



Богдан ТИХОЛОЗ
народився 6 жовтня 1978р.
у селі Тялянках
на Черкащині.
Закінчив Львівський
національний університет
імені Івана Франка та
аспірантуру при кафедрі
української літератури
імені акад. Михайла Возняка.
Кандидат філологічних наук,
2003 р. захистив дисертацію
"Філософська лірика
Івана Франка: Діалектика
поетичної рефлексії".
Молодший науковий
співробітник Інституту
франкознавства ЛНУ
імені Івана Франка.



Львівський
національний університет
імені Івана Франка

*До 150-річчя
від дня народження
Івана Франка*

Богдан ТИХОЛОЗ

ЕРОС VERSUS ТАНАТОС

Львів • 2004

Львівський національний університет
імені Івана Франка
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ІНСТИТУТ ФРАНКОЗНАВСТВА
Львівське обласне відділення
Всеукраїнського товариства «Просвіта»
імені Тараса Шевченка

Серія *«Дрібненька бібліотека»*, ч. 11

Богдан ТИХОЛОЗ

ЕРОС VERSUS ТАНАТОС

(ФІЛОСОФСЬКИЙ КОД “ЗІВ’ЯЛОГО ЛИСТЯ”)

Львів • 2004

УДК 821.161.2–145.09“18”І.Франко
Т-46

ББК Ш5(4УКР)5–4І.Франко535

Редакційна колегія:

Богдан ЯКИМОВИЧ (голова),
Ніна БІЧУЯ, Михайло ГНАТЮК,
Мирослава ДОМАНСЬКА, Роксолана ЗОРІВЧАК,
Богдан КОТУР, Григорій ЧОПИК.

ТИХОЛОЗ Богдан. Ерос versus Танатос
Т-46 (філософський код “Зів’ялого листя”) / Передм.
Л.Сеника. – Львів: Видавничий центр ЛНУ
ім. І. Франка, 2004. – 89 с. (Серія: «Дрібненька
бібліотека»; Ч. 11).

ISBN 966-613-330-X

Серія «Дрібненька бібліотека» заснована 1999 р.

ББК Ш-5(4УКР)5-4 І.Франко535

ISBN 966-613-330-X

© Б.Тихолоз, 2004
© Л.Сеник, передмова, 2004
© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2004

ШЕДЕВР ІВАНА ФРАНКА

Від часу появи ліричної драми “Зів’яле листя” до сьогодні не зникає зацікавлення нею і широкого читацького загалу, і – тим паче – науковців. Прагнеш зрозуміти цей унікальний феномен поета-лірика, і чимраз більше переконаєшся в тому, що людське, “закріплене” в поетичному слові дуже високої проби, є найвищою цінністю. Читачі й дослідники літератури шукають у слові себе, свою душу, прагнуть знайти (і знаходять) у ньому той ледве вловимий або й такий, що його видно всім, порух душі, який допомагає зрозуміти себе, сколихнути душу пережитим, викликати відповідні почуття й власне переживання, що його зазвичай “примірюємо” до літературного, забуваючи навіть про те, що воно не є простим повторенням життєвого досвіду, лише авторською вигадкою, попри дуже правдиву реальну історію, в даному випадку драму ліричного героя. Йдеться, отже, про активну співпрацю реципієнтів з автором. На ґрунті рецептивної естетики доволі легко вибудовується теорія можливостей та обмеження сприйняття, а до неї долучається, певна річ, і готовість реципієнта сприйняти художній твір – прочитати його відповідно до свого рівня. Водночас системний підхід до проблеми вимагає цілості процесу, включаючи в нього автора й читача, а саме: письменник – дійсність – твір – читач. Додають або вилучають деякі складники системи, але не можна її розірвати на окремі кусники, бо тоді написана і оприлюднена (видана) книжка перестане існувати

як духовний продукт, покликаний від часу своєї появи жити, тобто мати свого читача. Можемо зрозуміти, що “вічне життя” книжки – особливий дар таланту автора. (Скажемо без перебільшення – ліричний шедевр Франка має цю духовну особливість).

Звісно, співпраця автора й читача можлива насамперед за однієї дуже важливої умови – досконалої художньої форми, яка не може не викликати нашого зачарування мистецтвом слова. Про це мистецтво написано чимало статей, фахівці здійснили дуже глибокі студії. І, напевно, наукові пошуки триватимуть далі. На це є свої вагомі причини. Адже Франкова лірична драма всією своєю образною системою, естетичним змістом є багатозначна – жодного епізоду цієї драми, жодного “жмутка” поезій ніхто ніколи не прочитає остаточно й назавжди і не скаже: ось я, мовляв, нарешті осягнув найвищий сенс, і далі вже нічого робити... Для порівняння скажемо: про геніального Шекспіра пишуть донині і не вичерпують теми студій, більше того – витворилася ціла школа (або напрям у науці про літературу) – шекспірознавство. Так само в українській науці франкознавство сьогодні має дуже поважну наукову традицію. Є вагомі здобутки. Маємо, на жаль, і певні прорахунки, зумовлені головно неможливістю, насамперед через політичні обставини, писати правду, яка в науці спирається на факти, на історичні й суспільні реалії, в яких жив автор, на виявлені, а не вигадані біографічні епізоди і т. ін. – і все це без зовнішнього тиску на дослід-

ника, затиснутого, враховуючи згадані прикрі умови, в прокрустовім ложі. Щоб перекреслити чи заперечити антинаукові догми часів більшовицького тоталітаризму, сьогодні необхідне нове прочитання І.Франка.

Студія Богдана Тихолоза є свіжим і сміливим проникненням у складну художню систему ліричної драми І.Франка. Автор виніс “на поверхню” дуже важливий, сутнісний аспект драми, яку можна було б назвати “Двоє на святі кохання – між життям і смертю”. І немає нічого парадоксального в тому, що закохані знайшли одне одного в світі, де можливість того, хто любить, губитись від, здавалося б, простої ситуації – його ж... не люблять. Ніби й банальна річ, але не для ліричного героя драми, надзвичайно багатой душевно й ерудованої людини, яка “вміє” дуже глибоко почувати, окрім того – і це вже справді чудо – говорити, чи то пак, писати про свою роз’ятрєну й зачудовану душу з такими почуттями, що про них досі **саме так** ще ніхто не писав – принаймні аналогів, як здається, годі знайти не лише в слов’янських, а й інших літературах...

Пізнавши незвичайне, на превеликий жаль, не розділене почуття, може, й питаємо: а коли би було навпаки, з’явився б поетичний шедевр? Водночас приходить на думку давня еротична “Пісня пісень” як апофеоз власне взаємного кохання. Та герой ліричної драми прямує в... небуття. Зрештою, іноді забуваємо, що ерос і танатос ідуть у парі. Цей філософський “код” автор студії ґрунтовно розшифровує, має для читачів немало

аргументів і наукових “викладок”, зрештою, спирається на попередників та сучасників, які присвятили науковій студії ліричній драмі. Очевидно, життя як філософська категорія – ерос, носій усього живого, творчого і репродуктивного – мусить мати (такий закон природи, тобто нашого земного існування) свою антитезу, що її справедливо сприймаємо як завершення людського “циклу” – від колиски до домовини. Проте ніхто не має права самостійно... переривати згаданий “цикл”. Долучаються до нашої розмови й інші філософські концепції, насамперед християнська.

Нагадує про неї зовсім не для того, щоб робити “закид” на адресу автора драми, чи її героя, а для наших же роздумів над унікальною поетичною книжкою. У реальному житті немає простих вирішень, тому й не може їх бути у літературі, тим паче у Франковому шедеврї. Тим-то й задумується читач (і дослідник) над проблемами життя й смерті – вічними проблемами словесного мистецтва. На такі роздуми наводить і студія Богдана Тихолоза.

У процесі роздумів над книжкою формується важлива теза про її глибоко гуманістичний сенс, може, як “заперечення” танатоса, що, звісно, є природним для людини, котра мислить себе “в потці життя” – найбільшій цінності в земному існуванні. Тобто і читач, і, ймовірно, дослідники сприйматимуть (чи, точніше, вже сприйняли) це “заперечення” від супротивного – не роби так, як це має намір зробити ліричний герой драми. Окрім того, авторський погляд, без сумніву, шир-

ший від погляду його героя, оскільки “устами” героя декларує просту людську стурбованість і тією, другою особистістю – дівчини (жінки), яка, не приймаючи любові героя, – не виключено – прирікає себе на “вічну самотність”... Проте не герої (після пережиття “себе-в-собі” він уже вирішив покінчити зі своїм існуванням), а якраз вона має зробити (чи вже зробила) вибір, від якого залежить усе інше, все, що відбувається і що відбудеться. І тут же ловимо себе на думці: саме жінка надихнула автора (ліричного героя; хоч поставлені поруч, ці літературознавчі поняття, природно, не тотожні) створити шедевр. Отже, жінка, та, що дає життя, творить його незалежно від суб’єктивного сприймання її закоханим героєм.

Неважко помітити, що проблема інтерпретації Франкового шедевру відкриває перед дослідниками не лише вузько професійні, “чисто літературні” аспекти, а й філософські, екзистенціалістські, естетичні, історичні в сенсі нового художнього слова, оновленого з урахуванням змін, які відбуваються в рідній і чужих літературах на зламі стоїть, як і у філософії того часу. Слова справді оновленого, і ця новизна торкнулася не лише образної системи в цілому, а й “графіки” вірша, рядка і т.ін., за чим стоїть мислення поета, сприймання світу з усією його складністю й суперечностями.

Проте, ведучи мову про інтерпретацію, не можна обійти теорії, зокрема, німецького філософа-герменевтика Г.-Г.Гадамера. До його трьох рівнів інтерпретації (умовно назвемо першим,

другим і третім прочитанням з різними рівнями заглиблення в текст), може, й варто додати ще один (нехай і умовний) – духовний. Йдеться-бо про повністю **внутрішній** (назвіть його психологічний, емоційно-настрійний, “ситуативний”, викликаний, знову ж таки, життєвою ситуацією, яка, однак, наклала печать на всю **духовність** учасників драми), і саме в його плані ведеться мова про духовну драму ліричного героя. Звісно, йдеться про пізнання, що “закладене” в художньому тексті, і про пізнання – з нашого, читачівського (чи дослідницького) боку. І ось на шляху пізнання, що є предметом зацікавлення німецького філософа, він робить застереження, як нам здається, дуже актуальне й глибоке. На його думку, пізнання не є безмежне. Навіть більше, Г.-Г.Гадамер наголошує на небезпеці прагнути переступити межу пізнання. Нам, українцям, таке застереження мимоволі нагадує Чорнобильську катастрофу – наслідок, власне, діяльності людини, яка прагнула переступити межу пізнання, може, й свідомо не передбачаючи, до чого можуть призвести переступи табу.

Можливо, в основі ідеї німецького філософа, крім іншого, зокрема досвіду цивілізаційного процесу, лежить біблійна історія про Єву і заборонений плід дерева життя (пізнання). Очевидно, сенс цієї історії в нашому контексті спрямований на, по-перше, пошук генетичної тяглості в теорії і практиці мислення чи, точніше, процесу пізнання і, по-друге, а це важливіше, – дотичності до Франкової ліричної драми. Йде мова не про “гріхо-

падіння” (ця тема доречна у зв’язку з проблематикою художнього тексту, з погляду християнських засад намір героя є гріхом), а про, знову ж таки, жіноче начало драматичного дійства не в сенсі власне літературному, а радше філософському – першоосновою Франкової ліричної драми є жінка. Єва не причетна до того, що діється з ліричним героєм, тобто об’єктивно вона не винна в стражданнях молоді людини, але “винна” в тому, що вона є такою, як її сприймає герой: вона, реальна, жива істота, має право, записане самим життям, на свободу своїх учинків, поведінки, тим більше, на свободу власної душі, отже, любити чи не любити – її право. Вина Єви, щодо Адама, за біблійною історією, лягає на обох (“гріхопадіння прародичів”) і є, за С.Аверінцевим, відгородженням від раю, що його стереже Херувим з вогненным мечем. Вина Адама, за Франком, у його намірі (адже зло і добро поруч в душі однієї особи), і це тільки його вина, зрештою, не пройнятого християнською ідеєю, – Франкова інтерпретація розірвала біблійний вузол людської пари і вивела на простір нестандартних людських стосунків та емоційних, власне більше саме таких, рішень, прийнятих кожним учасником індивідуально, але “обставлених” філософською фразеологією героя, позбавленого віри не лише в саме життя, а й у Бога. Поет, певна річ, не акцентує вини свого героя, проте логіка образу героя, як і логіка поведінки жінки, передмови автора до книжки, перебіг драми від жмутка до жмутка – все схиляє до думки, що поет не є просто байдужим запису-

вачем любовної історії, а її співучасником, який втягує на емоційну орбіту читача, запрошує його до співпереживання й роздумів, хоче, щоб він самостійно зробив висновки. І щоб замислився над “висновками” поета. Цей гуманістичний аспект ліричної драми також ніколи не втратить своєї актуальності.

Любомир СЕНИК

ЕРОС VERSUS ТАНАТОС
(ФІЛОСОФСЬКИЙ КОД “ЗІВ’ЯЛОГО ЛИСТЯ”)

MOTTO-VERSE
ZUM ZWEITEN AUSGABE
DER “LEIDEN DES JUNGEN
WERTHERS”

Zum 1. Buch

*Jeder Jüngling sehnt sich, so zu lieben,
Jedes Mädchen, so geliebt zu sein;
Ach, der heiligste von unsern Trieben,
Warum quillt ihm die grimme Pein?*

Zum 2. Buch

*Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele,
Rettest sein Gedächtnis von der Schmach;
Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle:
Sei ein Mann, und folge mir nicht nach.*

Johann Wolfgang GOETHE¹

“Зів’яле листя” (1896) належить до визнаних шедеврів поетичної творчості І.Франка, тож

¹ Вірші-мотто до другого видання “Страждань молодого Вертера”. До першої книги: “Кожен юнак жадає так кохати, Кожна дівчина – щоб її так кохали; Ах, найсвятіше з наших поривань, Чому ж у ньому струмує люта мука?”. До другої книги: “Ти оплакуєш, ти кохаєш його, любя душе, Рятуюєш його добру пам’ять від неслави; Поглянь, його дух киває тобі з могили: Будь мужем і не йди моїм слідом”. Йоганн Вольфганг Гете. – *нім.* [див.: 58, с. 69].

художня майстерність та ідейно-емоційна глибина цього архіву української літератури майже ні в кого не викликали сумніву². Водночас збірка – одна з найкраще досліджених у франкознавстві. Проте існує принаймні один аспект художньої цілості книги, який усе ще залишається немовби в затінку. Цей аспект – філософський. “Взагалі, філософська частина “Зів’ялого листа”, найменше досліджена, дає цікавий матеріал для з’ясування світоглядних основ творчості Франка” [32, с. 73], – вказував, зокрібно, Д.Павличко ще в середині 80-х рр. Окремі студії останніх десятиліть (Л.Сеника [38-41], М.Ільницького [14; 15], Т.Гундорової [9; 10], І.Папуші [34], Т.Бовсунівської й І.Собецької [4]) почасти заповнюють цю прогалину, проте навряд чи вичерпують світоглядно-філософську поліфонію книги.

