

Львівський національний університет
імені Івана Франка

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

Львівське обласне відділення
Всеукраїнського товариства «Просвіта»
імені Тараса Шевченка

Серія «Дрібненька бібліотека», ч. 9

Тарас ПАСТУХ

**ПОЕТИЧНЕ МИСЛЕННЯ
ІВАНА ФРАНКА**

(за збіркою “*Semper tiro*”)



Львів • 2002

Львівський національний університет
імені Івана Франка
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ІНСТИТУТ ФРАНКОЗНАВСТВА

Всеукраїнське товариство «Просвіта»
імені Тараса Шевченка
Львівське обласне об'єднання

Серія «Дрібненька бібліотека», ч. 9

Тарас ПАСТУХ

**Поетичне мислення
Івана Франка
(за збіркою “Semper tiro”)**

Львів • 2003

УДК 821.161.2-1.09"18"І.Франко

П-19

ББК Ш 5 (4 УКР) 5-4.І.Франко535

Редакційна колегія:

Богдан ЯКИМОВИЧ (голова),

Ніна БІЧУЯ, Михайло ГНАТЮК,

Мирослава ДОМАНСЬКА, Роксолана ЗОРІВЧАК,

Богдан КОТУР, Григорій ЧОПИК

ПАСТУХ Тарас. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою "Semper tiro") / Передм. І.Денисюка. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2003. – 88 с. – (Серія "Дрібненька бібліотека"; ч. 9).

ISBN 966-613-186-2

Серія "Дрібненька бібліотека" заснована 1999 р.

ББК Ш 5 (4 УКР) 5-4.І.Франко535

ISBN 966-613-186-2

© Т.Пастух, 2003

© І.Денисюк, передмова, 2003

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003

МИСЛІ ПРО МАЙСТЕРНІСТЬ

Нелегко визначити жанр цієї оригінальної книжечки, ще важче підшукати якийсь заголовок для вступного слівця до неї. Можна було б по-модному передмову наіменувати "Дискурс про феномен майстерності Франка", але слово "дискурс" настільки спроституйоване адептами туманології в літературознавстві, що воно означає все і нічого. А тим часом молодий франкознавець Тарас Пастух хоч і стартує у високості, але не в те захмар'я, із якого "за туманом нічого не видно". Навпаки, його кут зору – це світовид з обсерваторії на Чорногорі, з якої бачення ширше й чіткіше, ніж з так званої жаб'ячої перспективи. Це синтетичний погляд, який дає теорія. І знову ж таки, не ота сіра й суха, якої не любив Гете, протиставляючи їй зелене дерево життя. Буйнозелена парость, на якій, при генетичній спорідненості, немає двох адекватних листочків, – парость поезії Франка стала об'єктом спостереження, подиву й захоплення Т.Пастуха. Більше того, – його роздумів, властиво, над двома феноменами – таїнством поезії взагалі й її віртуозністю в переломленні через лінзу особистості автора зокрема.

Тут відбуваються своєрідні лови невлаовимого – Метелика Поезії, що не застигнув у бурштині чи у камені слова; робиться спроба розгадати таємницю Сфінкса Ліричного мовлення. Ось-ось та й уло-

ПОЕТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ІВАНА ФРАНКА (За збіркою “Semper tiro”)

вимо жанр студії. Це щось таке, що стоїть посередині між Франковим трактатом “Із секретів поетичної творчості” та книжкою Михайлини Коцюбинської “Література як мистецтво слова”. Не шукайте тут ані повного опису збірки “Semper tiro”, ані аналізу кожного її циклу. Дослідник витає в аурі філософічності, якою оповита ця предивна добірка віршів на вічно старі й вічно нові теми. Вони, ці вірші, слугують інтерпретаторові не для літературознавчого протоколу, а до самовираження – з Франковим “само” до “спілки”. Для вислову свого глибокого розуміння поетикальності того, кого невігласи інколи намагалися представити “по образу і подобию” свого претензійного тупоумства, вважаючи, що Каменяр не міг викарбувати джаном витончених поезій.

Мислі про майстерність (в універсальному значенні), як назвав я естетичний трактат Тараса Пастуха, не можна переказати, – їх треба цитувати. Я впевнений, що вдумливі дослідники це робитимуть.

Іван ДЕНИСЮК

Свого часу Микола Зеров фахово розглянув закиди деяких критиків, які у поезіях Франка бачили брак належної художньої обробки, акцентування на змісті та занедбання форми. В одних випадках автор статті “Франко-поет” погоджувався з критичними зауваженнями щодо недосконалості деяких, переважно ранніх творів поета. Проте пояснював певну неадаптованість цих творів не творчою неспроможністю, не безсилям І.Франка вивести образ на належну орбіту і дати йому необхідну кінетичну енергію, а несприятливими для творчості умовами, у яких Франко просто не мав можливості спокійно і зосереджено дошліфувати текст. В інших випадках відомий неокласик вказував на звичайнісіньке неуважне прочитання самих поезій з боку критики. Загальний підсумок М.Зерова був такий: “...там, де Франко мав змогу обробляти свій вірш, або де його вірш фіксував вершини емоції, – там він умів бути бездоганим...” [1].

