» (*гопнути, драти, кропити, шваснути, періщити, фраснути, вцідити, пражити, лущити, товкти, талапнути, свиснути*) – це зумовлено тим, що «у поемі значне місце займають описи бійки»[158]. Не менш широке, наприклад, і синомічне гніздо дієслова «*говорити – сказати*». Персонажі-звірі то поводяться як люди і *говорять*, *балакають*, *повідають*, *голосять*, *клепають*, *воркочуть*, *верзуть*, *торочать*, *гомонять*, *тараскають*, *плескають*, *розводять теревені*, *ляпають*, то, виявляючи своє тваринне єство, *ревуть*, *ричать*, *виють*, *гарчать* тощо. Автор часто зумисно нагромаджує, ампліфікує синоніми або слова зі спорідненою семантикою, що мають знижене емоційне забарвлення; розмовно-побутова, просторічна емоційно насичена лексика чергується з високопарною риторичністю – усе це посилює комічний ефект, поглиблює сатиричне спрямування поеми-казки. Гумористичний відтінок має і низка народних глузливо-жартівливих фразеологізмів («*Заварив нову ти кашу*!»; «*Реготавсь, аж лазив рака…*»; «*І язик твій медом капле*…») та ідіоматичних порівнянь («*Кігтями роздер всю пику, /* ***Мовби гречку грабав біс***»; «*Як уздрів його Лев-батько /* ***Збитого, мов кисле ябко***…»; «***дурний, як Цап***») із негативним суб'єктивно-оцінним значенням. Особливе місце в мовностилістичній організації твору відіграють афоризми. Влучні, лаконічні, смислово насичені афористичні висловлювання – один з основних засобів сатири: «*Ну, коли не рад здихати, / наостривсь гаразд брехати*», «*Хто ж то бачив, щоб наука / Йшла до голови без бука?*». Мовну редакцію поеми, спрямовану на адаптацію її тексту до загальноукраїнського читача, здійснив М. Рильський (1935).

Відразу після виходу у світ поема-казка здобула нечувану популярність. Причому не тільки серед дітей, для яких вона найперше призначалася. З великим задоволенням її читали й дорослі. Прикметними стали численні схвальні відгуки на цей твір у тогочасній періодиці («Діло», «Зоря», «ЛНВ», «Учитель», «Рада»). З приємністю діляться своїми дитячими враженнями від прочитання «Лиса Микити» Б. Барвінський та С. Олеськів-Фредорчакова, які були серед перших дітей-реципієнтів Франкової казки[159]. Так, Б. Барвінський з приємністю

[158] *Закревська Я. В.* Казки Івана Франка: Мовно-художній аналіз. – К.: Наук. думка, 1966. – С. 59.

[159] Див.: *Барвінський Б.* Мої спомини про д-ра Івана Франка (1890–1915) // *Спогади* про Івана Франка. – С. 408; *Олеськів-Фредорчакова С.* Із спогадів про

згадував: «Незвичайне враження справив на мене Франків "Лис Микита", який тоді друкувався у кожному номері "Дзвінка" за 1890 рік з численними ілюстраціями. Ми, діти, не могли дочекатися спокійно виходу кожного нового номера "Дзвінка", читали "Лиса Микиту" з захопленням, вчили його напам'ять, а як він був виданий книжкою, десятки разів перечитували його як якусь свіжу новину. Я ще після тридцяти років читав його з таким захопленням, як у дитячих літах»[160]. «<…> Особливо по читальнях люди дуже втішаються Микитою ["Лисом Микитою". – *Н. Т.*]. Хвалив його і весь "Дзвінок", також "Одесский вестник"» [т. 49, с. 254], – зауважував у листі до М. Драгоманова від 30 травня 1890 р. і сам письменник. «Дійсно, побіч "Кобзаря", Франків "Лис Микита" був і є найпопулярнішою українською книжкою», – підкреслював син Франка Тарас[161].

Величезна популярність цього твору серед широкого кола реципієнтів і стала вагомою причиною того, що він неодноразово перевидавався. Кожне наступне перевидання «Лиса Микити» відразу викликало схвальні відгуки. Ось лише декілька уривків із них. «Вже сам той факт, що в протягу якихсь там трьох літ довелося друкувати тую книжку вдруге – се, можна сказати, річ у нас нечувана! – той факт і без мене каже, що публіка вже давно дала Франковому писанню свою мовчазливу оцінку», – писав А. Кримський у рецензії на друге видання цього твору Франка[162]. З нагоди третього видання В. Гнатюк відзначав: «<…> Коли зважимо, що в нас тільки шкільні читанки доходять до третього видання, <…> то зрозуміємо, який популярний став "Лис Микита" між нашою молодіжю, коли в невеликім відповідно часі вичерпалися два його видання, і треба було робити третє. Та й не диво, бо приємнішої лектури для молодої людини трудно найти»[163]. М. Грушевський з приводу виходу у світ четвертого видання писав: «Чудова поема д-ра Івана Франка, що з високим талантом перенесла відвічну історію злодія лиса на український ґрунт і з незрівняним гумором розсвітила його хитрощі рисами українського (і особливо галицького) життя, давно стала в Галичині одною з найпопулярніших книжок у дитячої й дорослої публики, а тепер пробиває собі щодалі

[160] *Барвінський Б.* Мої спомини про д-ра Івана Франка (1890–1915) // *Спогади* про Івана Франка. – С. 408.

[161] *Франко Т.* «Лис Микита». Критичний розбір поеми Івана Франка. – С. 96.

[162] *Кримський А.* «Лис Микита». З німецького переробив Іван Франко // *Кримський А.* Твори: В 5 т. – К.: Наук. думка, 1972. – Т. 2. – С. 493.

[163] *В. [Гнатюк В.]* Лис Микита. З німецького переробив Іван Франко // ЛНВ. – Львів, 1902. – Т. 17. – Кн. 3. – С. 35.

ширшу дорогу і на Україну росийську. Прегарна книжка для дітей, вона перечитується дозрілими людьми все з новою і новою насолодою»[164]. Схвальними були й рецензії на четверте видання пера М. Ішуніної (Рада. – 1909. – № 289. – 22.XII./4.I. 1910. – С. 3) та на п'яте видання – М. Вороного (ЛНВ. – 1914. – Т. 65. –Кн. 6. – С. 567–569).

«<…> Здається, ані одна галицько-руська книжка досі не мала такого щастя у читачів» [т. 4, с. 57], – значилось у Франковій передмові до третього видання. При цьому «<…> в кожному дальшому виданні [Франко. – *Н. Т.*] переробляє свого "Лиса" для дорослих і віддалює від дитячих уподоб»[165]. Подія справді рідкісна. Бо ж більш звичними є адаптації текстів, первісно написаних для дорослих, до дитячого сприйняття (ось як Франкова поема «Пригоди Дон-Кіхота» за романом М. Сервантеса, «Ґарґантюа й Пантаґрюель» Ф. Рабле в переказі І. Сидоренко, «Повість минулих літ» у переказі В. Близнеця та ін.). Навряд чи знають історії літератур інших народів подібні факти пристосування-переробки твору для дітей на твір для дорослої публіки. До того ж, щоб котрась із літературних переробок мала настільки сильний вплив на свідомість народу та ще й породила, своєю чергою, наступні переробки [як-от віршові переробки Я. Біленького (1912), М. Кононенка (1918), М. Рильського (1935); прозові – А. Лотоцького (1924), В. Тодосева (1925)] та твори за мотивами Франкової казки [поема М. Старовойта (поширювалася підпільно у самвидаві в 60-х рр. XX ст.), оповідання В. Бандурака «"Лис Микита" і нові штани» (1956) та «"Лис Микита" і нова крисаня» (1960); п'єса-казка Я. Ярошa «Лис Микита і Вовк-Неситий» (1990)] – випадок достоту унікальний. Подібної слави зажила собі в українському письменстві лише одна переробка – «Енеїда» І. Котляревського.

Попри свою велику популярність серед реципієнтів різних вікових категорій, «Лис Микита» нечасто ставав предметом спеціальних досліджень, хоча принагідно його згадували чи не всі автори літературознавчих нарисів творчості письменника. І досі, може, найґрунтовнішою розвідкою про поему-казку залишається дослідження Т. Франка «"Лис Микита". Критичний розбір поеми Івана Франка» (Львів, 1937) – комплексний, синтетичний монографічний аналіз генези, історії тексту, джерел, композиції, рецепції та стилю славетної поеми-казки.

[164] *М. Г[рушевський]*. Лис Микита, з німецького переробив Іван Франко, четверте видання // ЛНВ. – Львів; Київ, 1909. – Т. 47. – Кн. 8. – С. 377–378.

[165] *Франко Т.* «Лис Микита». Критичний розбір поеми Івана Франка. – С. 94.

Детальному порівняльному аналізові прижиттєвих видань поеми присвячена стаття М. Гончарука «Над текстом поеми І. Франка “Лис Микита”» (1983)[166]. У мовностилістичному аспекті вивчала поему Я. Закревська[167]. Чимало цікавих спостережень над ідейно-художньою своєрідністю та історико-літературним значенням казки містить студія Д.-Г. Струка «Відзискання “Лиса Микити”» (1999)[168], провідна інтенція якої – реінтерпретація твору в контексті не так дитячої літератури, як серйозної лектури для дорослого читача. Предметом аналізу статті Н. Вергуна «“Лис Микита” І. Франка в радянській книжковій графіці» стала художньо-мистецька рецепція поеми[169]. Стаття Р. Зорівчак «Поема-казка “Лис Микита” І. Франка в англомовному світі» присвячена англомовній перекладацькій рецепції казки[170]. У генологічному аспекті досліджувала цей твір Н. Тихолоз[171].

На жаль, перекладацька рецепція поеми-казки неспівмірна з її популярністю серед читачів. На сьогодні існують переклади польською (вільний переклад Л. Жиповського, 1936; В. Кобрина), англійською (Б. Мельник – прозова версія, 1978; віршова версія, 2000; А. Гнідь – віршовий переклад, 1988), грузинською (розділ з поеми переклав П. Абрамія, 1940), молдавською (уривок у перекладі М. Лутик, 1986) мовами.

Музичні інтерпретації поеми-казки, що привернула увагу кількох композиторів, – опера «Лис Микита» В. Овчаренка (лібрето Л. Полтави) (1966), симфонічна сюїта «Лис Микита» І. Вимера, музична казка «Лис Микита» Б. Янівського та його-таки однойменний рок-мюзикл (лібрето Р. Кудлика).

Ілюстрували поему-казку «Лис Микита» Т. Копистинський, В. Каррик, Кеша (І. Проскуряков), В. Литвиненко, В. Григор’єв, О. Кульчицька, С. Артюшенко, М. Осінчук, Е. Козак, С. Караффа-Корбут, В. Курилик.

[166] Див.: *Гончарук М. Л.* Над текстом поеми І. Франка «Лис Микита» // Питання текстології. Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 48–81.

[167] Див.: *Закревська Я. В.* Казки Івана Франка: Мовно-художній аналіз. – 108 с.

[168] Див.: *Струк Д.-Г.* Відзискання «Лиса Микити» // Сучасність. – 1999. – № 4. – С. 96–103.

[169] Див.: *Вергун Н. Р.* «Лис Микита» І. Франка в радянській книжковій графіці // Українське літературознавство. – Львів, 1975. – Вип. 23. – С. 33–41.

[170] Див.: *Зорівчак Р. П.* Поема-казка «Лис Микита» І. Франка в англомовному світі // Філологічні студії. – Луцьк, 2004. – № 1. – С. 41–49.

[171] Див.: *Тихолоз Н.* Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів: ЛВІЛІШ НАНУ, 2005. – 316 с.; *Її-таки.* Крутійська «одіссея» «рудого кардинала» («Лис Микита» Івана Франка: текст, підтекст, контекст, інтертекст) // Дивослово. – 2005. – № 2. – С. 58–63.

За мотивами Франкової казки на замовлення Всеукраїнського товариства «Просвіта» на кіностудії «Фрески» впродовж 2005–2007 рр. створено мультиплікаційний серіал «Лис Микита» (сценарій і постановка В. Кметика, головний художник Е. Кирич, композитор М. Скорик). Цей анімаційний фільм складається із 26 серій по 15 хвилин кожна: 1. «Вовк Неситий», 2. «Гектор Цуцик», 3. «Півень», 4. «Медвідь», 5. «Колода», 6. «Кіт Мурлика», 7. «Спіжарня», 8. «Трибунал», 9. «Вирок», 10. «Курятник», 11. «Бурмилів», 12. «Іронія долі», 13. «Вовче лихо», 14. «Овечий патріот», 15. «Шевчик», 16. «Заєць», 17. «Лист Цареві», 18. «Цап Базилій», 19. «Шкапа», 20. «Голос з неба», 21. «Паламар», 22. «Мавпа Фрузя», 23. «Рибалка», 24. «Криниця», 25. «Двобій», 26. «Канцлер його величності».

Використання змішаного, синтетичного жанру, новаторське формально-змістове вирішення й трансформація сюжетно-образного матеріалу, запозиченого з фольклору та літератури інших народів, наповнення «чужих» протомоделей «своїм», власне українським духом, розширення проблематики за рахунок екзистенційно-психологічних та соціально-викривальних моментів, поєднання несерйозного зі серйозним, авантюрного з сатиричним, комічного з трагічним, філософізація й сатиризація художньої структури казки, поглиблення її двоадресатної спрямованості – ці всі чинники визначають незаперечну самостійність та самобутність Франкової казки-поеми, яка, хоч і є літературною переробкою зарубіжних джерел, проте ввійшла до золотого фонду українського письменства на правах оригінального, питомо національного і високомайстерного твору – справжнього шедевру в жанрі літературної казки.

«КИЦЯ»

«Киця» – вірш Франка для дітей. Уперше надрукований у львівському дитячому журналі «Дзвінок» (1891. – № 8. – С. 68), під псевдонімом *Мирон*. Автограф невідомий.

Можна припустити, що створення цього вірша пов'язане з народженням і раннім (дошкільним) вихованням власних дітей Франка, зокрема Андрія (1887 р. н.), Тараса (1889 р. н.) й Петра (1890 р. н.). Адже твори для дітей («Киця», «Ріпка», збірка казок «Коли ще звірі говорили», «драматичний образок» «Суд святого Николая») закономірно з'явилися у Франковій творчості переважно у 1890-х рр. – саме тоді, коли письменник став батьком. Однак, писані первісно для потреб родинного виховання власних нащадків, вони стали набутком усієї тогочасної галицької дітвори, а відтак – й української літератури для дітей.

Разом із казкою «Ріпка» (1891), «Киця» (1891) належить до групи Франкових творів, призначених для дошкільнят – дітей 3–6 років. Реципієнти цієї вікової категорії, як правило, – не читачі, а слухачі. Як зауважував Франко, «<…> дитя перед семи роками не повинно читати» [т. 53, с. 570], бо в такому віці «читання шкодить тілесному і духовому здоров'ю дітей» [т. 53, с. 569]. Тому, для кращого запам'ятовування, ці тексти написані або віршами («Киця»), або ритмізованою прозою («Ріпка»). До того ж, римовані твори розвивають усне мовлення малюків (які тільки-но почали розмовляти), формують уміння слухати й чути художнє слово. Поетика цих Франкових казок тісно пов'язана з психомоторними та рецептивними особливостями малюків, які люблять рух, «зміну, пестру всячину і мішанину» [т. 53, с. 569]. Відтак «Киця» (як і «Ріпка») характеризується невеликим обсягом, простим, динамічним та однолінійним сюжетом, конкретно-чуттєвою образністю (киця, зайчик, перепілонька та ін.), загальновживаною, зрозумілою та яскравою лексикою.

Твір «Киця» цікавий малечі найперше образом головної дійової особи (про це свідчить і персонажний тип заголовка). Киця – персонаж певною мірою незвичайний, казковий, бо ж вона не просто тваринка, яка нявкає чи гріється на сонечку, а істота свідома, одушевлена,

що розмовляє людською мовою і навіть плаче. Саме можливість поспілкуватися з кицею і витворює атмосферу чудесності. Тож попри те, що «Киця» ab definitio не казка, а дитячий віршик, момент чудесності (олюднення, антропоморфізація киці) надає їй суто казкової умовності.

Твір «Киця» розпочинається без будь-яких преамбул та традиційних казкових експозицій: «*Плакала киця на кухни, / Аж їй очиці попухли*» [т. 2, с. 420]. Уже з перших рядків маленький слухач завмирає та напружує всю свою увагу. Дальша розповідь діалогізована – це розмова у формі запитань і відповідей безпосередньо між дітьми та кицею. Така форма побудови твору, по-перше, дає можливість малюкам бути не тільки слухачами, а й водночас дійовими особами: діти неначе переносяться у чарівний світ казки та на рівних спілкуються з кицею. По-друге, діалогічна мова поглиблює мінорну емоційну тональність тексту, адже киця сама, так би мовити «з перших уст», оповідає про своє горе: «*Сам кухар сметанку злизав, / На мене, кицюню, сказав. / Хтів мені лапки побити, / Чим же я буду ходити?*» [т. 2, с. 421]. У казці панує атмосфера довіри, доброзичливості та взаємної симпатії. На це вказує і зменшено-пестлива лексика: «киця», «киценька», «кицюня», «зайчик», «перепілонька», «рибки». Окрім демінутивних слів, автор використовує також і специфічно дитячу лексику, як-от «буба». Значення цього слова у статті «Дітські слова в українській мові» письменник пояснював так: «Буба – те, що болить» [т. 26, с. 124]. Діти жаліють кицю та співпереживають разом з нею. Очевидно, Франко ставив собі за мету навчити дітей співчувати чужому горю, чуйно ставитися до скривджених.

Як згадує донька письменника А. Ключко-Франко, «<…> він [Франко. – *Н. Т.*] сам ставився до всіх звірят з надзвичайною любов'ю і ніжністю. Особливо користалися його опікою бідні сирітки, звірята без дому й захисту, немічні й каліки. У нас, немов у звірячій клініці, постійно перебували або голодна задрипана кицька, яку тато знайшов холодного дощового вечора десь під плотом і приніс нагріти й нагодувати, або цуценя напівзамерзле, або пташеня з перебитим крильцем. Всі ці звірята під його ніжною опікою приходили до себе й набирали якихось надзвичайних прикмет і здібностей. <…> Цю любов до звірят передав тато і нам. Під впливом татових оповідань звірята були для нас істотами рівними нам, нашими приятелями,

[172] *Ключко-Франко А.* Іван Франко та його родина // *Спогади* про Івана Франка. –

товаришами наших іграшок, повірниками в наших радощах і горі»[172]. Щоправда, з тексту казки так і невідомо, чи справді киця невинна і звинуватили її незаконно? Проте для дітей ця проблема не суттєва. Малята симпатизують киці, а відтак важливим для них є перш за все момент співчуття, емоційного хвилювання, вболівання за близьку їм тваринку. До того ж діти трьох–чотирьох років під час повторних оповідей тої самої казки захоплено «спостерігають за тим, щоб "вдалося" правильно розказати, а не за трагічністю ситуації»[173].

Твір «Киця» має яскраві версифікаційні особливості, що виріз-няють його на тлі тогочасного Франкового віршування (1890-х рр.), чітко підпорядкованого нормативам силабо-тоніки. Ця ж поезія, за спостереженнями Б. Бунчука, витримана в руслі «несилабо-тонічного віршування»: це «дольник 3-2 на двоскладовій основі. Суто метрично можна виділити у творі 21 рядок тристопового дактиля, 2 рядки тристопового амфібрахія та 12 тринаголосних та двонаголосних "неметричних" рядків (власне дольника)»[174]. Вочевидь, такий вибір зумовлений творчою настановою на імітацію живого, «натурального» мовлення, що підтверджує розповідно-говірний інтонаційний стиль вірша. Композиція твору увиразнена послідовністю п'яти різно-рівновеликих строфоїдів (4 + 6 + 2 + 13 + 10 рядків), членування на які зумовлене також діалогічним характером поетичного дискурсу (питання – відповідь).

Віршик «Киця» здобув широку популярність серед українських дітей та їхніх батьків, а відтак увійшов до класичного фонду україн-ської дитячої літератури поруч із іншими творами Франка («Ріпкою», «Лисом Микитою», збіркою «Коли ще звірі говорили»).

На музику твір поклала Н. Галабурда (пісня для дітей «Плакала киця»).

[173] *Тараненко Е. В.* Специфика восприятия сказки как диалогического жанра // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія літературознавство. – 1998. – Вип. 10 (21). – С. 14.

[174] *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка. – С. 207.

«АБУ-КАСИМОВІ КАПЦІ»

«Абу-Касимові капці» – авантюрно-сатирична поема-казка. Датується на основі першодруку 1895 р. Уперше надрукована 1895 р. у львівському дитячому журналі «Дзвінок» (№ 1. 5.I. С. 13–15; № 2. 20.I. С. 21–23; № 3. 5.II. С. 45–47; № 4. 20.II. С. 61–63; № 5. 5.III. С. 74–75; № 6. 20.III. С. 91–93; № 8. 20.IV. С. 125–126; № 10. 20.V. С. 158–159; № 11. 5.VI. С. 165–167; № 12. 20.VI. С. 186–188; № 14/15. 1.VIII. С. 227–229; № 18. 20.IX. С. 286–287; № 20. 20.X. С. 317–318; № 23. 5.XII. С. 362–363) з приміткою вкінці «Із збірки "Тисяча днів і ще один". Вільно переробив Іван Франко». Того-таки року у Львові поема вийшла окремою книжкою (Абу Каземові капці. Арабська казка. Переробив Іван Франко. – Львів, 1895. – 92 с.).

1899 р. «Абу-Касимові капці» за підписом *І. Мирон* перевидано у Черкасах із певними мовними змінами. Про причетність автора до черкаського видання невідомо.

1901 р. Франко згодився на пропозицію Товариства педагогічного вдруге перевидати «Абу-Касимові капці» (перевидаватися також мали «Лис Микита» та збірка «Коли ще звірі говорили»), за які просив 50 гульденів гонорару, мотивуючи таке прохання тим, що почав будувати власну хату і потребує грошей на виплату мулярам. «Щодо поправок, то поперед усього я думаю "Абу-Касимові капці" пере-робити досить основно, узгляднюючи рецензію Кримського в "Зорі" [рецензія опублікована: Зоря. – 1896. – № 19, 20. – *Н. Т.*]» [т. 50, с. 192], – зазначав письменник у листі від 3 грудня 1901 р. до В. Білецького. Відтак друге видання вийшло 1902 р. у новій мовній редакції (автор усував діалектизми та застарілі форми, намагаючись наблизити мову твору до її літературного варіанту) з «Переднім словом», у якому Франко вказав на джерела свого твору, зокрема переповів українською мовою «Історію пари пантофлів», яка слугувала вихідним текстом для «Абу-Касимових капців».

Основою для написання цього твору стало орієнтальне джерело, а саме – арабська казка зі збірки «Тисяча і один день», яку пись-менник знав у німецькому перекладі (книга зберігається в особистій бібліотеці Франка № 97: Tausend und ein Tag. Morgenländische Erzählun-gen / Aus dem Persischen, Türkischen und Arabischen nach Petits de

la Croir, Galland, Cardonne, Chawis und Cazotte, dem Grafen Cahlus und Anderen, übersetzt von F.H. von der Hagen. 2-e wohlfeilere Ausgabe. Prenzlau: S.W.Kalbersberg, 1836. Bd. 4. S. 324–331). Хоч, як зауважив Франко у «Передньому слові», «<…> уперве з оповіданням про Абу-Касимові капці я познайомився ще бувши учеником IV гімназіального класу в Дрогобичі, познайомився з уст неписьменного передміщанина Жука. Замість Абу-Касима він називав героя Казоемом і замість капців говорив “сапоги”» [т. 4, с. 295]. Проте, перейнявши фабульну канву арабської казки, письменник усе-таки створив власний, цілком самостійний мистецький твір.

Прозовій казковій історії про Абу-Касима Франко **надав поетичної форми**. Порівняно з передтекстом, цей твір відзначається ліричними відступами, авторськими роздумами, поглибленим психологізмом.

На відміну од «Лиса Микита», якого автор цілковито українізував, в «арабській казці» Франко **зберіг східний колорит**. Тут згадуються різні топографічні назви – міста Багдад, Шірас та Мекка, ріка Тигріс (Тигр). Арабського couleur locale надають також власні імена (Абу-Касим, Бен-Омар, Селім, Ібрагім, Ахмет); екзотична лексика – назви посад та титулів (візир, халіф, ага), грошей (п’ястер), одягу (папучі, тюрбан) та ін.; описи різноманітних східних звичаїв та побуту («*Бачте, вірять мусульмене, / Що як лиш на землю стане / Чарівник, то дідьчих сил / Набереться, напоганить, / Всіх одурить, отуманить, / Щезне, полетить без крил*» [т. 4, с. 334]; «*Днем народ в домах дрімає, / Доки спека донімає, / Бо там спека, що аж страх; / Аж коли повечоріє, / З Тігру холодом повіє, / Люд гуляє – по дахах*» [т. 4, с. 317] та ін.). При цьому, як відзначає А. Кримський, «ми увесь час почуваємо, що перед нами переходить не просто східне життя, а східне життя, описане щирим русином, а через те Франків Багдад не є для нас чуже місто, а є в певній мірі наше рідне»[175].

І справді, іноземний побут і звичаї перейняті українським духом, на що вказують найперше мовні деталі. Так, до Абу-Касима слуга судді кричить: «***Дядьку, дядьку,*** */ Зупиніться! Стійте, гов!*» [т. 4, с. 308]. Національного забарвлення надають поемі також українські прокляття («*Ах, се ж Касимові капці! / Певно, трясця його бабці…*» [т. 4, с. 308], «*Щоб він висів на гілли!*» [т. 4, с. 310], «*Щоб її де вовк із’їв!*» [т. 4, с. 325]), фразеологізми («*З лазні драла дав як*

[175] *Кримський А.* «Абу-Касимові капці». Арабська казка. Переробив Іван Франко // Кримський А. Твори: В 5 т. – К.: Наук. думка, 1972. – Т. 2. – С. 462.

стій» [т. 4, с. 307], «*Аж тримаєсь за боки*» [т. 4, с. 334]) та діалектизми (*райтак, верета, спліндрувати, обарінок, коркоші* тощо). Уся ця українська стилістика в поєднанні з яскраво відтвореним арабським колоритом витворює **гумористично-комічний ефект**.

Авантюрність, розважальність, комізм визначають розвиток сюжету поеми. Однак, разом із тим, «арабська казка» **заправлена ще й «міцною сатиричною сіллю»**[176]. Зображаючи Схід, «<…> багдадських суддів, урядовців, як і представників інших суспільних прошарків, І. Франко надає своїм творам нового соціально-викривального спрямування, навіяного йому не стільки арабською казкою, скільки австро-німецькою дійсністю Галичини», – відзначала Я. Закревська[177]. Іноземні порядки, з їх хижацькою системою обману, підкупу, корупції та безправності, нічим не різнилися від своїх, «рідних» австро-угорських законів: «*Мусив Касим наостатку / П’ястрів видобуть десятку / І судді ввіткнуть в кулак*» [т. 4, с. 309], «*Хлоп жартує – зарегочеш, / Пан жартує – плакать хочеш*» [т. 4, с. 318] та ін. Тож гумористично-розважальна історія про скупаря Абу-Касима в художній інтерпретації Франка набуває цілком інших, «серйозних» обертонів. У передмові до «Абу-Касимових капців» Франко писав: «Поперед усього я не бажав зупинятися на тій дуже мілкій моралі, яку випровадив із [арабського. – *Н. Т.*] оповідання» [т. 4, с. 299], а відтак у свою переробку вклав своєрідний морально-філософський сенс, надавши запозиченому казковому сюжету нової, оригінальної ідейно-смислової перспективи.

За жанром «<…> це не казка, а гарна поема», – говорив А. Кримський про «Абу-Касимові капці», очевидно, маючи на увазі не тільки віршовий спосіб викладу, а й суто генологічні прикмети[178]. Однак, «Абу-Касимові капці» – це водночас і казка, й поема, бо поєднує у собі риси обох цих жанрів. Так, на казковий лад настроює зачин, створений за взірцями народних казок: «*У Багдаді славнім місті, / Тому літ не сто, не двісті, / Як халіфи ще жили, / Був вдовець…*» [т. 4, с. 300]. Типово казковими є медіальні формули («*Був там довго чи коротко, / Парився гірко чи солодко, / Сеє вже не наша річ*» [т. 4, с. 307]). Події, що лежать в основі цього твору, мають виразні ознаки казкової незвичайності, типової для кумулятивних казок

[176] Там само. – С. 463.

[177] *Закревська Я. В.* Казки Івана Франка: Мовно-художній аналіз. – С. 76.

[178] *Кримський А.* «Абу-Касимові капці». Арабська казка. Переробив Іван Франко. – С. 461.

(наростання життєвих негараздів та збільшення хабарів за кожною спробою Абу-Касима позбутися капців; фатальне, невідворотне, майже незбагненне повернення капців до персонажа). Водночас «Абу-Касимові капці» – це досить великий за обсягом поетичний (віршований) твір з яскраво вираженою епічною канвою (розповіддю про цікаві пригоди Абу-Касима та його капців), яка супроводиться розкриттям авторських роздумів і переживань, суспільно-політичних поглядів і моральних переконань. А це, як відомо, атрибутивні прикмети поеми.

Поема-казка «Абу-Касимові капці» складається з десяти розділів, кожен із яких має назву (внутрішній заголовок), котра своєю чергою стисло інформує про події, що розгортатимуться (наприклад: «Хто такий був Абу-Касим і як виглядали його капці», «Як Абу-Касим на ліцитації купив собі біду», «Як Абу-Касим перший раз позбувся своїх капців» і т. д.). Такий процесуально-фабулярний тип заголовка (у т. ч. і внутрішнього) характерний для поетики казки (як фольклорної, так і літературної).

Композиція поеми класична, лінійна. Нарація ведеться від третьої особи. Загальна тональність викладу іронічна, насмішливо-фамільярна, яка, щоправда, у фіналі змінюється на співчутливу. Досить розлога пряма експозиція вказує на те, що події відбуваються у старовинному Багдаді в казково невизначений час («*Тому літ не сто, не двісті*»), та знайомить із головним героєм – старим скупиндрягою Абу-Касимом, який уже понад десять літ ходить в одних і тих самих капцях (опис персони Абу-Касима та його капців займає увесь І розділ). Твір складається з низки епізодів, кожен із яких має свою зав'язку, конфлікт та розв'язку. Причому розв'язка одного епізоду водночас стає зав'язкою для наступного. Таким чином, композиція цієї Франкової казки нагадує кумулятивний ланцюг, у якому кожна ланка становить собою окрему пригоду, а кожна наступна пригода продовжує попередню. Однак на рівні розвитку провідної багатоепізодної сюжетної лінії цілого твору головною зав'язкою є підміна в лазні старих Абу-Касимових капців на нові папучі пана судді. Перипетії, пов'язані з бажанням героя позбутися капців, складають подальший розвиток дії. Конфлікт розгортається між Абу-Касимом та суспільством, навіть світом у цілому. Хоча кожен епізод твору має свій мікроконфлікт, який локалізується у протистояннях героя-протагоніста та його конкретно-ситуативних антагоністів (судді, рибаків, баби, зрештою громади). Разом із тим головний

конфлікт поеми інтерналізований, оскільки зовнішньо-подієвий сюжетний ланцюг тісно пов'язаний із напруженим внутрішньо-психологічним сюжетом, у якому конфліктними сторонами є Абу-Касим та його капці (не випадково казка має заголовок «Абу-Касимові *капці*»). Втомлено-хвороблива свідомість Абу-Касима персоніфікує капці і починає сприймати їх як свого головного і єдиного ворога, символ усіх власних нещасть. Відтак визначальним з моменту зав'язки стає саме внутрішньо-психологічний сюжет, який і програмує кожен наступний епізод. Поведінка Абу-Касима, його вчинки, події зовнішнього світу, з одного боку, є наслідком психічно нестабільного стану особистості головного персонажа, а з іншого, – тим подразником, щоразу новим, який і спричиняє такий психічний стан. Кульмінацією твору в зовнішньо-подієвій площині є арешт Абу-Касима та конфіскація усього його майна, а у внутрішньо-психологічній – прагнення смерті й глибокі ридання. Врешті розв'язка – герой стає дервішем-жебраком і доходить примирення зі своїм оточенням і самим собою. З архітектонічно не виокремленого епілогу читач довідується, що Абу-Касим «турецьким став святим», помер жебраком і похований разом зі своїми капцями.

Поемі-казці «Абу-Касимові капці» властивий горизонтальний площинний художній простір. Це простір великого східного міста (сюжетні перипетії розгортаються «*у Багдаді, славнім місті*» [т. 4, с. 300]), який конкретизується у низці міських локусів (базар, лазня, дім Абу-Касима, вулиця, річка, площа біля судейської палати, кладовище, озеро тощо), де відбувається дія окремих епізодів. Події відбуваються упродовж кількох діб, причому зранку, вдень і вночі.

В основі сюжету незначна, здавалося б, нічим не примітна подія – скнара Абу-Касим вирішив позбутися своїх старих, заяложених капців. Герой топить їх у річці Тигр, хоче спалити, закопує в землю, кидає в озерце, однак «кляті шлапацюги», немов бумеранг, постійно повертаються до нього: «*І чим більш він силкувався, / Наче в сіті в'юн, звивався, / Щоб їх збутись накінець, / Тим впертіш вони вертались, / За полу його хватались, / Мов заклятий в казці мрець*» [т. 4, с. 336]. Буденність ситуації і пов'язане з нею непомірне накопичення незвичайних подій створюють комічний контраст, властивий кумулятивним казкам. Водночас комізм Франкової казки тісно межує з трагізмом. «Я глянув на ту комічну історію з її трагічного боку і, не вменшаючи комізму, силкувався вивести наверх її трагізм власне в психології скупаря та в устрої тої орієнтальної суспільності, серед

якої відбувається подія» [т. 4, с. 299], – писав Франко. Загальна тональність твору трагікомічна. Ситуативна буденна комічність, повторюючись раз у раз, зрештою переростає у постійну концентрацію трагічності, а відтак і породжує межові психологічні стани, у яких щораз частіше опиняється герой.

З нагромадженням подій у душі Абу-Касима безнастанно наростає страх, відчуття екзистенційної кризи. Посилюється драматизм твору. Загалом, увівши потужний драматичний і психологічний струмінь, письменник якісно модернізував жанр казки. Лише за самими змінами екзистенційно-психологічних станів героя вибудовується цікавий, напружений сюжет. Так, після пригоди в лазні, Абу-Касим, повернувшися додому, просто «розридався» [т. 4, с. 309]; після «повернення» капців з Тигру він їх проклинає і «лютує, аж реве» [т. 4, с. 315]. Далі злість переходить в острах, боязнь і жах: «*Він стояв, мов остовпілий, / На лиці, мов крейда, білий, / Радше жовтий, наче віск; / В голові його мішалось, / Серце в груді знай стискалось, / В ухах чувся шум і тріск*» [т. 4, с. 324], «*Рогом очі витріщає, / І на капці поглядає, / І тремтить увесь, мов тінь*» [т. 4, с. 327]. М. Гайдеґґер, відмежовуючи страх од жаху, зазначав, що жах паралізує активність людини, йому «властивий якийсь заціпенілий спокій»[179]. Жах переносить Абу-Касима у цілком інший (дивний, химерний) екзистенційний вимір, кидає його у вир містики й фаталізму. Він починає ставитись до капців як до чогось неземного, тогосвітнього, загробного («*В тії капці з добра-дива, / Певно, пакісна, злостива, / Грішная душа ввійшла*» [т. 4, с. 327]), як до Божого знамення («*Капці, скарбе мій великий! / Вами ж то нога владики / В мою душу увійшла! / Вами бог мене, сліпого, / Вивів з пітьми, із грузького / Багновища злоби й зла!*» [т. 4, с. 359–351]). Згодом панічний, паралізуючий страх змінюється станом повного отупіння і відчаю. Абу-Касим уже не лютує й не сердиться, горе пройняло все його єство: «*То сердега вже не плакав, / І не охав, не балакав, / І не торгав бороди, / Лиш сидів, неначе змитий, / Мов мертвець, рядном укритий, / Що не знає вже біди*» [т. 4, с. 337]. Іноді стан цілковитої апатії трансформується в маніакально-депресивний синдром, і герой «<…> *Все ховаєсь по кутках, / Боком ходить, озираєсь, / Всього острого лякаєсь* <...>» [т. 4, с. 341]. Щоправда,

[179] *Хайдеггер М.* Що таке метафізика? // Читанка з історії філософії: У 6 кн. / Під ред. Г. І. Волинки. – К.: Довіра, 1993. – Кн. 6: Зарубіжна філософія XX ст. – С. 91.

ці всі кризові екзистенційно-психологічні стани, в яких, насамперед, і полягає трагізм твору, автор зображає не лише зі щирим співчуттям (бо ж він таки співчуває своєму героєві), а й із відчутною дозою доброзичливого гумору, легкої іронії, сумовитого скепсису. Трагічне, таким чином, нерозривно пов'язане з комічним в єдину естетичну цілість.

Уся означена низка психологічних трансформацій не випадкова. Франка найперше цікавить «психологія скупаря», внутрішні метаморфози людини під впливом межових екзистенційних ситуацій (*нім.* Grenzsituation). Жах, відчай – ось що керує Абу-Касимом і загалом визначає розвиток позірно тривіального сюжету. Дріб'язково-буденний привід (невчасна заміна старого взуття) стає причиною жаху. Тим часом ця буденність страшенно обтяжує Абу-Касима, тяжіє над ним, неначе Дамоклів меч. Будь-який дотик до неї викликає у героя важкий душевний біль. Буття-на-межі виснажує його. «*Жить обридло! Надокучив / Сам собі я й вас намучив… / Видно, бог мене прокляв*» [т. 4, с. 347], – безсило промовляє Абу-Касим. Він глибоко усвідомлює власну екзистенційну відокремленість, відчуженість та самотність. Межова ситуація породжує в ньому пристрасне бажання стати іншим, вийти за власні межі. Трагікомічна історія з капцями раптом обертається для героя (звісно, в його суб'єктивному сприйнятті – до речі, гіперболізовано-гротескному, а тому – дещо комічному) з фатальної життєвої трагедії на запрограмоване мудрим Божим задумом світле духове переродження й своєрідне воскресіння: «*Бачте, був я зла катряга, / Безсердечний скупиндряга, / Від голодних дер я хліб, / Голих, бідних пер в болото, / Лиш у срібло та у злото / Душу всю свою загріб. // Та аллах благий та бистрий, / Знать, добра доглянув іскри / У душі моїй на дні; / Сими капцями, мов міхом, / Іскри ті роздув з успіхом / У могучії огні*» [т. 4, с. 350]. Сприймаючи капці тепер не як Боже прокляття, а як Божий дар, «скарб великий», Божий слід у власній душі, герой зазнає радикальної переоцінки життєвих вартостей: «*Все моє добро дочасне, / Все, що я вважав за власне, / В тих огнях, мов труск, спалив, / Щоб хоч на старії літа / Вільно міг я в світ глядіти, / Всіх любив, його хвалив*» [т. 4, с. 350].

Проте перехід з одного екзистенційного стану в інший – це не просто вільний вибір героя. Бо ж межова ситуація, яку переживає Абу-Касим, зумовлена не внутрішніми, а зовнішніми, найперше суспільними, чинниками. «Деспотизм, підкупність урядників, без-

прав'я одиниці, – писав Франко, – виплоджує фаталістичний світогляд і нахил до містицизму. Сюди, в сей світ вірування, тікає й Абу-Касим, зруйнований матеріально через гру випадків, а властиво через урядове здирство» [т. 4, с. 299]. До психологічного, фінансового і соціального краху доводять персонажа суспільні устрої та звички корумпованих можновладців. Соціальна «справедливість» (неначе крутій Лис Микита) розставляє Абу-Касимові цілу низку пасток. Щоб виплутатись із кожної дурної халепи, герой постійно змушений давати хабарі, незважаючи на те, винен він чи ні. За принципом клімаксу (прямої градації) зростають видатки старого скнари (від десяти п'ястрів до конфіскації усього майна), аж поки не призводять його до остаточного фіаско. «*Горе так його приспіло, / Що прибило в ньому дух*» [т. 4, с. 342]. Абу-Касим вже не здатний опиратися і протистояти своєму нещастю. Збанкрутілий і доведений до відчаю, він починає вірити у свою фатально нещасливу долю і, внаслідок згаданої переоцінки цінностей, одну соціальну роль змінює на іншу (за принципом карнавалу: високе й низьке міняються місцями). Так старий скупиндряга з купця стає жебраком (чи по-східному – «дервішем») і, ніби Марко Проклятий – торбу, всюди тягає за собою свої старі «шкрабища» – немов символ своєї екзистенційної поразки і заразом духового відродження до нового, справжнього, вищого життя. «*Ось, панове, так віднині / Аж до смертної години / В місті буду я ходить – / Жебраком, та богомільним, / Та від зла й спокус всіх вільним, / Буду капці ті носить*» [т. 4, с. 350], – говорить до «правителів закону» приречений на старцювання герой. Утім, втрачаючи зовнішні, матеріальні блага, він натомість набуває тієї внутрішньої, моральної «правдивої вартості», душевної ясності й заспокоєності, що про неї Франко писав у «Притчі про правдиву вартість» зі збірки «Мій Ізмарагд»: «<…> *ті аскети, / Ті жебраки, старці та богомільці, / Що зверхньої краси давно зреклися, / Зате з душі своєї гнів, і заздрість, / І пристрасть випололи, наче хопту, / А досвідом і розмислом глибоким / Свій ум, неначе сонце, прояснили*» [т. 2, с. 218].

Таким чином, несерйозний, авантюрно-потішний, побутовий, комічний кумулятивний сюжет арабського оповідання завдяки Франковій реінтерпретації трансформувався у високо гуманний твір екзистенційно-психологічної та гостро соціальної проблематики. Причому автор, як зауважував А. Кримський, у казці «Абу-Касимові капці» дуже точно і майстерно відтворив один із найхарактерніших суспільних

феноменів Сходу – дервішівство, так що «орієнталіст може дати Франковій поемі заголовок: "Як люди стають дервішами?"»[180]. Адже «з дервішівських книжок (Саадія, Аттара, Джелальадцина, Шеаранія і др.), – додавав далі учений-сходознавець, – можна побачити, що в повстанні східного аскетизму найпершу ролю грають мотиви не релігійні, а практичні, викликані поганими соціально-економічними умовами східного життя»[181]. Проте дервішівство – не просто жебрацтво. Це не тільки певний спосіб буття, а й життєва філософія, близька до релігійної чи філософської аскези (на кшталт античних кініків, зосібна Діогена Лаертського, які проповідували бідність, що прояснює свідомість і сприяє моральному самовдосконаленню особистості). Тому дервіш, яким стає герой, – не лише жебрак, а й, певною мірою, філософ-мудрець. Щоправда, надто вже високою ціною була оплачена гірка життєва філософія героя, який «*турецьким став святим*». Така фінальна фраза Франкової казки, а саме обігрування вислову «турецький святий», знову-таки, виявляє постійне балансування між трагізмом та комізмом, загалом властиве цьому творові. Бо ж, з одного боку, словосполучення «турецький святий» сприймається буквально, на позначення морально чистої, бездоганної у житті й поведінці людини, яка все життя провела в служінні Богові, а після смерті визнана небесним заступником віруючих; а з іншого, – у свідомості українського читача мимоволі виникає алюзія з відомим фразеологізмом «голий, як турецький святий», тобто «дуже бідний, убогий».