Згідно з достатньо поширеним уявленням, “Зів’яле листя” – найперше книга інтимної, а

² За винятком хіба що Г.Костельника, який спростовував хибне, на його думку, уявлення про “ліричну драму” як перлину еротичної лірики на тій підставі, що, мовляв, це тільки “с у р о г а т е р о т и к и, с у р о г а т з р о б л е н и й р о з у м о м”, а відтак вірші збірки нібито тенденційні, нещирі, шаблонні, тривіальні. Остаточний присуд критика: “Франко вложив багато розуму, багато розумового змісту в “Зів’яле листя”, порушив багато моментів, однак поетичне опрацювання не є без закиду, бо не є суцільне з конкретністю та стихійністю любовних почувань” [див.: 21, с. 63-68].

саме любовно-еротичної лірики. Отже – книга з виразною емоційною домінантою, феномен чистої поезії чуття. Показова дефініція “Зів’ялого листа” як “чи не найбільш особистісного, вистражданого твору [Франка], написаного у безпосередності емоційної кризи” [35, с. 28], – у формулюванні О.Пахльовської. До певної міри, й справді: “лірична драма” – це насамперед “мого серця драма” [49, т. 2, с. 139], за визнанням її ліричного героя (нетотожного, однак, авторів). Діалектика переживань героя “Зів’ялого листа” нескінченно розмаїта. “Чуття скарб багатий” [49, т. 2, с. 137], “любові скарб” [49, т. 2, с. 130] ховає він у своєму ніжному, вразливому й зболеному серці – істинному “осередд[і] душевного й духовного життя людини”, “багатоманітних душевних почувань, хвилювань і пристрастей”, “осередд[і] морального життя людини” [57, с. 74-76] (за “філософією серця” П.Юркевича). Однак чи можна вважати “ліричну драму” *безпосереднім* виявом особистісних переживань самого письменника (як вважає О.Пахльовська)? Мабуть, що ні. На наше переконання, попри те, що основним психологічним джерелом збірки стало живе авторське переживання (хоча й не тільки авторське – аналіз “щоденника самогубця” засвідчує, що Франко таки використав і творчо переосмислив емоційну емпірику та образну систему останнього творіння учителя Супруна, безнадійно закоханого

в Юлію Шнайдер – Уляну Кравченко [див.: 12; 13]), естетично дане воно було вже як “повторне переживання” (один із ключових термінів естетики І.Франка), переживання сублімоване, дистанційоване в часі від моменту первинного чуттєвого імпульсу, а відтак – опосередковане фантазією й – не в останню чергу – інтелектом, ratio автора.

Ще Г.Костельник звернув увагу на значну роль раціонального первня в “ліричній драмі”. “...Любов для автора чужа, роблена, виходить з розуму, не з серця”; “...поет співає розумом про серце”, – може, занадто вже категорично закидав критик Франкові, вбачаючи у “Зів’ялому листі” тріумф “раціоналістичного розуму”, а в образі ліричного героя – безбожника-раціоналіста, у якого “в дійсності верховодить розум” [21, с. 64-65, 67]³. Небезпідставно вважаючи, що “Франко-лірик соромився, не звик говорити про свої особисті, суб’єктивні переживання”, а тому “робив спробу змалювати “суб’єктивне” – “об’єктивним” способом”, П.Филипович теж відзначив у “Зів’ялому листі” “домішк[у] зайвого розумування та риторичних узагальнень” [46, с. 84]. Специфічну “літературність” “поетичного гносису” [10] та неординарне

³ Цікаво, що в такому трактуванні ліричного протагоніста критик стоїть на позиціях “пана в плащі і пелерині” з XII поезії “Третього жмутка” – себто ...чорта.

вираження “найбільш раціонального, навіть філософськи рафінованого оброблення ліричної теми” [11, с. 104] зауважила у збірці й Т.Гундорова, а М.Кодак, окрім драми закоханого серця, побачив у книзі ще й “драму мислячої людини, поета-інтелектуала” [19, с. 380].

Вочевидь, поезія “Зів’ялого листа” – це не лише поезія почуття, а й поезія думки. На характері “ліричної драми” позначилися загальні особливості психотипу І.Франка як поета-мислителя, який навіть найглибші, найінтимніші переживання піддавав розумовому аналізу, пропускав їх “крізь суворий фільтр... інтелекту” [29, с. 86] (Є.Маланюк), “глибоко й проникливо відрефлексовував творчо-психологічну своєрідність кожного свого задуму” [19, с. 376] (М.Кодак). Звичайно, до раціонального відчуження од емоційно-психологічної й біографічної емпірики у “Зів’ялому листі” частково спричинився і той факт, що багато віршів були написані на основі вже згаданого “щоденника самогубця”, а не особистих переживань поета. Це дає дослідникам підстави припускати, що “трагізм “Зів’ялого листа” із самовбивчим фіналом... запрограмований великою мірою саме щоденником Супруна, хоч це зовсім не унеможлиблює того, що Франко подав “і свій голос до спілки” з власними автентичними болями, цього типу людськими стражданнями...” [13, с. 131]. Момент дистанціювання од власної авторської суб’єк-

тивності, вочевидь присутній у збірці, з необхідністю урухомлював момент раціональний, мислительний, врешті – філософський (адже дистанціювання породжувало узагальнення). Інтелектуальний, раціональний чинник відбився не тільки в продуманій композиції й архітектоніці книги. Відчутне, подеколи навіть аж надто помітне втручання розуму в діалектику почуття виявляється найперше в самій художній концепції збірки (вельми багаторівневі й багатогранній) та образі її головного героя.

Попри те, що основним предметом мистецького вираження й зображення в “Зів’ялому листі”, безперечно, є вічна тема кохання – отже, тема емоційна за своєю природою, – складається враження, що в художній структурі книги поетичні *рефлексії* домінують над поетичними *емфазами* – безпосередніми виливами (вихлюпами, вибухами) почуття. Ліричний суб’єкт збірки не тільки (може, й не стільки) переживає, скільки осмислює свої переживання, розмірковує, медитує над власними почуттями і життєвими явищами, що їх породили, незрідка намагаючись виявити загальні властивості та закономірності буття. Його рефлексії, звичайно, здебільшого стосуються власного внутрішнього світу, індивідуально-психологічних процесів, але не уникає він і ширшого погляду на людське існування в масштабі універсально-світоглядної проблематики, часто схиляючись

до філософських узагальнень на основі особистого досвіду. “В українській літературі “Зів’яле листя” (1896) Франка є чи не єдиним художньо цілісним ліричним циклом, в якому особиста тема набула глибинно філософського змісту..., – наголошує Л.Сеник. – ...На цьому змісті відбилися не тільки естетичні, а й взагалі філософсько-світоглядні переконання поета” [40, с. 18].

Відтак поруч із магістральним, інтимно-психологічним сюжетом (пiano розмаїтих любовних переживань, настроїв, почуттів, пристрастей і навіть афектів), у “ліричній драмі” паралельно розгортається цікавий філософсько-інтелектуальний “сюжет” – перебіг міркувань ліричного героя над вічними проблемами людського буття-у-світі, зміна його світоставлення, філософських поглядів на життя і смерть. Отож сюжет, який цікавить нас у цьому разі, – не так розвиток подій і персонажів, як рух художньо-філософської концепції.

Філософічність “Зів’ялого листя” – дифузна, розлита у художній тканині цілої збірки. Власне філософських поезій у книзі – не так багато. Серед них – твори з буддійськими мотивами зречення земних насолод, звільнення від страждань, розчинення людської душі в Абсолюті, релігійно-філософськими категоріями майї, сансари й нірвани (“Що щастя? Се ж ілюзія...”, “Поклін тобі, Буддо!..”), фаустівським мотивом угоди з чортом (Мефістофелем) заради досягнен-

ня бажаної злуки з коханою хоча б на одну мить (“І він явивсь мені...”), ідеями матеріалістичного та атеїстичного скептицизму, до яких зрештою приходять ліричний герой (“Душа безсмертна!..”), апокрифічним тлумаченням морального сенсу самогубства та права людини на такий вчинок (“Самовбійство – се трусість...”). Та філософський сенс “ліричної драми” не вичерпується цими ключовими, світоглядно опорними, так би мовити, творами. Він більший за зміст окремих текстів і прочитується тільки на рівні всієї збірки як естетичної системи – метатексту (при всій “мозаїчності” й “гетерогенності” жанрової структури книги [див.: 18], її ідейно-художня одноцільність для нас безсумнівна). За умови цілісної інтерпретації, скерованої на експлікацію світоглядних універсалій, “лірична драма” сприймається як своєрідний філософський “роман” із наскрізними героями, мотивами, сюжетними лініями, проблематикою, чи не кожен з епізодів й образів якого має власне філософський (здебільшого екзистенційно-антропологічний) еквівалент. (Недарма М.Кодак зауважив у збірці “відчутний відбиток романного мислення” [19, с. 376]). Тільки за такого прочитання стають зрозумілими і вмотивованими окремі власне філософські тексти, які на позір випадають із загальної тональності збірки (наприклад, XVIII вірш “Третього жмутку” – “Душа безсмертна! Жить віко-

вічно їй!...”), натомість філософської ваги набувають твори, на перший погляд, суто інтимні, пейзажні (ось як фінальний вірш “Другого жмутку” – “Сипле, сипле, сипле сніг...” зі символічним образом “білого килима забуття”).

Крім того, слід відзначити, що міра філософичності кожного з трьох “жмутків” неоднакова. Можна вести мову про *проїресивну філософізацію* художньої структури книги за принципом прямої градації. Перший та другий “жмутки” концентрують філософську проблематику здебільшого в підтексті, у багатозначній символіці. Тим часом у “Третьому жмутку”, де особливо активізується раціонально-розумовий первень, філософичність артикулюється вже виразніше, відвертіше, аж до прямого логізованого формулювання онтологічних та космогонічних теорій у поезії “Душа безсмертна! Жить віковічно їй!...”. “...В “Зів’ялому листі” мотив кохання переходить у філософський, безпосереднє переживання скристалізовується в образ ідеї, що сягає основоположних питань буття” [14, с. 4], – слушно відзначає М.Льницький; цю думку поділяє й О.Легка: “...Кохання із площини суто інтимної проектується у сферу філософського осмислення” [28, с. 383]. Стадії цього проектування-переходу М.Кодак визначає через триаду пафосних доміант трьох “жмутків” “ліричної драми”: від “актуального драматизму безпосередніх контактів” “Першого жмутку”,

через “драматизм опосередкований” символікою культури “Другого жмутку” до “драматизм[у] філософічн[ого]” “Третього жмутку” – “з медитаціями про суть буття, призначення мистецтва й ціну “пісень”, свавілля присмерків свідомості, хитрощі психіки і трагічний апофеоз самосвідомості” [19, с. 379]. Причому питома вага філософічності зростає у міру витіснення пристрастей рефлексіями, прямо пропорційно до згасання почуттів і поглиблення зневіри ліричного героя.

Властиво, йдеться про глибокий філософський код “Зів’ялого листя” (в термінології текстуального аналізу Р.Барта [див.: 1]) як одну із “ниточок” його багатовимірного, стереометричного сенсу, проте “ниточку” не периферійну, маргінальну, а справді важливу, яка у фіналі книги виходить на перший план, коли почуття ліричного героя поступаються місцем розумуванням. Щоб відчитати цей код, необхідно добрати до нього відповідний ключ – стратегію філософської інтерпретації. Таким ключем для Л.Сеника, наприклад, стали філософсько-художні шедеври Данте, Шекспіра, Гете й Шаміссо (філософічність дослідник убачає насамперед у трагізмі, проблеми вибору й етичний антитезі добра і зла), для М.Ільницького – фаустівський та мефістофелівський мотиви “ліричної драми”, для І.Папуші – буддійська символіка. Усі ці “ключі” справді відкривають досі

незвідані грані ідейного змісту “Зів’ялого листя”, і досвід цих “відкриттів” враховано в нашому тлумаченні. Проте найадекватнішою видається екзистенційно-психоаналітична проєкція філософського сенсу книги.

З-поміж усіх поетичних збірок І.Франка “Зів’яле листя” чи не найкраще надається до опису й інтерпретації в категоріях екзистенційної філософії та психоаналізу. Недарма трагічно-песимістичне світовідчування героя “ліричної драми” (невдахи-коханця, а відтак самогубця) В.Корнійчук влучно окреслив як “*філософію болю існування*” [20, с. 291, 294-295]. Головні постулати цієї філософії: щастя – сон, ілюзія; любов – також сон, омана, химерна мрія; життя – страждання, біль, тривога, буття-до-смерті; смерть – єдина реальність та єдиний вихід з усіх життєвих проблем, звільнення від страждань. Це справді кризове світобачення екзистенційного типу, частково оперте на буддійські доктрини майї, сансари й нірвани та вкорінене в особистих життєвих невдачах письменника. Загальна філософсько-естетична концепція збірки яскраво екзистенційно-антропософська: проблеми соціального та національного буття, що переважають у поезії “пророцтва і бунту”, тут відходять у тінь, на задній план, натомість у центрі уваги – особистісне людське існування (екзистенція). Зануреність у душевні глибини слабкої, самотньої, закинutoї

в жорстокий, чужий для неї світ людини, сконцентрованість на її складному, суперечливому внутрішньому житті єднають “Зів’яле листя”, до прикладу, із “Осінніми думами”, проте у збірці “З вершин і низин” ці проблеми все-таки перебували на периферії художньої моделі світу, а в “ліричній драмі” вони зібрані в концептуальний “пучок” самою поетичною особистістю протагоніста-самогубця.

Суб’єктом поетичної рефлексії виступає ліричний герой, на наш погляд, категорично нетотожний авторові (хоча й увібрав у себе окремі автобіографічні прикмети). Це – неповторна, унікальна особистість із напрочуд багатим внутрішнім світом (у серці вона криє “чуття скарб багатий” [49, т. 2, с. 137]), самотня “інтровертована “приватна людина” [...] з потребою осмислювати порогові буттєві проблеми” [2, с. 165] (А.Біла), асоціальний духовний індивід із виразним тяжінням до естетизації буття і власних екзистенційних станів. Властиво, це тип к’єркеґорівського “одиночного” (den Enkelte) на естетичній стадії існування. Згідно з данським релігійним мислителем середини XIX ст. С.К’єркеґором⁴, естетичний тип світо-

⁴ До речі, І.Франко міг дещо дізнатися про філософські та релігійні ідеї С.К’єркеґора за посередництвом праць його співвітчизника, данського критика Георга Брандеса – визнаного авторитета у тогочасній європейській науці про літературу і – ширше – куль-

відношення (від грец. αἰσθητικός – чуттєвий, чуттєво осяжний) відзначають культ чуттєвої насолоди, витончений еротизм і скерованість на щастя моменту (“миттєвості” – øjeblikket) [див.: 26; 7; 30, с. 550-567]. Один з ідеальних образів “естетика” – закоханий поет-романтик, що відчуває себе іграшкою у всевладних руках долі. Парадигматичні постаті цієї стадії екзистенції, внутрішньо розчакнуті, неспокійні й чуттєві, – Дон-Жуан (чуттєво-еротичний демонічний естетизм; безпосередня процесуальна чуттєвість, зорієнтована на сексуально-еротичне задоволення), Вертер (сентиментальна меланхолійна чуттєвість), Фауст (рефлектований демонічний естетизм; раціональна процесуальна чуттєвість, одержима пізнанням і пошуками земного щастя) [див.: 7].