Спробуємо розглянути художнє мислення Франка крізь призму його ліричної поетики. Це допоможе зрозуміти специфіку Франкової поезії, її силу та красу і відповідно відсіє ті закиди, які не враховують цієї специфіки. Адже в деяких читачів існує певний стереотип щодо того, якою має бути

справжня поезія. Вона, на їхню думку, дистанційована від плину реального життя й перебуває в іншому, паралельному до реальності світі. Відтак кожна емоція розгортається як чистий чуттєвий рух в абстрагованому просторі.

У такій поезії особливо сильно акцентовано на образності. Образ розростається, стає самодостатнім і може заглушувати свою виражальну функцію (значення). Таке спостерігаємо, зокрема, тоді, коли автор свідомо вдається до фонічних поетичних засобів. Світ бачиться митцю крізь лінзи метафорики. Тож таку поезію можна назвати метафоричною. Яскравим її зразком є творчість раннього Павла Тичини. Описана художня модель стає стереотипом “справжньої поезії” лише у тому випадку, коли її вважають єдиною або єдино правильною поетичною формою. Але це далеко не так. Вона – лише одне крило поетичного лайнера. Іншим крилом є цілком відмінний поетичний тип – поезія пластична. Творець такої поезії сходить з “вежі зі слонової кістки” і цікавито занурюється в життя. Він бачить та відчуває красу життєвого руху в усіх його конкретних, видимих формах; особливе значення надає реально-побутовій деталі, яка отримує сильне емоційно-виражальне наповнення. Авторський погляд прозорий, без метафоричного перетворення реальності. А коли й алегоризований, то з чітким асоціативним ходом від образу до значення. Ясність думки відточена “логіки залізною течією”.

У плані формальному успішно експлуатуються ритмічні можливості слова (силабо-тонічна організація тексту).

Означені художні моделі становлять собою два магнітних поля поетичної системи. Кожне з них, будучи доведеним до свого найповнішого втілення, приховує небезпеку: у першому випадку перетворитися в абракадабру перегерметизованого тексту, а в другому – сісти на мілину спрощення та прозаїзму. Вибір тієї чи іншої моделі поетичного творення найбільше залежить від світовідчуття поета, його світоглядних настанов. У поетичній практиці Івана Франка спостерігаємо загальне тяжіння до другого способу художнього мислення. Але іноді, особливо в пізній ліриці, поет ефектно використовував й іншу, давав майстерні зразки метафоричних конструкцій.

Промовистим є творчий диспут між Іваном Франком та Миколою Вороним. Обидва поети були друзями у житті. М.Вороний якийсь час жив на квартирі у І.Франка, зрештою він був хрещеним батьком Франкової дочки Анни. Це був диспут “між своїми” – у делікатній, дружній тональності. Він виник як зіткнення двох естетичних світоглядів, а радше – різних поглядів на те, якою має бути поезія. Франкові зауваження та застереження не стосувалися прагнень усунути з поезії прямолінійну тенденційність, грубий натуралізм, настанови плекати естетизм, що були задекларовані у зверненні Миколи Вороного до авторів задуманого

ним новаторського альманаху. Франкову незгоду викликав заклик творити поезії, "... де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибною таємничістю..." [2]. Цей метафоризований заклик був реакцією на "заспівані тенденції" та "вимушені моралі", які, за Вороним, зводили молодих поетів на стежку шаблону та обмеженості. Тому він пропонував позбутися цих негативних рис шляхом "виходу у чисте, блакитне небо" – метафора справжнього естетичного топосу. Саме там є естетика, як вважав М.Вороний. Франко в таких словах відчув імпульс поетичної десуспільнізації, прагнення відійти від плину реального життя та опинитися у площині іншої дійсності ("чистої естетики").

А він бачив красу якраз в навколишній дійсності, у вирі життєвої боротьби, у співіснуванні людей з різними поглядами, уподобаннями, смаками. Причому найбільша небезпека заклику М.Вороного полягала не в тому, що поет дозволив собі відійти від життя з його пружним ритмом та нещадною боротьбою. Сам Франко дозволяв собі такі *intermezzo*, аби перепочити, перевести дух. Загроза полягала в можливості опинитися у стані бездіяльності та духовної прострації, у ймовірності піддатися надмірному руйнівному самокопірسانню. Від цієї небезпеки застерігав свого часу Вільям Блейк своїм афоризмом: "Бійся отрути в стоячій воді". Іван Франко назвав цей стан "гош-

питальним лежанням". Прояви такої хвороби поет розгледів у молодомузівців, тому й не цілком сприйняв їхню творчість. Остання строфа поезії Миколі Вороному – це сконденсована естетична програма Франка-поета:

*Так не жадай же, друже милий,
Щоб нас поети млюю крили,
Рожевим пестоців туманом,
Містичних візій океаном,
Щоб опій нам давали в траві,
Щоб нам співали для забави!
Най будуть щирі, щирі, щирі!
І що хто в життєвому вирі
Спіймав – чи радости чи муку,
Барвисту рибу чи гадюку,
Алмази творчості блискучі,
Чи каяття терни колючі,
Чи перли радощів укритих,
Чи черепки надій розбитих –
Най все в свої пісні складає
І співчуття не дожидає.
Воно прийде!
Слова – полова,
Але огонь в одежі слова –
Безсмертна, чудотворна фея,
Правдива іскра Прометєя. [3]*

Тут Франко знову ж таки виступає проти надмірних гіперчуттєвих самозаглиблень та надуманої штучної краси в поезії. Як противагу до цього хибного устремління він пропонує щирість поета,

його занурення у стихію життя. Іван Франко тричі наголошує на щирості, через яку встановлюється найбезпосередніший контакт із навколишньою дійсністю, зрештою, найінтимніший зв'язок поета з його художніми образами. Він пропонує охоплювати дійсність в усіх її виявах; усі почуття мають бути представлені в поезії, ніщо не має залишатись поза увагою (“алмази творчості блискучі”, “каяття терни колючі”, “перли радощів укритих”, “черепки надій розбитих” тощо). Франко закликає не орієнтуватись на публіку у стратегії творчого процесу, не загравати з читачем. Поет має робити свою справу, а все інше (визнання, співчуття читачів тощо) прийде само собою.