Тяжко поплатився Абу-Касим за свою скупість, за те, що вчасно не поміняв старі, обдерті капці на нові. Проте «*Він скупар був, не злодюга*» [т. 4, с. 309], – співчутливо говорить про Абу-Касима автор. Не був він ні розбійником, ні чарівником, ні зрадником-водокрадом, у чому його несправедливо звинувачували «віддані» правозахисники. Тож, мабуть, недаремно «*серце трохи в них щеміло*» («"*Ну ж халіф узнасть, в чім діло?" – / З страхом думали вони*» [т. 4, с. 351]), коли «винуватий без вини» Абу-Касим став «*щирим, дійсним жебраком*» [т. 4, с. 351]. Своєрідним коментарем до такої розв'язки може бути алюзія з поеми «Лис Микита» – «*Дай малих злочинців вішать, / Най великі тим ся тішать!*» [т. 4, с. 98].

Образна система поеми-казки моноцентрична: в її осерді – постать Абу-Касима, а всі інші образи-персонажі (купець Бен-Омар, суддя,

[180] *Кримський А.* «Абу-Касимові капці». Арабська казка. Переробив Іван Франко. – С. 464.

рибаки, баба з внучкою, загалом громада) групуються довкола нього і, залишаючись мало нюансованими, за великим рахунком, слугують лише для характеристики і розкриття внутрішніх колізій особистості головного героя. Водночас сюжетотворчу роль відіграє на перший погляд побутово-речова, та насправді глибоко символічна предметна деталь – образ Абу-Касимових капців, на що вказує і заголовок твору.

Поема написана чотиристоповим хореєм, організованим у шестивірші з римуванням «AAbCCb». Домінантний тип віршової інтонації – говірний, або розмовний, що відповідає епічній родовій природі поеми. Проте окремим фрагментам тексту притаманні риси ораторсько-декламативної інтонації (наприклад, розлогі монологи-роздуми та монологи-апострофи Абу-Касима, які передають стан внутрішнього напруження героя; виголошення довгого судового вироку арештованому Абу-Касимові та його відповідь).

Головну образотворчу роль відіграє багатий мовностилістичний арсенал поеми, особливо лексичні засоби, які за своїм походженням та семантичним забарвленням надзвичайно різнобарвні. У мовленні урядовців здебільшого трапляються іншомовні слова-канцеляризми (*секвестр*, *реєстр*, *сконфіскувати*, *exempla*, *штемпель* та ін.). Особливо широкий спектр екзотизмів, які вживаються головним чином у прямому значенні і слугують для передачі арабського локального колориту. Поруч зі східною (за походженням) лексикою у Франковій казці органічно співіснує і власне українська народно-розмовна стихія. Експресивно-згрубіла (*сорочище*, *штанищі*, *шкаралющі*, *палюги*, *шлапацюги*, *мішище*, *скупиндряга*), знижено-просторічна лексика, емоційно насичені прокляття («*<…>йдіть до біса до води!*» [т. 4, с. 311]; «*Щоб йому тристенний біс, / Тому вражому падлюці<…>*» [т. 4, с. 312]; «*Щоб розбив вас божий грім!*» [т. 4, с. 316]) та вигуки («*Ти се, драпатий злодюго!*» [т. 4, с. 308]; «*Кляті капці!*» [т. 4, с. 310]; «*<…>що за дідько!*» [т. 4, с. 312]), фразеологізми («*Виміркував серцем ласим*» [т. 4, с. 307]; «*<…>люд регоче, / Аж тримаєсь за боки*» [т. 4, с. 334]; «*хоч сядь та вовком вий*» [т. 4, с. 336]) характеризують особу Абу-Касима, трагічне нагнітання психологічних станів героя, а також додають поемі струмінь живого народного гумору. Дієслівна лексика та прості синтаксичні конструкції, властиві казковій манері розповіді, забезпечують художній ефект динамічності зображуваних подій, швидку зміну епізодів та вражень. Особливо різноманітні дієслівні ампліфікації: «*мажуть*, *правлять*, *місять*, *труть*» [т. 4, с. 305]; «*Що вже плакав*

і кланявся, / Толкувався і звинявся» [т. 4, с. 309], «*Урядують*, *оглядають*, / *Щось цінують*, *викладають*, / *Риють*, *порпають*, *глядять*» [т. 4, с. 348]. Активне розгортання дії супроводжують різноманітні акустичні ефекти. Зокрема, автор увів у художню канву широкий спектр ономатопоетичних слів, які безпосередньо відтворюють шум та гамір Багдадських вулиць, моделюючи звуковий образ великого міста («*Здибали ось пси-багдадці / Абу-Касимові капці <…> / Далі гаркли:* ***дзяв, дзяв, дзяв!***» [т. 4, с. 318]; «*Втім* ***гар-гар, гур-гур*** *почулось / Щось страшне таке метнулось...*» [т. 4, с. 320]), або зображають внутрішнє напруження героя («*Абу-Касиму аж тісно, / В животі зробилось млісно, / В лівім вусі* ***дінь-дзінь-дзінь!***» [т. 4, с. 327]; «*Втім – чи чорт оце чарує, / Чи направду вухо чує / Під землею:* ***буль, буль, буль!***» [т. 4, с. 339]).

Найулюбленіший поетичний засіб письменника в «Абу-Касимових капцях», на думку Я. Закревської, – «порівняння, які нерідко переходять у широкі метафоричні картини»[182]. І справді, мова автора багата на порівняння, які є важливим засобом образо- та характеротворення. За їх допомогою Франко передає деталі портрету Абу-Касима («*Хоч багатий був, як рідко, / Та ходив брудний,* ***як дідько****, / І обдертий,* ***як жебрак*** *<…> / А штанищі,* ***мов райтак*** *<…> / Плащ –* ***верета-перетика***» [т. 4, с. 300]), його психологічні стани («*Весь затрясся,* ***мов трепета***», «*Вийшов,* ***мов на суд злочинець***» [т. 4, с. 321]). Іноді художній малюнок посилюється завдяки нанизуванню однорідних порівнянь: «*Так наш Абу-Касим бідний, /* ***Мов заклятий, мов негідний****, /* ***Мов приблуда, мов знайдух****, / Вулицями повз несміло...*» [т. 4, с. 341–342]. Розгорнені порівняння ефективно використовуються при яскравому описі Абу-Касимових капців, що мали стільки «*цвяхів з головками,* ***/ Мов цибулі з часниками***», «*І обцаси тож незгірші: /* ***Мов копита щонайширші****, / Отакий лишали слід; / Пришви дубельтово шиті, / Так були латками вкриті, /* ***Наче дуб, корявий дід****. <…> // А тяжкі були до ходу, /* ***Наче проса два мішки***» [т. 4, с. 301]. Відчай та екзистенційний жах головного героя передають чимало ампліфікованих риторичних окликів і запитань, як-от: «*Боже! – кликнув він крізь сльози. – / Чи ж то я коли де в лози / Крадене добро таскав? / Чи в каварнях крав тюрбани? / Чи по лазнях я кармани / людськії ревізував?*» [т. 4, с. 309]; «*Боже правий! Боже правий! / Чи то сон такий лукавий, / Чи кругом валиться світ?*» [т. 4,

[182] *Закревська Я.* Казки Івана Франка: Мовно-художній аналіз. – С. 92.

с. 314], «*Капці, капці, бузувіри! / До якої ж ви ще міри / Дійдете в завзятті злім?*» [т. 4, с. 314–315] та ін.

Рівень популярності «Абу-Касимових капців» дещо нижчий, ніж у поеми «Лис Микита». Проте ця арабська казка також знайшла свого вдячного читача, а також здобула високі оцінки критики. «Хоча ця книжка призначена видавцями для дітей, але вона належить до творів того розбору, які дуже залюбки прочитаються і дорослими людьми. Високий несумнівний Франків талант, признаний уже й поза границями нашого краю, поклав свою блискучу печать і на тім ніби дитячім писані. <…> Ми мусимо новий твір нашого письменника поставити з усіх поглядів високо і побажати, щоб наша публіка читала його якнайбільше», – відзначив А. Кримський у рецензії на перше видання поеми[183]. Тепло відгукнулися про «Абу-Касимові капці» Б. Барвінський та С. Олеських-Фредорчакова, які були серед перших малих реципієнтів Франкової казки[184]. Утім, у невеликій анотації другого (черкаського) видання поеми значилося: «Видавцем, мабуть, водило тільки бажання познайомити ширшу публіку з одним (яким можна) із творів славного письменника – галичанина, бо для українського селянина така книжка, ми маємо на думці мову, а також і самий спосіб оповідання, здається, непридатна»[185]. Очевидно, рецензент мав на увазі насамперед чималу кількість діалектизмів та екзотизмів, які утруднювали сприйняття твору наддніпрянськими читачами.

Поему-казку «Абу-Касимові капці» так чи інакше згадували чи не всі автори літературознавчих нарисів творчості письменника, проте предметом спеціальних досліджень вона слугувала рідко. І досі, може, чи не найоб'ємнішою розвідкою про цю поему-казку залишається її мовностилістичний аналіз у монографії Я. Закревської «Казки Івана Франка» (К., 1966). Генологічні аспекти твору досліджувала Н. Тихолоз[186].

[183] *Кримський А.* «Абу-Касимові капці». Арабська казка. Переробив Іван Франко. – С. 456, 464.

[184] Див.: *Барвінський Б.* Мої спомини про д-ра Івана Франка (1890–1915) // *Спогади* про Івана Франка. – С. 408; *Олеських-Фредорчакова С.* Із спогадів про Івана Франка // *Спогади* про Івана Франка. – С. 435.

[185] *М[ихайло] К[омаров]*. Черкаські популярні видання // ЛНВ. – 1900. – Кн. 5. – С. 133.

[186] Див.: *Тихолоз Н.* Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти).; *Їй-таки.* Казкові «арабески» Івана Франка: «Абу-Касимові капці» та «Коваль Бассім» // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 57–62.

Існують переклади російською (В. Тушнова), англійською (В. Семенини), таджицькою мовами (Л. Сотника та Н. Табарова). Поему-казку «Абу-Касимові капці» ілюстрували А. Базилевич, В. Гавло, Н. Геркен, І. Косинін, І. Крислач, П. Лапин, Л. Левицький, Л. Рибченко, В. Цигаль.

«Абу-Касимові капці», поруч із «Лисом Микитою», – один із найкращих взірців синтетичного жанру поеми-казки не тільки у творчості Франка, а й в українській літературі загалом. На сюжетній основі східного передтексту, запозиченого з арабського казкового епосу, письменник створив оригінальну літературну казку філософсько-сатиричного спрямування, наснажену трагікомічним пафосом, позначену глибоким психологізмом та гостроактуальною соціально-політичною й екзистенційно-антропологічною проблематикою. Екзотичний орієнтальний колорит, характерні, жваво змальовані образи-персонажі, багата мовностилістична палітра та небанальний моральний сенс забезпечили цьому творові тривале літературно-історичне життя.

«ТРИ ДОЛІ»

«Три долі» – вірш, що не ввійшов у жодну поетичну збірку Франка; містить конкретну вказівку на дату написання – «27 мая 1895 р.»; за життя Франка не був опублікований. Уперше надрукував М. Возняк у журналі «Культура» (1925. – № 2. – С. 10–11). Збереглися два автографи: 1895 р. (ІЛ. – Ф. 3. – № 206. – С. 53–55) та останніх років життя поета (ІЛ. – Ф. 3. – № 232. – С. 153–155), у якому Франко дав заголовок своєму віршеві та дописав останні два рядки («*Ніхто тебе не витягне з калюжі, / Хіба лиш Божа благодать*»); за ним і подається текст вірша у ЗТ [т. 2, с. 433–435].

Поезія написана у період Франкових «днів журби» і за жанром нагадує алегоричну притчу, тематичну основу якої складає античний міф про напередвизначеність людського життя богинями долі, які у давньогрецькій міфології називаються мойри, а в давньоримській – парки[187]. У Франка три богині-Долі постають як персоніфіковані істоти, що мають право обдаровувати людську душу талантами, здібностями, розумом (місія першої богині), почуттями, бажаннями, фантазіями (місія другої богині), тобто усім найкращим, що лежить в основі ідеалістичного світу, але також задля рівноваги – постійним відчуттям незадоволеності, невлаштованості, спраглості бажань та ідей, а відтак, частими помилками та розчаруваннями на життєвому шляху (місія третьої богині). Міфологічний претекст дає змогу Франкові розкрити основну ідею свого вірша: дуалістичність людської ідеалістичної природи та її бажань волі і правди, що порушує низку дотичних проблем – існування людської душі до її народження, а разом із тим філософську дилему буття / небуття світу («*З таємної безодні небуття / Маленьку іскорку, людськую душу / Покликано до земного життя / На земні радощі, на земную катушу*» [т. 2, с. 433]), прокляття роду («*Будь русином і хлопським сином!*» [т. 2, с. 434]), проблему теодицеї – неможливості існування добра без зла, гріха, помилковості («*Бажати будеш правди дуже, / Та з помилки у помилку блукать, – / Ніхто тебе не витягне з калюжі, / Хіба лиш Божа благодать*» [т. 2, с. 435]).

[187] Про міфопоетичні образи «дів долі» (судильниць) у творчості Франка див. докладніше: *Тихолоз Б., Тихолоз Н.* «Єдиний спосіб уловити ті тонкі нитки…» (образи-персоніфікації) // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси). – С. 216–217.

Отже, в основі ліричного сюжету вірша «Три долі» лежить міфологічна модель, вірніше, авторський варіант міфу про народження людської душі «з таємної безодні небуття» (що замінює у вірші образ ліричного суб'єкта), у чому беруть участь три богині-Долі: та, що роздає таланти; та, яка наділяє душу чуттям, бажанням, і «злобная старуха», котра остаточно визначає шлях людини, її стан, спосіб існування тощо (вони й становлять персонажну систему ліричного тексту та визначають його домінантний тип наративності).

Особливо заслуговує на увагу інтертекстуальний ланцюг, що єднає Франковий вірш «Три долі» із принаймні трьома контекстуальними рівнями творчості поета: власне міфологічним, архетипним та лірико-світоглядним. У міфологічному контексті тема наперед визначеної долі розкривається у маловідомій польськомовній віршованій поемі Франка про вчинки та подвиги Енея «Podanie o przybyciu Eneasza do Italii» («Переказ про прибуття Енея до Італії»), написаній як домашнє завдання під час навчання у Дрогобицькій гімназії 1867–1875 рр.[188]. Архетипний контекст уписує цей вірш у складну систему еволюції «жіночого» образу богині: від її «сотворення» («Женщина. Алегорія на привітання товариства "Руських женщин" у Станіславові») чи «увіковічнення» («Сикстинська Мадонна», «Неназваній Марії») до фаталізації («Привид», «Над великою рікою…», «Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний…»), образ Регіни у романах «Перехресні стежки» та «Лель і Полель»). У лірико-світоглядному аспекті вірш «Три долі» має дві координатні точки опори: з одного боку, це сонетний триптих – «У сні мені явились дві богині…», «І говорила перша: "Я любов"…», «І говорила друга: Я ненависть…» (цикл «Тюремні сонети», 1889); з іншого, – можна провести наскрізну світоглядну лінію, пов'язану з концепцією народження та існування людської душі як «іскри» Всесвіту або ж «порожньої лушпини», актуалізованої в декількох віршах «Зів'ялого листя», переважно «Третього жмутку» («По довгім важкім отупінню…», «Я хтів життю кінець зробить…», «Надходить ніч. Боюсь я тої ночі…», «Поклін тобі, Буддо…», «Душа безсмертна! Жить віковічно їй!..», «Отсей маленький інструмент…»), а також із Франковою концепцією нірвани (у вірші «Поклін тобі, Буддо…» та в поемі «Страшний Суд»).

[188] *Швець А.* «…Спів молодого людського духу» (антична міфоейдологія в художній практиці Івана Франка) // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана

За своєю ритміко-архітектонічною структурою вірш «Три долі» неоднорідний: складається із 16 строфоїдів, зокрема 2-й та 11-й є шестирядковими, 13-й – восьмирядковим, а 15-й – п'ятирядковим; інші строфи є катренами, переважно з перехресним римуванням рядків з відповідною зміною ямбічних та хореїчних клаузул та чергуванням 5- з 6-стоповим ямбом, помережаним пірихієм. Така строфічна побудова прямо пропорційно співвідноситься з ритмічним перебігом вірша, що пов'язано з особливостями сюжетотворчих чинників. Так, момент народження душі відповідає ритму, що вимірюється можливостями одного катрена; натомість сам процес представлення душі (зустрічі з трьома богинями-Долями) передано за допомогою шестивірша, який відбиває кілька ритмічних моментів («летить», «спинилась на момент», «в півшляху <…> її стрічають») для створення цілісної лірико-динамічної картини. Діалог людської душі з богинями-Долями, який є фактично однобічним, із передбачуваною реакцією слухача, створюється за допомогою «катренних» моделей, і лише в монолозі третьої богині (11-й строфоїд) виникає «ритмічна зупинка», що вкладається в параметри шести- , восьми-, а наприкінці й п'ятирядкових строф. Це пов'язано безпосередньо з особливостями композиційного членування вірша. «Ритмічні паузи» збігаються із кульмінаційними моментами і вказують на авторську переакцентуацію ключових образів вірша: «талант», «розум», «чуття», які не вписуються в «логічні рамки» наперед заданого ритму. Тому Франко пояснює ці поняття на основі похідних мотивацій психодетермінантного або метафоричного ґатунку (талант – «*вир життя могучий», «великих діл і намірів ігрисько», «присуд неминучий», «клопотів муравлисько»; розум, «ум» – «світло», «правда», «добро», «ярка індивідуальність», «думок оригінальність»; чуття – «пекло», «сміття з скарбу», «зависть», зів'яла любов, «гірка отрута»*).

Вірш Франка «Три долі» містить концептуально багатий матеріал, що дає змогу краще зрозуміти світоглядну природу Франкової творчості, що тяжіє до міфологічно-архетипного способу представлення ключових ідей. Цей вірш, який у франкознавчому дискурсі ще не здобув собі належне місце, є одним із центральних, котрі пов'язують два Франкові творчі періоди – «болю існування» та «влади творчого духа», допомагаючи краще збагнути розвиток ліричної свідомості від збірки «Зів'яле листя» до «Semper tiro».

«МАМО-ПРИРОДО!»

«**Мамо-природо!**» – філософська медитація Франка, створена в період «днів журби» (останніх літ XIX – поч. XX ст.) – глибокої психологічної кризи й кардинального світоглядного перелому. Уперше надрукована в журналі «Літературно-науковий вістник» (1899. – Т. 5. – Кн. 1. – С. 1-5) у складі циклу-триптиха «В плен-ері. Вірші і проза» як перша, поетична його частина (разом із оповіданнями «Щука» та «Odi profanum vulgus», пізніше включеними до збірки малої прози «На лоні природи», 1905). Того-таки року цей триптих у незміненому складі був надрукований окремим відбитком (В плен-ері. Вірші і проза. – Львів: Накладом редакції Літературно-наукового вістника, 1899. – 36 с.). Згодом поезія «Мамо-природо!» увійшла до ліричного циклу «В плен-ері» збірки «Із днів журби» (1900. – С. 47-51; І-й вірш циклу), де стала своєрідним філософським прологом-заспівом до масштабної імпресіоністичної мозаїки «пленерних» життєвих вражень, яка в цілості своїй складає поетичний мегаобраз світу. Утретє Франко надрукував вірш «Мамо-природо!» з незначними мовностилістичними (переважно лексичними) та версифікаційними (зокрема, в членуванні на рядки) змінами у збірці «Давнє й нове» (Львів, 1911. – С. 9–13; вірш І-й), увівши його до циклу «Поклони». Прикметно, що в структурі більших художніх єдностей-циклів («В плен-ері. Вірші і проза»; «В плен-ері»; «Поклони») поезія «Мамо-природо!» щоразу посідала першу, початкову, ініціальну позицію, відтак «сильну», «привілейовану» в композиційно-смисловому плані. Циклізуючи свої твори, письменник, вочевидь, керувався не лише суто естетичними міркуваннями, а й «вищою», ідейно-світоглядною логікою. Тож сам факт триразової публікації поезії за життя Франка та трикратне композиційне підкреслення й увиразнення її важливості за рахунок ініціального позиціонування свідчить насамперед про її виняткову світоглядно-філософську значущість для самого автора, а відтак і для рецепції та інтерпретації його поетичного доробку.

Поезія «Мамо-природо!» – досить рідкісний для українського письменства XIX ст. взірець «чистої» філософської лірики ab definitio, спрямованої до універсально-субстанційних, онтологічних проблем. (Із розряду більш-менш аналогічних явищ української «онтологічної»

лірики можна назвати хіба що «Думи буття» В. Самійленка, опубліковані, щоправда, вже в 1919 р.). Це поезія «оголеної» думки макробуттєвого мірила, майже не закамуфльованої таємничою символікою, хоча й наснаженої ліричним переживанням. Вона не тільки засвідчує розпросторення й поглиблення інтелектуального, мислительного начала у збірці «Із днів журби» (прогресивну філософізацію поетичної рефлексії), а й виразно репрезентує сам процес драматичних світоглядних пошуків Франка на шляху від «жалощів і болінь» до нової світлої віри в людину та силу її духу, а водночас – і яскраво демонструє ідейно-естетичні можливості філософської лірики як метажанрового феномена взаємопроникнення філософії та поезії.

Приналежність твору до філософської поезії безсумнівна; та його жанрову своєрідність окреслити нелегко. Дослідники називали його й просто філософським віршем (А. Каспрук), і «науковою поезією» (С. Шаховський), і поетичною медитацією (О. Білецький, Р. Чопик), і «лірико-філософським монологом» (Т. Гундорова), й «одностороннім діалогом» (М. Гуняк). Одначе за всіх наявних і гіпотетично можливих різнотлумачень безперечною домінантою в генологічній структурі вірша є філософсько-поетична рефлексія як жанротворчий чинник, який кристалізується в композиційно-мовленнєвій формі ліричного монологу з умовною адресністю. Послідовно монологічна форма викладу та деякі особливості композиційної організації твору наближають його художню структуру до жанрової моделі поетичного трактату, або ж трактатної поезії[189].

Жанрова традиція трактату (від *лат*. tractatus – обговорення, дослідження, розправа, розгляд, виклад) найперше пов'язана з філософією (наприклад, «Міркування про метод» Р. Декарта, «Богословсько-філософський трактат», Б. Спінози, «Логіко-філософський трактат» Л. Віттенштайна та ін.), проте існували й прецеденти власне філософсько-поетичних трактатів-поем (до речі, майже всі з них – під назвою «Про природу») – на кшталт «Про природу» Анаксимандра, однойменних творів Анаксимена, Геракліта, Парменіда, Зенона Елейського, Емпедокла, «Про природу речей» Лукреція Кара і багатьох інших. Урешті, сам Франко в розвідці «Теорія і розвій історії літератури» (1909) відзначав, що «<…> філософи старшої доби подають

[189] Пор.: *[Głowiński M.]* Traktatowa poezja // *Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.* Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. – Wyd. 3-e, poszerzone i popraw. – Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1998. – S. 588.

свої поучення та космогонічні поняття в віршованій формі» [т. 40, с. 8]; звичайно, письменник добре знав ці твори – хоча б тому, що ще в 1887 р. переклав і видав першу частину нарисів з історії філософії Ф. Шульце, у якій розглядалася якраз старогрецька натурфілософія від Фалеса до Демокріта[190]. Традиція поетичного трактату не урвалася із занепадом Римської імперії: вона розвивалася і в добу Відродження («Про нове мистецтво писати комедії в наш час» Лопе де Веґи), а згодом переродилася у віршовані трактати з поетики та риторики доби класицизму та бароко (до прикладу, «Поетичне мистецтво» Н. Буало, «Есе про людину» А. Попа тощо), що знаходять відгомін і в XX ст. (пор. «Поетичне мистецтво» П. Верлена, «Трактат поетичний» Ч. Мілоша, «Ars poetica» Є. Маланюка та ін.).

Тож поетичний трактат як особливий синтетичний різновид філософсько-літературного метажанру має глибокі традиції в історії світової культури, водночас належачи і до письменства, і до філософії як відносно самостійних способів пізнання та типів світогляду, галузей словесності (в широкому сенсі слова). Його жанрова сутність – послідовний виклад певних ідей з приводу чітко окресленої проблематики у поетичній формі визначеної композиційної структури: вступ (риторичне звертання до адресата, при його наявності; окреслення проблеми, формулювання мети і завдань твору), основна частина (логічний розвиток основної думки, розгортання ланцюга міркувань, розробка окремих аспектів центральної проблеми), висновки. Послідовність ця – не догматична, а діалектична: ідеї постають не як готові рецепти, а в процесі становлення, взаємозаперечення й розгортання; здобуті відповіді породжують нові запитання, а тези й антитези зливаються в остаточному, підсумковому синтезі. Водночас трактатна поезія, послуговуючись власне літературними засобами (тропи й фігури, алегорична й символічна образність, мовна гра, інтертекстуальні поклики, апелювання до читача чи умовного адресата тощо), зазвичай оперує й ригоризованими засобами логічного міркування, умовисновку й аргументації.

Відповідно до вищеокресленої моделі жанру філософсько-поетичного трактату, у вірші «Мамо-природо!» логічно послідовно, досить чітко й докладно аналізуються й викладаються в поетичній формі філософські погляди письменника, що стосуються найзагальніших,

[190] *Шульце Ф.* Нарис історії філософії: Часть перша: Грецька натурфілософія від Талєса до Демокріта / Із нім. переклав Ів. Франко. – Львів: Накладом перекладача, друк НТШ, 1887. – 66 с.

основоположних світоглядних проблем буття природи й людини. Діалектична динаміка змісту тут поєднується з вільним саморухом форми, найскладніші філософські питання – зі жвавим ліричним почуттям. За влучним спостереженням С. Шаховського, «це наукова поезія в найповнішому розумінні слова [радше все ж поезія філософська. – *Б. Т.*], бо викладає не тільки засвоєння чужих філософських систем, але й хід роздумів, процес пізнання і оформлення формул. Те, що на початку з'являється як невиразний здогад, гіпотеза, передбачення, – потім стає очевидною істиною, яку можна передати іншим. Це лірична поезія також в найповнішому розумінні слова, бо викладає збудження, викликане роздумами, страхи від нерозуміння істини, радість її знаходження»[191].

Предметом зображення у філософсько-поетичному трактаті Франка «Мамо-природо!» виступає сама жива людська думка в невпинному потоці її змін, філософська рефлексія як розгортання переконань поета про душу й природу, матерію та ідею (передусім, найвищі її форми – ідеали), скінченність людського життя та вічність духових вартостей, духово-історичні пошуки людства. Проблема зневіри, сумніву й віри тут досягає власне філософського рівня загальності і найвищої смислової концентрації. Властиво, йдеться саме про «філософську зневіру» в буттєвих вартостях (гранично широкий світоглядний вимір побутово-психологічного розчарування в житті), філософський сумнів у звичних істинах, що здаються незаперечними, самозрозумілими, а відтак і про «філософську віру» (К. Ясперс) – систему найважливіших світоглядних переконань та ціннісних орієнтацій, основоположних принципів життя й пізнання та їхніх аксіологічних підстав. «Філософська віра» – це синтез раціонально-логічних та емоційно-інтуїтивних чинників, розумово обґрунтованого знання та ірраціональної віри в те, що не піддається інтелектуальному поясненню. Саме тому цей термін найбільш адекватно відбиває своєрідний «симбіоз» філософського та естетичного, ліричного первнів у трактаті «Мамо-природо!».

За К. Ясперсом, «філософська віра завжди пробуває в діалектиці, котра спадає і знімає себе»[192]. Це «спадання» й «знімання», що провадить до ствердження нової істини через самозаперечення старої, у філософсько-ліричному сюжеті поезії «Мамо-природо!» відбувається за схемою: віра-I (у цьому разі – наївна впевненість у справедливості тієї сили, що створила людину і світ, – себто природи, віра у вказані нею «*безмірні простори*» й «*вічності фантоми*») – сумнів-I (у правильності, непогрішності, справедливості матері-природи, реальності «вічності фантомів») – цілковита зневіра («філософія кицьки» – вульгарний матеріалізм та атеїзм) – сумнів-II (у правочинності тотального нігілізму, безвір'я) – віра-II (нове філософське кредо – утвердження вічності й «*різнородності духа*»). Таким чином, «віра віднаходиться зі зневіри. [Адже] Той, хто не відає зневіри, не приходить і до віри, котра усвідомлює сама себе»[193]. Діалектика метаморфоз «філософської віри» у Франковому поетичному трактаті зумовлює відповідну композиційно-смислову структуру.

Цілком у згоді з канонами жанру, твір відкривається апострофою до матері-природи (аналогічними апеляціями до богів або муз здебільшого починалися й поеми античних поетів-філософів). Проте звертання це не молитовно-шанобливе, а навпаки, виклично-провокативне, іронічне, навіть трохи зневажливе: «*Мамо-природо! Хитра ти з біса!*» [т. 3, с. 33]. Хитрість матері-природи, на думку ліричного суб'єкта, полягає в підступному втягуванні людської душі в тенета нерозв'язних суперечностей – антиномій вічності й миттєвості, безмежності космічного простору й обмеженості людських можливостей, прагнення до ідеалу і його реальної недосяжності. Ці антиномії об'єктивуються в черзі антитез: «*Вказуєш серцю безмірні простори, / а життя замикаєш у клітку тісненьку, / в мікроскопійную клітку. / Уяву вабиш вічності фантомом, / а даєш нам на страву моменти, / самі короткі моменти. / В душах розпалюєш / дивні огні, і бажання, і тугу, / а потім працюєш щосили, / щоб погасити, здушити, притлумить / пориви, що ти сама ж розбудила. / Ллєш на них дійсності воду холодну, / куєш їх у матер'ялізму кайдани, / розчаруванням цупко обпалюєш крила…*» [т. 3, с. 33]. Усі ці протиставлення в суті речі можуть бути редуковані до антагонізму філософського ідеалізму, задивленого у «вічності фантоми», й матеріалізму, що його суб'єкт кваліфікує як «кайдани» свідомості, «холодну воду» дійсності, причину розчарувань, себто як філософію зневіри. Болісна розчахнутість людини між двома онтологічними полюсами, матерією й ідеєю, усвідомлена як космічна несправедливість, дає підстави звинувачувати природу в немилосердному цинізмі стосовно своїх найкращих дітей – «архітворів», обдарованих

[191] *Шаховський С. М.* Майстерність Івана Франка. – С. 101.

[192] *Ясперс К.* Философская вера // *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. – С. 429.

[193] Там само. – С. 491.

духом. Подібне іронічне звертання до матері-природи з оскарженням її несправедливості присутнє і в Франковому оповіданні «До світла» (1890): «*Мамо природо! Відки ж така на нас несправедливість! Невже ми гірші від тих, що там, угорі, над нами гуляють, гойдаються та в чудовому світлі пишаються? І чому б тобі не встановити черги, чому б не пустити нас хоч на часок туди, вгору? Але мама природа не знає сентиментальності і не слухає мрій. – Буду я з вами, дурнями, панькатись! – воркоче вона. – чуєте в собі силу, то трібуйте вирватися самі наверх! Ще би я не мала роботи та вас підсаджувати! Ба, трібуйте самі вирватись!*» [т. 18, с. 100].

«*Економія марнотратства*», придатна для всіх інших живих істот, підвладних жорстоким законам боротьби за існування та природного добору, на думку суб'єкта рефлексії, «*не згожа для людей, для душ людських, / як не згожий осел / до гри на фортеп'яні*» [т. 3, с. 34]. Тому він закликає природу «*покинуть старії шаблони, / добрі для всяких амеб, протозоїв, / ехінодермів і міксоміцетів!*» [т. 3, с. 34]. Адже людина – вершинний витвір природи, вінець її творчого Sturm und Drang'у, і тому потребує іншої мірки справедливості, аніж решта мешканців планети. Цей філософський антропоцентризм з погляду сучасної екологічної філософії й біоетики виглядає не надто коректним, проте він цілком органічний для гуманістичного світогляду «просвіченого» XIX ст., й особливо – для доби позитивізму. Тим часом поет висуває головну вимогу до матері-природи: створити для свого «архітвору»-чоловіка (людини) правдивий рай: «*не дерева, грушки, і ябка, й фіги, / а рай в його нутрі, / гармонію чуття і волі, / думок і діл, бажання і знання*» [т. 3, с. 34]. Ця вимога відсилає читача до гносеологічної проблематики філософської поеми «Смерть Каїна», де конфлікт знання й життя, розуму й віри відображений особливо виразно. Примат же внутрішньої гармонії над зовнішніми благами кореспондує з моральною філософією «Мого Ізмарагду» та ідеалом «цілого чоловіка» – цілісної, гармонійної людини.

Слідом за згаданою вимогою-ідеалом йде історіософська рефлексія про реальні цивілізаційні шляхи людства, спокушеного «*фантомами безсмертя / і перспективами метафізичних / радощів раю*» [т. 3, с. 34–35] (світоглядна домінанта теоцентричної культури Середньовіччя), які на практиці обертаються «колесами тортур» інквізиції. (Цікаво, що в недовірі до «фантомів вічності і абсолютного пізнання»

П. Филипович побачив характерне для Франка неприйняття метафізики, абстрактного, схоластичного філософування[194]). Світоглядним здобутком нового часу стає дефальсифікація й секуляризація тих фантомів як власних витворів людської уяви – ідейна засада атеїзму й матеріалізму (пор. у цьому контексті «Ex nihilo. Монолог атеїста»). Проте і ця новочасна філософія видається суб'єктові надто плиткою й непевною; він кваліфікує її як «*логіку* [філософію. – *Б. Т.*] *кицьки*», яка «*в дзеркалі / безодню бачить, поки / домацаєсь, що в нім нема нічого*» [т. 3, с. 35]. Таким чином, багатотисячолітня історія цивілізації виявляється світоглядно безплідною: люди врешті-решт приходять до того наївного, примітивного матеріалізму, до якого «*кицька / доходить за п'ять хвиль*» [т. 3, с. 35].

Перед ліричним суб'єктом постає питання: чи справді істинна ця «*філософія кицьки*» – своєрідної інкарнації «геніїв ночі» (див. «Пісня геніїв ночі», 1882)? У хвилі зневіри людству справді здається, що так: «*І вздрівши, що за дзеркалом нема нічого, ми* ***логікою кицьки*** *розсудили, що й загалом нема безодні, нема нічого, лиш атом, момент і рух молекулярний*» [т. 3, с. 35] [виділення наше. – *Б. Т.*]. Негація існування ідеального, духовного первня буття спонукає людей «*згірдно відіпхати і потоптать найвище і найкраще*» з того, що дала їм природа – «*<...>всі ті мрії, туги і бажання, / <...> всі ті безконечні перспективи, / <...> те, чим святе, високе і величне / життя людське*» [т. 3, с. 35] – себто дух. Зірвавши «маску святості» з «творчої лабораторії», «варстату» природи, людство опинилося сам на сам із безоднею небуття, і пізнання світової механіки не принесло йому щастя і втіхи. Та чи стало це прикре відкриття остаточною істиною, здобутою на важких, кривавих дорогах пізнання? На щастя, ні. На ґрунті матеріалістично-атеїстичної «філософської зневіри», за принципом заперечення заперечення, виростає нова «філософська віра» в «*гармонію, і вічність, і безмежність, і всі рожеві блиски ідеалу*», наново відкриті людським розумом, однак цього разу не в позасвітніх сферах, не в «*метафізичних радощах раю*», а «*у власному нутрі*» [т. 3, с. 36]: «*І – що найвище – ми / самих себе відкрили! / Відкрили власну душу, / заглянули в варстат своїх думок, / свого чуття, бажання і змагання, / і там твою пізнали руку, мамо, / твої закони*» [т. 3, с. 36]. Відчувається, що мати-природа тут є лише метафорою Бога-деміурга, позитивістськи витлумаченою наступницею «старого Ягве», згаданого

[194] *Филипович П.* Шляхи Франкової поезії. – С. 90.

раніше в іронічному контексті, а закони природи – секуляризованою формою Закону Божого, відкритого у власнім серці. «Замість шукати [не]правди у задзеркаллі, слід було просто розвернути дзеркало»[195].

Філософський підсумок твору – радісний гімн новоосягнутій істині, маніфест подолання раціоналістичного скептицизму:

Нехай життя – момент
і зложене з моментів,
ми вічність носимо в душі;
нехай життя – борба,
жорстокі, дикі лови,
А в сфері духа є лиш різнородність! [т. 3, с. 110].

Ці стислі філософсько-поетичні формули становлять собою пряме заперечення безбожницької філософії «*розум[у] владн[ого] без віри основ*», що запанувала була на якийсь час в період «пророцтва і бунту» (насамперед бунту розуму проти віри), а відтак знаменують повернення Франка – звісно, на вищому етапі світоглядної еволюції – до світлої віри в «*божескість*» та «*вічної огнива духу*» доби «романтичного ідеалізму». Тільки що ерзацом-метафорою Бога тепер виступає мати-природа. Вектор «філософської віри», отже, скеровується із зовнішнього, фізичного, матеріального світу як єдиної реальності (пор. декларації з «Ex nihilo» – цього «монолога [кицьки]», за формулою Р. Чопика[196]: «*<...> Сей світ, / Де досі ми жили мов гості, наче / Убогі сироти, що батько з дому / Прогнав в чужину, – світ отсей віднині / Робиться наш, і ми його панами! / Не поза ним, в нім наша вітчина!*» [т. 4, с. 8]) – на внутрішній, духовний світ, рай «*у власному нутрі*» – недовідомий світ вищого порядку, ніж обмежена матеріальна дійсність. Схожий висновок випливає і з радісних окликів віднайдення втраченого раю в майже синхронній із віршем «Мамо-природо!» гекзаметричній мініатюрі «Всякий легенди співа: атеїсти про муки месії…» (1900), витриманій у життєрадісно-поважному «лукреціївському» дусі: «*Окрик: життя – то чуття! / Моє я – то мій світ, а у ньому / Стільки незвісного, тайн і безодень, / Америк багато!*» [т. 3, с. 341].

Таким чином, філософсько-поетичний трактат «Мамо-природо!» розкриває принаймні триактну світоглядну метаморфозу: релігійна віра в позасвітній рай і «*фантоми безсмертя*» (теза) – матеріалістично-атеїстична зневіра в існуванні вічних духових вартостей

[195] *Чопик Р.* Ecce Homo: Добра звістка від Івана Франка. – С. 172.
[196] Там само. – С. 169.

поза рухом матерії (антитеза як заперечення тези) – нова ясна і світла віра в нетлінну, вічну духову сутність людини (синтез – заперечення заперечення, повернення до тези на новому рівні розвитку). Геґелівська тріада тут лежить в основі діалектичного саморуху філософської рефлексії й композиції твору, однак виявляється вона не як порожня логічна схема, а як жива структура напруженого світоглядного пошуку. Цікаво, що діалектика розвитку «філософської віри» в межах поезії «Мамо-природо!», так би мовити, в мініатюрі відображає в загальних рисах головні етапи всієї світоглядної еволюції Франка: від наївної релігійності «романтичного ідеалізму», через період «бунту розуму» 80-х та «філософії зневіри» й «болю існування» 90-х років – до обґрунтування «влади творчого духа» в «Мойсеї» і «Semper tiro». Тож аналізований твір виявляється ще й своєрідною «філософською автобіографією» письменника-мислителя, що концентрує основні тенденції його духового становлення. Тут, як і в цілій творчості Франка, зрештою перемагає віра в духову непоборність людини. Адже, за К. Ясперсом, «філософська віра – це віра людини в свої можливості, у ній дихає її свобода»[197].

Принцип свободи визначає не тільки ідейний зміст, а й навіть саму віршову структуру поетичного трактату – також досить вільну, і найперше за формальними показниками. «Ритмічний склад першого тексту "Мамо-природо!" такий: з 156 рядків твору 102, що охоплюють центральну його частину, – це вольний ямб (з переважанням 5-стопного ямба), а початок тексту – 3-складник з варійованою анакрузою (вкраплення інших розмірів – дольника і хорея – незначні)», – констатує Н. Костенко[198]. Очевидно, це поліметрична ритмічна конструкція, перехідна від силабо-тонічної системи віршування до верлібру (справжні «Вольні вірші», щоправда, в якості творчого експерименту, причому пародійного характеру, з'явилися у Франка 1906 р.). Різностопові дактиль, анапест, ямб, хорей непрогнозовано й неперіодично змінюють один одного без жодної позірної закономірності. Неповторною є інтонаційна структура кожного з восьми строфоїдів, з яких складається твір; та постійні ритмічні збої, відхилення від метричної схеми (моделі) притаманні ритмомелодиці цілого тексту. Переважна відсутність римування, поєднана з рештками ритмічної упорядкованості, дає підстави окреслити унікальний верси-

[197] *Ясперс К.* Философская вера. – С. 455.
[198] *Костенко Н. В.* Українське віршування XX століття. – К.: Либідь, 1993. – С. 109.

фікаційний характер твору як квазібілий. Секрет застосування такої нетрадиційної віршової форми, вочевидь, варто шукати в гармонії зовнішньої мовної оболонки та внутрішнього, смислового стрижня художнього твору, в адекватності форми і змісту. Динаміка і драматизм міркувань відбиваються в раптових перепадах ритму. Кожен новий хід філософсько-ліричного сюжету вимагає свого інтонаційно-мелодичного вираження, адекватного драматичним світоглядним метаморфозам. Мова твору, як і поетична рефлексія, у згоді зі стихійністю «матері-природи», ллється вільно, спонтанно, ламаючи штучні перешкоди, виходячи за межі усталених класичних нормативів. «Цілком очевидно, – вважає Б. Бунчук, – що до такого різнорідного ритму поет вдався спеціально, він хотів навіть формою підкреслити хаотичні, неспокійні пориви людської думки, націленої на пізнання світу»[199]. Така версифікаційна модель нагадує філософічно наснажені й ритмічно розкуті «пісні» американського поета-мислителя В. Вітмена (збірка «Листя трави»), і це – не суто зовнішня подібність. Формальне суголосся є наслідком спільного вектора творчого процесу – від думки до слова, від ідеї до образу. Первинна тут саме мислительна стихія; форма тільки «допасовується» до неї, не претендуючи на пріоритет чи тим паче самодостатність.