Франків “Вертер” – протагоніст “Зів’ялого листя” – і справді поет, закоханий у чисту красу природи й народної пісні (“Поплив із народним до спілки Мій спів” [49, т. 2, с. 140]), і невинуватий романтик-ідеаліст, одержимий

туру, якому Франко завше симпатизував, творчий доробок якого високо цінував. Г.Брандес видав окрему монографію, присвячену філософії С.К’єркеґора; її Франко побіжно згадав у 1899 році в статті “Юрій Брандес”, де, до того ж, відзначив роль К’єркеґора у звільненні суспільної думки в Данії від ортодоксальних протестантських стереотипів [див.: 49, т. 31, с. 378, 381].

любовною пристрастю до естетизованого, ідеалізованого, а відтак – дещо абстрактного образу коханої жінки: “Та в серці мойому поет Бунтуєсь, плаче, мов дитя, Для нього ти краса життя”, – апелює герой до своєї любки [49, т. 2, с. 161]⁵. Весь сенс життя для нього сконцентрований у напіввізурному, іноді навіть примарному образі коханої – персоніфікації любові як такої, і втрата кохання стає для героя особистою трагедією, що врешті призводить його до фатального кінця. У своїх учинках він керується покликом серця, живе чуттями і ловить примарні моменти щастя в любові: “Чує серце, що в тій хвилі Весь мій рай був тут – отсе!” [49, т. 2, с. 125]. Утім, чуття тут межує з рефлексією: як мовилось, ліричний герой-коханець схильний до повсякчасного самоаналізу, інтроспекції, автодіагностики власних душевних порухів та їх прихованих мотивацій. Цей психологічний портрет справді відповідає поетичній особистості

⁵ На думку С.Сімонєка, “завдяки цій концепції поета як співця краси Франко перебуває в опозиції до естетичної концепції диявольського поета-деміурга як творця мистецького антисвіту, який не підлягає позаестетичним ціннісним і моральним уявленням” [див.: 59, с. 127]. Одначе згодом, упродовж розгортання ліричного сюжету, герой-поет якраз і відкриває у власній душі диявольські глибини “антисвіту”, виходячи поза межі буденної моралі, переступаючи кордони дозволеного й загальноприйнятого.

вертерівського типу з окремими рисами “фаустівської людини”, націленої на самопізнання, ненастанні пошуки щастя й тієї єдиної прекрасної миті, котра варта зупинки. Уже з попередньої стислої характеристики достатньо очевидно, що ліричний герой “Зів’ялого листа” органічно вписується в модель к’єркегорівського “естетика”, концентруючи в собі риси Вертера, Фауста і, найменшою мірою, спокусника-Дон-Жуана. Врешті, алюзії до цих “вічних” образів європейського письменства досить виразно простежуються в тексті збірки (поки як на “Страждання молодого Вертера” в передмові, фаустівський мотив у “Третньому жмутку” й ін.).

На чолі “естетика” від початку лежить незрима печать смерті. Заручник швидкоплинної миті, він засадничо зорієнтований на тлінне, вмируще, тож повне задоволення усіх бажань для нього так само рівноцінне смерті, як і втрата надії на оволодіння бажаним. “В твоїх обіймах згинуть і ожить” [49, т. 2, с. 164], – заповітне прагнення героя “ліричної драми”, і задля здійснення цього бажання він ладен запродати душу дияволу. Віднаходячи земне блаженство у вогні любовної пристрасті, він приречений у ньому згоріти. У гонитві за чуттєвою насолодою – губить власну душу. Так любов стає рівнозначною смерті, а конання – воскресінню.

Опозиція “любов – смерть” – центральна філософсько-етична антиномія “Зів’ялого листа”.

Світоглядний сенс збірки в остаточному підсумку визначає *екзистенційна діалектика еросу й танатосу*. Останні категорії, запозичені з античної міфології, де позначали відповідно богів кохання і смерті, набули філософського обґрунтування у психоаналізі З.Фрейда та його послідовників, насамперед Е.Фромма. Ерос і танатос – це первинні психологічні потяги, вкорінені в людській підсвідомості: інстинкт життя, любові, єднання з людьми, “синдром росту”, творення (біофільна орієнтація) та інстинкт смерті, ненависті, агресії, “синдром розпаду”, руйнування, деструкції (некрофільна орієнтація) [див.: 51, с. 19-20, 30-46]. За Фрейдом, “метою першого потягу, еротичного, є створення дедалі більших цілостей і їхня консервація, тобто створення певних сув’язей, тимчасом як метою другого, деструктивного, є руйнування будь-яких сув’язей, нищення їх у той чи той спосіб. [...] Означена взаємодія і протидія двох основоположних потягів власне й забезпечує усю різнобарвність життєвих явищ” [50, с. 165]. У морально-філософській проєкції ерос постає джерелом добра, танатос же – породженням зла, причому обидва етичні полюси містяться в самій людині, у її душі, а не поза нею: адже “боротьб[а] між еросом і танатосом, потягом до життя і потягом до смерті, ...точиться у кожному людському індивіді” [50, с. 167]. “...Кожна людина рухається в певному, вибраному нею

напрямі: до живого чи мертвого, до добра чи зла” [51, с. 20].

Протиборство еросу й танатосу як керманичам людського життя – це головний сюжетотворчий конфлікт “ліричної драми”, який і спричиняє рух художньо-філософської рефлексії. Життя і смерть тут зішлися впритул, і ліричний суб’єкт-протагоніст перебуває проміж них, повсякчас відчуваючи напругу цього фундаментального онтологічного протистояння. Екзистенційна ситуація героя – принципово межова (Grenzsituation, у ясперсівському сенсі). Позбавлений надії на розділену, взаємну любов, він приречений на страждання, сумніви й внутрішні хитання, а відтак – на смерть. *Життя в любові*, що так вабить героя спершу, раптом міняється на *життя без любові*, позбавлене сенсу, абсурдне, а тому рівноцінне смерті; відтак відбувається підміна поняття: любов раптом виявляється тотожною смерті, і прагнення до взаємності з коханою перетворюється на патологічне жадання самострати; біофілія вироджується в некрофілію. Герой коливається між коханням і смертю, та зрештою обирає смерть, коли вибрати життя стає для нього неможливим. Тож у найзагальнішому формулюванні “лірична драма” розгортається за таким “сценарієм”: *любов як надія і віра – відсутність взаємності – біль, страждання –*

зневіра як смерть надії – суїцид як “визвілля із болю” (А.Крушельницький) [22, с. 152].

Слід наголосити: перед нами не фізіологія, а психологія й філософія кохання і смерті – *поетична еротософія* й *поетична танатософія*. Еротизм “ліричної драми” витончений, сублімований, десексуалізований – “платонічний”, або “меджнунівський” [пор.: 13, с. 129]. Це, власне, “естетичн[ий] культ спіритуалізованого кохання”, що концентрує в собі “бодлерівське богоборство і гетівський морально-психологічний ідеалізм [,] ...і контівсько-спенсерівські тони ідеалізованої Любови-Правди” [11, с. 102] (Т.Гундорова). Недарма дослідниця української еротичної поезії О.Легка констатує у збірці хіба що “сліди завуальованої еротики” [28, с. 381]; тут майже немає місця тілесному виміру любові, “голій плоті” (дон-жуанівському типові еротизму), натомість домінує принцип *чистого чуття* (основа еротизму вертерівського). Так само не знайдемо в “Зів’ялому листі” натуралістичних описів процесів умирання і розпаду, естетизації трупа (на кшталт “Квітів зла” Ш.Бодлера, особливо поезії “Падаю”). Смерть тут, так само як і любов, – радше філософсько-психологічна категорія, ніж природний біологічний феномен. Невипадково сам момент суїциду тактовно винесений “за дужки” “ліричної драми”, залишений поза поетичним “об’єктивом”.

Філософсько-психологічна аналітика еросу і танатосу, які в очах героя виростають до надлюдських, демонічних, космічних сил (на кшталт любові й ворожнечі в натурфілософії Емпедокла), виливається в поетичну діалектику екзистенціалів – своєрідних емоційно-мислительних категорій, понять-переживань, уперше введених до філософського лексикону тим-таки С.К’єркегором. Танатичні за своєю природою екзистенціали самотності, страху, тремтіння, тривоги, страждання, болю, туги, розпачу, відчаю найкраще характеризують модус людського буття-у-світі у “ліричній драмі” І.Франка. Лише любов-ерос (зауважмо – недосяжна) символізує для суб’єкта ідеальні, вічні вартості (та ще, може, пісня – уособлення мистецтва загалом). Проте це вже не пресвітла (хоч і дещо абстрактна) “божеськість”, повинчана з “творчою силою”, а живе, земне, внутрішньо суперечливе, діалектично складне почуття, котре лучить в собі, з одного боку, ясне, чисте, ніжне, справді “романтичне” кохання до ідеалізованої панни, яке вивищує, ушляхетнює душу ліричного героя, та, з іншого, похмуро-містичний, майже патологічний потяг до жінки-вампа, жінки-привида, “жінчини чи звіра”, повитої демонічним ореолом (тут уже варто відзначити численні паралелі “Зів’ялого листа” з “Квітами зла” Ш.Бодлера, найперше з віршами “Вампір”,

“Привид”, “До перехожої” й ін. [див.: 59]⁶). Любов у часи “молодечого романтизму” – це винятково конструктивна, творча стихія, та в “Зів’ялому листі” це чисте й сонячне почуття внаслідок його фатальної нерозділеності обертається й темним, деструктивно-руйнівним боком. Саме поняття любові (осмислене у збірці насамперед як нерозділене, безнадійне кохання до фатальної жінки) зазнає цілої низки емоційно-смыслових трансформацій, інволюціонуючи від “уважливості”, святого почуття до жорстокого спричинника самогубства: любов-огонь, любов-пристрасть, любов-ідеал, любов-мрія, любов-ілюзія (омана), любов-страждання (біль, терпіння), любов-сиротина, любов-привид, любов-повія, любов-вампір (упириця, сфінкс, змія), любов-ненависть, любов-смерть.

Аналогічних метаморфоз зазнає й ліричний герой книги: з многонадійного закоханого він раптом обертається на невтішного мученика серця, щоб зрештою стати на шлях суїциду. Тріада “коханець – страдник – самогубець” визначає координати образу протагоніста. Зневіра огортає суб’єкта ліричної сповіді, страждання червом точить його серце, атмосфера приреченості на поразку паралізує його волю,

⁶ До речі, С.Гординський уже 1956 р. зауважив, що Франко та Бодлер “філософією своєї творчості сходяться в деяких точках”, назвавши “Зів’яле листя” Франковими “Квітами зла” [див.: 8].

особисте нещастя виростає у тяжке “духове сирітство”, “крик болю” стає “культом болю” і врешті знаходить “визвілля” у смерті [22, с. 152] (А.Крушельницький). Так нерозділена любов переростає в смертельну хворобу (“недугу на смерть”, за С.К’еркегором [24]).

Тема смерті розгортається й наростає у “ліричній драмі” поступово: “Як у музичному творі на основі розвитку мотиву за принципом контрапункту, чорне пасмо смерті зарисовується спочатку злегка, неначе симптом якоїсь хвороби, потім нібито зникає, але знову появляється з більшою інтенсивністю, щоб, нарешті, у фіналі витіснити всі інші складники акордів “Зів’ялого листя”, стати абсолютною домінантою” [13, с. 130], – простежують динаміку танатичного “крещендо” І.Денисюк та В.Корнійчук. Виринувши ще в VI вірші “Першого жмутка” (в структурі порівняння, де порівнюваним є – NB! – любов: “Як смерть, що забива й від мук ослобоняє, – Отак, красавице, і я тебе люблю” [49, т. 2, с. 126]), стихія танатосу пунктирно розгортається у наступних творах, часом у прямому, буквальному (“Похорон пані А.Г.”), часом у метафоричному сенсі (гірке слово відмови коханої для героя – “Убийство серця, духу і думок” [49, т. 2, с. 126], йому ввижається “груп убитої любові”, він бачить себе “живим пам’ятником” “На гробі власної надії” [49, т. 2, с. 134]), іноді – у формі заперечення (“Що ж, коли живу і му-

чусь, Не вмираю!” [49, т. 2, с. 128]) або риторичного запитання (“Не бажать життя живому, Тільки смерті?” [49, т. 2, с. 129]), досить часто – в символічних шатах (образи привида смерті і падіння в пекло у віршах “Першого жмутку” – XV та XX – “Привид”). Похмурим передвістям подальшого розвитку теми смерті у “ліричній драмі” є “надсянська легенда” (І вірш “Другого жмутка”). Відтак смерть навіть естетизується (“Я чув: тут смерть моя сидить, Краси вповита чаром” [49, т. 2, с. 145]), визріває в орфічну (буддійську? брахманічну?) концепцію розчинення індивіда в безмежності абсолюту (“Наче крапля в океані, Розпливусь я, потону” [49, т. 2, с. 130]), заспокоєння під “б[іл]им килим[ом] забуття” [49, т. 2, с. 153], щоб урешті остаточно сформулюватися в ідею самогубства (“За неї смерть собі зроблю...” [49, т. 2, с. 145]), доконаного героєм з допомогою “маленького інструмента” насамкінець “ліричної драми”. В “Третньому жмутку” жадання смерті, “синдром розпаду” набуває статусу лейтмотиву, ідейно-художньої домінанти. Тож годі погодитися з висновком А.Білої, що герой “Зів’ялого листа” нібито “не занурюється в цей мотив, не рефлексує на тему смерті” [2, с. 125]. Якраз навпаки: у фіналі збірки герой просто-таки одержимий стихією танатосу, а майже кожен вірш останнього “жмутку” і становить собою поетичну

рефлексію на тему смерті (особливо II–IV, VII–VIII, XVI–XX).

Відстежмо ж крок за кроком діалектику розгортання художньо-філософської рефлексії у “ліричній драмі”, де в нерозв’язний клубок сплелися любов і ненависть, життя і смерть, добро і зло, святість і гріх, радість і смуток, біль і втіха, щастя і горе, надія й зневіра, страх і відвага, доля і воля... – і багато інших світоглядних універсалих, організованих довкола стрижневої “екзистенційної дихотомії” (Е.Фромм) еросу й танатосу.

“Перший жмуток” становить цілісну, завершену любовну драму, впродовж якої зазнає переосмислення сама категорія любові, а заразом – і “духова фізіономія” ліричного суб’єкта. Любов – фатальний, незрозумілий потяг (“Не знаю, що мене до тебе тягне...” [49, т. 2, с. 122]) – робить спочатку героя “цілим чоловіком”, сильним, мужнім і безстрашним (“Не боюсь я ні бога, ні біса, Маю серця гіпотечу чисту...” [49, т. 2, с. 123]), ушляхетнює його душу, відроджує її до нового життя “по довгім, важкім отупінні” [49, т. 2, с. 122], дарує їй силу, свободу і радість: “Себе я чую сильним і свободним, Мов той, що вирвався з тюрми на світ; Таким веселим, щирим і лагідним, Яким я був за давніх, давніх літ” [49, т. 2, с. 123]. Це любов-дар, любов-звільнення, любов-воскресіння.