Наприкінці Франко використовує складну метафорично-порівняльну конструкцію, в якій стисло виражає дух поезії. Слова, хоч які б вибагливо гарні вони не були, самі по собі є половиною – чимось невагомим, несерйозним, позбавленим суті – зерна. “Огонь в одежі слова” – розуміємо як потужний вибух емоційно-значеннєвої суті слова, яка наснажується динамічною силою, красою, загалом онтологічним сенсом.

Водночас поезія, за Франком, це не рабське копіювання форм життєвої дійсності, не проста фіксація життєвої емоції; поетичне слово має свою сильну та глибоку суть. Поезія перетворює конкретно-часовий життєвий матеріал у вічний образ; вона здатна виявляти та демонструвати красу життя; неначе фея, чарувати своєю грацією і при-

носити щастя. Останнє твердження Франко посилює метафорикою наступного рядка, а саме, – правдивою іскрою Прометея. Нагадаємо, що у грецькій міфології Прометей перешкодив Зевсові винищити увесь людський рід. Він повернув людині вогонь, який забрав верховний бог Олімпу із задрощів до людської творчості, до влади людини над природою. Франкова паралель видається дуже вдалою, адже: а) Прометей зазнав за свій вчинок мук – поет проходить через муки творчості (показова в цьому плані поезія “Моєму читачеві”, яка увійшла до тої ж збірки, що і сама поема); б) Прометей покращив людям життя – поет робить те ж саме у сфері духовній. Ганс-Георг Гадамер розглядає міф про Прометея “...як спокотувану стражданням самостійність людини, яка в невсипущій праці буде світ” [4]. Такий загальний культурологічний висновок певним чином співвідноситься із Франковим баченням суті поезії.

Полеміка з Миколою Вороним відбувається не лише у присвяті, а й – приховано – в тексті самої поеми. Ліричний герой сідає на “романтичного коня” із крилами (алюзія до Пегаса – символу поетичного натхнення) і летить до казкового лісу, в якому давніше знаходив душевний спокій та відпочинок. Отже, бачимо художньо змодельовану втечу до прапервісного десоціалізованого топосу, втечу, до якої закликав М.Вороний. І що ж, зрештою, постає перед очима ліричного героя? Пеньки понищеного лісу, знівечена колишня пишна краса.

Сокира цивілізації добралася і до нього. Франко моделює художню ситуацію зі ще глибшим підтекстом. Виявляється, що поштовх до такого плондрування – як не парадоксально – дало любовне почуття. А, точніше, любовна драма, в якій княгиня чи то не любила князя, чи то зрадила його, – це вже не так суттєво. Коли ж ліричний герой наважується звернутися до лісу із проханням розрадити, навіяти спокій, той у відповідь іронізує прислів'ям про “грушки на вербі”. Прикметним є й той момент, що головний герой після першої історії просить розповісти щось інше (іншої тональності та змісту). Нова історія, яку оповідає ліс, поглиблює ідею першої. У ній постають уже два любовні трикутники. Причому остаточне з'ясування стосунків одного розгортається на лоні цієї лісової благодаті. Другий виринає серед мешканців оцього ідилічного лісового царства. Висновок напрошується один: нікуди не втечеш від життєвої боротьби, від людей, від соціуму, який несе з собою проблеми. Так окреслюється внутрішня логіка “Лісової ідилії”.

Характерною була відповідь “Іванові Франкові” М.Вороного. Автор поезії погоджується зі своїм “учителем і другом” у тому, що в поезії життя має відбиватися в усіх його виявах та формах. М.Вороний виступає за активну позицію поета як “генія-визволителя”. Але він застерігає від надміру життєвої боротьби, в якій “серце може озлобитись”. Як противагу цьому М.Вороний знову ж

таки висуває ідею відходу від “брудного життя”. Водночас він висловлює прагнення досягнути стану нірвани з його повнотою внутрішнього буття, абсолютною задоволеністю та самодостатністю.

Загалом суперечка, а, точніше, обмін власними поглядами, виникнула через різновекторні устремління, відмінні світоглядно-естетичні позиції поетів. Іван Франко бачив красу в житті, в його русі та боротьбі. Ця краса приваблювала його, і в такому своєму захопленні він просто не зауважував чи не хотів визнавати можливих негативних наслідків надмірного суспільного заангажування літератури. А Миколу Вороного – при засадничому визнанні громадянського обов'язку поета – манила краса широкого надземного простору, неосяжних небесних сфер. І він також не зважав на ймовірну небезпеку дистанціювання від плину життя, зависання у холодному та високому небі. Проте кожен бачив загрозу у позиції іншого, що й спричинило цей діалог.