Та нерівний, уривчастий плин філософсько-поетичної рефлексії «*при кінці сплива в гармонію любови*» [т. 1, с. 174] і врешті-решт «заспокоюється» у виладженому симфонічному звучанні космічного оркестру барв, ліній, звуків і душ – моментів вічності:

Різні тони, різні фарби,
різні сили і змагання,
мов тисячострунна арфа, –
та всім струнам стрій один.
Кождий тон і кождий відтінь –
се момент один, промінчик,
але в кождому моменті
сяє вічності брильянт. [т. 3, с. 37]

Налагоджується кінець кінцем і ритмічний «стрій» вірша: енергійний чотиристоповий хорей «брильянтом» увінчує поліфонію розмаїтих розмірів (останні два катрени). «Конфлікт чуття» і віри, перейшовши через самозаперечення «чистого» розуму, виливається в кристалізовану гармонію фіналу – гімн «перлу многоцінному» – неповторному, осяяному духом людському буттю-у-світі.

[199] *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка. – С. 217.

У суб'єктній організації твору домінантну позицію посідає текстуально не конкретизоване «я» суб'єкта рефлексії – ліричного «власне автора», що осмислює універсальні філософські проблеми і виражає власну індивідуальність насамперед в оригінальній інтерпретації цих проблем та в емоційно забарвлених, емфатичних інтонаційних темах, витриманих у загальній тональності говірного (розмовного) інтонаційного стилю (його виразні прикмети – свобода, неврегульованість і динамізм темпоритму, асиметрія синтаксичних і строфічних конструкцій, велика кількість енжамбеманів, пауз, специфічно розмовних, часто експресивних мовленнєвих елементів). Водночас індивідуальне авторське «я» виступає репрезентантом колективного, родового загальнолюдського «ми» (граматично проявленого в тексті в особових формах дієслова та займенниках), що загалом характерно для поетики філософської лірики. Відтак суб'єктна структура вірша може бути схематично сформульована у вигляді тріади «я (автор – поет-мислитель) – ми (люди, людство загалом) – ти (мати-природа)». Умовна лірична комунікація в межах цієї системи породжує виразну інвокативність твору, зверненого до третього комуніканта від імені асоційованих (однак не тотожних і не синкретичних) двох перших. Причому тональність цього звернення не урочисто-дистанційована (як у більшості поетичних трактатів античності), а інтимно-особистісна, «родинна» (мати-природа – діти-люди спілкуються «на ти», а не «на Ви»), достоту «синівська», одначе часто-густо позбавлена «синівської» поваги, натомість сповнена пафосу критицизму й оскарження, іронії, ба навіть бурлескних тенденцій (пор. численні пасажі щодо матері-природи та старого Ягве).

Така комунікативна модальність художнього висловлювання знаходить вияв насамперед у численних синтаксичних (повторах, ампліфікаціях, градаціях, антитезах тощо) і риторичних фігурах (звертаннях, закликах, окликах, запереченнях, ствердженнях), емоційно-експресивній лексиці, часто підкреслено «непоетичній». Поруч із прозаїзмами (карієра, матеріял, кицька, вздрівши, відіпхнути й ін.) і вульгаризмами (лайливі та стилістично знижені вирази «*Хитра ти з біса!*», «*хоч як не дмись*», «*водила нас за ніс*», «*наплювати*» тощо) у тексті фігурують і суто науково-філософські терміни, серед яких переважають чужомовні запозичення (матер'ялізм, цинізм, логіка, економія, цивілізація, ідеал, перспектива, фантом, ілюзія, метафізичний, мікроскопійна клітка, атом, рух молекулярний, амеби, протозої, ехінодерми, міксоміцети тощо). Ця нетипова для домо-

дерного й навіть ранньомодерного поетичного дискурсу термінологічна лексика дала підстави Л. Куцій кваліфікувати вірш «Мамо-природо!» як «чи не перший зразок науково-філософської лірики», провіщення НТР-івського модерну 60-х років[200]. Інтертекстуальна аплікація-варваризм «Sturm und Drang» (*нім.* – «Буря і натиск») виступає в графічній формі, притаманній мові-джерелу, проте зазнає семантичної трансформації: замість вихідного значення німецького літературного руху XVIII ст. у тексті поезії це словосполучення набуває нової семи «творче поривання природи». Тропіка вірша представлена насамперед влучними, характеристичними, іноді несподіваними, оказіонально-авторськими епітетами, часто ампліфікованими (старий Ягве – «*пан строгий і скептичний*», «*безмежна <…> розпука*», «*безконечні перспективи*», «*святе, високе і величне / життя людськеє*», «*слабі, нікчемні і капризні діти, / і трошки рознервовані надміру*», «*цікавим оком піддивились / твої слабі й негарнії місця*», «*туман поетичний*», «*жорстокі, дикі лови*», «*тисячострунна арфа*» й ін.), розгорнутими порівняннями («*економія марнотратства / не згожа для людей <…>, / як не згожий осел / до гри на фортеп'яні*», «*різні сили і змагання, / мов тисячострунна арфа*»), філософізованими метафорами («*дійсності воду холодну*», «*матер'ялізму кайдани*», «*логіка кицьки*», «*варстат своїх думок*», «*вічності брильянт*»), оксиморонами («*економія марнотратства*»), образно-смисловими аналогіями-паралелізмами (людське розчарування у «*фантомах безсмертя*» уподібнене до того, як «*кицька в дзеркалі / безодню бачить, поки / домацаєсь, що в нім нема нічого*») тощо. Поетичне мовлення у фіналі твору стає підкреслено афористичним, що також характерно для філософської поезії («*ми вічність носимо в душі*», «*в сфері духа є лиш різнородність*» та ін.)

Образний світ (іконосфера) філософсько-поетичного трактату «Мамо-природо!» теж досить різноманітний і багатий на контрасти. Художній часопростір охоплює гранично узагальнені, універсальні виміри природно-космопланетарної та соціокультурної історії (умовно кажучи, від сотворення світу в міфологічному прачасі до поетової сучасності), діапазон яких окреслюється бінарними опозиціями «момент (хвиля, хвилина) – вічність», «безмірні простори – мікроскопійная клітка». При цьому домінують «широкоформатні», масш-

[200] *Куца Л.* До проблеми міжсуб'єктних відносин у поезії І. Франка («Із днів журби», «Semper tiro») // Українське літературознавство. – Львів, 2001. – Вип. 64. –

табні часові, просторові й кількісні категорії («*довгі століття, тисячоліття*», «*десять тисяч літ важкої праці*», «*безмежнії пустині*», величні природні об'єкти – Ніагара, Гімалаї, «*міліонами своїх очей*», «*міліони серць*», «*тисячі <…> красот*» тощо). Особливо важливу роль у поетичному хронотопі відіграє міфологічний топос раю (locus amoenus), що зазнає суттєвого філософського переосмислення (замість потойбічних «*радощів піль елізейських*» і блаженного саду-Едему – внутрішній «рай» як душевна гармонія людини). Йому протистоїть розгорнутий образ реального історичного «пекла», спричиненого спокусою «фантомами безсмертя», що на практиці обертаються тортурами інквізиції. Семантичний шар «предметної символіки» твору (за концепцією Т. Сільман) включає тваринні (кицька, свиня, осел, амеби, протозої та ін.), рослинні (дерева, грушки, ябка, фіги), астральні (зорі), акватичні (вода, море), кольористичні («*рожевий, поетичний туман*», «*рожеві блиски ідеалу*»), артефактно-інструментальні (фортеп'яно, кайдани, колеса тортур, стоси книг, кліщі, маска, варстат) образи-символи. Внутрішньо-психологічний план зображення також багатий на типово поетичні концепти (душа, серце, розум, чуття, воля, уява, думки, бажання, знання, мрії, розчарування, зневір'я, розпука, мука, горе, туга тощо). Високу філософсько-естетичну функціональність має метафора дзеркала, що ховає за собою безодню, – оказіональний поетичний алонім онтологічної опозиції «матерія (тут – чуттєво дана «дзеркальна поверхня» буття) – ідея (внутрішня, прихована духова сутність буття, абсолютна і трансцендентна)». Космічну гармонію матерії та ідеї, духу і тіла, людини і природи вдало символізують фінальні смислообрази «*тисячострунної арфи*» (алюзія з Еоловою арфою та піфагорійською «музикою сфер») та «*вічності брильянта*» (варіант зі збірки «Давнє й нове» – «*вічності огонь*»). Одначе, при всьому багатстві зображально-виражальних (у т. ч. мовностилістичних) засобів вірша, слід визнати слушним твердження С. Шаховського про їхню вторинність, другорядність порівняно з «логікою сенсу», підпорядкованість концептуальній інтелектуально-емоційній рефлексії: «Вірш Франка має всі елементи, які відносяться до так званої поетичної лексики і тропів. Проте не в цих порівняннях чи епітетах майстерність ліричного твору. Таким його роблять напружені почуття, опис стану людини в ту хвилину, коли вона доходить до важливих розумових висновків, коли вона вибухає радістю самоутвердження, як "архітвору" природи»[201].

[201] *Шаховський С. М.* Майстерність Івана Франка. – С. 102.

Рецепція та інтерпретація філософсько-поетичного трактату «Мамо-природо!» у франкознавстві, на жаль, здебільшого не була адекватною. У працях радянських філософів та літературознавців тоталітарної доби (М. Климась, О. Білоус, Ю. Кобилецький, А. Каспрук та багато ін.) цей твір не раз цитувався нібито як свідчення Франкового матеріалізму, причому відповідні цитати були вирвані з найближчого поетичного контексту, необхідного для їх слушного розуміння. Пласка, недалекоглядна, вузькоемпірична «філософія кицьки», що зазнає у тексті нищівно-іронічної критики ліричного «власне автора», некоректно екстраполювалася на погляди самого поета, які в більшості випадків безапеляційно ототожнювалися з матеріалізмом марксистсько-енґельсівського взірця. Хіба що А. Брагінець наважився принаймні відзначити риси «обмеженого антропологічного матеріалізму» в цій поезії, опосередковано вказавши таким чином на її об'єктивну неузгодженість із догматами «діалектичного матеріалізму»[202]. На загал, аналіз твору рідко піднімався над рівнем простого переказу його змісту (за винятком досліджень С. Шаховського, З. Гузара, М. Гуняка, В. Корнійчука, що містять окремі науково продуктивні спостереження[203]). Складну, нетрадиційну віршову форму твору кваліфіковано досліджували В. Сімович, Г. Сидоренко, М. Сулима, Н. Костенко, Б. Бунчук[204].

Загалом, у поетичному трактаті «Мамо-природо!» подолано характерні для поезії «днів журби» сумніви й песимістичні настрої завдяки віднайденню нової світлої віри в людину і людяність, у «*різнородність духа*», в «*гармонію, і вічність, і безмежність*». «Філософська віра» поета тут уже остаточно повертається з матеріалістичних манівців на «*несхитну, ясну путь*» [т. 3, с. 173] високого ідеалізму, що провадить митця-мислителя до екзистенційно-філософського синтезу доби «Мойсея» й «Semper tiro».

[202] Див.: *Брагінець А.* Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка. – Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1956. – С. 139.

[203] Див. також: *Гузар З.* Перехресні стежки поезії Івана Франка: Книжка для вчителя. – С. 50–51; *Гуняк М.* Філософсько-світоглядна наповненість циклу Івана Франка «В плен-ері» // З його духа печаттю…: Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка: У 2-х тт. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – Т. 1. – С. 308–309; *Корнійчук В.* Жанрова своєрідність збірки «Із днів журби» І. Франка // З його духа печаттю…: Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка: У 2-х тт. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – Т. 1. – С. 336.

[204] Див. стислий огляд цих студій у монографії: *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка. – С. 216.

«ПО КОВЕРЦІ ПУРПУРОВІМ…»

«По коверці пурпуровім…» – вірш, який входить у структуру циклу «В плен-ері» (другий за порядком), написаний наприкінці 1890-х рр. й уперше надрукований у збірці «Із днів журби» (1900), належить до періоду творчості Франка «болю існування» (1890–1901), що був позначений глибокими життєвими кризами у час поетових «днів журби» (недопуск до університетської кафедри, непорозуміння через передмову «Nieco o sobie samym» до збірки «Obrazki galicijski») та любовні переживання поета. Вірш виконано із застосуванням засобів «пленеристичної» поетики (запозичених із арсеналу імпресіоністичного живопису), коли кожна річ береться у «вивільненому» (відкритому) просторовому вимірі (з *франц.* plein air – вільне повітря).

Жанр вірша «По коверці пурпуровім…» окреслюється як поетичне видіння (В. Корнійчук)[205] або «поетичні сценки із життя» (Т. Гундорова)[206]; за способом зображення і характером проблематики – це видіння-алегорія, де формулюються екзистенційні (центральними є екзистенціали туги, болю, жури, суму, тривоги) та психологічні питання (вплив сновидіння, яке приходить у світанкову пору, на свідомість людини, її психіку). В основі екзистенційно-психологічної проблематики цього тексту лежить тема пошуку людиною сенсу життя, втілена в домінантному пафосі вірша як ідея самопереконання у тому, що *«не згинув ще для мене жизні зміст»* [т. 3, с. 38]. Розгортання ідейно-тематичного змісту відбувається шляхом постулювання концептів «сонне царство», «тіні дійсності» (пов'язані з неоплатонічним світоглядним вектором); вони пронизані наскрізним трагедійним пафосом з інтонаційними та емоційними модуляціями (зміна ліричного настрою від мінору до мажору відбита в інтонаційних конструкціях оклику, а зміна світоглядних векторів – з песимістичного на раптовий оптимізм – окреслена в різних тематичних ситуаціях: стан сну змінюється на дійність). Драматизм досягається через зображення алегоричних сцен (*«Молода палкая туга, / мов жебрачка в лахманах, / все чогось іще шукала, / топчучи зарослий*

[205] *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: Горизонти поетики. – С. 261–262, 428–429.

[206] *Гундорова Т.* Франко *не* Каменяр. Франко *і* Каменяр. – С. 314.

шлях» [т. 3, с. 38]), сфера трагічного концентрується у способі опредмечування дійсності, переданого чи то через засоби екстер'єру (*«Кождий мебель був мій ворог* [т. 3, с. 37]*)*, чи інтер'єру (*«кожда книжка – то була / п'явка, що систематично / кров і мозок мій пила*» [т. 3, с. 37]).

Завдяки метафоричному згущенню художніх образів у першій строфі (*«По коверці пурпуровім / із таємних сходу брам / виїжджа на небо сонце, / наче входить цар у храм»* [т. 3, с. 37]) на перший план виходить автокомунікативність та референтність (вони є причинами відсутності заголовка). Інтроспекція як заглиблення у стан сну відбивається на характері зближення субстанції біографічного автора та ліричного суб'єкта, тому основну партію бере «власне автор», що фіксує наративну історію через рефлексію «я»-інтровертивного. У способі зображення сонця (фіксація найтонших відтінків його сходу) відчитується прихована «зовнішня сила», що змінює стан свідомості, впливає на процес перебігу рефлексії (*«І нараз пропали чари, / сонце глипнуло в вікно!..»* [т. 3, с. 37]). У вірші рефлексивним стимулом до творення психологічних ситуацій є вмонтована у тканину тексту система алегоричних персонажів (сонце-*«цар», «посидільниця жура», «стара, погана відьма», «жебрачка в лахманах», «хижий звір»*).

Строфічно текст вірша «По коверці пурпуровім…» розбитий на тринадцять катренів. Композиційно-ситуативні зміни у процесі формування ліричної історії окреслюють три типи наратії: ситуативна, побудована як роздум ліричного «я» (п'ять перших строф), в основі якої лежить спогад про ніч тривоги; сновізійна (п'ять наступних строф); і сцена остаточного пробудження (три останні строфи). Природа вранішнього сновидіння передбачає такий стан людини, при якому відчувається внутрішня розслабленість і переважає «лінива» свідомість, яка ще не до кінця пробудилась. Подразником сонної свідомості, як правило, буває світанкове сонце. Стан сонливості, який є предметом зображення у вірші «По коверці пурпуровім…», викликаний реакцією не раптового пробудження, а внаслідок збудження перевтомленої під впливом безсонної ночі свідомості. Вірш побудований за принципом градації психічних сновізійних станів дрімоти, власне сно-видіння, пробудження. У цьому тексті Франко досягає ефекту «згущення» вражень і заміщення їхніх контрастних елементів[207] шляхом метафоричного ущільнення сонних і напівсонних

[207] *Фрейд З.* Толкование сновидений. – К.: Здоровье, 1991. – С. 218.

візій. За типологією самого автора вірша, яка наведена у трактаті «Із секретів поетичної творчості», де йдеться про аналітичні та символічні сни [т. 31, с. 75], сновидіння у тексті «По коверці пурпуровім…» є наслідком безпосереднього впливу на «свідомість болющу» внутрішнього знерухомлення тіла і душі, яке порівнюється з аналітичним процесом «гашення свічки». Однак таке «подразнене» (аналітичне) сновидіння у перекладі на мову поезії отримує символічне значення, коли абстрактні слова і думки поет намагається передати за допомогою пластичних і конкретних образів. При цьому саме для аналізованого випадку характерним є паралельне накладання проекцій думки і розпливчастих неповних її відтворень, тобто копіювання абстрактної думки за допомогою засобів пластичної поетики.

У вірші «По коверці пурпуровім…» наративна система відліку ведеться у просторовій (предметна деформація внутрішнього простору кімнати) та часовій координатній площині (зовнішній простір «за вікном» як екзистенційний проміжок часу). Сюжетні конфлікти вибудовуються на основі конфронтації екзистенціалів: «*посидільниця жура*» спричинює зміни внутрішньо психологічного простору персонажа, які експлікуються у зовнішньому (предметному) просторі (мебель, книжка) і модифікуються під впливом внутрішньоемоційного простору (думка, спомин) та сновізійної дійсності (певні емоційні стани – «*молоді, гарячі сльози*», «*молода палкая туга*», «*віра молодая*» – зображені як конкретно-алегоричні образи: рожі «*по стежках отих тернистих*», «*жебрачка в лахманах*», «*загашений огень*», «*обгорілий, чорний пень*»).

Тема вірша «По коверці пурпуровім…» – вплив ілюзорного і дійсного на свідомість – реалізується за допомогою каузуального сюжету: причина вранішнього сновидіння – нічна тривога, жура; причина пробудження – образ-«шок» у сні *(«обгорілий, чорний пень»)*. Композиція вірша детермінована асоціативними зв'язками, які виникають унаслідок змін у перебігу авторських емоцій від стану дрімоти до власне сно-видіння. Фабульне ядро вірша – власне сновидіння, візійний епізод, який виникає у «нижній свідомості» як кадри дійсності: спочатку випливають численні обличчя з минулого; наступним кадром сонної фантазії є наближення психологічної «камери оператора» з підсвідомості до одного з таких облич, на якому проступають *«молоді, гарячі сльози»*, що враз перетворюються на рожі. У кадрі: поросла тернами стежка-річка, зрошена сльозами, яку топче «*жебрачка в лахманах*» (символ туги), чогось шукаючи і в цих

пошуках натрапляючи на «купку попелу» від обгорілого пня. Загасити вогонь у сні, за народними уявленнями, означає «втрачені надії», «незреалізовані плани». Однак тут Франко під час поетичної обробки сновидіння інтерпретує *«загашений огень»* як втрачену молодечу віру в ідеали, що пояснює авторську позицію щодо розуміння віри, яка не відповідає біблійній традиції (згідно з латинською етимологією, *fides* – «дане слово, обіцянка», означає «непохитне прийняття людиною, незважаючи на всі випробування, слова та волі Божої», тому «в біблійної людини гіпотези щодо невіри в сучасному сенсі не виникало»[208]. Таким чином, мотив «утраченої віри» стає сприятливим ґрунтом для інкарнацій мотиву сумніву у пізнішій творчості Франка, зокрема в його поемі «Мойсей».

У вірші домінує металогічний тип образності, який заснований на алегоричних формах художньої умовності. Семантична багатошаровість з умовною предметною символікою виникає під впливом внутрішньої емоційної реакції суб'єкта, а не зовнішнього стимулу (схід сонця – тільки привід для раптового й неостаточного пробудження і звільнення свідомості з-під влади короткотривалого, але гнітючого сновидіння). Психофізіологічним чинником остаточного переривання акту сну було відчуття жаху від згаслого вогню (натомість запалений вогонь, світло, схід сонця викликає протилежну реакцію – відчуття неприхованої радості, Божої присутності в душі людини, благодатно-животворного впливу на неї). Суб'єктне переживання анґажується у сновізійну дійсність і реалізується за допомогою концепту «*згаслого вогню*» (видіння було породжено «*темним демоном пустелі*» в людській душі – сумнівом, який здеформував віру, в образному значенні перетворив її на «*купку попелу*»). Навколо цього концепту вибудовується образна вертикаль, яка розкручується на основі моделювання у вірші численних персоніфікованих абстракцій, зорово-дотикових деталей, образів-артефактів та «упластичнених» образів, які на вищому рівні створюють відповідні умови для реалізації хронотопу сновидіння (розгортається як реакція підсвідомості на подразник «свідомості болющої» і стимул від зовнішнього джерела – сходу сонця). На найвищому рівні образної вертикалі міститься архетип Долі, який Франко окреслює через пряме звертання до «пустельного демона» сумніву: *«Я ще не старий! Ще сила / є в руках і у души! / Ще поборемося, доле! / Ну, попробуй, задуши!»*

[208] *Ланглуа А., Ле Муане А., Спіс Ф.* та ін. Святе Письмо в європейській культурі: Біблійний словник / Пер. з фр. – К.: Дух і Літера, 2004. – С. 49–50.

[т. 3, с. 38]. Отже, психологічна ланцюгова реакція сновидіння у Франковому вірші «По коверці пурпуровім…», що відкривається Божественним знаменням – сходом сонця, відбувається за такою схемою: відчуття фізіологічного болю і психологічної перевтоми – набридливі «привиди» мозку – короткотривале, нелогічне і незв'язне сновидіння – відчуття жаху – сумнів, від якого рятує знову вранішнє сонце, повертаючи віру і надію. Ця реакція реалізується у формі авторського самопереконання: *«Я ще не старий! Не згинув / ще для мене жизні зміст, / хоч журба, хоч горе тисне - / ні, ще я не песиміст!»* [т. 3, с. 38].

Вірш «По коверці пурпуровім…» слугує інтертекстуальною зв'язкою для різних мотивів Франкової творчості, переходячи від мотиву «*молодих, гарячих сліз*» (вони домінують в інтимно-любовних віршах зі збірки «Зів'яле листя») до мотиву «*темного демона пустелі*», «*втраченої віри*» (у поемі «Мойсей»). Таким чином, формується цілий спектр «журби», з її причинами і наслідками, хоча домінантними (вони обрамлюють текст) є все-таки мотиви типу «excelsior» – надії як провідниці по шляху «*навстрічу сонцю золотому*».

Засобами пленеричного вивільнення предметів і явищ дійсності насамперед є візуально-дотикова («*по коверці пурпуровім*») та символічно-містична метафорика, підкріплена літургійно-релігійним порівнянням *(«із таємних сходу брам виїжджа на небо сонце, / наче входить цар у храм»)*. Візуально-дотикова метафора, яка викликає у безсонній свідомості персонажа асоціативні зв'язки з простором комфорту і затишку (пурпурово-теплі відтінки), має прихований релігійно-символічний сенс: вказує на атрибути урочистості в Божественній Літургії («по коверці») та в поєднанні з метафоричним епітетом («пурпуровім») містить символічну ознаку Христа у Славі. Схід сонця описується як метафорична модель «*із таємних сходу брам*», в якій наявні два компоненти: метафора «*брами сходу*» (Царські Врата, Небесна Брама) конструюється на основі прихованого порівняння (натяк на Друге Пришестя Христа) і підкріплюється метафоричним епітетом «*таємні*» (символ причасності, тайни Божої Любові). У метафоричній конструкції «*виїжджа на небо сонце, / наче входить цар у храм»* за допомогою простого порівняння втілюється метонімічний образ Світла («*наче входить Цар у Храм*»), що, зі свого боку, реалізується на основі прихованого порівняння – міфологізації сходу сонця (натяк на міф

про Фаетона). Отже, ця строфа вірша є складною метафоричною конструкцією, яка за своєю формою вираження зближує твір Франка з жанрами чуда та видіння, що домінують у поетиці притчевої і «житійної» літератури. Таємничість символіки у цій літературі пов'язана із спробами її авторів проникнути в стан святого, який переживає видіння, щоб збагнути сутність особливого божественного одкровення, що дається згори. Одним словом, те, що відчув Франко-поет, змальовуючи схід сонця, є аналогічним до того таємничого відчуття, яке переживає «житійний» персонаж під час видіння як Божого одкровення і яке намагався, очевидно, не раз аналітично осмислити Франко-дослідник «староруських оповідань». Літургійно-містична символіка у вірші «По коверці пурпуровім…» не є самодостатньою і слугує для наскрізного впровадження образу надії як символу відродження до життя й віднаходження його сенсу у Божій Любові, що реалізується за допомогою композиційного обрамлення (пробудження – сон – пробудження).

Емоційний рівень тексту створює відповідні умови для втілення засобів контрасту: «урочиста» метафора сходу сонця дисгармоніює із психологічним станом дрімоти ліричного суб'єкта, який переживає свіжі спогади про зморену безсонням ніч, що викликають повторне видіння знайомих речей у їхньому спотвореному сонною фантазією вигляді: *«Ся стара, погана відьма / тут сиділа цілу ніч / і зміняла своїм чаром / кожду думку, кожду річ»* [т. 3, с. 37]). Такі амбівалентні асоціації пояснюються, за Д. Нечаєнком, тим, що «символічні знамена і таємні пророкування, які присутні у снах і видіннях, можуть походити і зі сфери благодатних божественних емпіреїв, і з глибин похмурого демонського "підпілля"»[209]. Метафора демонського «підпілля» у Франковому вірші створена на основі фольклорної міфологізації образу (*«стара, погана відьма»*), який передано за допомогою персоніфікованих багатоступеневих асоціацій (безсонна виснажлива ніч асоціюється з образом *«старої, невідступної, невмолимої посидільниці»*). Царство «демонів журби» – ще не цілком «сонне царство», а лише його бліда копія, тінь від нього, де відбувається заміна яскравих, пластичних і кольорових вражень сну безбарвними тінями, а його фантасмагорійної абсурдності – безформними предметами, які оживають (мебель = ворог; книжка = п'явка); людьми, які стають «перевертнями» (друг = хижий звір); здеформованими абстрактними

[209] *Нечаенко Д. А.* «Сон, заветных исполненный знаков…»: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. – С. 64.

значеннями слів, понять, сенсів (добрість = наївність; думка = помилка; спомин = докір). Власне сновидіння, яке змінює стан невизначеності, балансування між свідомістю і несвідомістю, божественним одкровенням та демонськими чарами, починається там, де закінчуються біль і свідомість («свідомість болюща»), тобто дійсність у її просторових і часових вимірах (втілена за допомогою метонімії «*сонне царство*»). Однак у Франковому випадку, як бачимо, відбувається деформація сонної реальності, законів і приписів сфери підсвідомого, оскільки і в «сонне царство» потрапляють непрошені «тіні дійсності». За логікою автора, така деформація є наслідком відьомських чарів, які впливають у дальшому на трансформацію сновидних символів, підкріпленими порівнянням та інверсійним епітетом: *«А як свідомість болющу / сон, мов свічку, загасив, / чар її і в сонне царство / тіні дійсності вносив»* [т. 3, с. 37].

Метафоричне тло Франкового вірша доповнюється лексичними штрихами, тому інколи у тексті з'являються діалектизми (*коверець, жизнь, добрість, кождий*) чи архаїзми (*лахмани*), які загалом додають творові атмосфери таємничості, рецептивної глибини вже з першого його рядка. Якщо перша нараційно-композиційна частина вірша (зображення стану дрімоти) опирається на персоніфіковані образи й деталі (*мебель – ворог, жура – відьма*), що поглиблюються паралелізмом та еліптичними конструкціями (*«кожда книжка – то була / п'явка, що систематично / кров і мозок мій пила!»),* в другій (композиція власне сно-видіння) переважає алегорично-притчева мова (*сльози – рожі, туга – жебрачка, віра – огень, попіл*), заснованій на градації понять (антиклімакс), то третя частина (акт пробудження) оперує риторичними фігурами: тут маємо одночасні риторичну автовідповідь як заперечення (*«Я ще не старий! Ще сила / є в руках і у души! / Ще поборемося, доле! / Ну, попробуй, задуши!»* [т. 3, с. 38]) й риторичний вигук як ствердження (*«Я ще не старий! Не згинув / ще для мене жизні зміст, / хоч журба, хоч горе тисне - / ні, ще я не песиміст!»* [т. 3, с. 38]).

За своїми версифікаційними особливостями вірш «По коверці пурпуровім…» уписується у загальну метричну схему циклу «В плен-ері» (віршовий розмір – 4-стоповий хорей із неповним римуванням, чергування жіночих (непарні рядки) і чоловічих (парні рядки) рим, перехресне римування, чотирирядкові строфи).

Вірш Франка з циклу «В плен-ері» «По коверці пурпуровім…» є розгорнутою поетичною метафорою, в якій порушуються екзи-

стенційні питання, що стосуються сенсу «щоденного» життя та надії на майбутнє. Цей твір є одним із найяскравіших зразків, що репрезентують одночасно і метафорично «найгустіший» стиль Франкового «пленеризму», і «найпрозоріший» варіант авторського екзистенціалізму періоду «днів журби»[210].

[210] Див. також: *Челецька М.* Жанр «пленеру» у творчості Івана Франка крізь призму онейричної поетики.

«НІЧ. ДОВКОЛА ТИХО, МЕРТВО…»

«Ніч. Довкола тихо, мертво…» – передостанній вірш у циклі «В плен-ері», написаний наприкінці 1890-х рр. й уперше надрукований у збірці «Із днів журби» (1900). Він належить до періоду творчості Франка «болю існування» (1890–1901), в якому чи не найконцентрованіше з усіх віршів цього циклу виразилися любовні переживання поета й особливості його імпресіоністичної поетики.

«Ніч. Довкола тихо, мертво…» реалізує психологічний сюжет, частково змодельований на візійному чи, за спостереженням М. Мочульського, на галюцинаційному елементі[211], – повернення ліричного героя із мандрівки «на лоно природи» у дусі імпресіоністичної поетики. Імпресіоністичність виявляється насамперед у жанровій формі «ліричної візії-фантазії», яку Т. Гундорова порівнює з «миготінням картин "Божественної комедії"»[212]. У цьому вірші відбувається зміна плану зображення (сільська місцевість відходить на другий план – центральним є образ міста, яке «*в долині спить*» [т. 3, с. 44]). Зміна ритму підпорядковує собі часові образи: ніч стає логічним продовженням вечірньої «дрімоти» по селах і водночас тим сигналом, який указує на час повернення додому. Прикметно, що тільки в цьому вірші читач уперше дізнається про вимір циклічного часу, у якому відбуваються «пленерівські» події («*у осінній млі холодній*», «*в осінню ніч холодну*»). Уточнення топосу міста відбувається шляхом накладання образів «*долини*», «*далекого середмістя*», «*руху фіакрів*». Шумовий ефект протиставляється зоровій картині, що зображає місто як «*тихий*, *мертвий*» простір. Хронотоп вірша підпорядкований естетичному враженню: ідея концентрує у собі образ, що перетворюється у містку хронотопічну деталь. Цю хронотопічну деталь творять такі поетикально-синтаксичні, версифікаційні засоби: називні речення («*Вулиця… Доми низенькі…*»; «*Ніч. Довкола тихо, мертво…*»), кольористична символіка («*гори в світлі золотому*», «*річка, наче срібна стрічка*», «*фйолетова тінь долин*» [т. 3, с. 45]) та зміна строфічного розміру (6-складові строфи обриваються

[211] *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади. – С. 56.
[212] *Гундорова Т.* Франко *не* Каменяр. Франко *і* Каменяр. – С. 315.

катренами і розтягуються у 8-ми та 20-складові). Тому катренне закінчення сприймається як раптовий обрив віршового ритму, підсилений риторичним окликом («*Мигне, блисне і загасне!*» [т. 3, с. 47]). Отже, миготіння картин у вірші «Ніч. Довкола тихо, мертво…» – це образ, який створюється в рецептивній уяві завдяки ритмічним, символічним і синтаксичним зламам, і цього ефекту Франко навмисне досягає задля донесення до читача образу-видіння, тобто через намагання поета засобами поетики передати те, що перебуває поза межами часопростору – пленер як особливу форму «*вічних огнив*», тих моментів, що в них, за Т. Гундоровою, «просвічують "вічності брильянт"»[213]. Це «просвічування» виявляється продуктивним для створення ефекту миттєвого видіння. З цією метою Франко і портретує свій образ-видіння «*з рам зелених у вікні*», акцентуючи увагу на таких деталях, як «*ті самі чудові очі*» (які відбивають у собі «*чар життя*»), «*уста рожеві*», «*бліденькі щоки*», «*чоло блискуче*», «*легенький рум'янець*», «*перлини сліз*» [т. 3, с. 48], яким надано виразних імпресіоністичних рис. Таким чином, виникає певний парадокс: поет, зображаючи видіння, марево «*лиця жіночого*», водночас змальовує його як реалістичний портрет, виконаний за канонами імпресіоністичної поетики. Це можна пояснити тим, що Франко у низці віршів, які мають форму видіння чи сновидіння, реалізує ідею ідеальної жінки як жінки-мрії, концептуалізовану в алегорії на тему сотворення жінки («Женщина. Алегорія на привітання товариства руських женщин у Станіславові»). Функцію «*мигне і блисне*» в цьому акті сотворення виконує та частина скипетра, яка відповідає за творення жіночої душі як вічної загадки, що «*і щезає, і зника*», і навіть «*вряди-годи із могили, наче із зелених рам*», «*мигне промінь того щастя*» [т. 3, с. 47].

Жіночий образ, котрий є носієм світла і любові у її первинному (ангельському) віддзеркаленні, формує у Франковій творчості цілий комплекс мотивів, що стосуються «таємниці жіночого обличчя» (за Д. Павличком): від «*неназваного*» («Неназваній Марії», «Зближався день і сон прогнав (невинний)…») та образу-«*миготіння*» («Ніч. Довкола тихо, мертво…») до «*святої грішниці*» («Ф. Р.» – «Дівчино, каменю дорогоцінний…»), коливаючись між недосяжним, надземним, містичним та приземленим, спокусливим. У такій амбівалентній постаті жінки-«видіння» виявляється її таємничість, загадковість, велич «*королеви мрій*» (Регіна – це ще одна спроба митця дати ім'я «*неназваній*» жінці-мрії).

[213] Там само. – С. 139.

Природу Франкового жіночого образу-«*миготіння*» у вірші «Ніч. Довкола тихо, мертво…» дає змогу розкрити символіка нічного часу, який уособлює рух як зміну природних барв (під впливом нічного освітлення) та неприродних звуків («*спізнених фіакрів рух*»). Це видіння є також наслідком психологічної рефлексії «на плен-ері» і створює у циклі внутрішнє обрамлення, що є контрастним до ранішнього сновидіння із вірша «По коверці пурпуровім…». Подразнення сонної свідомості, що мало місце на початку «інтермецо», повторюється у його завершальному акорді, однак подразник інший, не зовнішній (схід сонця), а внутрішній («*в розколисаній уяві*», «*в сконцентрованій душі*» [т. 3, с. 45]). Денні насичені враження сублімуються в нічній енергії, тому сільські пейзажі під впливом різкої зміни простору і часу створюють калейдоскопічний ефект. Видіння виникає як явище, що перебуває на межі між свідомим та несвідомим (очевидно, недаремно А. Войтюк вважає цей вірш «ілюстрацією» до положень Франка-критика про появу образів «нижньої свідомості»), як спроба сконцентрувати «денну» й «нічну» енергію[214]. Цю «сонну фантазію» В. Корнійчук описує як «особливе невербальне утворення, зіткане із "гармоній світла і запаху", схоплене не зором, а душею поета»[215]. Це невербальне утворення Франко намагається коментувати у вірші за допомогою катренів, що вказують на зміну строфічного ритму і таким чином імітують обірване видіння: «*Та дарма! Воно пропало! / Глянь: побитий градом лан… / Повінь… Що ж то? Над своєю / я уявою не пан?*» [т. 3, с. 47]. «Денна» енергія уособлює поетичні стихії, описані як «пленеристичні» картини («Над великою рікою…», «Ходить вітер по житі…», «Суне, суне чорна хмара…», «У долині село лежить…», «Ой ідуть-ідуть тумани…» та інші); «нічна» енергія реалізується як туга за «пленером», тобто як ретроспективне переживання, що є знаком повернення ліричної свідомості у межі реального часу-простору.

Варто зазначити, що «Ніч. Довкола тихо, мертво…» є різнострофічною поезією: складається із 15-ти строфоїдів з різною кількістю рядків із переважним 4-стоповим хореєм (12 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 4 + 4 + 20 + 8 + 4 + 8 + 8 + 8 + 4). Така різнострофічність, підсилена перехресним римуванням (переважно римуються лише другий і четвертий рядки, які мають «чоловічий» наголос), виникає невипадково, а внаслідок зміни ритмічних періодів: зважаючи на частоту

[214] *Войтюк А.* Літературознавчі концепції Івана Франка. – С. 94.
[215] *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: Горизонти поетики. – С. 264.

строфічних повторів, нейтральними ритмічними періодами можна вважати восьмивірші, які виникають у радіусі ритмічних коливань початкового дванадцятирядкового строфоїда, та динамічних кульмінацій, виражених за допомогою катренів. Таким чином, лірична природа цього Франкового вірша нагадує хитання маятника, яке хтось ніби намагається зупинити, що доповнює думку В. Корнійчука про калейдоскоп «кольорових слайдів»[216]. Такою «паузою» у ритмічній структурі вірша є найдовший 20-рядковий строфоїд, що слугує для втілення ретроспективних сюжетних моментів. Ритм маятника чіткіше окреслюється за допомогою такого стилістичного засобу, як просторова градація, що мовби ілюструє теоретичні положення до «Естетичних основ» трактату «Із секретів поетичної творчості». Так, у четвертому строфоїді зоровий фокус зображення розпливається (гори – долина – річка – «*скалистая стіна*» – «*шлях закурений*» – безвість), тобто окреслює лінію горизонту, що стягується у його крайній точці – невідомості. Проте в уже наступному строфоїді спостерігаємо відфокусування зображення, і розмитий горизонт набуває конкретних просторових обрисів вулиці. Далі градуюються просторові об'єкти: вулиця – «*доми низенькі*» – садки поруч із ними – квітники («*георгінії і айстри*») – «*стежечки круті між ними*» – «*дерев'яний ґанок*» – вікно, обплетене виноградними лозами. Ліричний автор уже націлив свій об'єктив, уже розпізнав точку безвісті на горизонті, однак на цьому моменті він несподівано й обриває свій восьмирядковий ритм. Психологічна пауза готує читача до кульмінаційного катрена, в якому «*з рам зелених у вікні*» вирине «*тихеє лице жіноче*», що збільшує психологічну напругу введенням акту його впізнавання (це жіноче обличчя виявляється знайомим ліричному авторові). У десятому строфоїді та в останньому, п'ятнадцятому, через засіб повтору втілюється основна авторова ідея про воскресіння «*тихого раю*» незабутньої молодості (дванадцятий строфоїд), що імітує ритм спогадів, описаних афористично: «*мигне*, *блисне і загасне!*». У дванадцятому строфоїді за допомогою нанизаних повторів, анафор, ампліфікацій та градацій, на думку В. Корнійчука, досягнуто найвищого рівня «художньої трансформації ірреального світу», що дає змогу пояснити еволюцію ліричного переживання під впливом галюцинаційної поетичної візії[217].

[216] Там само. – С. 430.
[217] Там само. – С. 430.

Отже, поезія Франка «Ніч. Довкола тихо, мертво…» є своєрідним завершальним акордом ліричного інтермецо циклу «В плен-ері», що заслуговує на увагу завдяки своїй неординарній галюцинаційній проекції міського пейзажу на світ ліричних переживань та спогадів, які моделюються у перспективі нетипових ритміко-інтонаційних і римо-строфічних «візерунків», і, таким чином, через поєднання рис імпресіоністичної та експресіоністичної поетики Франко збагачує поезію формами і засобами синестезійної техніки, притаманної модернізму кінця XIX – початку XX ст.

«КОВАЛЬ БАССІМ»

«Коваль Бассім» – авантюрно-сатирична поема-казка. Датується кінцем 90-х рр. XIX ст. Рукопис не зберігся. Вперше надрукована 1900 р. без епілога у львівській газеті «Свобода» (№ 1, 7/19.I, с. 1–2; № 2, 13/25.I, с. 2; № 3, 20.I/1.II, с. 2; № 4, 27.I/8.II, с. 2; № 5, 3/15.II, с. 2–3; № 6, 9/22.II, с. 2–3; № 16, 20.IV/3.V, с. 2; № 17, 27.IV/10.V, с. 2; № 18, 4/17.V, с. 2; № 21, 25.V/7.VI, с. 2; № 22, l/14.VI, с. 2; № 23, 8/21.VI, с. 2; № 24; 15/28.VI, с. 2; № 25, 22.VI/5.VII, с. 2; № 27, 6/19.VII, с. 2; № 28, 13/26.VII, с. 2; № 29, 20.VII/2.VIII, с. 2; № 30, 27.VII/9.VIII, с. 4; № 31, 3/16.VIII, с. 2; № 32, 10/23.VIII, с. 1–2; №33, 17/30.VIII, с. 2; № 34, 24.VIII/6.IX, с. 3–4; № 35, 31.VIII/13.IX, с. 2; № 36, 20/7.IX, с. 2–3; № 38, 21.IX/4.X, с. 2; № 39, 28.IX/11.X, с. 2; № 40, 5/18.X, с. 2; № 47, 23.XI/6.XII, с. 2; № 49, 8/21.XII, с. 2–3; № 50–51, 21.XII/3.I. 1901, с. 2; № 52, 28.XП/10.I. 1901, с. 4–5). У № 1 «Свободи» у рубриці «Новинки» без підпису була вміщена також Франкова «Примітка до казки про Коваля Бассіма».