Та ця-таки любов одразу ж постає як внутрішньо суперечливе, діалектично складне почуття, яке цілком виповнює духовний світ людини: свою обраницю герой кохає “Як згублену любов, несповнене бажання, Невиспіваний спів, геройське поривання, Як все найвище, чим душу я кормлю, Як той огонь, що враз і гріє й пожирає, Як смерть, що забиває й від мук ослобоняє...” [49, т. 2, с. 126]. У цих рядках, що становлять яскравий взірць франківської поетичної діалектики, уперше в “ліричній драмі” виринає глибока філософська ідея нерозривного, кровного зв'язку еросу і танатосу – любові як смерті, самознищення, згорання (“грішний огонь” пристрасті “враз і гріє й пожирає”); смерті як звільнення від страждань (смерть “від мук ослобоняє”). (Пригадаймо, що діалектична еротософія І.Франка бере початок ще в ліриці “романтичного ідеалізму” – поезіях “O złe i dobre, które w sercu noszę...”, “Жіноче серце! Чи ти лід студений...”).

Надія на щастя, що зірницею проблискує з очей коханої, все ж здатна іще розсіяти туман сумнівів, вселити віру в можливість зішестя ідеалу в реальність, “Чуттям і жаром думки поєднати Тебе [ідеальний образ коханої. – Б.Т.] з життям” [49, т. 2, с. 128]. Безнадія ж постає як духовна смерть: “Убийство сердца, духу і думок Живих і ненароджених” [49, т. 2, с. 126]. Герой обирає життя, а отже – надію: звідси його деві-

зові вітаїстичні афоризми: “Надійсь і кріпись в борбі!” [49, т. 2, с. 128], “Жиймо! Коже своїм шляхом Йдім, куди судьба провадить!” [49, т. 2, с. 129], які нагадують життєву філософію домінантного ліричного суб'єкта поезії “пророцтва і бунту” – “цілого чоловіка”-громадянина з його програмовою максимом “Vivere memento!” [див. докладніше: 43]. Біофілія, здається, торжествує. Та вже в цих оптимістичних закличках криється черв зневіри: готовість іти слідом за долею таїть небезпеку болючого конфлікту з її примхами.

Так і стається: “Неперехідним муром поміж нами Та доля стала! Мов два судна, море Розносить нас між двома берегами...” [49, т. 2, с. 131]. Просторовим еквівалентом цієї “неперехідності”, неможливості подолання “прірви” між героєм та його коханою, що перебувають у різних площинах, на різних берегах, стає антитеза двох моделей руху, горизонтальної й вертикальної (низхідної): “Ти гуляй на сонці, пані, Я ж спадатиму ік дну” [49, т. 2, с. 130] (мотив падіння – один із провідних у збірці). Омріяне щастя перетворюється на невловний фантом: “Що мені без тебе щастя? Звук порожній і мана!” [49, т. 2, с. 130]. Категорія долі (фатуму) стає всесильною; опозиція долі і волі однозначно вирашується на користь першої – незаперечної владарки людського життя. Герой не бачить можливості протестувати проти такого стану

речей. Він неспроможний розв'язати життєві суперечності, а тому прагне втекти “від лютого болю, Що серце моє розриває” [49, т. 2, с. 129]. Ця втеча – втеча від свободи, від необхідності обирати власну долю (за Е.Фроммом) – не дає героєві порятунку, провадить його в нікуди, оскільки від себе втекти несила. Він опиняється у становищі повної духовної дезорієнтації, в екзистенційній безвиході, заблуканий і богозалишений, закинутий у чужий для себе світ: “Мов в лісі без дороги, Лишився я. Куди тепер? За чим? Підтяті думи, не провадять ноги, А в серці холод... Дим довкола, дим!..” [49, т. 2, с. 131]. Дим – одна з перших поетичних емблем “покривала майї”⁷, ілюзорності, примарності сущого, до усвідомлення яких доходить протагоніст. Його теперішній ліричний автопортрет – “пам'ятник живий... на гробі власної надії” [49, т. 2, с. 134]. Скарги й нарікання поступово переходять у тимчасове примирення з фатумом: “Я не жаляюсь на тебе, доле” [49, т. 2, с. 134]. Відторгнутий “Вертер”, почувуючися квіткою, що її вирвав із корінням плуг, тішить себе вірою у відродження “дух[у] життя рум'ян[ого]”

⁷ Майя – в різних течіях давньоіндійської релігії й філософії (ведизмі, індуїзмі, брахманізмі, буддизмі) – мати Будди, богиня обману, яка персоніфікує оманливу видимість чуттєвої різноманітності фізичних речей, ілюзію реального світу, що приховує справжню духовну сутність буття [див.: 47, с. 265].

(символічний образ еросу, вітаїстичної, біофільної орієнтації, діонісійського поривання) з “нового сім'я” у нових формах по власному сконанні [49, т. 2, с. 134]. Та цей філософічний спокій – ілюзорний. Він тільки тимчасово вулає “жалощі й боління”, які мордують душу. Фаталізм закономірно вироджується у песимізм.

Любов відтепер – не прекрасна богиня, а “мстивий бог” [49, т. 2, с. 133]. Та, “в котрій вбачав красу і ціль буття” [49, т. 2, с. 136] (зауважмо: навіть не життя – індивідуального чи й вселюдського, а таки буття, в усій його космічній всеосяжності⁸), – тільки привид (ще один контекстуальний синонім майї⁹). Саме на привид обертається чудовий образ любки у XV вірші “жмутку” (“Не раз у сні являється мені...”): “І на моє бурливе серце руку Кладе той привид, зимну, як змія, І в серці втищує всі думи й муку” [49, т. 2, с. 132]. Символічна диспозиція серця (осердя життя, добра, тепла, світла) та змії (міфологічної емблеми смерті, зла, холоду, темряви), що не раз ще вирине у творчості

⁸ Принагідно відзначимо перегук із ідеєю конкретності сенсу життя в екзистенційній логотерапії В.Франкла [див.: 48].

⁹ Пор.: Майя, “або привид, т. є. погляд, що сей світ не є нічим реальним, що його треба вважати як простий привид, як помилну фантазмагорію. Сю ілюзію, а властиво її причину названо санскритським словом “майя” [45, с. 100].

Франка (у тім числі й у самій “ліричній драмі”), підсилює зловісність фіналу поезії, який кореспондує з рефреном “Пісні геніїв ночі” – “Засни! Засни! Засни!” [49, т. 1, с. 51]: “На привид тихо, не змигнувши, я Гляджу. Він хилиться, без слів, без згуку Моргас: “Цить! Засни! Я смерть твоя!” [49, т. 2, с. 132]. Так привид “безнадійної любові” оголює своє справжнє обличчя – лик смерті. Врешті, останній, XX “листочок” першого циклу так і називається – “Привид”. Образ святої, пречистої коханої, скинений “з радісних вершин” [49, т. 2, с. 136], тут гротескно знижується до образу повії. Це трагічний гротеск, що балансує на межі реального та ірреального. Ірреальне тут уже не дорівнює ідеальному, божественному (як у поезії “романтичного ідеалізму”); це радше категорія інфернального, відкритого у власній підсвідомості під час нічної втечі героя від самого себе, втечі від свободи, коли “огник свідомості в мізку згас” [49, т. 2, с. 135]. Шлях відтепер визначений наперед: з небес у царство Аїда, звідкіля немає вороття. Фінал першого жмутку – падіння героя в пекельну безодню, на самому дні якої він зустрічає свою “пропащу, стоптану” любов. Чи зуміє він “райський ключ із дна добути, ...рай запертий отворить” [49, т. 2, с. 136]? Запитання відкрите, ледь “притрушене” меланхолійною завісою “листочків зів’ялих” [49, т. 2, с. 137] (лейтмотивний для Франкової лірики образ-символ

передчасного занепаду, зникання; у термінології екзистенціальної філософії, – буття-до-смерті). З першого акту “ліричної драми” осінніми “сумними стежками” йде “назустріч недолі” вже не “сильний і свободний” “цілий чоловік”, яким почував себе герой попервах, а “жебрак одинокий” [49, т. 2, с. 137] – нове поетичне alter ego. Це епілог, не пролог. Драма (як дія; адже грецьке слово δράμα якраз і означає – дія) уже закінчилася, гаразд не розпочавшись. Решта – це тільки невдалі спроби героя відродитися до життя, до діяння. “Закінчується історія любові, однак не закінчується історія душі” [53, с. 11] (В.Хархун).

У “**Другому жмутку**” поетичне осмислення історії душі набуває переважно споглядально-медитативної тональності. Кристалізувавши власне усвідомлення примарності щастя у розлогу символічну картину “надсянської легенди” з моторошною візією раптового щезнення карети з четвіркою коней під кригою на дні ріки, ліричний герой побачив тут драму власного серця: це його любов зникла у темних водах часу (а може, в таємних глибинах підсвідомості?), його щастя, “наче сонний привид, Явилосся, всміхнулося і щезло, Лишивши жаль по собі невмирущий” [49, т. 2, с. 138]. Протагоніст доходить невтішного висновку, що об’єкт його замилювання – лише продукт його фантазії: “Ні, не тебе я так люблю, Люблю я власну мрію! За неї

смерть собі зроблю, Від неї одурію” [49, т. 2, с. 145]. Тож чи варто змагатися за цю любов-мрію-привид-смерть? Утім, герой інакше не може, це змагання для нього – хронічна, невиліковна, смертельна недуга: “Кого зрадливий сфінкс піймав, не пустить аж до гробу” [49, т. 2, с. 145].

Для того, щоб звільнити свою любов з тенет гріха й недолі, принаймні, треба самому бути вільним. Натомість – гірке зізнання: “Я – кайданик! Власне горе За собою волочу” [49, т. 2, с. 147] (“В вагоні”). А щоб скинути кайдани (пути), досягнути внутрішню свободу, треба бути сильним. Герой же так атестує себе перед обличчям вічності: “Смійтесь з мене, вічні зорі! Я нещасний, я черв’як! [...] Я слабкий, над труси трус” [49, т. 2, с. 146-147] – “І сміються вічні зорі, іронічно миготять; “Ми і ти! – неправда? – доказ, Що є в світі стійкість, лад!” [49, т. 2, с. 146]. Неправда; це не доказ, а, навпаки, спростування: у збуреному світі героя якраз немає ладу й стійкості. Тож “зоряна” іронія – знущальна. “Ліричний суб’єкт і зорі становлять єдино фіксовані й придатні до орієнтації полюси, котрі через діалог творять центральну, смислотворчу вісь, навколо якої крутиться універсум” [59, с. 88-89], – так інтерпретує хроно-топічну модель поезії “В вагоні” С.Сімонек. Проте стабільність, “стійкість” ліричного суб’єкта, на наш погляд, лише позірна. Насправді він

настільки дезорієнтований, що навряд чи може слугувати орієнтиром універсуму. І не всесвіт крутиться довкола героя, а сам герой втягнутий у гру космічних сил, коловорот земного існування й страждання (сансару, в буддійській термінології). У масштабах макрокосмічної опозиції “земля – небо” людина постає маленькою й безсилою. Її бажання щось зробити, чогось досягнути – не більше ніж “Фантастичні думи! Фантастичні мрії!” [49, т. 2, с. 150], реальні лише в модусі “якби”. Відтак і щастя людське – “криниц[я] радощів, чуття... чарочка хрустальна” – насправді лише тоненька ниточка серпанку майї понад небуттям, яке лише здається реальністю: “Що щастя? Се ж ілюзія, Се привид, тінь, омана...” [49, т. 2, с. 150]. Донькою майї, богині облуди, видається героєві і його кохана: “Омано дум, мого життя Ти помилок фатальна! [...] ...ти тінь, мана, дім з карт І мрія молодеча...” [49, т. 2, с. 150].

Ліричний суб’єкт переживає болючий внутрішній конфлікт між біофільною й некрофільною орієнтаціями, боротьбу супротивних прагнень. “З тобою жить не довелось, Без тебе жить несила. З тобою жить – важка лежить Завада поміж нами; Без тебе жить – весь вік тужить І днями, і ночами” [49, т. 2, с. 150]. Його екзистенційна позиція достоту межова, він немовби зависнув між землею і небом, раєм і пеклом, життям і смертю: “Ні без тебе нема, Ні близ

тебе спокою, мій світе! І земля не прийма, Ох, і небо навіки закрите” [49, т. 2, с. 151]. Причиною такого кризового становища став феномен смисловтрати (за В.Франклом [див.: 48]) – згуби сенсу життя. “А у мене серденько Розривається, – скаржиться ліричний герой. – Залягло на дні його Те важке чуття: Тут навіки згублений Змисл твого буття” [49, т. 2, с. 149]. Наслідком смисловтрати є “екзистенційний вакуум” (В.Франкл) – болісне відчуття внутрішньої порожнечі, відсутності бажань і прагнень, що проєктується й на зовнішню реальність: “Без тебе жить – безглуздий жарт, І світ весь – порожнеча” [49, т. 2, с. 151]. Оволодіти мрією, упіймати чарівну жар-птицю любові не вдається. Щастя – недосяжне для героя. Звідси – логічний висновок, диктований викладеною вище песимістичною філософією ірреальності й безцільності буття: життя таки не має сенсу, це “безглуздий жарт” лихої долі, “світ весь – порожнеча”. “Білий килим забуття, Одубіння, отупіння [оце воно і є, те покривало майї; а може, радше символ нірвани? – Б.Т.] Все покрив, стискає все До найглибшого коріння” [49, т. 2, с. 153]. Тому-то “молодий огонь в душі [огонь не тільки любовної пристрасті, а й життєвого поривання загалом – еросу в широкому розумінні. – Б.Т.] Меркне, слабне, погасає” [49, т. 2, с. 153] (метафора згасання – контекстуальний синонім нірвани). Тепер остаточно

зрозуміло: ні, не зуміє зневірений герой повернути втрачену любов, “райський ключ із дна добути, ...рай запертий отворить” [49, т. 2, с. 136]. Рай для нього навіки замкнений (немов для проклятого Богом і людьми Каїна з поеми “Смерть Каїна”). Чергова символічна інкарнація невідвортної гравітації танатосу – “Сипле, сипле, сипле сніг” – сумна завіса “Другого жмутку”.