Цікавим виглядає остаточний підсумок їхньої суперечки. Кожен з поетів, не зрікаючися власного кредо, прийняв водночас і концепцію опонента; настільки розширив своє світоглядно-естетичне поле, що воно охопило поетичну доктрину іншого. Микола Вороний закінчує свою відповідь так:

*Все, що від тебе в серце впало,
Не забулось, не пропало...
Моя девіза: йти за віком
І бути цілим чоловіком [5].*

У свою чергу Іван Франко пише поему “Страшний суд”, якою закінчує збірку “Semper tiro”. У цій поемі автор робить підсумок своїй нелегкій життєвій дорозі, дає синтез розуміння людського життя, божественної організації світу і, врешті-решт, завершує твір таким акордом:

*Щезнуть гадки і межі,
І полетяться щастя в душу,
Як безмірний блиск пожежі.
Я ростиму й сам в безмежність,
Все проникну, все прогляну,
Все скуштую – вище, глибше –
І розвіюся в нірвану [3, 182].*

У сфері власне поезії (організації поетичного матеріалу, художніх засобах тощо) великої різниці між Іваном Франком та Миколою Вороном немає. У першого можна знайти цікаві модерністичні експерименти, другий тільки-но прокладав дорогу у своїй вимріяній модерністично естетизованій дійсності. Порівняно з Франковою, у поезії Вороного зростає питома вага ігрового начала у свідомості ліричного суб’єкта (легке, навіть пустотливе сприйняття життя, прагнення побавитись його формами), збільшуються та посилюються метафоричні елементи тексту. Новим у Вороного було експериментування із довжиною віршованого рядка. Іноді стискаючи рядок до одного-двох слів, поет підвищує його експресивно-виражальну функцію (візуально-часова форма наголошення).

Цей художній засіб стане одним з основних прийомів поезії Павла Тичини. Сам П.Тичина, будучи чи не найкращим українським поетом-модерністом, проходив свою поетичну школу не тільки в класі Миколи Вороного, а й у студії Івана Франка. Він залучав Франків поетичний спадок як ілюстративний матеріал для свого літературно-критичного мислення, коли у 1919 році читав лекції у “Майстерні художнього слова для теоретичного та практичного вивчення літератури”. С.Тельнюк, ознайомившись з конспектом однієї з лекцій, робить такий висновок: “Аналізуючи чергування приголосних в одній з строф “Вічного революціонера”, маючи схему їхнього розташування, Павло Тичина неспростовно доводив: справжнє літературне мистецтво буде високим і масовим тільки тоді, коли воно опиратиметься на закони форми, які впливають із змісту об’єктивної реальності (курсив наш. – Т.П.)” [6]. Звернення автора збірок “Плуг” та “Вітер з України” до поезії І.Франка було далеко не випадковим. Павло Тичина відчув глибинний зв’язок “об’єктивної реальності” з художнім образом, з розбудовою поетичної системи твору. Тільки життєвий імпульс Тичина осмислював здебільшого метафорично, через метафоризовану художню конструкцію, а Франко надавав перевагу алегоричному переосмисленню, алегоричній художній моделі.

Художнє мислення Івана Франка – це складний механізм, у якому задіяні як суто світоглядні уявлення (соціальні, моральні, культурні тощо), так і власне мистецькі (розгортання поетичного образу, специфіки жанру і т. д.).

Відомо, що формування світоглядних уявлень Івана Франка відбувалося під значним впливом ідей Михайла Драгоманова. У “Другому листі до редакції “Друга” Драгоманов так означив напрям українського культурного руху: “...Це не тільки література народною мовою, тобто мовою більшості, це передача йому результатів світової цивілізації, переважно, якщо не цілковито, посвячення інтелігенції, яка могла виховатися тільки тому, що народ працює, обливаючись потом, на службу цьому народові – моральну, політичну, соціально-економічну – з наміром віддалити від народу неосвіченість, аморальність, експлуатацію” [7]. Оцей драгоманівський імпульс дав належний резонанс. Він визначив напрямок майбутньої життєвої дороги молодого Івана Франка, скерував його до інтенсивної, невпинної, наполегливої культурної діяльності. Слід зауважити, що Франко сам робив крок назустріч своєму старшому порадинові, він жваво відгукувався на ідеї Драгоманова. Гавриїл Костельник спостеріг: “Те обожнення праці у Франка без сумніву взяте у соціалістичної доктрини. Однак воно мало свій кутик у вдачі Франка” [8]. Між іншим, Франко та Драгоманов були схожі не лише своєю надзвичайною працю-

витістю, а ще однією характерною рисою – вони завжди були в опозиції до інертної суспільної думки, висловлювалися наперекір їй різко, парадоксально. Про це І.Франко говорить у своїй поемі “Страшний суд”, іронізуючи над своєю “трішню вдачею”. Той шлях, на який став Іван Франко, завдання, які він перед собою поставив, – усе це опосередковано вплинуло на його художнє мислення. Можливо, що ідея цілеспрямованої культурної праці для свого народу підштовхувала його до алегоричного способу образного моделювання. Франко хотів, аби читачі відчитували з його поезії саме те, що він туди вкладав. Адже метафоричне мислення з його широкою значеннєвою відкритістю штовхає до утворення не лише різнопланових, а й полярних тлумачень. Іван Франко дуже цінував цілеспрямовану силу художнього слова, його скерований у певному напрямі емоційно-значеннєвий удар. Відчуваючи потребу такої сили, Павло Тичина занотує у щоденнику: “Зараз переглядав “Кобзаря”. “До мертвих, живих і ненароджених”. Тільки всього три слова! А хто б так, крім Шевченка, міг сказати? Хто має таку силу, щоб звернутися до мертвих, живих і ненароджених? А ми – пишемо “Тінь там тоне” та сваримось з незгодними течіями... Що ж ми даємо, ми, “нові”, “найновіші”?” [9].

