СЕМЕН ШАХОВСЬКИЙ

Майстерність ІВАНА ФРАНКА

СЕМЕН
ШАХОВСЬКИЙ

Майстерність ІВАНА ФРАНКА

3726 85
Каб. франкоз.

Радянський письменник
Київ · 1956

І. ТРУДИ І ДНІ ТИТАНА ПРАЦІ

Лиш в праці мужа виробляєсь сила,
Лиш праця світ таким, як є, створила,
Лиш в праці варто і для праці жить.

Франко, Вольні сонети, IX.

Ще не написана така книга, в якій за скромними бібліографічними чи навіть статистичними відомостями розкривався б трудовий подвиг письменника, мислителя, трибуна. Ми уявляємо собі її стислу назву: «Труди і дні Івана Франка» або «Літопис життя і творчості», можемо передбачити головні розділи й артикули. В «Літописі» факти, що стосуються «життя», найтісніше будуть переплітатися з відомостями про «творчість», бо сам письменник всі свої творіння визначав як «частки власної біографії».

Життя людини може наповнюватися по-різному: бути насиченим вщерть дією, під великим тиском бажань і волі, чи протікати, як водичка у прокопаному рівчаку,— рівно і мілко, без жодної хвилі, без жодного звуку. Франко був зразковим «майстром часу», і його продуктивність викликає не тільки подив, але видається часом неймовірною, ледве чи не фантастичною.

В історії української духовної культури він підноситься, як могутній дуб, з міцним кореневищем, з безкінечною кількістю галузів і галузок, з густою кроною та врожайним жолуддям. Щось подібне до самооцінки відчуваємо ми в заключному образі поезії І. Франка «Осінні думи»:

Лиш дуб могучий, жолудьми багатий,
Спокійно в темну, зимну даль глядить, —
Таж він недармо тепле літо втратив!

Най в'яне листя, най метіль гудить,
Се сил його не зможе підірвати,
І плід його приймесь і буде жить! [1]

Геній Франка оригінальний і неповторимий в одному своєрідному плані — він проявлявся одночасно і паралельно в усіх ділянках духовного життя нації.

Мова йде не тільки про слово поетичне, в розвиткові якого Франко виступив талановитим новатором, але й про інші області інтелектуального життя, де він часто стає ініціатором, родоводом.

Ще за життя Франка розпочалась і приватна і прилюдна дискусія про доцільність чи закономірність такого «поліфонізму». Хтось із сучасників кинув гірку фразу, що «апокрифи з'їли нашого Франка». І це було говорено тоді, коли писалася поема «Мойсей» і книга віршів «Semper tiro»!

Леся Українка писала про свою суперечку з художником Іваном Трушем, жахаючись видатків Франкового часу на роботу в газетах. Вона призналась, що, читаючи вірші поета — «Із дневника», в яких він із болем серця говорив про нездійснені задуми, а поряд хронікерські замітки Франка в пресі,— проплакала пів ночі над долею поета — «дітовбивці».

І все ж на цей раз сльози були пролиті даремно. Зрозуміло, що траплялось письменникові іноді витрачати дорогий час на дрібниці, на заробітчанську службу. Але ж хіба доводиться шкодувати, що Франко брав участь в таких виданнях, як «Народ», «Хлібороб» або польська робітнича газета «Praca» та німецька «Die Zeit»? Нам здаються неможливими пристрасть і пафос громадянської лірики типу «Товаришам із тюрми» («Обриваються звільна всі пута») без «Критичних писем о галицькій інтеліґенції», вміщених поряд у франківських революційних періодичних органах. В «Громадському друзі» вперше друкувалися «Каменярі», в «Pracі» — «Вічний революціонер» і т. д. Робота в прогресивній періодиці, і поетична, і публіцистична, в'язала Франка з життям, з політичною боротьбою, кріпила його як митця.

Неможливі б були і Франкові «Ізмарагди» без наукових студій рідної старовини і вивчення поетичної мудрості народів Сходу — індійців, арабів, іранців й інших.

[1] І. Франко. Твори в двадцяти томах, том X, Державне видавництво художньої літератури, К., 1954, стор. 22.

Здогади про те, що міг би дати письменник, коли б всю силу таланту і пристрасті скерував в одне якесь річище — схоластичні до безглуздя. Адже ніхто не докоряє Леонардо да Вінчі за інженерні винаходи, а Гете — за наукові інтереси в галузі ботаніки.

Україні тих часів потрібний був Франко з усіма гранями свого таланту, як середньовічному Таджикистану був потрібен Авіцена, добі Відродження — Леонардо да Вінчі, Росії середини XVIII сторіччя — Ломоносов і т. д.

Україні потрібний був Франко, щоб покінчити з добою «безвременья», епігонства, яке почало проявлятися ще у 70-ті роки, точніше — після смерті Шевченка і розгрому гуртка «Современника».

Поряд з моноголосими талантами прозаїків Панаса Мирного і Нечуя-Левицького, драматургів Кропивницького і Тобілевича, поетів Грабовського і Манжури, фольклористів Рудченка і Чубинського, поряд із скромними початківцями в галузях критики, публіцистики, суспільних наук — потрібна була фігура, яка б все об'єднала в особистому досвіді і власному усвідомленні, а відтак — все вивершила, надала зовсім іншого руху і ритму. Такими були потреби і вимоги часу,— вони й породили Франка.

Вище були відзначені заслуги Франка в розвитку українського слова. Проте ж він, як і багато інших українських письменників, не був одномовним. Поряд з основною масою творів рідною мовою він писав,— в тому числі й художні прозові та поетичні речі,— мовою польською, засвідчивши братнє ставлення до польського народу та його культури. Франко не міг знати так досконало, як польську, мову російську. Але він старанно вивчав її від юнацьких літ, перекладав з оригіналів, а статтю «Южнорусская литература» написав для енциклопедії Брокгауза і Єфрона російською мовою так, що дістав схвалення за стиль викладу від академіка А. Кримського. Є у Франка автопереклад російською мовою оповідання «Гава», але воно, на жаль, і досі не опубліковане і не привернуло уваги фахівців-філологів.

Німецькою мовою Франко не тільки писав публіцистику, але й перекладав нею вірші.

До цього слід додати вільне володіння зверх десятьма мовами, що визначило фаховий рівень перекладів і пере-

співів, здійснюваних з оригіналів, та стеження за літературним і науковим процесами буквально цілого світу.

Оце й є той зміст, яким наповниться «Літопис життя і творчості» або повний бібліографічний покажчик творів,— коли їх видання будуть нарешті здійснені.

Але є такі обставини і відомості, які не можна вмістити в зведення дат і в списки фактів. Це було б так, якби хто обчислював силу мотора і рух літака, не враховуючи опору повітря, не розраховуючи на бурі і грози, на повітряні ями та обледеніння. А які ж сили опору довелося переборювати Франкові!

Не вірно думати, що найстрашнішу ворожу силу становив уряд, цісарські суди і цензурні конфіскати. Тричі письменник сидів по тюрмах, значна частина його творів, цілком або частково, знаходилася під забороною. Але коли Нечуй-Левицький завів нещасну для себе дискусію про те, де гніт і гоніння сильніші, в Східній чи Західній Україні,— Франко аргументував свою думку не посиланням на цісарські закони, а спомином про «різні гніти і гнітики», вдесятеро тяжчі від офіційних, запроваджувані буржуазно-міщанським суспільством в Галичині [1], і він відчував це на собі впродовж цілого життя.

Коли початкуючий письменник з'явився до редактора галицького буржуазного журналу В. Барвінського з першими оповіданнями, то почув категоричну вимогу — писати «заокруглені» ідилії. А початківець прагнув оптимально наситити твори контрастами, конфліктами, антагонізмами, змаганнями.

Франка хотіли спіймати на вразливому для нього грунті — умовляли, що його стиль не відповідає вимогам естетики, «понижує штуку». Тоді Франко став на прю не тільки з носіями фальшивої естетичної догми, а й з самою догмою. Він проголосив:

«Повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах — се характерний, пануючий оклик наших часів» [2].

Спробували спіймати Франка на іншій дуже дорогій для нього категорії — націоналісти почали відмовляти йому в любові до батьківщини; ставився під сумнів національний характер його діяльності. Сміливо і гідно парирував поет і цей підступний удар. У поезії «Україна мовить» автор вкладає в уста батьківщини такі слова:

І що тобі за кривда сталась?
Що підняли на тебе галас:
«Не любить Русі він ні раз!»
Наплюй! Я, синку, ліпше знаю
Всю ту патріотичну зграю
Й ціну її любовних фраз [1].

Була спроба звинуватити Франка у зраді революційному напрямові, народності. Посипались підкусюючі фрази про песимізм, «схиблення до декадентства». І тут письменник могутнім рухом плеча відкинув геть засапаних супротивників, відповів гнівними і щирими віршами програмового значення:

Який я декадент? Я син народа,
Що в гору йде, хоч був запертий в льох,
Мій поклик: праця, щастя і свобода,
Я є мужик, пролог, не епілог [2].

Хоча «гніти і гнітики» напосідали на поета невідступно, з тупою впертістю, багато зіпсували і крові, і задумів, але не позбавили головного — свободи, без якої не може бути творчості. Це одна з його найбільших перемог, здобута дорогою ціною, а тому така безмірно коштовна. В цьому плані український письменник та його спільники за напрямом нагадують товариство російських художників «передвижників», про всю історію якого В. В. Стасов писав:

«Ні, воно вчинило сміливо і рішуче, воно ніколи не слухалось ні направо, ні наліво і гордо йшло своєю власною дорогою, як слон, на якого зі всіх підворіть брешуть моськи; високих шитих комірів не носило, за кордон за чужий рахунок не їздило, своїх завдань ні на секунду не губило з очей, і тому стало, по-перше, національним, а по-друге, чимсь значним і прекрасно-оригінальним» [3].

Франко ціле життя змагався за те, щоб писати, що хотів, так, як хотів, скільки б труду та нервів це б йому

[1] І. Франко. Твори, том XVI, К., 1955, стор. 7.
[2] Там же, стор. 249.

[1] І. Франко. Твори, том XI, К., 1952, стор. 58.
[2] Там же, стор. 61.
[3] В. В. Стасов. Избранные сочинения, том III, Москва, 1952, стор. 168.

не коштувало. За свободу довелося платити не тільки тюрмою, але й злиднями, довголітньою бідою, яка мандрувала за ним мало чи не через ціле життя, як і за його героєм, Русином.

Не про почесті й прибутки думав письменник, знаючи, що вони часом стають липкими кайданами, не слабкішими від сталевих. Він ніби солідаризувався із життєвим подвигом художника Іванова, який лишив російським передовим митцям часто повторюваний великий заповіт: «Ви вважаєте, що платня в шість-вісім тисяч по смерть, одержати красивий куток в Академії є вже високе блаженство для художника? Я думаю, що це *справжнє його лихо*. Художник повинен бути цілком незалежним, ніколи нікому не підлягати, незалежність його повинна бути безмежною...» [1]

Повна свобода, безкінечна незалежність однак не означає злої волі чи свавілля. Чим, як не проголошенням декларації обов'язків поета і громадянина, були програмні строфи «Каменярів». Скільки разів у віршах і оповіданнях або у передмовах до віршів та оповідань визнавав Франко свої чесні і добровільні обов'язки перед трудовим народом і вітчизною.

«Свобода творчості, як і взагалі свобода совісті, є право, що накладає обов'язки»,— це афоризм, під яким міг би стояти підпис чи то Франка, чи то Чернишевського, — насправді належить О. Потебні [2] і проголошувався цим блискучим знавцем теорії словесності, як один із кардинальних законів мистецької діяльності.

Обов'язок Франка визначився обраним ним напрямом творчості, почуття суспільної відповідальності подесятирило його талант. Він знайшов розумову атмосферу, рідну йому, здорову для нього, і це підняло його особистість до пафосу і високого настрою, що породжує мистецтво.

Майстерність митця починається з його душі, її глибини і своєрідностей.

«По моїй думці, — писав Франко, — лірична поезія тілко тоді може мати для нас інтерес, коли поза нею рисуєся в нашім умі і нашім серці справді інтересна, не щоденна особистість єї автора. Данило Млака писав багато лірики, дещо навіть досить доброго,— але що сама особистість о. Воробкевича в високій мірі буденна і дрантива, то й поезія єго абсолютно не гріє і не морозить нікого. А Шашкевич написав лиш кілька кусничків, досить не викінчених що до форми, — а пречінь вони чарують і завсігди будуть чарувати читателя тим, що виплили з серця чистого, з душі і темпераменту оригінального і дуже симпатичного. Не говорю уже о такій сердечній і прямо до серця промовляючій ліриці, як Шевченкова» [1].

Франків інтелект характеризують обшир і розмах, діяльний інтерес до всього, дотичного до людини й народу. Тому творчість письменника в жодній із своїх ланок не нагадує плину річки, бодай наймогутнішої, але єдиної в зусиллях і напрямі. Вона подібна скоріше до розгалуженої системи водяних споруд, що розумно й доцільно утворюють штучні моря й мереживо каналів, породжують електричну енергію і обводнюють величезні простори не тільки надбережної, але й віддаленої землі.

Часами Франко виглядає запальним, пристрасним, схильним до афектації — таким виступає він у промовах, публіцистиці, літературно-критичних дискусіях, або в ораторсько-патетичній ліриці і навіть у любовних віршах.

Часами Франко здається заглибленим в собі, дещо відстороненим від життя, зануреним в стоси книг та старовинних манускриптів,— це тоді, коли писав притчі та легенди, монографії про Вишенського та про старохристиянські романи або упорядковував томи апокрифів і народних приказок.

Часами Франко здається спокійно-спостережливим, епічно-об'єктивним обсерватором, а інколи він гнівно-саркастичний сатирик; десь виступає як ерудит академічного масштабу, а то порадує нас наївною щирістю сільського хлопчика, малого Мирона, образ якого залишився в його душі до самої старості.

І все це сходиться водно, всі сторони інтелекту — чуття, розум, воля — розвинені в рівній, гармонійній мірі, і не знати, який епітет прикласти до імені письменника, крім одного, загального, висловленого сучасним українським поетом М. Рильським:

---

[1] В. В. Стасов. Избранные сочинения, том III, М., стор. 167.
[2] Див. А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, Х., 1905, стор. 43.

[1] І. Франко. Статті і матеріали, Збірник третій, Львів, 1952, стор. 75.

І проміж нас живе ясна і чиста слава
Малого Мирона, великого Франка.

Його особистість — закономірне породження обставин; вона є приклад і доказ винятковості різноманітності українського таланту, традиційно високого рівня культури українського народу.

Багатогранність хисту Франка порівняно легко констатувати, але надзвичайно важко осягнути, усвідомити і визначити в кожній її частині, в усіх проявленнях. Про майстерність Франка-прозаїка кваліфіковані визначення були подані в роботах академіка О. І. Білецького, про майстерність драматургії—в роботі професора М. М. Пархоменка. Про єдність авторського стилю в усіх жанрах Франкової творчості говориться в дослідженнях професора Є. П. Кирилюка. Можна назвати талановиту статтю Максима Рильського про Франка-поета, зразкову щодо розуміння мистецтва слова. Франкознавство у нас не бідне, і кожному новому автору є на що спертись, від чого починати пошуки нових тем і аспектів.

Основною настановою нашої розвідки є докладність, увага не лише до загального, але й до деталей. Звідси виникає потреба самообмеження частковим — ліричною поезією. Епічні поеми Франка включались завжди до збірок поезій, є їх неодмінною часткою, але, проте, вони мають свою специфіку — жанрову, тематичну, родову і заслуговують на самостійне дослідження. Майстерність новели і повісті, драматургії і сатири, майстерність критичних статей і літературознавчих досліджень — це вже окремі і об'ємні завдання, сподіваємось, недалекого майбутнього.

З цього застереження і почнемо розмову про майстерність Франкової лірики.

II. SEMPER TIRO

На все отозвался он сердцем своим,
Что просит у сердца ответа:
Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашел он предел.

Все дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных созданья,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упованья...
Изведан, испытан им весь человек!

Баратынский. На смерть Гете.

Майстерність — породження таланту; якщо його немає, то мистецтво не може й починатись. Здібні митці завжди кепкували з посередностей типу Сальєрі, які численними вправами намагались надолужити відсутність хисту, мовби силкуючись зарівняти безодню, підсипаючи лопатою землиці,— на проваллі їх Сизіфів труд так і не позначався.

Художник Крамской іронічно говорив про таких, що вони вірять у можливість десь у чужій квартирі підгледіти талант, висячим на гвіздочку, воліли б підібрати ключик та, грішним ділом, отак-таки й викрасти і зодягнути на себе...

Класики критики й літератури починали завжди оцінку письменника з визначення його здібностей, а визначення напрямків і течій — з наявності обдарованих репрезентаторів — це вважалось передумовою першою.

Проте і дужий чоловік може зростати на силі, гострий на око мисливець — вдосконалювати свій зір, балерина — тренувати тіло. Зростає, вдосконалюється, тренується і талант письменника. М. Коцюбинський із подивом і любов'ю писав про піднесення майстерності

Горького: «Якби Ви знали, з яким нетерпінням жду я продовження «Окурова» — цієї чудової речі, котра примушує з трепетом слідкувати, як міцніє і росте талант, що вже виріс, здавалось, на ввесь зріст» [1].

Але обдарування дає тільки можливість діяти. Чи вона, ця дія, станеться, чи лишиться нереалізованою — залежить від багатьох обставин, в тому числі і від тієї праці, яка починається з навчання. Коли Франко проголосив свою славетну формулу: «Poëta semper tiro»— він був уже далеко не «новобранцем» в літературі, не учнем, а скоріше «маршалом» і «академіком». Одначе це не була ні команда, ні дидактика,— хоча й таку роль вона виконувала,— а скоріше всього особиста трудова програма.

Талант складається з вразливості на явища життя і здібності їх відтворення; перше — вимагає досвіду, спостережень, запам'ятовування, друге — творчої практики, знання законів мистецтва.

Франкові не довелося довго усвідомлювати закони творчого процесу. Уважний учень представників російської матеріалістичної естетики, пильний читач Бєлінського, Чернишевського, Добролюбова, він ясно визначив потребу науки ще в пору свого початківства. Ніяк не перебільшуючи своїх здібностей, скоріше навіть применшуючи або навіть недооцінюючи їх, — молодий письменник наполягає на праці. Настанова була в такій мірі виробленою, що легко й логічно виклалась, принагідно, в приватному листі до О. Рошкевич від 26 грудня 1878 року.

«...По ближчім розборі ми згодилися на то,— писав Франко,— що талант се властиво більша вразливість нервова на певні враження і більша спосібність задержувати ті враження і викликувати їх наново,— се значить,— талант — се темперамент... Перший пункт далеко важніший від другого. Хто ясно видить і живо чує певне враження,— у того швидше найдеться спосіб його й виразити відповідно. Притім штука виражування тепер чимраз більше улегшується, — вона становить науку стилю і, правда, не дається відразу, але кождому, хто має охоту і терпливість до вправи, дається в достаточній мірі. Стильом може владати кождий, і не писатель. Писатель, талантливий писатель видить ясніше від других, чує живіше, переймається, переконує других. Видиш з того, що на тім пункті

[1] М. Коцюбинський. Твори, том III, К., 1949, стор. 201.

поняття таланту сходиться з образованнєм, працею в певнім напрямі і довшою вправою. І сесю думку висказують деякі знані таланти (Мікель Анджело: талант то праця)»[1].

Справедливо прийнято називати життя основною школою митця. Але життя не тільки школа, а й родовище поліметалевих руд, з яких здобуваються і чорні, і кольорові, і благородні метали-образи.

Руда майже ніколи не лежить на поверхні, її треба уміти віднайти, треба прикласти труда, щоб видобути. Подібні уміння і праця вимагаються від митця в його заготівлі життєвих матеріалів. Посилаючись на поетично висловлену думку Гете, Тургенєв радив молодим письменникам: «Отже, мої молоді побратими, до вас моя мова.

Greift nur hinein in's volle Menschenleben!

сказав би я вам словами нашого спільного вчителя Гете—

Ein jeder lebt's — nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihr's packt— da ist's interessant [2].

Силу цього «схоплювання», цього «зловлювання» життя дає лише талант» [3]. А талант, говорить Тургенєв, дати собі неможливо; але й одного таланту недосить. Потрібне постійне спілкування з середовищем, яке берешся відтворювати; потрібна правдивість, невмолима по відношенню до власних відчуттів; потрібна свобода, цілковита свобода поглядів і понять — і, нарешті, потрібна освіченість, потрібні знання!

Своєрідністю розвитку Франка було те, що він виробляв естетичні переконання паралельно з письменницькою практикою, він їх висловлював публічно, обстоював, пропагував; він досконало знав історію української і зарубіжної літератур і як інтерпретатор, і як спадкоємець-митець.

В роки франківського початківства змагались два естетичні підходи до вивчення і відображення життя: натуралістичне і реалістичне. Хоча теорію натуралістичного романа обстоював Золя, шанований Франком письмен-

[1] М. Возняк. Нариси про світогляд Івана Франка, Львів, 1955, стор. 46.

[2] Схоплюйте все у повноті людського життя; живе кожен, пізнають не багато; у чому ви його не схопите, то все буде цікаве (*нім.*).

[3] И. С. Тургенев. Сочинения, том XI, стор. 466.

ник,— вона не вплинула на українського автора, була ним засуджена. Його не задовольнила пасивність підходу до явищ — основа натуралізму.

Франко розв'язує основне положення естетики в залежності і під впливом праці М. Г. Чернишевського «Естетичні відношення мистецтва до дійсності».

Творець російської матеріалістичної естетики виходив з настанови, що мистецтво не тільки відображає життя, але й висловлює вирок про нього. В своїх працях Франко також проголосив, що для літератури «головне діло — життя». Логічним продовженням цієї думки є твердження, що мистецький твір тільки тоді може дати правдиве уявлення про дійсність, коли факти для образів відбирає, дає їх пояснення; тому для спостережень першорядного значення набирають вироблені ясні погляди.

«Вона,— пише Франко про літературу,— повинна при всім реалізмі в описуванні також аналізувати описувані факти, виказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок. До такої роботи не досить уже вправного ока, котре підглядить і опише найменшу дрібницю,— тут вже треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порядкувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбиться, але по ясним і твердім науковім методі» [1].

Ці знання не є вузько фаховими, а скоріше навіть загальносуспільними, соціологічними. Франко проходив свої «вечірні університети» соціологічних наук за дуже широкою програмою.

Михайло Коцюбинський, простежуючи шлях розвитку Франка, вказує, як на очах письменника відбувається важкий соціальний процес, процес росту капіталізму, перемоги капіталу над працею. Саме на ці новоявлені факти звертає увагу Франко, обравши своїм героєм «не Баярда, борця непоборимого, не Дон-Жуана, усіх жіночих серць побідника, а продуцента-робітника» [2].

Звідки ж така увага до животрепетних процесів сучасності, вихоплення з гущавини життя нових конфліктів і типів? Тут потрібна була та наука, яка шліфує і загартовує свідомість, дає силу орієнтації, опанування матеріалом. Те, що Франко уважно вивчав, перекладав, популяризував соціалістичну літературу, дуже багато важило для нього як письменника, допомагало у виборі потрібної, гостро сучасної тематики, відповідної складові і властивостям його здібностей — а це є найважливіша ознака майстерності.

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 11—12.
[2] І. Франко. Твори, том X, стор. 208

Існує й інша галузь наук, обов'язкових для професії письменника — школа попередників, засвоєння традицій, «секретів поетичної творчості». Праці Франка з питань естетики й теорії літератури мають, поза будь-яким сумнівом, самостійне і то величезне значення. Вони є також доказовим свідченням його фахової школи.

Всю свою діяльність Франко скеровував проти вульгаризації мистецтва, розрізняв змагання різних напрямів і методів, творчих течій і стилів, талантів і нездар. Так розуміючи мистецтво, він як критик розв'язував проблеми зв'язку творчого методу з передовими ідеями, традицій і новаторства, спільних процесів й індивідуальних стилів, природи художнього образу і інш.

Грунтовно знав Франко не тільки історію естетичної думки, але й всі новочасні її напрями, до яких ставився майже завжди творчо, спираючись на передове, прийняте, критикуючи супротивне; здебільшого всі питання теоретичні прагнув розв'язати на конкретних зразках, в критичних виступах, в дискусіях.

В розуміннях поетики і стилю Франко рішуче відкидав шаблони і формалістичну архаїку. Свобода творчості, однак, не визначає відкидання набутої попередниками майстерності, індивідуальна оригінальність не заперечує визначення загальних законів.

Художня практика поетів всіх часів виробила закони такої образотворчості. Найважливішим з них є концентрація уваги на важливому, типовому. Франко докладно порівнює способи зображення в повісті «Наймичка» Шевченка і в однойменній поемі; останню він вважає більш дієчою саме тим, що автор у ній відкидає надто деталізуючі подробиці:

«Поет тут і там снує ту саму провідну думку, та в поемі висказує її коротко, без усіх лишніх подробиць, але способом таким пластичним та ясним, і при тім у такім зв'язку з попередньою рефлексією, що тих кілька рядків робить далеко глибше і суцільніше враження, ніж аналогічна сцена в повісті, де реалізм подробиць шкодить суцільності враження. Так і чуємо, порівнюючи ті і многі

інші місця обох сих творів, що поет наш свідомо чи несвідомо, держався тої думки, що поезія — то згущена, сконцентрована, скристалізована дійсність»[1].

Поетичний образ викликає в уяві читача ширші картини, ніж змальовує. Франко показує, що коли Шевченко малює поетичними засобами картину пожару, то мимохіть в уяві глядачів з'являються й інші асоціації — метушня людей, гасіння вогню і т. д.

Саме на цих асоціативних збудженнях уяви базується творення образів-картин і образів-тропів.

Часто майстри різних видів мистецтва користуються однотипними засобами творення образів — письменники подають контрастуючі почуття, художники вживають різних кольорів, що стоять один від одного далеко в шкалі барв, композитори чергують звуки, що знаходяться на полярних місцях гами.

Але у поетів є й свої специфічні засоби, коли вони мусять зображувати не стани, а рухи і зміни. Тоді використовуються прийоми поетичної градації, коли від однієї часткової деталі письменник веде до пізнання загального або, навпаки, від загального приводить до акцентації уваги на частковому.

Як на приклад подібного творення образу Франко вказує на першу строфу із «Заповіту» Шевченка:

«Вже слово «поховайте» будить в нашій уяві образ гробу; одним замахом поет показує нам цей гріб, як частину більшої цілості — високої могили; знов один замах, і ся могила являється одною точкою в більшій цілості — безмежного степу; ще один крок, і перед нашим духовним оком уся Україна, огріта великою любов'ю поета» [2].

Франко приділяє грунтовну увагу питанням художньої техніки. І тут в першу чергу треба згадати велике дослідження «Із секретів поетичної творчості».

Коли критик переходить до визначення форм тропів, визначення спільного і відмінного у різних видах мистецтв, то відкриває такі тайники і «секрети» поетичної творчості, так багато досліджує і так переконливо учить, що стаття не втрачає значення як одна з найвизначніших

[1] І. Франко. Твори, том XVII, К., 1955, стор. 109—110.

[2] І. Франко. Із секретів поетичної творчості, «Літературно-науковий вісник», 1898, том I, стор. 143.

на цю тему в класичній критиці. Ми не можемо назвати жодного аналізу поетики Шевченка, зробленого з таким проникненням в глибочінь мистецької тканини геніальних сторінок «Кобзаря». Тут праця Франка є школою і для поетів, і для критиків.

В обіг аналізу Франко включає такі сфери пізнання, як людські почування, їх збудження не тільки від первинних вражень, від природи, але і від вторинних,— від слів і мистецьких образів. Поетичні картини і окремі слова-тропи можуть викликати враження запаху, смаку, дотику, зору, слуху,— і всі ці галузі відчувань Франко знаходить в поетичній творчості,— народній, Шевченковій, інших авторів.

Багатство і впливовість образів та емоцій «Кобзаря» Франко вбачає в тому, що Шевченко майстерно користається різними способами збудження уяви у читача.

У перших складених поетом рядках в «Причинній» скільки завгодно звукових образів-асоціацій та звукових описів.

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива...
Ще треті півні не співали,
Ніхто ніде не гомонів,
Січі в гаю перекликались,
Та ясен раз у раз скрипів.

Шевченко не тільки передає словами самі звуки чи наслідує їм, він вживає звукові тропи, в які вкладає додатковий важливий зміст, завдяки аналогіям, що з'являються в «музичній» пам'яті читача:

Ревуть палати на помості,
А голод стогне на землі.

Поет не обмежений у доборі асоціацій, а тому поряд з музичними він подає і «малярські» образи:

Щоб огненно заговорила,
Щоб слово пламенем взялось.

Хоча Шевченко і був маляром, проте у своїх словесних «рисунках» він дає не тільки лінії, кольори,— але водночас відтворює рухи кольорових речей:

372685

За сонцем хмаронька пливе,
Червоні поли розстилає,
І сонце спатоньки зове
У сине море, покриває
Рожевою пеленою.

Наведені Франком приклади дають йому підставу для висновку, що поет з великим творчим ефектом вживає образи, звернені до різних людських почувань. Але на відміну від малярства, література їх поєднує і передає у рухові, змінах.

«...Поет дає нашій уяві далеко більшу задачу, малює їй не одну сцену, не одну постать, а звичайно цілі, не раз безмежно широкі панорами, з кольорами, постатями, з рухом, запахом, смаком, дотиком» [1].

По відношенню статті «Із секретів поетичної творчості» мусимо сказати, однак, що вона, крім інших, виявила ту слабість, що розглядає тільки образи — тропи, які звернені до чуттів людини. Поза увагою лишилась друга велика група засобів творення, коли поет звертається до читачівської свідомості, його життєвої практики, пам'яті, знань. Останнє положення не стало здобутком естетичної теорії Франка, хоча виявилось у його творчій практиці.

Наведені вибіркові приклади показують Франків «літературний університет», переконують і в глибині сприймання, і в глибині шанування спадщини.

Але навіть по відношенню до найбільших талантів минулого пієтет ніколи не переростає в побожність. Критик розуміє, що кожна історична доба висуває свої принципи і критерії, кожен талант виступає як новатор. Отже, треба давати всякій здоровій течії і митцеві волю до творення, до самовиявлення,— без цього не може бути поступу, не може бути мистецтва загалом.

Тому Франко так настійно радив учитись, а не копіювати Шевченка, використовувати принципи, а не слова і звороти «Кобзаря», бути спадкоємцями-наступниками, а не епігонами. Старицького і Лесю Українку Франко високо оцінив, бо вони не силувались на його мотиви і його пафос, а самі мали що сказати читачеві, голосне та правдиве, як Шевченкове слово.

Тут українська передова естетика визначала те ж

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 284.

саме, що й її російська посестра і з тою ж мірою рішучості. Франко перегукується із главою мистецької критики в Росії, з В. В. Стасовим, який в одній з останніх своїх робіт давав немовби передсмертний наказ по армії мистецтв: «Одні, убогі думкою і рабські розумінням, будуть завжди дивитись назад, будуть йти по слідам попередніх віджилих майстрів, вважаючи їх недосяжними зразками довершеності й величі, не мріючи ні про що інше, як про щастя до них наблизитись. Інші, бадьорі духом і сміливі думкою, будуть дивитись вперед, втопивши очі і почуття своє цілковито в своє власне завдання, що його дає сучасне життя, і нізвідки не будуть дожидати собі ні допомоги, ні поради, ні прикладу. Для одних старі греки і старі італійці — якісь-то пани, а ми, сучасні, тільки їх недостойні спадкоємці і смиренні раби; для інших вони лише високообдаровані, але такі, що давно зробили і закінчили свою справу, люди, котрі вже не вимагають з нашого боку ніякого нового продовження, ні наслідування — у нас є своїх власних, нових справ вище голови...» [1]

Школа митця характеризується не тільки вірним судженням про попередників, але й справедливим судом над сучасниками. Коли ми хочемо визначити сутність художника, то мусимо довідатись, хто його спільники і друзі, а хто — вороги.

Франко був не тільки судією попередників — історик літератури, він був слідчим, а часом і прокурором в справах сучасників — літературним критиком. Форма критичних виступів, полемічна загостреність надавала їм своєрідного колориту: автор охоче користався прийомами ліричних відступів, зниження стилю, іронії, навіть памфлету,— і все це не робить жодної шкоди науковості суджень, логіці аргументів, важливості висновків.

Франко обійняв критичними оглядами не тільки цілу вітчизняну художню продукцію, а й численні явища братньої літератури, літератур ближніх слов'янських народів — поляків і чехів, великих і малих народів Європи. Письменник учився і учив інших, підтримував і вирощував таланти, але часто, дуже часто в боротьбі з ворожими напрямами оголював зброю, і тоді вже не лічив ані ударів, ані заподіяних ран.

[1] В. Стасов. Избранные сочинения, Москва, 1952, т. III, стор. 149.

Напрям і форми пізньої поетичної творчості Панька Куліша були оцінені ним як шкода, велика шкода для українського слова. Маніфест Миколи Вороного зустрів гостру полемічну одповідь. Франко тоді, в 1901 році, ще ніяк не міг передбачити майбутності цього поета, він був для нього ледь-ледь відомим початківцем, що не мав навіть своєї книги віршів. Даремно деякі сучасні літературознавці і коментатори спрощено трактують «Посвяту Миколі Вороному» як свідоме «здемаскування націоналіста і декадента».

Франко помітив у закликах Вороного шкідливі тенденції, притаманні значній групі молодих авторів, мова йшла про теоретичний розгром цих настанов, робилася спроба відвести на рівні шляхи тих, хто здатний пройнятися благородним покликанням мистецтва.

І ще один важливий принцип був висловлений у «Посвяті» — це повне відкидання творчих засад декадентства, що також рекламувалося як «новаторство». Франко мав мужність перед лицем подібного «оновлення» лишитися на «старій» позиції.

Декаденти, власне, замкнули те коло, що з ним зустрівся Франко ще замолоду, в середовищі реакційних романтиків, — вони також ставили на перше місце «заокругленість» форми, «штуку для штуки». А Франко вимагав багатства змісту і скромності, навіть непомітності форми. Коли Л. Толстой побачив картину І. Рєпіна «Іван Грозний убиває свого сина», то сказав: воно так майстерно зроблено, що майстерності ніде не видно. Такої гармонії вимагав і Франко.

Художню досконалість не треба ототожнювати з художньою технікою, — друга категорія легко давалася Франкові, а першої досягав він великою працею. Про свою творчу лабораторію поет писав:

«...Робота літературна іде мені досить легко, — не задля таланту, котрий зовсім не так великий, як більше задля вправи, задля того, що пишучи від четвертої гімн[азіальної] класи ненастанно, я вже вложився в те писання, як віл в ярмо. Форма мені не робить трудності,— от і ціла штука,— але творення само, композиція стоїть мене дуже дорого, вимагає тяжкої внутрішньої праці» [1].

Те, що художність стає у творі непомітною, не є свідченням легко здобутих наслідків. Коли талановиті митці висміювали нездар, що з кожної їхньої речі солоний піт так і проступає на поверхню, — то це зовсім не визначало їх власну безтурботність чи легковажність.

Моцарти теж трудівники, часто, може, не менш наполегливі, ніж Сальєрі. Багато працював не тільки Куліш, обробляючи свої вірші, як гемблюють поліна, але й натхненний Шевченко.

Майстерність вимагає труда, що часто межує з подвигом. Художник Федотов працював при штучному освітленні, аж доки не запалювались очі, й він змушений був накладати на них мокру пов'язку. І все одно, лягаючи спати, підкладав під голову деревину, щоб «скоріше минала ніч» і можна було знову братися до роботи.

Як це нагадує нам Франка, що писав і по тюрмах і, майже втрачаючи свідомість від голоду, писав і в затемнених кімнатах, коли ледве не повністю втратив зір у 90-х роках, вивчився писати лівою рукою, коли параліч покалічив праву руку, диктував, коли відмовили обидві.

Лірична поезія починається не з рими і стопи, не з віршової техніки. Віршами можна викласти і теорію мистецтва, як це зробив Буало, і латинську граматику; Франко, для сміху звичайно, писав віршами історію древньої Греції. Справжня досконалість ліричних творів полягає в багатстві чуттів і думок, їх типовості, у їх повчальному прикладі.

Про неї, про єдино можливу в ліричній поезії внутрішню органічну майстерність і продовжимо нашу розмову.

[1] І. Франко. Статті і матеріали. Збірник третій. 1952, стор 69.

III. МЕЖІ І МОЖЛИВОСТІ ЖАНРУ

Кожна пісня моя —
Віку мого день,
Протерпів її я,
Не зложив лишень.

Кожна стрічка її —
Мізку мого часть,
Думи — нерви мої,
Звуки — серця страсть.

І дарма, що пливе
В них добро і зло, —
В пісні те лиш живе,
Що життя дало.

І. Франко, Поет, II, Чим пісня жива?

1. ПОЕТИЧНА ЗБІРКА І ЦИКЛ ПОЕЗІЙ

Якщо двома словами визначити новаторський внесок Франка в українську ліричну поезію, то можна сказати про розширення меж жанру; коли ж розкрити характерні риси новаторства і майстерності письменника, окреслити обрії його творчості, — то треба оглянути всю її історію на тлі цілого літературного процесу.

Ліричні поезії Франко творив впродовж цілого свого життя — і в дні юності, і в дозрілому віці, і на схилі літ. Зрозуміло, що за цей час кардинально змінювались суспільні умови життя на Україні і в найближчому оточенні поета, не було застиглим його світосприймання; свої глибокі сліди лишав час і на суб'єктивному сприйнятті світу: чуття поета далеко не однакові у двадцять років, у сорок років або тоді, коли надходило шістдесятиріччя. Тому нам здається закономірним хронологічний огляд поезії Франка, коли не тільки тематика, але й поетика аналізуються в розвитку, в змінах, у нововиявленнях.

В кінці сімдесятих років в українській літературі появилась значна група письменників, прихильників революційного прогресу в суспільному житті і реалізму в мистецтві. В порівнянні з минулими часами їх творчий метод став глибшим, гострішим у своїй критиці, більш ідейно усвідомленим. Всі компоненти художньої творчості зазнали змін у порівнянні з тим, що було в малюнках багатьох з авторів-попередників, — змінились теми і герої, конфлікти і тон викладу.

Молода генерація, писав Франко про себе і своїх однодумців, виступила на літературне поле з новими окликами, з новим розумінням літератури і її завдань. Література мала бути по змозі вірним зображенням життя, і то не мертвою фотографією, а образом, зігрітим власним чуттям автора, надиханим глибшою ідеєю. Франко підкреслив, що переважно хлопські сини походженням, соціалісти за переконаннями, молоді письменники взялись малювати те життя, яке найліпше знали — сільське життя. Соціалістична критика суспільного ладу давала їм вказівки, де шукати в тім житті контрастів і конфліктів, потрібних для твору мистецтва [1].

Почавши з відтворення картин сільського життя, молоді письменники, спонукувані знову ж таки «соціалістичною критикою суспільного ладу», звернули далі увагу й на інші верстви суспільства та інші теми.

У Франка особисто ще в ранні роки виник задум написати по змозі панорамну картину народного життя в різних його напрямах, прагненнях, ілюзіях, настроях, показавши у ній різні стани і групи галицької суспільності. Це мусили бути не лише ескізи, оповідання, нариси, а можливо й більші твори, щось подібне до настанови Гоголя у «Мертвих душах» — «показати всю Русь зверху донизу». Такий задум здійснив уже Бальзак у «Людській комедії» і здійснював Золя в серії «Ругон-Маккарів».

Програма для прози була одразу визначена і реалізу-

[1] Див. І. Франко. З останніх десятиліть XIX в., «Літературно-науковий вісник», том XV, 1901, стор. 55.

валась досить систематично. Можна послатись на огляд Франкової прози в капітальному дослідженні О. Білецького, де подана саме така рубрикація за тематичними циклами [1].

Виробилась і творча манера прози: це були по свіжих слідах написані художні речі, максимально наближені до фактів, з гострою реакцією на сучасність, сильними автобіографічними моментами; вони часто викликали найживішу реакцію сучасників, вибухи злоби в таборі ворогів, справляючи враження викривальних сенсацій. Проза Франка була найактивнішою учасницею духовного життя народу впродовж цілого сорокаріччя.

Поезія одразу визначилася як другий із провідних жанрів письменника. Тут не могло бути деталізованого попереднього задуму; загальні принципові настанови прояснялись поступово, лише після років, навіть десятиріч практики.

Поетичний жанр має свої закони пізнання світу і впливу на свідомість читача, і Франко, грунтовний знавець теорії літератури, — їх прекрасно розумів. Перед епічною прозою вірші поступаються щодо повноти освітлення і передачі рухів та змін, але виграють силою емоціонального вираження і впливу. Поезія ближче стоїть до живопису, з його хвилевою застиглою фіксацією, ніж проза, що має змогу, як і музика монументальних форм, відтворювати явища у часі і рухах.

Вимоги до поезії у відповідності до завдань другого етапу визвольного руху в Росії були сформульовані революційно-демократичною критикою, ще до Франкового дебюту. М. Добролюбов виклав концепцію нової поезії, схарактеризував тип поета, що от-от мав появитися:

«Тепер життя зі всіх боків пред'являє свої права, реалізм вторгається всюди, на зло містифікаторам різного гатунку. Життєвий реалізм мусить запанувати і в поезії, і якщо у нас скоро буде чудовий поет, то, звичайно, вже на цьому полі, а не на естетичних тонкощах» [2].

Зрозуміло, що свої перспективні вимоги Добролюбов висловлював ще до видання «Кобзаря» 1860 року, до того

[1] Див. передмову до «Украинских повестей и рассказов», Москва, 1954, том I.

[2] Н. Добролюбов. Избранные сочинения, Москва—Ленинград, 1947, стор. 422.

моменту, коли талант Некрасова встав перед читачами на повну силу.

Франко в кінці 70-х років міг виходити не тільки від перспективних вимог ідейних керівників революційно-демократичної літератури Чернишевського і Добролюбова, а й від завойованого та закріпленого досвіду Шевченка й Некрасова; тому його поетичні виступи мали в умовах літературного життя Галичини значення перевороту. За характеристикою М. Рильського, «...культура Західної України стояла тоді в усіх галузях, в тому числі і в галузі літератури, на невисокому ступені розвитку. «Жнива» були, як то кажуть, «багаті, а жниварів — обмаль». Зачинатель нової західноукраїнської літератури Маркіян Шашкевич був людиною симпатичною, але не дуже видатного обдарування; буковинець Федькович мав величезний талант, але з цілого ряду причин не міг розвинути його на всю силу» [1].

Краще стояла справа з поезією в Східній Україні, але й тут була сила епігонів і такі були вони близькі, що відчувалася також смуга застою.

Виходячи з фальшивих доктрин культурницького «каганцювання», письменники-епігони «пошевченківської пори» цілим хором, в унісон, виспівували про гаї зелененькі, соловейкове тьохкання й кохані серденька. Про яку творчість тут могла йти мова, коли не тільки епітети, але й мотиви стали «постійними», коли всі вірші фабрикувались однотипною так званою коломийковою строфою! Від цього літературного «каганцювання», як від нерівного гнотика, тільки чаділо...

На фоні тогочасних епігонів у поезії різко виділялися митці іншого типу, як-от Михайло Старицький. Він вірно зрозумів справжню природу народності Шевченка. Всупереч епігонам ліберального толку він не дивився на життя «очима співучого селянина» (Ів. Франко), а розробляв переважно теми громадянського змісту, підказані обставинами часу, ідеями всеросійського визвольного руху. Поет відкинув стилізації епігонів, що милувались в селянській наївності, складні людські відносини передавали образами-загальниками, позбавленими реальних прикмет і деталей. Старицький заговорив від імені передової мис-

[1] М. Рильський. Франко — поет. Зб. «Дружба народів», К., 1951, стор. 61.