У жовтні того-таки 1900 р., готуючи окреме книжкове видання своєї поеми, Франко у листі то А. Кримського просив: «Мене знову понесло в орієнт, і я написав поему "Коваль Бассім" <…>. Пригадуючи собі Ваш інтересний розбір моїх "Абу-Касимових капців" (скажу en passant), <…>, я подумав собі, чи не попросити б Вас написати коротеньку передмову до моєї поеми, що незабаром вийде окремою книжкою в виданнях Спілки? Не мені говорити Вам, що би мало бути в тій передмові, та я уявляю собі, що слід би в ній для нашої публіки розповісти коротко й популярно про початок арабських повістей, про великі цикли казок і новел, що ввійшли з часом у склад "Тисяча одної ночі" і "Тисяча одного дня", і спеціально, що Вам звісно про історію новели про Бассіма. Я думаю, що все те можна вигідно сказати на 1 аркуші друку вроді моїх передмов до Шекспірових драм. Розуміється, коли Вам годі буде так на грудень написати таку передмову, то книжка вийде без неї; коли ж би Ви згодилися, то донесіть кореспонденткою, і я зараз вишлю Вам видрукувані досі аркуші (стор. 1–80). Поема друкується шматочками в "Свободі", і до грудня надіюсь докінчити її. З 12 пісень, із яких складається цілість, досі видрукувано 10. Мені дуже було б любо, якби Ви знайшли

час і спромогу зробити таку передмову» [т. 50, с. 158–159]. Наступного 1901 р. цей твір з деякими стилістичними змінами з передмовою та епілогом вийшов окремим виданням: Франко І. Коваль Бассім. Арабська казка. – Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1901. – IV, 139 с. (Укр.-руська вид. спілка. І серія, № 31). Щоправда, у «Передньому слові» до видання автор зазначав: «Бажалось пустити в світ отсю поему з детальнішою передмовою, з поясненням літературної історії казки про Бассіма. Обіцявся зробити се відомий наш орієнталіст А. Кримський. На жаль, здоров'я і інші праці не позволили йому сповнити сеї обіцянки, і для того я, не бажаючи довше відволікати видання книжки, пускаю її в світ так, як є» [т. 5, с. 90].

Основою для написання твору слугувало східне джерело – арабські казки зі збірки «Тисяча і один день», які письменник знав у німецькому перекладі (книга зберігається в особистій бібліотеці Франка № 104: Tausend und ein Tag. Morgenländische Erzählungen / Aus dem Persischen, Türkischen und Arabischen nach Petits de la Croir, Galland, Cardonne, Chawis und Cazotte, dem Grafen Cahlus und Anderen, übersetzt von F.H. von der Hagen. 2-e wohlfeilere Ausgabe. Bd.I-II. Prenzlau: S.W.Kalbersberg, 1836. Bd. 11). Проте, перейнявши фабульну канву арабських казок, письменник усе-таки створив власний, цілком самостійний мистецький твір. «*Та, балакаючи з вами, / Не арабськими словами, / А по-свому розкладу: / Де розширю, де вкорочу, / Дещо з власного приточу, / Щоби вийшло до ладу*» [т. 5, с. 91], – писав автор у «Пролозі» до «Коваля Бассіма».

Прозовій казковій історії про коваля Бассіма Франко **надав поетичної форми**. Порівняно з першоджерелом, цей твір відзначається ліричними відступами, авторськими роздумами, поглибленим психологізмом.

У поемі-казці «Коваль Бассім» Франко **зберіг східний колорит**. Події у творі відбуваються у старовинному Багдаді. Поза тим, згадуються й інші топографічні назви – міста Дамаск, Алжир та Мекка. Арабського couleur locale надають також власні імена (Бассім, Джіафар, Гарун Ер-Рашід, Месрур, Калед, Магід, Салям, Осман, Ахмет); екзотична лексика – назви посад та титулів (султан, візир, годжа, емір, халіф, каді, муеззин, більдар), грошей (драхма, аспра), одягу (тюрбан, черес), страв (пастала, кебаб, шербет), предметів інтер'єру (котара) та ін.; описи різноманітних східних звичаїв та побуту («*З мінаретів честь Аллаху / Викрикає муеззин. // Тут хто що*

робив, чи діяв <...> / Все повинен з рук кидати, / На лице своє впадати / І віддати богу честь» [т. 5, с. 94–95], «*Встав із ліжка – не шелеснув, / У долоні тричі плеснув, – / Бо так кличуть там рабів*» [т. 5, с. 95–96]) та ін.

Щоправда, іноземний побут і звичаї перейняті українським духом. На це вказують мовні деталі. Так, коваль Бассім звертається до візира «*татунцю* Джіафаре» [т. 5, с. 189], до халіфа «*батеньку*» [т. 5, с. 193], а сам неодноразово іменується «*козаком*». Національного забарвлення надають поемам також українські прокляття («*Трясця вашій лисій неньці!*» [т. 5, с. 148], «*Сто кольок тобі в ребро!*» [т. 5, с. 114]), вигуки («*Мати рідна Василихо…*» [т. 5, с. 114]), фразеологізми («*І співа, аж ляск іде…*» [т. 5, с. 100], «*Грають мухи в носі, бач*» [т. 5, с. 113], «*Руки фертом, вираз строгий…*» [т. 5, с. 163]) та діалектизми (*нанашко, варе, хармаркать* та ін.). Уся ця українська стилістика у поєднанні з яскраво відтвореним арабським колоритом витворює **гумористично-комічний ефект**.

Авантюрність, розважальність, комізм визначають розвиток сюжету поеми. Однак, разом із тим, «арабська казка» відзначається ще й значною мірою **сатири**. Письменник, викриваючи урядові безчинства Сходу, часто-густо проектує їх на тогочасну дійсність Галичини. І справді, іноземні порядки, з їх хижацькою системою обману, підкупу, корупції та безправності, нічим не різнилися від своїх, «рідних» австро-угорських законів: «*Перед возним кождий страх ма, / Слово скаже він – та й драхма. / Ще й насвище в пику всім*» [т. 5, с. 147], «*А більдар твій розбиває, / Мучить, ріже й добре знає, / Що за се й похвалять ще*» [т. 5, с. 199] та ін.

Генологічна природа «Коваля Бассіма» поєднує у собі риси казки і поеми. Ініціальні («*У Багдаді славнім місті, / Тому літ не сто, не двісті, / Тому тисяча й сто літ, / Жив могутній цар-владика…*» [т. 5, с. 92]) та медіальні формули («*Якби плив у ріках мід, / А з ковбас був кождий пліт, – / Хто би хтів на хліб робити? / Якби, що зівнеш – пиріг / Сам у рот ускочить міг…*» [т. 5, с. 93]), створені за взірцем народних казок, трикратність дії (тричі халіф випробовує Бассіма, тричі Бассім змушений міняти професію), мотив містифікації (маскування, переодягання халіфа та його придворних) – усі ці ознаки притаманні поетиці казки. До того ж події, що лежать в основі цього твору, мають виразні ознаки соціально-побутової казки (дотепні пригоди простака-Бассіма, що дивним, непередбачуваним чином уникає «пасток» всеможного халіфа). Водночас «Ковалю Бассіму»

властиві і атрибутивні прикмети поеми, адже – це великий за обсягом поетичний (віршований) твір із яскраво вираженою епічною канвою (розповіддю про цікаві пригоди характерника Бассіма), яка супроводиться розкриттям авторських роздумів і переживань, суспільно-політичних поглядів і моральних переконань.

Поема-казка «Коваль Бассім» складається з прологу, дванадцяти пісень та епілогу. Пролог – це новорічне вітання автора своїм читачам та слухачам.

Композиція поеми класична, лінійна. Щоправда, одинадцята пісня ускладнена вставною історією – піснею коваля Бассіма про султана та купця. Нарація ведеться від особи поета-оповідача, що не виступає персонажем твору, у традиційній казковій манері. Проте основна частина поеми (за винятком пролога і епілога, виконаних у формі Ich-Erzählung) витримана у третій особі. У VI–XII піснях поеми-казки діалоги персонажів драматизовані. Загальна тональність викладу іронічна.

Пряма експозиція вказує на те, що події відбуваються у Багдаді та знайомить читачів з «добрим» халіфом Гарун Ер-Рашідом і його придворним оточенням – лакеєм Месруром та міністром Джіафаром. Розвиток подій розпочинається з чудернацького бажання халіфа потішити себе, розвіяти свою нудьгу і вночі піти «в народ». Шукання пригод, переодягання Ер-Рашіда у простолюдина і знайомство його з ковалем Бассімом формують зав'язку твору. Подальший розвиток сюжету пов'язаний із низкою випробувань, які халіф таємно влаштовує для Бассіма, та здатністю коваля Бассіма спритно викручуватись зі складних життєвих ситуацій. Конфлікт розгортається між ковалем Бассімом та халіфом, а точніше, між різновекторністю їхніх екзистенційних позицій: те, що для коваля життєво важливе, для халіфа – лише розвага. Кульмінацією твору є зустріч та розмова коваля Бассіма, котрий видає себе за більдара, з Ер-Рашідом у царських палатах. Розв'язка – халіф дарує Бассімові довічно посаду більдара. Щоправда, з епілогу читач довідується, що висока державна служба не прийшлась до смаку головному героєві, що дарований царем «мундур страх пече» [т. 5, с. 199], а тому невдовзі Бассім покинув халіфський двір.

Поемі-казці «Коваль Бассім» властивий горизонтальний площинний художній простір. Це простір великого східного міста (сюжетні перипетії розгортаються «*у Багдаді, славнім місті*» [т. 5, с. 92]), який конкретизується у низці міських локусів (халіфський палац, вулиці,

оселя Бассіма, лазня, базар, мечеть, суд, хата цукорника Османа тощо), де відбувається дія окремих епізодів. Події відбуваються упродовж кількох діб, причому зранку, вдень і вночі.

Головним персонажем «арабської казки» є коваль Бассім. Його антагоніст – халіф – суб'єкт абсолютної влади, котрий намагається усілякими способами зруйнувати цілковито безжурний спосіб життя коваля Бассіма. «Халіфами називалися ті арабські володарі тому, що, яко наступники Магомета, були рівночасно світськими володарями і головами мусульманської церкви, найвищими суддями і законодавцями в світських і духовних справах» [т. 5, с. 357], – пояснював Франко у «Примітці до казки про Коваля Бассіма». Якщо в казці-поемі «Абу-Касимові капці» халіф лише згадувався як якась далека найвища інстанція («правозахисники» боялися, щоб він, бува, не довідався про їхні злочинства щодо Абу-Касима), то в «Ковалі Бассімі» той-таки верховний володар і охоронець порядку виведений на одне з центральних місць. Персонаж поеми – халіф Ер-Рашід – особа історична. Його реальний прототип – «взірець азіатського деспота, примховатий і змінний у своїх уподобаннях, заздрісний, шорсткий, несправедливий, самолюбний і самохвальний, неситий на розкоші і марнотратний» [т. 5, с. 357]. Щоправда, спершу автор характеризує його як «предоброго царя», який, «*Щоб життя людей пізнати, / Заходив у бідні хати*» [т. 5, с. 92] і, дбаючи про своїх підданих, особливо про нужденних і знедолених, нещадно карав їхніх кривдників. Утім, така характеристика радше іронічна, оскільки далі в тексті поеми Ер-Рашід постає перед читачами цілком в іншому світлі – не милосердним царем-доброчинцем, а байдужим до людського горя свавільним тираном-егоїстом, зовсім не переобтяженим щоденними державними клопотами. Ба більше, від безділля й нудьги він навіть не може заснути. Цареві хочеться гострих відчуттів, нових вражень, якоїсь авантюри. Тому Ер-Рашід вирішує серед ночі переодягнутись на купця і піти «в народ», – але не для того, щоб «*кривди й шкоду / Найбідніших із народу / Серцем збагнути*» [т. 5, с. 92], а лише задля власної розваги, так би мовити, для потіхи. Тож в основі твору – популярний казковий мотив містифікації, замаскованого царя. До речі, на цьому самому мотиві побудовані й такі твори Франка, як драма-казка «Сон князя Святослава», поема «Цар і аскет», «Оповідання про царя Аггея», новела-притча «Хмельницький і ворожбит».

Маскування для халіфа – це всього-на-всього забава, гра, спосіб позбутися нудьги. Натомість для коваля Бассіма, який мимохіть

виявляється втягнутим у цю царську буфонаду, гра – це свого роду життєве випробування, перевірка на вміння виживати в постійно змінюваних несприятливих умовах, пристосовуватися до них, щоразу знаходити вихід із, здавалося б, безвихідних ситуацій. Як і належить законодавцеві й верховному судді, Ер-Рашід – головний гравець у цій грі, а водночас – і той, хто встановлює (і знову й знову змінює) її правила, – сказати б, режисер «театру маріонеток». А коваль Бассім – не самостійний гравець (хоч і вважає себе повновладним володарем свого життя), а тільки іграшка-маріонетка в царських руках. Халіф хоче побавитися з ним у «кішки-мишки». Тож – «скачи, враже, як пан скаже».

Здавалося б, казка «Коваль Бассім» набуває виразного соціального спрямування, оскільки в її основі – конфлікт класової природи. До певної міри, так воно і є. «Образові коваля Бассіма протиставлено в поемі образ халіфа, правителя Ер-Рашіда <…>. Крок за кроком поет показує, як халіф намагається добитись, щоб Бассім перестав бути бадьорим, незалежним, щоб він зазнав турбот і злиднів. Так поет показує справжнє обличчя цього "предоброго царя"»[218]. Халіф, «зіткнувшись із незалежною, веселою вдачею коваля, намагається, користуючись своєю владою, зламати волю свободолюбної людини. Бассіму доводиться всіляко викручуватися, користуватися різними слушними нагодами, іноді наражатися на смертельну небезпеку»[219]. Проте не все так однозначно у Франковій казці. Безперечно, класова стратифікація суспільства, соціальний статус прирікають антагоністів – коваля Бассіма та халіфа Ер-Рашіда – на певний рівень життя та стереотипи поведінки, проте принаймні не меншою мірою їхні вчинки визначає індивідуальний життєвий вибір. Скажімо, коваль Бассім є таким, яким він є, не тому, що він коваль, а тому, що обирає себе таким, формуючи власну модель поведінки. Тому, гадаємо, основна проблема поеми «Коваль Бассім» не в класовому протистоянні, а в особистій екзистенційній стратегії персонажів. І до такої інтерпретації цього твору схиляє найперше образ головного протагоніста – «химерного» коваля Бассіма.

Бассім не грає за правилами халіфа, лише за власними. Життєву позицію коваля яскраво репрезентує безтурботна пісенька, котру

[218] *Кисельов О. І.* Поетична творчість // *Білецький О. І., Басс І. І., Кисельов О. І.* Іван Франко. Життя і творчість. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – С. 221.

[219] *Збыровски З.* Жанровые особенности поэм Ивана Франко // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО: У 3 кн. – К.: Наук.

він, ніби Колобок із народної казки, безнастанно наспівує: «*Та на небі честь аллаху, / На землі ж не маю страху, / Ні гризоти, ні турбот; / Маю силу, – запрацюю, / З'їм і вип'ю, й потанцюю, / І сміюся з всіх пригод*» [т. 5, с. 101–102]. Живе він лише сьогоднішнім днем, сповідуючи принцип «Carpe diem, quam minimum credula postero» (*лат*. «Користуйся сьогоднішнім днем, менш за все довіряючи майбутньому» – Горацій). Думки про завтра його не займають. «*Їм собі, і п'ю, й співаю, / Ні про кого дбать не дбаю, / І мене ніхто не зна; / Так втішаюсь до півночі, / Потім сон затулить очі, / І хроплю собі до дня*» [т. 5, с. 112], «*Двадцять літ отак жию вже, / Кожду ніч у мене баль, / Кожду ніч мій стіл накритий, / І я п'яний, і я ситий, / І жию, й мені не жаль*» [т. 5, с. 113], – хвалиться герой своїм непроханим гостям. Окрім нього самого та власної безтурботності, його ніщо інше не цікавить. Він переймається тільки тим, як здобути свої щоденні п'ять драхм. І то не для того, щоб вижити й не вмерти з голоду. А найперше тому, що боїться порушити свій звичний, цілком комфортний, життєвий уклад. Відтак гра, у яку Ер-Рашід уводить Бассіма, зовсім несхожа на криваву боротьбу за існування з «Лиса Микити» та казок збірки «Коли ще звірі говорили»: адже ставкою в ній є, хоч би як там було, усе-таки не життя, а лише якихось 5 драхм. Найбільше, що ризикує втратити коваль, – це безжурну та ситну вечерю. Його вимоги до життя невисокі, тож невеликим був би й програш. Слід визнати, що це – modus vivendi пересічного міщанина-консумента, споживача матеріальних благ, позбавленого якоїсь вищої мети. Тому навряд чи коваля – «представника трудового народу» – можна визнати позитивним персонажем, утіленням авторських ідеалів і симпатій.

Такий досить невибагливий і легковажний спосіб буття цілком задовольняє Бассіма. Він не хоче нічого міняти. Та й навіщо? Щоб щось змінити, треба прикласти до цього хоч крихту зусиль: кудись іти, про щось думати, за щось хвилюватись. Зрештою – потрібен «дух, що тіло рве до бою». А Бассім не хоче ні за що переживати. Він собі живе-поживає і добра наживає, а точніше «п'є й співає», дбаючи найперше за потреби тіла, а не духу. І йому так добре. Чи ж не тому він так кляне-проклинає найдобірнішою грубою лексикою усіх і все, що заважає йому провадити звиклий спосіб буття? Ампліфіковані прокляття – один із найголовніших засобів мовної характеристики персонажа. Загалом, як відзначає Я. Закревська, «своєрідною особливістю поеми "Коваль Бассім" є розширення кола вживання

просторічних слів, причому звертає на себе увагу певна цілеспрямованість у їх доборі. До таких просторічних слів належать народні прокляття, які в інших казкових творах Франка трапляються тільки в окремих випадках. Майже всі вони фіксуються у "Галицько-руських народних приповідках", зібраних І. Франком серед західноукраїнського народу»[220]. Коваль Бассім постає найвульгарнішим нахабою. Прокльони подибуємо практично на кожній сторінці казки, так що створюється враження, що письменник цілеспрямовано вмонтував їх у художню структуру твору. Причини такої авторської інтенції нелегко пояснити. Можливо, з психоаналітичної точки зору, таке нагромадження проклять було виявом глибоко потамованої агресії, породженої гранично скрутними життєвими обставинами, у яких опинився сам Франко наприкінці 90-х років XIX ст. Щоправда, верифікація цієї версії надто проблематична і вже виходить поза межі предмету цієї студії.

Епікурейська життєва філософія коваля Бассіма аморальна й безвідповідальна. «Після мене, хоч потоп!» – за переказами, часто вигукував французький король Людовик XV. Аналогічну позицію займає і Франків персонаж: «*Хай там світ увесь валиться, / Я не буду тим журиться…*» [т. 5, с. 134]. Усі інші, й справді, його не обходять: ні ковалі та банники, які залишилися через нього без заробітку, ні жінка, яку він обдурив, видавши себе за возного, – ніхто й ніщо. Він – «сторонній» (у розумінні А. Камю), сам по собі і сам за себе. При цьому Бассім, на відміну від Абу-Касима, зовсім не відчуває себе самотнім і не реагує так болісно на будь-які негативні висловлювання про себе. Для коваля усе життя – лише гра. Він швидко виплутується з усіляких складних ситуацій, легко змінює одну професію на іншу: ковалює допоки ковалюється, а ні – то стає банником, возним і навіть більдаром. Як-то кажуть про таких у народі: «Де не посади, там вродиться». При цьому далеко не завжди Бассім поводиться чесно й порядно. Щоб заробити свої п'ять драхм, він не гребує ніякими засобами. Обманом видає себе за возного, потім за більдара, свідомо неодноразово дозволяє себе підкупити. Недаремно Ер-Рашід за вміння Бассіма віртуозно викрутитись із будь-якого скрутного становища врешті-решт дарує йому довічну посаду більдара: «*Будеш в мене за більдара, / Поки літ подовжить біг*» [т. 5, с. 196]. До речі, схожий дарунок – посаду канцлера – отримав від царя і хитромудрий Лис Микита.

[220] *Закревська Я. В.* Казки Івана Франка: Мовно-художній аналіз. – С. 93.

«Моя хата скраю – нічого не знаю» – так можна було б коротко схарактеризувати життєве кредо коваля Бассіма. Водночас ця приказка дуже точно відображає й одну з головних негативних рис національного характеру українців. Відтак образ коваля Бассіма можна розцінювати не тільки як художню індивідуалізацію окремих людських вад, а й як форму типізації істотних хиб української ментальності – байдужості, вайлуватості, конформізму, егоїзму, крайнього індивідуалізму (власне того негативного індивідуалізму, який, за Д. Чижевським, веде «до самоізолювання, до конфлікту з усім та усіма, до розкладу усякої життьової форми»[221]), обмеженості інтересів сферою «жолудкових» потреб. Бассім немовби концентрує в собі глибоко міщанський, вузько матеріалістичний, дріб'язковий «рутенський дух», на який повсякчас спрямовував своє сатиричне вістря автор «Ботокудів». У цьому виявляється національний критицизм Франка як важливий складник ідейного змісту казки-поеми, характерний, до слова, і для багатьох інших творів письменника, зокрема, поем «Похорон» та «Мойсей», поезій із циклів «Поклони» (збірка «Мій Ізмагард») та «На старі теми» (збірка «Semper tiro»), роману «Перехресні стежки», оповідання «Хома з серцем і Хома без серця», низки сатиричних казок та особливо – польськомовної передмови «Дещо про себе самого» до збірки оповідань «Галицькі образки».

Фінал казки, на перший погляд, видається цілком щасливим: Бассім здобуває собі нову «високооплачувану і престижну» професію більдара (царського охоронця-стражника), а відтак посідає й вищий соціальний статус. Проте в «Епілозі» до поеми письменник руйнує цю ілюзію щасливої казкової кінцівки: «*І кінець? Велика ласка! / Що ж, брати! Арабська казка / Так, як і рутенський дух, / Кращого кінця не знає, / Як коли героя впхає / В мундур, поміж царських слуг*» [т. 5, с. 196]. Принцип *тотальної іронії*, визначальний у творі, спонукає автора до критичної, навіть скептичної оцінки традиційно «казкового» happy and. Здається, письменник іронізує тут не тільки над Бассімом та халіфом, над затурканим народом-простолюдом, над несправедливим соціальним устроєм, а й навіть над самою казкою та її жанровими рисами. Те, що звично сприймається як мета людських прагнень («доскочити посади», «запаніти»), у сатиричному об'єктиві Франка нищівно демаскується як моральна деградація: «*Царському слузі чудово! / Кожде діло, кожде слово, / Кождий поступ – не його. / Все він робить по наказу, / Волі власної ні разу / Не потрібно до того. // І спокійний. Кажуть дерти, / Бити, мучити до смерти, – / Він усе зробив – і прав! / Ще й заслугу з того має: / Вірно службу відбуває, / Як цареві присягав*» [т. 5, с. 197] – «*Але що найкраща новість, / Так се те, що чисту совість* [розрядка Франка. – *Н. Т.*] */ Служба царская дає*» [т. 5, с. 196]. Звісно, «чиста совість» у цьому разі – насправді якраз нечиста, заплямована злочинами, хай і «виправданими», «доцільними» з погляду абсолютної влади.

[221] *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. – 2-е вид. – Мюнхен: Видання УВУ, 1983. – С. 17.

Позірно «щаслива» розв'язка для Бассіма – це насправді екзистенційна поразка. Із великої гри з халіфом герой виходить не переможцем, а переможеним. Адже він таки упіймався в пастку, майстерно розставлену на нього Ер-Рашідом. Ставши його слугою, коваль відтепер остаточно позбувся власної індивідуальної свободи (хоч і досі був насправді не вільним, а тільки свавільним) і змушений грати лише за правилами володаря. Сила влади й нікчемність особистого вибору – ось що в остаточному підсумку демонструють сюжетні перипетії казки (всупереч численним попереднім, локальним, «проміжним» перемогам героя над обставинами). Індивідуальна воля особи, хай і якої незалежної, навіть свавільної, – ніщо перед обличчям абсолютної влади. І лише в епілозі автор, вочевидь, відчувши певну ущербність такої художньої «філософії», вводить мотив внутрішнього морального трибуналу людини – совісті. Саме совість спонукає Бассіма зректися обов'язків більдара, які він тепер уважає за «розбійницьке ремесло». Йому раптом починає «пекти» царський мундир, хоча перед тим він присягався сам собі: «*<...> більдаром / Хочу жити і вмирать!*» [т. 5, с. 171]. Проте такий учинок навряд чи узгоджується з художньою логікою розвитку цього образу. Моральне переродження героя, на наш погляд, невмотивоване: чи ж Бассім, егоїст та епікуреєць, що дбав упродовж цілого життя лише про власні інтереси, нехтуючи суспільними та етичними нормами, ось так зненацька «прозрів» (чи, в сприйнятті халіфа, «здурів»)? Поза тим, казка-поема «Коваль Бассім» – це яскраве, барвисте, вигадливе художнє полотно, майстерно зіткане з арабських та українських мотивів і цікаве насамперед захоплюючими сюжетними перипетіями, породженими грою-двобоєм героїв-антагоністів – халіфа Ер-Рашіда та життєлюба-коваля. І той непоборний вітаїстичний, життєствердний пафос, який криється в образі головного героя (незважаючи на всі його вади й недоліки), – не може не викликати симпатії.

Поема написана чотиристоповим хореєм, організованим у шестивірші з римуванням «AAbCCb». Домінантний тип віршової інтонації – говірний, або розмовний, що відповідає епічній родовій природі поеми.

Широкий мовностилістичний арсенал поеми відіграє у ній головну образотворчу роль. Особливо широкий спектр екзотизмів, які вживаються головним чином у прямому значенні і слугують для передачі східного локального колориту. Поруч з арабською (за походженням) лексикою у Франковій казці органічно співіснує і власне українська народно-розмовна стихія. Аугментативна (*головище, кулачище, хлопчище, страшило*), знижено-просторічна лексика (*драбуга, дурилюд, шалапут, пройдисвіт, драптюга, волоцюга, хавка*), емоційно насичені прокляття («*А щоб ти мені сказився! / І сим словом подавився! / Щоб капут вам був усім!* [т. 5, с. 114]; «*Хай вам вовк очима світить! / Хай вас безголов'я стрітить! / Я не хочу знати вас!*» [т. 5, с. 115–116]) та вигуки («*Ах, драбуго ти одна…*» [т. 5, с. 103]; «*Які роззяви! / Марш отам до тої лави…*» [т. 5, с. 105]), фразеологізми («*Не до шмиги ваші пики…*» [т. 5, с. 103]; «*Щоб і дух твій тут не пах!*» [т. 5, с. 122]; «*Гляньте, вибалуште очі! / Ви гадали сеї ночі / Буду їсти дрижаки*?» [т. 5, с. 129]) виявляють характер коваля Бассіма, а також надають поемі струмінь живого народного гумору. Дієслівна лексика та прості синтаксичні конструкції, властиві казковій манері розповіді, забезпечують художній ефект динамічності зображуваних подій, швидку зміну епізодів та вражень. Особливо різноманітні дієслівні («*Та розпитувать, перечить, / Нарікать або злоречить / Не відважився ніхто*» [т. 5, с. 118], «*Як почав його милити, / Терти, м'яти, стригти, брити, / Обливать по голові…*» [т. 5, с. 124]) та іменникові ампліфікації («*Ну, погані волоцюги, / Смаровози і драптюги, / Завидющі сліпаки*!» [т. 5, с. 129]; «*<…>розбишака, / грубіян і забіяка*» [т. 5, с. 172]). Активне розгортання дії супроводжують різноманітні акустичні ефекти. Зокрема, автор увів у художню канву широкий спектр ономатопоетичних слів, які порушують тишу нічного міста («*Джіафар не спротивляєсь, / Аж на пальчики спинаєсь / Та й у шибу:* ***стук, стук, стук****!*» [т. 5, с. 102]; «*Гості в пітьмі* ***лап-лап-лап*** */ І по сходах* ***шлап-шлап-шлап***» [т. 5, с. 104]) або безпосередньо відтворюють шум та гамір Багдадських вулиць («*Аж тут:* ***тур-тур, бумс тра-та-та****! / Царська служба сороката / Йде, і бубнить, і кричить…*» [т. 5, с. 118]).

Мова персонажів індивідуалізована. Так, у мовленні коваля Бассіма переважає народно-розмовна стихія: використання просторічної лексики, навмисно знижених емоційних звертань, епітетів (*кривоносий, кривоклубий* халіф, *легкоробні, пісно-масно-преподобні* фарисеї і святоші, *розбійницьке* ремесло та ін.), прокляття тощо (про це див. вище). Натомість мовлення його дамаських гостей відзначається прихованою ввічливістю, улесливістю та зичливістю: «*О Бассіме наш всечесний, – / Відповів візир облесний, – / Кпити з тебе? Крий нас біг! / Ти хазяїн наш хоробрий, / Ти такий для нас був добрий<…>*» [т. 5, с. 128]. Загалом значне місце у казці займає діалог. «В поемі "Коваль Бассім" діалог розвивається в напрямку зменшення ремарок, аж до їх зникнення, тобто наближується до діалогічного мовлення драматичного твору»[222]. Мова автора багата на порівняння, які є важливим засобом образо- та характеротворення. За їх допомогою Франко характеризує психологічний стан коваля Бассіма, який вкотре втратив роботу: «***Як собака у криниці, / Як та муха у мазниці, / Як той короп у вівсі****, / Так Бассім по тій пригоді / Почував себе…*» [т. 5, с. 159]. Нерідко порівняння передають здивування, радість чи розчарування героїв: «*А хазяїн тої бані, / Вчувши царське приказання, / Став* ***мов курка під дощем****…*» [т. 5, с. 134], «*Вчувши сей указ султанський, /* ***Мов болван тмутороканський****, / Остовпів Біссім-бідар*» [т.5, с. 135].

Поема-казка «Коваль Бассім» рідко слугувала предметом спеціальних досліджень. І досі, може, чи не найоб'ємнішою розвідкою про цю поему-казку залишається її мовностилістичний аналіз у монографії Я. Закревської «Казки Івана Франка» (К., 1966). Генологічні аспекти поеми-казки аналізувала у своїх студіях Н. Тихолоз[223].

Переклад російською мовою здійснив В. Державин. Поему-казку «Коваль Бассім» ілюстрували І. Косинін, В. Крижанівський, П. Лапин, Л. Левицький, М. Погрібняк, В. Форостецький. Музику до спектаклю «Коваль Бассім» написав І. Віленський.

Хоча «арабська казка» «Коваль Бассім» створена на основі східних сюжетів, проте вона самобутньо ввійшла до української письменства на правах оригінального і високомайстерного твору. Образ волелюбного коваля Бассіма, філігранно переплетені східний колорит та українська дійсність, поєднання авантюрного і сатиричного, комічного і трагічного первнів, яскрава лексико-стилістична гама – усі ці риси і до сьогодні приваблюють до цієї поеми-казки усе нових і нових реципієнтів.

[222] *Закревська Я.* Казки Івана Франка: Мовно-художній аналіз. – С. 96.

[223] Див.: *Тихолоз Н.* Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти).; *Й-*

«ОПІВНІЧ. ГЛУХО. ЗИМНО. ВІТЕР ВИЄ…»

«**Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…**» – поезія Франка періоду «днів журби» (зламу XIX–XX ст.) – пори глибокої екзистенційно-психологічної кризи, одним із найбільш промовистих художніх свідчень якої і є цей твір.

Згідно з авторським датуванням, поезія написана 20 листопада 1901 р., очевидно, у Львові. Зберігся автограф вірша (ІЛ. – Ф. 3. – № 255), датований «20/XI 901» та ідентичний із наступними його публікаціями. Уперше твір надруковано в журналі «Літературно-науковий вістник» (1902. – Т. 20. – Кн. 11. – С. 95–96) із датою «20/XI 1901» як перший вірш ліричного диптиха «Із дневника» (разом із віршем «Як голова болить!..»). Роком пізніше твір був републікований у модерністичному альманасі «З-над хмар і з долин», що його упорядкував М. Вороний (Одеса, 1903. – С. 91–92), у складі того-таки диптиха, проте під самостійним заголовком «Фрагмент». Щоправда, достеменно невідомо, чи цей заголовок належить Франкові, чи упорядникові альманаху. Згодом вірш, разом із іншою поезією диптиха, увійшов до циклу «Із книги Кааф» збірки «Semper tiro» (Львів, 1906. – С. 114–115) за порядковим номером VII.

Вочевидь, стимулом до написання твору став тяжкий психологічний стан письменника пізньої осені 1901 р., його фізична і духова виснаженість, глибока депресія, розпач і безнадія. Про це свідчать, зокрема, спомини М. Мочульського: «Коли я сказав раз поетові, що мені дуже подобається його поезія “Опівніч. Глухо”, він усміхнувся сумно і сказав: “не дай Бог прожити те, що я прожив, складаючи сю поезію”. <…> Настрій поета у 1901 і 1902 роках був дуже поганий <…>. Йому було так гірко взимі 1902 р., що йому здавалося, що вже наближається скорий кінець його життю або божевілля»[224]. Цей стан був породжений цілою низкою гранично скрутних обставин Франкового життя кінця 1890-х – початку 1900-х рр. (триразова поразка на виборах до австрійського парламенту та галицького сейму,

[224] *Мочульський М.* З останніх десятиліть життя І.Франка (1896–1916) // *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади. – С. 103–104.

розрив із польським та українським громадянством під впливом контроверсійних статей «Поет зради» та «Дещо про себе самого», як наслідок – утрата роботи в газеті «Kurjer Lwowski», недопуск до викладання у Львівському університеті, вихід із радикальної партії та загострення стосунків із давнім товаришем – М. Павликом, чвари в НТШ, клопоти, пов’язані з будівництвом власної оселі на окраїні Львова, хвороба очей та початок тяжкої хронічної психофізіологічної недуги, що зрештою звела письменника в могилу, та й загалом численні матеріальні та моральні труднощі). Зрештою, найболючішим ударом для Франка у той час стало божевілля дружини «на тлі зразу еротичнім, а потім релігійнім» [т. 50, с. 158], яке дощенту зруйнувало і до того захитане родинне щастя. «Сей останній припадок у зв’язку з тисячними іншими прикростями страшенно прибив мене, і я іноді й сам почуваю страх, що збожеволію» [т. 50, с. 158], – писав Франко в листі до А Кримського в жовтні 1900 р.

Саме на родинні непорозуміння як безпосередній привід до написання поезії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…», життєву ситуацію-каталізатор, вказує К. Гриневичева у спогадах «Зустрічі з поетом»: «Він [Франко. – *Б. Т.*] наздогнав мене і подратовано перепрошував за нездоров’я дружини. Він був зламаний, уперше перед мною числив свої життєві шанси, втрачені з вини свого безглуздого, трагічного подружжя. Ми розійшлися біля латинської кафедри з почуттям спільно пережитого страждання. Я ж бачила тоді у Франка очі, повні сліз… Внедовзі, з датою цього кошмарного дня, появився в “ЛНВ” вірш Франка, як візія на картинках Гойї: “Опівніч… В душі глибока павза… <…>”»[225].

Наслідком такої достоту межової екзистенційної ситуації, що творила безспосередній психобіографічний контекст написання поезії, стала не просто мінорна, а трагічно-песимістична, похмуро-безпросвітна емоційна тональність твору.

За жанром це лірична медитація, композиційно ускладнена пейзажними елементами (картина «болотного дна», «гнилого ставка в гущавині»), візійно-галюцинаторним компонентом (демонологічні образи привидів-«втопленикiв», що постають із болотного дна урочої години) та рольовим діалогом ліричного героя і його «невроджених дітей» – персоніфікованих «невиспіваних співів», – діалогом, котрий наближує жанрову форму твору до ліричної мікродрами.

[225] *Гриневичева К.* Зустрічі з поетом // *Спогади* про Івана Франка. – С. 153.

Предмет поетичної рефлексії – трагедія життєтворчості митця, його творчої незреалізованості, розкрита у символічній формі містичної візії, сповненої понурого, розпачливого настрою.

Суб'єктність у поезії кодується, передусім, двома особовими займенниками: «я» – ліричний герой і «ми» – його «невродженії діти» (щодо героя вони виступають у 2-й особі множини – як «ви»). Властиво, символічні образи «втопленикiв» – «невроджених дітей», «невиспіваних співів» поета – його ненаписаних творів, нездійснених задумів – посідають центральне місце в образній системі твору. «Лихая доля» стала на перешкоді їхньому втіленню, і тепер вони волають до «тата»-творця про допомогу, та він не може їм зарадити.

Назагал, міфопоетичний образ утоплених (чи інакшим чином страчених) нехрещених дітей («потерчат», «страдчат»), котрі кличуть про порятунок чи відомсту до своїх душозгубників-батьків, переслідують їх у часі активізації «нечистої сили» і мешкають зазвичай біля води (у болоті, в річці, над озером тощо), достатньо поширений у фольклорі та літературі, особливо романтичній, а згодом і неоромантичній (як хрестоматійні приклади з українського письменства можна навести хоча б постаті «нехрещених» із балади Т. Шевченка «Причинна» чи «потерчат» із драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня»). Він має очевидну міфологічну генезу й безпосередньо пов'язаний з архетипом дитини та архетипним мотивом дітовбивства[226].

Проте існує й важливий нюанс, на котрий принагідно вказав сам Франко в листі до літературознавця Ю. Яворського від 5 листопада 1905 р. : «Власне прочитав Вашу статтю про грішну дівчину – гарна робота [йдеться про працю Ю. Яворського «Духовный стих о грешной деве и легенда о нерожденных детях»[227], рецензію на котру Франко опублікував у «Записках НТШ» (1905. – Кн. 5. – С. 16–21). – *Б. Т.*], тільки нащо Ви приплели при кінці легенду про ненароджених чи "зачинених" дітей, яка з сею піснею не має нічого спільного, бо ж тут виразно скрізь говориться, що дівка "семеро чи скільки там дітей мала і у воді потопляла", отже, так само як і в апокрифі, говориться виразно про в р о д ж е н и х дітей» [т. 50, с. 278] (розрядка Франка. – *Б. Т.*). У відгукові на згадану студію свого адресата Франко,

[226] Див. докладніше: *Тихолоз Б., Тихолоз Н.* «Зв'язок із якимись надприродними силами» («непрості») // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси). – С. 201–202.

[227] *Яворский Ю.* Духовный стихъ о грѣшной дѣвѣ и легенда о нерожденных дѣтяхъ // Изборникъ Кіевскій / Тимофею Дмитріевичу Флоринскому посвящаютъ друзья и ученики. – К. : Тип. Мейнандера, 1905. – С. 287–352.

зокрема, відзначав: «Хоча у всіх варіантах вірші, коли говориться про доконані дівкою дітовбивства, йде мова про вроджених і потім злочинно страчених дітей, та д. Яворський при кінці своєї розвідки не завагався ідентифікувати їх із згаданими в одній цитаті ненародженими дітьми і закінчити свою розвідку розділом, цікавим сам по собі, але до сеї теми зовсім не належним, про ненароджених, потеряних, зачинених або мертвовроджених дітей. Повторяю, з нашою темою ся парость оповідань (широко звісна в літературі "шведська" балада "Анна", майстерно оброблена по-німецьки Ленауом [йдеться про австрійського поета-романтика Ніколауса Ленау (1802–1850). – *Б. Т.*]), вірувань та ворожінь не має нічого спільного» [т. 36, с. 38–39].

Ці зауваження свідчать не лише про наукову пильність Франка до інтерпретації художнього образу «ненароджених, потеряних, зачинених або мертвовроджених дітей» (породжену, ймовірно, власним творчим інтересом до цього мотиву, зреалізованим, зокрема, і в поезії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…»), а й про про глибоке знайомство письменника-вченого з цією «паростю оповідань», а відтак і про ймовірні фольклорні та літературні джерела твору.

Легенда про ненароджених дітей, за слушним висновком Ю. Яворського, – це «один із таких міжнародних, мандрівних сюжетів, первісну батьківщину й послідовність поширення яких вловити нині цілком неможливо», оскільки пов'язана вона з універсальною, «загальнолюдською темою дітовбивства»[228]. Проте фольклорист В. Гнатюк ретельно простежив шляхи історичного розвитку цього високопродуктивного сюжету, що отримав чимало варіацій та оригінальних інтерпретацій у європейському (у тім числі й українському) фольклорі (насамперед у відомій у багатьох варіантах духовній пісні про грішну дівку, або ж неплідну матір, генетично пов'язаній із євангельською легендою про Христа й самарянку) та літературі (наприклад, у численних творах поетів-романтиків – уже згаданого Н. Ленау, а також Ш. Штафельдта, Й.-К. Гавха, Л.-А. Франкля, Й. Фібігера та ін.)[229]. За висновками В. Гнатюка, ця «леґенда має вандрівний характер та <…> розповсюднена найбільше в північній та західній Европі, причім найгарніше розвинені скандинавські варіянти; в східній Европі, з виїмком українців, вона невідома»[230]. Можливо,

[228] Там само. – С. 349, 329.

[229] Див.: *Гнатюк В.* Пісня про неплідну матір і ненароджені діти // Записки НТШ. – Т. CXXXIII [133]. – Львів, 1922. – С. 173–224. Також видано окремим відбитком: Львів, 1922. – 52 с.

[230] Там само. – С. 11 (цит. за окремим відбитком).

котрийсь із цих варіантів (найімовірніше, українська духовна пісня або також, не виключено, поема Н. Ленау «Анна (За шведською сагою)»[231]) інспірував творче натхнення Франка під час написання поезії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…»

У кожному разі, важливо наголосити, що в цьому творі йдеться саме про ненароджених, «зачинених» у творчому лоні «дітей», а не «втоплеників» (це окреслення зринає в тексті лише раз – у модусі припущення). Цей образ у Франка екстрапольований із міфопоетичної та універсально-етичної площини в царину психології творчості: «невродженії діти» тут – це символи нездійснених творчих задумів, метафорично уподібнених до реальних, фізичних малят. Тож, на відміну від попередніх художніх інтерпретацій цього образу, виконаних переважно у жанрі романтичної балади, Франкова поезія – це глибоко філософічна медитація на тему прихованого психологічного механізму творчого процесу, де на перший план виходить не химерна оповідка про дивовижні події, а рефлексія й інтроспекція митця.

У кожному разі, уособлення «невиспіваних співів» в ефемерних, примарних постатях «невроджених дітей», ота «символіка сонних привидів» [т. 31, с. 75] надає поетичному текстові відчутного візійно-галюцинаторного, сливе містичного колориту і потужної сугестивної сили, відкриваючи читачеві інтимну, сокровенну таємницю творчої драми митця.

Важливо відзначити, що збірний образ «невроджених дітей» у Франка, завдяки своїй смисловій поліфонічності, «ескізності», умовності, ірреальності, таємничості, глибинному психологічному підтексту, має виразний ранньомодерністичний характер – не тільки символічний, а й власне символістичний та неоромантичний. Прикметно, що майже синхронно з Франковим диптихом «Із дневника» аналогічний образ виринув у творчості чільного репрезентанта драматургії європейського символізму та неоромантизму – бельгійського письменника М. Метерлінка. У його драмі-феєрії «Синій птах» (1905; уперше поставлена 1908) серед численних казково-фантастичних дійових осіб фігурують «Блакитні Діти» – ненароджені ще малята, які очікують часу своєї появи на світ у Блакитному Палаці в Царстві Майбутнього, де їх оберігають дбайливі й суворі водночас Берегині Дітей (дія V, картина 10)[232]. Метерлінкові «Блакитні Діти» вельми подібні до

[231] Порівняльний аналіз інтерпретації образу «ненароджених дітей» у творах І. Франка та Н. Ленау див: *Тихолоз Б.* Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії. – С. 76–80.