Глибоке занурення Франка-поета у стихію життя зумовлювалося магією реального факту. Павло Филипович, простежуючи шляхи Франкової поезії,

відзначив глибинний механізм утворення такої магії: “Чуття ж найбільше збуджують життєві враження – картини людського горя, неправди, темноти і т. ін. Треба пізнати це життя і реально обмальовати його – не лише в прозі, а й у творах віршованих” [10]. Молодший сучасник І.Франка Г.Костельник був очевидцем тодішньої галицької дійсності, описав те, що впадало у вічі людині того часу: “Але ж у нас на перше місце вибиваються аномальні суспільно-політичні обставини, і якраз ці обставини сталися головною а безперервною темою для Франка в поезії і в житті” [11]. Показовим є й те, що, Гавриїл Костельник, будучи досить прискіпливим, навіть нещадним критиком Франка, високо оцінює цю його поетичну “реальну естетику”: “У тій суспільно-патріотичній школі талант Франка вже з ранньої молодості вправлявся грати на струнах серця й розуму. І все, що Франко рішучо найкращого лишив по собі, се вицвіт духу, якого Франко набрався в тій школі” [12]. Отож Франко пірнає у глибини реального життя, до самого дна, й там своєю поетичною камерою безпосередньо фіксує красу його ландшафту, пластику та динаміку руху його мешканців, їхню боротьбу та волю до життя.

У той же час його манить інша стихія – “морська глибина” книжки. Франко був великим книжником, він дуже цінував друковане слово загалом і художнє друковане слово зокрема. Авторі спога-

дів про Івана Франка наводять чимало фактів на підтвердження того. Книжки, несучи знання та естетичні враження, творили ніби другу реальність, паралельну до справжньої, емпіричної дійсності. Говоримо саме про “реальність”, адже книжковий світ простилався перед Іваном Франком, неначе життєвий горизонт. Він був важливим, суттєвим, і, що найголовніше, природним.

Симптоматичне явище бачимо в одного з найбільших сучасних письменників-книголюбів Валерія Шевчука. Коли він оповідає свою біографію, то знаками певних періодів є описи творів, які він у той час читав і перекладав чи які він у той час писав. І все. Такий от бібліографічний нецікавий, як на звичайного читача, перелік є свідченням інтенсивного духовного життя, пов'язаного з книжками, і, що найосновніше, вагомості такого життя для самого письменника-книголюбця. Для нього світ, витворений писаним художнім словом, стає цікавішим, ближчим, природнішим за справжній.

Іван Франко був великим книжником. Недоспані ночі, проведені за книжкою, за розумовою працею призводили до втоми і в той же час ставали інгаляцією натхнення. У цьому стані образи та думки з книжок перепліталися з уявленнями реальності, навіть заступали їх. У нічних рефлексіях збудженої уяви Франка книжний світ поставав в усій глибині свого знання, в усій силі своєї уявної чуттєвості, в усій красі своєї вишуканої риторики. Відтак Франко застосовував іншу пое-

тичну практику, протилежну до описаного “вгризання” в плоть життя. Франко-поет в одних випадках “перелицьовував” уже сформовані набутки людського розуму, таким чином поширюючи їх згідно зі своєю культурною місією. В інших – творчо розгортав вичитаний матеріал: розвивав й активізував думки та ідеї у своєму соціо-культурному хронотопі, надавав образам “локального” колориту та посилював їхнє емоційне звучання тощо. Можна виокремити також ті випадки, коли образ чи невеличка деталь іншого тексту лишень давали спонуку до творення свого, активізували творчу діяльність поета. Як наслідок виникав поетичний текст, що значно відрізнявся від свого “предка” (сюди можна зарахувати цикл І.Франка “На старі теми”).

Отож, в іншому світлі постає Франкова культивация поетичних джерел. Не брак власних вражень, не бажання піднятися на якісному чужому матеріалі. Ні, це був органічний творчий метод Франка – відштовхуватись від друкованого слова й стартувати у високості. Поетичне стимулювання від штучних – позаемпіричних – джерел – явище досить розповсюджене та ефективне. Достатньо згадати творчі практики Богдана-Ігоря Антонича та Василя Голобородька, які зверталися до словника української мови, брали з нього мовний матеріал і перетоплювали його в надзвичайно експресивні художні конструкції.

Напрошується таке образне порівняння. Коли Павло Тичина між собою та зовнішнім світом виставив попідтр з партитурою, то Іван Франко – поставив письмовий стіл з книгою. Франко кидав свій допитливий погляд як на книгу, так і на реальність за столом, і це давало свої цікаві поетичні візії. Дивнії перла книги як джерело образної, мотивно-сюжетної конкретики зовсім не применшують творчого таланту І.Франка. Культурний набуток покоління, помножений на Франковий геній, дає сплав поезії найвищої проби. Зрештою сучасна теорія інтертекстуальності вважає, що жоден новий текст взагалі не постає без свого попередника.