лячої людини свого часу як собрат російської інтелігенції і послідовник некрасовської «музи гніву і печалі».

«...Головна вага в тім, — писав Франко, — що тут російський інтелігент пробує українською мовою в поетичній формі говорити до інтелігентів про справи, близькі тим інтелігентам, про те, що всіх мучило і всіх боліло, говорити ясно, без афектації, без конвенціональної маски «мужицького поета». Коли шукати відгуків у перших поезіях Старицького, то більше там відгуків Некрасова, ніж кого іншого...» [1].

В ліричній поезії Старицького мало суб'єктивних мотивів, це переважно рефлекси на тогочасні громадські, політичні чи етично-суспільні проблеми. Він відкидає епігонську систему образів — алегоричних зір, хмар, сонечка, соловейкового співу, а сміливо вводить в український поетичний вжиток алегорії тогочасної російської літератури; він оформляє свої вірші як послання до політичних однодумців, як викривальні промови на судах, як заклики.

Життя ставило все вищі вимоги; з'явилися кадри інтелігенції, охочої не тільки до активної дії, але й до боротьби; освіта, друковане слово почали поширюватись серед трудівників села і міста; з'явились періодичні видання, що містили і публіцистику, і поетичні твори.

Революційна молодь пішла в легальні і нелегальні гуртки з метою агітації; вона йшла на суди і виголошувала промови — обвинувачення обвинувачам; вона співала пісень і декламувала вірші.

Шевченкові довелося в свій час, коли діяли одинаки або маленькі нелегальні гуртки революціонерів, писати вірші не для друку, — друком вони з'явилися значно пізніше. Цісарська цензура також обмежувала Франка, конфіскувала видання з його віршами, тягала його по судах. Але переважна кількість поетичних творів до читачів доходила, ними підхоплювалась, діяла.

І ці поетичні твори були розраховані на загальну розмову з масою читачів революційного настрою або здатних пройнятись революційними настроями. В цьому полягала найважливіша мета молодого автора, що визначила природу нового напряму.

[1] І. Франко. Твори, том XVII, К., 1955, стор. 314.

Правда против сили!
Боєм проти зла!
Між народ похилий
Вольності слова!

З світочем науки
Против брехні й тьми —
Гей, робучі руки,
Світлії уми! [1]

Так би мовити пропагандистська мета була далеко не єдиною в програмі Франка-поета; це була частка великого суспільного завдання — ідейного вирощування інтелігенції, мужньої в боротьбі проти соціальної неволі, чесної в служінні народові, інтелігенції з широким світом духовних інтересів, здібної творити національну культуру демократичного змісту.

Поетична творчість Франка була і агітаційно-громадянською, і науково-дидактичною і суб'єктивно-інтимною. Вона збуджувала суспільні думки і чуття, поширювала культурні горизонти, виховувала емоціональну щирість і чесність.

«Різноманітність тем, сюжетів, мотивів, настроїв у творчості Франка насправді дивовижна,— писав М. Рильський. — Ми бачимо у нього і пристрасні, глибоко напружені й до краю щирі вірші на громадські мотиви, і неперевершені сатири, і м'які, теплі ідилії, і повні розпачу сторінки «Зів'ялого листя», і своєрідні розроблення біблійських, середньовічних, древньоруських, древньоіндійських, древньовавілонських сюжетів» [2].

Будучи революціонером у житті, Франко так само, як і Шевченко, пронизав революційною настроєністю всю свою поезію. Так само, як і Шевченко, він поєднує її з філософською глибиною роздумів, поєднує патріотичну любов до рідної культури з використанням розумових скарбів інших народів. Його поезія — це справжній «Ізмарагд» — вибір мотивів та матеріалів з усього, виробленого людством протягом тисячоліть на всіх континентах нашої планети.

До безмежності різноманітним та винахідливим був Франко і в формах своєї поетики. Він широко користався особливостями поеми, легенди, пісні, афоризму і т. д.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 37.

[2] М. Рильський. Франко — поет. Зб. «Дружба народів», К., 1951, стор. 69.

Поет вніс багато новаторського в галузь композиції віршотворів та їх поєднання у цикли і збірки.

До своєї поезії Франко ставився з суворою вимогливістю, навіть більшою, ніж до прози. До друку в періодиці потрапляла лише якась частина, а решта — чекала «слушного часу», виходу книги. В свою чергу, до збірок відбиралась лише частина того, що було в періодиці. З публікацією збірок письменник не спішився: коли обминути учнівські «Балади і розкази», то можна вважати першою збіркою віршову книгу «З вершин і низин», видану 1887 року. Але вона не задовольнила автора, і він її грунтовно переробив і поширив для повторного друку в 1893 році.

Збірка віршів стала свого роду «ювілейною» — підбивала підсумок двадцятирічної поетичної роботи; перша книга до ювілею, — чи це ще не зразок самовимогливості і добросовісного ставлення до читача!

До цього видання в українській літературі майже кожна книжка віршів компонувалася за хронологічним, тематичним або формальним принципами. Автори чи упорядники виходили з того розуміння, що поезія (не епічна, зрозуміло) відтворює один короткий момент в житті, один якийсь настрій і тому сприймається читачем як закінчений, самодовліючого значення, твір. Все це вірно, але не в кожному випадку, і тут ще не вся правда. Ліричні твори, написані однією людиною, розкривають не тільки поодинокі настрої і моменти, а своєю послідовністю, зібранням творять немовби щоденник, ланцюг картин і епізодів. Неможлива річ, щоб між ними не існувало контактів, перегуків, — адже вони виплід однієї душі. Окремі малюночки малої форми починають зливатися в панораму. Відбувається щось схоже на процес утворення кінокартини — окремі кадри існують як застиглі епізоди, а в швидкісному демонструванні вони сприймаються оком як живий рух. Можна розглядати і милуватись і окремим кадром, але природна форма перегляду — їх плин, що творить ілюзію рухливої дії.

Немає ніякої потреби ототожнювати два різні види мистецтва — кіно і ліричну поезію, ми вказуємо лише на один пункт подібностей.

Саме на нього звернув увагу Іван Франко, упорядковуючи збірку «З вершин і низин»:

«Укладаючи матеріал для сеї книжки,— писав він у

передмові, — я покинув думку про хронологічний порядок, зовсім непригожий в книжці так різномасного змісту, котрій, проте, хотілось мені придати яку-таку артистичну суцільність»[1].

Книга «З вершин і низин» складається з великої кількості самостійно викінчених речей, що живуть своєю особною долею, як окремі живі організми. Але вони можуть читатись разом і сприйматись в цілості, даючи уявлення про духовний світ не тільки самого автора, але й про певний тип людини. Книга розкриває такі сторони і дає сповідно щире освітлення таких закутків людської душі і серця, які жоден прозовий твір Франка не дав. Це величний збірний ліричний «епос» двадцятиріччя історії народу, двадцятиріччя, сповненого мужніх змагань в галузі суспільної боротьби, культурного прогресу, вироблення характерів передових діячів.

Кожна книга поезій Франка має свій різко окреслений характер і то досить багатоплановий, поліфонічний. Головні теми, мотиви «З вершин і низин» — бойові, громадянські, хоча не завжди лише оптимістичні чи позбавлені сумнівів. Ліро-епічні й епічні твори віднесені на кінець, а тому не перешкоджають стежити за ходом думок і почуттів основного ліричного героя, який у всіх творах, врешті, один.

Збірка «Зів'яле листя» в своїй суті і жанровій формі точно визначена підзаголовком — «лірична драма». У книзі збережена не тільки єдність героя, але і єдність дії, сюжетного розгортання. Тут ступінь «об'єктивізації» ліричного героя від біографії та особи автора вищий, ніж в інших випадках, але емоційна збудженість мотивів більше загострена.

Переспіви чи перекази древніх притч і легенд з'явилися вперше в книзі «З вершин і низин» у формі малого циклу, — у збірці «Мій ізмарагд» вони переважають. Це філософсько-дидактична, алегорична лірика, сповнена роздумів про світ і життя, про добро і красу, про чесноту і підлість і т. д. Було б невірно пристати на думку, що тут письменник відходить від актуальних інтересів свого часу, свідченням цього є цикли «Поклони», «По селах» і особливо «До Бразілії».

«Із днів журби» складається з двох майже рівних час-

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 440.

тин — ніжно інтимної, журливої лірики і громадянських, бадьорих за тоном епічних поем.

Своє неповториме обличчя мають збірки «Semper tiro», «Давнє й нове», «Із літ моєї молодості». Є ще значна кількість позазбіркових речей, але вони становлять окрему частку творчості.

Книги неповторно відмінні і, разом з тим, однотипні за принципами розташування поетичного матеріалу, бо добір в них має не випадково механічний, а логічний сенс.

Що ж воно за новий принцип компонування віршової книги, які його переваги над іншими, уже відомими?

Ідейно-художньої суцільності надає книзі її продумана, строго логічна композиція. Нікому і в голову тепер не прийде розміщати твори Франка в іншій послідовності, ніж це зробив він сам у прижиттєвих виданнях, хоча з іншими авторами так роблять часто. Стосується зазначене положення не тільки збірки «З вершин і низин», але й інших основних поетичних книг письменника, — композиційні принципи в них повторились.

На перших сторінках читача зустріне поезія, яка автором іменується «прологом», «замість пролога», або не називається ніяк, виконуючи, проте, роль пролога фактично. Це не автоматичне зведення всіх мотивів книги, як у п'ятнадцятому вірші з вінка сонетів, це і не вибір лейтмотивів. Автор у ліричному вступі дає відчуття тону, пафосу, настроюючи душу читача немов на камертон.

«Замість пролога» — таке визначення дає Франко віршові «Гімн» за його роллю у книзі «З вершин і низин». Мотиви вірша перегукуються повністю лише із циклом «Думи пролетарія» і частково з «Вольними сонетами». І все ж дух і тон книги, в ньому передбачений, прозвучав і передав зміст усіх, вміщених у ній речей.

Емоційний вступ не треба змішувати з літературно-критичними передмовами, які письменник сам подавав до кожного видання з метою наукового пояснення і коментування матеріалу.

Другою характерною формою компонування збірки є поєднання окремих віршів у цикл. Коли окремий вірш спроможний передати один момент, то цикл, не порушуючи законів роду, розширює можливості лірики, відтворює той же самий об'єкт у кількох позиціях і планах. Це робиться так, як у французького художника Клода

Моне, що змалював копицю сіна не один раз, а багато разів впродовж дня у різному освітленні.

Підставою для циклування служать категорії подібності змісту, настрою, поетики. П'ятнадцять «веснянок» зібрані разом і відкривають книгу, бо в них спільна картина оновлення природи, подібний настрій — збудженого чекання змін. Пейзаж весни інколи є тільки малюнком природи, а часом — алегорією суспільного відродження, але й тут є міцний зв'язок між поетичними образами, їх асоціаціями. Четверта «веснянка» дозволяє собі сатиричне відхилення, але і в ній присутня єдність місця і часу.

Кілька циклів «дум» — «осінніх», «нічних», «дум пролетарія» — вказують на єдність мотивів і настрою. У розділі «сонетів» об'єднання здійснюється не лише за ознакою поетичної техніки, а й за змістом: «Вольні сонети», «Тюремні сонети». Є й інші, логікою речей обумовлені принципи поєднання окремих віршів у цикли і їх розташування всередині циклів.

Групування в цикли дає часом несподівано високий мистецький ефект, коли кількість, так би мовити, переходить в іншу якість. «Тюремні сонети» починають нагадувати докладну картину, яка в розумінні пізнання об'єкта,— тюрми, в'язнів,— дає не менше, ніж аналогічні за матеріалом прозові твори. «Галицькі образки» — це вже не окремі ліричні мініатюри, а галерея типів, людських доль, міркувань про сучасне і майбутнє.

Основною одиницею аналізу в поетичній спадщині Франка вважаємо не тільки збірку чи окремий твір, а саме цикл віршів. До чого й переходимо в наступному розділі.

2. ПОКЛИКИ ДО БОЮ

«...Ви бачите самого Франка — Франка-борця... що часом перемагає в ньому артиста».

М. Коцюбинський, Іван Франко.

Підвалиною майстерності є здібність зображувати сутність людини. Образ людини — є тим перехрестям, в якому сходяться всі промені прожекторів для найяскравішого освітлення. В прозі й поемі — це персонаж, з дією, психологією, зовнішністю; в драмі — дійова особа, що

виступає в змаганнях, в саморозкритті монологів; в лірищі, в тому числі в її громадянській групі, — образ людини також є центральним, хоча він не показаний ні у вчинках, ні в портреті, ні в своєрідності речової мови. Ліричний герой вирисовується в емоціях і роздумах, в пристрасті, яка одна і є формою розкриття людини в цьому літературному роді.

Ми звикли типи доби вбачати тільки в образах монументальних епічних творів, таких як Бенедьо Синиця в повісті «Борислав сміється». Але позитивний герой Франкових часів, характер його діяльності і стан душі (останнє — основне), розкриваються найповніше в образі ліричного героя, який наскрізним проходить через цикли і «Думи пролетарія», і «Excelsior!».

Франко вживає дві форми змалювання ліричного героя: особову, що веде виклад від імені автора й передбачає значну міру автобіографічності, і алегоричну, що передбачає сюжетну оповідь та її витлумачення.

Легко встановити спільність становища людини, описаної в «Думах пролетарія», з обставинами життя письменника; вірш «На суді», написаний у 1880 році, міг з'явитись як художня версія самозахисту Франка на процесі 1877 року; початкова строфа вірша «Товаришам» нагадує становище письменника після виходу з тюрми в середовищі буржуазного галицького суспільства:

І вас зі своїх зборів проженуть
Старих порядків лицарі гордії,
Ім'я і діла ваші проклянуть
І крикнуть: «Зрада! Пагубні мрії!»
І вашу добру славу оплюють
Брехнею й вас полічать між злодії,
Отрутою, замучених, напоять,
Надії ясні жовчею затроять... [1].

Можна порівняти наведений уривок з відомим автобіографічним описом цієї ж події.

Проза Франка має дуже помітний автобіографічний елемент, відзначається глибиною психологічного самоаналізу, особливо такі оповідання, як «На дні», «Моя стріча з Олексою», де описані ті ж факти, що й в «Думах пролетарія».

Особовість викладу в поезіях визначає виразність

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 39.

внутрішнього світу людини. Цей світ наповнений вірою у справедливість напряму, в доцільність подвигу і самопожертви. Дев'ята «дума пролетарія» — рефлексія на те, що сталося, рішення на майбутнє. Життя дало героєві предметний урок і виховало для благородної діяльності:

Дало мені пізнать добро,
Дало побачить світ науки,
Бажання правди у душі
І дві тверді, робучі руки [1]...

Уже пережиті зостались і любов, і приязнь, — але теж не принесли щастя, хоча й були взаємними; ясно стало: наслідки боротьби з'являються не скоро. А от вороги, одверті і приховані, ті мордують одразу, — тут життя не поскупилося:

І ворогів дало, котрі
Кленуть і тиснуть м'я, бо сильні;
Дало й прихильників, котрі
Найбільш самі собі прихильні.

Обставини життя з'ясовані, продумані; розмірковування доведено до висновку:

Та над усе ціню я ту
Малую мірку мук і болю,
Котрі приняв я в сім життю
За правду, за добро, за волю.

Мало було визнати доречність саможертви, герой визнав їх високу ціну для себе. Це одна із тих провідних ідей, що до її утвердження поет повертається неодноразово.

Пафосом лірики В. Белінський вважав закоханість в ідею. Виявити силу «закохання» у творі з громадянським мотивом Франко уміє новознайденими засобами. У третій «думі» («Semper idem») особа героя зовсім зникла; такий щедрий звичайно на займенники особової групи, Франко написав цю річ, не вживши жодного. Від цього речення стали наказовими, імперативними; всі без винятку, вони мають форму риторичних окликів, а тому силова напруга ще збільшена:

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 40—41.

Против рожна перти,
Против хвиль плисти...

Правда против сили!
Боєм против зла! [1]

Контрасти світлих і темних барв обумовлені семантикою підібраних слів, анафорична будова речень підкреслює протилежності. Художній ефект досягається так само, як і в живописі, коли близько кладуть фарби різного кольору і тону.

Пафос «закоханості» в ідею у Франка порівняно рідко вкладається у форму вибухів емоції. У нього є інша любима форма — розмірковування, рефлексії. Змістом роздумів є питання — суспільні, філософські, етичні.

Предметом роздумів восьмої «думи» («Не люди наші вороги») є зло. Його носії — вороги героя, насильники й тюремщики.

...Люди гонять нас, і судять,
І запирають до тюрми,
І висміюють нас і гудять [2].

І все ж, як речник прогресу, автор не захоплюється сліпою ненавистю і жадобою беззмістовної помсти. У нього є інший, гуманістичний підхід до людини, і то не стихійно емоційний, а продуманий, логічно вмотивований. Спочатку ідея викладається у формі алегорії, взятої із звичайних явищ оточення:

Бо люди що? Каміння те,
Котре, розбурхана весною,
Валами котить і несе
Ріка розлитая з собою.

Не задовольняючись, так би мовити, емоційним доказом думки, автор додає логічні аргументи, увиразнюючи думку, роблячи її соціологічно чіткішою:

Не в людях зло, а в путах тих,
Котрі незримими вузлами
Скрутили сильних і слабих
З їх мукою і їх ділами.

Немає ніяких підстав вбачати тут всепрощення чи заклик до класового миру. Справа складніша. Гнів і дію

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 37.
[2] Там же, стор. 40.

автор прагне спрямувати не на окремих людей, як народники, а на суспільний лад, як революційні демократи. Люди породжують соціальне зло, але й воно, в свою чергу, породжує лиходіїв. Треба знищити причину, не буде й наслідків. Суспільне зло обплутує людство, а не лише тільки одну його частину. Прекрасно передає цю думку заключний образ вірша, взятий на цей раз не з буденного оточення, а з класичного мистецтва:

Мов Лаокоон серед змий,
Так люд увесь в тих путах в'ється...
Ох, і коли ж той спрут страшний
На тілі велетня порветься?

Для ліричного твору роздумів звернення до образу мистецького походження цілком закономірне. Логіка доказу в ньому міцна, як сильне й емоційне збудження. Недарма Лессінг писав, що під час огляду скульптурної групи «Лаокоон» людина мимохіть відчуває, що у неї починають боліти м'язи. Поет гармонійно поєднує в цьому образі розсуд і чуття, а це найбільш відповідає суспільній темі, трактованій в гуманістичному дусі.

Етичну категорію спокою і рішучої дії обмірковує ліричний герой у «думі» шостій. Відмінні норми поведінки розглядаються не як особисті, а як загальні. Різні обставини вимагають протилежних у своїй суті форм і способів дії:

Супокій — святеє діло
В супокійній часи,
Та сли в час війни та бою
Ти зовеш до супокою —
Зрадник або трус еси [1].

Як і в раніш аналізованій поезії, спочатку подається алегорія. На цей раз вона ще більш розгорнута, нагадує маленьку притчу:

Та коли в робучу пору
В нашу хату і комору
Закрадаєсь лиходій,
Щоб здобуток наш розкрасти,
Ще й на нас кайдани вкласти, —
Чи й тоді святий спокій?..

Вся строфа-період побудована як риторичне запитання, причому запитальна її частка віднесена на останній

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 39.

рядок. І предмет оповіді у «притчі», і форма викладу звернені до чуттів, в них шукають згоди з міркуваннями автора.

Апеляція адресована до розсуду про суспільну практику; письменник бачить громадську людину, здатну судити про долю людства аж до подій світового масштабу включно. Нам це звернення Франка тим ясніше, що звучить дуже й дуже актуально:

Бо коли народи в згоді
Враз працюють, щоб природі
Вирвать тайну не одну,
В тьму життя влить світла досить,—
Горе тому, хто підносить
Самовільную війну.

Спокій, в даному випадку як форма поведінки, є категорією моральною, — так вона висвітлюється письменником. Автор говорить про неї як про реального ворога, хоча й рожево пофарбованого зовні. Кінцівка твору звучить в дусі відомого афоризма революцій: «Хто не з нами, той проти нас»:

Горе, хто тоді нас мирить,
Хто не рветься до сокири,
До коси та до меча!

У двох розглянутих рядових віршах циклу визначився принцип творення образу ліричного героя. Гола емоція ніколи не стає об'єктом творчості. Хоча герой ніде не показаний у дії — це ж не епос, — зате докладно висвітлені його міркування про життя і боротьбу в ньому, про норми суспільної поведінки. Таким є правдиво ліричний спосіб зображення людини, принаймні такий він у Франка.

Здавна відомо, що образ дає ширше уявлення про річ, ніж показує. На цьому законі побудовані живопис і скульптура, які фіксують лише хвилинний момент, викликаючи, проте, цілий ланцюг уявлень.

«Поетичний образ, — визначає Потебня, — кожного разу, коли сприймається і оживляється тим, хто сприймає, говорить йому дещо інше і більше, ніж те, що в ньому безпосередньо закладено. Отже, поезія — завжди іносказання, алегорія в широкому розумінні слова»[1].

[1] А. Потебня. Из записок по теории словесности, том X, 1905, стор. 68.

Коли б виникла потреба театралізувати вірш «На суді», то наша фантазія легко б створила не тільки декорації й реквізит, але й ролі суддів, прокурора, публіки; правда, вони були б безсловесними статистами. Грим героя ліричного, його одяг — теж залежали б від режисера, художника, виконавця; проте все, включаючи й інтонації голосу, обумовлене текстом письменника, має єдиний і цілком означний зміст.

Текст не тільки схвильований, патетичний, він місцями афектований — отже, не викликає жодного сумніву в своїй ліричності.

В характеристиці образу — персонажа прозового твору помітне місце належить його переконанням, філософії. В образі Франківського ліричного героя такий матеріал також важливий.

Контрвідповідь і контрзвинувачення дають характеристику виразок експлуататорського суспільства в узагальнюючих формулах. Тут Франко дозволяє собі говорити мовою соціологічної науки:

Та й ще скажіть, за що хотять
Перетворити лад цілий?
За те, що паном в нім багач,
А гнесь слугою люд німий,
За те, що чесна праця в нім
Придавлена, понижена,
Хоч весь той ваш суспільний лад
Піддержує й живить вона[1]...

Формальна естетика стверджувала конкретність, як єдиний засіб викладу в поезії, на протиставлення поняттю як засобу науки. А Франко веде виклад поняттями як повнозначними категоріями поезії. І має рацію. Бо для рівня свідомості його героя, для місця його виступу такий характер промови і закономірний і єдино можливий. Так герой мислить, так і говорить.

Письменник уникає схематичних характеристик героя, він у нього живий, пластично-виразний. Коли мова йде про засоби ведення суспільної боротьби, то накреслюються різні шляхи. Ось один із них:

А ще скажіте, як сей лад
Перевернути хочем ми?
Не зброєю, не силою

[1] І. Франко, Твори, том X, стор. 35.

Огню, заліза і війни,
А правдою, і працею,
И наукою.

Герой розмірковує про можливість й інших засобів при змінених обставинах:

А як війна
Кривава понадобиться —
Не наша буде в тім вина.

Ф. Енгельс говорив, що людина визначається не тільки тим, що вона діє, але й як вона діє. У ліричному вірші трудно відтворити всі відтінки індивідуальної вдачі, але ми відчуваємо, принаймні, її загальні контури, коли мовиться про небажання схиляти голову, про безстрашність перед вироком тощо.

Сім восьмирядкових строф були б скучні, коли б трималися на одній ноті; автор перемежовує розповіді з судженням, звернення з діалогом — тому твір сприймається легко до самого кінця.

Значний розмір міг привести до розриву між частинами, і коли цього не сталося, то завдяки анафоричним зв'язям-словам: «судіть», «скажіть», — які цементують всі деталі в стрункy композиційну цілість.

Крім особливої форми малювання героя, Франко застосовує другу — алегоричну (чи символічну), коли діє персонаж, а сам автор з'являється лише в пролозі або епілозі для витлумачення і пояснень.

У книзі «З вершин і низин» є три найзначніші алегоричні постаті, які є вершиною Франкової творчості і стоять поряд з найвидатнішими символічними фігурами світової поезії, як древній Прометей, Пушкінський Пам'ятник, Горьковський Буревісник.

Такими є образи Наймита, Каменяра і Вічного революціонера. Це справді величні символи революційної боротьби свого часу.

Не тільки новаторство, а й чутливість письменника виявилася в умінні відібрати матеріал для символів у тому суспільному середовищі, що є носієм духу революції, узагальнити й поетизувати його, наситити вікопомним змістом.

Мова йде про вміння підносити звичайні речі життя і праці (як от молот Каменяра) до рівня високої поезії.

Це все великі перемоги таланту, їх високо цінив у свій час В. Белінський, коли писав:

«...Бо поезія проста: вона не цурається звичайних предметів дійсності, не боїться зробитися від них прозою, а поетизує найпрозаїчніші речі»[1].

Буржуазний естет Барвінський вжахнувся, коли молодий Франко подав йому оповідання «Муляр» з дуже скромним виявом симпатії до трудівника. А Франко не злякався, не послухавсь; він переніс матеріал у поезію, очистив від буденщини, і образ Каменяра підніс як прапор поступу і віри.

Поезія «Наймит» складається з трьох частин, з яких алегоричною є перша. Оскільки їй не передує ніякий вступ, то спочатку все сприймається як побутова зарисовка. Справді, точність в передачі обставин, часу, дії — повна. На ниві оре вже «вільний» селянин, вільний і від пана, і від землі. Не врятувало розкріпачення ні від жахів бідності, ні від надривної праці на чужих, на панство:

Слугою родиться, хоч вольним окричали
Богатирі його:
В нужді безвихідній, погорді і печали
Сам хилиться в ярмо.
Щоб жити, він життя, і волю власну, й силу
За хліба кусник продає,
Хоч не кормить той хліб, і стать його похилу
Не випрямить, і сил не додає[2].

Єдине додає від себе автор у цій епічно-об'єктивній картині,— згадку про народну пісню:

А спів той — то роса, що в спеці підкріпляє
Напівзів'ялий цвіт:
А спів той — грім страшний, що ще лиш глухо грає,
Ще здалека гримить.

Майстерність алегоричного оповідання полягає в тому, що при всій іномовності точно зберігається реальність деталей, — алегорична картина не повинна викликати жодних утруднень в сприйманні й розшифровці часткового, бо вся трудність лежить в тлумаченні цілого.

Друга частина вірша до цього й переходить; викла-

[1] В. Белинский. Сочинения, том VIII, стор. 349.
[2] І. Франко. Твори, том X, стор. 42.

даються ті аналогії з народом, які викликає образ Наймита,— його бідування, марна праця, тужливий спів:

Той наймит — наш народ, що поту ллє потоки
Над нивою чужою.
Все серцем молодий, думками все високий,
Хоч топтаний судьбою.
Своєї доленьки він довгі жде століття,
Та ще надармо жде...

Франко не тільки взявся витлумачити алегорію, але перейшов до власних міркувань, до безпосереднього прояснення ідеї, виклавши її в дусі Шевченківських мрій про майбутнє:

...І вольний, власний лан
Ти знов оратимеш — властивець свого труду,
І в власнім краю сам свій пан!

В другій алегоричній речі, в «Каменярах», коментарі стають зайві, бо матеріал говорить сам за себе. У творі є частина, що вказує на умовність картини, мовляв, усе лише приснилося поету, але частка ця не зайняла навіть одного повного рядка:

Я бачив дивний сон. Немов передо мною...

— останні слова стосуються вже картини, а не «передмови».

Подається опис напруженої праці великого загону робітників; Франко пояснював у статті про переклад «Каменярів» на польську мову, що первісний задум і образ у нього виникли десь в дорозі під час спостереження подібної праці.

У творі, зрозуміло, немає й натяку на натуралістичне копіювання баченого, примітивного звуконаслідування тощо. Натхненно течуть слова і строфи, даючи фізично відчутне видіння великої трудової битви. Вперше в українській, та й не лише в українській, поезії прозвучав такий урочистий гімн, така хвала трудовій напрузі робітничого колективу:

І всі ми, як один, підняли вгору руки,
І тисяч молотів о камінь загуло,
І в тисячі бдки розприскалися штуки
Та відривки скали: ми з силою розпуки
Раз по раз гримали о кам'яне чоло.

Мов водопаду рев, мов битви гук кривавий,
Так наші молоти гриміли раз у раз:
І п'ядь за п'ядею ми місця здобували:
Хоч не одного там калічили ті скали,
Ми далі йшли, ніщо не спинювало нас [1].

Коли задуматись над тим, що визначило пафос у наведеному уривкові, що настроїло самого автора на потрібний тон — то можна прийти до одного висновку: відчуття колективу у масовій праці, те, що герой тут множинний, чисельно безкінечний.

Але й це ще не все. Є внутрішні духовні побудники, що роблять працю тисяч добровільною, освітленою свідомою метою, гаряче бажаною:

Ні, ми невольники, хоч добровільно взяли
На себе пута. Ми рабами волі стали;
На шляху поступу ми лиш каменярі.

Труд одержав благородну мету і став справою честі трудівника.

Благородство тим більш високе, що неодмінно вимагає болючих втрат, відмови від людських радощів і втіх.

І знали ми, що там далеко десь у світі,
Який ми кинули для праці, поту й пут,
За нами сльози ллють мами, жінки і діти,
Що други й недруги, гнівнії та сердиті,
І нас, і намір наш, і діло те кленуть.

Ми знали се, і в нас не раз душа боліла,
І серце рвалося, і груди жаль стискав...

Якось навіть непомітно читач ще перед цим місцем увійшов і зжився з умовністю картини, дії. Йому зовсім не треба пояснювати, що скеля — це старий соціальний лад, що каменярі — революціонери, їх труд — боротьба, а змурований гостинець (шлях) — майбутнє. Тільки таке тлумачення можливе, а разом з тим,— воно непотрібне і зайве, бо поезію великого пафосу і неповторної емоційності перетворить в суху і холодну прозу. Твір ліричний і таким мусить лишитися без збіднення переказом і моралізаторством.

Є в ньому інше важливе та значне, що вимагає усвідомлення — той дух і настрій, якого ми шукаємо в усіх

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 48.

зразках громадянської лірики Франка,— вираз свідомості революційної молоді доби.

Не дивуймося з того, що «Каменярі» позначені настроєм жертвеності, він породжений не слабосиллям, а вірним розумінням перспектив. На перших кроках революційного руху годі було сподіватися на дочасну перемогу, на скороприйдешні наслідки. Викликає подив воля до боротьби навіть у таких умовах, коли «Щастя всіх прийде по наших аж кістках».

Немає у Франковому творі суцільного мажору, і деякі дослідники пізніших часів схильні були йому це поставити на карб. Легко було їм дорікати, але як важко було поколінню Франка не впасти у відчай. Поет відчув і зафіксував нормальний стан, коли оптимізм виступав лише завдяки палкій мрії про майбутнє, коли в умовах страшного засилля і гніту треба було тримати несхитним прапор боротьби. Для цього потрібна була сила титана і воля героя. А вони, титани і герої, так скромно атестували себе перед сучасниками і нащадками:

Та слави людської зовсім ми не бажали,
Бо не герої ми і не богатирі.

Ні, — це — справжні герої і могутні богатирі. І героїчне начало є основним в поезії Франка, воно розкриває найкращі властивості духу поетових сучасників із табору борців.

Такий емоційний зміст алегоричних картин «Каменярів»; у ще яснішому вигляді він виступає в поезії «Гімн».

Це також одна із «Дум пролетарія», хоча і не включена автором до циклу, мабуть тільки тому, що виявилась необхідність у пролозі. За часом написання, настроєм, тональністю — їй належить законне місце в циклі. Про прозову картину поезії трудніше говорити, ніж у попередньому випадку. Образ Вічного революціонера умовніший, ніж Каменяра і Наймита, в ньому немає оболонки з м'язів і крові, не конкретизовані місце, час і дія.

Автор кілька разів називає його «духом», в дуже об'ємному і місткому означенні. «Дух» включає в себе «поступ, щастя і волю», в іншому місці — «науку, думку, волю», а головне — він — «вічний революціонер». Ніяк не можна обмежити поняття «Духу» знанням, ідеологією. Не в цьому його сутність. Найважливіше — його

енергія, воля до бою, до служіння людям, до поправи їх становища.

Позбавлений будь-яких конкретно-життєвих рис, «тисячолітній» від народження, а «розповитий» лише напередодні, Вічний революціонер діє, проте, в цілком певних обставинах Франкового часу:

Ні попівської тортури.
Ні тюремні царські мури,
Ані війська муштровані,
Ні гармати лаштовані,
Ні шпіонське ремесло
В гріб його ще не звело [1].

Всі атрибути і засоби реакційних сил цісарської імперії названі поіменно, точно, без будь-яких алегоричних серпанків.

Коли Вічний революціонер це «наука», то в ньому все ж є натуральні риси характеру молодого революціонера, авангардного бійця, гідного «штурмувати небо».

...І о власній силі йде.
І простується, міцніє,
І спішить туди, де дніє:
Словом сильним, мов трубою,
Міліони зве з собою...

Зброєю Вічного революціонера є слово; загально визначене як «голос духа», воно, проте, діє в конкретному середовищі: «По курних хатах мужицьких, по верстатах ремісницьких, по місцях недолі й сліз».

В різних творах поезії форма може відограватн відмінне значення. Є вірші, які можна переказати прозою і їх сенс, образи — тропи лишаються такими ж значущими, як і в ритмомелодійному вираженні; але інші від такого переказу втратять все. Вірш «Наймит» переповісти зовсім легко чи то словами прози, чи пензлем художника. «Каменярів» переказати майже не можна, бо в самому ритмі віршів, у чудесному звуконаслідуванні, як у музиці, передається зміст твору. Стан могла б врятувати скульптура, в якій напруга праці була б передана повністю, може, навіть ще виразніше; але дух завзяття, скромність самопожертви ніякі мімічні тонкощі відтворити не зможуть.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 7.

«Гімн» створений, як поезія і лише як поезія. Маяковський говорив: у віршотворі мусить бути «гул», який народжується разом із образами-картинами, супроводжує їх через цілу композицію і виражає зміст так само, як і вони. Відберіть ритмомелодійний «гул», і лишиться самий кістяк, а не живе тіло, і він буде такий же страхітливий, як і череп у звичайній родинній кімнаті.

Не становить особливого труду, знаючи закони віршової техніки, проаналізувати розмір, строфіку вірша «Гімн», її численні анафори, риторичні оклики і запитання. Трудніше інше — пояснити кожну з категорій техніки загальною концепцією даного твору, чому чотиристопний хорей тут звучить як маршова прискорена хода, а в іншому творі сприймається не так. В багатьох рядках поет вживає по два перихії, отже, лишає замість чотирьох два наголоси («Ні гармати лаштовані»), а ритм лишається такий же прискорений, як і в чистих хореїчних рядках («Дух, наука, думка, воля»). Строфа вірша складається із десяти рядків, викладених майже повсюди довгими реченнями — періодами, але немає в них і натяку на спокійну оповідність, виклад весь час стремить і пульсує. Це, очевидно, тому, що над всіма законами техніки є один генеральний закон — безкінечна різноманітність комбінування, така ж винахідливо-творча, як і зміст та образні деталі у творі. Є, зрозуміло, і постійні епітети, і постійні символи, як і постійні ритми (це не одне і те ж, що розміри), але вони в однаковій мірі винятки, мало вживані в писаній літературі. Правий був М. Ісаковський, вказавши, що у кожного талановитого поета є немовби його творчий «секрет» — індивідуальний стиль, але є «секрет» і в кожному окремому талановитому вірші.

Звернімося до музики, не до вокальних, а безсловесних музичних жанрів. Вони дуже подібні своєю природою до ритмомелодики поезії. Вміють же музичні критики визначити сутність звучання там, де немає словесного виразу думок і настроїв. Літературна критика може це також робити при полегшених умовах, коли слово пояснює звук, є навіть провідною категорією.

Головний тонус «Гімна» — рух, прагнення, вольовий енергійний порив. Він відчувається від першого дієслова, вжитого автором і повтореного негайно ж у найближчому рядку:

Дух, що тіло рве до бою,
Рве за поступ, щастя й волю...

Енергією віє й від багатьох інших дієслів, інколи спеціально поставлених цілою шеренгою:

І о власній силі йде.
І простується, міцніє,
І спішить туди, де діє...

Велику пристрасть і волю відчуваємо і в такому засобі, як анафоричне вживання заперечного слова «ні»:

Ні попівські тортури,
Ні тюремні царські мури,
Ані війська муштровані,
Ні гармати лаштовані,
Ні шпіонське ремесло...

Серед інших тропів твору найбільш пафосними є два заключні, які вказують на оптимальну силу й інтенсивність:

...Покотилася лавіна,
І де в світі тая сила,
Щоб в бігу її спинила,
Щоб згасила, мов огень,
Розвидняющийся день?

Метафора лавини, порівняння з вогнем поставлені в заключній строфі; форма риторичного запитання надає їм гостроти виклику на герць. Тут відповідь не потрібна, бо вона лежить готова в запитанні.

У поетичному творі слово відограє потрійну функцію, вірно помічену в свій час В. Брюсовим:

«Слово складається з трьох елементів: 1) воно містить певне поняття, 2) воно викликає якесь уявлення, 3) воно має певну звукову будову... Поетична мова висуває на перше місце уявлення, що його викликає слово, широко користується звуковою будовою і застосовує поняття, що міститься в слові, лише як допоміжний засіб» [1].

Не будемо здіймати суперечку з великим знавцем віршування з приводу останнього зауваження — на Франковій поезії особливо переконливо можна довести, що понятійний зміст слова має всі права громадянства й у цьому жанрі літератури.

Цінне у Брюсова визначення за словом властивостей

[1] В. Брюсов. Основы стиховедения. Москва, 1924, стор. 7—8.

викликáти асоціативну уяву, як це бачимо в останній строфі «Вічного революціонера» (метафора лавини, порівняння розвиднювання з вогнем тощо).

Тут же треба говорити про звуковий стрій, лад і зміст. Енергія на повну силу виявляється і в звучанні вірша, розміреному і стислому, скоропадному в окремих рядках і просторому в цілих строфах. Ритм «Каменярів» далеко більш розлогий, уповільнений, ніби передає той темп поступу, про який іде мова — адже шлях тільки торується в боротьбі. Темп поступування у «Гімні» набагато швидший, легший, наступальний, і в ритмі вірша ми його також відчуваємо.

Критичний аналіз образів — персонажів у епічних творах провадиться таким методом: розглядаються вчинки, думи героя, а потім, на цій підставі, складається характеристика. Бенедьо Синиця, кажемо ми, розсудливий, спокійний, товариський, твердий в рішенні, часом непослідовний, не достатньо енергійний. Брати Басараби —енергійні, понад міру запальні, самовіддані, часом засліплені жадобою помсти.

В умінні створити такі окреслено індивідуальні характери — майстерність Франка-прозаїка.

Поезія позбавлена деяких засобів, притаманних прозі — не має можливості відтворити тривалість дії та й саму дію, не має можливості описати портрет і обстановку— інтер'єр. Але психологічна характеристика образу людини в поезії виступає, думки й емоції відтворюються, тип людини вимальовується. Громадянська лірика Франка — це робить також і повнокровно, і майстерно.

Для розуміння творчого методу Франка поезія так само характерна, як і проза. В основі своїй це був критичний реалізм, ствердні почуття, думки —«зразки поведінки» висвітлені в ній на всю силу. Крім пристрасної ненависті до суспільного ладу, виявилась велика любов до борців за правду, до їх благородного подвигу.

Наявність позитивного ідеалу додавала ненависті пафосу, загострювала сатиру. Одне живило друге; в цьому можна переконатись при розгляді ще однієї групи громадянської лірики — віршової сатири.

3. ЛЮБОВ І НЕНАВИСТЬ

Тільки той ненависті не знає,
Хто цілий вік нікого не любив.

Леся Українка.

Доказом того, що Франко скрізь і завжди мав на оці зображення людини, служить програмовий вірш під назвою «Поезія». Це ніби трактат з естетики, з вимогою проникати в серця і душі людей, не зважувати на зовнішність і первісне враження: вони бувають зрадливі; часом на лиці лежить і приховує його маска, а за зовні благовидними вчинками криється підлість. Розрізняти профілі (лиця) і маски — перше завдання митця.

Завдання достойне, а проте лише перше; далі ідуть інші, не менш важливі. Поезія оспівує благородні профілі і викриває приховані масками гримаси потвор.

Профілі і маски — ось поле розлоге!
Ось все, що дає нам життя наше вбоге.

І вбогі жили б ми, понурі, як мари,
Якби не поезії дивнії чари.

Вона ті профілі хапа на лету,
Дає їм безсмертне життя, теплоту,

Всі маски свобідно вона відхиляє
І в душах, мов в книзі, вигідно читає [1].

Питання про місце і значення конфліктів у творах драматичних і епічних в останні часи висвітлене досить ясно; слід додати про їх важливість і для поетичних жанрів. Не обов'язково, зрозуміло, зображувати конфлікти «профілів і масок»; у кожній ліричній мініатюрі, в циклах творів Франка вони наявні і не тільки в одному циклі під цією назвою.

В поезії мова може йти не про безпосередню форму зіткнення протилежностей. Для цього невистачить простору в її невеликих габаритах. Зате неодмінні контрасти, взяті з життя, відмінюючі кожну річ в співставленні з антиподом. Тільки такою буває талановита поезія:

Так і ти, поете, слухай
Голоси і лживі, й праві,
Темний гріх і світлий сміх,

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 56.

І клади не як Теміда,
А з розкритими очима,
На спокійні терези.

(М. Рильський, «Як мисливець обережний...»)

В громадянській ліриці циклів «Думи пролетарія» і Excelsior!» мистецькими формами контрасту є пафос ствердження, з одного боку, і сатира — з другого. Інколи сатиричними засобами вірш твориться від початку до кінця, часом деталь іронічного забарвлення лише включається в композицію твору.

«Іронія і гордість на лиці», наприклад, поєднуються в образі промовця монолога з вірша «На суді». Уже в першій строфі епітети «фальшива» милість, «нечестива» дорога мають іронічне зафарблення. У другій строфі воно посилюється і переходить в одверту насмішку. Герой серйозним тоном радить судити себе без встиду, але додає вже з глузуванням, що судді «тримають встид на прив'язі», як домашнього пса. Герой просить судити себе так, як каже право, і з глузливим сміхом тут же додає:

Таж ви і право — то одне
В одній машині колісце [1].

В іншому випадку в десятій «Думі пролетарія» сатирична форма розгорнулася на весь твір, характеризує цілу групу «масок». Контрасти тут окреслені, контури ясні, симпатії й антипатії — одверті. Образ ліричного героя циклу нам уже відомий, як відомі і обставини його громадського становища — він тільки-но вийшов з криміналу і злобно був зустрінутий буржуазним, так званим «культурним», суспільством. А ця «культура» вимагає ліберальної маски, жалісливих слів, фарисейського співчуття при підлій поведінці:

Ви плакали фальшивими сльозами
Над мо́єю недолею, жаліли
Мене, махали жалісно руками...[2]

Ліберальних фарисеїв дотепно характеризує їх речова мова, щедро включена автором у твір; одна група хизується своїм довчасним пророцтвом:

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 34.
[2] Там же, стор. 41.

«Жаль бідного! З дороги марне збився
І згиб! Ми се згори вже добре знали!
Дурний був, за пусту роботу, бач, вчепився,
І ось куди його фантазії загнали!»

Друга група, ще «милосердніша» і ще підліша, також щось промимрила про «сліпую віру в мрії-ідеали». Наплив милосердя був хвилинний; ледь закінчивши коротенькі моралізаторські промови, фарисеї розійшлись по природніх для себе місцях, до звичних занять:

Пожалували всі мене, а далі
Пішли — хто на обід, хто в карти грати,
А хто судить запертих в криміналі...