[232] Див.: *Метерлинк М.* Синяя птица // *Верхарн Э.* Стихотворения. Зори; *Метер-*

Франкових «невроджених дітей» (найперше своїм пренатальним чи радше преекзистенційним статусом), проте між ними є й суттєві відмінності. Перші – не знають горя й болю, другі – діти страждання. Перші – повні світлої надії, другі – відчаю й розпуки. Перші – сподіваються на самоздійснення, другі – лише волають і благають про нього – contra spem spero. Відтак образи ненароджених дітей в українського письменника сповнені невигойного трагізму й екзистенційної пронизливості, на противагу до оптимістично-ідеалізованого трактування їх – у бельгійського. Тож ця інтертекстуальна паралель – лише типологічна аналогія, а не констатація прямого контактного чи генетичного зв'язку між цими літературними явищами.

На початку твору особливий ритм задають короткі однослівні речення-констатації (називні й безособові): «*Опівніч. Глухо. Зимно*» – ніби байдужно-безоцінні зауваги когось стороннього (самовідсторонення, дистанціювання від себе, самоочуження – ознака поглибленої рефлексії). Цей ритм нагадує ритм ударів опівнічного дзвону чи пульсацій стомленого серця. Перше слово-речення чітко окреслює художній час ліричної мікродрами: «*Опівніч*». Опівніч – особливий, таємничий, містичний і міфологічний час, коли у пітьмі постають дивоглядні примари й привиди, час містичних з'явлень та збіговиськ нечистої сили, час Сатани і його темного воїнства. Та, з іншого боку, – це й час творчого усамітнення, час натхнення, час зішестя творчого духу на поета. Буття опівночі застигло-рівноважне; воно немов набуває іншого (ірреального) виміру; панує цвинтарна, мертва тиша, і вона ж – тиша жива, бо серед загального заціпеніння, нечутні для вух приспаних, лунають голоси духів-демонів, що промовляють до серця митця.

Наступна стисла характеристика: «*Глухо*», – акустична, слухова. Глухо не тільки довкруг, а й у серці поета. Серцебиття – ледь чутне, затихаюче, одно слово – приглушене. Звуки, коли вони й виринають, – неясні, ледь чутні; вони долинають десь іздалеку, з потойбіччя, немов голоси духів померлих. Тільки «*Вітер виє*»… Зловісне завивання холодного буревія сугестує скорботні думи. Відчуття холоду закріплює температурна характеристика «*Зимно*». Осіння ніч морозить не тільки тіло, але й душу поета. Недарма перше оприсутнення ліричного суб'єкта в тексті – «*Я змерз*» – відчуттєве означення стану заціпеніння. Заціпеніння це, як мовилося, і фізичне, й духовне. Позірно беземоційна фраза: «*І випало з холодних пальців / Перо*» [т. 3, с. 169] (знову наголошується температурна «шкала» поетичного

твору) знаменує параліч творчих спромог (перо – класичний інструментальний символ літературної творчості), неможливість далі продовжувати писання / творення. «*І мозок стомлений відмовив / Вже послуху*» [т. 3, с. 169] – наче провіщення майбутнього божевілля: «тверезість та ясність ума» затрачені під тиском понадсильної праці, нелюдська втома убиває кожен мисленнєвий порух.

Підсумовує стан повного заціпеніння образна формула: «*В душі глибока павза*» [т. 3, с. 169]. Пауза – поняття музичне (*лат*. pausa, від *грец.* pausis – припинення, – тимчасова зупинка, перерва; мовчанка, проміжок у мовленні, звучанні), проте в тексті воно набуває нового, оказіонального значення: «депресія», «душевна криза», транспонуючись у психологічну площину. Душевна пауза – це мить мовчання, котра в момент творення поетичного тексту має здатність розпросторюватись до масштабу вічності. Пауза затягнулася, вона тривала, нестерпно тривала. «*Ні думка, ні чуття, ні біль – ніщо / в ній* [душі. – *Б. Т.*] *не ворушиться*» [т. 3, с. 169], – всі психологічні процеси завмерли, душа неначе затерпла від холоду (власне, холоду внутрішнього, породженого її облишеністю в чужому їй зовнішньому світі, екзистенційною самотністю).

Лірична ситуація конкретизується через візуальний образ із запереченим динамізмом (навіть вітер, котрий у першому рядку ще вив, тепер уже зовсім стих), конкретизований візуально-запаховою деталлю «гнилий»: «*Завмерло все, / Немов гнилий ставок в гущавині, / Якого темну воду не ворушить / Вітровий подих*» [т. 3, с. 169–170]. Гущавина – традиційний, ще з часів Дантової «Комедії», образ людської заблуканості в пекельних тенетах гріха. М. Мочульський, характеризуючи Франків спосіб поетичного творення, залишив цікаве свідчення про генезу аналізованого тексту: «Часом знову, – розказував мені іншим разом поет, – мучив його душу якийсь клаптик пейзажу, н[а]пр[иклад] гнилий, зеленкуватий ставок у гущавині, і то так довго не давав він йому спокою, поки не скристалізувався в поетичний образ. Таким способом постала чудова поезія, що починається словами: “Опівніч. Глухо. Зимно”»[233]. З. Гузар закцентував, що «натуралістичні деталі, як зауважив М. Мочульський, мають своїм джерелом певні особисті переживання поета»[234].

[233] *Мочульський М.* З останніх десятиліть життя І.Франка (1896–1916) // *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади. – С. 84.

[234] *Гузар З.* Цикл Івана Франка «Із книги Кааф» // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 391.

Інверсивна побудова висловлювання, яке вивершує картину повної статики, мертвої тиші, царства холоду й смерті, надає йому особливої граціозності. Пульс серцебиття, здається, остаточно загаснув. Відтак далі ритм різко збивається; верс ламається навпіл, означуючи грані строфоїдів. Черга крапок – пунктуаційних знаків, що символізують удари серця чи бамкання дзвону (яке, до речі, таку істотну художню функцію виконує в одному з віршів «третього жмутку» «Зів’ялого листя» – «Вона умерла! Слухай! Бам! Бам! Бам!..»), – перервана знаками оклику і запитання: «*Але цить!*» (перший знак оклику в тексті – знак почутого крику, що долинув звіддалік). «*Се що?*» (перший знак питання, а точніше – знак подиву, душевного сум’яття, нерозуміння, очікування чогось незнаного, несподіваного). Ось, здається, рвучко й надто часто забилося сполошене серце – адже серцебиття завше інтенсифікується в час тривожного сподівання чогось раптово-страхітливого. Це – не крещендо (поступове наростання звучності), а немовби раптовий удар литавр.

Питання вимагає відповіді. Гіпотеза ліричного суб’єкта жахає: «*Чи втопленики з болотного дна / Встають і з хвиль вонючих простягають / Опухлії, зеленуваті руки?*» [т. 3, с. 170]. Судження-припущення, висловлене не з цілковитою певністю, а так, ніби суб’єкта все ще гризе сумнів у реальності опівнічних примар, що нараз постали перед очима. Сильне, експресивне візуальне враження, аранжоване запаховим (хвилі «вонючі»), доповнюється слуховим: «*І голос чути, зойк, ридання, стогін <...>*» [т. 3, с. 170] – отже, тиша порушена, нагло перервана, зі статики зроджується судомна, конвульсивна, і вже тому – гротескна динаміка. Рухи справді конвульсивні, ніби перед-, чи то пак – післясмертні: «*втопленики з болотного дна / Встають*» [т. 3, с. 170], мов привиди. В уяві справді вимальовуються химерні тіні від їхніх набряклих випростаних рук. Та все це – непевне, примарне, якесь ілюзорне, наче зроджене хворою свідомістю патологічне видіння-галюцинація, кошмарний сон. Саме тому – «*Не дійсний голос, але щось далеке, / Слабе, марне, тінь голосу, зітхання, / Чутне лиш серцю, та яке ж болюче, / Яке болюче!..*» [т. 3, с. 170]. Зауважмо: примари реальні лише для серця поетового, але біль, викликаний ними, – справжній, аж надто справжній. Кумулятивний повтор: *«<...> яке ж болюче, / Яке болюче!..*», увінчаний знаком оклику, об’єднаним із трикрапкою, – ніби крик болю, який поволі стихає у сфері фізичної акустики, проте в серці протагоніста відлунює ще довго.

Промовистою є у цьому разі поетична пунктуація, що має в цьому контексті символічний сенс:

! (знак оклику) – це «*<…> голос <…>, зойк, ридання, стогін <…>*»;

… (трикрапка) – «*Не дійсний голос, але щось далеке, / Слабе, марне, тінь голосу, зітхання <…>*».

Поєднання ж цих розділових знаків символізує відлуння в серці поета: голос і його «тінь», зойк і зітхання. Зойк вироджується в зітхання, голос стихає до своєї тіні. Цей блискучий перехід від вокально-акустичних образів – у візуально-малярський, світлотіньовий – унікальне поетичне димінуендо, філігранно проведене навіть на рівні розділових знаків.

Та знову з'являються «кулеметні черги» ритмічних ударів. Подальший поетичний діалог «батька»-творця та «дітей»-ненаписаних творів (метафора батьківства часто вживається на позначення літературного відношення «автор – текст») відкриває завісу страхітливого злочину, доконаного над самим собою, неспокутного гріха творчого суїциду – гріха перед власним обдаруванням, перед національним письменством та нащадками. Побудова діалогу суворо симетрична: двом реплікам – благанням «дітей» – відповідають дві невтішні відповіді «батька», сенс яких можна сформулювати за допомогою строфічної епіфори першого з «Поклонів» Франкового «Ізмарагду»: «Cosa perduta!» (*лат.* пропаща справа).

У цій містифікованій розмові також безліч повторів – тавтологій («*Тату! Тату! Тату!*», «*Серця! Серця! Серця!*» [т. 3, с. 170] та ін.), анафор («***Семи, твої** невродженії діти! / **Семи, твої** невиспівані співи <…>*» [т. 3, с. 170]), синтаксичних паралелізмів, нанизувань синонімічних лексем (у тім числі контекстуальних синонімів: «*пурхнем, оживемо, заграєм*» [т. 3, с. 170] тощо). Усі вони сприяють підвищенню експресивності висловлювання, нагнітають враження, немовби «діти» прагнуть ізвіддалік догукатися до свого «батька».

Ідейний епіцентр тексту витворений прозорою паралеллю «діти» – «співи», яка не потребує спеціального декодування. «Діти» – «співи» «*Передчасом утоплені в багнюці*» [т. 3, с. 170] (алюзія до попереднього образу гнилого ставка, болота) – ще до їхнього народження на світ. Тож вони звертаються до свого «батька» у модусі прохань-благань і закликів-імперативів: «*О, глянь на нас! О, простягни нам руку!*» [т. 3, с. 170]. Майже кожне наступне речення в наказовому способі закінчується знаком оклику (чи, радше, окрику); інтонація

повсюди оклична, знервована, до краю напружена. Це – крик SOS – лемент потопельників: «Врятуйте наші душі!» Усі бажання «дітей» («*<…> нехай ми тут не чахнем! / <…> хай тут не гниєм!*» [т. 3, с. 170]) зливаються в суцільне волання. Вектор цих прагнень – вертикальний: «до світла», «до сонця» (простір структурується за допомогою візуально-оптичних образів – колористичної й аксіологічної противаги «болотному дну», де навіть голоси – це тіні, постаті-примари, що виринають з мороку й знову потопають у ньому, як ув античному Аїді).

Сюжетотворчою стає просторова опозиція «там» – «тут». «Діти» вважають, що вони самі – ***тут***, у «*гниючому болоті*», а їх «тато» – ***там***, на сонці, де «*весело*» і «*гарно*» (синонімічні емоційно-оцінні характеристики). Та ліричний суб'єкт спростовує ці ілюзії, знову ж таки локалізуючи своє місцезнаходження в просторі: «*Я сам оце лежу у темній ямі*» [т. 3, с. 170]. «*Не вийдете на світло, небожата! / Не вивести вже вас мені до сонця!*» [т. 3, с. 170] – це вже окрики «батька», перед тим не спроможного навіть на біль. Чому ж він не здатен зарадити своїм витворам? Бо сам він насправді – не *там, а тут*; його стан – цілковито пасивний, «лежачий»; він «до землі прибитий», однак це – не антеїзм «цілого чоловіка», для котрого земля – «всеплодющая мати», а упокорення раба, закутого за любов до людей Прометея; він уже невільник землі (рідного краю?), а не син; його територія – це зона абсолютного дна, а відтак – і абсолютної темряви (яма така ж темна, як і вода болота). Єдино можливий модус екзистенції в болоті – гниття, і цей модус споріднює «батька» й «дітей». Єдине, що порушує цю, тепер уже остаточну, тишу – це «*дикий регіт*» «*лихої долі*» – двоїстого уособлення танцюючої смерті – нареченої Сатани – і невідворотного Фатуму. Це апокаліптичні веселощі, *dance macabre* (*франц.* танець смерті).

Реприза (композиційне «відлуння» III-го строфоїда у V-му), хоч і розширює асоціативне поле позитивно заряджених образів поезії, не змінює одновекторної спрямованості ліричного сюжету. Екзистенційна ситуація абсолютної поразки універсалізується у фінальному строфоїді: «*Де ж я тепла візьму вам, небожата? / Уста мої заціпило морозом, / А серце в мене вижерла гадюка*» [т. 3, с. 170]. Прикметно, що завершує його не знак оклику, а крапка. Це вже не крик, не зойк, – лишень остаточна, гробова тиша, порожнє мовчання, смерть. Метафорою смерті (насамперед духової) є експресивно-сугестивний, моторошний фінальний образ «гадюки в серці»,

що має глибоке міфологічне коріння та широке автоінтертекстуальне поле у творчості Франка[235].

Парадигматичну основу іконосфери твору творять символічні бінарні опозиції «світла» – «темряви», «тепла» – «холоду», «верху» – «низу», зрештою – життя і смерті, буття й небуття (саме такі онтологічно первісні сенси відчитуються за відповідними рядами їхніх образних інкарнацій). Ці символічні опозиції, пов'язані між собою семантично (світло, тепло, верх як топоси життя і щастя протиставляються темряві, холоду, абсолютному низові – атрибутам недолі і смерті), кристалізуються в системі ключових слів-образів (концептів), які несуть на собі головне смислове навантаження. Залежно від семантичних конотацій, їх можна поділити на дві групи:

1) група з позитивними конотаціями («*серце*», «*світло*», «*сонце*», «*весна*», «*тепло*» та ін.);
2) група з негативними конотаціями («*біль*», «*лихая доля*», «*втопленики*», «*багнюка*», «*гнилий ставок*», «*болотне дно*», «*темна яма*», «*сумна хатина*», «*мороз*», «*гадюка*» тощо).

Загалом у творі переважають концепти з негативними емоційно-смисловими відтінками значення; таким чином, загальна домінантна пафосно-стильова тенденція поезії, виявна на різних мовних рівнях (передусім лексичному), трагічно-песимістична. Істотно, що негативні концепти характеризують дійсний, сучасний ліричному суб'єктові стан речей (головним чином, стан його творчої свідомості) та modus vivendi, тоді як позитивно наснажені слова-образи виражають бажаний, належний, омріяний, однак, на жаль, недосяжний статус творчої свободи митця.

Нагромаджуючи образно-смислові опозиції, автор «осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання – к о н т р а с т» [т. 31, с. 358]. Дві окреслені антитетичні групи концептів – осердя образної системи поезії та рушійний конфлікт її ліричного сюжету. Їм відповідають цілі комплекси чуттєвих образів та асоціацій:

– ***зорових*** (оптично-кольористичних: «*темна вода*», «*зеленуваті руки*», «*темна яма*», «*коверець пишнобарвний*», «*світло*» і «*сонце*»),

[235] Про «зміїну» символіку у творчості Франка загалом та міфологічну генезу й символічне значення образу «гадюки в серці» див. окрему студію: *Тихолоз Б.* «А серце в мене вижерла гадюка…» (міфологема змієборства) // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси). – С. 251–268.

– ***слухових*** (акустично-музичних: «*вітер виє*», «*глибока павза*», «*глухо*», «*голос чути, зойк, ридання, стогін*», «*зітхання*», «*невиспіванії співи*», «*дикий регіт*», тупотіння долі на грудях героя, «*спів соловейків*» – як бачимо, авторський поетичний слух нюансований і чуйний, асоціативно багатий; музика вірша виявляється також на фонічному та ритмічно-інтонаційному рівнях, про що див. нижче),
– ***дотикових*** (особливо температурних: «*зимно*», «*я змерз*», «*з холодних пальців*», «*Нам зимно тут! Огрій нас! Лиш дихни теплом…*», «*Де ж я тепла візьму вам, небожата? Уста мої заціпило морозом*»),
– навіть ***запахових*** (нюхових: «*гнилий ставок*», «*з хвиль вонючих*», «*арабські пахощі*»),
– а також ***темпоральних*** (часових: «*опівніч*», «*передчасом утоплені*», «*повій весною*»).

Таким чином, Франко «упластичнює» рефлексію чуттєвими деталями, «торкаючи один за одним різні наші змисли» [т. 31, с. 92]. Така поліфонія відчуттів яскраво ілюструє теоретичні висновки естетико-психологічного трактату «Із секретів поетичної творчості»: «<…> Поет, бажаючи викликати в нашій душі <…> почуття, напр., неспокою, тривоги, гніву тощо, громадить і кидає поруч образи також змислові, але такі, що шарпають нараз різні змисли і не дають увазі спиниться ні на однім» [т. 31, с. 85].

Невловна сув'язь розмаїтих «змислів» (відчуттів), у якій вкорінені секрети поетичної експресії тексту, витворює образний світ із чітко окресленим часопросторовим континуумом і ритмом буття в межах ліричного сюжету (від цілковитої статики, скутого холодом, ніби зупиненого, обезживленого часу й простору («*завмерло все*») – зовнішнього і внутрішнього, психологічного, – до раптових спалахів далеких болотяних голосів і «*дикого реготу*» й тупотіння «*лихої долі*» – і, насамкінець, цілковитого згасання життєвого подиху в устах ліричного героя, котрі «*заціпило морозом*»). Хоча в тексті досить багато дієслів руху («*встають*», «*простягають*», «*вийдете*» тощо), та вони часто вживаються із заперечною часткою «не»: «*не ворушиться*», «*не вийдете*», «*не вивести*». Це посилює відчуття статичності зображуваного, знерухомленого, «заціпенілого» простору та «закритого», безперспективного, позбавленого майбутнього часу.

Вірш відзначається надширокім діапазоном відчуттів при вистояній наскрізності почуттєвої домінанти (цілковитої зневіри), різно-

регістровим звучанням багатотембрових поетичних голосів, їхніх суголось і дисонансів. Вираження цієї ідейно-емоційної поліфонії здійснюється, передусім, завдяки тропам, особливо епітетам («*весняний чар*», «*коверець пишнобарвний*» та ін.) та порівнянням («*Завмерло все, / Немов гнилий ставок в гущавині <...>*» [т. 3, с. 169–170]), а також риторичним фігурам: риторичним запитанням («*Се що? / Чи втопленики з болотного дна / Встають <...>?*»; «*Де ж я тепла візьму вам, небожата?*» [т. 3, с. 170]), окликам («*Але цить!*»; «*Тату! Тату! Тату!*»; «*Не вийдете на світло, небожата!*» [т. 3, с. 170] та ін.).

Версифікаційна форма твору – канонічний білий (неримований) вірш з чистими клаузулами, ритмічна організація якого ґрунтується на метричній моделі п'ятистопового ямба, котрий упродовж розгортання ліричного сюжету завдяки мелодичній гнучкості набуває різних інтонаційних обертонів – від важких ритмічних ударів, подібних до бамкання опівнічного дзвону чи глухих пульсацій втомленого серця («*Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…*») до нервово-енергійного благання («*Тату! Тату! Тату! / Се ми, твої невродженії діти!*» [т. 3, с. 170]).

Варто відзначити також особливу роль міжрядкових переносів (енжамбеманів) у творенні ритмомелодики вірша. Вони, з одного боку, викликають враження ритмічних збоїв, подібних до серцевих завмирань, численних пауз, не порушуючи, однак, метричної моделі, а з іншого, наближають текст, достатньо вільний у плані композиційно-мовленнєвого вираження, до інтонації живого, природного мовлення, нескутого умовними структурними нормативами (себто інтонації говірного типу, за Б. Ейхенбаумом).

Дотримуючись розмовного (говірного) інтонаційного стилю, поет не поділяє текст на рівновеликі строфи усталеної структури; він розбиває вірш, відповідно до композиційної будови твору, на 6 строфоїдів (різновеликих строф: I і II – по 9 рядків, III – 8, IV – 6, V – 10, VI, фінальна, – 3 рядки). Ці строфоїди становлять собою інтонаційно й смислово завершені періоди.

Композиція та архітектоніка поезії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…» має ознаки симфонічної форми. Перші два строфоїди контрапунктивно окреслюють два антитетичні лейтмотиви – тиша («павза») і крик (волання), котрі згодом (у строфоїдах III, IV, V) розгортаються у формі поетичного діалогу ліричного «я» та його комунікантів – колективного, знеособленого «ми»; при цьому V строфоїд може

розглядатися як своєрідна реприза – повторення та розвиток «мелодій» III періоду. Останній, VI строфоїд – це симфонічна кода, синтез і підсумок твору.

Поезія «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…» (як і диптих «Із дневника» загалом) глибоко вразила Франкових читачів одразу після першодруку. Передусім – Лесю Українку, яка проникливо відчула життєтворчу трагедію митця, символізовану в цьому творі, і зреагувала на неї листовно: «Далеко не кожний Ваш вірш одізвався так мені десь аж в глибині серця, як оці картки "Із дневника", – писала поетеса до Франка 13–14 січня 1903 р. з Сан-Ремо. – Я не знаю, що воно було з Вами в ту страшну дату, якою позначені вірші, тільки тямлю, бо чую виразно, що вона була страшна». «Одна картка з такого дневника стинає кров! І нема сорому такі картки писати, нема сорому і на люди віддати. Чому все має право на сльози: і туга материнська, і нещасне кохання, і громадський жаль, а тільки душа поета, що втратила діти свої, мусить мовчати?»[236].

Глибоко співчуваючи поетові, Леся Українка висловлювала йому свою підтримку, підкреслюючи естетичну силу ліричних одкровень «Із дневника»: «Ваші діти не загинули, бо ось вони вже вголос обізвались, – певне, не тим голосом, якого Ви для них бажали, не співом соловейків, але л ю д с ь к и м голосом, людською тугою, і, хто знає, може, спів соловейків не так проникав би у серце, як сей стогін утоплених дітей Ваших». Письменниця вірила: «І скажуть колись люди: коли сей народ пережив і т а к і часи і не згинув, то він сильний»[237] (розрядка Лесі Українки. – *Б. Т.*)[238].

Подібне враження диптих «Із дневника» справив і на першого рецензента збірки «Semper tiro» М. Мочульського: «Поет у своїм надхненні вичарував зі свого духа дві пишні візії, – писав він у захваті 1906 р. на сторінках «Літературно-наукового вістника», – огрів їх своїм глибоким чуттям, озолотив сонцем поезії, закляв їх у нашу душу; барва тих візій не споловіє ніколи, вони вічно воскресатимуть і являти[муть]ся перед нашими очима в живих, свіжих кольорах. І ті візії – то не німі тіні, в них тріпочеться живе

[236] *Українка Леся*. [Лист №] 5. До І. Я. Франка // *Українка Леся*. Зібрання творів: У 12 томах. – Т. 12. Листи (1903–1913). – К.: Наук. думка, 1979. – С. 13, 16.

[237] Там само. – С. 16.

[238] Докладніше про цей епізод творчих взаємин двох видатних діячів українського письменства див.: *Бондар Л.* Відлуння (штрих до взаємин Івана Франка та Лесі Українки) // З його духа печаттю…: Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – С. 236-241.

й гаряче серце, що кривавиться, б'є голосно й відгукується в нашому серці»[239].

Через кілька десятиліть після першопублікації текстів «Із дневника» вони збудили подібну бурхливу реакцію в серці ще одного поета – Є. Маланюка. «Цю поезію в травні 1926 р. почув я з уст *Наталії Дорошенкової*, майстра *рецитації*, людини виняткового відчуття поезії [курсив Є. Маланюка. – *Б. Т.*], – писав він 30 літ по тому про перше своє знайомство з віршем «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…» у статті «Франко незнаний» (1956). – Пам'ятаю, після панахиди по Петлюрі зібралося невелике товариство у винарні "Куманово" (Прага). <…> …Пані Наталія якимсь металевим шепотом в саме вухо мені читала цей Франків твір… І досі мені звучить той страшний шепіт: " – А серце в мене вижерла гадюка"». Такий твір, – стверджував Є. Маланюк, – «розповість більше за цілу монографію»[240]. Не раз зверталися до інтерпретації цього твору і літературознавці, хоча окрема студія у франкознавстві сьогодні лише одна[241].

«Лірика нашого століття, – писав Франко в листі до К. Попович між 28 квітня і 3 травня 1884 р., – переважно лірика болю, туги і борби, єсть на всякий спосіб піснею хоровитою, але, будучи виразом того болю, на котрий людськість хорує від свого початку, вона тим самим єсть і піснею загальнолюдською, останеться великою і зрозумілою і для пізніх, щасливіших поколінь» [т. 48, с. 424]. Поезія «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…» – один із найінтимніших і найтрагічніших творів Франка, разючий художній документ його життєвої і творчої драми, «болю, туги і [внутрішньої] борби». Одначе, сповнена індивідуального відчаю й «болю існування», вона водночас сягає екзистенційних глибин людського життя загалом. Так, за логікою парадоксу, поезія на тему творчого безпліддя стала мистецьким шедевром, що промовляє голосом «людської туги» (Леся Українка) і до сучасних читачів.

[239] Див.: *Мочульський М.* «Semper tiro» Івана Франка: (Замітки і враження) // ЛНВ. – 1906. – Т. XXXVI. – Кн. XII. – С. 486. Цит. за поправленим варіантом: *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади. – С. 207–208.

[240] *Маланюк Є.* Франко незнаний // *Маланюк Е.* Книга спостережень: Проза. – Торонто: Гомін України, 1962. – С. 90, 89.

[241] Див.: *Тихолоз Б.* Морозний подих безодні (із секретів поетичної магії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…») // *Тихолоз Б.* Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії. – С. 73–91.

«ЯК ГОЛОВА БОЛИТЬ!..»

«**Як голова болить!..**» – лірична медитація Франка періоду «днів журби» (зламу XIX–XX ст.) – пори глибокої екзистенційно-психологічної кризи письменника. Згідно з авторським датуванням, написана 2 грудня 1901 р., очевидно, у Львові. Зберігся автограф вірша (Ф. 3. – № 255), датований «2/XII 901», у якому закреслено попередній варіант кількох останніх строфоїдів [див.: т. 3, с. 403–404]. Уперше надруковано в журналі «Літературно-науковий вістник» (1902. – Т. 20. – Кн. 11. – С. 96–98) із датою «2/XII 1901» як другий вірш ліричного диптиха «Із дневника» (після поезії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…»). Роком пізніше твір був републікований у модерністичному альманасі «З-над хмар і з долин», що його упорядкував М. Вороний (Одеса, 1903. – С. 92–94), у складі того-таки диптиха, проте під самостійним заголовком «В краю людожерів». Щоправда, достеменно невідомо, чи цей заголовок належить Франкові, чи упорядникові альманаху. Згодом вірш, разом з іншою поезією диптиха, увійшов до циклу «Із книги Кааф» збірки «Semper tiro» (Львів, 1906. – С. 116–118) за порядковим номером VIII (передостанній текст циклу).

Те, що поезія «Як голова болить!..», як і вірш «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…», мала для самого автора виняткове інтимне, особистісно-екзистенційне значення, засвідчують спогади М. Мочульського про діалог із Франком з приводу цього вірша: «Пишучи статтю про його "Semper tiro", я просив поета, щоб він прояснив мені суть поезії "Як голова болить…", але він не хотів цього зробити, кажучи: "дайте прочитати собі її якому доброму декляматорові, і зміст поезії буде вам ясний". Я зрозумів тоді, що змістом цієї поезії є його надто особисті переживання і не питав уже більше про дальші пояснення»[242]. Вочевидь, психобіографічна ситуація, що спричинилася до появи поезії «Як голова болить!..», як і попередньої «картки» «Із дневника», була детермінована Франковою глибокою депресією «днів журби», що іноді небезпечно межувала з божевіллям і навіть

[242] *Мочульський М.* З останніх десятиліть життя І.Франка (1896–1916) // *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади. – С. 103–104.

породжувала суїцидальні настрої. Про це збереглося, зокрема, чимало епістолярних свідчень (пор. гірке зізнання письменника з листа до М. Павлика від 16 травня 1897 р.: «Надто на мене находить часто психічна неміч, якась дика тоска, що й жити не хочеться» [т. 50, с. 91]).

Вирішальну роль у літературній генезі поезії відіграли апокрифічні джерела. Причому творче звернення до цих джерел пов'язане з обставинами біографії письменника, котрий у 1900–1901 рр. знаходив порятунок від непростих житейських проблем у наукових студіях над пам'ятками давньоукраїнського письменства. «Тільки навал праці не дає мені збожеволіти» [т. 50, с. 174], – зізнавався автор диптиха «Із дневника» О. Маковею в листі від 6 листопада 1901 р., не останньою чергою маючи на увазі, вочевидь, роботу над фундаментальним корпусом «Апокрифів і легенд з українських рукописів» (Т. I–V. – Львів, 1896–1910), а саме тоді – над III томом, присвяченим апокрифічним діянням апостолів (Львів, 1902). Один з апокрифічних апостольських актів, над текстами яких письменник працював саме наприкінці 1901 р., став передтекстом поезії «Як голова болить!..» – «Повість про діяння святих апостолів Андрія і Матвія, і наскільки постраждали [вони] в місті людожерів, і як урятовані були Господом нашим Ісусом Христом, і яким чином навернені були люди ті в православну віру»[243] (слід констатувати, що першим серед франкознавців на цей прототекст указав Д. Козій[244]).

Ця пам'ятка належить до найдавніших гностичних оповідань про діяння апостолів, створених іще в перші століття утвердження християнства. Грецький оригінал цього тексту Франко-апокрифолог відносить до II віку по Р. Х. У XII ст. постала англосаксонська переробка сюжету про ходіння Матвія та Андрія до країни людожерів ув епічну поему. Уже в XIII ст. апокриф був перекладений старослов'янською мовою [див.: т. 38, с. 212–215]. Франко ж, упорядковуючи неканонічні апостольські акти, заперечувані церквою, користувався староукраїнським текстом Львівського рукопису з XVI століття, де є це оповідання (Львівський рукопис універс. I. – B. 1. – C. 826–849).

[243] Апокріфи і лєґенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Ів. Франко. – Львів: Накладом НТШ, 1902. – Т. III. Апокріфи новозавітні. – Б. Апокріфічні діяння апостолів. – С. 126–141.

[244] Див.: *Козій Д.* До генези Франкових легенд // Наша культура. – 1935. – № 8. – С. 479.

Використавши в поезії «Як голова болить!..» сюжет апокрифічної «Повісті…», насамперед мотиви ув'язнення святого Матвія в темниці міста людожерів (свою чергою, генетично повязані, ймовірно, з «Історією» Геродота; на це вказав сам Франко у праці «Святий Климент у Корсуні. Причинки до історії старохристиянської легенди», де припустив, що саме з Херсонесу Таврійського «черпав Геродот свої відомості про андрофагів-людоїдів, які дивовижною луною відбилися ще в IV–V віці по Хр[исті] в апокрифічнім оповіданні про пригоди св. Матвія й Андрія у тих людожерців на північнім березі Чорного моря» [т. 34, с. 151]), осліплення й отруєння апостола, очікування своєї страти й сподівання на чудесне визволення, письменник здійснив модерну реінтерпретацію стародавнього передтексту, транспонувавши його в естетичну площину власної символічної автобіографії.

Відтак другий вірш «Із дневника» – це не просто версифікаційно «оброблений», переказаний досконалим білим віршем апокрифічний сюжет і навіть не переспів. Однак це й не випадкова інтертекстуальна аналогія. Ремінісценції, алюзії й аплікації з апокрифічного передтексту – напрочуд важливий, естетично продуктивний, але – не єдиний і навіть не головний компонент художньої структури твору.

Поезія «Як голова болить!..» – це насамперед переживання і проживання стародавнього тексту на ґрунті особистого досвіду автора. Апокриф тут – надзвичайно яскраве, але все ж – тло, «декорація», зовнішній привід для рефлексії, самоаналізу; центральна лінія сюжету розгортається в душі ліричного героя, а не на сторінках пожовклого рукопису. Доля апостола Матвія в країні людожерів – лише естетична модель долі поета в рідній Україні і, ширше, загальнолюдська «архетипна модель із підкреслено універсальним етичним значенням»[245]. Апокрифічний сюжет автор екстраполював із релігійної сфери (оповідь про легендарні події священної історії) в інтимно-автопсихологічну. Тож цілком природна й закономірна та «емоційно-тональна асиметрія між Франковою поезією та апокрифічною леґендою, <…> зумовлена відмінною стратегією обидвох текстів, різною концепцією героїв, урешті-решт, принципово іншою художньою ситуацією»[246], на яку слушно вказує Я. Мельник. «Христологічний оптимізм» апокрифічної пам'ятки в ліричній медитації Франка змінює

[245] *Мельник Я.* «І ту страшну історію читаю у власнім серці» (до генези поезії «Як голова болить!..») // *Мельник Я.* Іван Франко й biblia apocrypha. – С. 232.

[246] Там само. – С. 234.

екзистенційний песимізм, характерний для європейської філософсько-естетичної свідомості періоду fin de siécle з її «декадентськими» інтенціями.

У поезії «Як голова болить!..» поєднуються три образних плани (ейдетичні мікрокосми), кожен зі своїм хронотопом:

1) зовнішній вимір буття ліричного героя в конкретний момент праці над старим рукописом;
2) легендарний світ апокрифічного сюжету – події, що відбуваються зі святим Матвієм;
3) внутрішньо-психологічний світ ліричного героя в період важкої духової кризи (центральний пласт естетичної тканини твору).

Динаміка розгортання ліричного сюжету породжена рухливим взаємопроникненням означених ейдетичних мікрокосмів, що витворюють семантичну багатошаровість тексту. Зовнішній стимул (об'єктивна реальність) породжує внутрішню емоційну реакцію (суб'єктивне переживання), опосередковане символікою апокрифічного передтексту. При цьому головним предметом поетичної рефлексії є саме третій, інтрапсихічний вимір, у якому позиціонується домінантний ліричний суб'єкт, близький до власне автора. Розвиток його переживань і перебіг медитативного самоаналізу взоровані на апокрифічну модель, інкорпоровану в структуру тексту та естетично трансформовану відповідно до художніх завдань письменника.

Жанр твору – лірична медитація, де предметом автопсихологічного роздуму-переживання постають душа і доля поета. Проте типова для медитативної лірики наративна форма *Ich-Gedichte* (ліричного монологу-сповіді від першої особи) ускладнена описовими та оповідними композиційними елементами, зокрема галюцинаторною візією та досить розлогими розповідними вставками, генетично пов'язаними з апокрифічним передтекстом, які, проте, не мають самодостатньої ваги.

Архітектоніка вірша досить складна, витворена інтонаційно-смисловим членуванням твору на різновеликі фрагменти-строфоїди (I – 1 рядок, II – 11 рядків, III – 10, IV – 9, V – 8, VI – 6, VII – 3, VIII – 7, IX – 3), межі між якими часто пролягають усередині верса, «ламаючи» його, що зумовлено логікою викладу. Ритм тут підпорядкований синтаксису, а не навпаки.

Композиція твору стрункa й суворо підпорядкована логіці розгортання ліричного сюжету, тож пов'язана з раптовими змінами, взаємними переходами зовнішньо-подієвого і внутрішньо-психологічного

хронотопів. Її складають лірична експозиція – інтроспективна автодіагностика тривожно-лабільного психологічного стану свідомості ліричного героя-«книжника» в час напруженої праці над манускриптом давнього апокрифа, що раптом породжує поліхромну галюцинаторну візію (I-й і II-й строфоїди); зав'язка ліричного сюжету – пряма ремінісценція з апокрифа про святого Матвія у місті людожерів (III-й строфоїд); перипетія – раптова «автоскопія поета зі святим Матвієм»[247] (Я. Мельник), ототожнення ліричного героя з апостолом, а власного стражденного життя – із його мученицькими поневіряннями (IV-й строфоїд); розвиток дії – картини страждання протагоніста в тюремному казематі (V-й строфоїд) та тривожного очікування вироку і страти (VI-й і VII-й строфоїди); кульмінація – тимчасове відродження надії на визволення (VIII-й строфоїд) – і, нарешті, трагічна розв'язка – пасивне прийняття героєм власної приреченості на смерть у неволі з повною резигнацією та апатією (фінальний, IX-й строфоїд).

Уже перше речення твору, яке автор виносить в окремий рядок, розбиваючи верс, сугестує гнітючий настрій. «*Як голова болить!*» – це окрик болю і втоми, невтішний автодіагноз не лише фізичної, а й, передусім, внутрішньої, душевної кризи. Далі ритм плине поволі, поважно, розмірено: поет окреслює життєву ситуацію праці над рукописом апокрифа, коли застало його поетичне натхнення (лірична експозиція – рядки 2–12). Зовнішній хронотоп не конкретизується, однак уява легко реконструює зловісну пізньоосінню тишу холодної нічної години, тремтливий пломінець свічки, темні полиці з книгами, згорблену постать за столом. «*Пожовклі карти / Рукопису старого помаленьку / Перебігають стомленії очі*» [т. 3, с. 171]. Означення «стомленії» нагнітає атмосферу загальної притлумленості, надлюдського перенапруження. Далі ліричний первень інтерналізується, переносячись у душу поета, де – «глибока павза»: «*А в голові грижа, немов павук, / Снує сітки*» [т. 3, с. 171]; до речі, цей мотив грижі-павука, за спостереженням Я. Яреми, перегукується з «Фаустом» Ґете[248]; відповідне місце I частини архітвору німецького поета в перекладі Франка: «*Грижа сей час глибоко в серці сяде / І, мов павук, таємний біль снує*» [т. 13, с. 171]. Персоніфікована емоція «грижа» – журба, печаль, турбота, черв сумніву, змія зневіри – точить сили ліричного героя, пожирає його духову спромогу, наслідком чого

[247] Там само. – С. 230.

[248] Див.: *Ярема Я.* Іван Франко і «Фауст» Гете // Дослідження творчості Івана Франка: (Збірник матеріалів) / Відп. ред. І. Крип'якевич. – К.: Вид-во АН УРСР,

є повне духове спустошення. З темряви несвідомості виринають оманливі спалахи диявольського світла: це «грижа-гадюка» розгортає в запаленій уяві ліричного героя калейдоскоп химерних барв, пекельний феєрверк (рядки 6–12). Вона «*немов штукар у тьмі / Пускає сині, білі, пурпурові / Ракети, огняним млинком вертиться, / То вказує в бенгальськім світлі дикі / Якісь появи* <…>» [т. 3, с. 171]. Ці галюцинаторні видіння, загалом притаманні Франковій поезії «днів журби» (пор. схожі калейдоскопічні кольорові візії в поезії «Ніч. Довкола тихо, мертво…» та поемі «Іван Вишенський») символізують виняткові, екстраординарні психологічні стани (хворобливу галюцинацію чи молитовний екстаз), певною мірою зловістять майбутню психічну хворобу – час, коли вуха митця «отворяться» голосам ворожих духів, – та водночас мають і суто естетичну мету. Франко, володіючи могутнім «кольоровим слухом» (*франц.* audition colorée), за спостереженням М. Мочульського[249], розгортає моментальні психологічні стани у многобарвні поетичні картини. «Дуже часто поет послуговується грою кольорів у природі, – писав із цього приводу сам письменник у трактаті «Із секретів поетичної творчості», – щоб характеризувати зміну людського чуття» [т. 31, с. 100]. Апелюючи до «змислу» зору, він сугестує складні психологічні стани. «*Дикі якісь появи* <…> *з тих карт пожовклих / Зриваються, немов осіннє листя / Під подихом хуртовини…*» [т. 3, с. 171]: виринає лейтмотивний для Франкової лірики образ зів'ялого листя – символ передчасного занепаду, заникання; у філософських категоріях екзистенціалізму, – буття-до-смерті. Хуртовина (образ хаотичної, свавільної стихії, якій підпорядковане існування) морозить душу ліричного героя, її вир затягує його в пітьму, у бездонну прірву часу.

Відтак зі сторінок старого рукопису постає апокрифічне передання, пунктуаційно оформлене як цитата (рядки 13–22), що становить майже дослівний віршований «переспів» відповідного уривку з «Повісті про діяння святих апостолів Андрія і Матвія…» («У дні оні апостоли були зібрані до Христа, і розділені були поміж ними країни, щоб ішов кожен до країни, що йому випала. І випав жереб іти Матвієві до країни людожерів. Ті-бо люди міста того ні хліба не їли, ні води не пили, але їли плоть людську і кров пили. І всякого стороннього чоловіка хапали, і виймали йому очі, і давали йому отруйне зілля, і отруєного вели до темниці, і клали їсти йому траву солону»[250]. Такий тип

[249] *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади. – С. 58–61.

[250] *Апокріфи* і легенди з українських рукописів. – Т. ІІІ. – С. 126. Тут і далі

інтертекстуального діалогу ближчий до аплікації, ніж до реміністенції.

Моторошний образок нелюдських звичаїв «чоловікоядців» викликає жах у ліричного героя – внутрішньотекстового читача апокрифа, а відтак і в читача реального, позатекстового. Внутрішній автор співвідносить описувані події із власним життям: «*А в серці квилить щось: "Та се ж про тебе / Написано!.."*» [т. 3, с. 403]; «*І вже щеза з перед очей рукопис, / І ту страшну історію читаю / У власнім серці…*» [т. 3, с. 171].