Та існує ще один могутній чинник процесу творчого мислення, цікавито незалежний від зовнішнього світу. Маємо на увазі дію внутрішніх механізмів цього мислення, законів вибору, сполучення та комбінування поетичного матеріалу. У трактаті “Із секретів поетичної творчості” Іван Франко спробував наблизитись до розуміння цього досить складного, частково інтуїтивного та емоційного, а частково логічного механізму. За матеріал він брав переважно народну поетичну творчість та поезію Тараса Шевченка. Але, як нам здається, Франко-дослідник залучав у свій методологічний актив і висновки аналізу власного образотворення; він не подав своїх текстів, але внутрішньо відштовхувався від авторських поетичних саморефлексій.

Спробуємо розглянути особливості мислення Івана Франка в структурі збірки “Semper tiro”.

Емоційне начало. У згаданому трактаті цьому началу відведено найважливішу роль у процесі поетичного образотворення, в сугестивному механізмі. Поет мусить розворушити своє “чуття”, якнайповніше та найінтенсивніше пережити все те, що хоче вилити в поетичному творі. Далі своє переживання він має вкласти у відповідну форму, яка б “... не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якась вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанні твору, вводили би в неї хвилювання, згідно з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам’яті” [31, 46]. Франко вважає таке емоційне зворушення найхарактернішою ознакою саме поетичної творчості і протиставляє йому розумову діяльність науковця чи літературного критика.

Отож художня емоція, за І.Франком, це потужне інтенсифікуюче творче начало, яке проходить від поета через образ до читача. Поета воно принево-

лює до глибокого всеохопного естетичного переживання, рівносильного реальному, а, додамо від себе, часом і куди більшому та глибшому за реальне. Це начало, по суті, формує художній образ, робить ніби прозорішим та чіткішим за його реальний прототип. Врешті-решт воно зворушує уяву читача, будить “суголосні тони”, дає йому “нове пережиття”, і, додамо, викликає естетичне задоволення.

У Франка-поета можна виділити два способи творення. У першому він ішов від ідеї (логічної думки) до поетичної форми. У другому – навпаки: певне емоційне образне враження шукало втілення в змістово-формальній тканині поетичного тексту.

Якось І.Франко поділився із Михайлом Мочульським своїми творчими самоспостереженнями: “Часом... мучив його душу якийсь клаптик пейзажу, наприклад гнилий, зеленкуватий ставок у гущавині, і то так довго не давав він йому спокою, поки не скристалізувався в поетичний образ. Таким способом повстала чудова поезія, що починається словами: “Опівніч. Глухо. Зимно”. Натхнення з’являлося поетові не раз несподівано. Щось мигнуло, як блискавка, у його голові, образ виринав з душі за образом, і вірш складався сам собою. Такому натхненню ми завдячуємо коштовну перлину “Конкістадори”. Оцю поезію зложив поет літнім ранком на пероні у Кохавині, залізничній станції за Жидачевом. Федір Вовк, з яким поет їхав кудись, віддалився був на кілька хвилин, а тим часом Франко зложив “Конкістадорів” [13].

У цих визнаннях Франко постає як поет емоційного, чуттєвого начала. Явища навколишньої дійсності справляють на нього враження, і він переносить їх у поетичний образ. Спогади змальовують вразливу натуру Франка-поета, яка, будучи охоплена певним чуттям, повинна рано чи пізно віддати його – вже перетрансформоване – в естетичну емоцію. Слід підкреслити те, що пейзажні враження зовнішнього світу наполегливо, настирливо вимагають “кристалізації” у поетичному образі. Вони мучать автора до того часу, поки він не перенесе їх у образ. Тільки тоді поет звільняється від їхньої мульткої присутності.

В описі творення другої поезії маємо приклад поетичного натхнення, яке є результатом складного емоційно-мисленевого процесу, що переважно протікає у підсвідомій сфері психіки автора. Він полягає у підшукуванні адекватних частин, які б разом утворили цільний та монолітний образ. Організуючим моментом, “музикою” процесу якраз і є пануюча емоція. Хоч, звичайно, не слід применшувати ролі смислових елементів. Під емоційно-ідейним тиском розрізнені частини уявлень починають асоціюватися між собою, припасовуватися одне до одного, витворюючи цільний образ (чи систему образів). Цей процес може тривати досить довго. Коли ж асоціація набуває органічної та завершеної єдності, то легко й безпосередньо образи виринають з глибин душі, одним поривом натхнення народжується визріла поезія.

Цікаво простежити явище розгортання та функціонування реального пейзажного враження в структурі поезії “Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вие”. “Гнилий, зеленкуватий ставок у гущавині” із застоюною “темною водою” сам по собі несе яскраво негативне відчуття. Воно охопило поета, але він не переніс його в поетичний текст у відповідному образному вигляді, не змодельовав адекватну поетичну пейзажистику. І.Франко з’єднав це першовідчуття з іншим, а саме, з глибокою душевною втомою, внутрішньою спустошеністю, нездатністю виявити у слові увесь той художній небокрай, що існує в його душі. Таким чином відбувається накладання двох співзвучних емоційних вражень. Причому пейзажна деталь стає неначе камертоном, який задає емоційний тон поезії, суголосно підкреслює внутрішній стан ліричного суб’єкта. Поет художнім чуттям пов’язав ці два враження і досягнув значного ефекту – двоступеневого нарощування емоції. Автор майстерно використав пейзаж, розгортаючи образну структуру, адже з цього “гнилого ставка” виринають “утопленики” – “невроджені діти” поета. Бачимо оригінальне метафоричне накладання внутрішнього стану поета на природний топос, що є цікавим поетичним вирішенням авторського задуму. Ця поезія становить собою одну емоційну “нуту” збірки “Semper tūro”, а інша нота звучить у “Конкістадорах”. Досить показовим є те, що останній вірш виник як вранішній миттєвий спалах на залізничному пероні, коли поет на кілька хвилин позбувся свого супутника.