Відхилились маски, ясні стали гримаси потвор, що викликали гнів поета, його грізний сміх.

Злободенно політичної сатири за винятком поем Шевченка українська поезія до Франка майже не знала, тут традицій було мало. Школу проходив український письменник у свого любимого російського автора Салтикова-Щедріна. В статтях про сатирика Франко відзначав його політичну гостроту і «езопівську» форму, тобто алегоризм. І те, і інше він використав у власній сатиричній творчості.

Франко часто, подібно до Щедріна, людські типи відтворює в образах тварин. У вірші «Ідеалісти» ліберальні базіки уособлюються в болотяних черв'яках. Життя їх звісно яке: вегетування і смерть для перегною:

Під пнем перегнилим в болоті гнилому
Вертяться, клубляться дрібні черв'яки;
І вро́дились, виросли й гинуть у ньому,
А другі їх тілом живуть залюбки [1].

Докищо ця картина може викликати лише гидливість, але ніяк не презирство, — черв'яки ведуть себе згідно своїй природі. Сміху гідними вони стають тоді, коли у своїй кромішній тьмі, довідавшись про сонце, уявили себе «дітьми сонця». Це тільки їх сон, безпредметні мрії, але як любо лібералам напинати на себе пишні шати, переливати з пустого в порожне, зв'язувати і розв'язувати вузли і робити все це з почуттям задоволення і самоповаги:

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 37.

Ті сни свої черви складали в системи
З заключенням: так є найліпше, як є;
Читали промови, співали поеми
Про гарне, щасливе в болоті життє.

Саркастичного звучання надають творові Франка фрази, стилізовані під урочисто-публіцистичну мову, в дусі стилізацій Щедріна під мову канцелярщини.

Ліберали були осміяні в російській класичній сатирі під виглядом вобли, премудрого піскаря і т. п. До цього ряду слід включити і образи Франківської черви, що силою політичної гостроти, виразності алегоричного змісту і дотепністю безсумнівно дорівнюється класиці.

На повну силу сатиричну майстерність Франко продемонстрував у спеціальному циклі «Оси». Про об'єкти своєї ненависті, варті осміяння, поет пише у вступному програмовому вірші; стає ясним суспільне спрямування сатири, що йде поряд з іншими формами громадянської лірики.

Хто голих стриже,
Хто вміє тягнути
З робучих людей
Остатнюю свитку,
Сирітських дітей
Здирає, як липку,
Хто надто турбуєсь
Сусідським добром,
Нехай нас пильнуєсь... [1]

В циклі «Оси» — багата палітра сатиричних засобів; програмно-політичні твори, пародії, віршові фейлетони, гуморески. Все це — злоба дня, конкретні події, конкретні особи. Письменник вів війну, маючи певну ціль — реального ворога. Війни відгриміли, вороги — теж відійшли в минуле, а зброя лишилася діючою. В цьому й полягає відмінність художньої сатири від публіцистичної, а Франко був скрізь художником високої проби.

Як же здійснюється перехід від часткового до типізованого, — це видно на першому після вступу творі «Був у нас мужик колись...»

Твір складається з куплетів, за змістом уже тепер без коментарів незрозумілих. Автор пише:

Був співак у нас колись,
Що співав «Буй-Тура» —

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 81.

Нині в нього, подивись,
Банко-агентура [1].

Щоб зрозуміти, про що йде мова, читач змушений звернутися до коментарів, де прочитає:

— *Співак... що співав «Буй-Тура»* — Богдан Теодосій Дідицький (1827—1908), реакційний москвофільський діяч в Галичині, засновник і редактор галицької буржуазно-націоналістичної газети «Слово» (1861—1871). «Буй-Тур» — його поема.

Банко-агентура — агентура москвофільського «Рольничо-кредитного заведенія» [2].

Не дивлячись на наукову точність пояснень і скрупульозність в датах, коментарі не все прояснюють саме з фактичної сторони справи — читач не знає поеми «Буй-Тур» і не відчуває перемін у свідомості її автора.

В іншому куплеті висміюється народовець, що обряджався у шапку «з кутасом», а нині став смиренним «канцелістом». Словник пояснить читачеві: кутас — це китичка, а канцеліст — дрібний службовець в канцелярії якоїсь державної установи. Але що має символізувати китичка на шапці, яка відбулася еволюція, що є краще, а що гірше, — можна лише невиразно здогадуватись.

Факт лишається безсумнівним — злоба дня уже не сприймається. Ми за нею і не шкодуємо. Є у творі інші цінності, які й визначають рівень і характер мистецької вартості.

Саркастичний зміст виявляється в тому, що на очах людей одного покоління в суспільстві проходять разючі зміни на гірше, — і то в усьому, і дуже помітно:

Був у нас мужик колись,
Що їв хліб і сало —
Днесь такі перевелись,
Хліба всім не стало.

Змінились і різні групи буржуазного суспільства в Галичині: попи, буржуазні письменники, москвофіли, народовці, вільнодумці — кожному із цих типів сатирик присвячує окремий куплет. Поет лише відсторонив маску і побачив справжнє лице.

Вільнодумець, що робив
Богу всі об'єкції,

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 82.
[2] Там же, стор. 450.

Нині смирно йде, ади,
В Юр на реколеції.

Від факту автор підійшов до узагальнення, переступив межу конкретності публіцистики і дав художньо типізований образ.

Після сатиричних куплетів Франко звернувся до жанру пародії у вірші «Хлібороб». Мета тут була злободенна і ціль знаходилась близько. Галицький поет Микола Устиянович писав ідилічні тексти до пісень, в ті часи досить популярних. Франко узяв у свого суперника назву і основний мотив, викладений у двох рядках:

Гей, хто на світі кращу долю має,
Як той, що плугом святу землю оре? [1]

І до цього ідилічного мотиву почав доточувати реальні картини становища селянства. Вийшло дуже смішно від контрастного співставлення фальші і правди; Устиянович виявився ідейно знищеним, його творчі принципи — скомпромітованими.

Проте твір Франка давно уже відірвався від епізоду літературної боротьби 1880 року. Ідилічне сюсюкання про становище селянина не обов'язково вичитувати в Устияновича, воно притаманне всій ліберальній літературі. Франкова реальна оповідь про долю селянина громила противників по широкій лінії фронту, цілила в типове явище доби. Пародія малює реалістичні картини становища хлібороба, що особливо виграють від оболонок із віршів Устияновича:

Гей, хто на світі кращу долю має,
Як той, що плугом святу землю оре?
Святую землю в банку заставляє,
В довги впадає, як в бездонне море,
І поти б'ється, аж остання рація
На нього спаде — грунту ліцитація —
І поки в найми не пошкандибає, —
Гей, хто на світі кращу долю має?

Сатиричного загострення Франко досягає тим, що матеріал для пародіювання характерний легковажністю, а йому протиставляється брила життєвої правди; ідиліст ледве доторкнувся поглядом до явища, а пародист проникнув у глибочінь життя: контрасти ставлять слабе у становище смішного.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 83.

Ми навели вище лише одну строфу для визначення засобів сатири, які повторюються у творі на п'ять строф, дають авторові можливість докладно висвітлити стан селянина дома і в цісарській казармі, охарактеризувати політику націоналістів, бузувірство уніатської церкви, національне ренегатство.

Прийом пародії повторений і у вірші «Ужас на Руси». Вираз узятий із москвофільської преси, що такими істеричними вигуками зустріла появу групи революційної демократії у Галичині. Звинувачення москвофілів зводилось до одного — революціонери хочуть все перевернути. Сатирик і пішов за цією формулою:

Десь проявились якісь нігілісти —
Кажуть, що се людоїди, хотять
Русь нашу матінку з кашею з'їсти,
Перевернути теперішній лад [1].

Дуже смішно виглядатиме «теперішній лад», якби у ньому справді «все перевернуть униз головами». Які дивовижно комічні положення склались би всюди:

Красти, ошукувать всім буде вільно,
Чесний заробок — оце буде встид,
Злодія зловиш в коморі — постій-но!
Злодій тебе до уряду тащить.

Коли вдуматись у те, що мусіло б статись, то виявиться, що змін ніяких не відбудеться, адже все це уже є в Галичині, колонії Австрійської монархії, і вважається нормальним, хоча, зрозуміло, приховується апологетами типу москвофілів.

Коли справді ж зробити заміни, переставити стани, то кривдники дуже образяться, опинившись у ролі тих, кого кривдять самі:

Вірні тоді парастас будуть править,
Але поклони піп битиме сам...
Голі пройдисвіти банк закладатимуть,
Щоб богачам дозичати гроша...

Так, це буде жахливе суспільство, «ужас на Руси», як то репетують москвофіли, хоч жах полягатиме тільки в зміні виконавців ролей, — текст комедії лишиться той самий.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 85.

Майстерність сатири виявилась в основному — в громадській значимості висміюваних явищ, в розмові комедійним словом про важливі питання. Коли Франко критикує, то це значить, що критиковане явище стосується багатьох людей, коли в карикатурному вигляді виставляє мораль, то це значить, що вона властива цілим групам суспільства.

Найнебезпечніше в сатирі — здрібнення, тупцяння на маленькій площині, близькозорість. Франко може правити за приклад уміння навіть в розмовах про властивості моралі, коли і згадки немає про суспільні обставини, — лишатись поетом громадянським.

Вірш «Послухай, синку...» має, на перший погляд, локальну тему, — про поведінку людини. В гротесковій формі викладається повчання якогось типа, на зразок Іудушки Головльова, своєму чаду, коли підлота видається за практичну мудрість, навіть премудрість:

Коли два стільці маєш до вибору:
Тут користь власну, тут святу лояльність,
І будь неначе те теля покірне,
Що все дві мамі за свою покору.
Та ще мудрішим можеш показатись,
Коли столець лояльності поставиш
На користі столець і аж наверха
Сам сядеш, вищий понад тих нездарів,
Що на самих худих лояльних стільцях
Сидять худі, мов сім коров з Єгипту [1].

Спробуємо розібратись у моралі галицького Іудушки Головльова, що не тільки «примінюється до підлоти», але й на підлоту сам сідає верхи. Йому недосить бути «відданним без лестощів», не задовольняє і обмежений егоїзм. Хочеться і «капітал придбати», і сяяти урядовим становищем. Та й хитрий же він збіса! Тонко виважив, вичислив, виміряв й зрозумів співвідношення егоїзму і кар'єризму: поряд їх поставити — не можна, не вигідно; треба зміркувати, що годиться для основи, а що для верху. Тоді виникла споруда з двох стільців і привела великого комбінатора у велике захоплення, — він почувся мудрішим від тих прямолінійних собратів, що в пориві ентузіастичної вірнопідданості самих себе забули. З височини своїх «стільців», як з амвону, поучає він недоумкуватих, використовуючи біблійну притчу про сім корів худих і сім корів товстих і витлумачивши притчу на свій копил:

Амінь, амінь, кажу тобі, мій сину,
Що не худі товстих їдять корови,
Але товсті худих з'їдять з кістками
І не подохнуть, тільки потовстіють.

Виклавши один параграф з моралі підлості, Франко дає основу для поширення читачівської уяви про тип людини, носія цієї моралі. Його можна домислити і то досить точно. Така природа образу, який завжди є синекдохою — в частковому дає пізнати ціле, а в цілому — окреме.

У змальованому сатириком типі розкрита його соціальна природа, конкретна для Галичини і загально властива для породи пристосуванців всіх часів і народів. Авторові зовсім не треба подавати сюжет, щоб виявити персонаж у діях, — логіка образу сама за себе говорить. До речі, і Щедрін не завжди подавав у сатирах сюжети, а часом лише самі характеристики. Тип розкривався повністю.

Сатира тільки тоді буває художньо переконливою, коли в ній видна позиція письменника. Як і всяка тенденція, вона не повинна спеціально підказуватись, а випливати з логіки самого образу.

Тенденція й оцінка є у Франковому творі, але проходить вона як підтекст, присутній і невидимий. В останньому рядку вірша: «І не подохнуть, тільки потовстіють» — чутний голос судження автора, та гнівна інтонація, що готова, як весняна вода, зірвати кригу. Автор цього не робить, бо не має потреби. «Незгладима печать» і так вже сяє на лобі «товстих».

У віршових сатирах, так само як і в творах громадянської лірики, Франко пише про людські пристрасті. Тут вони негативні, але це не робить різниці. Важливе інше, що в обох формах поезії мова ведеться про людей, творяться характери і типи.

Ідеалістична естетика намагалась обмежити галузь мистецтва сферою прекрасного. Виходячи з подібного, представники теорії «чистого мистецтва» відмовляли митцям у праві звертатися до тематики, що розкриває суперечності в суспільстві, контрасти і антагонізми. В боротьбі проти ідеалістів Чернишевський утвердив, що область

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 83.

прекрасного вужча від областей мистецтва — перша охоплює світ досконалих речей і явищ, — друга — все без винятку. На такій же позиції стояв і Франко:

«Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси» [1].

4. ВПРОДОВЖ РОКУ І ВПРОДОВЖ ДОБИ

Сталь і ніжність, любий мій,
поєднать в собі зумій.

П. Тичина. На одержання ордена.

Широка програма втручання поезії в усі сфери людських почуттів і відносин, висловлена у тільки що наведеній цитаті, наполегливо реалізовувалася самим Франком. Поряд з громадянською любов'ю і ненавистю у книзі «З вершин і низин» розкривається вся шкала особистих почувань, від бадьорих і оптимістичних до болісних і безмежно трагічних.

Рідко і неохоче звертаються дослідники до останньої групи, воліючи робити остаточну зупинку одразу після оптимізму.

Інакше підійшов М. Коцюбинський. Навіть у стислому огляді — прилюдній доповіді — великий учень Франка виділив, як рівнозначну, особисту лірику:

«Але людина, — сказав доповідач, — яка б вона сильна не була, не може жити самою боротьбою, самими громадськими інтересами. Трагізм особистого життя часто вплітається в терновий вінок життя народного» [2].

Питання включає в себе кілька діапазонів: народне життя тих часів давало матеріал і оптимістичного, і трагічного змісту; й особисте у Франка також не було одностайно веселим чи безперервно сумним. Не міг, нарешті, письменник відгородити себе від народних радощів і смутків та відповідно на все не реагувати; писав же тоді Коцюбинський, що має в грудях лише половину серця, а друга знаходиться поміж людей, і кров переливається з однієї частки серця в іншу частку («З глибини»).

Книгу «З вершин і низин» відкривають два цикли — «Веснянки» і «Осінні думи». Про інші пори року Франко-лірик пише рідко. І це не випадково. Любитель певності, він відчув, що весна й осінь мають усталений, символічний сенс.

Згадка про зиму є у першому вірші циклу «Веснянки», але тільки для відштовхування від цієї пори року як від минулого. Весь спів віднесений до новонародження, визволення, буйного росту, радісних сподівань. Розкрилась можливість дії, безмежної, як поле, надійної, як засів. Настрій поета піднесений до найвищої хвилі, радість, як злива, так і ллється з кожного вислову:

Гримить! Благодатна пора наступає,
Природу розкішная дрож пронимає,
Жде спрагла земля плодотворної зливи,
І вітер над нею гуляє бурхливий,
І з заходу темная хмара летить —
Гримить! [1]

Картина передгроззя на землі викликає ентузіастичне сприймання і за настроєм нагадує передгроззя з горьковської «Пісні про Буревісника». Земля, вітер, хмара, злива — й інші деталі пейзажу породжують збудження й енергійний порив. Кожну пейзажну деталь автор наділяє емоційним епітетом, що передає настрій. Він містить його в кожному рядку: *благодатна* пора, *розкішная* дрож, *плодотворная* злива, *бурхливий* вітер, *темная* хмара; від подовжених прикметників слова стають евфонічно важкими, ніби брили землі, як цілі масиви.

Алегоричність картини природи не викликає жодного сумніву, і тому природною видається друга строфа — перехід до громадянських мотивів:

Гримить! Тайна дрож пронимає народи, —
Мабуть, благодатная хвиля надходить...
Мільйони чекають щасливої зміни,
Ті хмари — плідної будущини тіни,
Що людськість, мов красна весна, обновить...
Гримить!

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 296.
[2] М. Коцюбинський. Вибрані твори, том II, К., 1950, стор. 395.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 10.

Симетрія композиції, ряд перегуків та прямих паралелів лише полегшують усвідомлення алегорії. Ідея весняного відродження в революції, передана почуттям буревісного збудження, виступає чітко і ясно.

Так би мовити, чистого пейзажу у «Веснянках» немає, бо всі описи природи — або алегорії до громадських понять, або паралелі до них.

Звертання до сіячів — це заклик до пропагандистської роботи:

Сійте! На пухку,
На живу ріллю
Впадуть сімена
Думки вашої! [1]

Звідси і використання композицій, подібних до вірша «Гримить.», коли перша строфа, в якій зображений пейзаж, дістає відгомін у другій, громадянського змісту. Наведемо ще приклад такої композиції у вірші «Розвивайся, лозо, борзо...»

Розвивайся, лозо, борзо,
Зелена діброво!
Оживає помертвіла
Природа наново.
Оживає, розриває
Пута зимовії,
Обновляєсь в свіжі сили
И свіжії надії [2].

Коли б на цьому вірш закінчився, то кінцівка сприймалася б як персоніфікація, закономірна в пейзажі. Але роль її інша — вона готує другу строфу — серцевину твору, для якої весь попередній матеріал — тільки емоціональний вступ. Ідея твору висловлена у наступних рядках:

Зеленійся, рідне поле,
Українська ниво!
Підоймися, колосися,
Достигай щасливо!
І щоб всяке добре сім'я
Ти повік плекала,
І щоб світу добра служба
З твого плоду стала!

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 11.
[2] Там же, стор. 12—13.

Не можна визначити наведені алегорії за оригінальні. Вони нагадують і Некрасовський «крилатий вираз»: «сейте разумное, доброе, вечное», і численні подібні в українській літературі, як, наприклад, С. Руданського «Гей, бики!», Л. Глібова «Моя веснянка». Не завжди відчувається в них також повна сила Франківського пафосу.

Кращі ті «веснянки», в яких контрастом до краси природи виступають правдиві описи соціального бідування: «Ще щебече у садочку соловій...», «Вже сонечко знов по лугах...», «Весно, ох, довго ж на тебе чекати!» та інші.

Але найсильніші, відповідні стилеві Франка ті, — де він сам зображений у роздумах, сповідях, закликах, клятвах вірності. Тоді «веснянки» звучать в одному ключі з «Думами пролетарія». За силою громадянської пристрасті п'ята і п'ятнадцята «веснянки» не поступаються перед найбільш пристрасними віршами книги «З вершин і низин». Коли це звертання, то висловлене воно як заклик, коли обіцянка, то має форму клятви, а коли це клятва, то повною душею, повним серцем, повною свідомістю.

Відгомін античного обожнення землі є в звертаннях п'ятої «веснянки». Як і Антеєві, земля дає ліричному героєві все — сили діяти і вірити, міць і певність:

Земле, моя всеплодющая мати,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Крапплю, щоб в бою сильніше стоятн,
Дай і мені! [1]

Останній ударний рядок дає початок двом строфам із наростанням пафосу, що роздмухується у грандіозну ватру пристрасті:

Дай теплоти, що розширює груди,
Чистить чуття і відновлює кров,
Що до людей безграничную будить
Чисту любов!

Дай і огню, щоб ним слово налити,
Душі стрясать громовую дай власть,
Правді служити, неправду палити
Вічну дай страсть!

І поезія, і живопис, і музика знають пейзажі різного фабульного наповнення. У «Веснянках» природи поза ліричним героєм не існує, все передається через його спри-

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 12.

ймання і розмисли. А останнє має незмінно громадянський зміст. Дванадцята «веснянка» стилізована під обрядову народну пісню — ритмом, лексикою, паралелізмами. І все ж наприкінці вона переростає в гімн розумові, — двигуну прогресу.

Ціла одинадцята «веснянка» викладається як жадоба пантеїстичного розтворення в природі:

Рад би я ястребом плавать в блакиті,
Травкою ніжною п'ятись з землі,
Хвилею бурхать о скали розбиті,
Мушкою гратись в вечірнім теплі [1]...

Проте в останніх рядках з'являється згадка про суспільні обов'язки, яка всі інші бажання робить дрібними і егоїстичними. Громадянським альтруїзмом наповнена й п'ятнадцята, заключна «веснянка».

Люди, люди! Я ваш брат,
Я для вас рад жити,
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити.
А що кров не зможе змить,
Спалимо огнем то!
Лиш боротись значить жить.
Vivere memento! [2]

В емоціональній шкалі Франкової поезії «Веснянки» посіли своє означене місце, головним чином, як вираз бадьорості і пафосу борні.

Інша річ «Осінні думи». Пейзаж Франка завжди предметний, як етюди з натури у маляра. Про це свідчать і дати написання. Всі «Веснянки», за винятком тринадцятої, написані на протязі березня — червня, всі «Осінні думи» — у жовтні.

Пейзажна частка в осінніх зарисовках просторіша, більш означена. Автор був зобов'язаний формою сонета до докладного на дві строфи фонового малюнка. Тут-то він і виявив своєрідність свого хисту пейзажиста. Все настрій, і настрій, і настрій. Ясний зір художника підкріплюється задушевністю музиканта, творячи чудесні зорові і звукові образи — тропи:

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 16.
[2] Там же, стор. 19.

Паде додолу листя з деревини,
Паде невпинно, чутно, сумовито,
Мов сльози мами, що на гріб дитини
Прийшла і плаче, шепчучи молитов.

Осики лист кривавий із гіллини
Паде, немов ножем його пробито:
Жалібно жовте листя березини,
Здається, шепче: «Літо, де ти, літо!» [1]

Не всі «Думи» витримуються в одній емоційній гамі, є світліше звучання, є й розпачливі ноти, переважає мрійлива зажура. Її прекрасно передають три символічні деталі: осінній вітер, відлітаючі журавлі, зів'яле листя.

В манері Франка-пейзажиста кожну поетичну деталь розглядати в багатьох планах. Такий образ осіннього вітру, — що є ніби співбесідник ліричного героя, а може й його двійник:

Осінній вітре, що могучим стоном
Над лісом стогнеш, мов над сином мати,
Що хмари люто гониш небосклоном,
Мов хочеш зиму, сон і смерть прогнати —

Що у щілинах диким виеш тоном
І рвеш солому із сільської хати,
Зів'яле листя гоном-перегоном
По полю котиш, — вітре мій крилатий! [2]

Скільки дій «провадить» вітер, як тонко він «відчуває» зиму, що є не тільки сон, а й смерть, який він сильний і... надривний. Образ — результат не хвилевого напливу настрою, а тривалого роздуму, як і все у Франка.

Про журавлів — посланців рідного краю до чужини — можна розповісти ще більше, роздумувати ще довше — їм присвячені два повні сонети. Зів'яле листя персоніфікує майбутнє героя, яким воно уявилось в годину зажури:

О вітре, брате! Як мене побачиш
Старим, зів'ялим, чи й по мні заплачеш,
Чи гнівно слід буття завієш мого?..

Питання має не риторичну форму, і відповідь не надходить зовсім, бо говориться про непевність побратима сумніву і смутку.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 22.
[2] Там же, стор. 20.

Звідси уже безпосередній перехід до суперечливого і ускладненого змісту циклу «Скорбних пісень».

Чи песимістична, занепадна скорбота у Франка? Звернімось в першу чергу до деяких співставлень.

Тут часто віднаходяться фабульні і настроєві відгомони з «Кобзаря». Проголошується Шевченкова послідовність служіння народові, невідступного навіть перед страхом смерті:

Нехай і так! Я радо йду
На чесне, праве діло!
За нього радо в горю вмру
І аж до гробу додержу
Свій прапор ціло [1].

За паралель можуть правити майже аналогічні образи і настрої у «Кобзарі»:

Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що проклену святого бога,
За неї душу погублю! [2]

Найбільш драматичними у Шевченка, поета і революціонера, були мотиви неспроможності дії; майже розпука звучить у рядках:

А ще гірше — спати, спати
І спати на волі —
І заснути навік-віки,
І сліду не кинуть
Ніякого, однаково,
Чи жив, чи загинув! [3]

Не те важливо, що Франко ніби повторив кілька подібних слів, півречення, — чотири-п'ять нот, ціле коліно у пісні не вважається запозиченням, — за інтонацією і розумінням суті речей Франко пише про те, що й його великий учитель:

А ще тяжче гаряче бажати
Волі, правди, братньої любви,
Шарпатись у путах, гризти крати,
А на волю встати не могти [4].

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 24.
[2] Тарас Шевченко. Кобзар, К., 1947, стор. 161.
[3] Там же, стор. 140.
[4] І. Франко. Твори, том X, стор. 25.

Л. Толстой писав про страхіття нічних дум у вразливої людини, коли вона перебуває горе; чим пізніший час, — тим гостріше почуття одинокості, відречення. Нормальне для денної пори — видається драматичним, драматичне — трагічним, а трагедія — породжує розпуку:

Ночі безмірної, ночі безсонної,
Горе моє! [1]

Діють дві сили — загострений самоаналіз і схильність перебільшувати негативне, в результаті виникають справді «чорні акорди» «Пісні геніїв ночі». Поет творить насаджені важким настроєм образи одностайно бездіяльних днів, що пропливають як олов'яні хмари, безкрайніх, чорних і сумних ночей.

І все ж настрої ці не суб'єктивістичні і не занепадницькі за спрямованістю і висновком. Мученицька дума, пекучі болі справді є, висловлені вони щиро й експресивно, але мета їх і функція — збуджуючі, активізуючі. Це чесне слово правди, а тому й корисне для читача. Мука, жура, грижа — протистоять супокою, який справді був би егоїзмом і занепадництвом. А Франків пекучий біль рве за поступ, щастя й волю:

Не покидай мене, пекучий болю,
Не покидай, важкая думо-муко,
Над людським горем, людською журбою!

Рви серце в мні, бліда журо-марюко,
Не дай заснуть в постелі безучастя —
Не покидай мене, гриже-гадюко!

Не дай живому в домовину класться,
Не дай подумать ані на хвилину
Про власну радість і про власне щастя,

Доки круг мене міліони гинуть... [2]

Витлумачення «Осінніх дум», «Нічних дум» у наведеному уривкові подане, здається, повністю. Від них віє енергією, волею до боротьби, як і від всіх інших поезій Франка, хоча вони викликані іншими, не «весінніми» обставинами.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 28.
[2] Там же, стор. 31.

Є потреба, нарешті, дати загальну відповідь на так звані песимістичні настрої в класичній поезії, пояснити всі оті нарікання на «долю», «рок», «судьбу». Добролюбов був іншої думки про них, ніж деякі вульгарні ревнителі бодряцького мажору. Він писав про загал великих поетів Росії:

«Доля, фатум, доля! Ось слова, в безутішній тузі повторювані кожним із наших видатних поетів. Що це? Чи безсилля окремих особистостей перед силою ворожої їм долі? Та якщо воно таке неминуче і таке велике навіть в людях, які так щедро обдаровані природою, котрих ми вважаємо кращими між нами, то в якому вигляді це безсилля мусить виявлятися у всій останній масі? Чи навпаки, це крик енергійної, дійсно сильної натури, пригнічуваної вагою ворожих обставин. В такому випадку — які ж повинні бути ці обставини, якщо вони так неминуче, фатально, так потворно зломлюють найблагородніші і найсильніші особистості?..» [1]

Кого тільки із українських класиків не звинувачували в песимізмі, починаючи від Шевченка і Панаса Мирного і кінчаючи Стефаником та Тесленком. У першого і останнього були надзвичайно тяжкі особисті долі, і це додавало темних фарб до їхніх писань. Але ж Мирний, Стефаник, Черемшина нічим не виділяються в біографічному плані над рівнем тогочасних інтелігентів середнього стану. Ясно, що і у них, як і у Франка, вболівання викликані долею народу, а нарікання були природним виразом волі до кращого. Спеціально про найбільш наболілі вірші Франка, про цикл «Із дневника», Леся Українка зазначила:

«І скажуть колись люди: коли сей народ пережив і *такі* часи, і не згинув, то він сильний» [2].

В оптимістичних чи песимістичних мотивах лірики Франка є, природно, не тільки відбитки зовнішніх обставин, але й особистості. Коли про свої оповідання письменник заявив, що всі вони частки його біографії, — то що й говорити про поезію. Але яка вона багата і щедра, ця особистість митця, на переливи чуттів, на філософічні рефлексії, на осуд і поради. Це тип всього найкращого,

[1] Н. Добролюбов. Избранные сочинения, Москва—Ленинград, 1947, стор. 381.

[2] Леся Українка. Публікації, статті, дослідження, К., 1954, стор. 60.

що породила українська суспільність тих часів, а породила вона велетня в царстві духа, не бездоганного, не одномасного, а все-таки велетня, про спадщину якого можна сказати словами Герцена:

«Його ліричні твори являють собою фази його життя, біографію його душі; в них знаходиш сліди всього того, що хвилювало цю полум'яну душу — істину і помилку, короткочасне, минуще захоплення і глибокі незмінні симпатії» [1].

5. У КОЛІ СОНЕТЯРІВ

До речі — на біду зохоченим до рими, —
Примхливий бог отой, навчаючи співців,
Сонет суворими законам і обвів.
У двох катренах там одна пасує міра,
І рими дві лише давати має ліра,
А далі — шість рядків, щоб вивершить сонет,
Розкласти в дві строфи повинен вміть поет.
Сваволі жадної не можна тут дозволить:
Сонета той не дасть, хто в розмірі сваволить,
Бліді до виразних приточує слова
І двічі вислову однакого вжива.
Красу високу ми у формі цій найдемо:
Сонет довершений варт цілої поеми [2].

Про свою майстерню художнього слова Франко говорив, що в ній він не відчуває труднощів техніки, яка все іде йому легко. В правдивість зізнання можна повірити, бо письменник дійсно вільно користається різними розмірами, римами, строфікою, і новоутворюваними, і традиційними. М. Рильський відзначив:

«Невичерпно різноманітний був Франко і щодо форми. Ми знаходимо в нього і канонічні форми — терцини, сонети, октави, тріолети, і найрізноманітніші метричні строфи, і стилізації в характері народної пісні, і тонкі верлібри...» [3]

Сонетам поет віддав найбільшу данину, писав їх постійно, цілими циклами, багато думав над їхньою формою, композицією.

[1] А. Герцен. О развитии революционных идей в России. Москва, 1953, стор. 443.

[2] Буало. Мистецтво поетичне. Збірник «Французькі класики», Х, К., 1931, стор. 312, переклад М. Рильського.

[3] М. Рильський. Франко — поет. Збірник «Дружба народів», стор. 69.

Складні строфічні побудови — октави, тріолети, сонети — не можна розглядати як суто технічні; особливо це стосується останньої. Найлегше визначити, як деякі теоретики, — сонет має дві строфи чотирьохрядкові і дві трьохрядкові, порядок римування різний (Див., наприклад, у «Теории литературы» Л. Тимофєєва). Тут вводиться в закон практика найслабіших сонетярів, а лишається стороною творчість кращих, їх багатовікова традиція.

Кваліфіковані поети ставили перед собою більш об'ємні вимоги. Головне визначалось композицією, системою планування змісту, і то в широкому значенні слова.

Нездатних українських поетів, своїх сучасників, в колі яких він знаходився, Франко повчав науки сонетярства, висміюючи вузькоглядність, розгортаючи вимогливу програму:

Голубчики, українські поети,
Невже вас досі нікому навчити,
Що недосить сяких-таких зліпити
Рядків штирнадцять, і вже й є сонети?

П'ятистоповий ямб, мов з міді литий,
Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети,
Пов'язані в дзвінкі рифмові сплети, —
Лиш те ім'ям сонета слід хрестити [1].

Зазначені вимоги щодо форми — не головне, їх задовольняли й галицькі «сонетисти», типу Устияновича, найближчого адресата Франкового повчання. А от закони викладу змісту мають вигляд цілого теоретичного трактату:

Тій формі й зміст най буде відповідний;
Конфлікт чуття, природи блиск погідний
В двох перших строфах ярко розвертаєсь.

Страсть, буря, бій, мов хмара піднімаєсь,
Мутить блиск, грізно мечесь, рве окови,
Та при кінці сплива в гармонію любови.

Якщо перекласти з мови образів на формули теорії і позбутись поетичної пристрасті, то розуміння композиції виглядатиме так: у двох перших строфах зображуються конфлікти або епічні картини, в двох останніх — вибухає чуття, що може, проте, і втишитись в заключному рядку.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 167.

Спробуємо показати композицію і техніку сонета на Франківському прикладі, саме на такому, де тема не патетично-громадянська, — на сонеті про сонети; ним починається цілий цикл «Вольні сонети».

Два алегоричні антиподи зіткнені у перших двох строфах — це раби й пани. Образи багатозмістові, дійсно розкривають характерні суперечності між змістом і формою:

Сонети — се раби. У форми пута
Свобідна думка в них тремтить закута,
Приміряна, як міряють рекрута,
І в уніформ так, як рекрут, упхнута [1].

Може бути в них щось і від великопанства — гонитва за шаною, зовнішній показний блиск і внутрішня спустошеність:

Сонети — се пани. В них мисль відроду
Приглушено для форм; вони вигоду,
Пожиток кинуть, щоб ловити моду:
Се гарний цвіт, що не приносить плоду.

Вимога щодо композиції витримана: тут викладена серйозна характеристика об'єкту, помічені контрасти і протилежності.

Розгортання пристрастей, бій антагоністів, посилений авторськими вигуками, розгортається в трьохрядкових строфах:

Раби й пани! Екстреми ся стрічають.
Несмілі ще їх погляди, їх речі,
Бо свої сили ще раби не знають.

«Простуйся! В ряд!» Хлоп в хлопа, плечі в плечі,
Гнеть стануть свідомі одної мети,
Живі, грізні, огромні сонети...

Буало вважає, що «сонет довершений варт цілої поеми» — отже, ставив питання і про змістовність, і викінченість твору. Поетичний трактат про сонети Франко викладає через систему алегорій: ідея — «раби», форма — «пани».

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 139.

Новаторським у поетичному засобі є те, що образ береться з суспільної діяльності людини, ніби автор хоче показати напрям думки у свого ліричного героя в цьому річищі.

Як бачимо, у Франка «раби» — зміст — перемагають «панів» — форму — і примушують служити на себе. Сонет щедро наповнився думками і пафосом.

Сонетами Франко написав два великі цикли віршів, найбільші в книзі «З вершин і низин»: у першому є сімнадцять номерів, у другому аж сорок шість.

Перший цикл — «Вольні сонети» — збірний, він об'єднує твори з багатьма відмінними мотивами, писані протягом шістнадцяти років. «Тюремні сонети» були створені майже всі впродовж вересня 1889 року і писані, так би мовити, «з натури» — під час ув'язнення. Це немов щоденник в'язня, з усіма властивостями щоденника як жанру: на льоту зафіксованими малюнками побуту, численними одвертими зізнаннями, фіксованими роздумами про поточне і пригадане. Композиційно-тематична цілість у другому циклі виразніша, ніж в будь-якому іншому в цілій книзі.

«Вольні сонети» у Франка — завжди медитації. Предмети міркування різні — суспільне життя, мистецтво, особисті обставини в житті. Зміст суджень — серйозний, часом дуже важливий. Не скажу, що кожний з сонетів вартий поеми,— він вартий читання, бо дає велику споживу для відчувань і для роздумів.

Міркує, наприклад, ліричний герой про «Пісню будущини» — могутній, побідний марш революції. Як тут не пригадати слова тексту і приспіву «Інтернаціонала»:

Тоді, як грім під час негоди
Впаде на голови катів,
Нам сонце правди і свободи
Засяє тисяччю огнів,
Чуєш, сурми заграли,
Час розплати настав,
З Інтернаціоналом
Здобудем людських прав.

Благородна і прекрасна історія пісні, яка стала міжнародним пролетарським співом, найпопулярнішою, найвідомішою з усіх пісень на світі.

В рік написання «Вольних сонетів», 1880-ий, історії нещодавно написаний «Інтернаціонал» не міг мати. Поет

лише мріяв про таку долю, коли б пісня стала авангардною силою в момент революційного перевороту.

Знов час прийде, до найтяжчого бою,
Останнього, за правду й волю милу
Ти поведеш народи і прогнилу
Стару будову розвалиш соббю.

І над обновленим, щасливим світом,
Над збратаними, чистими людьми
Ти зацвітеш новим, пречудним цвітом [1].

Думи героя відірвались від первісного мотиву, і він висловлює судження про настання нового світу, про близьке уже щастя.

Прийде той час! Істотою цілою
Ми чуєм хід його поза собою
Та доживем його — не ми... не ми!

Останній рядок дає безмежний простір для читачівської фантазії, сперечань, співчуття чи осуду, згоди чи відкидання.

Чого це Франко скінчив таким дисонансом смутку? Чи не знімає він, останній рядок, всього бадьорого тону твору? Настроює чи розмагнічує він читача? Скільки подібних запитань можна нанизати на один рядок і хто насміліться сказати, що він знайшов єдино можливу задовольняючу відповідь.

Раніш ми показували майстерність стислої оповіді у катренах Франківських сонетів. Майстерні у нього й кінцівки, коли збурене чуття спливає у тихий висновок, з тією хорошою недомовленістю, що дає простір для додумання,— адже не завжди крапка над «і» — найкращий спосіб виразу в мистецтві.

Не все кінцівка мусить бути хисткою і спадаючою на пафосі. У сонеті «Сікстінська мадонна» — вона підсумкова і категорична, як відповідь у математичній задачі. Але це тому, що весь виклад складався із запитань і суперечок — отже, відповідь мусила настати неодмінно.

Та «Сікстінська мадонна» — це не рядова річ, і не в формі її кінцівки невмируща краса сонета, гідного відгомону українського генія на шедевр Рафаеля.

Бувають збірники поезій, які прочитуються порціями,

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 144.

як норми виконання, з дня в день. Таких, зрозуміло, у Франка немає зовсім.

Є інші книги, що прочитуються єдиним подихом, коли не можна відірватись від твору, від сторінки, від рядка. Таких у Франка — більшість.

Але буває також, що одна річ у збірці примушує затріпотіти серце, перервати найбільш захоплене читання, і книжка довго лишається відкритою на тій же самій сторінці, з якою несила розстатись. До таких Франкових речей треба зарахувати і «Сікстінську мадонну», поема — не поема, але почувань і думок вона викликає ніяк не менше, ніж великий епічний твір. Розповідають, що в Дрезденській галереї картина Рафаеля експонується в окремій залі, і аматори приходять багаторазово — поповнити свої враження від незглибимого світу її образів.

Франків сонет також можна читати повторно, щоразу знаходячи нові відтінки думок, оригінальні іронії, несподівані й дотепні докази і ту щирість переконання, яка належить до розряду «благородних металів» у поезії,— не ржавіє ні при якій погоді і сяє при всякому освітленні.

За сюжетом Рафаелівська «мадонна» належить до релігійного живопису. Єпископ Сікстін — представляє релігійний клір, і його наявність в композиції ще більше підкреслює це положення. Франко не міг не зважити на божественну оболонку центральної фігури — матері з немовлям. Проте релігійність тут непомітна, вона не заважає бачити невмирущу красу жіночості і материнства в їх нерозривній єдності.

Франко чудесно відчув гуманістичний культ жінки, властивий мистецтву доби Відродження, по суті своїй — атеїстичний.

Неодмінно для аналогії треба нагадати поему «Марія» Шевченка, з подібним художнім тлумаченням церковних легенд.

У Мадонни й Марії є найпринадніша риса — скромна земна красота не стільки в рисах обличчя, скільки у виразі обличчя,— любові до дитини.

Всю масу релігійної лексики зібрав Франко, щоб, переосмисливши її, нею уславити красу земну. Форма риторичного запитання відкидає будь-які сумніви, вона певніша, ніж утвердження:

Хто смів сказать, що не богиня ти?
Де той безбожник, що без серця дрожі

В твоє лице небесне глянуть може
Неткнутий блиском твої красоти? [1]

Безбожник Франко, що ніякого небесного владики не визнає з переконання, клониться перед красою матері, як перед богинею.

Щодо релігій і культів можна, каже поет, мати сумнів, можна вважати їх казкою, мине час — і їх забудуть зовсім. Лишиться одне вічне, незмінне і небесно прекрасне — обожнена мати, створена мистецьким геніем людини:

І час прийде, коли весь світ покине
Богів і духів, лиш тебе, богине,
Чтить буде вічно — тут, на полотні.

Спочатку читач проймається лише настроєм поета-глядача; далі він усвідомлює і підтексти; мистецтво можна вільно назвати і божественним, і довічним; мимоволі приходить думка і про богоборство художнього твору, якщо він так досконало передає людяне; утверджується думка про перемогу атеїзму в близькому майбутньому.

Які несподівані й дотепні вживає автор ходи, коли поборює церковне за допомогою свого наповнення релігійної термінології: чужді і мертві слова починають жити новим змістом, земним і прекрасним.

Сила Франкового твору в тому, що він майстерно і глибоко передав враження від картини у людини з розвиненим естетичним чуттям і при тому ясних, матеріалістичних поглядів. Тим-то емоції й філософія сонета — переконливі й переконуючі.

Рефлексуючий характер сонетів Франка ще певніше розкривається в мотивах громадянських. Роздуми підсилюються полемічним загостренням, утвердженням позитивних ідеалів. Обмірковує, наприклад, автор таке складне питання, як доля духовної культури в пореволюційному суспільстві. Не стільки з ворогами полемізує речник революції, скільки з охопленими сумнівом. До них звернені запитання строф-катренів:

Вам страшно тої огняної хвилі,
Коли з мільйонів серць, мов божий грім,
Закута правда бухне і застилі,
Шкарлущі світа розірве на нім?

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 143.

Ви боїтесь, щоби криваві хвилі
Не потекли і не підмили дім
Блискучої освіти, не змулили
Швидкого поступу думок зовсім? [1]

Як вимагає форма сонета, висновок у викінченому вигляді, в афористичних виразах мусить бути виголошений у трьохрядкових строфах. Франко так саме й веде виклад, обстоюючи, доводячи справедливість думки про плідність революційних переворотів для культури людства:

Не бійтеся! В кривавих хвиль навалі
Не згине думка, правда і добро,
Лиш краще, ширше розів'ється далі.

Не бійтеся! Не людськості ядро
Та буря зломить, а суху лушпину —
Ядро ж живе розростесь без впину.

Рефлексуюча лірика по природі своїй схильна до самоаналізу, деякої зажури. М. Добролюбов відзначав цей тон як характерний для ліричних сторінок «Кобзаря».

«Взагалі, спокійна туга, не схожа ні на марну нудьгу наших романтичних героїв, ні на гіркий відчай, що його заливають часто розгулом, але все ж тяжка і стискаюча серце, становить постійний елемент віршів Шевченка. Як взагалі в малоросійській поезії, сум цей має споглядальний характер, переходить часто в питання, в думу» [2].

Немає підстав обминати зажурений самоаналіз у лірриці Франка, адже в ньому ніколи немає розпачу, безнадії. Такі поезії сильні не своїм інтонаційно-ритмічним ладом, а щирістю сповіді, яку тому навіть легко переказати прозою. Перекажемо сьомий «Вольний сонет». У юних мріях людині її шлях все здається прямим і зрозумілим аж до його кінця; тим-то юнак чесно і сміло стає на цей шлях боротьби зі злом. А життя стелеться надто залюдненим шляхом, і трапляються на ньому такі стрічні, що доводиться й самому набратись штовханів і других мимохіть пхати набік.

І озирається людина на пройдені путі блукань та манівців і радіє, що хоча б не довелося ходити кружка.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 142.
[2] М. Добролюбов. Літературно-критичні статті, К., 1950, стор. 460.