Читання, отже, постає як самопізнання, самовпізнавання – себе в іншому, свого в чужому. Читаючи прадавній текст, суб'єкт упізнає в ньому колізії власної (не)долі, вичитує з тексту себе, а відтак і вчитує себе в текст, щоб зрештою вписатися в нього. Діалектика свого і чужого, «я» та іншого виявна в діалектиці ліричного героя та власне автора. Історію святого поет сприймає як власну «внутрішню історію» (*нім.* innere Geschichte), інакомовлення про власну долю, перипетії власного духового життя, його апокрифічний прецедент. Тож Матвій – це таки не біографічний Франко, але митець у-пізнає себе в ньому. Інший постає як «я», «сам» – як інший (за формулою П. Рікера), і в цьому немає парадоксу, лишень діалектична закономірність. В акті апокрифічної екзегези відбувається «злиття горизонтів» автора й персонажа. Алегорія прозора: апостол Матвій – це *немовби* сам поет (логічний наголос на «немовби» передбачає врахування художньої умовності ліричної ситуації – поетичної фікції, витвору творчої фантазії), провісник правди і людський проводир, котрий ніс науку любові й справедливості, проте не був цілком почутий сучасниками. Країна людожерів – це знову ж таки *немовби* Україна – соціально й морально поґвалтована, до краю здеградована Вітчизна – Батьківщина раси, так плідної «на перевертнів найрізнороднішого сорту» [т. 31, с. 31], котрі, подібно до апокрифічних людожерів, переслідують тих, хто прийшов, щоб вивести їх у царство правди і свободи. Зі свідомості невигойного трагізму апостольської місії народжена Франкова візія Матвієвих поневірянь як своїх власних.

Екзистенційна ситуація ліричного героя вірша «Як голова болить!..» – це достоту межове становище заблуканості, богозалишеності й відчуження од рідного краю. Перед читачем постають образи повної духовної дезорієнтації: «<…> *Я заблукався / У город – будь ім'я його прокляте! – / І поєно мене отруйним зіллям, /*

<…> очі вибрано мені, щоб я / Не бачив, хто мене і пощо в'яже [у першій редакції герой зізнається, що *сам себе* прив'язав до галери національної недолі: «*<…> в'язався ти на все життя*» [т. 3, с. 403]. – *Б. Т.*], / *<…> замісто хліба довго-довго / Я годувавсь ілюзій диким зіллям*» [т. 3, с. 171]. «*Хіба ти сам себе так много літ / Не напував дурійкою, пустими / Ілюзіями?*» [т. 3, с. 403] – запитував себе поет у попередньому варіанті твору, можливо, маючи на увазі, зокрема, і власні ілюзії, що не витримали випробування життєвою практикою. Ув остаточній редакції це вже не питання, а категоричне твердження. Як наслідок – духове засліплення і цілковитий розпач: «*І ось я темний у тюрмі ридаю*» [т. 3, с. 171]. Ліричний герой тужить «*<…> Не за тим, що страчено навсе, / Не за тим світлом, що навік погасло*» [т. 3, с. 403] – воно пропало й не повернеться; він плаче «*Не за свободою, яка ніколи / Свобідна не була; не за тим щастям, / Що лиш у снах являлось та дразнило. / Лиш те болить мене, що, зведений / До стану травоїдної худоби, / Я тямки чоловіцтва ще не стратив*» [т. 3, с. 171].

«*Тямка чоловіцтва*» – це «*почуття / Своєї людськості*» [т. 3, с. 404]. Як і Матвієві, «що уподібнений був до скотів», героєві поезії «*<…>* не зрадили *<…>* ні серце, ні розум»[251]. Проте констатація попри-все-присутності почуття власної незнищенної людяності – не свідчення Франкового непоборного оптимізму. Тут швидше можна говорити про безпорадність свідомості ліричного протагоніста, який ясно бачить безвихідний стан особистості, проте не здатен нічого вдіяти супроти жорстокої дійсності.

Відтак знову постає чергова ремінісценція з апокрифа, інструментована переважно загрозливими слуховими образами: «*Та ось бряжчать ключі, скриплять завіси, / Стукочуть кроки – се сторожа входить. / Хтось шарпнув шнур, що в'яже мої руки, / І роздивля табличку, що до них / Прив'язана*» [т. 3, с. 172]. У попередній редакції ліричний суб'єкт пояснював: *«"<…> На руку ж / Прив'язано табличку: скільки хто / Сидить в темниці і коли пора / Вести його на волю – на різницю". / А в тебе на таблиці що? Не можеш / Побачити, бо темний! І не бач: / Чекай черги своєї…*» [т. 3, с. 404].

Для героя сліпе очікування смерті в цілковитому невіданні – гірше за саму смерть. Відчай знекровлює. Лунає смертний вирок: «*Три дні ще, і тоді / Час буде вивести його*» [т. 3, с. 172]. Фатальна

[251] *Апокріфи* і легенди з українських рукописів. – Т. ІІІ. – С. 126.

тривалість буття-до-смерті відміряна символічним числом божественної повноти, оберненої до світу як вичерпність, завершеність. Утім, вирок сприймається байдужно: «*Мені не страшно. Що ж, три дні! Могли / І зараз брать*» [т. 3, 172]. Проте в цей момент найглибшої резигнації в душі героя з'являється несмілива надія на визволення: «*А може… може, там / Далеко десь, по той бік Чорномор'я, / Маленька барка надува вітрила*» [т. 3; с. 172]. З. Гузар убачає тут Франкову авторемінісценцію з поеми «Іван Вишенський»[252]; пустельник благає Господа: «*<…> Зроби для мене чудо: барку заверни!*» [т. 3, с. 82]. Та це – інша барка, і в інший бік вона пливе: не *до* ув'язненого Матвія, йому на визволення, а вже *від* аскета Івана, який утратив шанс повернутися на Батьківщину, котра благала його про допомогу. Художня ситуація принципово відмінна; тому тут швидше можна говорити про образний відгомін апокрифа, про що свідчать і наступні рядки: «*І в ній* [барці – *Б. Т.*] *сидить спаситель твій, що чудом / Перепливе безодню, і ввійде / В останню ніч у сю сумну темницю. / І верне зір тобі, і скаже: "Встань і вийди!"*» [т. 3, с. 172].

Тільки чудо може принести порятунок. Адже ж повстав із мертвих Лазар, почувши слова Ісуса: «Лазарю, вийди сюди!» (Ів. 11:43), і воскресінням своїм провістив воскресіння Христове. Ремінісценцією саме цього уступу з Євангелія від Івана є, вочевидь, імператив: «*"Встань і вийди!"*» [т. 3, с. 172]. Проте чуда не стається, бо герой у чудо не вірить – чи то не дозволяє собі вірити, відмовляє собі в праві на чудо. Навіть непевну надію на пришестя Спасителя відкинуто. На згарищі зотлілої в горнилі життєвих випробувань віри запановує абсолютна зневіра. «*Ге-ге, колись в легендах так бувало, / Та не тепер!*» [т. 3, с. 172] – знову герой переноситься в жорстоку дійсність із царства мрій та ілюзій. Лунає остаточний присуд: «*Не надійся нічого! / Мовчи і жди!*» [т. 3, с. 172].

Такою є трагічна розв'язка твору: сліпе й покірне очікування смерті без шансу на звільнення. «Таким кінцевим песимістичним зворотом, – зауважує Д. Козій, – змінює Франко цілковито настрій леґенди»[253]: адже апокрифічнй прототекст закінчувався оптимістично, на відміну від його поетичної реінтерпретації.

Тож основний філософсько-антропологічний сенс Франкового твору є підстави визначити як «художнє осмислення ідеї втрати довір'я

[252] *Гузар З.* Цикл Івана Франка «Із книги Кааф». – С. 391.
[253] *Козій Д.* До генези Франкових легенд. – С. 480.

до буття [за формулою того-таки Д. Козія[254]. – *Б. Т.*], як жниво людини, що "замісто хліба довго-довго" годувалася "ілюзій диких зіллям"»[255].

Екзистенційно-психологічна семантика твору актуалізується в адекватній словесній формі. Астрофічний білий вірш, характерний для філософської та медитативної поезії й поетичної драматургії (наприклад, для творчості В. Шекспіра, Дж. Мільтона, Й.-В. Ґете, О. Пушкіна, Лесі Українки та ін.), у метричному плані базується на класичному для цієї віршової форми розмірі – п'ятистоповому ямбі з чистими клаузулами. Багате й різноманітне інтонування вірша поєднує риси розмовного (говірного) й ораторсько-декламативного стилів.

Поетичне мовлення, витримане в поважній, небуденній тональності, здебільшого металогічне з погляду смислової багатоплановості й часто-густо автологічне на рівні синтагматики дискурсу. Твір у цілому – алегорія (отже, металогічний образ) життя поета-пророка у своїй Вітчизні, уподібнена до бідувань апостола Матвія у місті людожерів; проте в конкретних мовленнєвих контекстах (особливо в наративних фрагментах) домінує автологічна («безобразна») манера викладу, де більшість лексем фігурують у прямому, номінативному значенні. У системі словесних образів-тропів провідну роль відіграють характеристичні епітети, переважно з негативними емоційно-оцінними конотаціями (*пожовклі карти, старий рукопис, стомленії очі, дикі появи, отруйне зілля, дике зілля, страшна історія, прокляте ім'я, сумна темниця*) та нечисленні порівняння («*грижа, немов павук*», «*немов штукар у тьмі*»; дикі появи, «*немов осіннє листя*») й метафори («*ілюзій дике зілля*»). Серед чинників емоційного нагнітання розвитку ліричної теми особливу роль відіграють риторичні фігури (особливо різноманітні оклики – констатації, прокляття, імперативи: «*Як голова болить!*», «*Будь ім'я його прокляте!*», «*Встань*», «*Не надійся нічого!*», «*Мовчи і жди!*»), апосіопеза («*А може... може, там...*»). Осібно слід відзначити важливу роль євангельських символів хліба, отруйного зілля, духової сліпоти і чудесного прозріння, воскресіння з мертвих, чудесного звільнення з в'язниці, що проступають за апокрифічним передтекстом-«палімпсестом»[256].

[254] Див.: *Козій Д.* Довір'я до буття (Спроба ввійти в духовий світ Івана Франка) // Листи до приятелів. – 1966. – Кн. 11–12 (Ч. 163–164). – С. 20–28.

[255] *Мельник Я.* «І ту страшну історію читаю у власнім серці» (до генези поезії «Як голова болить!..»). – С. 232.

[256] Див. про це докладніше: Там само. – С. 232, 233.

Поезія «Як голова болить!..», як і інший твір «Із дневника» («Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…»), – це поетична проекція моменту найглибшої духової кризи письменника в період «днів журби». Це відчули вже його сучасники, і насамперед – Леся Українка, яка в листі до Франка з Сан-Ремо від 13–14 січня 1903 р. запропонувала глибоке герменевтичне прочитання диптиха «Із дневника» і, зокрема, поезії «Як голова болить!..», відштовхнувшись від її легендарної художньої основи і полемічно її витлумачивши: «…Ви, певне, знаєте легенди про в'язнів-богатирів. Ото сидить такий в'язень у темниці не рік, не два, і здається йому, що він осліп, але то сліпа та ніч, що навколо нього; і здається йому, що він старий, але то стара та в'язниця, що ховає його; і думає він, що його кайдани все міцні, але кайдани давно їх власна ржа переїла, тільки в'язень не вірить своїм рукам і не пробує їх сили. І тільки для того потрібний той якийсь рятівник з-за Чорномор'я, щоб гукнути: "Встань!", щоб від гуку здригнувся в'язень і щоб розсипались кайдани на руках, а тоді вже вільними руками в'язень сам вивалить двері старої темниці і п о б а ч и т ь [розрядка Лесі Українки. – *Б. Т.*], що є ще світло сонця і для нього… О, яке то щастя бути таким "чорноморцем", що має голос гукнути: "Встань!" <…> Ні, справді, здається мені, що в тих легендах багато правди. І я думаю, що, коли по наказу тавматургів: "Встань і йди!" – мертві і хворі люди справді вставали і йшли, то, певне, вони не були мертві і такі хворі, як здавалось. І хто марить для себе про таке чудо, то чи не єсть то якесь несвідоме почуття, що йому справді досить тільки почути слова: "Встань і вийди!", щоб встати і вийти? Коли так, то нащо ждати "барки з Чорномор'я"?.. Нащо вичікувати тії кабалістичні "три дні", а не вийти зараз-таки в перший день, ледве сторожа хоч трошки одхилить двері?..»[257].

Згодом свої наукові інтерпретації цього Франкового твору запропонували і літературознавці, що зосередилися насамперед на експлікації апокрифічного коду Франкового тексту (Д. Козій[258], Б. Тихолоз[259], Я. Мельник[260]).

[257] *Українка Леся.* [Лист №] 5. До І. Я. Франка. – С. 16–17.

[258] *Козій Д.* До генези Франкових легенд. – С. 475–482.

[259] Див.: *Тихолоз Б.* Інтерпретація апокрифічного сюжету у поезії Івана Франка «Як голова болить!..» // З його духа печаттю… – Т. 1. – С. 318–327; *Його-таки.* «…Страшну історію читаю у власнім серці…» (інтерпретація апокрифічного сюжету в поезії «Як голова болить!..») // *Тихолоз Б.* Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії. – С. 92–106.

[260] *Мельник Я.* «І ту страшну історію читаю у власнім серці» (до генези поезії «Як голова болить!..»). – С. 225–236.

Медитація «Як голова болить!..» свідчить про надзвичайну естетичну продуктивність звертання письменника до стародавніх книжних джерел, зосібна апокрифів, і ширше – про діалектичний взаємозв'язок між науковою і художньою творчістю Франка як поета-ученого (*лат.* poeta doctus), мистецькі осяяння якого часто було інспіровані дослідницькими інтелектуальними пошуками. Цей невеликий за обсягом твір, взорований на апокрифічний сюжет, – досконалий образ життєтворчої трагедії автора.

«Ф. Р.» («ДІВЧИНО, КАМЕНЮ ДОРОГОЦІННИЙ…»)

«Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний…») – вірш із циклу «Із книги Кааф», який входить у поетичну збірку «Semper tiro» (1906). Відома конкретна дата написання цього тексту – 20–22. 03. 1904. Вперше надрукований в програмному альманасі українського модернізму «За красою» (Чернівці, 1905), виданого на честь О. Кобилянської, упорядником якого був один із членів угрупування «Молода Муза» – О. Луцький. За жанром цей поетичний текст Франка можна кваліфікувати як вірш-присвяту із «закритим» (нерозшифрованим, загубленим у часі) адресатом. За характером першодруку цей вірш належить до модерністичного напряму в українській літературі, а за місцем у творчості Франка – до періоду «влади творчого духа» (1901–1906). Як культурно-історичне явище текст формується у межах «редакторського циклу» віршів першодруку «У сні зайшов я в дивную долину…», «Поете, тям, на шляху життьовому…» і становить разом із ними своєрідний триптих. Вірші «редакторського» триптиху написані однаковою віршовою формою (терциною) та з наявністю завершального ремінісцентного дистиху чи моностиху – своєрідної філософської максими, яка є показником канонічної віршової строфи – терцини. Для всіх трьох віршів спільним є також те, що підсумкові рядки цих текстів містять пряму авторську вказівку на їхнє джерело написання: *«І кинувсь я листки ті дивні рвати. / Ось вам пучок їх. Нате та гризіть!»* («У сні зайшов я в дивну долину…») – авторська інтерпретація назви циклу через відсилання до вигаданої пам'ятки давньоукраїнської літератури XV ст. «Книга, нарицаемая Каафъ, сиричь сборник…»; *«І дзеркало, й обнова. Guarda e passa»* («Поете, тям, на шляху життьовому…») – ремінісценція із «Божественної комедії» Данте; *«За прикладом єгиптянки Марії»* («Ф. Р.» – «Дівчино, каменю дорогоцінний…») – алюзія до сюжету старохристиянської апокрифічної легенди про александрійську блудницю Марію Єгиптянку.

У вірші «Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний…») ліричний суб'єкт висловлює своє короткочасне захоплення жіночою красою

і через засіб риторичного «благословення» намагається втішити й розрадити свою адресатку. Ім'я адресатки могло бути відомим авторові, однак – найімовірніше – Ф. Р. належить до випадкових перехожих у житті Франка (одній із таких перехожих посвячено вірш «Привид»), якій ліричний автор, очевидно, надав «умовного імені» – криптограми, що її походження лише гіпотетично припускаємо. Вірш «Ф. Р.» за жанром є формою подвійного спогаду: як звертання до адресата і як внутрішній монологічний (від імені Марії Єгиптянки) історичний екскурс у часи давньої Александрії. Цей історичний екскурс за своїм походженням має книжний характер, оскільки сам Франко як перекладач старохристиянських легенд був схильним уважати легенду про Марію Єгиптянку *«твором чисто літературним, основаним на певній ідейній тенденції, а не на історичних подіях»*, тобто тенденції, яка *«вводить нас у круг аскетичної літератури з її основним постулатом – через якнайповніше відречення від світу, його покус і радощів, через поборення тіла, його похотий і пристрастей довести душу до якнайвищого просвітлення і заспокоєння»* (*І[ван] Ф[ранко]*. «Три святі грішниці: Старохристиянські легенди. Передмова» [т. 51, с. 135]). Праця над перекладом й упорядкуванням збірки старохристиянських легенд «Три святі грішниці» (1910) стала інтелектуальним поштовхом для індивідуалізації образу александрійської блудниці, яка грішила задля власного задоволення і несподівано під впливом Божого провидіння у свято Воздвиження Чесного Хреста Господнього покаялася та, за порукою Пресвятої Богородиці, перейшла Йордан, оселившись у пустелі з повною аскетичною самопожертвою до кінця своїх днів («Три святі грішниці: Старохристиянські легенди. Марія Єгиптянка» [т. 51, с. 145–163]). Створюючи ліричний закриптограмований образ «Ф. Р.», поет подає його як художню аплікацію із розповідей Марії Єгиптянки про своє життя, зустрічей монаха Зосима з жінкою-«привидом» пустелі, який просив благословення у цієї святої грішниці, та власними переживаннями, що супроводжували поета під час осмислення книжного мотиву.

Морально-етична проблематика вірша Франка «Дівчино, каменю дорогоцінний…» переходить на екзистенційний рівень бачення світоглядних мотивів цього тексту. Патетичний стиль «благословення» героїні під криптонімом *Ф. Р.* приховує у підтексті вірша емоційний настрій, що близький до мінорно-песимістичного, який є наслідком екзистенційного відчуження героїні через несприйняття її поведінки

в суспільстві. Ліричні роздуми автора цього вірша частково накладаються й ампліфікуються з розповідями про Марію Єгиптянку оповідача старохристиянської легенди – монаха Зосима, а тому його виправдовування й «освячення» жінок «легкої поведінки» походить з того ж джерела, що й в аскетичній літературі (через покуту і самопожертву), але саме значення «аскетизму» у Франка принципово відмінне, можна сказати, осучаснене, пов'язане з віталістичним світосприйняттям: *«А ти не дбай, і доки тільки змога, / Сій радощі, плекай любовні мрії / І жаль гони від свойого порога…»* [т. 3, с. 169].

Спрямованість на адресата у вірші встановлює між біографічним автором та прихованим наратором психологічні відношення: оповідач ніби «надиктовує» послання безіменній дамі свого серця, ретроспективно підтверджуючи власні оцінки її поведінки, краси, сили пристрасті звертанням до «живих прикладів» з історії людства: *«Така, як ти, колись в Александрії, / Співаючи, по вулицях ходила / Під іменем Єгиптянки Марії»* [т. 3, с. 168]. За допомогою прямої мови у суб'єктні відносини між біографічним автором, прихованим оповідачем та адресатом вірша вводиться четвертий ліричний персонаж – історична постать єгиптянки Марії. Між наратором та адресатом встановлюється просторово-оцінна система точок зору, між оповідачем й історичним персонажем – часова, а стосунки між наратором та автором як біографічною особою визначаються тільки на психологічному рівні, що приховується у підтексті за урочистою тональністю викладу.

Лірична ситуація драматизується на основі ретроспективної репліки історичної Марії та внутрішньопсихологічних сюжетотворчих конфліктів, які лежать в основі авторської «одичної» оповіді про заборонене кохання. З іншого боку, драматична колізія перекривається описовими (портретними) характеристиками адресатки вірша. Суб'єктивне переживання біографічного автора у тексті набуває характеру символічного порівняння ліричної героїні з «*каменем дорогоцінним*», і цей символ як ключовий образ тексту Франка пояснюється шляхом введення описових епітетів («*і очі ті безсоромно огнисті*», «*і груди ті прегрішні і пречисті*»), метафор («*пристрасті пожежа*», «*безодні горя*»), метонімій (очі – «*дві зорі на рум'янім небосхилі*», «*міцна стіна між нами*»), а також через рефренні віршові рядки, у яких подано авторське «благословення» адресатці.

У системі інтертекстуальних зв'язків для вірша «Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний…») можна виокремити такі рівні: варіації на

теми апокрифічного та біблійного мотиву «вічної» блудниці та його автоінтерпретації крізь структуру текстів подібної проблематики у творчості Франка. У цьому аспекті вірш «Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний…») може бути ключем для розуміння Франкової художньої інтерпретації жіночих образів та їхньої ролі у біографії поета. У своїй поетичній та прозовій спадщині Франко зосереджує власну творчу уяву на двох типах жіночих свідомостей. Тип Жінки-Долі, первозданної Берегині «домашнього огнища» інтерпретує крізь призму пігмаліонівської стихії творчості у вірші-алегорії про «сотворення» жінки-Богині «Женщина. Алегорія на привітання товариства "Руських женщин" у Станіславові»: «<…>*І притулив до брили скипетр свій, / Перетопив її по своїй творчій волі / І світу в формі показав новій. / Ось разом блисла на пустому полі / Чудова статуя, краси взірець, / Богиня, пані долі і недолі»* [т. 3, с. 265]. У поетичних текстах «Привид» (збірка «Зів'яле листя»), «Над великою рікою» (цикл «В плен-ері» зі збірки «Із днів журби») та в прозових текстах «Лель і Полель», «Перехресні стежки» наскрізним є інший, протилежний тип жіночої свідомості, що втілюється у художню тканину як образ фатальної Жінки-Мрії чи символічного показника цього образу – ідеї недосяжного «*щастя-трупа*» [т. 3, с. 43]. У прозі Франка такі Жінки-Мрії мають конкретне ім'я – Регіна. Контекстуально пов'язує ці Франкові тексти вірш М. Вороного «Ave regina» (з циклу епітафій для видатних письменників і композиторів його часу «De mortius»), який відкриває перед читачем Франковий «голос таємний»[261]. У заголовку цього вірша схрещуються внутрішні коди життя і творчості Франка: його величі, титанізму у праці і потаємної «слабкості» у почуттях. Саме цей вірш можна вважати метатекстом до «Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний…»), тому що він остаточно архетипізує ім'я Регіни та його значення для творчості Франка. Таким чином, підносячи за допомогою ліричного образу «Ф. Р.» у ранг Богині всіх фатальних жінок, поведінка яких з погляду суспільної моралі психологічно оцінюється як «легкодоступна», письменник внутрішньо ототожнює постать Регіни з адресаткою вірша «Дівчино, каменю дорогоцінний…», і це дає змогу припустити, що, очевидно, прототипом *Ф. Р.*[262], як і героїні на ім'я

[261] *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – С. 160–161.

[262] Одним із варіантів розшифрування криптографічної присвяти може бути така версія: «Ф. Р» як транслітероване латинське словосполучення «femina regia», яке означає «царська, розкішна жінка», тобто жінка/дівчина, подібна до дорогоцінного каменю, що й підтверджує перший рядок вірша.

Регіна, найімовірніше була Ц. Журовська-Зигмунтовська, постать якої Франко сприймав як Музу для своєї інтимної творчості, інтерпретовану переважно крізь призму поетичної збірки «Зів'яле листя»[263]. Художня «реабілітація» жінок «легкої поведінки» зазнає внутрішніх суперечностей, які нерідко відбуваються в душі одруженого чоловіка: у вірші «Три долі» (1895) поет зображає, як ці протиріччя між сімейним статусом і фатальним потягом, зрештою, штовхають душу, яка сумнівається, на шлях щоденного каяття за свої гріхи, у такий стан, коли *«бажати будеш правди дуже, / Та з помилки у помилку блукать»* [т. 2, с. 435]. Очевидно, саме ці внутрішні суперечності і стали психологічним поштовхом для висвітлення проблеми жертовності жінки у формі роману: у назві «Для домашнього огнища» оригінально поєднано дві протилежності – сакрально-«домашню» функцію Жінки-Берегині і «промисел», яким займалася Анеля, тому внаслідок такого зіставлення, використовуючи висновки з дослідження Н. Тодчук, і «виникає конфлікт, зародок якого видніється вже у жертовному відтінку прийменника "для"»[264]. Каяття, сумніви, розчарування, одвічна туга за «втраченим раєм» – неомінні атрибути тієї жертви, яку здійснює своїм життям жінка – *Ф. Р.,* призначення якої реалізувати один із постулатів Франкової художньої філософії, який є лейтмотивом поетичного циклу «В плен-ері»: *«нехай життя – момент і зложене з моментів»* [т. 3, с. 36], адже за *вічність, яку ми носимо в душі*, «заслужили» собі прабатьківський «первородний гріх». Звідси, проблема «Ф. Р.» – це проблема не стільки морально-етична, скільки морально-правова, яка пов'язана з адаптацією жінок «легкої поведінки» в морально-правовому полі сімейних відносин, адже жінки «сімейного» типу генетично і психологічно позбавлені «фатального коду», а, отже, й проблеми, яка переслідує жінку з «демонічною» свідомістю[265], – її вічно незадоволеним прагненням до сімейного затишку і гармонії подружніх стосунків. Образ Регіни як «цариці, королеви серця, мрій і дум поета» у його контекстуальному

[263] Див.: *Мороз М.* Автобіографічні елементи у ліричній драмі Івана Франка «Зів'яле листя» // Записки Наукового т-ва ім. Т. Шевченка. Праці філол. секції. Львів, 1990. – Т. CCXXI. – С. 108; *Гузар З.* Перехресні стежки поезії Івана Франка // Укр. мова в середніх школах, гімназіях, ліцеях, колегіумах. – 2000. – № 6. – С. 118.

[264] *Тодчук Н.* Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: час і простір / Відп. ред. Н. Х. Копистянська. – Львів: ЛВІЛШ НАНУ, 2002. – С. 187.

[265] Типологію жіночих свідомостей на «сімейні» та «демонічні» запропонував В. Даниленко для характеристики жіночих персонажів «пізньої» прози Валерія Шевчука (*Даниленко В.* У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях В. Шевчука) // Слово і час. 2000. № 2. С. 22).

зв'язку з віршем-присвятою М. Вороного і головною героїнею повісті «Перехресні стежки» розглядав І. Денисюк[266].

Екзистенційний мотив у вірші «Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний…») становить один із елементів художньої транстекстуальності, що виникає на основі «приховування» мотивів із «Книги Еклезіаста» за емоційно-мінорними настороями наратора: *«І не думай, що тебе чекає! / За тим, що щезло – безхосенні жалі. / А напереді смерть усіх спіткає. / В бруднім завулку, в ясному шпиталі, / Чи в власнім ліжку – всім одна дорога! / Найкраща чвірка не заїде далі»* [т. 3; с. 169].

Вірш «Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний…»)» згідно з метричними законами силабо-тонічної системи віршування в умовах терцинного римування охоплює сімнадцять 5-стопових ямбічних строф з 2-складовою клаузулою та хореїчними (жіночими, парокситонними) римами, з яких цезурованими є 5, 6, 8 та 14 строфа. Ораторсько-декламативна манера викладу надає шостій терцині ліричного циклу «Із книги Кааф» функціонально константного значення, яке підкреслюється за допомогою внутрішнього заголовка, а тому за загальною ритмомелодикою циклу аналізований вірш Франка виконує функції своєрідної циклічної цезури на зразок «інтермедіальної вставки» для психологічної «розрядки» між морально-етичними віршами-«проповідями», віршами-притчами «Із книги Кааф».

Вірш «Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний…») як самостійний структурний елемент ліричного циклу «Із книги Кааф» у франкознавстві практично не досліджувався, що пов'язано насамперед і суспільною маргінальною рецепцією цього твору в часи Франка, яка була обмежена вузьким колом читачів «молодомузівського» альманаху «За красою». Саме з цієї причини, очевидно, й криптонім «Ф. Р.» залишився «загубленим у часі». Однак на сучасному етапі розвитку франкознавчої науки цей вірш заслуговує на особливу увагу дослідників як кредовий текст Франкової філософії духа на початку XX ст.: поетичний твір зі збірки «Semper tiro» є не тільки багатим джерелом для вивчення модерності письма його автора, а й становить собою важливий ключовий елемент ідейно-естетичної еволюції письменника, розвитку його морально-етичних поглядів на психологію взаємостосунків в інтимно-сімейній сфері[267].

[266] *Денисюк І.* «Усе мистецьке є символом…» (Розшифровані і нерозшифровані символи у «Перехресних стежках») // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т. 4 кн. – Львів: [ЛНУ ім. І. Франка], 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження. – С. 154.

[267] Див. також: *Челецька М.* Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). – С. 219–223.

«МОЄМУ ЧИТАЧЕВІ»

«Моєму читачеві» – третій за порядком вірш першого циклу книги Франка «Semper tiro» (1906), однойменного з назвою збірки. Разом із іншими віршами циклу (поезіями «Semper tiro» та «Сонет» – «Благословенна ти поміж жонами…») слугує своєрідним прологом до цієї поетичної книги, де його вперше й надруковано (с. 5–8) із зазначенням конкретної дати написання – 17. IX 1905. Автограф вірша не зберігся.

За жанром вірш «Моєму читачеві» – це водночас і поетичне звертання-заклик, і ліричне благословення. У цьому творі автор накреслює власне бачення свого ідеального читача, його психологічний портрет: *«Мій друже, що в нічну годину тиху / Отсі рядки очима пробігаєш / І в них народному заради лиху / Чи власним болям полегші шукаєш»* [т. 3, с. 102]. Характеристика образу читача в цій початковій строфі враховує його суспільні (*«народному заради лиху»*) та індивідуально-особистісні функції (*«чи власним болям полегші шукаєш»*). Тут Франко мовби примирює чи, точніше, синтезує два типи реципієнтів свого часу, на яких орієнтувалися, з одного боку, «стара» культурницька традиція (реалістично-позитивістський тип свідомості), а з іншого, «нова» література (декадентсько-модерністський тип свідомості). На час написання вірша актуальним залишався лист-звернення М. Вороного до українських письменників, опублікований у «Літературно-науковому вістнику» 1901 р., що його сьогодні вважають маніфестом раннього українського модернізму, як і не втратили тоді ще свого значення гасла європейського символізму та декадансу, пов'язані з творенням «мистецтва заради мистецтва» («штуки задля штуки», у Франковому формулюванні). Тому авторові вірша вкрай необхідно було підкреслити власну позицію в цьому питанні: читацький досвід не може бути ані загальним суспільним «надбанням», ані чиєюсь приватною «власністю», і в цьому принципова відмінність Франкового розуміння мистецтва як *«незглибимого творчого ремесла»* [т. 3, с. 101] від концепцій «соціально заангажованого мистецтва», з одного боку, і «мистецтва для мистецтва», з іншого.

Часову перспективу розгортання ліричної рефлексії автор окреслює як *«нічну годину тиху»*, ототожнюючи таким чином час творчості (ремесла) та час читання (сприйняття, рецепції), що наводить на висновок про творчу природу читання, отже, про те, що читач є творцем (митцем) за своєю природою. Така естетична концепція, незалежно від того, наскільки усвідомлював її сам автор, відповідає головним засадам сучасної рецептивної естетики, що спирається на діалогічне розуміння літературної комунікації: «Як творець завжди є водночас і реципієнтом у момент, коли він починає писати, так само й інтерпретатор [у цьому контексті інтерпретатор ідентичний читачеві. – *М. Б.*] мусить спершу увійти в гру як читач, коли він хоче вступити в діалог літературної традиції»[268], – стверджує, зокрема, Г.-Р. Яусс.

У другій строфі автор вірша поглиблює образ читача, «оживлюючи» його, реконструюючи його душевну реакцію на поетичне слово: *«Коли тобі хоч при одному слові / Живіше в грудях серце затріпоче, / В душі озветься щось, немов луна в діброві, / В очах огонь сльозу згасить захоче»* [т. 3, с. 102]. У цих рядках Франко немовби імпліцитно застерігає від формалістських підходів до поезії – і теоретичних (у наукових студіях адептів формалізму, структуралізму 20-х років XX ст., а пізніше постструктуралізму та деконструктивізму), і практичних (у поезії авангардизму та постмодернізму). Позиція Франка-поета у вірші «Моєму читачеві» є суголосною з багатовіковими герменевтичною та, частково, феноменологічною традиціями, що орієнтуються на розуміння поетичного слова як особливої динамічної субстанції сенсу, яка відкривається лише при глибинному прочитанні (Франко порівнює цей процес із відгуком *«луни в діброві»*), а також із не менш давньою риторичною традицією «живого слова», здатного запалювати або ж гасити в душах слухачів *«невидимий вогонь»*.

Третя строфа вірша «Моєму читачеві» – це ліричне благословення, з якого, власне, й висновується Франкова концепція ідеального читача: *«Благословлю тебе, щоб аж до скону твого / Доніс ти серце чисте й щиру душу / І щоб ти не зазнав сирітства духового, / В якому я свій вік коротать мушу»* [т. 3, с. 102]. Отже, ідеальним (а значить таким, що заслуговує на благословення), за Франком, є той реципієнт, котрий зберігає вірність слову, чистоту

[268] *Яусс Г. Р.* Естетичний досвід і літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2002. – С. 378.

духу та адекватність, неупередженість розуміння, які є запорукою від *«сирітства духового»*. Ліричний власне автор, за його ж зізнанням, зазнав на своєму віку «сирітства духового», але не через втрату естетичних чи етичних орієнтирів, а під тиском жорстоких соціально-політичних та психобіографічних обставин, які змушували поета уникати прямої художньої комунікації зі своїми читачами й одягати щоразу нові поетичні маски (то «каменяра», то «вічного революціонера», то «декадента»-«самовбійці» тощо). Тимчасом у книзі «Semper tiro» (як, зрештою, і в попередній збірці «Мій Ізмарагд») читачі – авторові сучасники – мали змогу розпізнати за силуетом «убогого сироти» постать самого письменника, творця справжніх «ізмарагдів» духу, від яких *«живіше в грудях серце затріпоче»*.

За способом адресації вірш «Моєму читачеві» вибудовує своєрідний комунікативний ланцюг: «автор – конкретний читач – суспільний читач – ідеальний (або зразковий) реципієнт», що закладається мірою інтимізації відношень між біографічним автором та адресатом вірша (спосіб звертання на дружнє «ти»). При цьому урочиста тональність викладу набуває невимушено-дружніх інтонацій, не переходячи на безглузду фамільярність, але водночас декларуючи постійну взаємоповагу і взаємоприязнь. Цього ефекту поет досягає завдяки оприявленню «свого» бажаного читача як реального друга, з яким можна обмінятися дружнім потиском руки, приязною посмішкою тощо. Така психологічна перспектива дає змогу Франкові перетворити умовно-узагальнену постать «свого Читача» у факт реальної дійсності.

Архітектоніку вірша «Моєму читачеві» можна описати за риторичною схемою: «звертання / вступ (перша строфа) – авторська аргументація (друга строфа) – благословення / завершення (третя строфа)». Тому композиція вірша взорована на риторичну модель, засновану на принципах апелювання, аргументування та переконання адресата. У цьому випадку щодо вірша «Моєму читачеві» необхідно розрізняти «нульового адресата» (адресат°), до якого автор звертається безпосередньо, та адресата «у підтексті» (адресат^) – опосередковану аудиторію реципієнтів, яка в різні часи по-різному буде приміряти «шати» ідеального (за Франковими мірками) читача на себе (до останньої категорії належать і всі колишні та прийдешні покоління інтерпретаторів цього вірша). З цією метою у творі використано стилістичні фігури риторичного звертання та благословення, а також синтаксичний прийом – граматичний період, який дає змогу

розгорнути основну думку тексту в межах однієї синтаксичної одиниці (три строфи = одному граматичному реченню).

Образно-асоціативні зв'язки у вірші «Моєму читачеві» створено шляхом використання прийомів художнього применшення (літоти) та перебільшення (гіперболізації) у першій строфі: адже не обов'язково читати потрібно лише вночі (часове звуження, применшення ролі читання), як і не обов'язково у кожному рядку повинно відображатися народне лихо чи приватний біль (перебільшення, розширення функцій художньої літератури); порівняння (*«наче луна в діброві»*) та персоніфікованої метафори (*«в очах огонь сльозу згасить захоче»*) – у другій; антитези благословенного спокою «*чистого серця й щирої душі*» та, з іншого боку, «*сирітства духового*» – у третій.

На версифікаційному рівні вірш, витриманий в урочистому, ораторсько-декламативному інтонаційному стилі, відповідає метричній моделі 5-стопового (у 7, 9 й 11 рядках – 6-стопового) ямба з перехресним римуванням у катренах. Прикметною особливістю цього вірша є також використання винятково жіночих рим (АВАВ).

Вірш «Моєму читачеві» успішно реалізує авторську творчу інтенцію на встановлення духового контакту з читачем, входження з ним у поетичний діалог. Актуальність цього твору визначає той факт, що у трьох строфах (а фактично в одному реченні) Франко у поетичній формі сформулював найважливіші концепти діалогічної моделі літературної комунікації (автор – текст – читач), що знайшли подальший розвиток та наукове обґрунтування у методологічних принципах літературознавчих напрямів XX ст. – рецептивної естетики, феноменології та герменевтики.

«НЕНАЗВАНІЙ МАРІЇ»

«Неназваній Марії» – вірш Франка, який відкриває цикл «Поклони» поетичної збірки «Давнє й нове» (1911). В однойменному циклі попереднього видання цієї збірки, що мало назву «Мій Ізмарагд» (1898), цей твір відсутній.

Вірш написаний 1908 р. у хорватському містечку Ліпіку (Славонія), де Франко перебував на лікуванні від 21 березня 1908 р. Автограф тексту був урятований лише «завдяки щасливому випадкові», оскільки в Ліпіку знесилений хворобою письменник звелів своєму синові Тарасові усі свої твори спалити[269]. Уперше твір було надруковано в журналі «Літературно-науковий вістник» (1908. – Кн. 6. – С. 417–418, без заголовка) разом із віршами «До Музи» і «Честь творцеві тварі! (Уривок)», написаними у тому ж місці і в один і той самий час, у зазначеному порядку, в якому їх автор і помістив до збірки «Давнє й нове» як доповнення до циклу «Поклони».

За місцем у життєтворчості автора вірш «Неназваній Марії» належить до періоду «катастрофи й катарсису», тож на його художній структурі лежить помітний слід катастрофи останнього десятиліття Франка, що мала індивідуально-екзистенційний (тяжка психофізіологічна хвороба[270]) та глобально-історичний виміри (Перша світова війна)[271]. Крім того, ключі до інтерпретації цього вірша можуть дати тогочасні наукові інтереси Франка: адже, за припущеннями біографів, у Ліпіку поет продовжував працювати над якоюсь теологічною статтею, мабуть, незавершеними «Сучасними дослідами над Святим Письмом»[272].

Тематичний діапазон вірша «Неназваній Марії» поєднує канонічні й апокрифічні мотиви з життя і страстей Ісуса Христа, Богородиці,

[269] *Мельник Я.* І остатня часть дороги… Іван Франко: 1908–1916. – С. 21, 23.

[270] Про це див.: *Франко І.* Історія моєї хороби // ІЛ. – Ф. 3. – № 185. – Арк. 1–13. Публікацію цього рукопису див. у згаданій вище книзі Я. Мельник «І остання часть дороги… Іван Франко: 1908–1916» (С. 384–391), а також передрук у вид.: Дзвін. – 2006. – № 5/6. – С. 146–147. Також про природу і причини хвороби Франка див.: *Горак Р.* Удар // Там само. – С. 141–145.

[271] Див.: *Тихолоз Б.* Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії. – С. 269.

[272] Див.: *Мельник Я.* І остатня часть дороги… Іван Франко: 1908–1916. –

а також старохристиянських «трьох святих грішниць», зокрема Марії Єгиптянки, образ якої ліг в основу поезії, написаної чотирма роками раніше, із загадковим криптонімом «Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний...») зі збірки «Semper tiro». Однак, рефлектуючи над темами і мотивами Святого Письма, Франко старанно приховує у своєму вірші джерело натхнення, вдаючись до моноцентричної відавторської нарації як способу оприсутнення рефлексії і таким чином інтимізуючи іпостась «я – Христа»[273]: *«І як блискавка заблисне, / То в її огні громовім / Ти побачиш нехотя / Образ мій в вінці терновім»* [т. 3, с. 188].

Текст вірша «Неназваній Марії» побудовано як уявний діалог, зітканий із реплік-спогадів, які через інтимізоване звертання ліричного суб'єкта *«моя мила»* справляють враження любовного переживання двох закоханих. Це дає підстави Л. Бондар стверджувати, що адресат Франкового вірша обов'язково повинен бути названим і що в ньому йдеться лише про стосунки поета з невідомою коханою[274]. У вірші «Неназваній Марії» автор, так би мовити, «привласнює», інтимізує символічний простір Святого Письма (зокрема Нового Заповіту) з його центральними образами Богородиці і Христа, занурюючись у вимір трансцендентного світу і повністю зливаючись із ним (можливо, що це був вплив Франкових хворобливих марень про переслідування «невидимими духами», які «будили зі сну різкими голосами»[275]).

Не шукаючи першопричин виявів *трансцендентного* у психофізіологічній природі, варто звернути увагу на літературно-естетичний контекст, у полі тяжіння якого перебуває аналізований текст. Оприсутнення цього контексту у вірші «Неназваній Марії» відбулося після того, як автор додав до нього заголовок, тобто власне у збірці «Давнє й нове». Заголовок-присвята, сконструйований за допомогою стилістичного засобу оксюморону, не лише є оригінальним виплодом поетичної уяви, а й концептуалізує Франковий поетичний ідеал жінки-мрії, реалізація якого можлива не в житті, а лише в творчому акті. Цей ідеал виникає як своєрідна сублімація реальних почуттів автора, його емоційного, морального та інтелектуального досвіду. У поезії «Неназваній Марії» цей досвід проступає *«незліченними гадками»* [т. 3, с. 187] на основі зв'язку «неназваних» ліричних голосів з образом Ісуса Христа. Апофатична «неназваність» ліричних голосів розділяє

[273] *Бондар Л.* Образ Ісуса Христа в інтерпретації Івана Франка // Записки НТШ. Праці філол. секції. – Львів, 1992. – Т. CCXXIV. – С. 129.

[274] Там само. – С. 129.

[275] *Франко І.* Історія моєї хвороби // Дзвін. – 2006. – № 5/6. – С. 146.