Дослідники поетичних збірок Івана Франка А.Крушельницький, П.Филипович О.Білецький, В.Корнійчук, зупиняючись на “Конкістадорах”, бачили в цій поезії дуже важливий та приметний вияв авторського світовідчуття. А.Крушельницький, зокрема, порівнюючи “Конкістадорів” із “Каменярами”, вказав на суттєву різницю у настроєвості ліричних суб’єктів кожної поезії. Коли у “Каменярах” від тягара узятого на плечі обов’язку пробивається пригноблююче почуття, то “цілком інший настрій посеред гурта зухвалих, бадьорих конкістадорів... Почуттє власного бажання щастя підносить їм гордо д’гори голови! Не раби – пани вони є воли! “До відважних світ належить!” [14]. Справді, вірш “Конкістадору” має бадьорий віталістичний тон. Він опоетизовує безстрашних завойовників життя: силу та красу руху вперед, радість життєствердження, могутню силу духу. Поезія насичена окличною інтонацією переможців, вона випромінює їхню потужну енергію і витримана в суцільному мажорному тоні. На цей мажор була настроєна емоційна сфера психіки автора. Підсвідомість неначе сама “добирала” належний образний матеріал для свого вияву. І це до того часу, поки не знайшла його достатньо, і вже тоді цей матеріал про-явився у свідомості “матеріалізовано”, візуально-виукло та цілковито. Привертає увагу й той факт, що поет у той час був у дорозі. Екстер’єр залізниці, усвідомлення свого статусу, вже подо-

лана чи ще не подолана дорога – щось з цього могло дати імпульс до остаточного формування образу.

Розглянутий спосіб художнього творення свідчить не лише про вплив емоції на явище поетичної еруптивності, коли, як писав сам І.Франко, “нижня” свідомість час від часу піднімає “...цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості” [31, 64]. Цей спосіб також безпомилково передає внутрішній стан самого автора, почуття людини, яка пише той чи інший вірш. Оскільки поетичний образ, пробуджений силою емоції, виходить з глибин підсвідомості, то немає підстав говорити про свідоме, навмисне авторське моделювання. У таких випадках автор стає невільником своєї Музи (на такій залежності Іван Франко акцентує у чільній поезії збірки “Semper tigo”). Тож аналізовані дві поезії є органічним свідченням душевного стану Франка-поета. Він був, з одного боку, особистістю, яка творчо прагне виявити себе максимально; з іншого – надзвичайно діяльною людиною, зануреною в стихію життя. Оцю другу рису Микола Зеров цінував дуже високо, бачив у ній найхарактерніший та подиву гідний зразок Франкової життєвої позиції: “В цім героїчнім напруженні, в цій перемозі над скорбним і маловірним духом, над життєвими обставинами і добою – і полягає та величність Франка, в якій тепер не сумні-

вається, здається, ніхто, і яка не дозволить, хоч як би змінилися умови нашого життя, забути його як поета” [15].

Розумове начало. У згаданому трактаті Іван Франко порівнює поезію з музикою і стверджує, що перша промовляє не тільки до самого чуття, а й до інтелекту. Відтак поезія “...викликає образи безмірно виразніші, яркіші і лишає тривкіші сліди в душі, ніж музика” [31, 90]; вона “розбурхує до жвавішого ділання наші вищі духовні функції” [31, 91]. Дослідник “секретів поетичної творчості” підводить до висновку, що поезія через значеннєве наповнення художнього слова, через свою підкреслену ідейність справляє більше враження за музику. Адже емоція у своєму “чистому” вигляді здатна лише зворушувати. Вона може досягати навіть дуже сильного зворушення. Але у той же час вона за своєю природою є мінливим, нестійким та “безтілесним” явищем. Через це її вплив не є тривалим. Враження, яке вона викликає, швидко минає із зникненням самої емоції. А точніше, причини, що її породила. Пам’ять на емоцію як таку відсутня, бо вона не може зачепитися за щось конкретне, за те, що володіло б якоюсь тривкою ознакою. Тому емоція у свідомості пов’язується з явищем, яке її викликає (воно стає її емблемою). Причому в кожному конкретному випадку доводиться говорити про окреме, специфічне поєднання, адже одну й ту ж емоцію можуть спричиняти різні явища.

Отож явище художньої дійсності, а конкретніше, образ із своєю семантикою стає емоціозакріплюючим елементом поетичного тексту. Але його роль цим не обмежується. Поет може пасивно віддаватися напливу образів з підсвідомості, фіксувати те, що вириває з глибин душі (а воно вже несе свою семантику). А може вдатися до активної, конструюючої діяльності, до свідомої обробки образного матеріалу із оперттям на семантику. У такому випадку доводиться говорити про більше чи менше використання інтелектуального начала в процесі творення. Загальновідомо, що вплив поетичної семантики на свідомість може бути достатньо великим. Він відбувається не тільки через основний план значення (навмисного і ненавмисного), а й через додатковий – на рівні емоційного забарвлення того чи іншого смислового елементу. Загалом різниця між двома способами полягає у зростанні питомої ваги емоційного елементу з одного боку та смислового – з іншого.