Проте думка Франкова ніколи не зупиниться на такому пункті. У всьому є своя логіка і мета, може бути воля до виправлення. Змінити напрям шляхів не можна. Але можна знайти для себе мету і задовольнитись наслідком, плідним для будущини. Такий висновок, втілений у образ останньої строфи сонета:

Будь, мов та хвиля! Хоч грізна й мутна,
Та де вал верг і — там по ній осівся
Осад новий; живий — земля плідна [1].

Досконалість образу виявляється в тому, що він передає думку-висновок, не в одному точному і вузькому значенні, а в різних гранях і переходах. Порівняємо докладніше зміст можливої формули з образом даного сонета. В першому випадку це виглядало б так: «Людина мусить активно прожити для користі майбутнього». Франковий образний виклад програє на певності, але набагато виграє на відтінках і об'ємі думки: епітет *грізна* хвиля характеризує і повноводність, і нестримність руху, і ламання перешкод; епітет *мутна* хвиля говорить вже про інше, але також в різних планах — неприємна на колір і на смак, вода ця несе плідний осад; метафора *плідна земля* також викликає різноманітні асоціації і т. д. і т. д. Крім усього іншого, образ має і емоційне забарвлення, впливає на сприймання читача як пейзаж весняної поводі.

При всій глибині і значимості рефлексії зберігають властивості художньої творчості — образність, властивості ліричного роду — емоціональність.

Для рефлексуючого матеріалу Франко у сонетах часто використовує «малі притчі», коли в першій половині про щось оповідається, а в другій — пояснюється і порівнюється з предметом суджень.

При утворенні складних поетичних образів їх матеріалом можуть служити і зразки раніш утворених речей. Так виникло, наприклад, Пушкінське порівняння:

Як світла лампада тьмяніє
Зі сходом ясної зорі,
Так блимає мудрість фальшива і тліє
Під сонцем безсмертним ума [2].

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 142.
[2] О. Пушкін. Твори, том I, 1953, стор. 373.

Франко порівнює народну пісню із тихою степовою криницею, описові останньої присвятивши вісім рядків із чотирнадцяти. Таке ж місце займає і порівнюваний з Котляревським образ могучого гірського орла, що помахом крил спричинився до обвалу цілої лавини.

Не все відомі зразки використовує поет для своїх алегорій; часто це оригінальні творіння і за значенням, і за матеріалом.

Наведемо спочатку текст порівняння:

Як те залізо з силою дивною,
Що другеє залізо тягне к собі
І магнетизмом звесь, не в супокою
Зціпляєсь, але в ненастанній пробі,

А як його безділля вкриє ржою,
Під ржою й сила гине, мов у гробі... [1]

Порівняння розгорнулось в алегорію. І предмет алегорії — залізо,— і дія — магнітна сила,— і стани — блиск або ржавіння — все дається до порівнювання з людським серцем:

От так і серце, що грижі стрілою
Прошиблене, само з'їдаєсь в собі.

Показовий добір матеріалу для порівняння — магнітна сила заліза стала предметом поетичного вжитку вперше в історії української поезії.

Малий розмір і глибокий зміст вимагають від сонетяра найбільшої економії рядків і слів. Думка мусить укладатись або у коротку строфу, або навіть у рядок. Тому виникає потреба глибокодумності, логічної стислості. Продовжуючи рівняти роботу магнітного заліза і людського серця, поет кінчає сонет майстерними афоризмами:

Лиш в праці мужа виробляєсь сила,
Лиш праця світ таким, як є, створила,
Лиш в праці варто і для праці жить.

В заключному сімнадцятому «Вольному сонеті» Франко своєрідно викладає історію сонетярства, яка перегукується з теорією форми, описаною в сонеті першому. Данте і Петрарка, Шекспір і Спенсер зробили з сонета

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 142.

гімн любові, Рюккерт — наповнив батальним змістом. Перед Франком виникли нові завдання, і про своє новаторство він пише, як потребу нової перековки сонета:

На плуг — обліг будущини орати,
На серп, щоб жито жать, життя основу,
На вили — чистить стайню Авгійову.

В циклі «Тюремні сонети» новаторство більш радикальне, недарма автор змушений раз у раз полемізувати з теоретиками старого типу, руйнуючи мертві канони псевдоестетики:

Агій, — почнуть естетики кричати, —
Ось до чого у *них* доходить штука!
Яка де в світі погань є, грязюка,
Вони давай її в сонети бгати.

«Петрарка в гробі, перевернесь, пробі!»
Нехай! Та тільки він ходив в саетах,
Жив у палатах, меч носив при собі.

Тим-то краси, пишнот в його сонетах
Так много. Ми ж тут живемо в клоаці,
То й де ж нам взяти кращих декорацій? [1]

Поєднавши окремі сонети у тематичні групи, а далі їх всі — у цикл, поет дістав змогу оповідати, описувати, представляти картини тюремного побуту, типи в'язнів і тюремщиків.

Немає ще потреби говорити про епічність способу зображення, але якісь риси іншого роду вже починають проникати у лірику. А головне — реалістичний творчий метод застосовується в повній мірі — змальовуються типові обставини і типові характери.

Про обставини повідомляє перший куплет шерегою іменників-означень:

Се дім плачу, і смутку, і зітхання,
Гніздо грижі, і зопсуття, і муки!
Хто тут ввійшов, зціпи і зуби й руки,
Спини думки, і речі, і бажання! [2]

Типові характери письменникові розглядіти легше тому, що у тюрмі люди одвертіші, нічим не прикривають

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 151.
[2] Там же, стор. 147.

свою особу, особливо ті, кого автор має право назвати звірами; він, як стрілець, впевнено полює, маючи оголені цілі:

Лис — злодій тут, не скромник, не святець,
І вовк — не музикант, а просто вбійця,
Медвідь — дерун і лютий кровопійця,
Забув про жарти, бубен і танець.

Тут всяку видно наголо особу,
Мов фрак роздівши й мундур урядовий,
Вони і людську скинули подобу [1].

Одначе в своїй основі всі «тюремні сонети» ліричні; важить не самий опис, а гнів і обурення автора, викликані обставинами. Оцінюється кожна річ емоціональним забарвленням всіх деталей. Беремо на вибір першу-ліпшу описову картину і уважно простежимо добір епітетів, порівнянь, метафор:

Вонючі сіни — перша острога,
Скрипливі двері в хіднику тісному,
Відтак ідеш по манівцю крутому,
А там подвір'я, мов пуста берлога.

А по подвір'ю вояк патролює,
У сінях варта, стражники понурі
І арештанти наче тінь снуються [2].

Зробимо реєстр названих людей і речей: сіни, двері, хідник, подвір'я, вояк, варта, арештанти. За винятком вояка,— все інше виступає в супроводі оціночного тропа: сіни — *вонючі*, двері — *скрипливі*, хідник — *тісний*, подвір'я — мов *пуста берлога*, стражники — *понурі*, арештанти — *наче тінь*.

Про тенденційність, як природну властивість Франка-прозаїка, із захопленням говорив М. Коцюбинський:

«Малюючи в цілому циклі «Бориславських оповідань» війну поміж капіталом і працею, Франко не може залишитися тільки холодним, об'єктивним обсерватором. В тих оповіданнях ви бачите самого Франка — Франка-борця, який не криє своїх симпатій і антипатій...» [3]

В ліриці тенденція загалом загострюється завдяки

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 148.
[2] Там же, стор. 147—148.
[3] М. Коцюбинський. Вибрані твори, том II, К., 1950, стор. 393.

суб'єктивізованому способу письма; в ліриці на «тюремну» тематику вона доходить до меж можливого, бо й антагонізми тут загострені, і пише автор з голосу в'язня, точніше — він сам і є політичний в'язень.

Немає місця іронії в цьому голосі, про тупу дурість тюремних порядків можна оповідати лише з гидуванням, з утішливим сарказмом. Наприклад, за регламентом тюрми обід і так зване «киблювання» відбуваються одночасно. хліб кладуть тоді, коли до «киблів» ллють карболку. Ну, як не відзначити тут «мудрість» цісарської Австрії.

Щаслива, Австріє! Твій ум великий,
Що видумав сей дотеп, варт вовіки,
Щоб святкувать ім'я його празнично!

Перед його ідеєю я клонюсь:
Не апетитно, та зате практично... [1]

Ненависть і зневага супроводжують оповідь про тюремних адміністраторів, від найнижчих, з якими стрічається герой щоразу, до найвищих, які «ощасливлюють» своїми відвідинами, як великим святом. Ключники і дозорці продались в кати, а їх самих понизили до розряду цепних псів, тому вони так підло зривають лють на в'язнях. Ось зайшов один з них, приніс хліб, кинув на долівку і попхнув ногою вглиб камери. На вчинок холуя і хама Франко відгукнувсь саркастичним рядком —

І я почув, що є власть надо мною.

Високе начальство не може навіть мати зовнішності — це «фігура»; не має вона і мови, будучи обмежена лексичним набором папуги:

Ввійшла фігура. «Як зветесь ви?» — «Франко».
«Гм, Станко?» — «Франко!» — «Станко, запишіть.
Давно тут?» — «Місяць». — «Гм! А ти, коханку?»
— «Сім день». — «А ти?» — «Я завтра йду на світ».

Побачив книжку. «Маєте дозвілля
Читать?» — «Так». — «Гм!» — На ліжка, на суфіт
Зирнув. «Гм, гм! А тут нема вентіля!?»
— «Нема». — «Нема? Гм, добре, запишіть! [2]

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 153.
[2] Там же, стор. 156.

Ще один тип мерзотників зустрівся письменникові в середовищі тюремних адміністраторів, з числа тих, «тихих та богобоязливих, що підкрадаються, як кішечка» (Шевченко). Їм заадресував автор найгустішу дозу ненависті:

Як я ненавиджу вас, добрі, щирі,
Що служите неправді, підлоті —
Чи служите у злій, чи в добрій вірі!..

Ні, ті, що в добрій вірі служать, ті
Ненависні мені в найбільшій мірі,
Як на рабі тім пута золоті [1].

Ліричний герой, а тут це безсумнівно сам автор, посідає центральне місце в композиції циклу. Не тільки докладністю «щоденника», а й психологічною характеристикою, викладом соціологічних розумінь, філософських поглядів, роздумів, ясної програми дій. При порівнянні з образом Темери із оповідання «На дні» перевага щодо повноти буде на стороні ліричного героя з «Тюремних сонетів».

У суспільно-етичній програмі героя — Франка є частина під рубрикою «любов» і протилежна їй рубрика — «ненависть». Почуття невіддільні одне від одного саме тому, що все, варте любові, утискується ненависними насильниками. В тюрму приходять спогади — сторінки жахливого мартиролога історії, починаючи від закатованих Джордано Бруно, Кампанелли, Дамієна, Гонти. Борців за правду, їх тортурували особливо злобно.

Та це не сама історія, а й кривавий вчорашній день.

...Чи ж давній час,
Як гибли Пестель, Каракозов, Соня?
Як мучився Достоєвський і Тарас?
Хіба ж тепер вже кандали не дзвонять? [2]

На знущання підлих ліричний герой має мужність відповісти відвагою помсти, проголошуючи її від імені незчислимих жертв так гаряче, так пристрасно, як в стані афекту:

Не м'якість без часу! Гартуйте сили!
Гоніте звіря, бийте, рвіть, зубами!

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 162.
[2] Там же, стор. 166.

Розкривається й інша сторона характеру героя — його розсудлива, врівноважена манера обмірковувати стани і шляхи суспільного, політичного життя. В час ідеалізації терору народниками, творення культу терориста, Франко сміливо протиставляє їм революційну силу мас, і що найбільш у нього важливе — силу двох братніх народів. Він звертався до їх споконвічних традицій:

Росіє, краю крайнощів жорстоких!
Твій витязь Святогор дріма в печері,
Козацька воля спить в степах широких... [1].

Виднокруг письменника захоплює й інше коло, коли він в останньому, сорок п'ятому, сонеті закликає всі народи Австрії до спільної боротьби, бо розкол — джерело ворожої моці.

«Тюремні сонети» сильні своїми епічними деталями — описом тюремного побуту, типів. Але головне в них — ліричні елементи. Герой з його бурхливою емоціональністю, що загострена любов'ю і ненавистю, з глибоким розумінням історії, сучасності і майбутнього народів, — це повнокровний типовий образ революціонера 80-их років, такий життєво правдивий, як і в епічній прозовій спадщині письменника.

Історія світової літератури знає немало прикладів жорстоких вимог щодо форми. Так було, зокрема, в поезії Сходу, де газелі, рубаї і навіть бейти вимагали точного збереження законів поетичної техніки. Великі митці слова, як Фірдоусі у бейтах, Нізамі у газелях, Навої у строфах рубаї, не порушували, навіть посилювали канони. Багатий їхній зміст вільно вкладався у традиційні рамки, від чого виклад ставав пругкіший, афористичний. Так і у Франка — норми сонета у нього класично точні, традиційні. І, разом з тим, творенням розгорнутих картин, типів, включенням громадянсько-політичних мотивів він сказав нове слово в історії сонетярства.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 161.

6. НА ГРАНІ ЛІТЕРАТУРНИХ РОДІВ

> «Хоча всі ці три роди поезії існують відокремлено один від одного, як самостійні елементи, однак, проявляючись в окремих творах поезії, вони не завжди відрізняються один від одного різко визначеними межами».
>
> *В. Белінський,* Поділ поезії на роди і види.

Компонуючи збірку «З вершин і низин», Франко відніс до другої половини і на її кінець твори з виразно епічними елементами і справжній епос. Так сталося не тому, що «літа до суворої прози хилять», бо принцип упорядкування не хронологічний. Дати написання переконують, що Франко паралельно опрацював поезію двох родів, допускаючи їх дифузію в різноманітних пропорціях. Йому йшлося лише про розширення, а то й «розорювання» меж жанру.

Епічні засоби наявні в «чистій» ліриці поета, як це видно на прикладі тільки що розглянутих «Тюремних сонетів». Хронікерська послідовність матеріалу, ніби з живого списані сценки побуту, типаж — роблять цикл, в цій його частині, епічно описовим. «Малі притчі» та розгорнуті алегорії в інших циклах лірики також свідчать про відсутність у поета стандартизації. Для його таланту це було великим благом, бо давало змогу поширювати і поширювати «заготівлю сировини» та мистецьку «видачу продукції».

Тематична Франкова лірика періоду «З вершин і низин» переважно сучасна, епос — різний, звернений часом до найвіддаленіших епох.

В усіх родах найбільше уваги віддано, зрозуміло, рідній сучасності. Таким є цикл «Галицькі образки».

Франка-лірика знати тут у всьому — у відступах, що розгортаються часом в окремі твори — «гадки», в поясненнях до описів, у прямих висловленнях симпатій та антипатій. Але предметом зображення вже є не він сам, а об'єктивізовані персонажі, з своєю долею, конфліктами, зовнішністю.

Образок «В шинку» перший і типовий для всього циклу. Розгортання фабули у образку немає, вона лише

стисло переказана. Селянин сидить в шинку і п'є горілку з горя, з бідності, з образи. Його обсіли думи-спогади. Ще зовсім недавно був він порядним господарем; не змовчав, бачачи панську кривду громаді, затягся по судах, не домігся правди, а стратив усе. Лишилась бідуюча родина і він сам, тато, в шинку.

Опис не має яскравої емоційності, вплив має справити сам факт, фабула.

В епічному творі всі події, конфлікти, характери були б показані. Тут же інший спосіб письма — переказ подій іншою людиною, автором, нібито з чужих уст.

В аналогічній долі п'яниці-бідняка, описаній у образку «Михайло», автор прагне зробити виразнішим характер героя. У першому випадкові він відсутній, ніби поет не спромігся відгадати від першого враження вдачі пияка, не надав йому навіть імені.

«Михайло» — це вже не тільки ім'я, але й натура. Вона проявляється в різних обставинах — нормальних і трагічних. Герой не втрачає гумористичного ставлення до оточення, але сміх стає інший за змістом. Спочатку це був веселий сміх бідності:

> Все веселий, хоч убогий,
> Других веселив.
> «Чень ще стенемо на ноги!»
> Раз в раз говорив [1].

Композиція вірша складена так, щоб перемежати строфи — оповідь про обставини із строфами про сміх Михайла. Напосідання орендаря погірчили гумористичну вдачу:

> То Михайло хоч сміявся,
> Та гірким сміхом:
> Страх взнаки йому давався
> Арендар з довгом.

Навіть втративши все і розпившись, Михайло не втратив почуття гумору, але став посміховиськом.

> А Михайло коло кварти
> У шинку сидів
> І сміявся, строїв жарти
> Та «мандрони плів».

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 173.

А потім сталося те, що вже не може викликати навіть і тіні веселощів — герой з горя повісився...

Доля персонажа розгорнулася ширше, ніж в попередньому прикладі, вирисовується тут і його характер. Від цього поглиблюється зміст образу, набирає справжньої трагічності.

Майже в усіх «Галицьких образках» стан героїв однаковий — злидні, біда, страхітлива довчасна смерть. Стан селянської бідноти один, а вік героїв різний: баба Митриха, юнак-заробітчанин, хлопчик Іванко. Баба Митриха, вмираючи, просила передати синові жовніру великою нуждою зароблені грошенята, а в день її похорону прийшло повідомлення про загибель сина. Хлопчик Іванко, спокушений паничем, босоніж побігав по снігу, одержавши за це монету, — а за тиждень помер від застуди.

У деяких «образках» автор присутній або як співрозмовник, або як ліричний коментатор. Співрозмовник він дуже серйозний, порадник — доброзичливий і розумний. Ліричні мотиви — це знову роздуми, «гадки» про те, що бачить письменник в галицькому селі, про те, що може вирятувати селян з невилазних злиднів та біди.

Збагнути обставини і пораду дати не так-то й легко, — мучиться поет картинами галицьких бід, мучиться і «гадками».

Головне, говорили всі навколо, і други, й недруги селянства, — це земля, точніше — безземелля. Що у великій мірі то правда, Франко визнавав теж. «Галицькі образки» про це свідчать своїми картинами, образами-персонажами. І все ж поет розійшовся з багатьма своїми сучасниками, «друзями народа», в поглядах на землю. Він знайшов і освітив іншу, докорінну причину хліборобського горя. Знайшов внаслідок тривалих і болісних спостережень і роздумів. Про це свідчать «Гадки на межі», центральний твір циклу.

Перша глава твору оповідає про двох сусідів з мізерними часточками поля, які б'ються в боргах і нестатках, як риба в саку. Поет має пораду для обох, хоч висловлює її ще несміливо:

І що б за завада
Зложитися полем докупи обом,
Зложитись хатами, знаряддям, тяглом?
І, може, для них се єдиная рада [1].

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 178.

Автор знову і знову повертається гадкою до меж. Чим далі, їх мережа стає густішою, а латочки поля — вужчими. І тоді висновок з'явився сміливий і, як на свої часи, — далекойдучий: знищити межі, — що ділять не тільки землю, а й людей; єднати землі в спільне поле в ім'я братерства і згоди. Такою збратаною хоче бачити великий поет батьківщину:

Я думав про людське братерство нове,
І думав, чи в світ воно швидко прийде?
І бачив я в думці безмежні поля:
Управлена спільним трудом, та рілля
Народ годувала щасливий, свобідний.
Чи ж се Україна, чи се край мій рідний,
Обдертий чужими і світом забутий?
Так, се Україна, свобідна, нова!
І в мойому серці біль втишувавсь лютий [1].

Немає підстав розглядати думки Франка, як струнку і продуману програму соціалістичного устрою. Ми її тут ще й не шукаємо.

Але з подивом читаємо «Гадки на межі», рівно як «Молитви» Шевченка, «Сон» Панаса Мирного, «Фата Моргана» Коцюбинського, читаємо з пошаною до прозорливості думок великих мислителів минулих часів, до їх світлого розуму, до глибокого гуманізму.

В циклі «Галицькі образки» є кілька речей, позначених підзаголовками «уривки з поеми». В книзі «З вершин і низин» є ще й епічні твори, з сучасного життя, з історії, переспіви літературних творів минувшини.

Одначе мусимо перед ними зупинитись, бо починаються межі іншого літературного способу — епосу, який потребує окремого дослідження. Пощастить часом в цих просторах зустрінути і лірику; вона там хоча й бажаний, та, проте, тимчасовий гість. Повернімось до ліричної поезії, яка тут розглядається як окремий важливий рід творчості Франка.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 181.

IV. ДРУГЕ ДВАДЦЯТИРІЧЧЯ

Пушкінський афоризм про те, що «літа до суворої прози хилять», не можна тлумачити прямолінійно, як вимогу переходу від поезії до інших жанрів. Історія літератури знає безліч фактів, коли в дозрілому або навіть у похилому віці творилась досконала лірика.

Франко не послухавсь Пушкінської поради, як, до речі, на неї не зважив ще один поет... сам Пушкін; але інша творча рекомендація геніального російського собрата прийшлась йому до смаку. «Проза, — твердить ця рекомендація, — вимагає думок, думок і думок».

Не можна не помітити внутрішнього зв'язку між двома формулами Пушкіна, і тоді стає ясно, що «роки» вимагають «думок, думок і думок», чи то в прозі, чи то в поезії.

Франко не зрадив ліриці, але змінив лірику, все щедріше наповнюючи її роздумами і рефлексіями. З'явилися такі жанри, як «Паренетикон», — по-грецьки «повчання», з'явилися легенди і «притчі», які також є повчаннями. Значно поширюються джерела здобуття матеріалу, і хоча основним покладом лишається сучасна дійсність, все ж письменник охотніш звертається до мудрості народів світу, зафіксованих у старовинних рукописах і книгах. Особливе багатство явив Схід — індійці, араби, фарсіди, єгіптяни — і звідтам черпав поет найповнішою мірою.

Інтелектуалістський характер Франкової поезії виявився ще в книзі «З вершин і низин» і не в самому лише циклі «Легенд», у другому двадцятиріччі він став провідною властивістю.

Концентрація уваги на роздумах не визначала відходу від суспільних тем. Однією з найважливіших рис новаторства Франка було включення суспільних суджень,

суперечок, змагань в поетичну тканину лірики. Ось як, наприклад, автор міркує про свої обов'язки перед народом і особисту насолоду від їх виконання:

Суспільна праця довга, утяжлива,
зате ж плідна, та головно — вона
одна лиш може заповнить без дива

життя людини, бо вона одна
всіх сил, всіх дум, чуття, стремлінь людини
жадає, їх вичерпує до дна.

Вона одна бере нам все щоднини
і все дає, бо в'яже нас тісніш
з людьми, як діти спільної родини.

Що поза сею працею, то гріш
змарнований, то манівці блудні,
що запровадять швидше чи пізніш,

чи в самолюбства омути брудні,
чи в нігілізм, чи то в містичну мглу,
що дійсними вважа лиш власні мрії,
а мрією — природу й жизнь цілу [1].

Що це таке? Чи вияв емоцій особистості, чи кодекс суспільної моралі? Чому поет єднає слова щирої сповіді з філософсько-етичною термінологією?

Ніяких механічних сумішей у творі немає, все природне і неподільне, як і в свідомості передової громадської людини Франкових часів. Розкриваючи і виховуючи цю свідомість, поет посилив інтелектуально-філософські мотиви лірики, виробляв систему нових засобів, оновлював лексику.

Такий напрям у ліричній поезії відповідав загальному просвітительському характеру тогочасної демократії на Україні. Її ідеологи діяли, виходячи із закону: розум і наука сприяють революції, одур і пітьма — вірні прислужники експлуататорського ладу. Це один із основних мотивів Франківського «Гімна»:

Вічний революціонер
Дух, наука, думка, воля
Не уступить пітьмі поля,
Не дасть спутатись тепер [2].

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 152.
[2] Там же, том X, стор. 8.

Для народного поступу потрібні були всебічно розвинені інтелекти, потрібний був зріст моралі, багатий світ чуттів особистості. І Франкова лірика цим завданням проймалася. Не збідніла душа поета, не звузився діапазон його голосу. Поряд з раціональним виступає емоціональне, поряд з мужністю і розумом — сердечна ніжність. Свідченням цього положення може бути те, що із збірки «З вершин і низин» Франко вибрав цикл «Зів'яле листя», створений на початку 90-х років, розгорнув і доповнив його і видав у 1896 році окремою книжкою з підзаголовком «Лірична драма».

Жодна інша книга не приносила Франкові стільки «драм»: нападів чуждої критики, нерозуміння в колі друзів. Сипались звинувачення в песимізмі, декадентстві. Поет захищався і віршами, і передмовами. І все ж вірне сприймання довго не приходило.

Воно, мабуть, в повній мірі не прийшло й досі.

Честь першого визнання книги належить Михайлу Коцюбинському. Без попереджень, без умови він поставив «ліричну драму» на рівні з кращими речами Франка, одначе протиставив громадянським творам.

«...Людина, яка б вона сильна не була, не може жити самою боротьбою, самими громадськими інтересами... У Франка є прекрасна річ — лірична драма «Зів'яле листя». Це такі легкі, ніжні вірші, з такою широкою гамою чувства і розумінням душі людської, що, читаючи їх, не знаєш, кому оддати перевагу: чи поетові боротьби, чи поетові-ліриков і, співцеві кохання і настроїв» [1].

Але більшість критиків, навіть прихильних до поета, поставились до «Зів'ялого листя» з упередженням.

І в наші часи сприймання книги як «суб'єктивної і скорботної» досить розповсюджене.

Коментування сюжету та емоційності книги біографічними відомостями, уривками з приватного листування,— також не багато пояснило, а швидше додало порядну дозу непотрібної гіркоти.

Передмови Франка до власних книг завжди відзначалися глибиною і точністю вислову. До «Зів'ялого листя» були складені дві автопередмови, які проливають досить світла на суть справи. Мимохідь висловлені положення

[1] М. Коцюбинський. Вибрані твори, том II, К., 1950, стор. 395.

у другій передмові (1910 р.) можуть витлумачити основну ділему: про автобіографічність і песимізм твору.

Починається передмова із вказівки на те, що це збірка ліричних пісень, «найсуб'єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі мальования складного людського чуття»[1].

Закінчується коротенька передмова запереченням прямолінійних аналогій між героєм «драми» і автором: «...мені здається,— пише він,— що й без автобіографічного ключа вони мають самостійне літературне значіння»[2].

У авторських коментарях, як нам здається, ключ до розуміння цього надзвичайно складного твору.

1. ЛІРИЧНА ДРАМА

Любовь ли то, иль что-либо иное?
И что же это, ежели Любовь?
Коль в ней добро — что цепенеет кровь?
А если зло — в чем действие благое?

Петрарка, Сонет 58.

Тільки що мова йшла про дифузію між ліричним і епічним родами творчості. Треба згадати, що, крім прози, Франко писав драми, отже — драматургійний хист не був чужий його покликанню. А письменник він був такий, що жодне враження від життя, лектури, занять ніколи не минало безслідно для художньої творчості; Франко-драматург і театральний критик включив свій досвід у лірику в такій же мірі, як епік і вчений.

В деяких речах із збірки «З вершин і низин» конфлікти і контрасти виявлялися надзвичайно гострими і болісними.

Франко писав, наприклад, у «Нічних думах».

Догоряють поліна в печі,
Попеліє червоная грань...
У задумі сиджу я вночі
І думок сную чорную ткань.

. . . . . .

Я боротись за правду готов,
Рад за волю пролить свою кров.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 502.
[2] Там же, стор. 503.

Та з собою самим у війні
Не простояти довго мені [1].

Поезія датована 18 листопада 1881 року і була одразу опублікована; таким чином, читачі могли обізнатись з подібними мотивами ще за часів поетової молодості. Найголовніше у них — різкі суперечності у роздумах ліричного героя.

Звичайна композиція поетичного твору викладає один якийсь стан душі, однотипну картину. Трапляються, одначе, такі композиції, коли фіксуються зміни, контрасти, «діалектика душі». Це вже від впливу драматичного способу письма. У книзі «Зів'яле листя» так побудований виклад у восьмій пісні «першого жмутку», у дванадцятій — «другого жмутку» і інші.

Оскільки Франко переважно укладає вірші в цикли, то застосувати драматургічний спосіб йому легко. Довівши цей принцип до логічного кінця, він створив «ліричну драму».

У «Зів'ялому листі» розгортається сюжет, він напружений, тривалий в часі; герой зображений у трьох «жмутках», як у трьох діях, і міняється, потрапляючи у різні обставини; переважна більшість пісень книги — це немов монологи.

Але пафос «Зів'ялого листя» — лірика, що особливо виявляється у темі любові, хоча не тільки в ній одній.

Порівняно легко зрозуміти зміст емоції, коли вона викладена у лаконічному, одноплановому вірші. Та як трудно відчути її і усвідомити, коли вона фіксується протягом довгого часу, в «драматичному» викладі, як важко зрозуміти характери дійових осіб Франкової «ліричної драми».

«Герой оцих віршів, — сказано у передмові, — той, що в них виявляє своє «я» — небіжчик. Був се чоловік слабої волі та буйної фантазії, з глибоким чуттям, та мало спосібний до практичного життя.

Доля, звичайно, кепкує над такими людьми. Здається, що сил, спосібності, охоти до праці у них багато, а проте вони ніколи нічого путнього не зроблять, ні на що велике не зважуться, нічого в житті не діб'ються. Самі їх пориви не видні для постороннього ока, хоч безмірно болючі для

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 30—31.

них самих. От тим-то, вичерпавши сили в таких поривах, вони звичайно застрявають десь у якімсь темнім куті суспільного життя і токанять день поза день, заважають собі й другим» [1].

Коли точно й у всьому йти за авторською самооцінкою, то доведеться образ віднести до розряду «негативних». А насправді подібної реакції не буває, герой викликає коли не симпатію, то співчуття. Не тільки своїми муками, а й щирістю, вірністю. Людина, що приносить себе в жертву, і фізично, і духовно, заради безкорисної любові, не може бути моральною каліччю.

Поетові, мабуть, здавалось, що він не спроможеться викласти трагедію розбитого і безнадійного кохання; тому він писав у «Епілозі» до «першого жмутку»:

Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі,
Розвійтесь, як тихе зітхання!
Незгоєні рани, невтишені жалі,
Завмерлее в серці кохання.

В зів'ялих листочках хто може вгадати
Красу всю зеленого гаю?
Хто знає, який я чуття скарб багатий
В ті вбогії вірші вкладаю? [2]

Сумніви виявилися даремні, вірші — надиво багаті. Душу персонажа перш за все розкриває його любов. Вона різна у трьох розділах «драми», ступнево загострюється, часом її трагізм м'якшає.

Кілька разів згадується перша зустріч, — може, вона була і єдиною, як у Данте з Беатріче. Вона так непевно вклалась у свідомість, що по-різному освітлюється в різних місцях. У другій пісні — героїня, як оповідає герой, не прорекла ні слова, а в п'ятій пісні, — оповідає він же, — вони розмовляли довго, а прощаючись, вона не подала руки і тільки цим вразила співбесідника.

Але любов уже спалахнула і то одразу безнадійно нерозділена. В цьому немає двох думок — герой слабо пам'ятає факти, але точно відтворює чуття:

Чує серце, що програна
Ставка вже не верне знов...

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 501.
[2] Там же, стор. 20.

Щось щемить в душі, мов рана:
Се блідая, горем п'яна,
Безнадійная любов [1].

Лишаються тільки розкішні мрії і чудесні сни, описи яких є найкращими сторінками у книзі. Чим певніша безнадійність, тим могутніша любов. Безліч відтінків настрою може викликати чуття, і поет на їх грунті будує свої майстерні аналогії:

Як згублену любов, несповнене бажання,
Невиспіваний спів, геройське поривання,
Як все найвищее, чим душу я кормлю,
Як той огонь, що враз і гріє й пожирає,
Як смерть, що забива й від мук ослобоняє, —
Отак, красавице, і я тебе люблю [2].

У образах-порівняннях є протилежні по своїй природі властивості, — вони найактивніше вражають читача: огонь і *гріє* (це благо), й *пожирає* (це зло); смерть і *забиває* (це зло), і від мук *ослобоняє* (це благо).

У інших порівняннях емоціональна напруженість досягається епітетами, їх розташуванням цілою шерегою: *згублена* любов, *несповнене* бажання, *невиспіваний* спів, *геройське* поривання.

Предмет любові мусить поетизуватись, принаймні зовні, принаймні у красі. Портрет мусить дати відповідь на природне запитання, а хто ж це вона, що збудила таку самозречену пристрасть. У героїні винятково виразні і глибокі очі. Останній побутово-заяложений епітет поет переказує двома порівняннями, простими і дивовижно місткими:

Твої очі, як те море
Супокійне, світляне:
Серця мого давнє горе,
Мов пилинка, в них тоне.

Твої очі, мов криниця
Чиста на перловім дні,
А надія, мов зірниця,
З них проблискує мені [3].

Стиль поета, кажуть, виявляє себе навіть у окремій мистецькій деталі, навіть в епітеті й порівнянні. Правдиво Франківський стиль видний в тому, що у наведених вище порівняннях закладена ціла дія: море утопить горе серця, з криниці — виблискує надія.

Ще більш багаті на дію ті портретні зарисовки, в яких автор хоче передати психологію дійової особи. Вирази очей і обличчя її тоді стають мінливими, неспокійними і викликають у закоханого суперечливі реагування; йому здається неможливим відповісти на питання: за що він любить?

Чи за той гордий хід, за ту красу твою,
За те таємне щось, що тліє полускрито
В очах твоїх і шепче: «Тут сповито
Живую душу в пелену тісну»?

Часом причується, що та душа живая
Квилить, пручається, — тоді глибокий сум
Без твого відома лице твоє вкриває.

Тоді б я душу дав за тебе. Та в ту ж мить
З очей твоїх мигне злий насміх, гордість, глум,
І відвертаюсь я, і біль в душі щемить [1].

Але і портрет, і характер, і все єство героїні — не стільки її, як його сутність: він, як той античний скульптор, спочатку творить свою Пігмаліон, а потім у неї закохується.

Я не тебе люблю, о ні,
Люблю я власну мрію,
Що там у серденьку на дні
Відмалечку лелію.

Все, що дало мені життя,
В красу перетопляв я,
І всю красу, весь жар чуття
На неї перелляв я [2].

Відмінність між скульптором і поетом лише у творчому процесі: перший вирізьбив свою ідею краси з каменя, а потім у неї закохався, як у живу; другий сотворив собі красу словом і повірив у її існування. А потім свою вимріяну красуню увіковічив, як Петрарка Лауру, у піснях:

Я понесу тебе в душі на дні,
Облиту чаром свіжості й любови,
Твою красу я переллю в пісні,
Огонь очей в дзвінкії хвилі мови,

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 10.
[2] Там же, стор. 10—11.
[3] Там же, стор. 11.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 9
[2] Там же, стор. 27.

Коралі уст у ритми голосні...
Мов золотая мушка, в бурштиновий
Хрусталь залита, в нім віки триває,
Цвістимеш ти, — поки́ль мій спів лунає [1].

Оскільки об'єкт любові вигаданий, то його можна легко видозмінювати. Писав же М. Коцюбинський у нарисі «Як ми їздили до Криниці» про своє поводження з хмарами: «Я міг би покористуватись, наприклад, хмарами, як матеріалом. Починаю будувати скелі, високі хребти, шпилі у снігах і чорні провалля. Виходить гарно» [2].

Уявити собі героїню «драми» важко, так багато вона має видозмін. Одним разом — це панна, горда і примхлива, яка навіть не гляне в бік закоханого:

В життю мене ти й знать не знаєш,
Ідеш по вулиці — минаєш,
Вклонюся — навіть не зирнеш
І головою не кивнеш,
Хоч знаєш, знаєш, добре знаєш,
Як я люблю тебе без тями... [3]

Іншим разом зустрілись обоє на вулиці, але при яких жахливих для неї обставинах. Вона стала бульварною проституткою, і пізнати її можна було лише по надзвичайно вражаючим очам:

...То йшла передо мною
Висока постать, пряма та стрункá.
Оглянулась, хитнула головою,
Моргнула на прохожого панка.

Оглянулась ще раз. Великі очі
Глибокі, темні, мов та чорна ніч,
Зустрілись з моїми й в бездонній ночі
Пропали. Двоє їх спішило пріч [4].

Відбулася ця жахлива нічна сцена не в кінці «драми», а з самого початку. А от в кінці з'явився відмінний образ. Немає й натяку на нічні кошмари міських бульварів, є картинка наївного затишку скромності:

Покоїк і кухня, два вікна в партері,
На вікнах з квітками вазонки,

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 34.
[2] М. Коцюбинський. Вибрані твори, том II, стор. 210.
[3] І. Франко. Твори, том XI, стор. 30.
[4] Там же, стор. 18.

В покою два ліжка, відхилені двері.
Над вікнами білі заслонки.

На стінках годинник, п'ять-шість фотографій,
Простенька комода під муром,
Насеред покою стіл круглий, накритий
І лампа на нім з абажуром.

На кріслі при ньому сидить моє щастя... [1].

У сімнадцятій пісні «першого жмутка» кохана — пустотлива жартівниця, яка не зрозуміла свого щастя і тому його легковажно відкинула; а в сімнадцятій пісні — вона надармо просить, ловить «любові хоч би крапелину».

У дев'ятій пісні «третього жмутка» поет уже прямо пише про три різного змісту любові, які являлися йому протягом життя.

Не можна забувати, що «Зів'яле листя» не звичайна драма, а все ж таки збірка ліричних поезій. Тому мусимо прийти до висновку, що образу жінки з цільним характером у «драмі» немає, і це не творча слабість автора; у нього інший задум — дати всі можливі варіанти нерозділеного кохання і всі можливі відтінки викликаного ним страждання.

Останнє головне, а тому тип героя вийшов далеко більш зібраним і переконливим.

Для творення такого образу потрібне було уміння «хапати, — як казав Гете, — із нутра людського життя», потрібні були запаси переживань і вразливість душі поета.

Франко як людина і як письменник дивує нас тонкою реакцією на людське горе, обра́зи, невдоволення. Це не тільки від революційно-демократичних переконань, що виключно важливо, але і від натури, душевної організації людини.

У «Зів'ялому листі» є одна достеменно автобіографічна пісня — «Не боюсь я ні бога, ні біса...» — вона пояснить цю рису свідомості автора.

Ліричний герой тут виступає як мужній, відважний, здатний до бою і схильний до бою з експлуататорським ладом:

Не боюсь я ні бога, ні біса,
Маю серця гіпотеку чисту;
Не боюсь я і вовка із ліса,
Хоч не маю стрілецького хисту.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 39.

Не боюсь я царів держилюдів,
Хоч у них є солдати й гармати;
Не боюсь я й людських пересудів,
Що потраплять і душу порвати [1].

Ну, як не пізнати тут самого Франка часів написання «Дум пролетарія». Тут він весь, з своїми поглядами, волею, рішучістю. З усім міг боротися Франко, за винятком одного — він був безсилий перед жіночим стражданням, перед жіночими слізьми.

В період написання «Каменярів» молодий Франко щиро полюбив одну дівчину, вона його теж любила. А потім стався арешт і суд, і батьки примушували дівчину відступитися. Довгий час тягнулася тяжка боротьба за чуття, із виключно складними перипетіями.

Збереглись листи Франка до коханої. В одному з них він пише, що почувається завжди мужнім, витримує все, знічується тільки перед її сльозами.

Це не слабість душі, а багатство її, це не крихкотілість, а людяність, це не покора, а любов. Такий поет, є подібні риси і в його героя. Сміливий і невідступний перед небезпекою, він стає м'яким, як віск, перед горем коханої:

Лиш коли на те личко чудове
Ляже хмарою жалісна туга,
І болюще дрожання нервове
Ті усточка зціплить, як шаруга,

І докір десь у горлі пропаде,
І в знесиллі опустяться руки,
І благає підмоги, поради
Прошибаючий погляд розпуки,

Отоді моє серце стискає,
Мов кліщами, холодна тривога... [2]

Є різні причини у героя «Зів'ялого листя» трагічно сприймати життя і одна з головних та, що й любима позбавлена навіть тіні щастя — біда зійшлася з бідою.

Немає потреби стежити за розгортанням цього здвоєного бідування у сюжеті «драми», в монологах. Вони справді болючі, місцями розпачливі. Українське поетичне слово не знало іншої подібної трагедії любовного чуття,

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 8.
[2] Там же, стор. 9.

ніби наш автор перегукується з тією легендою, яку розпочато словами:

Чи повість ви журливішу знайдете,
Ніж та, що про Ромео і Джульетту.

Франко лишився вірний собі — він не виправдав хоровитої реакції на особисті втрати і привів закоханого до самогубства; він не виправдав і самогубства, поставившись до нього з іронією у сценах зустрічі героя з чортом і торгівлі за душу. Вирок винесено не коханню, найбільш життєвому почуванню, а зневірі — зраді життя.

Ми не знаємо дати написання поезії «І знов рефлексії», але в 1900 році, за чотири роки після «Зів'ялого листя», вона була уже опублікована. В ній ще виразніше звучить засудження героя «драми» з точки зору «плебея». Франко пише:

Ми можемо втомиться боротьбою,
Зломиться, впасти, та не наша річ
Розмикаться в броні з самим собою [1].

І щоб не впасти в «самолюбства омути брудніі» та інши гріхи індивідуалізму, поет радить віддатись щиро «суспільній праці».

Ці чи інші автобіографічні деталі не невизначають концепції образу. Спроби поставити знак рівності між дійовою особою і автором здаються зеленою наївністю, яка тому так і нервувала Франка. Наявність тих чи інших збігів біографії автора з долею персонажа нічого абсолютно не доводять — це його життєвий досвід, який поступає як матеріал у майстерню поетичного слова, і тільки. Ніхто ж не стане ототожнювати Онєгіна з Пушкіним, Печоріна з Лермонтовим, хоча деталі біографічного походження у цих типах російського життя теж знайдуться в значній кількості.

Франко так само підноситься над своїм образом, як і російські письменники над своїми «зайвими людьми»; у Франка він ще більш «зайвий», ніж у Пушкіна і Лермонтова.

І все ж своїх героїв вони не тільки засуджували; щось не тільки трагічне є і у Франкових настроях; спеціально

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 151.

полемізуючи з невдалою критикою В. Шурата, поет писав:

Що в моїй пісні біль, і жаль, і туга —
Се лиш тому, що склалось так життя.
Та є в ній, брате мій, ще нута друга:
Надія, воля, радісне чуття [1].

«Надія, воля, радісне чуття», не часто притаманні герою, але вони властиві автору і виявляються, крім засудження самогубства, в ліричних відступах. У XIX пісні «першого жмутка» є характерний образ: важко проходить плуг полем, зрізаючи квіти; але в незаросле рани землі, у ріллю, сіються нові надії, нове сім'я.

В оспівуванні нерозділеного, а тому й трагічного кохання Франко зливає свій голос з голосом народної пісні. Майже весь «другий жмуток» — це переспіви фольклору на тужливо любовні теми:

Тебе, моя зоре, воно спогадало
І стиха до строю сопілки
Поплив із народним до спілки
Мій спів [2].

Винятковий знавець народних пісень, Франко вибрав з цієї вічнозеленої деревини ті галузки, ті листочки, які своїми кольорами нагадували його «жмутки листя». Крім художнього ефекту, письменник домігся тут і наукового відкриття; виявилось, що український фольклор має щедрий врожай любовної лірики елегійного, а місцями й трагічного звучання. Багатий набір постійних символів, паралелізмів передає любовну тугу, страждання, розпуку. Коли поет порівнює серце коханої з колючим терном, із зігнутою червоною калиною, коли пише про бурю люту, людську злобу, дрібні сльози, вічну розлуку — жаль нестримний,— то справді зливає свій голос із народним співом. І стає ясно, що вони, хоча і не одного тембру, але єдиного строю. Фольклорні образи стишують біль, чорне змінилось на ніжне.