Пролог “**Третього жмутку**”, останнього, найфілософічнішого і найтрагічнішого водно-раз, – ще сумніший: під сумнівний акомпанемент “дзвону посмертного” лунає майже нечутний крик із “запертого боєм” горла: “Я умер!” [49, т. 2, с. 155]. Свою нерозділену любов герой пережив як духовну смерть. Огонь його чуття згорів, і “серце гадь пожерла, сточила думи всі!” [49, т. 2, с. 155] (ця прикметна перемога змії-гадюки над серцем за кілька років знайде відгомін у разуючому фіналі медитації “Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє...” циклу “Із книги Кааф”: “А серце в мене вижерла гадюка” [49, т. 3, с. 170]). Тепер він, внутрішньо спустошений і знекровлений (“Лиш біл і се страшенне: бам, бам, бам, А сліз нема, ні крові, ані поту” [49, т. 2, с. 155]), зчужілий усьому світові, лягає в досмертний штіль, немов “судно без мачтів і вітрил”, таке подібне до зневіреного Човна з Франкової алегорії 1880 р. Невдатний “Вертер” – утлий човник у бурхливому життєвому

морі – не чекає “побіди світла”, не виявляє інтересу до людських справ і не прагне діяльності. Він відмовляється од своєї соціальної іпостасі, громадянської місії і впадає в стан цілковитої апатії та резигнації: “Байдужісінько мені тепер До всіх ваших болів і турбот, До всіх ваших боїв і гризот! Всі ідеї ваші, весь народ, Поступ, слава, – що мені тепер? Я умер!” [49, т. 2, с. 155]. Життя не цікавить його більше в жодних проявах: “Ненавиджу красу, і силу, і світло, й пісню, і життя, Ненавиджу любов [sic!], чуття, – Одно люблю лиш – забуття, Спокій, безпам’ятну могилу” [49, т. 2, с. 156]. Акцентуємо увагу на суперечливій єдності еросу (любіві-життя) й танатосу (ненависті-смерті) у щойно наведених рядках: герой *ненавидить любов* (“В ненависть зстилася любов” [49, т. 2, с. 160]), котра ще недавно становила сенс його існування (“Душа моя похоронила [...] свою остатню любов” [49, т. 2, с. 156-157]), і *любить смерть*. Він проклинає життя (“Сто раз прокляте те життя, Що так собі заклопотало мене!” [49, т. 2, с. 158]), зрікаючись власної яскравої біофільної, вітаїстичної орієнтації, що її раніше уособлював для нього “дух життя рум’яний”, а тепер – лишень “сліпая привичка життя” [49, т. 2, с. 160], тваринний інстинкт самозбереження. В його душі запановує інстинкт смерті, розпаду, деструкції, який, не знаходячи зовнішнього об’єкта, скеровується всередину, на самого

суб’єкта. Гранично загострюється морально-психологічний конфлікт волі до смерті й жадання жити, свідомого наміру й інстинкту, рішучості й тваринного страху. “Звідси один крок до самогубства, яке може видатися такої людині єдиним виходом з її жахливого становища, – писав С.К’єркегор. – Але така людина не вибрала себе саму в істинному сенсі... Не дивно, що вона закінчує самогубством” [25, с. 283].

Роздертий внутрішніми суперечностями, герой не раз висловлює жадання смерті (“Не можу жити, не можу згинуть, Нести не можу ні покинуть Проклятий сей життя тягар! [...] Ох, коб останній впав удар!” [49, т. 2, с. 158]), врешті – самострати. Уперше розлога рефлексія на тему самогубства розгортається у VIII вірші “Третього жмутку”: “Я хтів життю кінець зробити, Марну лушпину геть розбити, Хотів зусиллям своїх рук Здобути вихід з страшних мук, Хотів я вирватись з ярма Твогого чару – та дарма! [...] Я чую се – не варто жити, Життям не варто дорожити, Тебе утративши навів, Я чую се – єдиний лік, Се кулька в лоб. Та що ж, хитка Не піднімається рука” [49, т. 2, с. 160]. Проти такого вчинку в серці ліричного героя “бунтуються”, а заразом і змагаються між собою “трусливий, підлий звір” (голос несвідомого, бездуховного “біосу”, фрейдівського “ід”) та поет, закоханий у “красу життя”, – творче “я” естетика. (Ця образна діада – чергова інкарна-

ція колізії двійництва – слід гадати, відображає амбівалентну природу роздвоєної, внутрішньо розчехнутої межі звіром і янголом людської душі). Кожен із них, поет і звір, по-своєму хапається за життя, проте обох їх долає моторошна магія небуття. Ерос упав, переможений танатосом; відтак перед героєм – прямий шлях у безодню забуття, “безпам’ятну могилу” [49, т. 2, с. 156]: “І дармо дух мій, мов у сіті птах [птах – давній міфологічний символ душі. – Б.Т.], Трипочеться! Я чую, ясно чую, Як стелиться мені в безодню шлях І як я ним у пільму помандрую” [49, т. 2, с. 162].

Якщо Дантова Беатріче провадить героя “Божественної комедії” з глибин пекла через чистилище до раю, то лірична героїня “Зів’ялого листя” штовхає свого залицяльника на протилежний шлях: із вершин любовної пристрастишала через внутрішнє чистилище страждань, терпіння й болю до самогубства – як незворотного падіння в пекельну безодню, темну глибіню забуття, небуття, “нірвани спокій”. Смыслову динаміку обох творів характеризує просторова вертикаль, проте вектори руху героїв цією вертикаллю полярно зорієнтовані. Траєкторія розгортання сюжету “Божественної комедії” – висхідна спіраль, “серпантина”, а траєкторія “Зів’ялого листя” – це, за метафоричним окресленням Р.Чопика, траєкторія “виру” – запаморочливого “духовного падіння”, чи, радше,

поринання ліричного героя в пекельну безодню гріха і смерті: “Він помалу, та невідступно “вгвинчується”, затягається у смертельний коловорот”, в “найглибший вир” [54, с. 127].

Та вже поринаючи в цей вир, однак не знайшовши ще в собі мужності порвати з життям остаточно, герой переживає останній ренесанс надії, віднаходячи її цим разом у темній, містичній “вір[і] в чорта, вір[і] в чудеса” [49, т. 2, с. 164]: “Ні! Мусить бути! Не хочу погибати, Не знавши хоч на хвиличку її! Хоч би прийшлося і чорту душу дати, А сповнять бажання всі мої!” [49, т. 2, с. 164]. Відтак герой за допомогою звертається до нечистого: “Чорте, демоне розлуки, Несповнимих диких мрій, Недрімуючої муки І несправджених надій! Слухай голос розпуки! Буду раб, невольник твій, Весь тобі віддамся в руки, Лиш те серце заспокої!” [49, т. 2, с. 164]. Герой “готов навик піти” на страждання, ладен сто тисяч літ горіти в пекельному огні, віддати “небо, рай, весь світ” – “за один її цілунок” [49, т. 2, с. 164]. Заради сповнення цього єдиного бажання він прагне запродати дияволу власну душу. У “ліричній драмі” виринає фаустівський мотив¹⁰: “В “Зів’я-

¹⁰ Слід відзначити, що звернення до нечистого єдне “Зів’яле листя” не тільки з “Фаустом” Гете й усією традицією фаустівського мотиву в світовій літературі, але й із “Книгою пісень” Г.Гайне та “Квітами зла” Ш.Бодлера. Однак характер цього звернення в

лому листі” розігрується нова версія стосунків Мефістофель (чорт) і Фауст (ліричний герой поета) [14, с. 5] (XI–XII вірші “Третього жмутку”).

Мефістофель почув стражденний глас новітнього Фауста: “І він явивсь мені” [49, т. 2, с. 165]. Втім, до модерного Фауста приходять і модерний Мефістофель ув образі “приємн[ого] пан[а] в плащі і пелерині” [49, т. 2, с. 165]¹¹. Це не наївний середньовічний чортик (“мара рогата З копитами й хвостом” [49, т. 2, с. 165]), який, здається, просто не навчений гарних манер; цей іронічно-жорстокий ділок – “чи

кожного із поетів різняться: “Гайне його [чорта] висміває, Бодлер – складає йому гімн-літанію, а нашого поета [радше – його ліричного героя. – Б.Т.] чорт, з’явившись, просто висміває і за його кохання, і за всю його життєву філософію” [8, с. 151]. Загалом, мотив угоди з чортом і – ширше – взаємин із нечистою силою широко розповсюджений у світовій літературі та фольклорі, у тому й українському.

¹¹ Такий секуляризований і модернізований образ чорта, за спостереженнями В.Щурата й П.Филиповича, генетично пов’язаний із “Апологією диявола” (“L’apologie du diable”) французького поета Жана Рішпена (з його збірки “Les Blasphèmes” – “Богохульства”); перший рядок цього твору Франко цитує в тексті поезії “І він явивсь мені...”: “Ne croyant pas au Dieu je ne croie pas au diable!” (франц. “Не вірячи в Бога, я не вірю в чорта!”). [див.: 56; 46, с. 85-86].

жид, чи єзуїт”¹² – сучасне уособлення космічного зла – чудово знає свою справу; він підписує тільки вигідні контракти. Угода ж із “раціоналістом, безбожником” явно до таких не належить: навіщо ж купувати даремний крам? “Та ваша душенька – се коршма та заїзна, Давно в ній наш нічліг. Чи я дурний у вас добро те купувати, Що й без куповання швиденько буду мати Без клопотів усіх!” [49, т. 2, с. 166]. Більше – і страшніше! – від того: обожнювана героєм “красавиця”, за свідченням чорта, “Є наша теж якраз” [49, т. 2, с. 166]. Об’єкт захоплення героя, за спостереженням М.Ільницького, вияв-

¹² До речі, поява Мефістофеля (чи нечистої сили взагалі) в образі католицького ченця (у Франка “єзуїта”) відома ще в літературі європейського Відродження та Реформації. Вже в народних книгах про Фауста XVI ст. Мефістофель зображається саме як чернець, а не як “мара рогата”. О.Білецький із цього приводу пише в спеціальній праці, присвяченій літературній історії Фауста: “...Найбільш цікавий, безумовно, Мефістофель в одязі сірого ченця. На бажання Фауста, він з’являється в образі саме францисканського ченця й попереджає про своє прибуття дзвіночком, пародіюючи цим католицьку відправу. В німецькому фольклорі біса нерідко іменують сірим чоловіком; збереглася легенда про чорта, який вдягає рясу, щоб непокоїти ченців. Але Шпіс і Відман надали Мефістофелеві вигляду ченця передусім як прихильники Реформації. Лютер часто вживав слово “чернець” у значенні “біс” [3, с. 189].

ляється носієм мефістофелівського, демонічного начала; на протиставленні ідеалізованого, піднесеного на п'єдестал героїням любовної поезії Данте, Петрарки, Шекспіра, Пушкіна, Міцкевича, у Франка іпостась коханої радикально змінюється: “ідеал перетворюється на свою протилежність” [15, с. 96].

Розмова героя з чортом набуває характеру одностороннього (оскільки суб'єктом мовлення є тільки один із комунікантів, власне біс) філософського діалогу на тему природи людської душі. Раціоналістичній концепції психіки як “нервів рух[у]” нечистий протиставляє демонологічну версію душі як “заїзної коршми” бісів. Це не просто ситуативна полеміка двох персонажів; це протистояння двох світоглядів, середньовічно-містичного й новочасно-позитивістського, в душі ліричного героя – новітнього Фауста (до слова, вже Фауст ренесансовий, на відміну од середньовічного маґа-чорнокожника, прагнув позитивних природничонаукових знань, раціонального пояснення явищ дійсності та їхнього утилітарного перетворення [пор.: 3, с. 191]). Причому перемогу в цій світоглядній борні здобуває демонічний, містичний первень; раціональне знання виявляється неспроможним зарадити протагоністові у скрутній екзистенційній ситуації, не знаходить розради він і в чорта.

Філософський сенс цього важливого, поворотного епізоду “ліричної драми” – в поетичному осмисленні амбівалентної, суперечливої природи людської душі, розчакхнутої між Богом і дияволом, рівноспроможною до добра і зла, а водночас – і в перетлумаченні етичної категорії гріха, і в остаточній деідеалізації образу коханої, і в іронічному насвітленні філософської обмеженості й недалекоглядності раціоналізму та атеїзму – попри те, що суб'єктом цієї іронії є чорт: сам він тільки символічна проекція “тіні”, “темного двійника” особистості (за К.Юнгом), гіпостазування голосу спокуси й сумніву в душі героя. “Це ніби новий Мирон, один з характерних для Франка образів двійника” [46, с. 86], – так діагностував справжню сутність “пана в плащі і пелерині” П.Филипович; відтак діалог із бісом у “Зів'ялому листі” можна розглядати і як черговий варіант колізії двійництва.

Мелодія Фауста уривається відразу по перших акордах. Сюжет із Мефістофелем не зав'язався: контракт із ним залишається непідписаним, не вийшло навіть гідного конфлікту (вони ж бо з героєм уже не вороги, бо ж стоять вони по один бік “барикади” – на протилежному боці від добра). Ліричний суб'єкт уже не може сказати про себе, як на початку “Першого жмутка”: “Не боюсь я ні бога, ні біса, Маю серця гіпотеку чисту” [49, т. 2, с. 123]. “Гіпотека серця” тепер заплямована гріхом умовин із бісом.

Остання надія втрачена; героєві зостається хіба що попрощатися з усім дорогим його зболеному серцю (матір'ю, піснею, коханою жінкою – відповідно XIII, XIV та XV поезії “Третього жмутка” – триптих “прощальних пісень”) – перед тим, як “мовчки” й “без жалів” поринути “В нірвани темний кут” [49, т. 2, с. 169].

Буддійська категорія тут не випадкова. Наступний крок ліричного суб'єкта (після невдалої угоди з чортом) – звернення до великого Будди: “Поклін тобі, Буддо! В темряві життя Ти ясність, ти чудо, Ти мир забуття!” [49, т. 2, с. 169]. На причини раптової апеляції “раціоналіста, безбожника” до релігійно-філософського авторитета принагідно вказує промовиста репліка П.Куліша з листа до М.Лободовського від 12 лютого 1894 р. (мовлена, звісно, зовсім з іншого приводу): “Де чоловікові шукати пільги в невимовному горі, як не в релігії та не в рідній, нероздільній сестрі її – філософії?” [цит. за: 31, с. 126]. Питання вочевидь риторичне. Екзистенційний стан героя “Зів'ялого листа” – якраз випадок “невимовного горя”, тож “пільги” він також шукає саме в релігії й філософії. Причому, що цікаво, орієнтальній. Релігійно-філософська доктрина буддизму видається поетові найадекватнішою розрадою для ліричного протагоніста. Усвідомивши злиденність “просвіченого” розуму (продемонстровану й пародійно обіграну чортом), Франків “Вертер”

шукає відповідей на болючі екзистенційні питання в інтуїтивних, ірраціональних відкриттях “просвіченого” Сходу (“Будда” значить “просвічений”, той, що дійшов до цілковитої ясності” [49, т. 30, с. 472]). Ці дві “просвіченості” (європейська, науково-просвітницька, та східна, релігійно-містична) принципово різняться за критерієм “раціональне – ірраціональне”.