їх у видимому просторі, зв'язок із яким автор встановлює на основі принагідних речей, котрі вихоплює зір: «*Сизий голуб промайне», «Божа пчілка над цвіток / пролетить», «На стіні павук снує / Претонісінькую сітку», «<...> комарик забринить / на вікні <...> весною», «<...> закрякає ворона»* [т. 3, с. 187], *«<...> камінчик в воду кане»* [т. 3, с. 188]. Ефект просторового накладання зорових і слухових образів зовнішнього світу на внутрішній, емоційний поглиблює зв'язок між «верхньою» та «нижньою» свідомістю, що мотивує можливості «неназваного» (недомовленого) слова пробиватися крізь свідомість як ява-марення (чи сонна візія), балансуючи на тонкій межі раціонального й ірраціонального і кристалізуючись у своєрідній поетичній філософії імені.

Вірш «Неназваній Марії» розгортає образ автора, що обмежується функцією «поклону» (тобто можливістю надати творові присвяту) і вибудовує наративну модель, у якій граматичні особи суб'єктів викладу «я» і «ти» набувають семіотично експлікованого вигляду. Таким чином здійснюється мимовільне ототожнення ліричного образу Марії з образом Богородиці, а ліричного «я» – з образом Христа-страстотерпця.

Ліричний сюжет вірша «Неназваній Марії» побудований як інтроспективна вертикаль, «на дні» якої знаходиться ліричний суб'єкт, що звертається (волає) «з глибин» («de profundis») до «вершин» («exscelsior!»), де перебуває «неназваний» ліричний адресат, котрий у силовому полі імені Марії відчутно християнізується й асоціюється з образом Богородиці. Світ ліричного суб'єкта підтримують асоціативні «нитки» із зовнішнього (речового) світу, переданого лексемами *«бринить», «снує», «претонісінька», «сітка», «промайне», «сизий», «кане»* тощо. Цей світ монтажно скручується у ретроспективний («*Ти згадаєш, моя мила*», «*і ти спом'янеш / своє слово*», «*І згадаєш ти своє / Нудьгування в своїм світку*», «*Ти згадаєш*», «*То згадається тобі*» [т. 3, с. 187], «*Ти згадаєш лиш одно*», «*Все одно не відженеш*» [т. 3, с. 188]) і розкручується (в першій та останній строфах) у візійний ліричний сюжет («*Все тобі являться буду*» [т. 3, с. 187], «*І як блискавка заблисне <...>, / Ти побачиш нехотя*» [т. 3, с. 188]).

Домінантним образом вірша є символ «тернового вінця», що позначає мотив страждання від туги за фатальною «незнайомою», семантику якої поет раніше розкрив у вірші-видінні «Зближався день і сон прогнав (невинний)...» (1885). Цей символ у творі архетипізується

в іпостасі Ісуса Христа, як і адресатка вірша – «Неназвана Марія» – в постаті Богородиці, що додає до інтимної біографії ліричного суб'єкта несподівані пласти художньої умовності. Загалом вірш «Неназваній Марії» на цій підставі отримує притчево-алегоричний підтекст, який розкривається в інтертекстуальних (Святе Письмо) та автоінтертекстуальних зв'язках (вірші Франка «Ф. Р.», «Зближався день і сон прогнав (невинний)…», «Женщина. Алегорія на привітання товариства "Руських женщин" у Станіславові», «Привид», «Над великою рікою…» та ін., у яких по-різному висвітлюється проблема «неназваності» ліричної героїні, що, зрештою, стає наскрізним лейтмотивом пошуків розгадки для таємничої сутності «Вічно жіночого»).

Архітектонічно вірш «Неназваній Марії» складається із 9 чотирирядкових строф, написаних 4-стоповим хореєм, кожна з яких моделює окремий «кадр» ліричної свідомості, таким чином автономізуючи спогади як наративну перспективу. Цікавим є перехресне римування в катренах із невпорядкованим чергуванням жіночих та чоловічих рим. Причому у 1-й строфі маємо винятково жіночі рими, у 2–4-й перехрещуються чоловічі із жіночими, а починаючи з 5-ї, навпаки, жіночі домінують і мовби підпорядковують собі чоловічі рими, часто неточні (*заблисне / нехотя*).

Цей ритмічний малюнок у світлі ліричного сюжету видається невипадковим, оскільки жіночі, хореїчні рими є асоціативно «м'якшими», «податливішими» за чоловічі (ямбічні), а це дає змогу читачеві вже на ритмомелодичному рівні відчути той асоціативний зв'язок, який закладає автор в архетипізовані заголовок «Неназваній Марії» та символ «тернового вінця». Естетично трансформований світ зооморфної («*сизий голуб», «божа пчілка», «павук», «комарик», «ворона»*) або предметно-явищної символіки («*камінчик», «блискавка», «грім», «терновий вінок»*) у вірші упорядковано за допомогою стилістичного прийому прямої зорової градації, що утримує рецептивну увагу у фокусі «неназваності» (своєрідний варіант апосіопези – навмисного замовчування).

Отже, твір «Неназваній Марії» – це водночас приватний документ інтимного життя автора, виплід його одержимої хворобливими асоціаціями душі, а з іншого боку, цікавий зразок рефлексійної лірики Франка на релігійно-християнську тематику, що дає змогу глибше зрозуміти релігійну свідомість поета.

«БУДЬМО!»

«Будьмо!» – поетична мініатюра Франка періоду «катастрофи й катарсису». Згідно з авторським датуванням (в автографі), твір «написано д. 26 вересня 1914», тобто невдовзі (за кілька місяців) після початку Першої світової війни та фактично через три тижні після вступу до Львова російських військ (3 вересня 1914 р.). Уперше опубліковано у виданні: З великого часу: Воєнний літературно-науковий збірник. – Львів, 1916. – С. 48 (разом з іншими Франковими поезіями періоду Першої світової війни – «А ми з чим?» та «Царські слова»).

Збереглися два автографи вірша (ІЛ. – Ф. 3.– № 232. – С. 165 [автограф 1], с. 207 [автограф 2]), перший без заголовка, другий під титулом «Будьмо!». У кінці тексту першого автографа – знак оклику, другого – крапка. Інших різночитань між автографами немає.

За жанром це морально-філософська поетична максима, що належить до гномічної жанрово-стильової тенденції Франкової творчості і за своєю лаконічністю та афористичністю нагадує «строфи» «Паренетікону».

Твір є сконцентрованим у формі віршованого афоризму-гноми виразом ставлення Франка до тих історичних викликів і перспектив, перед якими поставила українську націю Перша світова війна. Зовнішнім приводом до написання поезії, вочевидь, стала напружена воєнна ситуація окупованого Львова, який здався російським військам без збройного опору і зазнав значних матеріальних збитків та моральної наруги від чужинців-зайд. Водночас саме тоді почалося формування легіону Українських Січових Стрільців, що мислилося як спроба відродження українського війська, а відтак, – як шлях до здобуття власної державності у вирі світових воєнних катаклізмів. Прикметно, що активним учасником національно-визвольних змагань цієї пори став, зокрема, і син письменника Петро Франко, який уже 20 серпня 1914 р. зголосився до Української Бойової Управи, а 15 вересня 1914 р. прийняв військову присягу і в чині поручника став старшиною військової розвідки УСС. Можливо, батьківські переживання і роздуми з приводу цієї родинної події – мужнього й національно свідомого вчинку рідного сина, – поміж іншим, мотивували, зосібна, й написання вірша-заклику «Будьмо!».

Поезія має виразно інвокативний характер і звернена до колективного адресата – вочевидь, українського народу та, зокрема, борців за його свободу і незалежність, яким ліричний власне автор адресує свій етично-політичний імператив: «*Будьмо хоч трупами, та трупами вельмож, / Що на велике діло спромоглися, / Але не трупами тих завалидорог, / Що в боротьбі безцільній знемоглися*!» [т. 52, с. 209]. Цей заклик до честі й гідності своїх земляків формує високий етос шляхетності і відваги, в основі якого – ідея «великого діла» – вочевидь, справи національного єднання й відродження, здобуття власної державності у круговерті світової війни. При цьому це «велике діло» Франко-поет, як і Франко-політичний мислитель, ставить у пряму залежність від етичної зрілості та готовності рідного народу до великих випробувань.

Емоційна тональність твору піднесено-урочиста, патетична, з нотками трагічно-фаталістичної приреченості на «смерть на шляху» (одна з центральних міфологем франківської «символічної автобіографії», у цьому разі конкретизована в танатичному образі трупів) і водночас світлої оптимістичної віри в перемогу «великого діла». Поетичний дискурс побудований у модусі належного (бажаного, необхідного, конечного) за логіко-смисловою схемою: «Не А, а Б». Інтонаційний стиль цього звернення ораторсько-декламативний, увиразнений нечисленними, але доречними лексичними засобами, риторичними та синтаксичними фігурами: категоричним імперативом «*Будьмо*», наскрізною антитезою «великого» і «малого» (*«трупи вельмож» / «трупи завалидорог»; «велике діло» / «безцільна боротьба»* – ця бінарна опозиція утворена контекстуально антонімічними епітетами), що відлунює в точній жіночій римі «*спромоглися / знемоглися*».

4-рядковий вірш зі схемою римування аВаВ написано сильно пірихізованим ямбом (у непарних рядках – 6-стоповим, із понадсхемними наголосами; у парних – 5-стоповим).

Віршований афоризм «Будьмо!» – одне з останніх формулювань франківського етичного «категоричного імперативу» та його політичного заповіту, поруч із пізнішими поезіями «А ми з чим?» (1915) та «Зоні Юзичинській» (1916).

«SIC TRANSIT…»

«Sic transit…» – філософсько-лірична медитація Франка періоду «катастрофи й катарсису». Згідно з авторським датуванням, «писано д[ня] 19 цвітня 1915 р.» [т. 3, с. 388]. Уперше опубліковано в газеті «Літературна Україна» (1966. – 26 серпня). Зберігся автограф (ІЛ. – Ф. 3. – № 232. – С. 177–178).

Назва поезії «Sic transit…» – перша частина латиномовного афоризму «Sic transit gloria mundi» (*лат.* «Так минає світова слава»). Як відомо, цей крилатий вислів походить із книжки середньовічного філософа й теолога Томи Кемпійського «Наслідування Христа» (1418) і вказує на скороминущість людського життя й мирської слави. Ця фраза, зокрема, вживається під час церемонії обрання Папи Римського, коли на знак мінливості влади і слави перед ним тричі спалюють клоччя.

Франко, вочевидь, у заголовку вірша недаремно звернувся до цього вислову – і недаремно урвав його на півслові. Йому справді в цьому творі йшлося про скороминущість людського життя, але далеко не тільки людської слави. Ліричний власне автор звертається до анонімної ліричної адресатки і водночас головної героїні поезії – самотньої старої пані, яка до сивих літ зберегла свою цноту, так і не створивши власної сім'ї. Цей мотив оскарження фальшивої цнотливості відомий із творів збірки «Semper tiro» – «Ти йдеш у вишукано-скромнім строї…» та «Ф. Р.» («Дівчино, каменю дорогоцінний…»). Як і героїня вірша «Ти йдеш у вишукано-скромнім строї…», пані з «Sic transit…» також пройшла «*поуз криницю втіхи життьової*» [т. 3, с. 167], так і не зазнавши радощів кохання й щастя материнства. Лише спогади про невідворотно втрачену «юність веселу» живлять її посивілу душу.

Архітектоніку твору складають п'ять 4-рядкових строф із перехресним римуванням АВАВ. Кожна строфа містить відносно завершений епізод ліричного сюжету вірша, що відображає певну фазу біографії його героїні, періоди її життєвого циклу, причому пори людського віку традиційно асоціативно уподібнені до пір року: I – весна (рання юність), II – літо (молодість), III – осінь (зрілість), IV– зима (старість), V – повернення в юність (весну – «*вечір маєвий*») – у модусі спомину.

Проте філософський сенс цього вірша ширший за його безпосередню тему й ліричний сюжет. Вочевидь, це твір далеко не тільки про згадану «стару діву» – у певному сенсі він і про самого поета, що в старшому віці опинився наодинці з фізичними хворобами й душевними стражданнями, і загалом про кожну людину, життя якої надто швидко минає, сповнене невідворотних утрат, без жодного шансу повернутися в «юні дні, дні весни». Зрозуміло, маємо справу з черговою варіацією ванітативного мотиву, одного з найпоширеніших у філософській ліриці всіх часів і народів, у тім числі і Франковій (пор. «газелю» «Дармо» з періоду «романтичного ідеалізму»). Проте особлива цінність цього твору – не так естетична, як екзистенційна – полягає в тому, що цього разу ідею всепроминальності земного буття поетично формулює не многонадійний юнак, який стоїть тільки-но на початку свого шляху і ще, може, й не зазнав ані справжніх радощів, ані справжніх випробувань, а умудрений життєвим досвідом зрілий чоловік на самому порозі смерті. Для нього це вже не просто багато разів чута банальна фраза, а одвічна екзистенційна істина, вистраждана власним життям і відкрита у власнім серці.

Мовностилістична «фізіономія» твору декорована виразними епітетами («*юність весела*», «*гаряче, бурливе <…> літо*», «*осінь спокійна й багата*», «*тісна, тепла кліть*», «*чужі та привітнії діти*», «*поморщене <…> чоло*», «*чудовий сусід*»), порівняннями («*Безхмарно, виразно, немов на тарелі <…>*»; «*Загляне й відійде, немов скаже до себе "не тут"*»; «*Щось замиготіло, мов споминка мила*»), розгорнутими метафорами, здебільшого персоніфікованими («*Розсипалися твоїх утіх солов'їнії трелі, / Але твоя цнота мовчала*»; «*По хвилях фортуни твій човник скакав розмаїто*»; «*Часом лиш грижа до твоєї загляне кімнати*»; «*Забула й грижа в твій покій заглядать*» [т. 3, с. 388]). Своєрідності лексичній палітрі вірша надають варваризми «*авантюра*», «*фортуна*».

Поезію написано різностоповим амфібрахієм зі спорадичним вкрапленням інших ритмічних конструкцій. Так, Б. Бунчук зауважує у її віршовій структурі 3 анапестичні та 2 «неметричні» (дольникові) рядки[276]. Такий версифікаційний еклектизм свідчить про формальну недовершеність, «невигладженість» Франкового віршування останніх років життя, коли поетові вже не завжди вистачало часу, сили, наполегливості й вимогливості, щоб довести вірш до високого рівня ритмічної досконалості, характерного для його творчості попередніх періодів.

[276] Див.: *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка. – С. 247.

«ЗОНІ ЮЗИЧИНСЬКІЙ»

«Зоні Юзичинській» – один із останніх віршів Франка, написаний незадовго до смерті поета. Уперше без назви-присвяти був друкований у «Календарі на рік 1919 і початок 1920 року з церковним уставом, багатим літературним додатком та практичними статтями з області: господарства, гігієни, способу відбудови церквей, селянських домівств, поширення знань та ін.» під рубрикою «До Впов. і Високодостойних передплатників нашої "Бібліотеки"» з коментарем-зверненням «до всіх двигачів нашої культури» (автограф: ІЛ. – Ф. 3. – № 232). Ініціатором другої публікації вірша був о. Й. Застирець, який опублікував текст у журналі «Життя і знання» (1936. – № 5. – С. 140). Присвята-заголовок уперше з'явилася лише в 20-томному виданні творів Франка.

Поезія виникла під час перебування Франка у «Приюті для хорих і виздоровців УСС» у Львові, що належав Народній лічниці по вул. П. Скарги, 2-А[277] і була записана як автограф на пам'ять від знаменитого поета за чотири місяці перед смертю у блокноті сестри милосердя, студентки-слухачки двосеместрового університетського курсу (1913/14) С. Юзичинської, про яку Франко, як зізнавався у листі до дружини від 24. III. 1915, практично нічого конкретного не знав, хоча в його житті вона була не випадковою студенткою, а доброю знайомою[278]. За припущенням Я. Мельник, З. Юзичинська могла бути також прототипом поезії, написаної у притулку 17. 02. 1916 р. – «Ще не близько весна»[279], хоча, можливо, у ній ідеться про іншу сестру-жалібницю – Софію (Зосю) Монджейовську-Гончар, авторку спогаду про Франкову «мандрівку» містом з притулку додому[280].

Залежно від типу публікації текст вірша отримував різні жанрові параметри: у рукописі вірш характеризується ознаками жанру «дарчого надпису»; у першодруці поезія під назвою «Не мовчи» належить до різновиду імпровізованої лірики; а в публікації Й. Застирця квалі-

[277] *Мельник Я.* І остання часть дороги… Іван Франко: 1908–1916. – С. 132, 145.
[278] *Горак Р.* Дві постаті. – С. 143–144; 132, 145.
[279] *Мельник Я.* І остання часть дороги… Іван Франко: 1908–1916. – С. 146–147, 381)
[280] *Монджейовська-Гончар З.* Останні дні з Франком: Спогад про великого письменника // Неділя. – 1936. – Ч. 20 (389). – 24 травня.

фікується як духовна заповідь вибраним – «високодостойним», виконуючи функції «сильної перестороги для земляків перед гіршими чеснотами»[281]. У наступних редакціях з отриманням заголовка-присвяти «Зоні Юзичинській» вірш виходить за межі формального дедикаційного жанру і тому за своєю жанровою репрезентацією є водночас й імпровізацією, й авторським заповітом, і відповіддю-закликом, і звертанням-реплікою у діалозі автора з адресатом, і «соборним посланням» – пересторогою до майбутніх читачів, й авторським ліричним монологом, повчанням і посланням водночас.

Поезія «Зоні Юзичинській» окреслює морально-етичну проблему, яка є тематичним розширенням питань, що їх ставить автор ще у вірші з циклу «Із книги Кааф» «Якби ти знав, як много важить слово…». Ідея вірша – пробудити в читача за посередництвом адресата чесноту справедливості, співчуття до своїх ворогів – заздрісників та клеветників. Звідси, у світоглядному ключі моральна проблематика вірша опирається на норми і приписи християнської етики, які й пропагуються через звернення до конкретного адресата – сестри милосердя з притулку, та бажання автора підкреслити її чесноти. За своїм пафосом вірш – мажорно-піднесений, декларативний, хоч його емоційна тональність спрямована на розкриття загального песимістичного стану людства з перспективи його різних життєвих позицій. За способом адресації вірш спрямований на конкретну особу і призначений для приватного вжитку, однак за наративною структурою тексту виходить за рамки адресного повідомлення, у якому граматичне «ти» набуває узагальнено-оцінних стратегій. Функція повчання у вірші підкреслює його металогічний характер з наявністю ключових образів – алегоричних знаків (заздрість – «*оса*»; клевета, поговір – «*гадюка в корчи*»), алюзійних порівнянь, які виникають у контексті Святого Письма («*хоч би ушам глухим, до німої гори*»). Урочистості повчального тону додає використана книжна лексика (старослов'янізм «*велегласно*», застаріле слово «*слямазарність*»).

Вірш складається з двох метрично рівнозначних 6-рядкових строф, які римуються за типовою для шестивірша схемою ABABCC, кожна з яких зі свого боку замикається у строфічне кільце (з використанням стилістичного засобу художнього мовлення – анепіфори), у структурі якого міститься елемент риторичного заклику: «*не мовчи!*» (1-а строфа), «*говори!*» (2-а строфа). Наявність цих риторичних елементів передбачає віршовий розмір (неврегульований 3–4-стопо-

[281] *Горак Р.* Дві постаті. – С. 143.

вий анапест) з послідовною редукцією стоп (таким чином, останній рядок строфи є всього лише одностоповим). Чітка настанова на протиставлення обох строф підкріплюється версифікаційно – завдяки чергуванню дактилічних і ямбічних рим. Отже, ефект дидактичності досягається за допомогою риторичних засобів (анепіфори, заклику), що підкреслюються формально-граматичними засобами (форми дієслів наказового способу 2-ої особи однини).

Рецепція цього тексту риторично-прогностична, задана в самій ораторсько-декламативній авторській манері віршованого звертання. Суспільний резонанс вірша пов'язаний з історією його публікації: текст, який був призначений для приватного вжитку (альбомний характер вірша), завдяки опублікуванню набуває публічного резонансу і перетворюється у текст-заповіт, у якому функція адресата є лише формальною назвою вірша.

Водночас «Зоні Юзичинській» становить типовий зразок жанру альбомної лірики і є одним із класичних репрезентантів цього окремого різновиду дедикаційної поезії у творчості Франка.

«ПРИЄМНИЙ ВИД»

«Приємний вид» – одна з останніх поезій Франка, лірична мініатюра періоду «катастрофи й катарсису».

Згідно з авторським датуванням, твір «написано д[ня] 8 лютого 1916» [т. 3, с. 394]. Зберігся автограф (ІЛ. – Ф. 3. – № 430. – С. 435), за яким вірш уперше було опубліковано 1976 р. в ЗТ [т. 3, с. 394].

За зовнішніми ознаками твір належить до пейзажної лірики, у якій зміни в природі (особливо кліматичні й погодні) часто стають алегоричною ілюстрацією до аналогічних змін у суспільному житті: «*Приємний вид, коли бурхливе море / Після хуртовини втишається, / Коли після важких сльотливих хмар / Лазурем небо чистеє пишається, / Коли війна нелюдяна кривава / На мир переміняється, / І ворожнеча між двома людьми лукава / Щирою приязню устороняється*» [т. 3, с. 394].

Проте за умови глибшого, контекстуального прочитання в художній системі лірики останніх літ життя та Франкової поезії загалом (і насамперед – її гномічно-афористичної жанрово-стильової тенденції) вірш «Приємний вид» сприймається у філософському ракурсі – як художнє осягнення істини (а саме закону) буття. Заспокоєння розбурханих зовнішніх, природних стихій символізує внутрішнє, душевне умиротворення, узгодження духового і тілесного, сущого і належного. «Вічні переміни і гармонізація всього сущого»[282], – так, зокрема, тлумачить Р. Гром'як універсально-світоглядний сенс цього зворушливо-простого, на позір, але водночас глибоко символічного й філософічного твору, що має також вагоме екзистенційно-психологічне значення для збагнення фінальної фази духової еволюції його автора. Адже прикметно, що після грізних, моторошних картин довготривалих воєнних жахіть естетична свідомість поета незадовго до його відходу у вічність, ще до закінчення Першої світової війни, породила ясну й погідну візію ідеального стану всезагального примирення й заспокоєння.

[282] *Гром'як Р.* Феноменологія естетики Івана Франка // Записки НТШ. – Львів, 2005. – Том CCL (250). – С. 233.

Провідним образо- та смислотворчим чинником у художній структурі поезії є мотив стишення бурі, ймовірно, запозичений із Біблії: лише в тиші і спокої чутно голос Божий, лише тоді промовляє він до людських душ, коли вони звільняються від марноти й ворожнечі. Пор. розгорнуту алегоричну картину богоявлення (теофанії) в старозаповітному оповіданні про з'яву Єгови пророкові Іллі з Першої книги Царів (1 Цар. 19:9–13), а також її численні відгомони у Новому Заповіті (див., зокрема: Мр. 4:35–41; Мт. 8:23–27; Лк. 8:22–25). Цей мотив має також широке автоінтертекстуальне поле у творчості Франка (від ранніх поезій «Схід сонця» та «Путь життя» до пізніших варіацій у новелі «Сойчине крило» та філософській поемі «Мойсей»).

Композицію твору визначає побудований за принципом антиклімаксу (зворотньої градації) ланцюг із чотирьох образів, які послідовно ілюструють поступові трансформації в різних буттєвих сферах (море – небо – взаємини народів – стосунки окремих людей), проте з однаковим вектором: від війни до миру, від руху до спокою, від ворожнечі до приязні, від ненависті до любові.

Поетичний дискурс витримано в модусі спокійно-врівноваженої, задоволеної констатації знеособленим, «закадровим» ліричним власне автором неухильності цих телеологічних змін, їхньої онтологічної конечності і трансцендентної наперед визначеності. Цей яскраво катафатичний дискурс розгортається у сливе ідилічній емоційній тональності, піднесеному ораторсько-декламативному стилі, увиразненому домінантною моделлю риторичного ствердження, паралельно-симетричною будовою синтаксичних конструкцій, шерегом гомологічних антитез (*буря, хуртовина / тиша, спокій; сльотливі хмари / небо чистеє; війна / мир; ворожнеча / приязнь*), підсилених влучними епітетами (*«приємний вид», «бурхливе море», «важкі сльотливі хмари», «війна нелюдяна кривава», «ворожнеча <…> лукава», «щира приязнь»*) та метафорою-персоніфікацією (*«Лазурем небо чистеє пишається»*).

«Восьмивіршову будову з римуванням Ab'cb'DbDb' має твір "Приємний вид" (1916)», – відзначає Б. Бунчук[283]. За спостереженнями дослідника, це неврегульований ямбічний різностоповик Я3-6, що закінчується дактилічним рядком (Д4)[284]. Визначальну роль у ритмічній організації вірша відіграють точні дієслівні дактилічні рими (*втишається / пишається / переміняється / устороняється*), що «в'яжуть» між собою парні рядки.

[283] *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка. – С. 255.
[284] Там само. – С. 244.

Вірш «Приємний вид», попри його невеликий обсяг і версифікаційну недосконалість, – це яскрава, пластична ілюстрація до діалектично складної, суперечливої світоглядно-естетичної природи поезії «катастрофи й катарсису» зокрема і Франкової життєтворчості загалом, оскільки, за логікою ліричного сюжету цього твору і «метасюжету» «символічної автобіографії» письменника-мислителя, катастрофа неодмінно переходить у катарсис, страждання породжує очищення, боротьба призводить до гармонії.

Додатки

РЕКОМЕНДАЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ до ІІІ тому «Франківської енциклопедії» («Іван Франко: поетичні твори»)

Пропоновані матеріали розроблено спеціально для авторів статей до ІІІ тому «Франківської енциклопедії» – «Іван Франко: поетичні твори». Матеріали мають рекомендаційний характер і включають у себе орієнтовні схеми написання статей про окремі поетичні твори, цикли, збірки (поетичні книги) і список основних джерел та рекомендованої літератури. Головна мета цих матеріалів – не стільки формальна чи методологічна уніфікація написання статей до «Франківської енциклопедії», скільки окреслення академічних стандартів творчої співпраці учених-франкознавців, що виконують цей проект, базованих на засадах наукової ґрунтовності та системності.

Додаток 1 Орієнтовні схеми написання статей до ІІІ тому «Франківської енциклопедії» («Іван Франко: поетичні твори»)

Пропоновані нижче схеми – не набір догматичних приписів, а лише методичний орієнтир, що відображає максимально повну й багатоспектну теоретичну модель комплексного аналізу та інтерпретації літературно-художнього твору (циклу, збірки творів) як естетичної цілості.

Можливі альтернативні підходи до аналізу та інтерпретації твору, якщо вони науково обґрунтовані й доцільні у кожному конкретному випадку.

Порядок аналізу та інтерпретації поетичного твору (циклу, збірки) може бути частково модифіковано залежно від творчих намірів та логіки мислення дослідника.

Елементи художньої структури поетичного твору (циклу, збірки) (змісту, внутрішньої та зовнішньої форми) слід аналізувати лише за їхньої наявності.

При написанні статей необхідно спиратися на науковий досвід попередніх дослідників Франкової поезії (див., зокрема, *додаток 2.* «Список основних джерел та рекомендованої літератури», пункт VII. «Монографії про поезію Івана Франка»; пункт VIII. «Статті та розділи колективних праць»), означувати головні інтерпретаційні парадигми у її літературно-критичній, літературно-науковій, перекладацькій, мистецькій та громадській рецепції.

Наукова інтерпретація художнього сенсу твору (збірки, циклу), незважаючи на її природну й закономірну суб'єктивність, має враховувати множинність наявних у франкознавстві тлумачень, по змозі верифікувати їх з позицій сучасного рівня знань про життя, творчість і світогляд письменника і стреміти до якомога більшої адекватності авторській інтенції.

1.1. Схема статті про поетичний твір

1. Назва (заголовки й підзаголовки, варіанти назви тощо).

2. Попередня дефініція – визначення приналежності твору до певного жанру, періоду творчості письменника, художнього напряму (течії), культурно-історичної епохи тощо.

3. Творча історія:

– час і місце написання (якщо відомі);
– атрибуція (проблема авторства);
– джерела тексту (збережені автографи, копії, списки);
– етапи становлення і розвитку тексту (відомі редакції та варіанти);
– першодрук, наступні публікації (прижиттєві й посмертні, авторизовані й неавторизовані).

4. Джерела та контекст:

– культурно-історичний;
– психобіографічний;
– світоглядно-філософський;
– літературно-естетичний.

5. Твір як художнє ціле: проблематика і поетика.

5.1. Генологічна природа (рід, жанр, метажанр, жанрова модифікація).

5.2. Предмет поетичної рефлексії (проблемно-тематична основа):

• проблематика (філософська, морально-етична, екзистенційна, психологічна, етологічна, соціальна, національна, політична, релігійна тощо);
• тематика;
• ідея (провідна думка);
• світоглядний вектор (ідеалістичний / матеріалістичний / дуалістичний / позитивістичний тощо).

5.3. Емоційно-естетична модальність:

• пафос та його різновиди (героїчний, трагічний, комічний, трагікомічний, драматичний, ліричний, сентиментальний (мелодраматичний), елегійний, ідилічний, романтичний, патетичний);
• емоційна тональність (мінорна / мажорна, оптимістична / песимістична, життєствердна / занепадницька тощо);
• естетична модальність (відношення до естетичних категорій: прекрасне, потворне, піднесене тощо).

5.4. Суб'єктна організація:

• комунікативна модальність – спосіб адресації (зверненість до суб'єкта – адресата, читача, реципієнта; інвокативність, адресність, референтність / безадресність, автокомунікативність, інтроспективність, герметизм, ізоляціонізм);
• відношення біографічного автора і ліричного суб'єкта: автобіографізм / рольова поезія;
• образи автора та наратора (експліцитний / імпліцитний автор; ліричний суб'єкт: «власне автор», ліричний герой, ліричний персонаж, ліричний чи епічний оповідач / розповідач);

• образ читача (ліричний адресат: реальний / фіктивний (ідеальний);
• система персонажів (якщо є дійові особи).

5.5. Наративна організація:

• спосіб художнього викладу – тип наратії (роздум, опис, оповідь / розповідь; монолог / діалог / полілог; граматична особа суб'єкта викладу – «я», «він», «ми», «ти» тощо);
• система точок зору (просторова, часова, психологічна, фразеологічна, оцінна);
• тональність викладу (урочиста, офіційна, невимушено-дружня, інтимно-ласкава, жартівлива, насмішлива, фамільярна, вульгарна), інтонаційні теми.

5.6. Сюжетно-композиційна організація:

• сюжетотворчі конфлікти (громадські, політичні, соціально-економічні, міжнаціональні, побутові, виробничі, морально-етичні, внутрішньо-психологічні, світоглядно-філософські), колізії, ліричні ситуації;
• сюжет, його елементи і тип (ліричний / епічний / драматичний; фабульний / безфабульний; зовнішньо-подієвий / внутрішньо-психологічний; лінійний, або хронікальний / концентричний, або каузальний);
• архітектоніка (зовнішнє членування тексту на частини);
• поетична композиція (внутрішні структурно-смислові сегменти тексту та їхнє взаємне розташування), її тип: подієва, або фабульна (у т. ч. хронікальна, ретроспективна, монтажна, вільна) / описова / психологічна (асоціативна); тотальна / фрагментарна (мозаїчна); замкнута / відкрита; вільна / зв'язана; концентрична / лінеарна.

5.7. Іконосфера (система образів, художній світ):

• домінантний тип образності (автологічний / металогічний / суперлогічний);
• форми художньої умовності (алегоричність, символіка, притчевість (параболічність), фантастика, гротеск, іронія) та семантична багатошаровість:
1) зовнішній стимул (об'єктивна реальність);
2) предметна символіка (естетично трансформований світ, образно-опосередковано представлений у художньому творі);
3) внутрішня емоційна реакція (суб'єктивне переживання);
• ключові образи:
концепти («чисті» чи упластичнені, персоніфіковані абстракції), символи (багатозначні знаки), деталі (зорові, слухові, запахові, дотикові, моторні, психологічні), описові образи-картини (пейзажні, портретні, інтер'єрні, батальні, образи-артефакти);
одиничні (індивідуальні образи, образи-характери, образи-типи) та узагальнені (образи-лейтмотиви, топоси, архетипи);
• хронотоп (художній час / простір).

5.8. Інтертекстуальність:

• типи інтертекстуальних зв'язків – за Ж. Женеттом (власне інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність) + автоінтертекстуальність;
• текстуальні запозичення – цитації, аплікації, ремінісценції, алюзії, парафрази;

• наслідування, у т. ч. репродукція, стилізація, епігонство, плагіат;
• варіація, пародія, переробка, переспів.

5.9. Стилістика і риторика (поетична мова і стиль):

• художня лексика (синоніми, антоніми, омоніми, пароніми; історизми, архаїзми, неологізми, поетизми, екзотизми, вульгаризми, жаргонізми, арготизми, канцеляризми, професіоналізми, терміни, техніцизми, іншомовні слова, зокрема варваризми, старослов'янізми тощо);
• тропи: метафоричні (епітет, порівняння, метафора, персоніфікація, алегорія, символ) та метонімічні (метонімія, синекдоха, антономазія, асоціонім, перифраз, гіпербола, літота, евфемізм, оксиморон, антифразис, іронія, сарказм);
• поетичний синтаксис: стилістичні фігури:

синтаксичні: 1) фігури повторення, чи накопичення: анафора, епіфора, епанафора (стик), кільце (анепіфора, або епістрофа), тавтологія, плеоназм, ампліфікація, полісиндентон, рефрен; 2) фігури конструкції (розміщення, переміщення – взаємного розташування слів і виразів): інверсія, паралелізм, градація (клімакс, антиклімакс), амфіболія, анаколуф, метатеза, парентеза, парономазія, хіазм, ярмо; 3) фігури протиставлення: антитеза, оксюморон; 4) фігури уникнення, або опущення (пропуску): еліпсис, апосіопеза (умовчання), асиндетон, апокопа, синкопа);

риторичні: риторичне запитання, риторична відповідь (апокриза), риторичне звертання (апострофа), риторичне заперечення (апофазія), риторичне ствердження, риторичний вигук, риторичний оклик.

5.10. Версифікація (поетична форма):

• система віршування;
• метрика (віршовий розмір, стопи, цезури, клаузули тощо);
• строфіка (у т. ч. канонізовані, «тверді» віршові форми);
• фоніка (у т. ч. римування);
• ритмомелодика (у т. ч. віршова інтонація – наспівна (куплетна, пісенна, романсова), говірна (розмовна), ораторсько-декламативна).

6. Рецепція твору:

– суспільна (громадський резонанс);
– літературно-критична (прижиттєві рецензії, відгуки, огляди);
– літературно-наукова (літературознавча);
– перекладацька (переклади іноземними мовами);
– мистецька (інтерпретації засобами інших мистецтв – малярства, графіки, скульптури, музики, театру, опери, кіно тощо).

7. Висновки: місце, роль та значення твору в ідейно-естетичній еволюції письменника, літературному процесі його часу та подальшій історії національної літератури.

8. Бібліографія.

1.2. Схема статті про поетичний цикл

1. Назва (заголовки й підзаголовки, варіанти назви тощо).

2. Попередня дефініція.

3. Склад (загальна кількість творів, їхні назви, розташування, нумерація, походження, хронологічний діапазон).

4. Творча історія:

– час і місце створення (комплектування та компонування циклу як системної цілості);
– атрибуція (проблема авторства);
– джерела тексту (збережені автографи, копії, списки);
– етапи становлення і розвитку тексту (відомі редакції та варіанти);
– першодрук, наступні публікації (прижиттєві й посмертні, авторизовані й неавторизовані).

5. Джерела та контекст:

– культурно-історичний;
– психобіографічний;
– світоглядно-філософський;
– літературно-естетичний.

6. Цикл як художнє ціле: проблематика і поетика.

6.1. Тип циклу (концентричний, лінеарний, монтажний, колажний) *і принципи циклізації* (хронологічний, топологічний, генетично-інтертекстуальний, жанровий, змістово-тематичний, пафосний, емоційно-асоціативний, суб'єктний, сюжетний, формально-поетичний); наявність *субциклів* (внутрішні цикли, цикл-у-циклі).

6.2. Генологічна природа (родові, жанрові, метажанрові ознаки циклу, жанровий діапазон творів, що входять до його складу).

6.3. Предмет і тональність поетичної рефлексії-переживання (проблематика, тематика, провідні художні ідеї, домінантний пафос, настроєвість).

6.4. Суб'єктна організація (моно- чи полісуб'єктна; домінантний тип ліричного суб'єкта, його внутрішньоциклова еволюція чи трансформація).

6.5. Сюжетна основа (тип і спосіб організації загального «метасюжету» циклу, центральні мотиви, їхній зв'язок і динаміка розвитку).

6.6. Архітектоніка і композиція циклу (зовнішнє членування, внутрішні структурно-смислові сегменти та їхнє взаємне розташування, діалогічні відносини текстів всередині циклу, спосіб зчеплення (аналогічний, контрастний, об'єктивно-подієвий, суб'єктивно-емоційний, логічний – логіко-смисловий, логіко-сюжетний, логіко-часовий, логіко-просторовий).

6.7. Іконосфера (образний світ циклу: тип образності, хронотоп, провідні образи та лейтмотиви).

6.8. Інтертекстуальність (форми, типи і функції міжтекстової взаємодії).

6.9. Стилістика і риторика (поетична мова).

6.10. Версифікація (поетична форма).

7. Рецепція циклу:
– суспільна (громадський резонанс);
– літературно-критична;
– літературно-наукова (літературознавча);
– перекладацька (переклади іноземними мовами);
– мистецька (інтерпретації засобами інших мистецтв – малярства, графіки, скульптури, музики, театру, опери, кіно тощо).

8. Висновки: місце, роль та значення твору в ідейно-естетичній еволюції письменника, літературному процесі його часу та подальшій історії національної літератури.

9. Бібліографія.

1.3. Схема статті про поетичну збірку (книгу)

1. Назва (заголовки й підзаголовки).
2. Попередня дефініція.
3. Творча та видавнича історія:
– час і місце видання, видавництво (видавець), редагування (літературне, наукове тощо), типографія, наклад, поліграфічні особливості (папір, оправа тощо), художнє оформлення, наявність ілюстрацій;
– перевидання (прижиттєві й посмертні, авторизовані й неавторизовані);
– час і місце створення (комплектування та компонування збірки як системної цілості);
– творчий задум, попередні робочі варіанти назви, плани, їхні редакції, співвідношення «задум / реалізація»;
– джерела тексту (збережені автографи, копії, списки);
– етапи становлення і розвитку тексту (відомі редакції та варіанти; редагування й авторедагування, цензурні й авторські зміни в тексті збірки).
4. Джерела та контекст:
– культурно-історичний;
– психобіографічний;
– світоглядно-філософський;
– літературно-естетичний.
5. Склад, архітектоніка і композиція збірки.
– *Загальна кількість творів*, їхнє походження, попередні публікації, хронологічний діапазон.
– *Архітектоніка* (зовнішнє членування збірки на частини, розділи, підрозділи тощо, наявність нумерації творів і циклів, розділів, частин).
– *Паратекст* збірки (заголовковий комплекс, епіграфи, присвяти, перемови і післямови, додатки, авторські примітки і коментарі, аналітичний зміст – за наявності цих елементів).
– *Композиція* збірки (внутрішні структурно-смислові сегменти та загальна логіка й естетична доцільність їхнього взаємного розташування, діалогічні відносини циклів, субциклів і текстів всередині збірки, способи їхнього зчеплення (аналогічний, контрастний, об'єктивно-подієвий, суб'єктивно-емоційний, логічний – логіко-смисловий, логіко-сюжетний, логіко-часовий, логіко-просторовий).

– Форми і способи групування творів у збірці, *принципи циклізації* – формування циклів (хронологічний, топологічний, генетично-інтертекстуальний, жанровий, змістово-тематичний, пафосний, емоційно-асоціативний, суб'єктний, сюжетний, формально-поетичний), типи циклів (концентричний, лінеарний, монтажний, колажний), їхній порядок і склад.

6. Ідейно-естетичні параметри збірки: проблематика і поетика.
– *Жанровий діапазон* творів, що входять до складу збірки.
– *Предмет і тональність поетичної рефлексії-переживання* (проблематика, тематика, провідні художні ідеї, пафос та його різновиди, емоційні тональності).
– *Суб'єктна організація збірки* (моно- чи полісуб'єктна; домінантний тип ліричного суб'єкта, його трансформації та еволюція).
– *Сюжетно-наротологічні аспекти* (способи викладу, типи наратора, загальний «метасюжет» збірки, тип і спосіб його організації, сюжетні моделі, основні конфлікти, центральні мотиви збірки, їхній зв'язок і динаміка розвитку).
– *Іконосфера* (образний світ збірки: тип образності, хронотоп, провідні образи та лейтмотиви).
– *Інтертекстуальність* (форми, типи і функції міжтекстової взаємодії).
– *Стилістика і риторика* (мова і стиль збірки).
– *Версифікаційна палітра* (поетична форма, її розмаїття).
7. Рецепція збірки:
– суспільна (громадський резонанс);
– літературно-критична (у т. ч. рецензування та авторецензування);
– літературно-наукова (літературознавча);
– перекладацька (переклади іноземними мовами);
– мистецька (інтерпретації засобами інших мистецтв – малярства, графіки, скульптури, музики, театру, опери, кіно тощо).

8. Висновки: місце, роль та значення збірки в ідейно-естетичній еволюції письменника, літературному процесі його часу та подальшій історії національної літератури (новаторство збірки та її традиції у творчості наступників).

9. Бібліографія.

Додаток 2
Список основних джерел та рекомендованої літератури до ІІІ тому «Франківської енциклопедії» («Іван Франко: поетичні твори»)

Список містить абсолютний мінімум основних джерел та наукової літератури з проблем франкознавства, опрацювання яких обов'язкове при написанні статей до ІІІ тому «Франківської енциклопедії» («Іван Франко: поетичні твори»).

Крім указаних у списку позицій, при написанні конкретних статей необхідно враховувати інші франкознавчі праці, безпосередньо пов'язані з предметом дослідження (зокрема зафіксовані в бібліографічних покажчиках – див. пункт ІІІ. «Бібліографічні покажчики», позиції 10–23).

До списку не входять теоретико-літературні та методологічні студії з проблем поетології (поезієзнавства) та версології (віршознавства), ознайомлення з якими потрібне для кваліфікованого наукового аналізу та інтерпретації поетичних творів (циклів, збірок), науково-довідкові видання (літературознавчі, лінгвістичні та історичні словники, довідники, енциклопедії, бібліографічні покажчики), а також праці з інших, суміжних проблем франкознавства (дослідження прози та драматургії, наукової та літературно-критичної спадщини письменника тощо).

І. Архівні джерела

1. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописних фондів і текстології. – Фонд 3 (Іван Франко). (5052 од. зб.).

Опис фонду див.: Франко І. Я. / Бурбела В. А., Гнатюк М. М., Гуреєва Л. М., Крапивка З. Г., Погребенник Ф. П., Полотай А. М., Сєкарєва К. М. // Путівник по фондах відділу рукописів Інституту літератури / Відп. ред. С. А. Гальченко, М. Г. Жулинський; Заг. ред. Г. М. Бурлаки. – К.: Видавничий центр «Спадщина», 1999. – С. 407–523.