Біда багатьох критиків «Зів'ялого листя» виявилася в тому, що вони, вжахнувшись розв'язкою «драми», не зважили не все її наповнення, ототожнили нерозумне, з точки зору автора, рішення персонажа з авторським ідеалом, з його темою.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 60.
[2] Там же, стор. 23.

Тема ця — трагічна любов. Вона викладена в таких же тонах у численних пам'ятках світової лірики — коли не від Сафо, то від Данте і Петрарки, до Байрона і Лермонтова і навіть Блока включно. Є подібні тони і в народній поезії.

Петрарка в цілій книзі сонетів не зумів дати відповіді на запитання, чому від любові застигає кров і в чому її блаженство, що вона — добро чи зло? Та й загалом, чи існують такі полюси у цім чутті? Не дав відповіді й Франко, хоча всі ці «вічні» питання поставив з усією щирістю і відвагою своєї вдачі. Він дав образ, картину, з усіма можливими переходами і переливами настроїв, кольорів, тонів. І цього для теми досить!

Але цього замало для центральної дійової особи, бо, крім теми любові, у ній піднесені й інші, уже не «вічні», а сучасні теми. Надмірно нервове сприймання світу привело до замкнення в колі своєї особистості, до неминучої в такому разі втрати зв'язку з суспільством і з життям. Тому у письменника і виникла потреба морального суду та ідейного вироку, корисного для інших.

«Може, — писав Франко у передмові, — 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 своїому знайомому. З тими словами і я подаю оці вірші нашому молодому поколінню: «Sei ein Mann und folge mir nicht nach!» [1].

Ідея мужньої цільної людини є наріжним каменем трагічної розповіді в цьому творі.

2. ЛІРИЧНА ФІЛОСОФІЯ

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто во-время созрел.

Пушкин.

Доводиться дивуватися з того, що «Зів'яле листя» викликало таку кількість суперечних і стрічних розумінь, а збірка «Із днів журби», аналогічна в ряді положень,

[1] Будь мужньою людиною і не йди моїм слідом (*нім.*). І. Франко. Твори, том XI, стор. 502.

лишається стороною, немовби вона лежить на обочині поетового шляху.

Коли б навіть і так, то чому й сюди не треба зазирнути, ніби всі рухи в житті прокочуються лише по асфальту магістралей.

Тим більше, що для творчої історії поета названа книга має «магістральне» значення. Рання лірика Франка нагадує сплав лісу по Карпатських горних ріках — вся в блискавичному русі водопадного тиску. А коли плоти випливають на плесо долин, то рухаються спокійніше і впевніше, і плотогони мають можливість озирнутися довкола. Це поет робить у книзі «Із днів журби».

Франко часто тут згадує свої сорок літ, рівняє з минулою молодістю, приміряє до майбутньої старості.

Недовго жив я ще, лиш сорок літ,
І сил не тратив на пусту мамону.
Невже ж уже минув я свій зеніт
І розпочав спадистий шлях до склону? [1]

Щирий, нещадно щирий самоаналіз дає можливість висвітлити всі сумніви, одверто вказати на втрати. Сумніви, втрати і роки наклали на книгу помітну печать зажури. Але хто ж має право ігнорувати такий реальний фактор у житті людини, як її вік? Хто може не зважати на рани і виразки у борця, коли він витримав стільки боїв, як Франко?

Минулося кохання, яке лише «у спогаді перебіжить дорогу» (М. Рильський), і то настроєм печалі:

...Хоч стратив давно вже,
щодень тебе трачу;
хоч люта розпука
минулася п'яна
і клином розлука,
гадюка погана,
лежить поміж нами,
дівчино кохана, —
кохання без тями,
не гоїться рана [2].

Поет передає настрій душі, коли уже немає болю розлуки, але ще не настав спокій забуття; такий сенс у метафорі незагоєної рани: вона не болить як свіжоодержана, але і не втішилась, як застаріла.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 150.
[2] Там же, стор. 148.

Мотив кохання в цій збірці не основний. І не тому, що він особистий, не вартий повної уваги; є інші причини: це почуття минулого. Болісні роздуми викликають нереалізовані сподівання: це почуття сучасного. Замолоду Франкові здавалося, що вже видніються зримі риси перемоги. Поступ відбувся, завершення не сталося. Поет робить нові зарисовки «образків галицького життя»; вони такі ж безрадісні, як і раніше, в роки молодості:

В село ходив. Душа щемить і досі
від тих картин, що зустрічав я там...
При праці старші, діти голі й босі

без догляду надворі; по хатам
маленькі плачуть, бо у полі мати.
Там знов дідусь нездужий в хаті сам,

все кашля й стогне... [1].

Все це нагадує і змістом, і болісним тоном Шевченків «Сон», а наступна оповідь про панські палати і про «філософа»-шляхтича подібна до Шевченкових гнівних інвектив у віршах «П. С.», «Якби ви знали, паничі...».

Дві думки турбують поета-борця у його сорок років. Йому все пророблене здається недостатнім, а можливості зробити — слабосилими.

Хоч ненастанно стяг мій з вітром бився,
та не високо плив в руці слабій,
і хоч я жив, та все ж я не нажився [2]

Ідуть скарги на відсутність волі до дії. Все є — розуміння лихоліття, ненависть до нього, хвилинні пориви, невистачає одного — молодечого завзяття, такого могутнього перед тим.

Та чи знайду я сили, щоб відчуть,
Щоб пережити знов ті любі хвилі... [3].

З'являються перші симптоми не так похилого віку, як потреби перепочинку для покріплення сил. Коцюбинський таку паузу описав у новелі «Інтермеццо». Місце відпо-

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 158.
[2] Там же, стор. 156.
[3] Там же, стор. 157.

чинку у Франка теж природа, а крім того ще й дитячі спогади; останнє може навіть більш показове для віку поета.

Про матінку-землю писав поет і в юні роки. Тоді припасти до її грудей визначало стократ зміцнити волю до боротьби, тепер — ліс вабить своїм забуттям:

Він тяг мене в свою таємну тінь,
і свіжий подих віщував розраду,
і листя знай мені шептало: «Скинь

із серця всі згадки про звaду й зраду!
Природі-мамі до грудей прилинь
і тут знайдеш нову, святу принаду» [1].

Після перепочинку у душі великого революціонера спалахнув гнів, справедливий гнів на терплячих. В. І. Ленін виправдував обурення Чернишевського, який крикнув: «Раби, зверху до низу, всі раби!», бо це був голос справжньої любові демократа, що ненавидів пасивність. Таким бичуючим є докір Франка, якому болісно дивитись на боязливих:

...І люди видались таким дрібним,
мізерним кодлом, що для мене стали

чужі й далекі. Треба буть дурним,
щоб задля них у бій іти, як в дим;
ті, що терплять, варт того, щоб страждали [2].

Скарга, гнів — все це порухи серця, настрої людини, які випливають інколи і мимоволі. У ліричного героя книги вони підкорені розуму — в цьому своєрідність його особистості. Він рішуче відкидає надмірність рефлексій, як «панський спорт». Стан безпросвітної журби — властивий «нервним білоручкам», а не йому, «плебеєві». Протиставлення їм своїх революційних переконань, повнокровного сприймання життя висловлене у найбільш рішучій формі:

Нам хочесь жити, биться
з противником, нам люба праця, рух,
ми хочем справді плакать, веселиться,
любить, ненавидіть [3]

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 158.
[2] Там же, стор. 157.
[3] Там же, стор. 151.

Чисто емоціональний план перших двох циклів книги переміняється філософськими мотивами третього циклу — «В плен — ері». На весь зріст випростовується поет-мислитель, глибокий учений, схильний до обмірковування найважливіших питань історії людської цивілізації, сутності людського пізнання.

Це наукова поезія в найповнішому розумінні слова, бо викладає не тільки засвоєння чужих філософських систем, але й хід роздумів, процес пізнання і оформлення формул. Те, що на початку з'являється як невиразний здогад, гіпотеза, передбачення, — потім стає очевидною істиною, яку можна передати іншим.

Це лірична поезія також в найповнішому розумінні слова, бо викладає збудження, викликане роздумами, страхи від нерозуміння істини, радість її знаходження.

Темою дум і переживань є становище людини в житті, в космосі. Жах проймає душу героя, коли він співставляє безмежність існування матерії з мізерією свого віку.

Вказуєш серцю безмірні простори,
а життя замикаєш у клітку тісненьку,
в мікроскопійную клітку.
Уяву вабиш вічності фантомом,
а даєш нам на страву моменти,
самі короткі моменти [1].

Філософ ступає з природою в дискусію, докоряючи її в шаблонності форм. Як так можна, дорікає він, свій архітвір, людину, ставити в одне становище з амебами, протозоями, ехінодермами, міксоміцетами! Адже люди, як і найнижчі живі істоти, пізнають, відносно зрозуміло, так мало!

Довгі століття і тисячоліття людство манило себе фантомами безсмертя, метафізичними радощами раю. А коли кращі уми ціною величезних жертв дійшли до істини, що безсмертя немає, то ледве не впали у відчай зневіри. Та, одначе, не впали, а заглибились у пізнання природи і — що найвище — сами себе відкрили.

Пізнана необхідність стала свободою мислителя: вічність не існує як абстракція, вона складається з окремих моментів, а окремий момент — це частка і конкретна форма вічності. Радість знахідки мислителя стала темою і пафосом поета:

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 169.

Нехай життя — момент
і зложене з моментів,
ми вічність носимо в душі;
нехай життя — борба,
жорстокі, дикі лови,
а в сфері духа є лиш різнородність!..

. . . . . .

Кождий тон і кождий відтінь —
се момент один, промінчик, —
але в кождому моменті
сяє вічності брильянт [1].

Вірш Франка має всі елементи, які відносяться до так званої поетичної лексики і тропів. Проте не в цих порівняннях чи епітетах майстерність ліричного твору. Таким його роблять напружені почуття, опис стану людини в ту хвилину, коли вона доходить до важливих розумових висновків, коли вона вибухає радістю самоутвердження, як «архітвору» природи.

Лірична сила поета проявляє себе у книзі «Із днів журби» по-різному, адже вона «в сфері духа є лиш різнородність». Велика вона тоді, коли природа описана в пейзажі, як земля, поле, ліс і річка. Велична вона й тоді, коли описує проникнення людської думки в одвічні закони природи, коли пізнаються час, і міра, і простори, і людина в них.

Між основним персонажем «Зів'ялого листя» і типом людини, зображеної в книзі «Із днів журби», є деякі спільні риси, адже перший також проголошує в останньому монолозі:

Одно лиш вічне без початку і кінця,
Живе і сильне, — се є матерія [2]...

Але в основі це відмінні типи, хоча й сучасники; один — затроєний самоаналізом, знеохочений до всього; другий — вдумливо розмірковуючий, часами невдоволений, але охочий до пізнання життя й самого життя.

Франкова лірика дала два найхарактерніші типи доби.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 172—173.
[2] Там же, стор. 51.

3. ТРЕТЯ ЧВЕРТИНА ЖИТТЯ

Хто в першій чвертині життя
Знання не здобув,
А в другій чвертині життя
Майна не здобув,
А в третій чвертині життя
Хто чесним не був,
Той скаже в четвертій: «Бодай
Я в світі не був.»

Франко, Паренетикон, XXIV.

Якщо література — це «підручник життя» (М. Чернишевський), то лірика — один із його центральних розділів, у якому мова ведеться про виховання щирої гуманності і мужньої ненависті, віри в світлий розум, благородство і чесність. Останнє, як бачимо, відноситься Франком до найперших обов'язків людини.

У Франкових збірках є всі різновидності лірики: ті, що сповнені громадських покликів, і ті, що голублять серце; є й такі, в яких відбиті міркування про складні моральні питання.

Існує гатунок лірики, що майже уникає конкретно-образної форми; матеріал у творі виступає як дидактичне повчання, кристалізована мудрість. Ідея не тільки узагальнена, а й сформульована як параграф морального кодексу.

Така поезія мало розроблена у літературах європейських народів, її батьківщина і терен розквіту — східні країни. Вона не була відома новій українській літературі, за одним лише винятком. Виняток — геніальний її родоначальник Тарас Шевченко з його «Молитвами».

Сприйнявши жанр дидактичної лірики частково від Шевченка і давньої української літератури, частково від поетичного Сходу, Франко підніс його до рівня основних у своїй творчості. У збірках «Мій Ізмарагд» та «Давнє і нове» (це розширене видання першої) цикли під назвою «Паренетикон» — показник майстерності письменника і в цьому розряді поезії.

Моральний статут викладається як приписи поведінки нібито для всіх людей і всіх часів. Інколи у релігійній оболонці, коли поняття добра ототожнюється з богом, з релігійністю. Все це умовність, або, як любив казати Франко, «літературна фікція». Далеко не для всіх людей

і всіх часів прийнятна проповідувана в «Паренетиконах» мораль і найбільш вона ворожа соціальній несправедливості та релігії. Тут поет також виступає як активний борець.

Де б таки експлуататори і церковники терпіли оголення тих контрастів, що про них іде мова, як любов і ненависть, добро і зло, багатство і честь, наука і темнота, добрість і підлість і т. д. і т. д. і зовсім не абстрактні Франкові моральні принципи, бо надто легко прикладаються до сучасності.

Все на світі має свою відмінну вартість; найбільше це стосується людей; їх розрізняти закликає поет-мислитель:

Інша слава сонцю, інша місяцю,
Інша звіздам, що на небі сяють.
Різна вартість тварей: пса, осла, гадюки,
Що сю всеплодючу землю заселяють.
Між людьми так само здібні й неподібні,
Праведники й грішні різну вартість мають [1].

Докищо висловлена констатація, висловлена в підкреслено спокійних тонах, бо мудрість не терпить галасу, коли навіть вона гнівна; східна приказка повчає: якщо людина в гніві, кричить, вона смішна, якщо ж мовчить, вона страшна. Навіть коли Франко проповідує ненависть до «неподібних» і «грішних», він не проголошує, а аргументує:

Не слід усякого любити без розбору,
Як добрі щепи садівник плекає!
Так, що всі зайві парості втинає,
Щоб добрі соки йшли все вгору, вгору [2].

Поетика твору така, що ідею мусять доводити і поняття, і алегорії. Заклику до боротьби в першій частині немає, а друга частина спокійно до нього підведе незаперечністю життєвого досвіду.

У «Паренетиконі» алегорія часом передує висновкові, ним витлумачується. Гнів тільки тоді потрібний і виправданий, коли його проконтролював розум; безрозсудна лють — ознака слабості, а то й паніки:

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 320.
[2] Там же, стор. 63.

Як моряки в час бурі все з судна
У море мечуть, щоб судно влегшити,
А стихне буря, жаль їм стане страт,
Почнуть тужити, —

Так і гнівний у лютому розпалі
Не тямить, що здорове, що боляче;
А гнів мине, — згадавши, що накоїв,
Запізно плаче [1].

Проте у всьому потрібна певність, не можна сидіти одночасно на двох стільцях, бути другом і ворогом, бути слугою двох господарів. Справа навіть складніша. Спроба подібних поєднань веде не до проміжної позиції, а до гіршої. У матеріальному світі, як вчить фізика, тіло, що його притягують два рівносильні магніти, буде знаходитись посередині між ними. Немає цієї золотої середини, коли діють сили моральні; така вже їх властивість, що у герці рівних перетягує на свій бік зло:

Хто з всіма добрий хоче буть,
Той швидко втратить добрий путь.

Не може при добрі той жить,
Хто хоче злу й добру служить

Бо хтівши догодить обом,
Він швидко стане зла рабом [2].

Ясність перед усім! Вона потрібна в кожній справі, в тому числі в галузі суспільної етики.

Чому ми робимо такий висновок, прикладаємо Франкову загальну формулу до явищ суспільного життя, чи дає твір і його форми підстави для цього?

Мусимо трохи докладніше зупинитися на образній системі «Паренетикону».

Наведені вище зразки — це не уривки, а закінчені твори. Вони мають розмір на чотири — вісім рядків, рідко — більше. Те, що становить віршову структуру і техніку — розмір, рима, строфіка,— майже не відчувається. І справді, помітної ролі не відіграють,— однаково, чи вони є, чи немає.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 66.
[2] Там же, стор. 76—77.

Головна суть твору у двох його компонентах: повчальному афоризмі і в дидактичній алегорії; афоризм — серце твору, алегорія — його тіло.

Афористична частина твориться за такими ж законами, як і приказка. Ідея в ній загальна і може бути наповнена різноманітним змістом, але цілком певного спрямування. Прикласти її можна у багатьох випадках життя, але не у всіх і всяких. На цій підставі письменники інколи до приказки пишуть немов ілюстрації — «Добре роби — добре буде» (Квітка-Основ'яненко), «Учи лінивого не молотом, а голодом» (Стороженко). Ясно, що до кожної з наведених приказок можна підібрати кілька сюжетів — ілюстрацій, але не можна змінити її висновок—мораль.

Так і афористична частина у творах з Франкового «Паренетикону». Приказка «Хто з всіма добрий хоче буть, той швидко втратить добрий путь» має певну ідею. Вона може бути прикладена і до явищ вужчого, особисто-побутового плану і до явищ плану суспільного, засуджуючи угодовство, вагання, спроби примирити непримиренне і т. д.

Алегорична частина твору складається за тим же принципом, що оповідна частка у байці, притчі. Це самостійний сюжет, але з випнутою дидактикою, яка служить паралеллю, підтвердженням, ілюстрацією до повчання. Коротенька оповідь про поведінку моряків під час бурі обов'язково приводить до думки про шкідливість непродуманих гарячкових рішень; далі це ж розуміння у вигляді логічного повчання висловлюється вдруге і більш виразно.

Таким чином, можна прийти до висновку про суспільну значимість тематики Франківських «повчань».

Значимі вони і в своїй етичній основі. Це все хвала розуму, науці, доброму вихованню, честі; це все викриття псевдоморалі, святенства, темноти. Контрасти в галузі етики такі ж відмітні, як і в суспільстві, і про них мислитель судить різко й рішуче.

Найвище цінується мудрість, найгостріше засуджується дурість, бо вони можуть стати невідступними супутниками людини:

Немає друга понад мудрість,
Ні ворога над глупоту,
Так, як нема любові в світі
Над матірню любов святу.

Не ділиш мудрості з братами,
Її злодії не вкрадуть,
Її не згубиш по дорозі,
Вона є вільна серед пут [1].

Мудрість породила науку, але й наука породжує мудрість. Великий просвітитель Франко складав натхненні гімни науці в сонетах, в поемах; він показав у інтимно-особистому плані поступове засвоєння атеїзму в ліричній поезії «Монолог атеїста». Хвала знанням проголошується і в «Паренетиконі»:

Книги — морська глибина:
Хто в них пірне аж до дна,
Той, хоч і труду мав досить,
Дивнії перли виносить [2].

Особливістю всіх порад Франка є їх активізуюча спрямованість. Спокійно спостережні, врівноважено мудрі, вони мають, проте, збуджуючу силу, завжди до чогось кличуть; коли вони є «Дух», то саме той, «що рве до бою, рве за поступ, щастя й волю». Може не «рве», а настановлює, як, наприклад, у такій строфі:

Дурний, хто, помилок лякаючись,
Не сміє братися до діла, —
Так, як би я не їв, лякаючись,
Щоб кришка в голосницю не влетіла [3].

Цілий трактат можна розгорнути з наведеної строфи, якщо піти шляхом Квітки-Основ'яненка або Стороженка. Як раніше і дотепно висміяні страхопуди, як тепер їх зовуть, «перестраховщики». Сміх тут найбільш разить.

Мудрість сатирика виявляється і там, де він викриває реакційну, експлуататорську мораль. Соціальна природа повчань стає певніша, ніж в інших випадках. Такі групи творів об'єднуються заголовком «Багач», і це майже завжди сатири; правда тут не лише багачі, але й святоші, і дурисвіти, й інші носії моралі заможних, але вони підлягають своєму володареві.

Мораль Багача має свої хитро сплетені сіті, як, наприклад, благодійність. Про благодійність ситих гнівно ска-

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 66.
[2] Там же, стор. 75.
[3] Там же, стор. 73.

зав Максим Горький: «Щоб давати милостиню, треба надміру мати». Франкова маленька притча на цю тему і гнівна, і викривальна:

Вбогому даток ти дав, о багачу:
се добре зробив ти!
Глянь, одне слуги твої,
твоїх волів пасучи,
Потратували всю ниву
убогого твого сусіда,
Що через кривди твої
мусить по жебрах іти!
Глупий! Ти бога здурити гадаєш
сим датком мізерним, —
Кривда ж твоя наче грім
супроти тебе гримить! [1]

Поет зробив найгрунтовніший висновок про залежність добра і підлості від категорій суспільного життя:

Мухи сідають на ранах,
Пчоли на квітах пахучих;
Добрий все бачить лиш добре,
Підлий лиш підле у других [2].

Здогадатись, хто такі Мухи і хто такі Пчоли, не становить труднощів.

Для своїх поетичних творів Франко заготовляв матеріали з різних родовищ. Найбільше давала оточуюча дійсність і особисті почування та думи, нею викликані. Не варто спокушуватись на прямолінійні аналогії: громадянська лірика, мовляв, базується на матеріалі громадського життя, особиста — на власних емоціях. Психологія творчого процесу набагато складніша; не розв'язується вона і компромісним рішенням — про поєднання. Руда і вугіль здобуваються окремо; від їх механічного змішування ще нічого не утвориться. Потрібен доменний процес, щоб скласти шихту у відповідних пропорціях, нагріти до високих ступенів, виплавити метал і викинути геть шлаки. Для певних марок сталі потрібний ще й значний процент брухту, — руди, що вже була металом.

Дидактична лірика, як тая сталь, а брухтом для неї є поетична мудрість попередників. Так починаються Франкові «Ізмарагди», про які він писав у одній з передмов, що запозичує їх з староруських збірників. Поет не обмежився цими збірниками і ходив, як пише, «по різних стежках всесвітньої історії та літератури». Збирав на тих шляхах лише «поодинокі камінчики, придатні для моєї будови», а складав на свій смак і розуміння.

В «Паренетиконі» подібне творче використання матеріалів книжок в додаток до вражень дійсності і особистих роздумів лише почалось. Найповніше воно виявилось у циклах легенд та притч.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 65.
[2] Там же, стор. 76.

4. ФРАНКОВІ «ІЗМАРАГДИ»

Ізмарагдом звався в старій Русі збірник статей та притч, почасти оригінальних, а почасти повибираних...

Франко. Передмова до збірки «Мій Ізмарагд».

Письменник передбачав можливе незрозуміння свого новаторства і докладно пояснив творчі задуми у передмові. Дух передмови неспокійний, не коментуючий. Автор немов продовжує полеміку, когось побиває контраргументами. Полеміку справді довелося зав'язати, внаслідок чого виникли передмови до збірника «Поеми», до казки «Абу-Касимові капці» й ще деякі аналогічні статті.

Перш за все йшлося про з'ясування джерел і ставлення до них, до вказівки про міру перетоплення автором запозиченого матеріалу:

«В поетичній формі я, — писав про себе Франко, — бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних, та котрі, проте, в'язались би в одну органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, не одною догмою релігійною чи естетичною, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту, через який пройшли, поки вилилися в ту форму» [1].

Поет вважав за потрібне відмежуватися від «катехічної, догматичної моралі, що у нас видається за одиноку християнську». Йому була ворожа ідеологія «колінопри-

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 504.

клонної, поклонобійної та черствосердної моральності багатьох стовпів церкви». Він хотів зробити свої «повчання» м'якими, лагідними, ніжними, толерантними, щоб у них «як у дзеркалі, виднілося людське, щиролюдське лице» [1].

Перенесення на рідну українську ниву здобутків розуму і чуття других народів великий просвітитель вважав виключно плідним. Так завжди встановлюється єдність і дружба, і Франко був свідомий цієї своєї місії:

«Коли правда те, — пише він, — що головне значення поезії в тім лежить, що вона розширює нашу індивідуальність, збагачує душу такими враженнями і почуваннями, яких вона не зазнала би в звичайнім житті або не зазнала би в такій силі і ясності, то думаю, що передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями» [2].

І ще одну важливу сторону роботи над поетичним освоєнням чужих джерел освітлюють передмови. Вони пояснюють, що це не відхід від сучасності і національності.

«Може, зустріне мене закид, — пояснював Франко, — пощо я літаю фантазією в такі далекі часи і краї, чому не співаю про сучасне і близьке? Винуватий! Та що порадж у на се? Як умію, так і пію. Зрештою думаю, що не в тім річ, з якої бочки бере поет напій, що подає своєму народові, а в тім, який напій він подає йому, чи чисте покріпляюче вино, чи наркотик на приспання. Я наркотиками не шинкую» [3].

Не тільки в книзі «Мій Ізмарагд», а і в пізніших — «Semper tiro», «Давнє і нове» — основними циклами є «Притчі», «Легенди» та близькі до них за жанром цикли «Нові співомовки», «На старі теми», «Із книги Кааф». Можна прийти до висновку, що подібні форми стали для Франка виключно важливими.

Для визначення їх місця в творчій спадщині поета

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 506.
[2] І. Франко. Твори, том XII, стор. 542—543.
[3] Там же, стор. 543—544.

треба з'ясувати питання про приналежність їх до літературного роду.

За традиційною поетикою притчі відносяться до так званих «апологів» (моралізуючих алегорій), як і байки. Оскільки в них викладається подія, виступають персонажі — то теоретики літератури схильні віднести їх до епічного роду.

З таким визначенням доведеться рішуче не погодитись. Принаймні у Франка притчі і легенди — це лірика. Проаналізуємо одну з найбільш типових: «Притчу про радість і смуток»; від інших вона відрізняється лише меншим розміром, що дає можливість її зацитувати повністю:

Два сусіди жили поруч себе рядом:
Сей весілля справляв, а другий похорон.

В одній хаті ридання і плач над мерцем,
В другій хаті музика і спів над вінцем.

Тут на мари мертвого кладуть і голосять,
Там до шлюбу рушають і дари виносять.

Одним шляхом везуть і труну й молодят,
Один піп погребе й буде шлюб їм давать.

І веселі й сумні вернуть з церкви ураз
І певнісінько сі й ті спільно вп'ються за час.

Се не казка, брати, тільки образ, мабуть,
Як у парі в життю смутки й радощі йдуть,
І сі й ті до одного кінця нас ведуть [1].

Фабула у притчі наявна, але вона не має самостійного значення; якщо відокремити її від заключної моралізуючої частини твору, вона втратить сенс. Фабула не служить для пізнання дійсності, а лише для висновку. Скоріше це розгорнута алегорія, належна до розтлумачення.

Вся суть твору у висновку; він синтезує авторові роздуми, його зворушення і повчання. Фабульних ілюстрацій до висновку може бути кілька, бо вони, як зазначає Франко, «не казка... тільки образ», а ідею змінити або замінити не можна — буде інший твір.

Фабульна частина притчі часто описує невідомі місця, давні часи, чужі звичаї. Фактична достовірність тут не

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 92—93.

грає ролі. Повчання — завжди звернене у сучасність. Описані події нас менше хвилюють, однаково чи похорон, чи шлюб, а згадка про парність смутку і радості в житті навіює на душу тяжкі роздуми.

Притчі за природою своєю — це лірика, заадресована до сучасності, актуальна за мотивами. Від такого висновку можна починати їх огляд у Франкових збірках.

Композиції притч у Франка різноманітні: зовсім стислі й прозорі, і більш поширені та складні; у «Притчі про життя» — вона найбільш характерна для другої групи.

Фабульна частка викладається за всіма ознаками оповіді. Було се в Індії. Безлюдним степом йшов чоловік. На нього напав голодний лев. Рятуючись, побіг бідолашний до краю глибоченної балки. Ухопившись руками за худу берізку, що росла із щілини, він повис над темним проваллям. І тут помітив, що біла і чорні миші навзаводи одна перед одною гризуть коріння берізки. Ще більше злякався чоловік, побачивши на дні провалля страшну гадюку, яка чекала на видиму жертву. І все ж, коли побачив на гілці берізки рій чмелів, а в ньому трохи меду, то потягнувся рукою до ласощів і найшов «в тих краплинах медових несказанну, високу розкіш раю».

На цей раз витлумачення алегорії автор доручає Будді. Зрозуміло, що це також умовність, бо легендарний святий говорить про такі речі і з таким пафосом, що його цілком можна прийняти за сучасника Франка. Витлумачивши алегоричних лева, змію, берізку і т. д., устами Будди автор проголошує ліричний монолог про мед — алегорію любові до людей; заради цього монолога-повчання і написана вся довга притча:

Се чиста розкіш братньої любові,
Се той чудовий мід, якого крапля
Розширює життя людське в безмір,
Підносить душу понад всю тривогу,
Над всю турботу із-за діл минущих —
В простори, повні світла і свободи.
Хапайте сквапно краплі ті, брати!
Бо лиш в тому, що серце ваше чує,
Чим груди повні, чим душа живе,
У розкоші любові і бажання,
В братерстві, у надії, у змаганню
До вищих, чистих цілей є ваш рай [1].

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 81.

Промова виголошена як патетичний заклик, цілком у дусі громадянської лірики. Притчу автор міг вичитати в старовинній книзі, тлумачення викладає свої, як на філософію буддизму — вони надто земні, альтруїстичні, сповнені оптимізму. В іншому аналогічному випадку, передаючи арабську казку, Франко відзначив: «Поперед усього я не бажав зупинятися на тій дуже мілкій моралі, яку випровадив із оповідання — не знаю вже, чи арабський автор, чи його французький або німецький перерібник...» [1].

Ясно, що висновок Франко творить власний; зрозуміло й інше — фабульну частку він не тільки добирає відповідну, але й переробляє. Фабула не «мігрувала», а послужила поштовхом для новоутвореної мистецької речі.

Мораль із «Притчі про красу», можливо, що особливо Франком не змінювалася, а в «Притчі про рівновагу» — то й напевно не змінювалася в порівнянні із зразками притчі древніх часів. Але є такі приклади, коли Франко бачить у джерелі не наставника, а суперечника, коли сучасність розходиться із минувшиною на ідеологічній основі.

У «Притчі про віру» за зовнішнім серйозним тоном викладу відчувається прихована тонка іронія, яка приводить до висновку не тільки про марність, але і про порожнечу безглуздої віри. Як же інакше можна витлумачити таку алегорію: росте тисячолітній, вічнозелений кипарис, що вважається у буддистів священним. Віра твердить, що хто з'їсть опалий з цього дерева лист, той і буде безсмертним. І тисячі віруючих сидять і ждуть собі безсмертя, і мруть один за одним, а ще ніколи ні один листочок з дерева не впав.

Так, це справді «не казка, а образ» засліпленої релігії, і то не тільки буддійської, але і всякої іншої. Переказуючи тут старовинну притчу, Франко зовсім переінакшив її ідейну сутність.

Притчі були для Франка формою суджень не стільки про «вічні» питання етики, побуту, скільки про актуальні справи, суспільну поведінку людини свого часу. Він і тут лишився вірним своїм переконанням й естетичним принципам.

Цикли «Легенди» і «На старі теми» мало чим від-

[1] І. Франко. Твори, том XII, стор. 542.

різняються від притч, хіба тільки збільшенням чи зменшенням повчально-ліричної частини: у «Легендах» її майже немає, у другому циклі — вони поширюються на весь твір, за винятком епіграфа.

Ще більш виразно виявляється втручання автора в матеріал в тій частині «Легенд», де застосовується гумористична або бурлескна їх інтерпретація.

Легенда про Арота і Марота, двох божих ангелів, в дусі апокрифів продовжує біблійну історію Адамового гріха. Ангели гостро дорікали людям за їх «гріховне» життя. Коли ж самі спустились на землю і покуштували земних благ, то впали в ще більших гріх — виказали у п'яному стані за вимогою однієї земної красуні всі божі таємниці.

У легенді «П'яниця», вміщеній ще у збірці «З вершин і низин», біблійні сюжети інтерпретуються згідно їх внутрішньої логіки. Подібний прийом застосовував Шевченко в поемі «Царі», переказавши аморальні вчинки різних царів так, як вони описані в релігійних джерелах. Геніальний революційний поет надав їм тільки інше освітлення, зробив свої висновки й оцінки.

Так веде виклад і Франко. Був-то раз собі п'яниця Клим; у нього була улюблена приповідка до чарки: «Дай нам, боже, що нам треба, а по смерті гоп до неба!» І от він умер, таки з гріха, з перепою. Не будучи дурень, п'яниця сміливо калатає в двері раю. Пан бог доручає святому Петру довідатись, що то за зухвалець. Зав'язується гостра суперечка про гріхи: у Клима вони не так-то й великі — любив випити, у апостола Петра незрівнянно тяжчі — тричі зраджував Христа. На допомогу з'явився святий Павло, але і йому нагадав Клим, що коли був ще Савлом, то мордував християн. Такі ж посоромлені повтікали і святі царі Давид та Соломон, — розпутники, віровідступники. І лише праотець Ной, сам п'яничка, не гірше Клима, пропускає покійника до раю. Мораль із своєї інтерпретації біблійних персонажів автор виводить з натяком на всіх «святих» і на всіх «царів»:

Лучше, хто п'є мід і пиво,
Ніж хто братню кровцю ссе [1].

Бурлескні легенди «Свята Доместіка» (по-латинському домашня свиня) та «Життя і страждання... преподобного Селедія» (оселедця) витримані в дусі житійного жанру. Тим сильніший гумористичний і антирелігійний їх ефект.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 400.

Є серед легенд і інші групи, позбавлені гумору та сатири. В них зображені горді владики світу, яких доля карає за жорстокість і безрозсудність («Побіда», «Фуль, цар єгипетський»), зображені захланні багачі («Указ проти голоду»). Є й такі, що, не відступаючи далеко від тексту першоджерел, уславлюють скромність та доброчинність («Чудо з ковром»).

Цикл «На старі теми» продовжує принципи використання літературних джерел давнього часу. Франко не запозичує сюжети, а бере в ролі епіграфів крилаті вирази з древнього руського письменства і створює бойові громадянські вірші.

Із «Слова о полку Ігореве» береться епіграф «Лисицы брешуть на черленыя щиты». Образ лисиць, хитрих і підступних ворогів, стає символом всіх недругів народу. В дусі старовинної поеми пишеться про героїчну боротьбу сучасників:

Вийшла в поле руська сила,
Не щоб брата задушила,
Не щоб слабших грабувати,
А щоб орди відбивати... [1].

Мандруючи з своєю музою по різних країнах, в різних часах, Франко незмінно думав про Україну і про її людей, завжди повертав до живої сучасності.

5. ПАМ'ЯТАЙ, ЩО ЖИВЕШ!

«Я живу ще! По-старому
Ще кохаю Україну,
Решту їй життя віддам!»

Франко. Іван Вишенський

Пам'ятати про життя — для Франка завжди визначало пильно придивлятись до людей і суспільства. Це був поет, який ніколи не жив пам'яттю минулих літ, а постійно прагнув придивлятись до сучасності, до її перебігу. Для нього не існувало готових кодексів і формул

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 285.

поведінки чи естетики, він все виводив з життя, ним самим баченого, продуманого й оціненого.

Життєві враження — це матеріал для образів, це і підстава для суджень і висновків. Всі мисли Франка про політику, етику, мистецтво виходили з того, що він бачив у житті народу, що вважав корисним для поправи того життя.

Спостережливість і розсудливість письменника виявляється в його увазі до найновіших соціальних процесів на селі. Ця тема хвилює його незмінно, освітлюється в кожній збірці, їй присвячений великий цикл «По селах» у збірці «Мій Ізмарагд».

Стиль Франка, поета, прозаїка, критика, характеризується багатоплановістю зображення об'єкту. Для нього не існує хвилинного враження, він прагне усвідомити сутність, для нього не існує якогось одного ракурса, він прагне дати всебічну картину.

Пейзажний початок циклу дає читачеві уяву про села об'єктивно точну, але зовнішню:

На Підгір'ю села невеселі
Простяглися долом-долинами,
Мов край шляху на твердій постелі
Сплять старці, обвішані торбами.

. . . . . ,

З-поміж верб, та груш, та яворини
Чорні стріхи глипають, нагнувшись,
Мохом вкриті, корчами калини,
Мов на вітер ті січі, надувшись [1].

Докладність і природність опису у стилі Франка доповнюється неодмінною оцінкою речей, тією тенденцією, що випливає як реакція на бачене; у наведених прикладах авторська оцінка виражена порівняннями. Хати, схожі на *старців,* стріхи, схожі *на надутих січів;* це в першу чергу оцінка речей, коментар до їх розуміння, зроблений мовою образів. Оскільки це ліричний твір, то оцінка виступає в тій емоції, яку породить уява читача про старців, про січів.

Докладність опису у стилі Франка не зменшує образності, не заступає її. Автор виставляє на перший план певну художню деталь, найбільш промовисту для картини і таку, що розкриває найістотнішу її сторону. В інтер'єрі селянської хати — це піч:

В хаті піч трохи не в півкімнати
З запічком і припічком із глини,
Вічно тепла — то жолудок хати,
Величезний, як живіт дитини.

Хліб і страва — тут найстарша справа,
Ціль всіх змагань, замислів, турботи,
Мов родивсь сей люд лиш для роботи,
А на хліб вся праця йде кровава [1].

Критикуючи фактографію, Франко пояснював письменникам складну систему творення образу. Творчість — це надзвичайно складний внутрішній розумовий процес. А крім того — це в певному розумінні школа майстерності. Не можна запозичити творчого апарата — це справа таланту, — але можна майстерно користуватись ним, знаючи його будову та функції.

«Поетичний твір я називаю ідейним тоді, — наставляє критик Лесю Українку, — коли в його основі лежить якийсь живий образ, факт, враження, чуття автора. Вглибляючися фантазією в той образ, автор обрисовує, освітлює його з різних боків і силкується способами, які дає йому поетична техніка, викликати його по змозі в такій формі, в такій самій силі, в такім самім колориті в душі читача. Вглибляючися фантазією в той образ, автор силкується сконцентрувати його, віднайти, відчути його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все припадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне» [2].

Цілком ясно, що в типізації бачить критик повне здійснення ідейного задуму; він відкриває психологічний процес творення, коли митець своїм розумінням, здогадкою, фантазією уже відібрані факти освітлює, пов'язує з іншими, порівнює з життям. Не тільки свідоме розуміння, але й поетична фантазія та інтуїція грають в цьому процесі важливу роль.

Від збирання матеріалу до їх відбору й типізації, до художньої обробки деталі, свідомої й інтуїтивної, — скрізь проходить тенденція митця.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 112.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 113.
[2] І. Франко. Твори, том XVII, стор. 253—254.

V. В МАЙСТЕРНІ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА

> Справжнє словесне мистецтво завжди дуже просте, картинне і майже фізично відчутне. Писати треба так, щоб читач бачив зображене словами як доступне дотику.
>
> *М. Горький.* Цели нашего журнала, «Лит. учеба», 1930, № 1, стор. 4.

Щонайперше враження, яке викликає лірика Франка у вдумливого читача, — це враження багатогранності. Громадське й особисте, сучасне й історичне, бадьоре й мінорне, емоціональне й розсудкове — все, що піддається вираженню ліричним способом письма, вмістилось у поетичні збірки титана української літератури.

В цьому виявилася обдарованість натури Франка: він був урожденим письменником, політичним борцем, ученим; в цьому виявилися і життєва програма: бути цільним чоловіком, до всього мати інтерес, безнастанно вчитись і вчити; багатогранність — прямий наслідок естетичного «кредо»: описати по змозі всі сторони сучасності, всі взаємини між сучасниками, а спеціально в ліриці — всі порухи і пориви своєї душі.

Звичайно прийнято поезію порівнювати з дорогоцінними каменями; якщо застосувати порівняння до Франка, то доведеться відмовитись від рубіна, що викликає сполох чуття своїм криваво-пломенистим кольором, і від жемчуга, що заспокоює матовим блиском поверхні й опуклістю форми, і від топаза, що спроможний лише утопити зір в безодні своєї прозорості, доведеться відмовитись і від інших чудес краси природи. Напрошується

єдине порівняння з брильянтом, його неперевершеною нічим міццю і незчислимою кількістю граней.

Багатосторонність не є синонімом розкиданості. Митець виразного індивідуального стилю, Франко мав улюблені мотиви, поетичні жанри, віршові форми; мав також раз назавжди уподобані образи-тропи, словесні звороти і окремі слова.

Більше того, ми можемо визначити домінуючу проблему цілої ліричної творчості, справжній лейтмотив, який чується в перших і найпізніших поезіях Франка. Це самозвітність перед суспільством і перед власною совістю. Ліричний герой Франка немовби перебуває під постійним наглядом свого сумління; весь час перевіряються його діла, його думи, їх вартість для народу.

Наслідки перевірки дають підстави для гордості, для піднесених мотивів «Веснянок», «Дум пролетарія», таких пізніших поезій, як «Декадент», «Конкістадори». Часом виникають сумніви: чи все зроблене з того, що могло і мусило бути зробленим, як це виражено у циклі «Осінні думи», у книзі «Із днів журби». Але ніколи не буває ні самозадоволення, ні відчаю, а лише свідомість і вимога збільшення енергії для діла. Коли визначити стисло, чим була поезія Франка для історії народу і національної культури, то можна сказати, що вона виховувала революційну свідомість і честь покоління: підносила благородне служіння прогресу, плямувала підлість пристосовництва, не щадила й роздвоєності; вона виховувала також художні смаки в дусі революційно-демократичної естетики.

У Франка почуття рідко виступає, так би мовити, у «знятому» вигляді — радість, сум, насолода прекрасним пейзажем тощо; воно пов'язується з образом людини. Тим паче, що мотиви окремих ліричних речей в'яжуться у цикли, єднаються в збірки. Ліричні герої Франка — це типи людей доби. Так виступають тип молодої людини 70—80-х років і тип змужнілої, збагаченої досвідом людини 90—900-х років; у першому — більше пристрасті і невдоволення содіяним, у другому переважають рефлексії, роздуми, розсудкові рішення.

Можуть сказати, що у значній мірі ліричний герой — це сам автор, тут вся його особистість, «біографія душі» (Герцен); але яка вона багата, щира і щедра, яка вона типова, крім усього іншого.

«Кожна, не лише лірична, поезія суб'єктивна, — писав Потебня. — Поет в більшій мірі, ніж прозаїк, діє на нас особистими якостями» [1].

Кожна поезія, в тому числі й лірична, додамо ми, також об'єктивна, лірика лише в більшій мірі передає типові почуття доби.

Типи Франкових ліричних героїв творять образну історію суспільної думки на Україні, показують багате інтелектуальне і суспільне життя українського народу. Поряд з Миколою Джерею, Чіпкою, Бенедьом Синицею, а потім і Гафійкою, Прокопом і Марком Гущею стоять Франкові ліричні герої, хоча вони й не поіменовані.

Поставивши творчу проблему — самозвітності душі, поставивши суспільноетичну мету — виховувати революційну свідомість і естетичні смаки, Франко знайшов відповідні художні форми — творення ліричного типажу.

Про доцільність застосування таланту М. Чернишевський писав:

«Талант дає лише можливість діяти. Яка буде вартість діяльності, залежить вже від її сенсу, від її змісту. Якби Рафаель малював тільки арабески, пташки і квіточки — в цих арабесках, пташках і квіточках був би помітний величезний талант, але скажіть, чи зупинилися б ви з благоговінням перед цими квіточками і пташками, чи підносило б, чи очищало б вашу душу розглядання цих милих дрібничок? Навпаки, чи не говорили б про нього з досадою, майже з обуренням: він змарнував свій талант?» [2].

Франко, як і Рафаель, як і кожний інший великий митець, зрозумів силу і характер свого обдарування, взяв завдання під цю силу, з честю виконав їх.

У змалюванні ліричних типів — майстерність поезії Франка; це ми демонстрували, не зловживаючи самим терміном «майстерність» у раніше викладеному огляді. Але образ утворюється з мистецького матеріалу, з його обробки, що ми хочемо показати, завітавши в «майстерню» поета.