Апострофа до “світила Азії” в контексті “ліричної драми”, на перший погляд, здається невмотивованою, неорганічною. Проте насправді вона зумовлена глобально-культурологічними трансформаціями зламу XIX–XX ст. “Переорієнтація в загальній філософсько-світоглядній атмосфері того часу від позитивізму з акцентом на причинно-наслідкових зв'язках на засади, в основі яких лежить ірраціональне начало, “потік життя”, феномен досвіду, – спонукала філософів, починаючи від Шопенгауера, “перемістити” через рік індійської філософської мудрості з її культом інтуїтивної свідомості, що виходить за межі інтелекту” [14, с. 6] (М.Ільницький). Зацікавлення філософією та релігією Сходу, зокрема буддизмом, позначилося й на творчій діяльності І.Франка. Письменник докладно студіював буддологічну літературу, ще працюючи над докторською дисертацією, присвяченою старохристиянському духовному романові про Варлаама та Йоасафа: адже сюжетна основа цього твору пов'язана з індійською

легендою про духовне переродження царевича Сідгартти Гаутами на “світило Азії” Будду [див.: 33, с. 47-51]. Свою дисертацію, насичену цікавими спостереженнями над буддійською доктриною й духовною практикою, вчений захистив 1893 р. у Відні, а як монографію видав 1897 р. Йому також належать адаптації уривків із буддійських текстів “Дгаммапади” й “Сутта-ніпати” [див.: 33, с. 136-154], а крім того – переклад вельми інформативної брошури французького орієнталіста Леона Фера “Будда і буддизм” (українською мовою вперше опублікована в журналі “Житє і слово” у 1894 р., окремим виданням – у 1905 р. [45]). Фактично, пік буддійських зацікавлень І.Франка припадає якраз на час створення “Зів’ялого листя”. Тож “поклін Будді” в структурі “ліричної драми” був підготований багатогранною науковою, перекладацькою й просвітницькою діяльністю письменника.

Буддійський мотив розгортається в збірці поступово. Відгомін індійських доктрин майї, сансари, нірвани відчувається вже в перших двох “жмутках”. Пригадаймо хоча б метафору спалахування-згасання “грішного вогню” (символічний еквівалент сансари як “колеса буття”), мотив розчинення в нірвані (“Наче крапля в океані, Розпливусь я, потону” [49, т. 2, с. 130]), образи диму як “покривала майї” (“Неперехідним муром поміж нами...”) й “біл[ого] килим[а]

забуття” – емблеми нірвани (“Сипле, сипле, сипле сніг...”), концепції життя як страждання, щастя як мрії, привида, мани, ілюзії (вірші “Як на вулиці зустрінеш...”, “Що щастя? Се ж ілюзія...”) та ін. Орієнтальна мелодія, спочатку ледь чутна, у “Третньому жмутку” звучить дедалі гучніше. За спостереженням І.Папуші, у першому вірші цього “жмутка” (“Коли студінь потисне, Не хвилює вода, не блищить. Коли лампа розприсне, То і світло її не мигить” [49, т. 2, с. 154]) “буддист без труднощів упізнав би – хоча й неповний – образ нірвани” [34, с. 40]. Наприкінці ж збірки цей образ стає достоту доміантним: “Та те, що в вас плаче, Горить і терпить, Що творить, що знає, Що рветься й летить [себто людська душа. – Б.Т.] – Те згасне, мов огник, Мов хвиля пройде, В безодні нірвани Спокій віднайде” [49, т. 2, с. 170-171]. Достатньо послідовний і системний поетичний виклад учення Будди у XVII вірші “Третнього жмутка” виконує аж ніяк не просвітницько-популяризаційну функцію, а життєво-орієнтаційну – звісна річ, для ліричного героя, який, віднаходячи заспокоєння у буддійській філософії, нарешті наважується самохіть перервати коло сансари: “Поклін і від мене, Що скочу як стій Із тиску сансари В нірвани спокій” [49, т. 2, с. 171]. Утім, буддійська фразеологія тут тільки маскує, парафразує ідею смерті, суїциду. “Слово “нірвана” у поезії Франка не означає

буддійської нірвани, – цілком слушно зазначає І.Папуша, – а є лише метафорою смерті, яка осмислюється передусім як згасання свідомості, забуття, безпам'ятство” [33, с. 168-169]. Буддійський мотив у сюжеті “ліричної драми” – лише підготовка до апологетики самогубства. Тож “спів” Франкового Будди стає разуче подібним до “Пісні геніїв ночі” (1882): культурний антураж, “термінологія” і символіка обох текстів трохи різняться, та практичний висновок – один: “Остатній біль – побідний крок! Засни! Засни!” [49, т. 1, с. 51].

У філософсько-ліричному сюжеті “Зів'ялого листя”, на наш погляд, – три “поклони”, три спроби зав'язки, з яких вдала лише остання, й одна – остаточно й безповоротна – розв'язка. Трьом “божествам” кланявся герой “ліричної драми”: коханій, чортові і Будді, проповідникові забуття, та лише з останнім вдалося йому досягнути порозуміння. Три струни торкає Франкова муза почергово: струну Ерота, струну Фауста і струну Будди. Найжагучіше звучить перша, та найбільш переконливо (в контексті ліричного сюжету) – остання; адже лише вона розв'язує всі конфлікти, знімає всі суперечності. Любовний, фаустівський і буддійський мотиви пов'язані тут кавзально: шлях ліричного героя пролягає від коханої – до диявола і від диявола – до Будди. Пригадаймо: кохана станеться весь сенс життя героя, та позбавляє його

всякої надії; він шукає порятунку в нечистого. Тому він також непотрібен: адже вже й так йому належить, як і його недосяжна обраниця. До християнського Бога герой звернутися після злуки з чортом не може; зрештою, це й не спадає йому на думку. Він кланяється всемогутньому Будді, шукаючи у нього заспокоєння – і, здається, знаходить. Та чи надовго? Сюжет із Буддою зав'язується – але провадить він у нікуди. Вихідний пункт цієї трагічної мандрівки духу – любов, кінцева “станція” – смерть, небуття, велике ніщо. Й нірвана тут – справді синонім смерті, неіснування.

Ще А.Крушельницький кваліфікував “Зів'ялого листя” як “глибокий поклін Франка великому Будді” [22, с. 157]. Цю тезу розгорнув у концепцію цілісного буддійського тексту “ліричної драми” сучасний дослідник І.Папуша. А все ж важко погодитися з думкою цього вченого, нібито “світовідчуття ліричного героя “Зів'ялого листя”, як і основну концепцію збірки, є підстави визначати як буддійські” [34, с. 34]. Апелювання до Будди, оперування буддійськими категоріями й символами, окремі буддійські ідеї, на наш погляд, є істотними, та все ж не визначальними компонентами ідейного змісту книги. Така “монологізація” її філософської поліфонії навряд чи виправдана. Чи ж наскрізне у збірці фатальне прагнення згоріти у вогні любовної пристрасті, кульмінацією якого є готовність

запродати душу дияволу і палати “сто тисяч літ” у пеклі “за один її цілунок”, характеризує героя як правовірного буддиста? Радше навпаки – як типового “естетика”, “фаустівську людину” західного кшталту. Лишень наприкінці “ліричної драми” протагоніст схиляється до квазібуддійського світовідчуття, та й тоді він більше тяжіє до філософського песимізму й ірраціоналізму А.Шопенгавера в химерній суміші з ідеями матеріалізму й атеїзму, ніж до “числого”, канонічного буддизму. Це, до речі, ще 1909 р. проникливо зауважив той-таки А.Крушельницький (щоправда, без посилання на Шопенгавера): “Той поклін Будді [у “Зів’ялому листі”] се вже не буде культ буддизму, се вже не буде релігія – культ того визвілля із болю рівний тому культові болю в другому жмуткові. Се втека перед надмірним болем” [22, с. 155]. Врешті, сам акт суїциду цілком суперечить буддійській доктрині, згідно з якою “смерть являється як найбільший ворог, найбільше зло людського роду” [49, т. 30, с. 527]. Зрештою, і сам І.Папуша змушений визнати, що “поклін” Франка Будді – це не схиляння перед Буддою чи його вченням, а ніби подяка Будді за те, що він “мир забуття” [33, с. 172–173]. Тому, на наш погляд, “буддійські” настрої ліричного героя (хай і домінантні при кінці книги, та все ж ситуативні) недоцільно екстраполювати на “ліричну драму” як художньо-філософську цілість, і вже тим паче –

на світогляд її автора. Буддизм і справді імпував Франкові своєю філософсько-етичною проблематикою, гуманістичною спрямованістю, відсутністю пропаганди “загробних ідей”, проте навряд чи письменник поділяв пасивно-контемплятивне ставлення adeptів цієї релігії до зовнішнього, насамперед соціального світу. Моральний ідеал буддиста як самозануреної особистості, відреченої від усіх земних бажань, не узгоджувався з питомо франківським ідеалом “цілого чоловіка”, діяльного, екстравертного, соціально й національно заангажованого.

Уже в межах буддійського дискурсу “Зів’ялого листа” ставиться філософська проблема смерті й безсмертя душі і тіла, яку ліричний суб’єкт вирішує в матеріалістичному ключі: “Безсмертне лиш тіло, Бо жаден атом Його не пропаде Навіки віком” [49, т. 2, с. 170]. Цю ідею герой приписує Будді, який і справді не визнавав безсмертя душі, натомість учив про її мандрівку-переродження, що закінчується в нирвані (через це буддизм називають іноді “атеїстичною релігією”)¹³. Та С.Гординському, зосібна, такий Будда-матеріаліст видався штучним і неправдивим: “...Це не справжній Будда, тво-

¹³ “...Буддизм є релігія атеїстична... Місце Бога заступає фаталізм, карма. Так само буддизм не признає властиво безсмертної душі; душа на його погляд, се незмірний ряд явищ, зв’язаних одні з одними і сплетених без одноцільної свідомості” [45, с. 104-105].

рець східної релігії, а уосіблення Франкових раціоналістичних ідей, що їх він у тому часі визнавав. Той фальшивий Франків Будда ...робить виклад матеріалістичних доктрин” [8, с. 154]. І справді, наступний після “поклону Будді” текст – “Душа безсмертна! Жить віковічно їй!..” (XVIII вірш “Третього жмутку”) – це подальше розгортання й філософське обґрунтування ідеї безсмертя тіла (матерії) і, відповідно, смертності душі. Та суб’єкт викладу тут уже не Будда, а сам ліричний герой (адже це він скаржиться на нерозв’язну внутрішню суперечність: “Носити вічно в серці лице твоє, І знати, що з другим зв’язана вічно ти, І бачить з ним тебе й томитись – Ох, навіть рай мені пеклом стане!” [49, т. 2, с. 171]). Тож основне питання для нас не в тому, “правдивий” чи “фальшивий” Франків Будда і чи справді він “нагнутий до Франкової філософії” [8, с. 154] (треба гадати, письменник переосмислює такий образ і вчення східного мудреця відповідно до власних ідейно-естетичних потреб), а в тому, чи нігілістичну філософію, вкладену в уста Будди і його новонаверненого адепта – ліричного героя, можна вважати Франковою.

“Душа безсмертна! Жить віковічно їй!..” – своєрідний філософсько-поетичний трактат у мініатюрі, декларація матеріалістичного скептицизму й атеїзму (“довга матеріалістична лекція”, “у мініатюрі ціле “De natura rerum” Люкре-

ція Кара”, – за Г.Костельником [21, с. 66, 72]). До цієї поезії з повним правом можна допасувати підзаголовок поеми “Ex nihilo” (1885) – “Монолог атеїста”. Це й справді теж монолог атеїста, радикального вільнодумця, цілковито зневіреного в існуванні будь-яких потойбічних сил, який зрікається “міфологічного диму” забобнів і “привид[ів] давньої віри” й визнає за єдину реальність “вічний круговорот” атомів-“бомбляків”. Цілоком у душі “Ex nihilo” він постулює: “Бо що ж є Дух той? Сам чоловік його Создав з нічого, в кожній порі й землі Дає йому свою подобу, Сам собі пана й тирана творить. Одно лиш вічне без початку й кінця, Живе і сильне, – се є матерія: Один атом її тривкіший, Ніж всі боги, всі Астарті й Ягве” [49, т. 2, с. 172]. Подальший виклад розгортає грандіозну космогонічну картину постання “планетарних систем” та всього сущого (сонця, планет, інфузорій...) зі стихійного “виру” у “безмірному морі” простору – картину, з якої геть чисто елімінований дух (дарма – людський чи Божий). “Безцільно, вічно круговорот отсей Іде і йтиме; сонця, планет ряди І інфузорії дрібненькі, Всьому однакова тут дорога” [49, т. 2, с. 172], – похмура формула універсальної онтологічної закономірності – постійного розпаду, щезання, ентропії в безцільному саморусі матерії. Місце людини серед “міліард[ів] бомблів дрібних” не відзначається унікальністю: як і “інфузорії

дрібненькі”, людська душа (свідомість) – це лише “Дрібненький бомблик в вирі матерії” [49, т. 2, с. 172].

Не дивно, що цей текст залюбки використували радянські дослідники світогляду І.Франка як ілюстрацію його філософського матеріалізму [пор.: 5, с. 137–138, 154; 17, с. 179, 190]. Та чи правомірно в цьому разі ототожнювати погляди ліричного героя, до яких той схиляється під впливом тяжкої внутрішньої кризи – невилковної “недуги на смерть”, зі світоглядними засадами реального, “біографічного” автора? Для нас це питання має тільки негативну відповідь, а сам вірш “Душа безсмертна! Жить віковічно їй!..” становить взірць рольової філософської лірики, у якій внутрішньотекстуальна поетична свідомість, що промовляє голосом ліричного героя, і свідомість позатекстуальна, власне авторська, категорично відмінні¹⁴. Звернімо увагу на ідейно-емоційний контекст цього поетичного маніфесту матеріалізму й атеїзму, місце в структурі ліричного сюжету: його виголошує зболена, психічно неврівноважена, зневірена в усіх позитивних життєвих вартостях людина на порозі самогубства, після драматичних метань од містичної віри в чорта до

¹⁴ Прикметно, що Р.Чопик уважає цей твір поетичним записом “того, що говорив чорт”, “картин[о]ю світу, що бурливиться перед очима тонучого homo sapiens” [54, с. 128].

квазібуддійської філософії самозабуття. У цьому контексті стає очевидним, що ідеї матеріалізму й атеїзму в смисловій поліфонії “Зів’ялого листа” (як, зрештою, й ідеї буддизму) – це лише філософія докрайнього сумніву, філософія відчаю, врешті – філософія смерті, покликана обґрунтувати невідворотність і доцільність суїциду. В цьому ключі – як вияв некрофільної орієнтації особистості – й сприймаємо фінальний катрен твору: “Бажає бомблик приснути радісно, Згасить болющу іскорку – свідомість, З людства свого ні пилюнки В вічність не хоче нести з собою” [49, т. 2, с. 173]¹⁵.

Із цієї загальнофілософської засади логічно випливає морально-філософська апологетика самогубства в ХІХ вірші останнього “жмутка” (“Самовбийство – се трусість...”). Спираючись на авторитет апокрифічного Христа, ліричний герой спростовує традиційне уявлення про суїцид як “трусість”, “втек[у] з борні”, одне слово – гріх: “Коли знаєш, що чиниш – Блаженний еси; А не знаєш, що чиниш – Проклятий еси. Коли знаєш, що чиниш – Закон твій – ти сам; А не знаєш, що чиниш – Закон є твій пан” [49, т. 2, с. 173-174]. Знання, свідомий намір тут ви-

¹⁵ І.Папуша вбачає в цих рядках “сатвічний” тип нирвани, “втільений через радісне згасання” [34, с. 41]. На нашу думку, “радість” звільнення від “пут” сансари на тлі тотального трагізму “ліричної драми” все ж сприймається як вельми відносна, навіть гротескна.