2. Проект «Urbi et orbi: Спадщина Івана Франка – сучасній Україні» [цифрові фотокопії архівних документів Франкового епістолярію, доступні онлайн] [Електронний ресурс]: http://www.franko.lviv.ua/ifranko/franko.html [Головна сторінка]; Листування І. Франка // http://www.lnu.edu.ua/istoryky/franko-letters/dbr/index.php [листи до Франка]; http://www.lnu.edu.ua/istoryky/franko-letters/dbr/lysty_from.php [листи І. Франка]

ІІ. Видання творів Івана Франка

3. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. / Редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 1–7. Поезія.

4. *Франко І.* Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2008 . – Т. 51. Прозові переклади, 1876–1912 / Ред. тому Є. К. Нахлік. – 992 с.; Т. 52. Оригінальні та

перекладні поетичні твори / Ред. тому М. П. Бондар. – 1040 с.; Т. 53. Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1876–1895 / Ред. тому Є. К. Нахлік. – 832 с.

5. *Франко І.* Твори: У 20 т. / Редкол.: О. Є. Корнійчук, О. І. Білецький, П. С. Козланюк та ін. – К.: Держлітвидав, 1950–1956. – Т. 10, 11. Поезії і поеми. – Т. 12. Поеми. – Т. 13. З поетичної спадщини.

6. *Франко І.* Баляди і розкази / Упоряд. та вступ. стаття Б. Тихолоза; комент. та поясн. слів М. Ізбенко; відп. ред. Є. Нахлік; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Львів, 2007. – 272 с. (LXIV + 32 + 32* + CXLIV*), іл. – (Серія: «Літературні пам'ятки»; Вип. 7).

7. *Франко І.* Вибрані твори: У 3 т. / Редкол.: В. Скотний (голова), ... Є. Пшеничний (секретар), М. Шалата. – Дрогобич: Коло, 2005. – Т. 1: Поезії. Поеми / Упорядник та редактор М. Шалата. – Вид. 2-е, доп. – 824 с.

8. *Франко І.* Літературна спадщина: Т. 1–4. – К., 1956–1967.

9. *Франко І.* Мозаїка. Із творів, що не ввійшли до зібрання творів у 50 т. / Упоряд.: З. Т. Франко, М. Г. Василенко. – Львів: Каменяр, 2001. – 434 с.

ІІІ. Бібліографічні покажчики

10. *Бойко І. З.* Іван Франко: Бібліографічний покажчик. – Вид. 2-е, перероб. і допов. / За ред. О. І. Кисельова. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – 288 с.

11. Зарубіжне франкознавство: Бібліографічний покажчик / Упоряд. М. Мороз; відп. ред. Ф. Погребенник. – Львів: ЛВІЛШ НАНУ, 1997. – 100 с.

12. Іван Франко: Бібліографічний покажчик творів і критичної літератури (1986–1988) / Упоряд. М. О. Мороз // Іван Франко і світова культура. – К.: Наук. думка, 1990. – Кн. 3. – С. 55–89.

13. Іван Франко: Бібліографічний покажчик. 1956–1984 / Упоряд. М. О. Мороз; За ред. Є. П. Кирилюка і Ф. П. Погребенника. – К.: Наук. думка, 1987. – 522 с.

14. Іван Франко: Бібліографія творів. 1874–1964 / Склав М. О. Мороз. – К.: Наук. думка, 1966. – 447 с.

15. *Луцишин О. Б., Мороз М. О.* Заборонене франкознавство: 1885–1988. Матеріали до бібліографії критичної літератури про Івана Франка (публікації, вилучені з наукового обігу в Радянській Україні 1930–1980-х років) / Відп. ред. Є. К. Нахлік. – Львів: ЛВІЛШ НАНУ, 2006. – 216 с.

16. *Луцишин О. Б., Мороз М. О.* Сучасне франкознавство (1988–2005). Бібліографічний покажчик видань творів Івана Франка і критичної літератури про нього / Відп. ред. Є. К. Нахлік. – Львів: ЛВІЛШ НАНУ, 2007. – 400 с.

17. *Мороз О., Мороз М.* Матеріали до бібліографії критичної літератури про Івана Франка (1875–1938) // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1962. – Зб. 9: Присвячується 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. – С. 191–318.

18. *Мороз О., Мороз М.* Радянське франкознавство за двадцять років (1939–1959) // Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів: Вид-во Львівського університету, 1960. – Зб. 8. – С. 179–388.

19. *Павлик М.* Спис творів І. Франка. – Львів: Вид. ювіл. комітету, 1898. – 127 с.: портр.

20. Спис творів Івана Франка з додатком статий про нього і рецензії на його писаня / Уложив В. Дорошенко. – Львів: Накладом НТШ, 1918. – Вип. 1. – Ч. 1–2044. – 80 с. – (Матеріяли до української біблїографії; Т. IV, вип. 1).
21. Спис творів Івана Франка з додатком статей про нього і рецензії на його писаня / Уложив В. Дорошенко. – Львів: Накладом НТШ, 1930. – Вип. 2. – Ч. 2045–3607. – 184 с. – (Матеріяли до української біблїографії; Т. IV, вип. 2).
22. Творчість Івана Франка в музиці: Нотографічний покажчик: До 150-ліття від дня народження / НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника; Упоряд. та передм. О. П. Осадці; Авт. вст. ст. Я. Р. Горак. – Львів, 2007. – 118 с.
23. Франкознавство у Львівському університеті: Хронологічний покажчик літератури (1945–1981) / Уклад. М. Л. Бутрин, М. П. Гордій, Г. М. Домбровська; Наук. ред. І. І. Дорошенко. – Львів, 1984. – 125 с.

IV. Збірники документів, мемуарних та епістолярних матеріалів

24. Іван Франко: Документи і матеріали. 1856–1965 / Архівне управління при Раді Міністрів УРСР; Упоряд.: І. Л. Бутич, Я. Р. Дашкевич, О. А. Купчинський, А. Г. Сісецький; Відп. ред. З. Т. Франко. – К.: Наук. думка, 1966. – 543 с.
25. Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 560 с.
26. Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. стаття і прим. М. І. Гнатюка; Худож. оформл. Б. Р. Пікулицького. – Львів: Каменяр, 1997. – 635 с.

V. Збірники наукових праць

27. Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2005. – Том CCL (250). Праці філологічної секції. [150-й річниці від дня народження Івана Франка присвячується]. – 844 с.
28. Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнарод. наук. конф. (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів: Світ, 1998. – 872 с.
29. Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн. / Упоряд. Б. З. Якимович; Редкол.: І. І. Лукінов, ... Я. Д. Ісаєвич та ін. – К.: Наук. думка, 1990.
30. Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали Міжнар. наук. конґресу, присвяч. 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів, 2008. – Т. 1. – 1160 с.
31. Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1948–1965. – Зб. 1–12.
32. Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. – Львів, 2000– (Станом на грудень 2009 р. вийшло 8 випусків).
33. Питання текстології. Іван Франко / Відп. ред. М. Є. Сиваченко. – К.: Наук. думка, 1983. – 296 с.
34. Українське літературознавство. Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1966– (парні випуски). (Станом на грудень 2009 р. вийшло 70 випусків).
35. Франкознавчі студії: Збірник наукових праць / Редкол.: Є. Пшеничний (голова) та ін. – Дрогобич, 2001– (Станом на грудень 2009 р. вийшло 4 випуски).

VI. Загальні праці про життя і творчість Івана Франка

36. Басс І. І., Каспрук А. А. Іван Франко: Життєвий і творчий шлях. – К.: Наук. думка, 1983. – 456 с.
37. Бондар Л. Під знаком хреста: франкознавчі студії: Зб. статей. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – 228 с.
38. Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. – Тернопіль: Підручники & Посібники, 1998. – 255 с.
39. Возняк М. С. Велетень думки і праці: Шлях життя і боротьби Івана Франка / Підгот. О. Н. Мороз і М. Ф. Нечиталюк. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958. – 403 с.
40. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2005. – 284 с.
41. Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко: [Біографічне дослідження: У 10 кн.]. – Львів, 2000– . – Кн. І. Рід Якова. – Львів, 2000. – 232 с.; Кн. ІІ. Цілком нормальна школа. – Львів, 2001. – 204 с.; Кн. ІІІ. Ґімназія. – Львів, 2002. – 360 с.; Кн. IV. Університет. – Львів, 2004. – 472 с.; Кн. V. Не пора! – Львів, 2005. – 426 с.; Кн. VI. В поті чола. – Львів, 2005. – 532 с.; Кн. VII. Протистояння. – Львів, 2006. – 584 с.; Кн. VIII. Роки страждань. – Львів, 2007. – 546 с.; Кн. IX. Катастрофа. – Львів, 2008. – 480 с.
42. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко і його спільнота (1856–1886). – К.: Критика, 2006. – 632 с.
43. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко: Грані Ізмарагду. – К.: Либідь, 2006. – 360 с., іл.
44. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – К.: Критика, 2006. – 352 с.
45. Дей О. Іван Франко: Життя і діяльність. – К.: Дніпро, 1981. – 355 с.
46. Денисюк І. Невичерпність атома / Упоряд. та передм. Т. Пастуха. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – 319 с.
47. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 4 т. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження. – 528 с.
48. Єфремов С. Іван Франко: Критично-біографічний нарис. – Вид. 2-е, з додатками. – К.: Слово, 1926. – 256 с.
49. Єфремов С. Співець боротьби і контрастів: Спроба літературної біографії і характеристики Івана Франка. – К.: Вік, 1913. – 208 с.
50. Жулинський М. Він знав, «як много важить слово…». – К.: Вид. центр «Просвіта», 2008. – 136 с.
51. Кирилюк Є. П. Вічний революціонер: Життя і творчість Івана Франка. – К.: Дніпро, 1966. – 422 с.
52. Кобилецький Ю. Творчість Івана Франка: (До 100-річчя з дня народження. 1856–1956). – К.: ДВХЛ, 1956. – 357 с.
53. Колесник П. Син народу: Життя і творчість Івана Франка. – К.: Рад. письменник, 1957. – 370 с.
54. Корнійчук В. «Мов органи в величному храмі…»: Контексти й інтертексти Івана Франка (Порівняльні студії) / Наук. ред. Б. Тихолоз. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – 304 с.

55. Ласло-Куцюк М. Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка. – Бухарест: Мустанг, 2005. – 257 с.
56. Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціяльну справедливість. – Ню-Йорк – Джерзі Сіті: Свобода, 1967. – 654 с.
57. Мельник Я. І остатня часть дороги… Іван Франко: 1908–1916. – Дрогобич: Коло, 2006. – 439 с.
58. Мельник Я. Іван Франко й biblia аросгурha. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2006. – 512 с., іл.
59. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець; За наук. ред. Б. С. Тихолоза; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2007. – 336 с. – («Франкознавча серія»; Вип. 11).
60. Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади. – Львів: Вид-во «Ізмарагд», 1938. – 212 с. Див. сучасне перевидання: *Мочульський М.* Іван Франко: Студії та спогади / [Післям. Н. Ощипок]. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 139 с.
61. Огоновський О. Іван Франко // *Огоновський О.* Історія літератури руської. – Львів: Накладом НТШ, 1893. – Часть ІІІ. – Відділ 2. – С. 915–1072. Див. також сучасні передруки: *Огоновський О.* Історія літератури руської [української]. – Львів, 1887–1894. – Ч. 1–4 / Фотопередрук О. Горбача. – Мюнхен: Український вільний університет, 1991–1992. – Вип. 7–9; *Огоновський О.* Іван Франко [Розділ з «Історії літератури руської»… (Частина ІІІ. – Відділ ІІ. – С. 915–1072. – Львів, 1891)] / Текст О. Огоновського адаптував В. Микитюк // *Микитюк В.* Іван Франко та Омелян Огоновський: мовчання і діалог. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2000. – С. 97–187.
62. Папуша І. Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка: Монографія. – Тернопіль: Збруч, 2000. – 204 с.
63. Смаль-Стоцький С. Характеристика літературної діяльности Івана Франка: Ювілейний виклад. – Львів: Накладом Автора; З друкарні «Діла», 1913. – 20 с.
64. Франкіана Василя Сімовича / Упорядк., передм. та прим. М. Білоус і З. Терлака. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 234 с.
65. Чопик Р. Ecce Homo: Добра звістка від Івана Франка. – Львів: ЛВІЛШ НАНУ, 2002. – 232 с.
66. Щурат С. В. Рання творчість Івана Франка. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – 231 с.
67. Якимович Б. З. Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 691 с.; портр., іл.
68. Ярема Я. Я. Франкознавчі студії / Упорядк. С. Яреми; наук. ред. І. Лучук. – Львів: ЛВІЛШ НАНУ, 2007. – 288 с. – (Серія «Літературні пам'ятки». Вип. 8).

VII. Монографії про поезію Івана Франка

69. Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка: Монографія. – Донецьк: ДонНУ, 2002. – 192 с.
70. Бойко О. Поезія боротьби: (Лірика збірки І. Франка «З вершин і низин»). – К.: Держлітвидав, 1958. – 180 с.

71. Бунчук Б. І. Віршування Івана Франка: Монографія. – Чернівці: Рута, 2000. – 308 с.
72. Гузар З. П. Перехресні стежки поезії Івана Франка: Книжка для вчителя. – Львів, 2000. – 107 с.
73. Каспрук А. А. Філософські поеми Івана Франка. – К.: Наук. думка, 1965. – 190 с.
74. Клим'юк Ю. Лірика Івана Франка як система жанрів: Монографія. – Чернівці: Рута, 2006. – 406 с.
75. Кобилецький Ю. Поетична творчість Івана Франка. – К.: Держлітвидав, 1946. – 160 с.
76. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. – 488 с.
77. Крушельницький А. Іван Франко (поезія). – Коломия: Галицька накладня Якова Оренштайна [sine anno; de facto 1909]. – 279 с.
78. Музичка А. Шляхи поетичної творчости Івана Франка. – К.: Державне вид-во України, 1927. – 202 с.
79. Ніньовський В. Поетичні форми Івана Франка. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – 316 с.
80. Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tiro») / Передм. І. Денисюка. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – 88 с.
81. Сеник Л. Т. Студії ліричної драми Івана Франка «Зів'яле листя». – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – 168 с.
82. Скоць А. І. Поеми Івана Франка: Монографія. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2002. – 253 с.
83. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії / Художник В. Мельник. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. – 180 с., іл. – («Франкознавча серія»; Вип. 7).
84. Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії: Монографія / НАН України; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка; Львівський національний університет імені Івана Франка; Міжнародна асоціація франкознавців; Наук. ред. та авт. післям. В. С. Корнійчук. – Львів, 2009. – 319 с. – (Франкознавча серія. Вип. 12).
85. Ткачук М. Лірика Івана Франка: До 150-річчя від дня народження Івана Франка: Монографія. – Тернопіль – Київ: Світ Знань, 2006. – 296 с.
86. Челецька М. М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / Відп. ред. М. З. Легкий. – Львів: ЛВІЛШ НАНУ, 2007. – 304 с. – (Франкознавча серія. Вип. 9).
87. Шаховський С. М. Майстерність Івана Франка. – К.: Рад. письменник, 1956. – 193 с.
88. Simonek S. Ivan Franko und die «Moloda Muza»: Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne. – Köln – Weimar – Wien, 1997. – 446 S.

VIII. Статті та розділи колективних праць

89. Білецький О. І. Поезія Івана Франка // *Білецький О. І.* Зібрання праць: У 5 т. – К.: Наук. думка, 1965. – Т. 2. Українська література XIX – поч. XX ст. – С. 462–501.

90. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльности) // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упоряд. Н.Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 135–153.
91. Зеров М. Франко-поет // *Зеров М.* Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 457–491.
92. Каспрук А. А. Поезія Івана Франка // Історія української літератури: У 8 т. – К.: Наук. думка, 1969. – Т. 4. – Кн. 2: Література 70–90-х років XIX ст. – С. 157–190.
93. Кисельов Й. Поетична творчість І. Франка // Слово про великого Каменяра: Збірник статей до 100–ліття з дня народження Івана Франка / За ред. О. І. Білецького. – К.: Держлітвидав, 1956. – Т. 1. – С. 20–101.
94. Костельник Г. Плюси й мінуси в поезії Франка // *Костельник Г.* Ломання душ: З літературної критики. – Львів: Вид-во «Добра книжка», 1923. – С. 45–95.
95. Петлюра С. І. Франко – поет національної чести // *Петлюра С. В.* Статті / Упоряд. та авт. передм. О. Климчук. – К.: Дніпро, 1993. – С. 89–108.
96. Рудницький М. Іван Франко // *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. – Львів: Накладом ВС «Діло», 1936. – С. 164–181.
97. Содомора А. Іван Франко – поет болю й спротиву: діалог з античністю (Студія одного вірша) // Записки НТШ. – Львів, 2005. – Том CCL (250). – С. 112–137.
98. Филипович П. Поезія І. Франка // *Филипович П.* Літературознавчі студії. Компаративістика: Статті, рецензії / Упоряд., авт. передм. і приміт. В. Поліщук. – Черкаси: Брама–Україна, 2008. – С. 160–168.
99. Филипович П. Франко – поет // *Филипович П.* Літературознавчі студії. Компаративістика: Статті, рецензії / Упоряд., авт. передм. і приміт. В. Поліщук. – Черкаси: Брама–Україна, 2008. – С. 138–155.
100. Филипович П. Шляхи Франкової поезії // *Филипович П.* Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 61–94.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ ТА УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

Амф – амфібрахій
Ан – анапест
вид. – видання
Д – дактиль
див. – дивися, дивіться
ЗТ – *Франко І. Я.* Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986; Додаткові томи до Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наук. думка, 2008. – Т. 51–53.
ІЛ – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології
кн. – книга
ПВ – повна версія
пор. – порівняй, порівняйте
р. – рік
р. н. – року народження
рр. – роки
с. – сторінка
СВ – скорочена версія
т. – том
Ф. – фонд (архівний)
Х – хорей
Я – ямб

a, b, c, d… – чоловічі рими
A, B, C, D… – жіночі рими
a’, b’, c’, d’… – дактилічні рими
/ – межі віршованих рядків
// – межі строф (строфоїдів)

ПОКАЖЧИК ІМЕН

(*без урахування імені І. Франка*)

Абрамія П. 152
Алчевська Христя 90
Анаксимандр 174
Анаксимен 174
Анастасій Синаїт 47
Андрій св. апостол 228, 229, 232
Антонич Б. І. 48, 90
Аполлоній Родоський 89
Артюшенко С. 152
Аттар 165

Бажан М. 90
Базилевич А. 169
Байрон Дж.-Ґ. 17
Бакула Б. 22
Бандурак В. 151
Барабаш (Челецька) М. 16 *див. також* Челецька М.
Баранович Л. 90
Барвінський Б. 149, 150, 168
Басс І. 11, 205, 273
Баумґартен А. 19, 30
Бахтін М.
Белей І. 89
Бертельс Є. 43
Біла А. 9, 274
Біленький Я. 151
Білецький В. 157
Білецький Л. 14
Білецький О. 10, 174, 205, 271, 275
Білоус М. 11, 13, 274
Білоус О. 186
Близнець В. 151
Бойко І. 271
Бойко О. 9, 274
Бондар Л. 12, 15, 225, 249, 273
Бондар М. 12, 45, 271
Боровиковський Л. 17, 90
Брагінець А. 186
Брант С. 89
Брієнніос Ф. 47
Буало Н. 175
Будда 171
Бунчук Б. 9, 13, 38, 43, 44, 49, 156, 182, 186, 256, 261, 275
Бурбела В. 270
Бурлака Г. 270
Бутич І. 272
Бутрин М. 272

В. [Гнатюк В.] 150; *див. також* Гнатюк В.
Вакенродер В. Г. 114
Варвара св. 112, 115
Василенко М. 271
Вервес Г. 16
Вергарн (Верхарн) Е. 216
Вергілій 89
Вергун Н. 152
Верлен П. 175
Вертій О. 12, 273
Веселовський Я. 13
Вимер І. 152
Віленський І. 211
Віллєм 138
Віттенштайн Л. 174
Вітмен В. 182
Влизько О. 90
Возняк М. 13, 15, 95, 102, 103, 126, 170, 273
Войтович В. 35
Войтюк А. 16, 197
Волинка Г. 162
Вороний М. 13, 89, 137, 147, 151, 212, 227, 242, 244, 245

Гавло В. 169
Гавх Й.-К. 215
Гаєвський С. 14
Гайдеґґер М. 29, 162; див. також Хайдеґґер М.
Гайне Г. 21, 110
Галабурда Н. 156
Гальченко С. 270
Гафіз 43
Гегель Ґ.-В.-Ф. 181
Гейзінґа Й. 146
Гемінґвей Е. 24
Георгієв А. 23
Геракліт 174
Геркен Н. 169
Геродот 229
Гіппократ 114
Гладишовський Е. (О.) 104

Глуховський (Голуховський) А. 104
Гнатів Я. 273
Гнатюк В. 13, 149, 215
Гнатюк М. І. 16, 17, 139, 272
Гнатюк М. М. 270
Гнідь А. 152
Гніздовський Я. 14
Гойя Ф. див. Ґойя Ф.
Голод Р. 12, 273
Гомер 17, 89, 97
Гончарук М. 152
Горак Р. 117, 249, 257, 258, 273
Горак Я. 272
Горацій 89, 98, 206
Горбач О. 11, 274
Гординський С. 90
Гордій М. 272
Гордієвський М. 14
Горленко В. 13
Гребінка Є. 90
Григор'єв В. 152
Гриневичева К. 213
Грицак Я. 12, 273
Гром'як Р. 15, 260
Гроф С. 134
Грушевський М. 13, 14, 150, 151
Гузар З. 9, 15, 186, 218, 235, 243, 275
Гундорова Т. 11, 15, 69, 75, 137, 174, 187, 195, 196, 273
Гуняк М. 174, 186
Гурєєва Л. 270
Гушалевич І. 90

Ґалятовський І. 90
Ґете Й.-В. 33, 40, 134, 135, 137–139, 231, 236
Ґойя (Гойя) Ф. 213

Давидяк В. 44
Даниленко В. 242
Данте Аліґ'єрі 218, 239
Дарвін Ч. 96, 108
Дах М. 67
Дашкевич Я. 272
Дей О. 273
Декарт Р. 174
Демокріт 175
Денисюк І. 9, 15, 17, 225, 244, 273, 275
Державин В. 211
Джелальаддін 165
Джиджора І. 13
Дідицький Б. 102, 104
Діоген Лаертський 165
Дніпрова Чайка 90
Домбровська Г. 272
Донцов Д. 14
Дорошенко В. 272
Дорошенко І. 272
Дорошенко (Дорошенкова) Н. 226
Достоєвський Ф.
Драгоманов М. 75, 95, 96, 101, 139, 147, 150, 272
Дремлюга М. 39
Дронь К. 10, 16, 274
Дюрер А. 114

Ейхенбаум Б. 224
Емпедокл 174

Євшан М. 10, 13, 14, 28, 276
Єфремов С. 8, 11, 273

Женетт Ж. 25
Жиповський Л. 152
Жулинський М. 12, 270, 271, 273
Журовська-Зигмунтовська Ц. 242

Забіла В. 90
Закревська Я. 149, 152, 159, 167, 168, 206, 207, 211
Замелковський Ф. 104
Замша І. 14
Застирець Й. 257
Збировський З. 205
Зелінський О. 52
Зенон Елейський 174
Зеров М. 8, 10, 59, 276
Зорівчак Р. 152
Зосим, монах-аскет 241
Зубрицька М. 24, 246

Іван св. апостол, євангеліст 235
Іван Хрситель 73
Іван Павло II 47
Ізбенко М. 271
Ільїн І. 25
Ільницький Д. 48
Ільницький М. 15, 48
Ілля, пророк 261
Інгарден Р. 24, 27
Ісаєвич Я. 272
Ісая, пророк 73
Ісус Христос *див.* Христос
Ішуніна М. 13, 151

Каллер Дж. 23
Камінський В. 55
Камоенс Л. де 89
Камю А. 90, 207
Кам'янець В. 29
Караффа-Корбут С. 152
Карбулицький І. 80
Карик В. 137; *див.* Каррик В.
Карманський П. 90
Карпенко-Карий (Тобілевич) І. 17
Каррик (Карик) В. 137, 152
Каспрук А. 9, 10, 11, 174, 186, 273, 275, 276
Каульбах В. 138
Качуровський І. 59
Квятковський А. 42, 43
Кемпійський Тома *див.* Тома Кемпійський
Кеша *див.* Проскуряков І.
К'єркегор С. 91
Кизима Д. 44
Кирейко В. 116
Кирилюк Є. 11, 39, 81, 270, 271, 273
Кирич Е. 153
Кисельов Й. (О). 10, 205, 271, 276
Климась М. 186
Климент св. 229
Климчук О. 10, 276
Клим'юк Ю. 10, 13, 275
Ключко-Франко А. 140, 155
Кметик В. 153
Кобилецький Ю. 9, 11, 186, 273, 275
Кобилянська О. 239
Кобрин В. 152
Коваленко Г. 13
Козак Е. 152
Козій Д. 228, 235–237
Козланюк П. 271
Коковський Ф. 13
Колесник П. 11, 273
Комаров М. 13
Кононенко М. 151
Копистинський Т. 137, 152
Копистянська Н. 243
Коріневич М. 138, 139
Корнійчук В. 9, 13, 15, 17, 33, 34, 38, 52, 66, 71, 81, 82, 186, 187, 197, 198, 273, 275
Корнійчук О. 271
Косинін І. 169, 211
Костельник Г. 10, 276
Костенко Н. 181, 186
Котляревський І. 151
Коцюбинський М. 8
Кочур Г. 58
Крапивка З. 270
Крижанівський В. 211
Кримський А. 13, 90, 150, 157–159, 164, 165, 168, 200, 201
Крип'якевич І. 231
Крислач І. 169
Крушельницька С. 68
Крушельницький А. 9, 13, 14, 275
Кудлик Р. 152
Куліш П. 17
Кульчицька О. 14, 152
Купчинський О. 272
Курилик В. 152
Куца Л. 184
Куций А. 44

Лазар 235
Ланглуа А. 190
Лапин П. 169, 211
Ласло-Куцюк М. 12, 114, 274
Лаура (кохана Ф. Петрарки) 56
Ле Муане А. 190
Левицький І. О. (бібліограф) 104
Левицький І. (композитор) 39
Левицький Л. 169, 211
Легкий М. 10, 16, 275
Ленау Н. 215, 216
Лепкий Б. 90
Лисенко М. 88
Литвиненко В. 152
Лозинський М. 13
Лопе де Вега 175
Лотоцький А. 151
Лукінов І. 272
Лукрецій Кар 174
Лутик М. 152
Луцишин О. 16, 271
Луців Л. 8, 11, 274
Луцький О. 239
Лучаківський К. 137
Лучук І. 14, 274
Людкевич С. 80, 88
Людовик XV 207

М. Г[рушевський] 151; *див. також* Грушевський М.
Магомет 204
Маєр К.-Ф. 15
Майборода Г. 80
Майєр Г. 46
Маковей О. 13, 95, 228
Маланюк Є. 90, 175, 226
Марія (Мадонна, Богородиця, Богоматір) 112, 114–116, 240, 249–252
Марія Єгиптянка 239–241, 249
Маркс К. 96, 108
Матвій св. апостол 228–233, 235, 236
Мельник Б. 152
Мельник В. 9, 275
Мельник Я. 12, 229, 231, 236, 237, 249, 257, 274
Метерлінк М. 216
Микитюк В. 11, 17, 274
Мирний Панас 11, 276
М[ихайло] К[омаров] 168; *див. також* Комаров М.
Мілош Ч. 175
Мільтон Дж. 236
Міхонський Е. 18, 19
Міцкевич А. 38
Монджейовська-Гончар С. (З.) 257
Моренець В. 22
Мороз М. 13, 88, 243, 271
Мороз О. 10, 13, 271, 273
Мочульський М. 11, 13, 15, 195, 212, 218, 225–227, 232, 274
Музичка А. 9, 275

Нахлік Є. 270, 271
Нечаєнко Д. 131, 192
Нечиталюк М. 15, 273
Нізамі 43
Ніньовський В. 9, 275
Нудьга Г. 88

Овідій 89
Овчаренко В. 152
Огієнко І. 41
Огоновський О. 11, 274
Окуневська М. 13
Олесь О. 90
Олеськів-Фредорчакова С. 149, 168
Ольжич О. 90
Оренштайн Я. 9
Осадця О. 272
Осінчук М. 152
Ощипок Н. 11, 274

Павлик М. 213, 228, 271
Павличко Д. 196
Павло св. апостол 51, 86
Папуша І. 12, 274
Парменід 174
Партицький О. 13
Пасічинський Р. о. 104
Пастух Т. 9, 16, 273, 275
Пачовський В. 90
Петлюра С. 10, 226, 276
Петрарка Ф. 56–59
Петренко М. 123
Пипес 104
Пікулицький Б. 272
Площанський В. 108
Погребенник Ф. 80, 270, 271
Погрібняк М. 211
Поліщук В. 8, 10, 276
Полотай А. 270
Полоцький С. 90
Полтава Л. 152
Польовий О. 116
Поп А. 175
Попадич Ф. 80
Попович К. 226
Потебня О. 24
Правдзіцький С. 81
Проскуряков І. (Кеша) 152
Прудон П.-Ж. 96, 108
Пустова Ф. 16
Пушкін О. 66, 236
Пфорр Ф. 114
Пчілка Олена 126, 129
Пшеничний Є. 271, 272

Рабле Ф. 151
Радиловський А. 90
Рафаель Санті 112, 114, 115
Рибченко Л. 169
Рильський М. 90, 115, 116, 149, 151
Рікер П. 233
Рінекер Ф. 46
Рошкевич О. 56
Рошкевич Михайлина 117
Рошкевич Я. 117
Рудницький М. 11, 276

Саадій (Сааді) 165
Саламон Щасний о. 104, 105, 107
Самійленко В. 174
Семенина В. 169
Сеник Л. 9, 10, 14, 15, 275
Сервантес М. 151
Сєкарєва К. 270

Сиваченко М. 272
Сидоренко Г. 186
Сидоренко І. 151
Сикст св. 112, 115
Сільман Т. 185
Сімович В. 11, 13, 148, 186, 274
Сімонек С. 9; *див. також* Simonek S.
Сісецький А. 272
Скарга П. 257
Сковорода Г. 48, 90, 93, 94, 134, 156
Скорик М. 80, 153
Скотний В. 271
Скоць А. 9, 15, 95, 96, 100, 110, 275
Славінський Я. 22; *див. також* Sławiński J.
Словацький Ю. 81
Смажевський М. 140
Смаль-Стоцький С. 11, 274
Смотрицький М. 90
Сов'як Р. 80
Содомора А. 10, 11, 148, 276
Сотник Л. 169
Софокл 17
Спіноза Б. 174
Спіс Ф. 190
Стадіон Ф.-С. 98
Старовойт М. 151
Степовий Я. 80
Струк Д.-Г. 152
Ступницький І. 104
Сулима М. 186

Табаров Н. 169
Талєс *див.* Фалес
Тараненко О. 156
Твердохліб С. 68
Терлак З. 11, 13, 274
Тисяк І. 44
Тихолоз Б. 9, 10, 16, 28, 94, 170, 214, 216, 222, 226, 237, 249, 271, 273, 275
Тихолоз Н. 10, 16, 152, 168, 170, 211, 214, 274
Тичина П. 90
Ткачук М. 9, 13, 15, 114, 117, 275
Тобілевич І. *див.* Карпенко-Карий І.
Тодосев В. 151
Тодчук Н. 16, 243
Толстоухов А. 9
Тома Кемпійський 255
Тракль Ґ. 29
Транквіліон-Ставровецький К. 90
Тростюк І. 15
Трофимук М. 83
Трофимук О. 83
Туптало Д. 90
Турбацький Л. 13
Тушнов В. 169

Українка Леся 59, 90, 214, 225, 226, 236, 237
Устиянович М. 34, 90

Фалес 175
Федькович Ю. 34, 38
Филипович П. 8, 10, 14, 34, 81, 179, 276
Фібіґер Й. 215
Флоринський Т. 214
Форостецький В. 211
Франкль Л.-А. 215
Франко Анна *див.* Ключко-Франко А.
Франко Андрій 139, 154
Франко З. 271, 272
Франко О. *див.* Хоружинська О.
Франко П. 139–141, 154, 253
Франко Т. 14, 139, 142, 150, 151, 154, 249
Фрейд (Фройд) З. 188

Хайдеггер М. 162; *див. також* Гайдеґґер М.
Хвильовий Микола 11, 276
Хоружинська (Франко) О. 127
Хоткевич Г. 13
Христос (Ісус Христос, Богочоловік, Божий Син) 46, 76, 112, 114, 131, 191, 228, 232, 235, 249–252, 255

Цеглинський Г. 13
Цигаль В. 169

Челецька (Барабаш) М. 10, 16, 135, 194, 244, 275
Чернявський М. 90
Чехович К. 14
Чижевський Д. 208
Чопик Р. 12, 45, 55, 147, 174, 180, 274
Чупринка Г. 90

Шалата М. 271
Шальда Ф. 13
Шараневич С. (І.) 103
Шаховський С. 9, 174, 176, 185, 186, 275
Шашкевич М. 34
Шашкевич Г. 104

Швець А. 10, 16, 171, 274
Шеараній (Шеарані) 165
Шевельов Ю. *див.* Шерех Ю. Шевченко Т. 9, 13, 14, 17, 18, 34, 36, 90, 97, 115, 214, 270, 271, 277
Шевчук В. 243
Шекспір В. 17, 89, 200, 236
Шерех (Шевельов) Ю. 14, 27
Штафельдт Ш. 215
Штраус Д.-Ф. 96, 108
Шульце Ф. 175
Шумило Н. 10, 14, 276

Щасний Саламон *див.* Саламон Щасний о.
Щурат В. 13, 14
Щурат С. 11, 15, 34, 38, 46, 55, 56, 120, 274

Юзичинська С. (З.) 257–259
Юцевич Ю. 66
Ющишин І. 13

Яворський С. 90
Яворський Ю. 214, 215
Якимович Б. 12, 272, 274
Яковенко С. 22
Янівський Б. 152
Ярема С. 14, 274
Ярема Я. 10, 14, 231, 274
Ярош Я. 151
Ясперс К. 93, 176, 181
Яусс Г.-Р. 246
Яцків М. 66, 141

Brzoza H. 133
Głowiński M. 174
Kostkiewiczowa T. 174
Okopień-Sławińska A. 174
Petrarca F. 57; *див.* Петрарка Ф.
Simonek S. 9, 275
Sławiński J. 174; *див. також* Славінський Я.

ДОВІДКИ ПРО АВТОРІВ

Мар'яна Маркіянівна БАРАБАШ (Челецька)

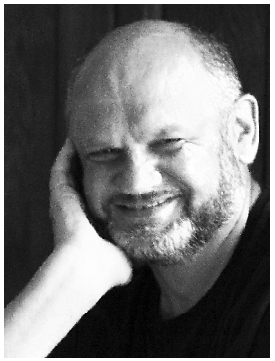
Народилася 30 липня 1979 р. у м. Львові.

Кандидат філологічних наук, в. о. вченого секретаря Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Автор монографії «Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів)» (Львів, 2007) та близько 30 наукових статей.

Лауреат премії ім. С. Павличко (2009).

Віктор Володимирович НЕБОРАК



Народився 9 травня 1961 р. у смт. Івано-Франкове Яворівського р-ну Львівської обл.

Поет, прозаїк, есеїст, перекладач. Старший науковий співробітник Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Автор книжок із літературознавства та есеїстики «Повернення в Леополіс» (Львів, 1998), «Введення у Бу-Ба-Бу (Хронопис кінця тисячоліття)» (Львів, 2001, 2003), «Перечитана "Енеїда" (спроба сенсового прочитання "Енеїди" Івана Котляревського на тлі зіставлення її з "Енеїдою" Вергілія» (Львів, 2001), «А. Г. та інші речі (есейчики, популярна критика, дискурс)» (Івано-Франківськ, 2007), «Повільне читання» (Львів, 2010) та ін., численних статей та есе.

Лауреат премій ім. Г. Щербань-Лапіки (1996), ім. П. Тичини (2002), ім. Б. Лепкого (2006), «Глодоський скарб» Г. Гусейнова (2008).

Богдан Сергійович ТИХОЛОЗ

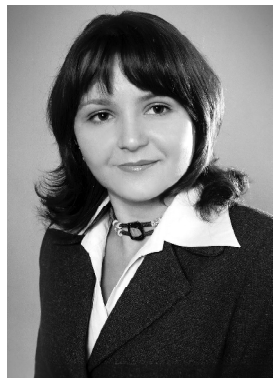
Народився 6 жовтня 1978 р. у с. Тальянках Тальнівського р-ну Черкаської обл.

Кандидат філологічних наук, доцент Львівського національного університету імені Івана Франка, старший науковий співробітник Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Автор книг «Epoc versus Танатос (філософський код "Зів'ялого листя")» (Львів, 2004), «Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії» (Львів, 2005), «Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка» (Львів, 2007; у співавторстві), «Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії» (Львів, 2009), понад 80 наукових статей. Упорядник видань творів І. Франка: «Зів'яле листя» (Львів, 2006, 2009), «Баляди і розкази» (Львів, 2007), «Профілі й маски» (Харків, 2008).

Лауреат премій видавництва «Смолоскип» (2003), НАН України для молодих учених (2006), ім. С. Павличко (2006), ім. Г. Костюка (2008). Нагороджений золотою медаллю «Данило Галицький» Національного банку України (2005). Кавалер ордена «За заслуги» ІІІ ступеня.

Наталя Богданівна ТИХОЛОЗ



Народилася 23 листопада 1978 р. у м. Миколаєві Львівської обл.

Кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Автор книг «Казкотворчість Івана Франка: генологічні аспекти» (Львів, 2005), «Ізмарагди Франкового казкосвіту» (Київ, 2006), «Semper magister et semper tiro: Іван Франко та Осип Маковей» (Львів, 2007), «Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка» (Львів, 2007; у співавторстві), близько 50 наукових статей.

Співупорядник та автор коментарів до Додаткових 51, 53 та 54 томів до Зібрання творів Івана Франка у 50 т. (Київ, 2008). Лауреат премії НАН України для молодих учених (2006).

«Франкознавча серія»
Львівського відділення Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України

1. *Луцишин О. Б.* Категорія «літературний розвиток» у науковому трактуванні Івана Франка / Відп. ред. Г. М. Сивокінь. – Львів, 1998. – 140 с.
2. *Легкий М. З.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Відп. ред. Л. П. Бондар. – Львів, 1999. – 160 с.
3. *Чопик Р. Б.* Ессе Homo! Добра звістка від Івана Франка. – Львів, 2002. – 231 с.
4. *Тодчук Н. Є.* Роман І. Франка «Для домашнього огнища»: простір і час. – Львів, 2002. – 204 с.
5. *Швець А. І.* Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / Відп. ред. Є. К. Нахлік. – Львів, 2003. – 220 с.
6. *Тихолоз Н. Б.* Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти) / Відп. ред. Є. К. Нахлік. – Львів, 2005. – 316 с.
7. *Тихолоз Б. С.* Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії / Наук. ред. Л. П. Бондар. – Львів, 2005. – 180 с., іл.
8. *Корнійчук В.* «Мов органи в величному храмі…»: Контексти й інтертексти Івана Франка (Порівняльні студії) / Наук. ред. Б. С. Тихолоз. – Львів, 2007. – 304 с.
9. *Ярема Я. Я.* Франкознавчі студії / Упорядк. С. Яреми; наук. ред. І. Лучук. – Львів, 2007. – 288 с.
10. *Челецька М. М.* Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / Відп. ред. М. З. Легкий. – Львів, 2007. – 304 с.
11. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець; За наук. ред. Б. С. Тихолоза. – Львів, 2007. – 336 с.
12. *Тихолоз Б. С.* Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії / Наук. ред. В. С. Корнійчук. – Львів, 2009. – 319 с.
13. *Піхманець Р. В.* Іван Франко і Василь Стефаник: Взаємини на тлі доби / Наук. ред. М. З. Легкий. – Львів, 2009. – 264 с.
14. Стереометрія тексту: Студії над поетичними творами Івана Франка / М. М. Барабаш, В. В. Неборак, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз; Упорядник та наук. ред. Б. С. Тихолоз. – Львів, 2010. – 288 с.

Наукове видання

Барабаш Мар'яна Маркіянівна
Неборак Віктор Володимирович
Тихолоз Богдан Сергійович
Тихолоз Наталя Богданівна

СТЕРЕОМЕТРІЯ ТЕКСТУ
Студії над поетичними творами
Івана Франка

Колективна монографія

Упорядник та науковий редактор *Богдан Тихолоз*

Надруковано в авторській редакції

Комп'ютерна верстка та оформлення обкладинки
Ярослава Нахліка

Художник *Андрій Калита*

Оригінал-макет підготовано
у Львівському відділенні Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Підписано до друку 10.12. 2009. Формат 60 х 84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 16,74. Обл.-вид. арк. 16,0. Наклад 320 прим.
Зам. № 12/07 03.12.2009.

Надруковано з готових діапозитивів
у друкарні ТзОВ «Простір М»
79000, м. Львів, вул. Чайковського, 27

С–79 **Стереометрія** тексту: Студії над поетичними творами Івана Франка: [Колективна монографія] / М. М. Барабаш, В. В. Неборак, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз; Упорядник та наук. ред. Б. С. Тихолоз; НАН України; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2010. – 288 с. – (Франкознавча серія. Вип. 14).

ISBN 966-02-2900-3 (серія)
ISBN 978-966-02-5531-9 (Вип. 14)

До книги увійшли монографічні наукові студії над окремими поетичними творами Івана Франка, скеровані на ретельний мікроаналіз особливостей поетики та адекватне тлумачення художньої семантики досліджуваних текстів. На підставі теоретичних, методологічних та методичних напрацювань класичної поетики й герменевтики та сучасного літературознавства, а також франківської програми цілісно-багатовимірного («стереометричного») прочитання художнього твору здійснено спробу розкрити секрети поетичної творчості Івана Франка на прикладі її окремих зразків – як знакових, парадигматичних, так і маловідомих і малодосліджених. Пропоновані для наукової апробації мікростудії та вміщені в додатках рекомендаційні матеріали ляжуть в основу ІІІ тому «Франківської енциклопедії» – «Іван Франко: поетичні твори».

Видання адресоване науковцям-філологам, викладачам та студентам-гуманітаріям, учителям-словесникам, усім, хто цікавиться творчістю Івана Франка, та насамперед – потенційним авторам «Франківської енциклопедії».

УДК 821.161.2“18|19”–1.09. І. Франко (082)
ББК Ш 5(4Укр)53–4 І. Франко 535я43