[1] А. Потебня. Из записок по теории словесности, Х., 1905, стор. 35.

[2] Н. Чернышевский. Полное собрание сочинений, том IV, 1948, стор. 521.

1. МАЙСТЕРНІСТЬ І МАТЕРІАЛ

Своєрідність ліричного твору не в життєвому матеріалі, — найінтимніші нюанси чуття можна докладно описати в романі, викласти в монолозі. Своєрідність в локальності викладу: передачі одноразового спалаху настрою, думки, враження, рефлексії. Трудно говорити про початок і кінець виявлення емоції, бо коли навіть і фіксується рух, то він дуже обмежений у часі і просторі. Візьмемо Франкову характерну річ «Vivere memento». Емоціональна фабула у ньому така: весна пробудила радісне піднесення, і так само, як все в природі, герой чує в собі в оцей саме момент альтруїстичну жадобу служити людям:

Люди, люди! Я ваш брат,
Я для вас рад жити,
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити [1].

Хвилинний стан душі зафіксований так, як, наприклад, у відомій картині живописця І. Рєпіна. Цар Іван убив свого сина, він переживає невимовну муку безглуздої втрати; пафос картини в передачі цього моменту; що було перед тим, що переболіє синовбивця через півгодини — ми можемо і будемо здогадуватись (і художник нас наштовхує на здогади, а проте сам не показує, — мистецьку місію він скінчив).

З різними видами мистецтва порівнюють лірику. Одначе найвиразнішу подібність вона має з живописом, саме одноразовістю, моментальністю показу фабульного матеріалу.

Так само, як і для живописця, для лірика важлива інтенсивність передачі чуття, щоб воно було яскраво освітлене, допомагало фантазії домислити попереднє і наступне, компенсувати локальність.

Малий простір і розмір посилює значення деталі; не тільки образ-картина, але й допоміжні часткові образи-тропи набирають вагомого значення. Про вічного революціонера поет каже, що він подібний до «розвидняющогося дня», до «падаючої лавини»; метафори розкривають тему з такою силою, як і ціла картина «пробудження» і «ходи» революціонера.

[1] І. Франко. Твори, том Х, стор. 19.

Образна деталь може бути висловлена двома словами, як у наведених прикладах, навіть одним словом: у другій «Веснянці» слово «гримить» у обох строфах служить такою самодовліючою образною часткою твору.

Треба зважити, нарешті, і на те, що матеріал у ліричному творі майже завжди висловлений віршовою «мірною» мовою.

Белінський у статті «Поділ літератури на роди й види» вказує на поезію Пушкіна «Нічний зефір...» як на зразок, в якому звучання не менш значиме, ніж фабула; у пісні Дездемони про іву, коли б вилучити евфоніку, то може і зовсім не лишиться жодного сенсу. Віршовій техніці, як виявленню словесного звучання, Франко надавав великої ваги, використовував усі відомі віршові структури і творив нові.

Багатство почувань письменника ще не визначає глибини змісту, передумова ще не є результат. «Слабкі поети з сильним громадянським чуттям, — писав Луначарський, — заслуговують поваги, але рідко приносять користь. Передусім мистецтво мусить бути мистецтвом, тобто повинно, за словом Льва Толстого, заражати душевним переживанням художника, запалювати нашу душу духовним його полум'ям. Для цього потрібні дві речі. Треба, передусім, щоб в душі художника горіло це полум'я, щоб його переживання було вище наших переживань...

Але цього ще мало для того, щоб бути великим художником. Можна уявити собі величну душу, сповнену прекрасних пристрастей і яскравих думок, але нездатну передати їх в образах, так ніби розірвано провід, що замикає струм між душею автора і душею читача, — можна бути Рафаелем без рук.

Рафаелю руки були потрібні для того, щоб думки і настрої відтворити пензлем на полотні чи на штукатурці; стан душі передати фарбами, лініями, тонами, їх єднаннями, утворити малярські образи.

М. Добролюбов схильний був вважати, що у ліричному хисті існують дві частини, в рівній мірі необхідні: уміння відчувати в собі емоцію і здібність її відтворити. «В ліричному вірші, — писав критик, — висловлюється безпосереднє почуття, викликане в поеті певним явищем природи чи життя, і головне тут не в самому відчутті, не в пасивному сприйнятті, а у внутрішній реакції на те

враження, що одержується ззовні. Почувати насолоду від прекрасного краєвиду, свіжого весіннього ранку, вечірньої прогулянки вдвох і т. п. можуть дуже багато хто; але небагато уміють ці враження зловити в душі своїй і висловити так, щоб дати їх і іншим відчути. В цьому умінні оволодіти зовнішнім враженням і відтворити його в звуках — і криється істотна сила ліричного таланту» [1].

Значна частина ліриків матеріалом своїх творів робить розповідь про чуття; у талановитих поетів вона буває дуже сильною і зворушливою. С. Руданський так передає тужливий настрій:

Ходжу, нуджу, літа трачу
І кінця не бачу:
Тільки легче мому серцю,
Коли я заплачу.

Ізсихають мої очі,
І сльоза не ллється;
Тільки туга коло серця,
Як гадюка, в'ється [2].

Франко надавав перевагу іншій формі ліричного викладу: безпосередньому описові обставин, станів, оточення і ліричного героя на цьому фоні. Критик при цьому вказує на один із головних законів творення образу — конкретизацію. Він блискуче ілюструє його на прикладі з поезій Шевченка:

«Зовсім інакше поступає Шевченко в тих дрібних думках, де він малює нам те, що сам бачив і переживав. Тут він не скаже «тяжко, важко на чужині пропадати», але змалює нам свою долю ось якими чудовими віршами:

І небо невмите, і заспані хвилі,
І понад берегом геть-геть,
Неначе п'яний, очерет
Без вітру гнеться. Боже милий!
Чи довго бути ще мені
В оцій незамкнутій тюрмі,
Понад оцим нікчемним морем
Нудити світом? Не говорить,
Мовчить і гнеться, мов жива,
В степу пожовклая трава,

[1] Н. Добролюбов. Избранные сочинения, 1947, стор. 415—416.
[2] С. Руданський, Вибрані твори, К., 1949, стор. 33.

Не хоче правдоньки сказать,
А більше ні в кого спитать» [1].

Наведений приклад із «Кобзаря» розглядається як повчальний зразок конкретизації; поетика ліричного образу завжди мусить бути такою.

«Отсе правдиво поетичний спосіб малювання чуття живими образами! — виголошує Франко. — Замість охати і стогнати перед нами, поет показує нам те, що його окружає: захмарене небо, ліниво бовтаючі хвилі Аральського моря, пусті степи, покриті зів'ялою травою, очерет над берегами і серед тої страшенно невідрадної картини показує нам себе самого, показує також живий образ — вигнанця, що зітхає до бога і в усьої тої німої природи питає, чи довго ще йому тутка нудити світом? — і не одержує ніякої відповіді. Такі речі повинні собі брати за взір наші поети і з народу, і з інтелігенції — при творенню своїх пісень» [2].

Для Франка ліричний спосіб зображення характерний поєднанням докладних фонових описів і показу людини в час переживання. Так починається картина у поезії «Гадки над мужицькою скибою», де розкішна природа служить контрастом до гірких роздумів героя:

Стану я ранком на зораній ниві:
Пурпуром сонце на сході горить,
Пташечки в гаю щебечуть, щасливі,
В моїм лиш серці гризота кричить.

Пане всіх творів, властивче природи,
Глянь, що в ній щастя, що в ній красоти!
Чом в твоє серце краса та не входить,
Чом так нещасний, пригноблений ти? [3]

Фонова обстановка добирається різноманітна: часто це природа усіх пір року; інколи звичайна хатня обстановка поета, в якій він знаходить деталі, потрібні для виразу чуття; часом це спостереження над хмариною чи над журавлиним ключем і т. д. Як і в малярській картині, фігура не може бути байдужою до тла, становить з нею композиційну єдність. Оскільки подібних деталей у поезії мало, вони мусять бути виразними і промовистими. Франко був майстром фонових зарисовок, як матеріалу, що передає настрій так само, як і образ людини. В одній із «Нічних дум» він пише:

Догоряють поліна в печі,
Попеліє червоная грань...
У задумі сиджу я вночі
І думок сную чорную ткань.

І коли ж то той жар догорить,
Що яриться у серці мені?
І чи скоро то горе згасить
В моїм мізку думки огняні? [1]

Чехов радив письменникам бути уважними до виразності і оригінальності деталі: вона одна мусить утворювати цілу картину і передавати настрої. Замість докладно описувати ніч, він рекомендує показати, як блищить промінь місяця у скалці побитої пляшки. Пізніше він сам використав цей образ.

Франкова дотліваюча жарина не звичайна подробиця інтер'єра, а саме образ нічної самотини і вгасання настрою персонажа. Навіть у тих творах, які призначались для збірок, у Франка обов'язкові численні паралелі, аналогії, допоміжні засоби викладу теми. У «Зів'ялому листі» ми знаходимо, наприклад, такий комплекс різних часткових образів, що передають загальний настрій:

Як почуєш вночі край свойого вікна,
Що щось плаче і хлипає важко,
Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна,
Не дивися в той бік, моя пташко!

Се не та сирота, що без мами блука,
Не голодний жебрак, моя зірко;
Се розпука моя, невтишима тоска,
Се любов моя плаче так гірко [2].

Якщо визначити індивідуальну особливість творення тропів Франком, то можна помітити прагнення ускладнювати кожне порівняння, кожну метафору. Плач і хлипання під вікном передаються заперечними порівняннями із сиротою і жебраком — настрій перших рядків відповідає настрою останніх. Але саме порівняння з сиротою

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 158.
[2] Там же, стор. 159.
[3] І. Франко. Твори, том X, стор. 181.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 30.
[2] І. Франко. Твори, том XI, стор. 33—34.

теж розгорнулося в алегорію. І так завжди: образи єднаються в коло, утворюють картину. Не будемо говорити про такі показні вірші, як «Каменярі», «Беркут», «Наймит» тощо, хоча вони кращі і саме з них треба виводити закони стилю. Звернемось до рядових речей, як наприклад, «Співакові».

У вірші немає алегорії в точному розумінні слова. Але всі образи між собою єднаються; композиція така, що картина, подана в перших строфах, пояснюється в заключній.

Тема твору: роль поезії в житті людства; її викладом є ступневе порівняння співака з колесом, стеблом, лушпинням, зерном.

Будь ти, співаче, як божа пшениця,
Пісня твоя — золотеє зерно!
Скоро в лушпині доспіє воно,
Колос униз починає хилиться [1]

Продовжити далі оповідь, значить згадати про жнива, про долю соломи, полови та й самого зерна, яке піде на новий засів і нове, багатше життя.

Таке розгортання образної деталі в часі, в різних аналогіях приводить до алегорії; тому заключна строфа написана як витлумачення:

Так весь свій мозок, і нерви, і серце
Й ти в свою пісню, співаче, вкладай,
Біль свій, і щастя, й життя їй віддай,
Будь її колос, лушпина й стебельце!

Основна тема твору розкривається в рівній мірі і в оповідній частині, і в тлумаченні. Тому автор дбає за достовірність алегоричної фабули, за її вмотивованість, винахідливість.

У поезії «Товаришам із тюрми» звучить заклик до наполегливої суспільної боротьби. Революційна тема вимагала відповідного добору тропів, які б своїми аналогіями посилювали пафос. Автор порівнює суспільну діяльність з воєнною битвою, ніби настроює читача в цьому плані:

Треба твердо нам в бою стояти,
Не лякаться, що впав перший ряд,
Хоч по трупах наперед ступати,

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 59.

Ні на крок не вертатися взад.

Се ж остатня війна! Се до бою
Чоловіцтво зі звірством стає,
Се поборює воля неволю... [1].

Весь батальний матеріал тут не більше як порівняння, але яке воно доречне, відповідне задумові і, здається, єдино можливе. Це була новина, обумовлена часом, а винайдена талантом.

Дар письменника — це його пам'ять, той «нерозлучний секретар», про якого писав Коцюбинський в новелі «Цвіт яблуні». Франко мав величезний запас життєвих вражень, які щедро вводив як аналогії у ліричні твори; часом це ніби мініатюрні, з життя вихоплені епізоди. Так, наприклад, у «Тюремних сонетах» описується ходіння в камері: в'язнів троє, а ходити можна тільки двом,— третьому невистачає місця; тоді й винайшли черговість, хоча очікування перетворюється в муку.

В малюночку, наведеному у другій часточці сонета, образ муки, підказаний пам'яттю письменника, виступає ще більш жахливий і переконливий:

Колись в Бориславі були землею
Два ріпники присипані: три дошки
Над ними стали скісною крівлею.

Лиш люльку мали і вода сльозила
В кутку: сей воду ссе, той курить трошки...
Сім діб! І нас того ж тюрма навчила [2].

Коли зважити на те, що притчі і повчання включають можливість застосувати ще більш розгорнені паралелізми, то можна прийти до висновку про їх неодмінність у стилі Франка. Франко використовував їх майстерно, винахідливо і оригінально.

Для індивідуального стилю поета притаманні різні способи докладності в малюванні. Рідко обмежуючись поодиноким епітетом, означенням для вичерпнішої характеристики образів, автор створює цілі семантично-емоціональні ряди; сутність тюрми у першому з «Тюремних сонетів» виявляється в такий спосіб:

Се дім плачу, і смутку, і зітхання,
Гніздо гризі, і зопсуття, і муки!

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 495.
[2] І. Франко. Твори, том X, стор. 152.

Хто тут ввійшов, зціпи і зуби й руки,
Спини думки, і речі, і бажання![1]

У канонічній поетиці прийнято вважати, що повноти змісту надає поезії щедре вживання дієслів. А погляньте-но, які повнозначні у Франка п'ять іменників, що характеризують тюрму, і п'ять іменників, що характеризують стан в'язня!

Або у «Каменярах», коли терпіння подвижників характеризується тим самим любим Франківським засобом:

Лупайте сю скалу! Нехай ні жар, ні холод
Не спинять вас! Зносіть і труд, і спрагу,
й голод,
Бо вам призначено скалу сесю розбить[2].

Між Франковим принципом повторності прийому і Чехівським — яскравості окремої деталі — немає суперечності, хоча і є індивідуальні відмінності застосування. Адже у віршах Франка кожна деталь так само «блищить» і виражає думку.

У «Вольних сонетах» висловлена думка про те, що на життєвому шляху героя постійно стрічає не правдива і діяльна любов до людей, а безсилля; останнє ніколи не виступає з відкритим лицем, — ось форми його маскування:

То вбране в гордощів холодні шмати,
То в слів цукрових стрій конвенціональний,
В мрій, сліз, зітхання плащ сентиментальний,
Та в бій життя зовсім незгоже стати[3].

Безсилля в суспільному житті — це не така пласка річ, що її можна змалювати силуетом, в одній площині. Це двуликий Янус, а може і триликий; тому його відтворення потребує кількох образів. Майстерність Франка виявилась у тому, що кожна характеристика вірна і виразна: удавана гордість, надмірна солодкість, сльозлива кволість — все це форми безсилля, точно визначені і суворо засуджені автором.

Наведемо ще приклад такого змістовного вживання образних рядів, коли кожен образ важливий сам собою.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 147.
[2] Там же, стор. 48.
[3] Там же, стор. 146.

В заключному «Вольному сонеті» розробляється тема значення художнього слова в історії суспільства. Конкретизується тема розповіддю історії сонета, образним втіленням якого є метал. Данте, Петрарка, Шекспір, Спенсер різьбили з металу чарки і наповнювали любовними напоями. Рюккерт перекував чарку на меч, він любить лише барву крові. Поколінню однодумців Франка не потрібні ні чарки, ні мечі, у них є своя благородна місія, про яку докладно говорить алегоричний ряд заключної строфи твору:

Прийдесь нову зробити перекову,
Патріотичний меч перекувати

На плуг — обліг будущини орати,
На серп, щоб жито жать, життя основу,
На вили — чистить стайню Авгійову[1].

Кожна деталь допомагає розкриттю задуму: плуг символізує підготовку грунту, серп — наслідки дії, вила — боротьбу з нечистю минулого. Лише сукупність всіх розумінь дає виклад ідеї твору.

І так творить Франко здебільшого — висвітлює об'єкт з усіх сторін, подає, так би мовити, скульптурне об'ємне зображення; є щось спільне між образними засобами поезій Франка і способами творення образу у скульптурі, де ціла фігура і окремі деталі неодмінно мають більш широкий зміст, ніж зображають. Цю властивість скульптури, і саме в порівнянні з поезією Франка, відчув М. Коцюбинський, коли писав у листі з Риму:

«Я все збирався подякувати Вам, — звертається він до Франка, — за ті приємні і незабутні для мене дні, коли ми разом пробували у Львові та на селі. Роблю це сьогодні, оглянувши «Мойсея» Мікель-Анджело, який мені нагадав Вашу чудову поему. Коли я стояв перед ним, я чув ті сильні, повні вогню промови, які слухав у Вашій хаті»[2].

Багатосторонність і алегоризм — найхарактерніші риси поетичного стилю Івана Франка.

В капітальному дослідженні Франко виклав своє розуміння законів естетики і спеціально поетики. Назва «Із секретів поетичної творчості» не відбиває широкого

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 146.
[2] М. Коцюбинський. Вибрані твори, том II, 1950, стор. 439.

змісту розвідки. Найбільший інтерес праці полягає в тому, що вона аналізує загальні принципи образної системи усіх видів мистецтв — словесних, музичних, образотворчих. Характеризується психологія творчості і психологія читачівського, слухачівського, глядачівського сприймання.

Оскільки в орбіті уваги дослідника знаходилась переважно поезія Шевченка, він встановив риси подібностей і відмінностей між літературою та живописом і музикою. Геній Шевченка, який вміщав в собі і словесний, і малярський, і музичний хисти, був розкритий блискуче, як доречними були і ті загальні висновки, що при цьому робились.

Думки Франка, одначе, можна й продовжити, вийти за межі чуттєвих рефлексів.

Не завжди тропи поета апелюють до чуттів зору, слуху, смаку і т. д. Вони можуть бути звернені і до пам'яті, досвіду, знань і тільки через них впливати на свідомість.

Шевченко малює пейзаж такими виразами:

Із хмари тихо *виступають*
Обрив високий, гай, байрак;
Хатки біленькі *виглядають*,
Мов діти в білих сорочках
У піжмурки в яру гуляють... [1].

Підкреслення у наведеній цитаті зробив Франко, щоб створити справедливу думку про відмінність поетичного і малярського пейзажу; у Шевченка передано рухи, у художника були б застиглі зображення; останні обмежені звертанням до зору, а поет має можливість звертатись до всіх чуттів людини.

Але у Шевченка можуть бути тропи, створювані за принципом зовсім інших аналогій. Він пише, наприклад:

Чи діждемось Вашінгтона,
З святим і праведним законом,
а діждемось таки колись.

Тут президент Штатів зовсім не виражає ідеала автора, а є образом, згадкою з історії, натяком на нову якусь хартію вольності.

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 287.

У Франка подібні образні аналогії дуже часті; згадує ж він у «Вольних сонетах» стайню Авгійову, в «Думах пролетарія» Лаокоона серед змій, в «Тюремних сонетах» Пілата, що символізує підлість, і т. д.

Актуальні проблеми своєї доби Шевченко міг розв'язувати на матеріалі не тільки свого краю, але й звертаючись до визвольної боротьби чеського народу, до історії древнього Риму, згадуючи таких прогресивних діячів минулого, як Архімед і Галілей, Іван Гус і Вашінгтон. Прогресивна культура цілого світу, створена народами протягом тисячоліть, включалась в орбіту пізнання і художнього відтворення українського письменника.

У цьому відношенні Франко пішов навіть далі основоположника нової української літератури. Його «Ізмарагди» наповнені не лише сюжетами всесвітньої літератури, але й художніми деталями, використаними як тропи. Схід сонця поет малює в одному творі як боротьбу темряви і світла. Символом нічної темноти тут є Аріман — речник злих сил у древній іранській міфології, а символом всього ясного і доброго — міфічний Ормузд [1].

Художні образи й історичні особи минулих часів починають жити повторним життям, уже як «вторинні» збудники фантазії; адресуються вони до знань, розвитку читача.

Естетика Франкової творчості визначається зокрема тим, що в ній виразне звертання до суспільної, наукової свідомості. Звідси розвиток узагальнюючих образів, поширення словникового складу поезії за рахунок наукової, політичної термінології. В основу поетичного образу береться не конкретизоване, а саме узагальнене явище, яке, проте, викликає емоцію.

Уже в деяких зразках громадської лірики першої половини XIX століття наявна подібна форма тропів. Такими загальниками користався Пушкін:

І поки, юні, живемо,
І поки в серці сподівання,
Вітчизні, друже, віддамо
Душі прекрасні поривання! [2]

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 30.
[2] О. Пушкін. Твори, том I, 1953, стор. 226.

Є вони такого типу загальники і в поезії Франка, і то дуже часто, і в різних збірках. На зразок:

А ще скажіте, як сей лад
Перевернути хочем ми?
Не зброєю, не силою
Огню, заліза і війни,
А правдою, і працею,
И наукою [1].

Матеріал наукового мислення, передумувань людиною складних філософських категорій — вічності матерії, відносності пізнання — також є змістом поетичного твору:

Одно лиш вічне без початку й кінця,
Живе і сильне, — се є матерія:
Один атом її тривкіший,
Ніж всі боги, всі Астарти й Ягве...

. . . . . .

Безцільно, вічно круговорот осей
Іде і йтиме; сонця, планет ряди
І інфузорії дрібненькі,
Всьому однакова тут дорога [2].

Наведені тут строфи взяті із найбільш емоційної книги Франка, «Зів'ялого листя», і характеризують вони спосіб мислення героя, якого деякі критики з дуже легким серцем віднесли до розряду знервованих ідеалістів. Як бачимо, справа далеко складніша. Персонаж зображений всебічно, в тому числі показане наукове його мислення.

Крім всього того, що сказано про подібність між різними видами мистецтв, зокрема між поезією та живописом і музикою, мусимо додатково вказати на впливи науки і публіцистики. Широко вживані Франком узагальнені тропи, адресовані до знання читача, є тому доказом.

Суміжні ідеології відбились і на матеріалі, і на композиції поезії. Коли Франко в «Тюремних сонетах» переказує життя страдників за істину: Джордано Бруно, Кампанелли, Гонти, Пестеля, Достоєвського, Шевченка й інших — він робить переказ подібним до історичного викладу. Відмінність в емоційності, патетиці, подібність — у строгій послідовності і достовірності матеріалу.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 35.
[2] І. Франко. Твори, том XI, стор. 51—52.

Від публіцистики, очевидно, ораторські інтонації ліричних промов, звертань, послань тощо. Поезія «Гриць Турчин» за композицією схожа на ораторське звертання. Характерний вступ, викладений як початок промови:

Муштруйся, рекруте небоже,
Слізьми оружжя обливай!
Хились, корись, а тільки, брате,
Оружжя з рук не випускай [1].

Форма ораторської промови визначила і заключну строфу вірша:

Учись, щоб був ти сильним мужем,
Як засвітає день новий!
Учись, щоб в ряд ти став готовим,
Як крик роздасться бойовий!

Наказовий спосіб дієслів, імперативний тон наближують весь склад вірша до пристрасного публіциста.

Розмова про впливи на поезію наукової і публіцистичної словесності не знімає положення про подібність її до різних видів мистецтв. На нашу думку, ця подібність навіть різноманіша, ніж звичайно вказується, не обмежується цариною тропів, а виявляє себе і в художній техніці.

2. МАЙСТЕРНІСТЬ І ТЕХНІКА

У теорії деяких мистецтв про техніку згадують постійно. Композитор вчиться техніки, вправляється в техніці. В картині живописця кваліфіковані критики обов'язково оцінюють кольорову гаму, відтворення фактури речей, сміливість мазка і т. п. Поезія теж має свою техніку, не менше важливу, ніж у музиці чи образотворчості.

Володимир Маяковський у статті «Як робляться вірші» спеціальним п'ятим пунктом відзначав потребу для поета постійних вправ у віршуванні. Франко в листах до поетеси Попович пише про вироблення техніки, яке дається щоденною працею; про себе поет говорив, що вона не становить для нього труду, бо він віршує ще з гімназіальних часів систематично.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 79.

Що ж належить до категорії мистецької техніки? Чи є вона професійною вправністю і не більше, чи залежить від хисту в такій же мірі, як і інші компоненти творчості? Чи є вона інертною формою, чи перебуває у живому зв'язку із змістом? Тема розмови у нас нова, отже і питань мусить одразу звалитись безліч. Знайдемо хоча б деякі відповіді.

Техніка кожного виду мистецтва залежить від того матеріалу, що ним митець користується: у живописі — це фарби і лінії, у музиці — звуки, у ліриці — слова.

Матеріал мистецтва не мертвий і не нейтральний. Та фарба, яка кладеться на паркан чи на дах, не кладеться на полотно. Лише буржуазні деструктори почали класти фарби у «первісних» тонах на картини, сподіваючись на якийсь наслідок. Нічого не вийшло і у так званих «пуанталістів», бо, по-перше, вони змішували фарби хоча і не фактично, але для ока, по-друге, кольорова гама в їх працях дуже бідна.

Для творення музики також не годиться всякий звук. У видатного музичного критика О. Серова читаємо:

«В природі сила-силенна звуків найрізноманітніших, найрізноякісніших, але всі ці звуки, які в одних випадках звуться шумом, громом, гуркотом, тріском, плескотом, гулом, гудінням, дзвоном, виттям, скрипом, свистом, гомоном, шепотом, шарудінням, шипінням, шелестом і т. п., а в інших випадках і не мають назв в людській мові, всі ці звуки або зовсім не входять до складу матеріалів для музикальної мови, або якщо і входять до неї, то не інакше як у вигляді винятку (гудіння дзвонів, дзвін мідних тарілок, трикутників, звук барабанів, бубна і т. п.). Справжній музикальний матеріал є звук особливої якості» [1].

Слово — матеріал ще складніший ніж фарба, глина, звук, світотінь і т. д Це тому, що одно слово уже є ембріон образу, а в поєднанні навіть двох слів відтінки змісту стають ще більш відчутними; ми кажемо: червоне сонце, червоне золото, червоний прапор, червоні ідеї — і щоразу одержуємо нові поняття і відтінки понять.

«Мову, — зазначає О. Потебня, — можна порівняти із зором. Подібно до того, як найменша зміна в будові ока і діяльності зорових нервів неминуче дає інші сприйняття і цим впливає на все світосприймання людини; так кожна дрібниця в будові мови повинна дати без нашого відома свої особливі комбінації елементів думки. Вплив кожної дрібниці мови на думку в певному розумінні єдиний і незамінимий» [1].

До цього мусимо додати, що слово є не тільки вираз думки, але й звук, — для віршованої творчості категорія дуже важлива, теж свого роду матеріал.

Одночасне оформлення із слів речень і віршів є завданням поетичної техніки.

Теорія віршування утворилася повільно і ще більш повільно змінюється. Такі речі, як ямб або рима, говорив Маяковський, не вигадуються щороку. Не вигадуються вони інколи і впродовж століть. Прагнення встановити їх пряму залежність від змісту творів виглядає дуже спокусливо, але не дає бажаних результатів. Говорять, що «Каменярі» річ бадьора тому, що написана шестистопним ямбом, який нібито звучить урочисто й призивно. Але як пояснити розмір «Поєдинку», твору розпачливого, написаного подібним же ямбом. У Пушкіна чотиристопним ямбом написано більше трьох чвертин усіх віршів [2], то невже ж поет був такий монотонний?

Виходить, справа набагато складніша. Адже в канонічну форму сонета Франко міг вкладати і бойові призиви «Вольних сонетів», і сарказми «Тюремних сонетів», і ніжноміорні мотиви «Зів'ялого листя» й інше. Сам Франко описав цілу історію «перековки» сонетів, наповнення їх різним змістом.

Звернення поета до того чи іншого розміру і строфіки цілком суб'єктивне і не завжди може бути пояснене. Леся Українка писала Франкові у приватному листі, що не написала б поему про ліс октавами, як він, бо ліс, за її відчуттям, треба описувати верлібром.

Очевидно, розгляд окремої стопи або рими чи окремого віршового рядка, не закінченого як речення, — малопродуктивний. Найменшою одиницею, в якій поетичний твір може аналізуватися не тільки формально, є строфа.

В технічному розумінні вона об'єднує кілька елементів: розмір і кількість стоп, рими та їх сплетіння, кіль-

[1] А. Серов. Критические статьи, том I, 1892, стор. 504

[1] А. Потебня. Из записок по теории словесности, Х., 1905, стор. 167.

[2] Див. Лапшина, Метрический справочник к Пушкину, Л., 1934.

кість рядків та їх розташування. Строфа майже завжди є закінченою логічно і синтаксично частиною поетичного твору.

Є, зрозуміло, поезії, позбавлені строфічного розподілу; у ліриці — вони рідке явище, у Франковій — дуже рідке.

Більш складні строфічні будови були відомі в українській поезії задовго до Франка. «Енеїда» написана десятирядковою строфою із різноманітним переплетінням рим. Романтики 30—40-х років культивували навіть сонети. У Шевченка є не тільки катрени на зразок народної пісні, бо навіть «Причинна» написана чотиристопним ямбом, а вірші останніх рядків доходять до верлібру. Але в загальній масі віршотворчості так звана «коломийкова» строфа панувала, нею навіть передавали, правда, не зовсім вдало, гекзаметри «Іліади».

Цією строфікою створені кращі ліричні поезії, як, наприклад, класична «Журба» Л. Глібова:

Стоїть гора високая,
Попід горою гай,
Зелений гай, густесенький,
Неначе справді рай [1].

Цією строфікою викладені кращі віршовані гуморески, як, наприклад, «Співомовки» С. Руданського:

Чи в Києві, чи в Полтаві,
Чи в самій столиці
Ходив чумак з мазницею
Помежи крамниці [2].

Франка подібна одноманітність не задовольняла, і він висловив їй досить гострий осуд. Про Руданського критик писав:

«Перейнявши від Шевченка поетичну форму, найпростішу, яку тільки має наша мова, він до кінця вдоволявся нею, хіба деколи, в немногих своїх ліричних поезіях запозичав форму і манеру від іншого людового поета — Кольцова» [3].

Таке масове захоплення «коломийковою» строфою

[1] Л. Глібов. Вибрані твори, Київ, 1950, стор. 212.
[2] С. Руданський. Вибрані твори, Київ, 1949, стор. 85.
[3] І. Франко. Твори, том XVII, стор. 307—308.

Франко пояснював загальною естетичною концепцією: прагненням «дивитися на світ очима співучого селянина». Кращі поети урізноманітнювали строфу внутрішніми варіаціями, але не могли вийти за межі чотирикутника катрена.

Реакція на обмеженість прийшла дуже скоро і то разом з новаторством змісту. Її носієм став М. Старицький, митець широких громадських інтересів і мотивів та значної поетичної культури. Це новаторство було оцінене Франком як етап в історії українського художнього слова. Позитивно оцінив Франко і поетичну техніку Федьковича.

Точніше буде сказати, що Старицький (зрозуміло, що не тільки він один) розпочав нову добу, визначену в цілому талантом Франка.

Боротьба молодого Франка ще в середині 70-х років ознаменувалась протиставленням епігонству в усіх галузях творчості. Навіть про народну пісню він пише не її складом, а у формі сонета; правда, цей перший друкований Франків вірш ще досить технічно невправний:

Крыниця та съ живыми чудными струями,
То духъ народа твого, — а хочь въ сумъ повитый,
Спѣва' до сердця сердцемъ — й живыми словами.

А якъ тыхъ струй початокъ всѣм во вѣкъ закрытый,
Такъ зъ темныхъ, вѣчныхъ жерелъ тѣ слова повстали,
Щобъ наши сердця жаромъ чистымъ запалити [1].

Друга з найраніших відомих нам поезій Франка «Котляревський» також була написана як сонет у тому ж 1873 році.

Вірші кінця сімдесятих і вісімдесятих років, які визначили Франкові перше місце в українській поезії, прозвучали справді «словом сильним, мов трубою» («Гімн») і в переносному, і в прямому розумінні слова.

В цих віршах, бойових і революційно-пристрасних за мотивами, були застосовані засоби техніки, яких Україна ще не знала.

Немає у Франка однотипних, повторюваних від вірша до вірша строф; кожна річ має свою ритмомелодику, внутрішнє звучання: «Гімн» — це чотиристопний хорей, укладений у десятирядкову строфу з оригінальним порядком рим; у строфі «Vivere memento» уже дванадцять рядків

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 548.

і порядок римування інший; «Не покидай мене, пекучий болю...» — це терцини; є дуже багато інших форм строфіки. Катрени у молодого Франка досить часті, але він уміє урізноманітнювати їх внутрішніми засобами — кількістю стоп, скороченням рядків, порядком римування, розмірами тощо.

Створюється враження, що для Франка не існує готової техніки, як немає готових гам для композитора. Із семи звуків гами композитор утворює безкінечно різноманітні мелодії, так і Франко-поет ритмомелодику, яка утворюється формою строфи, компонує до кожної теми відмінну. Ми не можемо сказати, що такий принцип витриманий повністю, досить того, що він накреслився, а у значній мірі і реалізувався.

Індивідуальний стиль Франка-поета характеризується докладністю і багатосторонністю опису кожної речі чи чуття. Тому здебільшого думка розгортається у складних і довгих реченнях; періоди, в свою чергу, відповідають багаторядковій строфі. Ось така типова фраза і строфа у вірші «На суді». Автор викриває експлуататорське суспільство, закликає до його знищення:

За те, що дармоїдство тут
З робучих рук сце кров і піт;
За те, що тут з кафедр, амвон
Ллєсь темнота, не ясний світ;
За те, що ллєсь мільйонів кров
По прихоті панів, царів;
За те, що люди людям тут
Кати, боги, раби гірш псів [1].

Думка розгорнулася у реченні і строфі з найбільшою повнотою; анафора *(за те)* в'яже окремі частки речення і синтаксичною сполукою, і ритмікою. Для ораторської промови, її аргументованості ця форма строфи найбільш відповідна.

Поезія «Каменярі» за своєю суттю скоріше всього розповідна, адже це опис алегоричного сна; про напружений труд говориться докладно, з багатьма подробицями. Тому строфа розлога, описова; автор прагне при цьому передати ритми праці засобами озвучення, алітераціями та асонансами, що збагачують своєрідну ритмомелодику «Каменярів»:

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 35.

І всі ми, як один, підняли вгору руки,
І тисяч молотів о камінь загуло,
І в тисячні боки розприскалися штуки
Та відривки скали: ми з силою розпуки
Раз по раз гримали о кам'яне чоло [1]

Суворий і вимогливий до поетичних форм Франко не зневажав катрена, а реконструював його. Він розпочав перехід від унормованого віршування до інтонаційного, і хоч повного переходу не сталося, але були винайдені можливості засобами техніки посилювати зміст. Таку, наприклад, функцію виконують скорочення рядків до двох або одного слова.

Серйозний знавець вірша Ю. Тинянов відзначив цю властивість скорочень:

«Якщо вірш обмежується одним словом, то, по-перше, та обставина, що слово-окремому віршеві, по-друге, що воно стоїть на поділі, — значно збільшує його силу і відокремлює його, сприяє оживленню основних ознак» [2].

Франко у заключний рядок виносить слова найбільш важливі за змістом, спрощує їх синтаксичну будову до меж можливого, виділяє евфонічно так, щоб рядок став удвічі, утричі коротший, ніж всі інші:

Земле, моя всеплодющая мати,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бою сильніше стояти,
Дай і мені! [3].

Всі засоби граматичні і звукові об'єдналися для виділення останнього у строфі рядка, бо у ньому головний мотив твору. Прийом повторюється і в наступній строфі з тією ж настановою і подібним могутнім художнім ефектом:

Дай теплоти, що розширює груди,
Чистить чуття і відновлює кров.
Що до людей безграничную будить
Чисту любов!

Прийом повторюється в усіх інших строфах, і свідомість читача уже звикає до того, щоб на певному місці зустріти стислу фразу генерального значення.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 48.
[2] Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка, Ленинград, 1924, стор. 68.
[3] І. Франко. Твори, том X, стор. 12.

Строфою Франко володіє справді віртуозно: відтінки змісту знаходять відбиток у характері рядка, а вся думка точно розміщується у ті форми, які надає їй структура строфи; таку точність ми бачимо хіба що у ливарному процесі, коли метал-рідина заливає всі поглиблення опоки. Візьмемо для прикладу із «Зів'ялого листя» такий уривок, в якому висловлюються рухи чуття і то досить мінливі. Тут строфа збільшилась, стала складною, як то кажуть «панорамною»:

О, ні!
Являйся, зіронько, мені
Хоч в сні!
В життю мені весь вік тужити —
Не жити.
Так най те серце, що в турботі,
Неначе перла у болоті,
Марніє, в'яне, засиха, —
Хоч в сні на вид твій оживає,
Хоч в жалощах живіше грає,
По-людськи вільно віддиха,
І того дива золотого
Зазнає щастя молодого,
Бажаного, страшного того
Гріха! [1]

Останнє слово є серцевиною великого періоду, змістом усього вірша; воно виділене у строфі як самостійний рядок. У ньому (слові-рядку) висловлено ідею «гріховної» любові, яка є щастям, дивом, бажанням навіть у сні.

Для Франка таке розуміння почуття характерне; пісній моралі філістерів він протиставив природність, а відтак і благородство щирості. Він критикував мораль віршів збірки А. Кримського «Пальмове гілля» саме за аскетизм:

«Авторові ані на хвилю не прийде в голову думка, що само чуття, само кохання ніколи не може бути ні чесне, ні нечесне, доки лишається в сфері психічного напруження, бажань та уподобань; що злочином може бути тільки справді *чин, діло*» [2].

Тема любові, яка вона складна і, природно, прихована, адже вона рідко виникає як розмова навіть між батьком і сином, між матір'ю і дочкою, і одверто ведеться лише між друзями і подругами. Колективним другом і порадником буває лірика, і в цьому її велика громадська моралізуюча роль.

Наведений вірш із «Зів'ялого листя» М. Коцюбинський оцінив як найкращий в інтимній ліриці Франка. У ньому все найкраще: і чесність душі, і самозреченість чуття, і володіння віршовим рядком, ритмом строфи; поет «так володіє тут словом, як араб-наїзник своїм скакуном» (М. Асєєв).

Завдання сполучати виклад образного матеріалу лірики з ритмомелодикою привело Франка в окремих випадках до інтонаційного вірша. Особливо тоді, коли викладаються філософські судження. Ліричний герой «Зів'ялого листя» розмірковує:

Я не романтик. Міфологічний дим
Давно розвіявсь із голови мені;
Мене не тішать, ані страшать
Привиди давньої віри мглисті [1]

Поет не одважується відмовитись від строфічного розподілу рядків, але це вже навіть не білі вірші, а якась переходова форма, від якої до інтонаційного вірша відстань невелика. Франко цей перехід зробив; у циклі «В плен-ері» звертання до природи має таку форму:

І — що найвище — ми
самих себе відкрили!
Відкрили власну душу,
заглянули в верстат своїх думок,
свого чуття, бажання і змагання,
і там твою пізнали руку, мамо,
твої закони [2]

Строфіка у Франка не завжди новознайдена, експериментальна. Ми вказали на характерніші лінії розвитку, де справді протоптано немало нових стежок і відкрито нових доріг.

Не цурався поет і шляхів ходжених; не те тут важить, що хтось ними проходив, а те, що новий мандрівник переносить свій вантаж, має свій маршрут і кінцеву мету.

На Франкових сонетах наочно видний підхід поета до канонічних форм віршування. Ніякої деструкції пись-

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 30.
[2] І. Франко. Твори, том XVII, стор. 299.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 51.
[2] Там же, стор. 172.

менник не провадив; ті вольності чи відступи, що він дозволив собі, давно уже робились. Порядок римування не витриманий так суворо, як вказано в канонах; поет порушує і заборону вживати одне слово двічі, він його навіть двічі римує (вірш «Вам страшно тої огняної хвилі») або утворює дві пари однослівних рим у сонеті «Незрячі голови наш вік кленуть...»

Але Франко лишив незмінними оповідний спокій у катренах, посилення енергії вислову у терцетах. Він не відмовився від афористичності: «Хто з злом не борець, той людей не любить!» (вірш «І говорила друга: «Я ненависть...»). Він вніс лише у сонети, особливо у кінцевий терцет, гарячішого вогню, ніж сонетярі-попередники, у яких годі шукати таких виразів чуття:

Ми, його жертви, вас звемо з могили:
«Не м'якніть без часу! Гартуйте сили!
Гоніте звіра, бийте, рвіть зубами!» [1]

Це зовсім не схоже на те, що сонет «при кінці сплива в гармонію любови».

Другою канонічною формою, до якої Франко звертався частіше від інших, є терцини. Довгий рядок п'ятистопного ямба дає можливість вести спокійну докладну оповідь. В терцинах поет виклав сюжетні поезії: «Поєдинок», «В село ходив...», «Ось панський двір», цикл «Із книги Каяф» та інші. У сьомій «Нічній думі» докладність оповіді досягла крайньої межі; цілий твір — крім короткого вступу і заключення — це власне одне речення на сім терцин, на двадцять один рядок! Рідко яка інша форма спроможна була б витримати такий синтаксичний період.

Є у Франка не тільки октави, тріолети, а й строфіка народного походження. В гумористичних жанрах — це коломийковий катрен, близький до того, що і в «Співомовках» Руданського:

Два паночки гарненько
Попразникували
Та й удвох собі при чарці
Ніччю розмовляли [2].

У «Зів'ялому листі» є цілий віночок з народних пісень любовно-журливого змісту, що нагадує знаменний цикл

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 166.
[2] І. Франко. Твори, том XI, стор. 273.

пісень Шевченка, писаних в казематі. Стилізуючи свої вірші під фольклор, обидва автори вибирають різні форми народного віршування.

Наш далеко не повний і не деталізований огляд строфіки підтверджує думку, що стиль Франка справді в усіх компонентах відзначається різноманітністю.

Строфа основний, але не єдиний елемент віршування. Менша частина вірша — окремий рядок — визначає дуже багато, адже рядок це не тільки ритмічна, але і смислова одиниця.

Розділову силу віршового рядка дотепно відзначив Пушкін. У Батюшкова є таке місце:

И гордый ум не победит
любви, холодными словами...

На полях свого примірника Пушкін написав: «смисл виходить: холодними словами любові, кома не допоможе» [1]. Майстерність Франка виявилась у тому, що дуже складні свої строфічні будови він пов'язує з синтаксичними структурами, поєднуючи ритмічні та інтонаційні паузи. Так буває завжди. І тоді, коли розмір вірша подовжений, як у такому прикладі:

Хвиля радісно плюскоче та ластиться до човна,
Мов дитя, цікава, шепче і розпитує вона... [2]

І тоді, коли рядок складається із неповних двох стоп:

Луги за ланами,
Село між садами
І мир між хатками,
Спокій над селом,

А люди щасливі,
Брати мов зичливі,
На прадідній ниві
Працюють поспів... [3]

Зрідка лише письменник дозволяв собі порушити ритмічний лад переносами, але саме тоді, коли треба приглушити мелодику і підкреслити оповідність:

[1] А. Майков. Пушкін, 1899, стор. 311.
[2] І. Франко. Твори, том X, стор. 47.
[3] Там же, стор. 27.