ступають критерієм праведності, моральності вчинку, наvertsаючи реципієнта до етичного раціоналізму Сократа (він учив, що корінь гріха – в незнанні), а водночас – і до морального релятивізму (імморалізму) Ф.Ніцше. Тож висновок протагоніста: “Чи я знаю, чи чиню, Се знаю лиш я – І такий, що мене зна Ще ліпше, ніж я” [49, т. 2, с. 174], – відсилає радше до Винниченкової концепції “чесності зі собою”, ніж до заповідей Христових¹⁶. Така софістикована контраргументація навряд чи вкладається в канонічно-християнську інтерпретацію етично-го сенсу самогубства.

Апелювання до Христа з метою виправдати власну слабкість – хитромудра риторична стратегія, а не навернення на істинний шлях. Посправжньому ліричний герой до Ісуса не приходить, бо не ступає на дорогу віри, молитви й каяття, а тільки шукає додаткових доказів на користь суїциду. Це проникливо спостеріг, до речі, С.Гординський: “У Франка, після того, як чорт покпив собі з його раціоналізму й атеїзму, логічно – цього ждав би читач – повинен був прийти Бог... Замість цього прийшов виклад матеріалізму з апотеозом єдино вічного атому, символу небуття. Ніякий християнський мотив

¹⁶ Це помітив, до речі, ще Г.Костельник: “Роби, що тільки хочеш – лише вір, що добре робиш. – Ось оочне “етичне” правило (яке зносить усі етичні правила), спільне Франкові і Винниченкові” [21, с. 75].

(крім згадуваних апокрифічних слів Христа) не появився. Чи не тому, може, що поет чув просто інстинктовну неохоту вмішувати до проблем еросу мотиви характеру релігійного, як чисто психологічна реакція на те, що релігія відсилає ерос у сферу гріха [?]” [8, с. 155]. Спробуймо запропонувати власну відповідь на це запитання. Як мовилось, герой “Зів’ялого листа” – типовий “естетик”, а не етик і тим паче не носій релігійної свідомості. Його звернення до чорта, Будди й Христа – волення потопаючого, а не свідоме навернення у нову віру. Він очікує не прощення й очищення від скверни, а полегшення власних страждань, “визвілля із болю”. Тому й не може собі дозволити правдивий “поклін” Христові. І річ, мабуть, не стільки в тому, що “релігія відсилає ерос у сферу гріха” (любов, у тім числі кохання до жінки, сама по собі не є гріхом, згідно з приписами християнської моралі), скільки в тому, що сам герой самохить відсилає себе у сферу небуття – вважаючи, ніби “знає, що чинить”. “Для знаючих знання їх – Найвищий закон; Незнаючі в законі Най гнуться карком” [49, т. 2, с. 174]. Декларуючи ж таке знання, він стає богоборцем, бо ставить знання – понад віру, закон свого “я” – понад закон Божий, власну волю – понад волю Божу, відмовляючись од священного дару життя.

На наш погляд, взагалі навряд чи доречно говорити про релігійне світовідчуття героя “Зів’ялого листя” – буддійське, християнське чи будь-яке інше. Якщо не вважати справжньою релігійністю культ прекрасної дами, персоніфікованої амбівалентним образом “женщини чи звіра”, тип світовідчуття ліричного героя, як не раз уже згадувалося, можна схарактеризувати як власне естетичний (у розумінні С.К’єркегора). Правдива релігійність йому внутрішньо чужа. І річ навіть не в безбожництві, яке закидає героєві чорт, а в самій ієрархії вартостей, поетичній аксіології, яка формує найзагальніші координати екзистенції. На вершині цієї ієрархії суб’єкта “ліричної драми” – навіть у пору його болісних звернень до релігійних авторитетів, Будди й Христа, – гарячий вогонь кохання, грішного й святого водночас почуття, але аж ніяк не любові до Бога. Навіть позбавлений надії на взаємне, щасливе кохання, він все однаково обожнює, хоча при цьому демонізує. Єдина справжня його релігія – це релігія кохання, еросу, яка парадоксальним чином обертається на релігію танатосу, врешті – релігію суїциду. Закоханий юнак живе чуттям, усіма його відтінками, нюансами, півтонами, – доти, доки може – доки не зневірюється остаточно. Тоді серце від любові повертається до смерті, ерос поглинається танатосом. На розум же покладається місія – виправдати й філософськи

обґрунтувати цей зворот, спираючись чи то на буддійські, чи на християнські максими – бай-дуже, на які саме.

Оця байдужість, повна етична індиферентність є наслідком спопеляючого *почуття абсурду*. У стані “екзистенційного вакууму”, дефіциту сенсу життя крізь усвідомлення безглузді існування прозирає моторошна безодня небуття. Тож, поставши перед обличчям абсурду, герой переживає страх. А страх, за С.К’єркегором (дан. angst, нім. Angst), – це стан людини, що дійшла до своїх крайніх меж і готується вийти за ці межі [див.: 27, с. 144-145]. Екстремальним виявом метафізичного страху є відчай. “...Існують два види справжнього відчаю, – писав данський мислитель. – Якби наше Я залежало від себе самого, то існував би тільки один вид: небажання бути самим собою, бажання позбутися свого Я, і не йшлося б про інший вид – про ... прагнення бути самим собою... ...Звертаючись до себе самого, прагнути бути самим собою, моє Я занурюється... у ту силу, що його визначає” [24, с. 255-256], – себто в сферу божественного. Протагоніст “Зів’ялого листя” одержимий відчаєм першого типу; тому виходом зі страху, подоланням відчаю для нього стає не релігійна віра, не “занурення” у вищу силу (як для К’єркегорового “одиночного”), а самогубство – наслідок бажання позбутися власного “я”. Слідом за автором “Афориз-

мів естетика”, Франків “Вертер” теж міг би сказати про себе: “Так, я не володар своєї долі, а лише нитка, вилетена в загальну тканину життя! Та якщо я й не можу ткати сам, то можу обрізати нитку” [23, с. 29].

“Існує лише одна по-справжньому поважна філософська проблема – проблема самогубства, – вважав А.Камю. – Вирішити, варте чи не варте життя того, щоб бути прожитим, – отже, відповіді на головне питання філософії” [16, с. 72]. На це “головне питання” ліричний герой “Зів’ялого листя” відповідає заперечно: ні, життя того не варте, якщо воно позбавлене любові. Його відповідь “передає безповоротному вчинкові” [16, с. 72]; тому він, за класифікацією В.Соловійова [див.: 52, с. 111-112], песиміст “серйозний”, послідовний, оскільки втілює свій песимістичний світогляд у життя.

Трагічний фінал ліричного героя “Зів’ялого листя” – на перший погляд, немовби поетична ілюстрація до тези З.Фройда стосовно переорієнтації агресивних потягів на самого суб’єкта: “За цих обставин частина автодеструкційного потягу залишається всередині індивіда, спричиняючи врешті його загибель. Це трапляється, коли *лібідо* індивіда зужите чи невдало спрямоване” [50, с. 165]. *Лібідо* (еротичний потяг) героя “ліричної драми” і справді зужите, а його спрямування на демонічний образ “жінчини чи звіра” важко назвати вдалим. Отож

він і перетворює “потамовану агресивність в автодеструкцію”, скеровуючи її на власну особу, а відтак “помирає внаслідок своїх внутрішніх конфліктів” [50, с. 165]. Проте чи є суїцид тріумфом некрофілії, знаком неспроможності еросу подолати танатос? Радше навпаки. За позірно парадоксальним твердженням А.Шопенгавера, “самогубець прагне уникнути життєвих страждань, а значить, він любить радості життя і власним вчинком не заперечує волю до життя, а, навпаки, утверджує її” [див.: 30, с. 545]. “Воля до життя проявляється тією ж мірою в бажанні смерті, вираженням якої є самогубство” [цит. за: 6, с. 120].

Можливо, з таким висновком погодився б І.Франко (попри те, що вельми критично ставився до вчення Шопенгавера), якщо висловлював сподівання, що “теперішні покоління знайде в них [поезіїх “Зів’ялого листя”. – Б.Т.] не одно таке, що відгукнеться в його душі зовсім не песимістичними тонами” [49, т. 2, с. 120-121]. Логіка цього сподівання – це логіка доведення “від супротивного”: найкращою пересторогою від песимізму (і суїциду як його наслідку) є зображення самого песимізму (суїциду); ілюстрацією волі до життя – бажання смерті; безнадійність, розпука та безрадісність (духовні недуги віку декадансу) – “се горе таке, як віспа, котру лічиться виціплюванням віспи” [49, т. 2, с. 120]. У слушності саме такого спря-

мування інтерпретації основного морально-філософського сенсу (може, навіть тенденції) збірки перекоонує недвозначно висловлений ще в першій передмові до неї авторський намір: “Може, образ мук і горя хорої душі вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності? Мені пригадався Гетевий Вертер, і пригадалися ті слова, які Гете написав на екземплярі сеї своєї книги, посилаючи її одному своєму знайомому. З тими словами і я подаю отсі вірші нашому молодому поколінню: “Sei ein Mann und folge mir nicht nach!” [нім. “Будь мужем і не йди моїм слідом!” – Б.Т.] [49, т. 2, с. 120].

“Сила”, моральний висновок із філософського сюжету “Зів’ялого листя”, на наш погляд, може бути такий: абсолютизація філософії “болю існування” призводить до фатального кінця. Самогубство – логічний вислід резигнації, зневіри, екзистенційного вакууму, наслідок розчарування, омани, фатальної ілюзії – “шедевр Майї” (за тим-таки А.Шопенгавером). Проте цей вчинок негідний людини. Суїцид, згідно з А.Камю, – це не бунт проти абсурду, а навпаки, примирення з абсурдом, втеча від нього, згода з власними межами, відмова від бунту і від власної свободи [див.: 16, с. 107]. Не можна втрачати мужності жити, у своє життя завжди треба вкладати певний сенс, не принесений ззовні, а визначений самою людиною (свідомо й самохіть). “Не можна виправдати акт само-

губства як результат *тільки пристрасті*. Пристрасть розділяє людей і штовхає на смерть” [52, с. 112], – міркує сучасний філософ Н.Хамітов.

У чому ж полягає загальний філософський сенс “Зів’ялого листя”, його світоглядна значущість? Т.Гундорова, а слідом за нею і М.Ільницький вбачають її у поетичній проєкції кризи позитивістського світогляду ХІХ віку та ранній діагностиці світовідчужання доби “декадансу”: “Зів’яле листя” відбиває процес зміни віх від раціоналізму до інтуїтивізму, від універсалізму до індивідуалізму крізь призму трагедії закоханої душі” [14, с. 6]. Такі висновки, без сумніву, мають під собою вагомі підстави, проте відбивають тільки, сказати б, репродуктивний (в сенсі “відтворення”, “відбиття”, “віддзеркалення”), діагностично-дескриптивний, а відтак – зовнішній щодо особистості автора аспект “ліричної драми”. На наш погляд, не менш істотним є й аспект внутрішній, власне особистісний, екзистенційний.

З цього погляду “Зів’яле листя” – *екзистенційний експеримент* І.Франка. Це випробування на міцність і художня верифікація (перевірка на істинність) одного з можливих шляхів людського існування та його відхилення (негація) як тупикового. У філософському сенсі “лірична драма” є немовби послідовним розгортанням до крайніх меж, *ad absurdo* негати-вістської філософії “буття-до-смерті”, пропові-

дуваної “геніями ночі”. Екзистенційна стратегія ліричного героя-“естетика” провадить його до закономірної екзистенційної поразки. Це *трагедія естетизму* (термін П.Гайденко, що стосується С.К’еркегора [7]) – трагедія засліпленого, самозабутнього “чистого чуття”, приреченого на фіаско. Життя чистою пристрастю, ізоляція у власному внутрішньому світі, зосередження на винятково інтимно-еротичних проблемах виявляються безперспективними. Їхні природні наслідки – розчарування, втрата волі до життя і, врешті, суїцид як пасивна реакція на повну екзистенційну фрустрацію. Причому це не тільки “психологічне” самогубство (наслідок душевного сум’яття, кризи мотивації), а й самогубство “філософське” (результат світоглядної кризи, дефіциту сенсу існування). Проте це самогубство водночас постає як *трагічний катарсис* – звільнення від страждань для ліричного героя та внутрішнє очищення для його автора-творця. Катарсис обертається на подолання безнадійного трагізму й песимізму. “Твір – уже не трагічна гра, якою він має бути. Він надає сенсу існуванню автора” [16, с. 159] (А.Камю). Саме тому те, що для героя стало життєвою *трагедією*, для автора трансформувалося в “ліричну *драму*”.

Неоднозначне співвідношення ліричного героя “Зів’ялого листя” та самого Франка може бути уподібнене до такого ж складного зв’язку

Вертера і його творця. “Вертер з його гуманним спрямуванням розуму, витонченістю думки й надзвичайною силою почуттів та уяви – це, звісно, сам Гете, але тільки в якійсь фазі свого душевного розвою, в одній з життєвих ситуацій, – міркує Є.Сверстюк. – [...] Але там, де Вертер, “тільки мандрівник і тільки блукач на землі”, закінчує самогубством, Гете закінчує творчістю і таким чином ставить крапку на погаслому багатті пристрасті” [37, с. 616].

У слушності цих міркувань переконує поезія “До Вертера” пера самого Гете (зі славетної “Трилогії пристрасті”), у якій дуже точно відображена складна діалектика “я” та “іншого”, авторської та персонажної свідомості в структурі образу коханця-самогубця:

*Noch einmal wagst du, vielbeweinter Schatten,
Hervor dich an das Tageslicht,
Begegnest mir auf neu beblühten Matten,
Und meinen Anblick scheust du nicht.
Es ist, als ob du lebst in der Frühe,
Wo uns der Tau auf einem Feld erquickt
Und nach des Tages unwillkommner Mühe
Der Scheidesonne letzter Strahl entzückt;
Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren,
Gingst du voran – und hast nicht viel verloren*
[58, S. 339–340]¹⁷

¹⁷ У перекладі Василя Стуса:

Ти знову зважуєшся, тінь журлива,

Тут напрочуд влучно схоплено суперечливу єдність автора й героя, їхню принципову нероздільність (“...uns der Tau auf *einem* Feld erquickt”) і так само принципову нетотожність (“Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren...”). Художній образ-протагоніст сприймається не тільки як психологічне alter ego митця, а й як версія його екзистенції, доведена ad absurdo. У межовій ситуації, коли Вертер обирає смерть, Гете вирішує залишитись при житті – і це та екзистенційна грань, яка розділяє їх – тонке й гостре лезо (не)існування.