Старшенький хлопчик був —
Біловолосий, з синіми очима,
З конем вербовим у руці. У нього
За пазухою добрий кусень хліба
І квітка на кайстровім капелюсі.
А дівчинка вела його за руку,
Хоч менша. Наче терен оченята... [1]

Загалом треба відзначити, що дотримування всіх законів віршування у Франка не перетворювалось у холодну шліфовку для підкресленої мелодійності. Вірші його рідко коли нагадують пісенні ритми, а скоріше ораторські та оповідні. Очевидно, він належав до тієї течії в поезії, що і П. Вяземський, який про себе говорив:

«Дивна справа, дуже люблю і високо ціню мелодійність чужих віршів, а сам у віршах своїх зовсім не ганяюсь за цією співучістю. Ніколи не пожертвую звукові думку мою» [2].

Франко цінив, але не обожнював техніку; у нього немає шедеврів техніки, але вона ніде не вражає кострубатістю. Навіть ті критичні зауваження, які проголошувались відносно його рим, як «зла — слова», «залізо — зарізав», «кривавий — здобували», «труд — зогниють» і подібні — не завжди справедливі.

Рацію мав поет. Він ішов тим напрямом, що й Пушкін, що й Шевченко. Родоначальник російської літератури з обуренням вигукнув: «Як можна вічно римувати для очей, а не для слуха?» (Замітка «Життя, вірші і думки І. Делорма»). Шевченко від точних рим «для ока» відходив дуже часто. І у фольклорі Франко міг би взяти таку риму: «візьме» — «мене» («Човен»). Це був той природний протест проти кайданів закону, які були остаточно розірвані практикою поетів XX століття, хоча готувався розрив уже віддавна.

Не все у галузі техніки було у Франка заокруглене, відточене. Але для цього є різні пояснення. Ми знаємо з історії мистецтва, що великі майстри пензля ставились досить спокійно до мазка, а у деяких видатних композиторів легко відшукати непотрібний дисонанс. Рубенс старанно флейцував полотна, а цього не робив Рембрандт. У Сурікова знати кожний мазок, а у Мусоргського у речитативах скільки завгодно дисонансів. Все це не вияв неуважності, а мужність таланту.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 49.

[2] П. Вяземский. Русские поэты, современники Пушкина, 1937, стор. 607.

У Франка буває і те, і інше. В галузі техніки він здебільшого сміливий, рішучий як справжній талант, проте інколи відчувається поспіх, недоробка, особливо в тих речах, які він не призначав до друку, не мав можливості доопрацювати, хоча для нас вони і дуже дорогі як зразки поетичної роботи великого митця.

Охочим до гіперкритики Франкової техніки ми лише нагадаємо його порівняння Шевченка з Кулішем:

«Даремно Куліш вишліфовував зверхню форму своїх віршів, щоб вона була ліпшою від «занедбаної» форми Шевченкових поезій,— навіть найбільш занедбані, ескізні Шевченкові вірші виходили сто раз мелодійніші, натуральніші від Кулішових гладко підгибльованих—полін» [1].

До цієї прозорої істини коментарі, як кажуть, не потрібні!

3. ДІАЛЕКТ ЧИ ЛІТЕРАТУРНА МОВА

У майстерні поета слово має значення не тільки як ембріон образу, не тільки як звук; своїм складом, морфологією мова кожного видатного письменника є сторінка в історії культури народу.

Класична українська література в значній своїй частині і то протягом довгого часу створювалась на основі діалектів. Смішними були силкування зробити мову таких творів загальнолітературною або самостійнолітературною. Навіть таланти Шашкевича, Федьковича, Франка, Стефаника для такого рішення не могли служити аргументацією. У Франка в цьому питанні були ясно вироблені переконання:

«Кожний, хто брався писати тою мовою,— писав він,— наскільки черпав із книжкової традиції, мусив зачинати від Котляревського, Квітки, Шевченка, Марка Вовчка, Нечуя-Левицького, мусить бачити, що тут, у мові тих письменників, лежить основа того типу, яким мусить явитися вироблена літературна мова всіх українців... І от кожний, галичанин чи українець, хто бажає друкованим словом промовити до найбільшої маси українського народу, му-

[1] І. Франко. Твори, том. XVII, стор. 306.

сить уживати мови тої найбільшої маси, а до того мови, виробленої найбільшим числом талановитих та популярних письменників» [1].

Одначе, розуміння значення загальнолітературної мови не змінювало мовної практики самого Франка, діалектні форми у нього лишалися аж до останнього твору.

У такого письменника, як Франко, це не стихійна випадковість і не наслідок виховання, а життєва потреба, також усвідомлена і декларована. Є у нього полемічна поезія «Антошкові П. (Азъ покой)», скерована проти москвофілів. Ширше значення цієї патріотичної поезії виявляється в захисті української мови, конче потрібної мільйонам народу:

Діалект чи самостійна мова?
Найпустіше в світі се питання.
Мілiонам треба сього слова,
І гріхом усяке тут хитання.

. . . . . .

Діалект, а ми його надишем
Міццю духа і огнем любови
І нестертий слід його запишем
Самостійно між культурні мови [2].

Аргументуючи свою думку, Франко, як це він часто робить в поезії, вдається до алегорії. Якщо людині, пише він, треба їсти, щоб не вмерти з голоду, то невже обов'язково чекати на срібну ложку, нехтуючи буковою; якщо тоне у річці мати, то невже будеш чекати, доки з'явиться гарний човен, а не кинеш їй першу-ліпшу дошку?

В цих алегоріях виразна думка про те, що мова є потребою маси і, звертаючись до цієї маси, Франко користався їх мовними формами.

Перші твори Франка друкувалися у львівських виданнях, були розраховані на вужче коло читачів; крім того, у літературних колах Галичини питання мови було неймовірно заплутане,— про це письменник докладно оповідає в автобіографічних матеріалах.

У двох літературних битвах довелося молодому Франкові взяти участь в ролі авангардного воїна: він виступив проти реакційних романтиків, він виступив також проти

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 337.
[2] І. Франко. Твори, том XI, стор. 284—285.

«язичія» москвофілів та діалектної обмеженості народовців.

Ясність програми прийшла не відразу: була віддана данина і «язичію», і діалекту, хоча не в рівній мірі. Коли взяти мовну практику Франка в цілому, враховуючи еволюцію, додаткову велику роботу над виправленням нових видань, то стане ясно, що діалектом в точному розумінні слова він не писав. Склалася мовна програма, основи якої полягали в орієнтації на загальнолітературну мову без відриву від діалектного коріння. У статті «Хто такий «Лис Микита» і відки він родом?» пояснюється не тільки принцип виправлень до перевидання, але і їх загальна мета:

«І в тих частях, що лишилися з першого видання, — пише Франко,— мало котра строфка лишилася без зміни, багато дечого пододавано, повигладжувано, повиправлювано. Я дбав про те, щоб мова моєї перерібки, не тратячи основного характеру галицько-руського наріччя, все-таки не разила й українців і наближувалася до тої спільної галичанам і українцям літературної української мови, якої витворення так дуже потрібне для нашого суцільного літературного розвою» [1].

У визначенні суті кожного явища основна мета полягає не в об'єктивістській констатації, а у встановленні напрямів руху, розвитку. Мовна культура Франка розвивалася кількома нашаруваннями. Первісні враження йшли від здорового народного оточення, від фольклору; мова тих пісень, приказок, казок, які були першим ступенем літературної освіти Франка, була «всеукраїнською». Переконують в цьому записи, зроблені безпосередньо на місці уродження поета. Наведемо для прикладу запис, зроблений Франком в Нагуєвичах і опублікований ним уже в 1883 році. Це запис популярної фольклорної балади, співаної по всій Україні:

Ой у полі сосна висока росла;
Не хиляйся, сосно, бо й так мені тоскно!
Бо я на Вкраїні, як на пожарині,
Ніхто не пригорне й а в лихій годині!
Ніхто не прибуде, ні отець, ні мати,
Ні тота дівчина, що її мислю взяти.
Й а в полі криниця дильом дильована,
Десь моя дівчина, як намальована.

[1] І. Франко. Твори, том XII, стор. 533.

Й а в полі коршемка, коршемка новая,
А й у тій коршемці п'е два чужоземці.
Єден чужоземець п'е мід та й горівку,
Другий чужоземець підмовляе дівку.
Й а взяли дівчину й а в густу ліщину,
Вивели з розуму, як малу дитину.
Повели дівчину й а в гору лозами,
Прип'яли дівчину до сосни косами.
Самі пішли лісом, назбирали хмизу,
Запалили сосну з верху й аж до низу.
Ой соснонька горить, дівчина говорить:
Ой хто в лісі чуе, най мі порятуе,
Най відв'яже руки од тяжкої муки!
Ой хто в лісі чуе, най рубае граба,
Та най ся надивить, що козацька зрада!
Ой хто в лісі чуе, най рубае бука,
Та най ся надивить, яка моя мука.
Ой хто діти мае, най їх научае,
З вечора до коршми най їх не пущае!

(Нагуевичі, Дрогобицьке) [1].

Мовний склад наведеного варіанту пісні показовий в усіх відношеннях, він є ніби еталоном для мови Франкової поезії за лексикою, синтаксичними формами, образними і ритмічними засобами. У народній творчості лежить грунт, плідний, як чорнозем, поетового знання мови. Слід додати, що шар цього «чорнозему» був досить грубий і на ньому проростали перші творчі паростки письменника.

«Писательство моє почалося дуже вчасно,— свідчив Франко.— Ще в третій нормальній класі (т. є. в р. 1865) зачав я списувати казки, котрі дуже гарно вміли розказувати деякі мої шкільні товариші. Будучи в 3 і 4 класі гімназіальній, зачав я списувати пісні народні. По кількох літах у мене їх зібралося звиш 800» [2].

Інтерес до фольклору посилювався і разом з тим ставав більш осмисленим, науковим. Крім записів від виконавців у гущі народу, фольклорні матеріали надходили з книжок, переважно наповнених записами східноукраїнськими. Про вивчення фольклору в учнівські часи Франко повідомляв ще в роки початківства.

«Свої етнографічні відомості черпало учениць ке товариство ось із яких джерел: «Українські приказки» (Номиса), «Українські пісні» (вид. Артемовський), «Народные южнорусские сказки» (Рудченка), «Быт подолян» (Шейковського), «Народный праздник Купала. Коломыйки и шумки» (зібрав Счасний Саламон), «Народні звичаї над Збручем» (Гальки), «Ruskoje wesile» (Лозинського), «Русалка Дністровая» (Шашкевича), «Народные русские песни» (Щербака), «Дітські пісні, казки й загадки. Розправа о язиці южноруському» (Головацького), «Очерк баснословия» (Головацького), «Кілька слів о іграх на Русі» [1].

Замутила чисту основу Франкової мови літературна практика галицьких письменників-сучасників; пізніше він старанно відредагував мову початкових творів, набагато зменшивши діалектичні елементи. Історія цих редакцій показова для еволюції поета.

Сонет «Народныи пѣсни» в журналі «Друг», № 3 був надрукований у такому вигляді:

Глянь на крыницу тиху, що изъ стопъ могилы
Середъ степу слезою чистою журчитъ, —
Въ маломъ ей оцѣ мѣсяца личко блищитъ
И сонця лучь купаесь въ ей серебряныхъ фаляхъ.

Включивши сонет у збірку «З вершин і низин», 1893 року, автор лишив дату його написання, але істотно виправив мову, позбавивши вірш елементів «язичія».

Глянь на криницю тиху, що із стін могили
Серед степу сльозою тихою журчить:
В ній, мов в свічаді, личко місяця блищить,
І промінь сонця мнесь в її срібній хвилі [2].

Останній рядок є нібито перекладом, весь лексичний склад у ньому інший.

Виправлення тривало й далі; коли трапилась нагода,— видання збірки «Із літ моєї молодості» (1913 року),— письменник останній рядок очистив від залишків дієслівного діалектизму; вірш виглядав уже так:

І сонця промінь грає в чистій хвилі [3].

Такої ж зміни зазнав рядок тринадцятий сонета; було:

Так пісня та з джерел таємних ллесь сльозою...

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 62.
[2] М. Возняк. Матеріали до життєпису І. Франка, «За сто літ», ДВУ, 1927, стор. 171

[1] І. Франко. Учениць ка бібліотека в Дрогобичі, «Молот», 1878, стор. 125.
[2] І. Франко. Твори, том X, стор. 140.
[3] І. Франко, Твори, том XI, стор. 439.

У виправленому остаточно варіанті написано:

Так з темних джерел ті слова повстали..

Виправленню підлягало не тільки «язичіє», від якого справді сліду не лишилось ніякого, але і діалект, сліди якого лишилися все ж таки помітні.

Популярна Франкова поезія «Товаришам із тюрми» була написана і опублікована в 1878 році, в часі, коли автор уже вів наступальну війну з москвофільською мовною програмою. Засобом боротьби було широке вживання українських діалектичних форм у морфології, акцентології. Коли вірш був опублікований у «Громадському другі» в 1878 році, він мав такий текст (наводимо окремі строфи):

Наша ціль — людське щастя і воля
Верх розуму над віров сліпов,
І братерство велике, всесвітнє,
вольна праця і вольна любов [1].

У виданні 1913 року другий рядок позбавлений діалектизмів у найбільш рішучий спосіб:

Розум владний без віри основ... [2].

Значної зміни зазнали й інші рядки та строфи. Змінився, наприклад, такий текст:

Бо молитва слаба ту підмога,
де розумної праці лиш тре.

У пізнішій редакції це місце читається зовсім інакше:

Бо молитва — слаба там підмога,
де лиш розум і труд у пригоді стає.

Є ряд інших істотних мовних переробок, що наближують вірші до загальнолітературних норм.

Напрям мовної практики Франка вніс докорінні зміни в історію української літератури. І водночас з ним, і після нього ще багато письменників зверталися до діалекту; але навіть у Стефаника і Черемшини прагнення бути не тільки авторами провінції, а письменниками всього народу,— стало домінуючим.

[1] Ж. «Громадський друг», випуск I, стор. 1—2.
[2] І. Франко. Твори, том XI, стор. 495.

Питання: «Діалект чи літературна мова» — розв'язалось раз назавжди і в прогресивному напрямі. Тут заслуга Франка неоцінима.

Проте вона не єдина у мовній ділянці. Він провів колосальну роботу по розширенню резервів літературної мови за рахунок різних джерел. Вкажемо на деякі з них.

Уважний дослідник рідної літературної древності, він користався архаїзмами не тільки в циклі «На старі теми», де вони визначили весь стилістичний лад, а й в інших місцях. Навіть у «Веснянках», стилізованих здебільшого під народні пісні, є елементи староруського колориту:

Ой, що в полі за димове?
Чи то вірли крильми б'ються?
Ні, то Доля грядки копле,
Красу садить, розум сіє,
Примовляє, приспівує... [1]

Уважний дослідник і критик російської літератури, Франко поширював лексичні запаси за рахунок братньої мови. Її він знав досконало, як перекладач з оригіналів Пушкіна, Некрасова, Чернишевського й інших, як автор художніх автоперекладів на російську мову.

Навіть одноразовий погляд на першу-ліпшу поезію переконує в тому, що великий український поет сміливо користався термінами російської мови, тим більше, що багато з них мали поширення в Галичині. У третій «Веснянці», наприклад, Франко вживає такі слова: безднаглубіна, воздух, грудь землі, з трепетом любві, всемогущий, братолюбіє і т. д. У поезії «Vivere memento»: трава... шептала, клик життя могучий і т. д.

Про багаті запозичення з фольклору й рідної класики уже говорилося.

Одначе це зовсім не знімає того положення, що діалектна лексика і морфологія посідають у мові Франка значні позиції.

Важливе тут інше. Є у діалектних формах, запроваджуваних Франком, не тільки те, що лежить в закономірностях минулого, але і таке, що може знадобиться і в сучасній поетичній практиці.

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 16.

Поет, наприклад, часто вживає стягнені форми дієслів:

...І магнетизмом звесь, не в супокою
Зціпляєсь, але в ненастанній пробі [1].

Або ще:

Лиш в праці мужа виробляєсь сила...
Ядро ж живеє розростесь без впину...

Трудно пояснити цю прихильність до діалекту, бо в тих же самих творах є й повні форми; не можна витлумачити вжите вимогами розміру — автор мав можливість замінити терміни. Він навмисне вживає усічені слова, бо вони більш енергійні, дійові. Недарма Пушкін помітив такі укорочення і з захопленням підтримав їх вживання. До віршового рядка Батюшкова: «Де безпробудним сном журливі тіні сплять» (Тибулова елегія III з третьої книги) Пушкін зробив примітку: «Вірші чудесні за щасливими усіченнями; ми надто остерігаємося усічень, що надають багато жвавості віршам» [2].

Українська мова знає укорочення різних частин мови — прикметників, займенників; Франко ввів ще й укорочення дієслів, як нам здається, прийнятне для норм літературної мови. Принаймні, звертаємо на це увагу поетів-сучасників.

* * *

Знайомство з поетичною майстерністю Івана Франка дає всі підстави вважати його видатним майстром слова. А проте це визначення якось не вичерпує справжньої сутності письменника-Каменяра, революційного борця, великого гуманіста. Його поетична спадщина, її майстерність змістовніша, включає різні якості.

По-перше, Франко «і в житті був мастак» (Маяковський), любив усе живе, до всього мав смак і хист, що і засвідчив віршем:

Я з п'ющими за пліт не виливаю,
З їдцями їм, для бійки маю бук,
На празнику життя не позіваю,
Та в бідності не опускаю рук [3].

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 142.
[2] А. Майков. Пушкин, 1899, стор. 300.
[3] І. Франко. Твори, том XI, стор. 61.

По-друге, Франко був трудівником, експериментатором і винахідником, учився і вчив, що й засвідчив у знаменному афоризмі: «Poëta semper tiro» (Поет завжди учень).

По-третє, Франко всебічно знав матеріал творчості, душу народу і мову народу; а головне — умів у мові відчути душу. Звідси його певність, що

Слова — полова,
Але огонь в одежі слова —
Безсмертна, чудотворна фея,
Правдива іскра Прометея [1].

Поєднання всіх цих якостей дає письменникові право на високе звання, найпочесніше у нашій Батьківщині труда, право зватися майстром людських душ.

[1] І. Франко. Твори, том XI, стор. 240.

VI. POETA SEMPER MAGISTER

> Спитаєте, може, яке враження зробив на мене Франко? Великого астрального тіла, що гріє всю Україну, а світить далеко ще дальше.
>
> *Марко Черемшина,* Фрагмент моїх споминів про Івана Франка.

Зміна поколінь у мистецтві відбувається частіше, ніж у людському роді. Наприкінці 70-х рр. Франко і його однодумці ще були початківцями-новаторами, а в середині 90-х рр. маститий поет вітав значну групу молоді, своїх, так би мовити, синів і дочок; Лесю Українку, Грабовського, Уляну Кравченко, Павла Думку, Кримського, Щурата, Карманського й інших Франко наставляв, виховував як незаперечний авторитет. Леся Українка в листах інакше й не зверталась до свого наставника, як із шанобливим: cher Maître — любий учителю!

Робота Франка з молоддю включала і зустрічі, і листування, і критичні виступи, і приклад творчий. Таке поєднання в одній особі митця, теоретика і педагога є також феноменальним, — воно трапляється в історії літератури чи не один раз на сторіччя; тут для порівняння напрошується М. Горький.

Праця з літературним поповненням була для Франка бажаною, необхідною. В листі до поетеси Климентії Попович він виявляє той сердечний тон заохоти до контактів, який так потрібний молодій людині.

«Я дуже тішуся Вашою обіцянкою — надсилати мені за кождий раз якнайбільше віршів. Будьте певні, що я займуся ними, як своїми, або й ще старанніше, уже хоч

би для того, що власні вірші суть у мене звичайно плодом тяжкої духовної праці і гірких обставин життя, а чужі прилітають до мене готові, свіжі й пахучі, як цвіти, кинені невидимою рукою крізь вікно на мій стіл. А що до труду, який я собі нібито задаю при їх редагованню,— то з сего собі не робіть ані крихіточки нічого. Се у мене не труд, а відпочинок, розривка, котра мене дуже освіжує» [1].

Праця досвідченого письменника з починаючими може мати різні аспекти, з яких нас цікавить лише один, вчення майстерності. Цим хочеться заперечити повзучий фактографізм, до якого охоче вдаються деякі дослідники при вивченні взаємин класика з молодшим собратом. Утворилась ціла система «парного аналізу»: Франко й Ікс, Франко і Зет, Франко та Ігрек. Більш одверті прихильники цієї системи публікують листування, перемежовуючи його інформаційними коментарями і інші — «розкавичують» цитати, переказують їх, «наближуючись до тексту». Професійна суть взаємин лишається в стороні, хоча вона є основною.

Відведемо їй, як основній, належне місце.

1. У ШКОЛІ ФРАНКА

Навчання у будь-якій школі ведеться за програмою, яка визначає об'єм знань і напрям виховання. Останнє залежить уже в більшій мірі від складу педагогів. Викладач своїм прикладом, авторитетом, додатковою аргументацією завжди зуміє прищепити вихованцям свої переконання.

При системі «індивідуального учеництва» персональний приклад майстра ще більше важить. І тут треба мати на увазі, що через Франкову школу проходили всі талановиті українські письменники, починаючи від середини 80-х років, а може, ще й раніш.

М. Коцюбинський, познайомившись з Франком у 1890 році, пізніше щоразу згадує його обіцянку «напутити на важкому шляху письменника». П. Грабовський з далекого Сибіру надсилав у Львів свої поезії та критичні статті Франкові для перегляду і публікації. Леся Украї-

[1] Лист до Климентії Попович від 20. IV. 1884 р., «Іван Франко», зб. третій, Львів, 1952, стор. 72.

їнка після першої збірки зустріла підтримку і заохоту в кваліфікованій статті. Марко Черемшина у спогадах свідчить, що Франко переконав його покинути імпресіоністичні вправи на «ледових квітах». Подібне згадують і Стефаник, і Мартович. О. Кобилянську Франко виводив з-під шкідливого впливу німецького сентименталізму досить суворими заходами — відмовою друкування; але як тільки письменниця вийшла на вірну стежку, віднайшла свій стиль, критик підтримав її з характерним для себе запалом.

Як майстер, серед учнів Франко помічав здібних та уважних, не обминав і тупих або гульвіс. Його настановче слово звучало дуже гостро при звертанні до тих, хто захоплювався декадентством або й ставав під його прапор: поетів Пачовського, Карманського, наприклад, критик не милував саме за напрям діяльності, хоча не відмовляв у здібностях.

До нездар учитель був нещадний; чого вартий хоча б заголовок статті про одного такого «початківця в летах», Йосифа Гжимали-Кобилянського — «Містифікація чи ідіотизм». Якщо в літературному виступі були містифікація та ідіотизм, — про це прямо говорено. Коли у книзі поетів «Молодої музи» було пусте базікання, Франко всю рецензію на неї написав як іронічний памфлет. «Маніфест» цієї групи критик висміяв також тоном памфлета.

Коментована бібліографія може бути продовжена до такої повноти, що охопить майже всю українську літературу, всі напрями, течії, імена за 20—30 років. Оскільки ж нас цікавить тільки навчання фахової майстерності, обмежимося наведеним, як показом просторів роботи Франка над літературним поповненням.

З критичних виступів, з численного листування, з мемуарів про особисті зустрічі можна уявити зміст роботи. Було багато випадкового, принагідного, важливого як злоби дня, — не все, зрозуміло, з того має історичну й повчальну вартість. Тому зупинимось на деяких провідних пунктах у програмі Франкової «літературної школи».

Перший з них — це поєднання ідейної тенденційності з майстерністю, з художньою досконалістю.

Із розуміння реалістичного методу Франко робив революційні висновки, вимагаючи від митця суджень про «добрі і злі боки» існуючого порядку; більше того, його естетичний кодекс передбачає не тільки суд і вирок, а й

дійовий вплив на суспільство «для піддержання добрих і усунення злих боків життя» [1]. Цю функцію літератури Франко називав «поступовою тенденцією».

Звідси робиться ще один прогресивний крок в естетиці — пояснюється взаємодія між тенденцією і художністю, вказуються такі засоби творення, коли ці категорії виступають у гармонії:

«Се завдання зрозуміли всі реалісти, і тому-то письма їх попри всій реальності і правді усе виходять — глибоко тенденційні, т. є. вони подають факти і образи з життя не отак собі, для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий і такий вивід, — і стараються ті факти без перекручування і натягання так угрупувати, щоб вивід сам складався в голові читателя, виходив природно і ясно і будив у нім самім певні чуття, певні сили до ділання в жаданім напрямі» [2].

Наведена вище настанова була декларована з самого початку творчого шляху в 1878 році; письменник не тільки гідно проніс її через ціле життя, але й заповідав новій зміні.

Інколи він не вживає терміну «тенденційність», навіть відмовляється від нього, очевидно, з тактичних міркувань. Проте наполегливо вимагає дотримуватись суті — без авторового осмислення фактів життя він не визнає ніякої мистецької краси, як не визнає й ідейного багатства поза образним вираженням.

У статті «Леся Українка» вияснення добору, компонування, типізації фактів є одною з провідних ідей. На прикладі талановитої поетеси процес розкритий, він підтриманий і рекомендований на противагу декадентам.

На прикладі творчості Лесі Українки критик показує, якого відмінного освітлення може набрати образна деталь, в залежності від настанови автора. У поетеси часто зустрічаються образи сліз, тужливих пісень, як і в інших тогочасних письменників. Але вони під пером поетесиборця набирають протилежного бойового спрямування. В цьому й виявляється ідейна тенденція митця.

Критик уявляє собі опонента з середовища прихильників теорії «чистого мистецтва» і наводить його можливу репліку в адрес Лесі Українки.

---

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 12.
[2] Там же.

«Я не сумніваюся, що у нас знайдуться людці, котрі, прочитавши мої уваги і прочитавши ті вірші, які я ставлю найвище в поетичнім скарбі Лесі Українки, скажуть: «Е, знаємо! Йому подобається все тенденційне та публіцистичне, але се ще зовсім не промовляє за поетичною вартістю тих творів» [1].

У відповідь Франко викладає закони психології творчості: осмислення явищ, виділення типового, показує, як митець вглиблюється фантазією в кожну річ і деталь, встановлює зв'язок з цілістю життя і в такий спосіб виражає настанову.

При цьому категорично засуджується привнесення ідеї, що не випливає з природи художніх образів:

«Вона не є ніякою штучною примішкою, її не можна «вложити до твору», вона є те, що німці називають «immanent», є впливом такого, а не іншого способу думання, бачення і почування автора, випливом і маніфестацією його душі, образом його індивідуальності. Розуміється в такім разі, що коли індивідуальність поета не вироблена, невисока, безхарактерна і негармонійна, то й його поезія навіть при великім таланті не підійметься високо, не порушить нашої душі» [2].

Так виникла нова проблема — виховування не тільки таланту і майстерності молодих, але й їх світогляду; світогляд є передумова тенденційності.

Як це робив Франко? Про те могли б посвідчити живі люди, ним вихованні, автори мемуарів. Щедрі на літературну творчість, вони виявились скупі на спогади, ледь-ледь натякаючи на факти.

Василь Стефаник колористично оповідає лише про перше знайомство, а пізніші тривалі зв'язки згадує скупим загальником:

«Так я перший раз видів і зазнайомився з Іваном Франком, з яким удержував ціле життя найдружніші взаємини і якого, може, єдиного з українських великих письменників, найбільше любив» [3].

Реального сліду дружби письменників двох поколінь у Стефаника, на жаль, немає; на неї може пролити світло інша історія, пов'язана з іменем Марка Черемшини.

[1] І. Франко. Твори, том XVII, стор. 253.
[2] Там же, стор. 254.
[3] В. Стефаник. Повне зібрання творів, том II, Київ, 1953, стор. 17.

9—45—5

У «Фрагменті споминів» Черемшина оповідає про ту віру до кожного Франкового слова, яка в ньому жила. Про що б не говорили співрозмовники, молодшому все здавалось великим і повчальним: і в темах юридичних, і літературних, і політичних. Коли Франко помітив у молодого письменника добре знання сільського життя і фольклору, то порадив розробляти відповідну тему і відповідний стиль.

«Опісля, — згадує Черемшина, — звелась була між нами переписка, яка у війні затратилась. Франко радив мені закинути писати поезію в прозі та вернути до «Параски», себто до мужиків» [1].

Так вродився письменник демократичного напряму, стиль якого весь побудований на використанні фольклорної поетики.

Обстоюючи визначальну роль світогляду і потребу його виховання, Франко мусив дати належну відсіч програмам безідейності як тенденції найгіршого гатунку. Що дають читачам письменники, прихильники цього принципу? — запитує Франко і дає таку відповідь:

«В найліпшім разі безцільну гру слів і форм, кольористичні контрасти, барвисті декорації, за котрими нема нічого живого і реального. А се також тенденція, що минається з метою поезії. Поетична красота се не є сама красота поетичної форми, ані нагромадження якихось нібито естетичних і гарних образів, ані комбінація гучних слів. Усі ті складники тільки тоді творять дійсну красоту, коли являються частями вищої цілості — духовної краси, ідейної гармонії» [2].

Те, що в сучасній естетичній термінології фігурує під дуже непрозорим словом «форма», у Франка мало досить об'ємне наукове значення:

«Се питання, — зазначає він, — про відносини штуки до дійсності, про причини естетичного вдоволення в душі людській, про способи, як даний автор викликає се естетичне вдоволення в душі читачів або слухачів, про те, чи у автора є талант, чи нема, про якість і силу того таланту, — значить і про те, чи і наскільки тенденції авторові зв'язані органічно з виведеними в його творі фактами і випливають із них?» [3].

[1] Марко Черемшина. Вибрані твори, Київ, 1949, стор. 316.
[2] І. Франко. Твори, том XVII, стор. 255.
[3] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 258.

Зробимо реєстр естетичних категорій: відношення до дійсності, душевне вдоволення читача, талант митця. Виділимо середуще питання, бо у розмовах з молодими Франко приділяє йому найбільшу увагу. Задушевність — властивість кожного виду мистецтва, найбільше — музики і лірики, або їх синкретичної форми — пісні. Весь розряд поезій молодого А. Кримського, В. Самійленка й інших дебютантів на ниві української лірики кінця XIX століття ведеться розмовою про задушевність; нею кінчається стаття про Лесю Українку як найважливіший теоретичний висновок.

«Тільки той поет годен зватися правдивим поетом, хто, малюючи нам конкретні і яркі образи, рівночасно вміє торкати ті таємні струни нашої душі, що озиваються тільки в хвилі нашого власного, безпосереднього щастя або горя. Він має ключ до скарбниці наших найглибших зворушень, він розбуджує в нашій душі такі сили і такі пориви, що без нього, може, й довіку дрімали би на дні або піднялись би тільки в якихсь надзвичайних хвилях» [1].

Душевне зворушення критик ставить у пряму залежність з ідейністю творів. Ще точніше буде сказати, що задушевність — він розуміє як гармонію тенденції й майстерності, плоть і кров мистецтва.

Лев Толстой у трактаті про мистецтво поставив «задушевність» навіть на окреме місце, поряд із змістом та формою, як третю самостійну категорію. Вірний чи хибний цей погляд, але ми не маємо права до нього не придивитись, не продумати його, — відмовитись ніколи не пізно.

Толстой твердить:

«Твір мистецтва добрий чи поганий залежно від того, що говорить, як говорить і наскільки від душі говорить художник.

...Всі ж останні твори... розподіляються за основними умовами мистецтва на три головні роди: 1) твори, видатні важливістю свого змісту, 2) твори, видатні красою форми і 3) твори, видатні своєю задушевністю і правдивістю...» [2].

Співвідношення елементів може бути різне, але від-

[1] І. Франко. Твори, том XVII, стор. 254.
[2] Л. Н. Толстой. О литературе. Статьи, письма, дневники, Москва, 1955, стор. 234.

сутність одного або двох, — твердить Толстой, — ставить твір поза межі мистецтва.

«Задушевність», як її розуміє Толстой, це не тема і не жанрова приналежність. Вона з надзвичайною силою виявляється в драматичному сюжеті картини Крамського «Невтішне горе» не тим, що зображена мати біля трупика дитини, а виразом лиця страдниці, на якому немає жодної риси напруження, скромністю болю. А от у пейзажах Левітана задушевність виявляється в ніжній зажурі кольорової гами, нечітких лініях рисунка; про них дотепно сказав Корній Чуковський: «Здається, що в пейзажах Левітана кожен кущик начитався Чехова...» У фальцетових вигуках старця з опери «Борис Годунов» Мусоргського ніяк не менше душі, ніж в романсі «Дивлюсь я на небо...»

Те ж саме треба сказати і про поезію. Трагічна сцена вбивства Гонтою дітей, драматична сцена признання Наймички перед смертю у своєму материнстві, лірична теплота пісні «Садок вишневий...» — позначені задушевністю в рівній і могутній мірі, здатні потрясати читача, захоплюючи, одначе, різні сфери його свідомості.

У ліриці, як вчив Франко молодих поетів, задушевність є наслідок щирого вислову переживань самого автора. В такому напрямі витримані поради поетові-селянину Павлу Думці, те ж саме радиться й поету-вченому Агафангелу Кримському. Першого критик повчає:

«При тім же у кожного правдивого поета головна річ не те, що він навчився від других, але те, що з власної душі, з власного чуття вносить в свою поезію і в суспільність» [1].

Другому критик дорікає боязнь самовираження, або непотрібну стриманість. Тільки те у Кримського як поета гідне схвалення, що є породженням відчутого, продуманого.

«Ті пориви авторської щирості роблять іноді враження педантизму, навіть наївності, та проте не перестають бути симпатичними, бо відслонюють нам душу письменника, віддану гаряче шуканню правди...» [2].

Лірика, проте, не може бути механічним відбитком особистості поета. Саморозкриття не є тим, що Бєлінський називав «поворотом очей у власне нутро». Очі поета

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 159.
[2] І. Франко. Твори, том XVII, стор. 293.

мусять дивитися просто, у широкий світ. На прикладі Лесі Українки Франко розкриває наочний зразок «об'єктивізму» чуття, перевірки і співставлення власного і загального, суб'єктивного і зовнішнього.

«Се знак, — пише Франко, — що талант нашої писательки доходить до повної дозрілості, при всій своїй ліричній експансивності підноситься до того об'єктивізму, що вміє відрізнити власне горе від загального порядку фактів і ідей, не попадає в чорний песимізм під впливом власного страждання» [1].

Ця риса визначила основний пафос лірики поетеси, фізично слабосильної дівчини, яка стала «чи не одиноким мужчиною на всю новочасну соборну Україну», співцем мужності і боротьби.

Критик відкидає ті твори, що «лишають нас холодними», хоч би які гарні і пластичні видавалися вони зовні, підносить ті твори, в яких торкаються «найтайніші струни нашої душі».

В дискусії з Львом Толстим про три елементи мистецького твору ми запропонуємо лишити два, але з тим, щоб третій, задушевність, проймав і зміст, і форму.

Другим провідним пунктом Франкової «літературної школи» є виховання індивідуального, або як його називають «авторського стилю».

Кожен митець має таке неповторимe, «незагальне» лице, своє сприймання й відтворення світу. Авторський стиль включає в себе не тільки манеру або оригінальні форми, — словесних структур чи кольорових або музичних гам, хоча все це дуже багато значить. Нам легко за одним рядком пізнати Некрасова і Лесю Українку, від першого погляду відзначити колористичну гаму Коровіна чи Труша, з кількох акордів відрізнити Чайковського або Леонтовича.

Проте не тільки в цих часткових виявах форми суть індивідуального стилю, який виявляється в життєвій практиці і темпераменті митця, в комплексі здібностей і улюблених способах зображення. Отже, охоплює всі сторони змісту, форми, душевності.

У визначенні стилю треба застерегти легковажність, поквапливу обмеженість. Завдання це прямо пропорційне таланту — воно легке по відношенню до випадкових і на-

[1] І. Франко. Твори, том XVII, стор. 248.

рочитих письменників, але дуже складне по відношенню до справжніх художників слова.

Чим сильніший талант, тим повніше він виражає властивості творчого методу, напряму, течії, але виражає своєрідно, власною «лінією пера». Жодна копія, навіть талановито виконана, не включається в розряд мистецтва. Рєпін написав по два варіанти картин «Запорожці», «Бурлаки», «Не чекали»; однак є істотна різниця між варіантом і автокопією; останнє можливе в образотворчих мистецтвах, але виключене в поезії й музиці.

Треба уникати односторонніх пересад. У визначенні індивідуального стилю один із теоретиків російського символізму колись навіть дійшов до такої формули: поети цікаві не тим, що у них є спільного, а тим, що у них є відмінного. Формула в цілому не вірна, не діалектична. В мистецтві, як і в природі, не існує явищ стопроцентно виняткових, протилежних всім і всьому. Діалектична методологія вчить, що кожне явище має і родові й особисті прикмети, які знаходяться між собою в єдності. В. І. Ленін так визначив залежність загального і окремого:

«...Отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка, сторона или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д.» [1].

Витворення індивідуального стилю є творчим обов'язком не лише великих талантів, а кожного митця і досвідченого, і початківця. На цій основі побудована стаття Франка про поета-селянина Павла Думку, що лише пробував свої сили, і стаття про Володимира Самійленка, який уже виразно сформувався. В першому випадку подаються елементарні поради про природу творчого процесу і характер образного мислення, у другому — чітко описані три виразні стильові ознаки поета, зафіксовані у визнаних читачами творах.

Життєва практика і творчі уподобання привели А. Кримського до його «екзотичних поезій» і перекладів із східних літератур; і той, і другий напрям новаторства Кримського Франко підтримав, назвавши автора «пер-

[1] В. И. Ленин. Философские тетради, Москва, 1936, стор. 327.

йним піонером нашого слова на сій просторій і досі майже не ораній українським лемішем ниві східної поезії» [1].

Найповніше категорії індивідуального стилю Франко показав у Лесі Українки, хоч в час написання статті вона була автором однієї збірки віршів і кількох журнальних публікацій; її стиль перебував у процесі зростання, вимагав первісного усвідомлення і керунку.

Розгляд поступового формування таланту привів критика до висновку, що найхарактернішою для поетеси є сфера сучасних соціальних тем і мотивів. Він констатує:

«Досі вона любувалася природою, витала в сфері якихсь абстрактних людських відносин і абстрактного патріотизму; відтепер вона почне пильніше придивлятися дійсному життю і тим реальним відносинам людської суспільності, на яких виростає і щоденне горе і великі ідеальні змагання до свободи і рівності» [2].

Своєрідним у стилі письменниці є те, що суспільні мотиви вона сповнила духом мужності і боротьби. До теми боротьби Леся Українка підходила як поет, і то переважно як поет ліричного складу. В свій час, базуючись на творах 1884—1898 рр., критик висловив гіпотетичну думку, що ліричність є основою хисту письменниці, хоча тут же відзначив синкретичне поєднання засобів різних літературних родів:

«Її талант — ліричний, але не вузько суб'єктивний; їй удаються й епічні і драматичні форми, але тільки тоді, коли вони являються тільки формами її могутньої лірики. Чиста епіка і чиста драма не входять, як нам здається, у обсяг її таланту» [3].

Пізнішими творами Леся Українка довела, що і драматичний, і епічний способи письма були властиві її творчій вдачі на повну міру. Проте Франко мав абсолютну рацію в тій частині своєї оцінки, в якій застеріг епічні й драматичні елементи в ліриці, визначив не вузько суб'єктивний, а широкий громадянський характер тематики.

Думки письменниці не завжди вкладались у ліричні форми поезії; їй часом хотілось не тільки проголосити готовність до бою, але й показати людину в бою. Вона

[1] І. Франко. Твори, том XVII, стор. 293—294.
[2] Там же, стор. 243.
[3] Там же, стор. 253.

робить це не описами, а зображенням конфліктів, контрастів, приступних для розмірів і засобів ліричної поезії. Саме так, наприклад, побудувала Леся Українка вірш «Порвалася нескінчена розмова». У ньому викладається суперечка між двома співбесідниками, з яких один заперечує, а другий визнає і доводить дійовість тужливих пісень. Поетеса — а це є виклад її переконання, — різними логічними доказами, викладеними в образній формі, обстоює і боронить своє твердження. Захист і аргументація ідеї складають зміст вірша.

Коли б кайданів брязкіт міг ударить
Перуном в тії заспані серця,
Спокійні чола соромом захмарить
І нагадать усім, що зброя жде борця;

Коли б та зброя здійнялась до бою,
Загомоніла б так, мов туча градова,
Тоді б замовкли вже самі собою
Кайданів брязкіт і такі слова... [1].

Розуміння антагонізмів у житті є тією лінією, по якій ішов розвиток таланту і стилю письменниці, — саме на це наголошує Франко в своїй пораді:

«Загалом треба сказати, що серед того вагання в творчості нашої авторки чимраз частіше прориваються смілі ноти, охота до життя і до боротьби, а разом з тим розширяється її світогляд, поглибляється розуміння життя і його глибоких антагонізмів» [2].

Зображення антагонізмів часто обумовлювало характерну для стилю Лесі Українки систему образів-антитез. Розробляючи тему значення художнього слова у вірші «Де поділися ви, голосні слова...», письменниця і заперечує чужі й ворожі їй розуміння, і стверджує близькі та прийнятні. Контрасти весь час чергуються. Німе й неміч-не, тимчасове і скороминуче слово порівнюється з весняною водою:

Розточилися ви, як весняна вода,
По ярах, по байраках, по балках [3].

Бажане слово, що його з такою жадобою прагне поетеса, уявляється їй зовсім через інші образні аналогії. Вода

[1] Леся Українка. Твори, том I, Київ, 1951, стор. 166.
[2] І. Франко. Твори, том XVII, стор. 246.
[3] Леся Українка. Твори, том I, стор. 191.

буває не тільки марнотратним весняним шумовинням, але й незміреною міццю буремного моря:

Чом не станете ви, як на морі вали,
Не гукнете одважно до неба,
Не заглушите туги прибоєм гучним,
Не розіб'єте смутку моєї душі
Міцним напрасним натиском бурі?

Так сформувались характерні ознаки стилю Лесі Українки, в творчості якої виступає розуміння істини і життєвих контрастів, а не тільки їх відчуття, визвольний пафос поєднується з образною аргументацією. Франко не тільки констатував ці ознаки, але й теоретично обгрунтував, підтримав їх своїм авторитетом відомого письменника і критика.

Третім пунктом у програмі Франкової «Літературної школи» було визначення природи ліричного образу. У початківців завжди виступають дві слабості, наслідок нерозуміння своєрідностей літературного роду: загальщина в описі чуття, емпіричне відтворення суб'єктивності. Проти цих слабостей Франко бореться в кожному випадку, при всякій нагоді.

Звернімо на хвилину від питань вузько жанрових до загальнолітературного процесу, який у Франкові часи в значній мірі визначився його теоретичною працею.

Дві генеральні вимоги ставили його виступи перед новою генерацією письменників, які відкривали нове сторіччя: ближче ставати до суспільного життя і глибше зазирати в душу людини; це незалежно від жанру: лірика мусить бути громадсько важливою, проза — глибоко психологічною.

У багатьох відношеннях повчальний досвід Франка — історика літератури в розгляді еволюції творчого методу. Не обов'язково кожне нове покоління вводить новий метод, але чимсь воно його змінює, збагачує — такий загальний закон новаторства, один з основних в естетиці.

Варто відзначити істотну слабість, яку проявляємо ми, радянські літературознавці, при огляді історії реалізму в українській класиці. Якісні відмінності методу, що з'являються на різних етапах, майже не відзначаються; елементи творчого методу використовуються для означення однотипності, без врахування безконечної різноманітності явищ.

Але ж ясно, що розвиток сучасного літературознавства мусить проходити під гаслом вдосконалення конкретного аналізу — етапів, течій, стилів.

І саме тут ми можемо спертись на критичну практику Франка.

Візьмемо для прикладу, як він тонко і в багатьох планах визначив новаторські риси реалістичної новелістики кінця XIX — початку XX століття. І це робиться не для того, щоб принизити або зменшити значення великих реалістів 70—80 рр., їм критик віддає належне повною і заслуженою мірою; мета критика інша — усвідомити характерне і неповториме, що прийшло як природна зміна:

«Коли давніша повість чи то новела — не конче натуралістична, а й загалом — усе мала ціхи більш або менше докладно локалізованої події з мотивованою зав'язкою, перипетіями і розв'язкою, отже виглядала як здвигнений після правил архітектоніки більш або менш солідний будинок, то новіша белетристика робить зовсім інше враження»[1].

Хоч вказаний літературний процес лише починався, критик уже зумів відзначити його прикметні риси: увагу до внутрішніх, душевних конфліктів і катастроф, до мелодійності слова і ритмічності викладу, застосування смілих і надзвичайних порівнянь, стислих речень. Про глибину психологізму у новелістів вказаної течії Франко пише, що вони нібито проникають в душі своїх персонажів і освітлюють їх зсередини сильною лампою.

Реалізм зберіг своє значення провідного творчого методу і на початку XX ст., але в багатьох своїх компонентах зазнав важливих змін. Без їх врахування не можна збагнути своєрідних стилів Коцюбинського, Кобилянської, Стефаника, Мартовича, Черемшини й інших прозаїків кінця XIX — початку XX ст.

Обстоюючи всебічний розвиток літератури, усіх її жанрів, Франко виступив борцем за поезію у нашому столітті. У спеціальній статті «Наша поезія в 1901 році» він звертається мовби з новорічним посланням до літераторів і читачів із закликом розвивати і любити лірику. Висміюються ті редактори, які бояться «зливи віршів» і, на-

[1] І. Франко. З останніх десятиліть XIX в., ЛНВ, 1901, т. XV, стор. 129.

віть не читаючи, кидають в темний кут усі рукописи — і полову, і зерно, і справжнісінькі перлини.

Франко висловив свою радість з приводу того, що в редагованому ним відділі «Літературно-наукового вісника» під назвою «Наш альбом» знайшлось «більше, ніж звичайно бувало досі, місця нашим поетам, особливо молодшим» [1].

Франко мав сміливість у провідному журналі заявити, що культура народу вимагає невпинного кількісного зростання поезії:

«...Невважаючи на нарікання неприхильників поезії на поетичну гіперпродукцію наших авторів, на ділі наша поетична продукція дуже скупа» [2].

Але одна справа виборювати право поезії теоретично, а друга — стверджувати своє місце практикою. За поезією варто воювати тільки тоді, коли вона «хороша і різна».

Франко, як наставник, учив молодь творити «різне» — майстерності авторського стилю.

Франко вчив молодь творити поезію «хорошу», що для нього визначало малювати конкретні образи чуття, важливі для суспільності.

Павла Думку критик наполегливо відучує від загальщини, штампів, користання чужими «мистецькими блоками». В часи Франка такими штампами ставали народнопісенні постійні деталі, з яких епігони будували свої немудрі поетичні споруди.

«Нинішній поет, — повчає Франко, — не буде нам казати: «Ой горе, горе бідному на світі», бо слова ті, хоч правдиві, але занадто загальні, — він постарається показати нам бідного чоловіка... Се називається латинським словом «індивідуалізовання» [3].

Загальщина має в ліриці й іншу форму, ще більш шкідливу, до того й замасковану. Це тоді, коли поет відвертається від усього реального, а пише про абстрактні чуття, абстрактну душу. Про подібний спосіб творення ліричного образу Франко виступив найрізкіше в огляді «З нашої поетичної ниви». Поета Глушкевича критикує він нещадно за те, що він відірвався «від рідного грунту,

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 332.
[2] Там же, стор. 334.
[3] Там же, стор. 158.

якого в його віршах не нагадує анічогісінько, від усяких партійних чи національних контроверсій, що порушують у нас суспільну думку, від усяких «проклятих питань», сумнівів, протестів та проблемів... лишилася тільки зовсім абстрактна, безтільна гола *душа*...» [1].

І ще проти одного виду абстрагування, загальщини воює Франко — це проти рожевих ідилій, які тепер у нас звуть «лакуванням», а Франко з повною підставою вживав більш різкого терміну, називав «гашишем», наркотиками.

Після цих пунктів заперечень ствердна програма стає уже ясною; вона проголошувалась і демонструвалася неодноразово, найвиразніше в статті про Лесю Українку.

«Літературна школа», як і всяка інша, потребує дисципліни; тому вихователь був суворий у критиці, об'єктивний у визначенні слабостей, вимогливий і до успішних виступів молодих поетів.

Початківець, як і школяр, потребує контролю, індивідуальних завдань; кожна стаття чи лист Франка не кінчається аналізом написаного, а підказкою теми, можливої нової роботи, тим, що він сам називав «заохотою».

Педагогіка має своїх класиків. Як показують приклади Максима Горького, Франка, є такі майстри виховання і по «літературних школах». Не треба копіювати Франкову роботу з молодими, надто радикально змінилися обставини, але є багато в ній повчального у програмі, методах, у живій практиці і для тих, хто вчить, і для тих, хто учиться.

Особиста праця Франка обірвалася фізичною смертю; тут мусимо перейти до іншої площини, коли «школа» продовжує функціонувати як традиція.

2. ОСНОВНЕ У МИСТЕЦЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

Не тільки Франко, а майже ніхто з його найближчого літературного оточення не прийняв безпосередньої активної участі в радянському літературному процесі. І разом з тим з числа українських класиків, поряд з Шевченковими, творчі й теоретичні принципи Франкової школи найбільше впливали на поетичну сучасність.

[1] І. Франко. Твори, том XVI, стор. 363.

В розумінні впливів не хочемо стати на добре протоптану, хоча й плутану стежку «парного співставлення». А до неї вже починають підходити деякі охочі, пишучи про «вплив» Франкових «тюремних сонетів» на «Березу Картузьку» Гаврилюка, Франкових сатир на «День отця Сойки» Тудора і щось подібне.

А чи не нагадують всі ці безконечні паралелі «мотивів», а потім й окремих образів та зворотів теорію компаративізму? З тією хіба відмінністю, що у одних мова йшла про мандри сюжетів, а у інших про «запозичення» фразеології, техніки. Адже наслідок досліджень, часом уже трудомістких, і у тих, і у других один — відмова в оригінальності.

Особливо пустопорожнім виглядає цей метод в прикладанні до Франка, який ціле життя вів війну проти всякого епігонства, «пережовування не так думок, як слів і зворотів». Остання фраза адресована Франком до слів і зворотів Шевченка; навіть у нього критик не радив брати деталі для монтажу чи аплікації.

Шануючи теоретичні погляди Франка і навчаючись на них, не будемо провадити розшуків уламків, силоміць приладнаних на чужому місці; те, що справді є плідним як традиція, виявляється в більш грунтовний спосіб.

Спробуємо дати відповідь на те, яка була історична доля поезії Франка, її громадянських, філософських мотивів, її образної системи і здобутків віршової техніки без перебільшень і силувань, розуміючи, що нова поезія породжена живою сучасністю, а не іманентним процесом, породжена талановитими творцями-новаторами. Для розв'язання деяких проблем майстерності радянської лірики спогад про майстерність Франка буде плідним.

Однією з характерних ознак літературного життя сучасності є не тільки увага, але й вимогливість до майстерності і стилю, яка в однаковій мірі адресована і до письменників, і до критики.

Існують серйозні слабості у розгляді творчості митців сучасного. В першу чергу вони полягають в тому, як на це справедливо і часто вказується, що об'єкти аналізуються переважно в одній площині — ідейно-тематичної еволюції.

Для переборення слабості була мобілізована увага суспільної думки і на з'їздах радянських письменників, і в ході дискусій останнього часу. Подібне положення

висловив К. Федін у статті, вміщеній в газеті «Правда» 15 грудня 1954 року:

«Преса справедливо закликає критику покінчити з пережитками вульгарного соціологізму, з нехтуванням майстерністю письменника і не вважає своє завдання закінченим, якщо побіжно переказана ідея твору, бо елементи, що складають його форму, є плоть і кров мистецтва».

Свідомість потреби розглядати «плоть і кров мистецтва» — існує, але уміння, досвіду, традицій ще порівняно мало. Тут варто відмітити й іншу слабість нашої критики — прагнення до встановлення спільності між явищами і неувагу до своєрідних індивідуальних виявлень.

Нам здається, що розвиток сучасного літературознавства мусить проходити під гаслом аналізу конкретних проявів; тому ми пропонуємо, крім визначення ідейних напрямів і методів, видів і жанрів, застосовувати ще й такі категорії, як творчі течії та індивідуальні стилі.

Течії і стилі, як реально існуючі, згадуються в останні часи досить часто, переважно письменниками, але рідко застосовуються практично — літературознавцями і критиками.

Що включається в розуміння течії? До яких сфер людського інтелекту звернені твори, належні до різних течій? Свідомість людини чи людства включає різні елементи: чуття, розум, знання, життєвий досвід тощо. Письменники можуть звертатись своїми образами до всіх цих елементів, але можуть надавати певним з них перевагу, провідну роль. Таке виділення певних елементів обумовить і матеріал, і асоціативність тропів, і словарний склад творів.

В громадянській ліриці, наприклад, утворились різні течії,— одна з переважною настановою на свідоме, інтелектуально-розсудливе сприймання, з апеляцією до людського розуму, знання, досвіду,— і друга,— яка основний наголос робить на емоційності світосприймання і читачівській реакції.

Один і той же напрям і жанр реалістичної громадянської лірики мав в історії української класичної поезії різні виявлення під пером різних письменників. Візьмемо для прикладу найтісніше між собою поєднаних поетів — Франка і Грабовського; для яких громадянська лірика становила, безумовно, головну галузь творчості. Більше того, візьмемо у них вірші з подібними фабулами, моти-

вами. І то помітимо відмінність у сфері образних аналогій.

У Франка в поезії «Товаришам із тюрми» — широкі узагальнюючі розуміння, які викликають у читача програмно-політичні роздумування, звернені до його міркувань про суспільство, державу, громадську діяльність:

Наша ціль — людське щастя і воля.
Розум владний без віри основ,
І братерство велике, всесвітнє,
Вільна праця і вільна любов.

У своєму «тюремному звертанні» П. Грабовський також сповнений запалу політичної боротьби, проголошує війну світу кривди й насильства. Але в пафосі поета переважають звертання до серця читача, до тих явищ, які викличуть приплив почуттів:

Прощай, коханий ляше-друже!
Час розістатись настає.
А як болить, як б'ється дуже
Від туги серденько моє.
Одно гадали ми з тобою,
Шукали одного шляху,
І от зійшлись в тюрмі з журбою,
Найшли недоленьку лиху [1].

Крім «сердечної туги» і «лихої недоленьки» в цьому ж вірші Грабовського є алегорія «дороги, заростої колючим терном», «журби вселюдської сльоза» і т. д. Стає очевидним, що характер пафосу, його образне вираження тут в чомусь відмінне від Франкових.

Звернемось ще до одного прикладу, більш близького до нас і за матеріалом, і за часом. Коли кінчалась Велика Вітчизняна війна, чуйні радянські митці уже почали говорити про наступаючу добу мирної радісної праці. За ідейним спрямуванням вірш Бажана «Будівничий» цілком аналогічний до вірша Малишка «Дівчина з моєї артілі». В обох випадках поети прагнуть дати ліричні портрети радянських людей, що, виходячи з виру боїв, повертаються у звичні обставини професій. Образ будівничого у Бажана вимальовується з його уявлень про майбутність міста; поет веде оповідь про думи свого героя, так, щоб

[1] П. Грабовський. Поезії, Київ, 1953, стор. 82.

уява читача також напружувалась в умоглядних картинах майбутніх будов:

Заглиблений в думи зодчий
Продовжує вперто йти.
Обходить страшні квартали
Змертвіння і пустоти,
Крізь згарища і обвали
Продовжує вперто йти.
І ставить на мертві будови
Робіт життетворних знак [1].

Руїни міста малюються тропами загального змісту — квартали змертвіння і пустоти; порив художньо-архітектурного планування передається алегорією чисто розсудкового змісту,— робіт життетворних знак. Усім образам поета ніяк не можна відмовити ані в експресії, ані в емоціональній насназі, але досягається це все в першу чергу напругою думки.

Зовсім іншими засобами емоціональної експресії реалізує свій задум Малишко, пишучи також про повернення до праці, про радість близького наступного:

Ти з солдатами своїми,
Поміж вирв і темних піль,
Із старими й молодими
Повертаєшся в артіль.

. . . . . .

Щоб сміялося, світилось
Щастя в рідній стороні,
Щоб пшениця колосилась
На багаті трудодні... [2].

В обох випадках: і з дожовтневої, і з сучасної творчості, мова йде не про різні авторські розуміння чи полярно відмінні теми; ні, вони між собою зближені максимально. Справа в іншому: поети одного типу більш охоче пишуть про людські роздуми і звертаються до тих образних аналогій, які викликають роздуми, а інші талановиті митці свій хист спрямовують на фіксацію чуттів всього того, що чуття поглиблює й виховує.

Шевченків геній визначив різні лінії розвитку україн-

[1] М. Бажан. Твори, том І, Київ, 1946, стор. 176.
[1] А. Малишко. Вибране, Київ, 1949, стор. 272—275.

ської поезії. Тут була ніжна, майже елегійна емоційність, оповита сердечним теплом. В часи Шевченка ця емоційність набирала неминуче смутних виявів. Елегійні ноти з часом могли і розвіятись, але чуттєвість, сердечність вислову лишилась тривалою традицією, сформувала романтично-чуттєву течію в лірици, що дожила до наших днів.

Шевченків досвід визначив ще й іншу, не менш плідну і в мистецькому відношенні течію: інтелектуальної рефлексуючої лірики, що її розвиток привертав видатні поетичні сили і в XIX столітті, і в наш час. Це був голос мудрого судження, мужнього волелюбства, сміливого розумового рішення. Щодалі ускладнюючись, поезії Шевченка ставали глибшими по мислі, охоплювали все ширші обрії розумінь та асоціацій; їх інтонації ставали все вільнішими, ораторсько-патетичними.

Як майже всі загальні мистецькі категорії, течія не є часовою, точніше тимчасовою появою, але розвивається, трансформується впродовж кількох поколінь, передається, як естафета, від попередників до наступників. Радянська література народилась не лише на безпосередньому досвіді Тараса Шевченка, а й на грунті історичного розвитку його традицій, поширених і збагачених ще кількома поколіннями митців, в першу чергу Іваном Франком.

Нормативна поетика розглядає тільки ті асоціативні образи-тропи, які звернені до чуттів людини. Поза увагою лишилась друга група засобів творення образу, коли поет звертається до читачівської свідомості. Поети інтелектуально-рефлексуючої громадянської лірики навіть здебільшого викликають в уявленні читачів загальні поняття, звертаються до політичних, наукових, етичних категорій. Іван Франко пише:

Вічний революціонер
Дух, що тіло рве до бою,
Рве за щастя, поступ й волю...

В поетичному арсеналі Лесі Українки ми раз у раз зустрічаємось з метафорою та алегорією. Здебільшого вони мають розгорнутий характер, на зразок паралелізму в народній пісні, заповнюють зміст строфи або навіть цілого ліричного твору. Леся Українка загальносуспільні чи наукові категорії обирає для творення тропів. Характерні в плані добору асоціацій образи вірша «Гострим

полиском хвилі спалахують». Це пейзажна поезія про бурю на морі. Але поетесі недосить метафоричного дієслова «хвилі спалахують», та епітета «гострим полиском», звернених до чуттєвого сприймання. Вона дає метафору-паралелізм на всю другу половину строфи, аналогія якої звернена до суспільного життя народів:

Наче військо мечами двусічними
Хоче знять вражі голови з пліч [1].

В другій строфі вірша паралелізм до пейзажного малюнка ще докладніший і ширший: блиск і гомін моря порівнюється з народним повстанням:

Се неначе повстання гуде,
Наче сила народна узброєна
Без упину на приступ іде.

Подібні розгорнуті метафори є і в інших строфах вірша. Характерним у поетичному засобі є те, що персоніфікований паралелізм береться із суспільної діяльності людини, ніби автор хоче показати напрям думки свого ліричного героя в цьому річищі. Метафора своєю асоціацією набрала більшого значення, ніж опис, ідейний акцент зроблений на ній.

В інтелектуальній лірици тропи можуть бути взяті з наукових галузей знання. Франко і Леся Українка часто користалися матеріалом з життя різних народів і часів, їх історії та творчості. Часом це не була історична поезія в повному розумінні слова, хоча в ній витримувалась ретроспективна достовірність і національний колорит. Минувшина та зарубіжне життя ставали в таких випадках своєрідним образним засобом, по аналогії зближувались з сучасністю та життям рідного народу. Тут поети звертаються не до чуттєвих рефлексій, а до знань, виховання читача. Як подібний матеріал вплітається в образну тканину, можна бачити на прикладі вірша «Товаришці на спомин» Лесі Українки.

Згадується юнацька сходка, сповнена запальних розмов. А потім виникає побоювання, що дух покори, як ідеологія рабства, може пересилити благородні пориви. І на доказ того, що навіть невільникам не личить «лагід-

[1] Леся Українка. Твори, том I, стор. 232.

ність голубина», виступає згадка про одвагу Спартака:

А хто ж були ті вояки одважні,
Що їх зібрав під прапор свій Спартак?..[1]

Воскрешений з двохтисячолітньої давності образ ватажка рабів-повстанців тут є тільки алегорія, але така, що викликає в асоціативній пам'яті згадку про історичний приклад ненависті, помсти, мужності.

Образ Прометея в «Лісовій ідилії» Франка, вжитий трохи пізніше від Лесі Українки, відіграє ту ж саму роль.

Так сформувалась одна з найважливіших течій в історії української поезії, розпочата Шевченком, розгорнута Франком, завершена діяльністю Лесі Українки.

Це не значить, що творчість перелічених чи не названих художників слова, належних до одної течії, не має відмінних емоціональних тонів, а тільки те, що тон «сталі» був у них часом сильніший тону «ніжності», що голос розуму ніколи не втишувався перед голосом серця. В ліричних творах аналізованої течії виступає розуміння істини, а не тільки її відчуття, визвольне прагнення єднається з науковою мислю. Це був художній вияв того положення, що революційні прагнення були не лише стихійні, але й усвідомлені великим досвідом українського народу, його розумом, його культурою.

Українській літературі, так само, як і її російській посестрі доводилося бути не тільки специфічно мистецькою ідеологією, а й об'явом інших галузей духовного життя, тому такі сильні і традиційні в ній громадянські інтелектуальні та філософські тони. Не тільки за темами і мотивами, але й за характером образних засобів течія відрізнялась від інших форм поезії, що найбільш наочно видно з своєрідностей її тропів, їх асоціативних сфер.

Говорячи про одну із течій, визначену традицією Шевченкової, а далі Франкової муз, про поезію інтелектуальну, про патетичну лірику, в якій висловлена думка,— не трудно помітити її плідність у сучасній українській лірриці.

Естетика радянської доби визначається зокрема тим, що людина нашого суспільства — маємо на увазі найбільш широкий загал — живе розсудковим життям в

[1] Леся Українка. Твори, том I, стор. 114.

більшій мірі, ніж людина минулого: свідоме політичне життя більш розвинене, як розвиненішим стало й наукове мислення в масах. Звідси неминучий розвиток громадянських поетичних мотивів, розвиток узагальнюючих образів, поширення словникового складу художньої літератури за рахунок політичної і публіцистичної лексики.

Така течія існує в усіх літературах народів СРСР, маючи на чолі найвидатнішого поета радянської доби — Володимира Маяковського.

В українській поезії вона представлена іменами Тичини, Бажана, із старших поетів ще й Терещенком та Доленгом, з середнього призову — Первомайським та Дмитерком, з наймолодшого — Підсухою і численними іншими авторами всіх поколінь.

Зрозуміло, що це зовсім не означає одноголосності кожного з названих письменників, ми вказуємо лише на домінуючий напрям, спільний для кількох поетів.

Відмінними ознаками поетів названої течії є не тільки особливість тематики і мотивів, але й образної системи. В основу поетичного образу часто береться не конкретизоване, а саме узагальнене типове явище, яке, проте, викликає емоцію. Поезія «Зелен-золот» Тичини виявляє ліричні мотиви в такий спосіб. Радість громадянина від всенародного схвалення нової Конституції викликає в уяві такі положення, які в загальних рисах характеризують могутність Батьківщини. Ці політичні визначення стали властивістю мислення радянського громадянина, його внутрішньою свідомістю — їх поет включає в образну тканину твору:

Герб радянський: Серп і Молот —
Зелен-золот пишний край!
Герб між колосом пшениці —
В сталі — криці пишний край![1]

Тут емоція виражається згадкою про символічні ознаки Вітчизни, а відомо, що це є найбільш умовні і узагальнені означення дійсності. Й інші образи названого вірша будуються на категоріях часто вживаних в публіцистичній, ораторській і врешті в розмовній мові народу.

В усіх подібних випадках поетика Тичини базується на властивості людської психіки, яка полягає в тому, що категорія громадського значення будить особисту емоцію.

[1] П. Тичина. Вибрані твори, том I, Київ, 1946, стор. 239.

Є вони, такого типу загальники, і в поезії Івана Франка, і то дуже часто, і в різних збірках. На зразок:

Правда против сили!
Боєм против зла!
Між народ похилий
Вольності слова!

З світочем науки
Против брехні й тьми —
Гей, робучі руки,
Світлії уми! [1]

Зрозуміло, що в умовах колосального зростання політичної активності мас, поширення знань й інших форм розумового прогресу, збільшення типової ваги «загальних» образів в громадянській поезії виявилося неминучим.

Миколу Бажана часто приваблює тема колективного радянського труда, який у нього описується в урочистому тоні, святковими пишними тропами різноманітних асоціацій:

Це — труд небувалого людства
Підносить трофеї свої
І зело, могутнє, як атом,
І атом, розквітлий, як айстра,
І формулу, плідну, як сім'я,
побідно підносить творець [2].

Широке уявлення про труд, фізичний і розумовий, щире захоплення ним людиною інтелектуально розвиненою, могло викликати подібне синкретичне переплетіння образів зела, айстри й атома. В психічній реакції читача воно й викликає закономірну для сучасності комплексну чуттєву реакцію.

О. Підсуха вважає можливим навіть у ліричний пейзаж, правда, для протиставлення, ввести філософську думку і термінологію:

Цвітуть каштани все життя
Одним і тим же цвітом.
А ми —
і в цьому зміст буття! —
Пишніше з кожним літом [3].

[1] І. Франко. Твори, том X, стор. 37.
[2] М. Бажан. Твори, том I, стор. 75.
[3] О. Підсуха. Героїка, Київ, 1951, стор. 22.

Розподіл поезії, класичної чи сучасної, на течії не може здійснюватись механічно — схематизм є таким же ворогом критики, як і всякого іншого виду літератури. Було б справжньою бідою для літератури, якби той чи інший автор, «зарахувавши» себе до облюбованої течії, почав добирати всі засоби так, щоб виключити все, що могло б його зблизити і з іншою течією, в головному або в другорядному. У талановитих поетів — приклад Франка тому перший доказ — гармонійно поєднується і розум, і чуття, ознаки і першої, і другої течій, хоча перевага одних рис і ознак над другими цілком можлива і то в різних пропорціях і співвідношеннях.

Зрозуміло, що представники течії чи «форми» мають не тільки спільні означення, але й індивідуальні риси. Отже, течія в свою чергу складається з індивідуальностей, із стилів особистих, притаманних кожній мистецькій натурі.

Чим сильніший талант письменника, тим повніше він виражає найсуттєвіші властивості творчої течії, але виражає своєрідно, власним «почерком». Звідси прагнення письменника до новознайдень форми не тільки впродовж всієї творчості, але й, кожному окремому творі.

«Відкрити «секрет» поезії, — пише М. Ісаковський, — це означає визначити своє місце в ній, зрозуміти, що саме ти можеш зробити в поезії і які поетичні засоби для цього маєш, уміти використати ці засоби з максимальними результатами.

Але цього зовсім ще недосить. Навіть в межах поезії, створеної однією людиною, не можна користуватися однаковим «секретом», винайденим назавжди. Такого «секрета» не може бути. В кожному окремому творі поета, — якщо, звичайно, цей твір по-справжньому талановитий, міститься вже свій особливий «секрет» [1].

Як у кожного талановитого художника, у Тичини від перших виступів в літературі накреслились риси індивідуального стилю. Вони в подальшому змінювались, трансформувались, набирали виразності. Він часто виступає ініціатором у розробці важливих тем, у винаходженні нових форм, править за приклад для інших; в його діяльності відбилась і невтомна зростаюча сила, і супереч-

[1] М. Исаковский. О секрете поэзии. Зб. «О писательском труде». Москва, 1953, стор. 77—78.

ності, що їх переборювали на своїх шляхах радянські письменники.

Глибина сприймання життя і організованість форм відображення виявились в композиції збірок Тичини так само, як і у Франка. Він постійно подає вступний вірш, який відіграє роль заспіву, здебільшого об'єднує окремі вірші у цикли, розташовує їх не випадково і не за часом написання, а за внутрішньою логікою і змістом. Багато разів перевидає автор свої збірки поезій, але жодного разу він не змінив порядку розташування творів у них.

Важливим моментом стилю Тичини стає ритмомелодика; експерименти автора над фразою та її ритмічним рисунком, архітектоніка строфи і цілого вірша були для української літератури по-справжньому новаторськими, але загальні принципи були сприйняті від Франка. Ритміка вірша в цілому нагадує принципи симетрії українського народного орнаменту: повне збігання загальних форм і велика різноманітність у деталях.

Структура строфи повторюється так послідовно, ніби віршовий текст розраховувався на пісенну інструментовку. Але автор ніколи не переносить форми строфи з одного твору до іншого, складає спеціально для кожної нової речі, відповідно до її змісту, винаходячи нові розміри й ритми. Принцип Маяковського «заново ритму мірка» по відношенню до змісту послідовно здійснюється Тичиною.

Своєрідністю художнього обдарування Тичини є те, що він ніколи не обмежується тематичними пошуками, але водночас проводить новаторські експерименти в галузі форми. Уже в книгах «Плуг» і «Вітер з України» гармонійно поєднувалось ідейне зростання письменника із вдосконаленням поетичної форми, з великою новаторською роботою над мистецтвом слова.

Все більше проявляється властивий для стилю Тичини філософський роздум, вживаються образи максимального інтелектуального наповнення. Принципи стилю виявляються і в громадянській ліриці з широкими узагальненими мотивами, і в інтимних особистих темах, в яких з'єднується власне почуття автора з колективом, і в спеціальних циклах наукової лірики на теми пізнання світу та законів існування всього сущого і в природі, і в суспільстві. Стиль виявляється в багатозмістовній символіці, схожій на символ Молота Каменяра у Франка.

Таким символом нового життя у Тичини є образ Літака у збірці «Вітер з України». Це уособлення темпу, технічного прогресу, військової непереможності — категорій, найдорожчих для радянської людини. Саме звідси, з уважно спостереженої сучасності і виростає поетична деталь у письменника. Він включає її у кілька творів збірника — але робить це щоразу інакше: «На хуторі», «Великдень», «Плач Ярославни II». В тому й полягає хист автора, що манера викладу матеріалу, образу варіюється ним буквально для кожної, бодай найменшої речі.

Нормативна поетика майже виключно звертала увагу на систему тропів, що апелюють до почуття читачів. Про Тичину також часто пишуть як про майстра «зорових», а ще більше «звукових» образів. Але поза увагою дослідників лишається велика група тропів інших психологічних аналогій, звернених до свідомості читача. А цією останньою системою тропів Тичина так само, як Франко і Леся Українка, користається найбільш широко.

В його ліриці, особливо починаючи від тридцятих років, можна помітити своєрідну систему «градацій» — від конкретної емоції до узагальненої оцінки і усвідомлення явища. Наприклад, поет пише про сучасну пісню, висловлює свої почуття і естетичні судження про її роль. Чотирирядковими шеренгами емоціональних епітетів висловлює автор своє враження від співу:

Розцвітаймо піснею, писаною, усною,
Освіжаймось росною, завше земноносною,
Щиро-прямовисною, усною прекрасною! [1]

Але такий емоційно-підкреслений поворот мотиву не обмежує засобів, які чимдалі стають більш загальними. Вимоги до пісні звучать як формулювання:

Тут не смій ізбочити, правді десь перечити:
спів не можна мучити, — ділом треба значити...

І найширших узагальнень досягає поет, коли остаточно висловлює свою думку про зв'язок пісні і життя:

Спів реальним живиться...

---

[1] П. Тичина. Вибрані твори, том I, стор. 240.

Ідейно-творче зростання Тичини у тридцятих роках відбилося на принципах композицій його віршів усіх жанрових форм. Типова для періоду «Плуга» лірична мініатюра не вимагала особливої вигадливості для планування матеріалу. Вимоги змінились і посилились пізніше, коли матеріал став складніший, а часто і ширший за об'ємом.

У Тичини немає стандартних композицій, бо основне його естетичне правило — творити кожну річ заново в усіх її компонентах. Але принципи творення композицій склались, і то дуже оригінальні. Тут Франкові принципи були продовжені і довершені.

Тичина майже не знає таких елементів, як кінцівка чи кульмінація, — він весь смисловий вантаж, так би мовити, розподіляє на кілька точок, на всі розділи твору.

Візьмемо для прикладу композицію вірша «Партія веде». В ньому вісім строф, з яких перша і остання повторюються майже тотожно. Але всі останні строфи розробляють самостійні мотиви, однаково змістовні, важливі, значущі. В «Пісні про Кірова» відбувається перегук місць і міст, в яких жив більшовик-ленінець; зміна географічних пунктів нашої Вітчизни обумовлена хронологією географії героя, але жодному з них у творі не надається значення головного, «кульмінаційного».

В лірично-пісенних і ораторсько-патетичних творах Тичини буває так майже завжди. Письменник відбирає тільки найважливіше, в рівній мірі істотне, а додатковому не надає місця. Це зовсім не означає, що у автора не виникає потреби виділити певні місця, але робить він це іншими засобами, а не вживанням так званої «аристотелевої кривої».

В першу чергу треба тут вказати на прийоми повторів цілих частин, рядків або окремих слів. У «Партія веде» повторена перша строфа, у «Пісні про Кірова» — приспів, в інших випадках тільки речення чи частини речень. Це прийом — популярний у піснях, народних і літературних. Але застосовує його Тичина творчо, винахідливо.

Важливою формою повторення у пісні є рефрен. Тичина поширив його застосування з ліричної пісні на інші ліричні жанри, на звичайну політично-ораторську поезію, на ліро-епічний портрет тощо. Але водночас він реформував і саму сутність рефрену, наситивши його самостійним змістом, подовживши до кількох строф, ускладнивши

форми. Основний виклад матеріалу у «Пісні молодості» ведеться строфою-катреном:

Значить, есть у нас ті соки, що коріння поять.
Єсть плоди червонощокі, що к зимі достоять.
Ті майстри, що дім будують і подвір'я строять.
Юнаки, що завше норму удвоять-потроять [1].

Але у приспіві зміст подається не менш значний, і вкладений він навіть просторіше, ніж основний текст:

Дружбою ми здружені,
Батьківщино-мати,
в наші дні напружені
що нам треба знати? —
Чи це ворог чорний, білий,
чи від злості посивілий,
а чи жовто-голубий,
просто
бий!
Просто, просто, просто бий!

Рефрени Тичина інколи творить з двох або більше строф, в одному і тому ж творі він подає два рефрени, чергуючи їх в залежності від розгортання теми у вірші.

Тичина чимдалі більше звертає увагу на творення строфи — у нього дуже рідкі твори без строфічного поділу. В композиціях поета строфа є найважливішою смисловою одиницею. В творах тридцятих років вона уже рідко обмежується катреном, здебільшого будується на сімвісім і більше рядків; в свою чергу кожен рядок включає по сім-вісім стоп. Але зате тип виробленої строфи строго повторюється протягом всього віршованого твору. В історії української поезії після Франка Тичина чи не найбільше працював над строфікою.

У такій просторій частці композиції, як строфа, у Тичини виникає потреба дальшого розподілу і розташування матеріалу, смислових і тональних акцентів. Такими засобами стають тавтології, прийоми яких Тичина розробив докладно і розгалужено. Поширеним способом виділення головного мотиву стає часто скорочений чи подовжений в порівнянні з іншими рядок. Найкоротший рядок, інколи одне лише слово, стає головним у строфі; автор прагне поставити його десь наприкінці великого речення-періоду — передостаннім від кінця.

[1] П. Тичина. Вибрані твори, том I, стор. 244.

Індивідуальний стиль Тичини так само трудно визначити якимись уривчастими окремими рисами, як і стиль кожного значного таланту; він має свою тривалу еволюцію, проходив у складних і суперечливих обставинах, являється в різних категоріях. Лише приблизно охопивши деякі з них, можна сказати, що стиль поета визначається у галузі тематики широтою узагальнень, в галузі поетичних засобів — використанням тропів великого інтелектуального спрямування, в галузі ритміки — суворою організацією всіх звукових елементів віршування і винаходженням ритмічних «гулів» буквально для кожного поетичного твору. У Тичини логічно організовані всі елементи творчості, починаючи від композиції книги, циклування віршів, і до форми строфи та поетичного синтаксису.

Якщо шукати аналогічні приклади в історії української поезії, то в першу чергу треба пригадати «школу» Франка.

Прийнятність запроваджених нами методів аналізу течій та індивідуальних стилів можна перевірити й на творах інших поетів. Зробимо це на прикладі творчої історії Миколи Бажана.

Будучи переважно поетом епічним, Бажан здебільшого викладає матеріал у формах невеликих віршів, притаманних скоріше лірици; звідси велика змістовна навантаженість кожної деталі. Разом з Тичиною й іншими поетами Бажан продовжує і розвиває творчу лінію Шевченка, Франка, Лесі Українки, вносячи свій, якісно новий внесок в українське поетичне слово: під його пером воно виявило нові мистецькі властивості — напруження думки у вірші, мужній, урочистий тон.

Коли говорити про особливість світовідчуття Бажана як поета-мислителя, то в першу чергу треба вказати на його сприймання життя в рухові, змінах, перебудовах, на які особливо багата наша радянська дійсність; його як художника в цих процесах найбільше цікавлять моменти громадської дії, подвигу. Від початку своєї творчості він незмінно шукав одного: свідомої в рішенні, вольової в дії людини, яка б віддала соціалістичній Вітчизні не частину душі, «а всю повноцінність життя або смерті».

У своїх творах Бажан різноманітний і завжди винахідливий, але у нього є свої лейтмотиви у темах, свої улюблені мистецькі засоби, які виробились десятиріччями

напруженої праці, ненастанними шуканнями. На цьому шляху були моменти блукань і заблуд, були прояви нарочистості у пошуках форми, але незмінно перемагали реалістичні настанови, художнє виявлення ясної думки.

Світосприймання поета визначило характерні риси індивідуального стилю. Його напружені дією картини і складні орнаменти слів сприймаються з деяким зусиллям. Їх зміст не стоїть перед очима, а відходить у віддаль. Це не стеля, бодай найліпше розписана, але близька й виразна у кожній деталі, а даль піднебесся, в яку довго й напружено вдивляєшся, розпізнаєш все нові і нові відтінки фарб і дістаєш справжню повноту насолоди.

Крім інших, виступають два рельєфних компоненти його поетики.

По-перше, автор добирає урочисту, часто важку в проголошенні лексику, що її треба читати обов'язково на повний голос. Слова добираються вагомо-масивні, часто зближені між собою однотипними фонемами.

Друга виразна риса поетики — це ритміка, той гул, який за виразом Маяковського, проходить через цілий твір, народжується разом з темою і передає зміст нарівні з образами-картинами.

Чимдалі пом'якшується у поета відома у минулому певна ригористичність форм. Поряд з лірикою урочистих описів Бажан розробляє жанр ліричного портрета, загалом характерного для радянської поезії — пригадаймо «Пісні трактористки» та «Пісню про Кірова» у Тичини. Але і в минулому, і в сучасному Бажан шукає об'єктів, відповідних його поглядам на героїзм і мужність. Він, наприклад, оспівує у вірші «На карпатських узгір'ях» нагірний дуб, в буйному зрості й могутності якого так багато подібного до Івана Франка; він оспівує в «Грузинських поезіях» письменника Важа Пшавела — речника мужності й народної мудрості грузинських горців.

У воєнних творах поета переважна агітаційна форма вислову почуття. Звідси повтори, варіанти одного і того ж мотиву, що нагадують революційно-атеїстичні «Молитви» Шевченка, або «Vivere memento» Франка. Чим далі заглиблювався письменник в тематику війни, тим ясніше проступали у нього нові риси стилю, обумовлені увагою до людини-фронтовика, зростаючим гуманізмом автора. У цих творах менше суджень, а більше показу, менше абстракцій, а більше опису «трудів і днів» солдата; це

батальний «побутовізм», весь пройнятий пружністю героїчного начала.

З погляду індивідуального стилю воєнні поезії Бажана продовжують попередні принципи автора — в них зображується вольове мужнє і мудре начало в людині. Але вони збагатились на ліричні теми, на вміння говорити про людяне і особисте. Може, подекуди в перші дні війни можна зустріти у Бажана блідіші фарби, спрощений виклад, але навіть тоді уже емоційність починає сміливо виступати поряд з традиційною для поета напруженістю думки, урочистістю тону, масивністю ритмів. Подібний відтінок ми спостерігали і в лірици Франка на всіх етапах, у кожній його збірці.

Навіть сатира Бажана, чи то написана на початку тридцятих років, чи пізніше, — характерна не тільки виявленням саркастичної ненависті, але й осудженням негативних огидних явищ. Таким виступає Бажан в усіх своїх темах і мотивах.

Зміст течії визначають не лише одиниці, навіть найвидатніші, а широкий загал митців. Коли взяти більше коло поетів України і то від давнішого часу, і старшого, і середнього, і молодшого призову, то в частині з них тяжіння до надання переваги інтелектуальній поезії та її зображальним засобам було завжди значним. Миколу Терещенка приваблювали уже з перших років існування радянської поезії теми загальнорозумові, трохи навіть риторичні. Михайло Доленго цікавий саме як творець своєрідної «наукової лірики», на жаль, часто затемненої формалістичними недоладностями. Первомайський на початку своєї поетичної діяльності, на зламі двадцятих і тридцятих років, зловживав інтелектуалізмом, прагнучи впритул зблизити поезію з публіцистикою. Але вже від «Памірського зошита» його лірика в кращих зразках стала і розумовою і емоційною. Олександр Підсуха не знав вагань у виборі течії, і всі його безсумнівні успіхи обумовлені вірно обраним шляхом і добором відповідної талантові «школи».

Справа врешті не в перелікові імен чи в бібліографічних нотатках. Загальне тяжіння сучасної поезії до глибинних помислів у образах, до свідомих і значних відповідей на важливі питання є духом часу, загальним устремлінням, відповідним свідомості радянської людини. Основне іде тут від життя, від сучасності. Але для вироблення

майстерності багато важить школа попередників, для течії інтелектуальної лірики школа Франка в першу чергу.

Розвиток розглянутої нами течії є переконливим свідченням інтелектуальної дозрілості і багатого духовного життя нації. Але ще сильнішою аргументацією вказаного положення служить наявність не однієї, а кількох течій, спільних за творчим методом і відмінних за образною формою.

Як було вже відзначено, і в історичному минулому, і в радянській сучасності плодотворно розвивається й інша течія, емоціонально-романтична; вона не тільки традиційна для України, але й досить численна в сучасності, представлена визначними талантами.

Індивідуальні властивості письменника не завжди дають підстави для категоричного віднесення його до тієї чи іншої течії, адже існують, як вчить діалектика, безконечні переходові форми. Характером світосприймання і стилем викладу Максим Рильський, безперечно, належить до емоціонально-романтичної течії, до якої його справедливо зарахував Самед Вургун. Але він не відгороджений і від філософічних мотивів, у нього є чудесні медитації на актуально політичні теми, він уміє поетично висловити судження.

Коли б ми розглядали індивідуальний стиль лише як суму прийомів, то не могли б відзначити у Рильського крутої еволюції. Але коли розуміти стиль як ідейно-художній комплекс, то можна простежити лінію творчих змін, суперечностей і безумовного піднесення майстерності поета.

Найбільш прикметною рисою поета є те, що у нього почуття викладається не тільки безпосередньо, але пов'язується з ширшим колом питань, викликає замислення. Ось настрій людини, яка відпочиває в зеленій тіні осокора. Автор дає таку деталь: любо впасти натрудженим тілом в прохолоду затіненої трави і дати волю своїй задумі. І тоді в кожному окремому листочку відчувається зв'язок з цілим деревом. І герой сам собі здається листочком на гілці «всеземної деревини». Поезія кінчається блискучим по лаконічності й ясності філософським афоризмом: «Спізнай, яка у цілім глибина».

Чим далі розвивався поет і оформлявся його світогляд, тим більш означеними ставали настрої і роздуми; громадянський зміст багатьох творів виступає все певні-

ше, не ламаючи форми чуттєвих роздумів, а надаючи їм нового змісту.

Тематика лірики Рильського стає все більш соціально значимою, але не змінюється характерний стиль викладу — єднання сердечної емоції з рефлективною задумою. Як і раніше, поет часто від вузьких на перший погляд особистих вражень іде до просторих узагальнень. Такий хід від емоційно сприйнятого враження до узагальнюючого міркування ми спостерігаємо у поезії «Мости», де окрема деталь стає символом єднання і дружби народів.

За своєю суттю мотиви і образи Рильського подібні до тих, що є і в інших радянських поетів громадянського напряму. Але характер сприймання явищ і стиль їх художнього відтворення у нього свій; вірно це визначено у О. І. Білецького:

«У Рильського саме вона, інтимність, полонить і захоплює читача... Мабуть, найчастіший у нього жанр — жанр ліричної або ліро-епічної медитації, думи — часто глибоко інтимного, автобіографічного характеру... у Рильського «особисте» і «громадське» майже неподільні, і його «громадське» саме тому й впливає на читача, що воно в той же час і цілком «особисте» [1].

* * *

Майстерність Івана Франка така ж багатопланова, як і його талант та діяльність.

Як видатний майстер слова, Франко створив оригінальний індивідуальний стиль лірики — повностороннього освітлення дум і почувань свого сучасника.

Як видатний майстер слова, він набагато розвинув течію громадянської інтелектуальної лірики, був одним із видатніших на Україні поетів-мислителів.

Як видатний майстер, він оновив образність і техніку поезії; він височить, як дороговказ, на магістральному шляху розвитку українського художнього слова.

Саме тому його майстерність існує не тільки як внутрішня якість творів, але й як дійова традиція, що живить уже кілька поколінь українських поетів.

---

[1] О. Білецький. Творчість Максима Рильського, «Радянське літературознавство», 1947, № 7—8, стор. 49—50.

ЗМІСТ

Стор.

I. Труди і дні титана праці 3
II. Semper tiro 11
III. Межі і можливості жанру 22
1. Поетична збірка і цикл поезій . . . . . —
2. Поклики до бою 31
3. Любов і ненависть 47
4. Впродовж року і впродовж доби 56
5. У колі сонетярів 65
6. На грані літературних родів 80
IV. Друге двадцятиріччя 84
1. Лірична драма 87
2. Лірична філософія 97
3. Третя чвертина життя 103
4. Франкові «Ізмарагди» 109
5. Пам'ятай, що живеш! 115
V. В майстерні поетичного слова 122
1. Майстерність і матеріал 125
2. Майстерність і техніка 137
3. Діалект чи літературна мова 149
VI. Poeta semper magister 158
1. У школі Франка 159
2. Основне у мистецькій традиції 173

Редактор *А. А. Каспрук*
Художник *С. М. Габовіч*
Художн. редактор *К. І. Золотарьова*
Техн. редактор *О. М. Соколов*
Коректор *С. А. Тіктіна*

372685

1358