За аналогією можемо припустити, що герой-коханець “Зів’ялого листя” – поет, мрійник і гуманіст – дуже близький Франкові в тому обсязі, в якому збігається з його світоглядними засадами; проте водночас той-таки герой-самогубець, песиміст і “декадент”, “чоловік слабої волі та буйної фантазії” [49, т. 2, с. 119] дуже далекий від самого автора з притаманним йому життєствердно-енергійним, активістським світо-

*від забуття до світла перейти,
перепинити путь мою щасливу
і мужньо погляд мій перенести.
Мені здається, жив ти на світанні,
в однім степу кропила нас роса.
Нам, струдженим за день, були жадані
в повечоровій барві небеса.
Я став коло межі, ти – за межею,
і не журився долею своєю. [42, с. 231]*

ставленням. Франківський “Вертер” – це таки Франко, але не цілий; це тільки одна з його іпо-стасей, символічних інкарнацій його поетичної (а не біографічної) особистості, одна зі стадій його духовної еволюції, врешті – один з екзистенційних варіантів його самообирання. Тому, на наш погляд, Франків вірш “Декадент”, що з’явився у відомій полеміці з В.Шуратом, – це зовсім не поза, не риторична маска, а послідовна й принципова життєва позиція. Нас цікавить у цьому випадку не те, чи мав рацію В.Шурат, зараховуючи “Зів’яле листя” до “об’явів декадентизму в українсько-руській літературі” [55, № 2, с. 36] (в історичній перспективі слід визнати, що таки мав: об’єктивно риси раннього модернізму, або ж декадансу, таки притаманні книзі), а внутрішня мотивація напрочуд гострої Франкової реакції. Вочевидь, суто естетичне судження критика письменник сприйняв як діагноз світоглядно-психологічний; спроба Шурата кваліфікувати “ліричну драму” як “об’яв декадентизму” видалася Франкові ідентифікацією “біографічного автора” як “цілого чоловіка” із його слабовольним героєм. На наше переконання, “Зів’яле листя” для самого Франка (у вимірі внутрішньо-особистісному, екзистенційному, а не естетично-стильовому) було-таки не “об’явом декадентизму”, а його подоланням (декадентизму власне як світоглядно-психологічного феномена).

Там, де герой “ліричної драми” закінчує самогубством, Франко (як і Гете) закінчує творчістю. Для нього “самогубство – лише прийом, акт розіграної трагедії на кону власної душі” [15, с. 96] (М.Ільницький). Особисту, конкретно-життєву “драму серця” він сублимує й естетизує, підносячи до рівня мистецького шедевра. Властиво, в цьому сенсі про “ліричну драму” Франка можна говорити як про *психодраму* – форму психологічної автотерапії шляхом “розігрування” інтимної драми власної душі в “особах”-ролях на “сцені” художнього світу-“театру”¹⁸. Митець тут – і лікар, і пацієнт, і гравець-актор, і режисер гри-психодрами. На питання, як він подолав внутрішню кризу, як пережив інтимну трагедію власного нещасливого кохання (найперше до Целіни Журовської-

¹⁸ У строгому психологічному сенсі, усталеному в сучасній науці завдяки теоретичним розробкам америкаанського вченого Дж.Морено, психодрама – це різновид психотерапії, форма рольової гри, у якій пацієнти (читай: особи в стані психічного розладу чи, принаймні, психологічної кризи) виконують певні ролі (акторів чи глядачів), моделюючи особистісно значущі для них життєві ситуації. Така ігрова діяльність – своєрідна “театралізація” (а відтак і естетизація) екзистенційно важливих подій і дій, скерована на витіснення зі свідомості негативних емоційних станів, пережитих травм і за давнених комплексів, зрештою – їх подолання і, як наслідок, психологічне зцілення хворого. Див.: [36, с. 305].

Зигмунтовської), І.Франко, за прикладом Лесі Українки, теж міг би відповісти: “J’en ai fait un drame...” [див.: 44, с. 18] – “Я з того створив драму” (франц.), властиво, драму ліричну. Навіть якщо письменник розглядав суїцид як один з можливих виходів з межової ситуації, він однозначно відкинув цей варіант екзистенційного фіналу, витіснивши його, проте не в підсвідомість, а в літературу – в площину текстуальної реальності. “Ліричною драмою” “Зів’яле листя” І.Франко прагнув поставити крапку на цілому періоді власного життя, сповненому любовних страждань, і таким чином звільнитися від “сердечного болю”, вилити його на папір, зцілити власну душу від песимізму. Це навряд чи йому вдалося повною мірою: і в “Моему Ізмарагді”, і в книзі “Із днів журби”, і навіть у “Semper tiro” ці страждання озивалися до поета притишеними голосами. Проте саме “Зів’яле листя” стало безсумнівним апофеозом філософсько-поетичного осмислення теми любові у творчості І.Франка, теми, проблематизованої як діалектика еросу і танатосу.

Франкова “Книга пісень” – “лірична драма” “Зів’яле листя” – це, безперечно, передусім *книга любові*. Всеобіймаючого, чистого, святого, божественного почуття – “дива золотого”. І – тяжкої, невиліковної душевної недуги, яка для героя стає справді недугою на смерть, диявольської спокуси, “бажаного, страшного ...гріха!”

[49, т. 2, с. 148]. Адже суперечлива, амбівалентна природа любові містить в собі як “своє інше” – біль, страждання, навіть ненависть і смерть. Відтак “Зів’яле листя” – це ще й *книга страждання, книга болю*. Зрештою – *книга смерті*. Любов і смерть тут від початку ідуть поряд, мов нерозлучні сестри.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е.По // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 385-405.
2. *Біла А.* Образ автора в ліриці Івана Франка: Монографія. – Донецьк: ДонНУ, 2002. – 192 с.
3. *Білецький О.І.* Фауст та легенда про нього // Всесвіт. – 1981. – № 3. – С. 182-197.
4. *Бовсунівська Т., Собецька І.* Феноменологічна проєкція збірки Івана Франка “Зів’яле листя” // Дивослово. – 1999. – № 5. – С. 2-7.
5. *Брагінець А.* Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка. – Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1956. – 410 с.
6. *Быховский Б.Э.* Шопенгауэр. – М.: Мысль, 1975. – 206 с.
7. *Гайдєнко П.П.* Трагедия эстетизма: Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора. – М.: Искусство, 1970. – 247 с.
8. *Гординський С.* Франкові “Квіти зла” //Київ. – Філадельфія, 1956. – № 4 (липень–серпень). – С. 151-156.
9. *Гундорова Т.* “Зів’яле листя” Івана Франка як явище модерної культурософії // Дивослово. – 1996. – № 9. – С. 9-15.

10. Гундорова Т. Літературність і поетичний гносис ("Зів'яле листя" Івана Франка) // *Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація.* – Львів: Літопис, 1997. – 299 с. – С. 207-232.
11. Гундорова Т. Франко – не каменярь. – Мельборн: Університет ім. Монаша. Відділ славистики, 1996. – 153 с.
12. Денисюк І., Корнійчук В. Невідомі матеріали до історії ліричної драми Івана Франка "Зів'яле листя": [Щоденник Супруна] // ЗНТШ: Праці філол. секції. – Т. ССХХІ (221). – Львів, 1990. – С. 265-282.
13. Денисюк І., Корнійчук В. Подвійне коло таємниць: Нові матеріали до історії "Зів'ялого листя" // Дзвін. – 1990. – № 8. – С. 126-133.
14. Ільницький М. Біль, обернений у слово // *Диво-слово.* – 2000. – № 8. – С. 2-7.
15. Ільницький М. Два варіанти фаустівського мотиву в поезії Івана Франка // Шевченко. Франко. Стефаник: Матеріали Міжнар. наук. конф. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С. 92-100.
16. Камю А. Міф про Сізіфа // *Камю А. Вибрані твори: У 3-х т.* – Т. 3: Есе: Пер. з франц. / Упоряд. О.Жупанський; Автор післямови Д.Наливайко. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 72-162.
17. *Климусь М. Світогляд Івана Франка.* – К.: Держ. вид-во політ. л-ри УРСР, 1959. – 349 с.
18. *Кодак М. "Зів'яле листя" Івана Франка (як гетерогенний жанроутвір)* // *Слово і час.* – 1996. – № 8-9. – С. 6-13.
19. *Кодак М. Лірична драма Івана Франка "Зів'яле листя": поетика пролонгованого дослідження* // *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф.* – Львів: Світ, 1998. – С. 375-380.
20. *Корнійчук В. Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка* // *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф.* – Львів: Світ, 1998. – С. 290-299.
21. *Костельник Г. Плюси й мінуси в поезії Франка* // *Костельник Г. Ломання душ: З літературної критики.* – Львів: Вид-во "Добра книжка", 1923. – С. 45-95.
22. *Крушельницький А. Іван Франко (поезія).* – Коломия: Галицька накладня Якова Оренштайна [sine anno; de facto 1909]. – 279 с.
23. *Кьеркегор С. Афоризми естетика* // *Кьеркегор С. Наслаждение и долг / Пер. с дат. П.Ганзена.* – 2-е изд. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – С. 7-32.
24. *Кьеркегор С. Болезнь к смерти* // *Кьеркегор С. Страх и трепет / Пер. с дат., вст. ст. и коммент. Н.Исаевой и С.Исаева.* – М.: Республика, 1993. – С. 249-348.

25. *Кьеркегор С.* Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал // *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг / Пер. с дат. П.Ганзена. – 2-е изд. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – С. 201-378.
26. *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг / Пер. с дат. П.Ганзена. – 2-е изд. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 416 с.
27. *Кьеркегор С.* Понятие страха // *Кьеркегор С.* Страх и трепет / Пер. с дат., вст. ст. и коммент. Н.Исаевой и С.Исаева. – М.: Республика, 1993. – С. 113-248.
28. *Легка О.* Франкові традиції в розвитку інтимної лірики // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 381-383.
29. *Маланюк Є.* Франко незнаний // *Маланюк Є.* Книга спостережень: Проза. – Торонто: Гомін України, 1962. – С. 81-90.
30. *Нарский И.С.* Западноевропейская философия XIX века: Учеб. пособие. – М.: Высш. школа, 1976. – 584 с.
31. *Нахлік Є.* Позитивізм у рецепції Пантелеймона Куліша // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 11-12. – С. 121-142.
32. *Павличко Д.* “Зів’яле листя” Івана Франка // *Павличко Д.В.* Біля мужнього світла: Літ.-крит. статті, спогади, виступи. – К.: Рад. письменник, 1988. – С. 62-79.
33. *Папуша І.* Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка: Монографія. – Тернопіль: Збруч, 2000. – 204 с.
34. *Папуша І.* Символічна структура “Зів’ялого листя” // Українське літературознавство. – Вип. 64: Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 2001. – С. 33-43.
35. *Пахльовська О.* Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 19-31.
36. *Психология:* Словарь. – Изд. 2-е, испр. и доп. / Под общ. ред. А.В.Петровского и М.Г.Ярошевского. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
37. *Сверстюк Є.* Соняшний геній // *Сверстюк Є.* На святі надій: Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – С. 608-648.
38. *Сеник А.Т.* “Зів’яле листя” Івана Франка: вічний образ любові // Українське літературознавство. – Вип. 52: Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1989. – С. 48-55.
39. *Сеник А.Т.* Морально-філософська антитеза “добро – зло” в збірці “Зів’яле листя” І.Франка і літературна традиція // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 370-374.

40. *Сеник А.Т.* Філософські мотиви “Зів’ялого листа” Івана Франка // Українське літературознавство. – Вип. 50: Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1988. – С. 18-24.
41. *Сеник А.Т.* Шедеври “вічної” теми в ліриці І.Франка // Українське літературознавство. – Вип. 54: Іван Франко: Статті і матеріали. – Львів, 1990. – С. 33-39.
42. *Стус В.* Час творчості / Dichtenszeit // *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. – Т. 2. – Львів: ВС “Просвіта”, 1995. – 429 с.
43. *Тихолоз Б.* “Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції І.Франка // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 32-34.
44. *Українка Леся.* Лист № 5. До І.Я. Франка. // *Українка Леся.* Зібрання творів: У 12 т. – Т. 12. Листи (1903–1913). – К.: Наук. думка, 1979. – С. 11-20.
45. *Фер А.* Будда і Буддизм / Пер. з франц. І.Франко. – Львів: З друкарні НТШ, 1905. – 147 с. (Літературно-наукова бібліотека. Ч. 104-105).
46. *Филипович П.* Шляхи Франкової поезії // *Филипович П.* Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 61-94.
47. Філософський словник / За ред. В.І.Шинкарука. – К.: Гол. ред. УРЕ АН УРСР, 1973. – 600 с.
48. *Франкл В.* Человек в поисках смысла: Сборник. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
49. *Франко І.Я.* Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986.
50. *Фрейд З.* Основні категорії психоаналізу // Всесвіт. – 1991. – № 5. – С. 164-170.
51. *Фромм Э.* Душа человека: Её способность к добру и злу // *Фромм Э.* Душа человека. – М.: Республика, 1992. – С. 13-108.
52. *Хамитов Н.* Философия человека: поиск пределов. Пределы мужского и женского: Введение в метаантропологию. – К.: Наук. думка, 1997. – 176 с.
53. *Хархун В.* Персоносфера як фактор системної організації збірки І.Франка “Зів’яле листа” (до проблеми металогіки мислення) // Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 9-13.
54. *Чопик Р.* Ессе Номо: Добра звістка від Івана Франка. – Львів: ЛВ ІЛ НАНУ, 2002. – 232 с.
55. *Щурат В.* Літературні портрети. І. Др. Іван Франко // *Зоря.* – 1896. – Ч. 1 (1 (13) січня). – С. 16-17; Ч. 2 (15 (27) січня). – С. 36-37.
56. *Щурат В.* Поезія зів’ялого листа в виду суспільних задач штуки. (Прочитавши ліричну драму Ів.Франка “Зів’яле листе”) // *Зоря.* – 1897. – Ч 5, 1 (13) березня. – С. 97-98; Ч. 6, 15 (27) березня. – С. 118-119; Ч. 7, 1 (15) квітня. – С. 135-137.

57. *Юркевич П.Д.* Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого // *Юркевич П.Д.* Вибране / Пер. з рос. В.П.Недашківського; упоряд., передм. й прим. А.Г.Тихолаза. – К.: Абрис, 1993. – С. 73-114.
58. *Goethe J.W.* Gedichte / *Гете И.В.* Избранная лирика / На нем. языке. – М.: Прогресс, 1980. – 504 с.
59. *Simonek S.* Frankos Gedichtband Zivjale lystja im Kontext der europäischen Moderne // *Simonek S.* Ivan Franko und die “Moloda Muza”: Motive in der westukainischen Lyrik der Moderne. – Köln-Weimar-Wien, 1997. – S. 86-152.

З М І С Т

<i>Любомир СЕНИК</i>	
ШЕДЕВР ІВАНА ФРАНКА.....	3
<i>Богдан ТИХОЛОЗ</i>	
ЕРОС VERSUS ТАНАТОС (Філософський код “Зів’ялого листа”)	11
ЛІТЕРАТУРА	79

Оригінал-макет підготовано
у відділі автоматизації
НБ ЛНУ імені Івана Франка
Завідувач Мирослава ДОМАНСЬКА

Редактор – Ніна БІЧУЯ
Технічний редактор – Світлана СЕНИК

Підп. до друку 7.05.2004 р.
Формат 60х90х32. Папір офсет. Друк офсет.
Обл.-вид. арк. 3,1. Гарнітура Bookman Old Style.
Наклад 500. Зам. № 1055

Видавничий центр Львівського
національного університету імені Івана Франка
79000, Львів, вул. Дорошенка, 41

Надруковано в друкарні: Літературна агенція “Піраміда”.
Україна, 79006, а/с 10989 м. Львів, вул. Стефаника, 11.
Тел./факс (0322) 72-50-62
Свідоцтво державного реєстру: серія ДК № 356.