Слід сказати, що смисловий елемент так чи інакше присутній у поетичному творі на двох рівнях. На першому – внутрішньому – він дає підстави до асоціювання елементів усередині образу, зумовлює логіку проведення різноманітних зіставлень та перебільшень, на яких розбудовуються самі образні конструкції (епітет, метафора, метонімія, антитеза – в одному випадку; синекдоха, гіпербола – в іншому). На другому – зовніш-

ньому – смислове начало керує поєднанням самих образів в єдине ціле, тобто значеннєвий елемент певним чином визначає хід поетичної оповіді.

Відштовхування від значення, апеляція до сенсу, логічна розробка образу були для Франка-поета дуже важливими. Першим на цьому докладно зупинився Гавриїл Костельник, який особливо підкреслив логічний характер Франкового поетичного письма. Вияви його критик знаходив у таких моментах: 1) повчально-моралізаторський тон; 2) вибір таких тем, де була б нагода поборювати чужі думки; 3) розробка чужих тем та думок; 4) докладне поетичне мовлення [16]. Загалом Г.Костельник негативно оцінив дискурсивність (логічність) Франкової поезії, оскільки був симпатиком інакшої поетичної оповіді (емоційної, метафоричної, стислої). Наголосив на великій вазі логічного елементу у Франка і Павло Филипович, розглянувши це явище в проекції розвитку української поетичної школи: “Діалектика художнього розвитку вимагала нових форм, нових образів (порівняно із художньою системою Т.Шевченка та його епігонів. – Т. П.) навіть тоді, коли, здавалось би, новий зміст ще не виразно сформулювався. Далі, розглядаючи пізніші збірки Франкові, побачимо, що справді нова “форма” відповідала і новим думкам, і новій хвилі життя” [17]. Якою ж була ця форма? Вона була максимально прозорою та чіткою, такою, яка могла передати без будь-яких затемнень і ускладнень пульс нового життя.

У ролі ліричного суб’єкта опинився уважний спостерігач, який докладно фіксує те, що відбувається навколо. Особливо його увагу привертають нові суспільні форми і пов’язані з ними людські психічні явища та феномени, що постають просто перед очима. Ліричний суб’єкт має тонке відчуття парадоксальності тих чи інших життєвих моментів, іронії долі тощо. Відтак поетична форма часто являє собою насичену чуттям думку, рефлексійну квінтесенцію з приводу побаченого. Слід сказати й те, що зображення сильних та всеохопних емоцій не “розхитує” поетичну оповідь Івана Франка. Поет може майстерно передати межовий стан свідомості (поміж реальністю та маренням, сном), тонко змалювати розгубленість перед невідомим глибоким почуттям (“Притичина”). Він здатний рельєфно відтворити сильне почуття (“Лісова ідилія”). Але водночас його авторська оповідна манера тяжіє до чіткого та ясного викладу, мовлення з притиском. Згодом ми торкнемося проблеми зображення в поезії І.Франка “неясних почувань”. У трактаті “Із секретів поетичної творчості” він пов’язував це зображення власне із музичною організацією твору.

Франкові поетичні думки цікаві не лише своїми значеннєвими ходами, як, наприклад в поемі “Страшний суд”, де автор вражає розгортанням своїх опозиційних – до тривіально-догматичного способу мислення – думок. Поза цим вони викликають зацікавлення своєю емоційною наснаже-

ністю. Загалом поезія прагне оригінальної та насиченої чуттям думки. Розглянемо сонет, що увійшов до збірки “Semper tigr”:

*Благословенна ти поміж жонами,
Одрадо душ і сонце благовісне,
Почата в захваті, окроплена сльозами,
О раю мій, моя ти муко, Пісне!*

*Царице, ти найнижчого з-між люду
Підносиш до вершин свого трону
І до глибин терпіння, сліз і бруду,
Ведеш і тих, що дивають корону.*

*Твій подих всі серця людські рівняє,
Твій поцілуй всі душі благородить
І сльози на алмаз перемінє.*

*І дотик твій із терня рожі родить,
І по серцях, мов чар солодкий, ходить
І будить, молодить, і оп'яняє. [3, 102].*

Тут, власне, бачимо емоційно насичені міркування про природу та призначення самої поезії. Автор вказує на процес творчості, який починається глибоким чуттєвим зворушенням і супроводжується муками (пошуками належної поетичної форми) та радістю творчості (віднайденням такої форми). Він говорить про високий онтологічний статус поезії, яким вона манить і до якого “підтягує” своїх прибічників. Причому активні учасники поетичного культу проходять нелегкий шлях служіння (глибинами “терпіння, сліз і бруду”). Іван Франко наголошує на етичному та естетичному

“облагородженні” поезії, що перетворює “терня” на “рожі” і, отже, робить важке приємним. Таке перетворення веде, зрештою, до явища поетичного катарсису, до очищення почуттів, до вивільнення негативних емоцій. Два останні рядки свідчать про сильне активізуюче та тонізуюче начало поезії, що пробуджує приспалу душу, вводить її в молодечий п'яний стан, в якому життя відчувається свіжо, гостро й радісно.

Привертає увагу сам принцип творення сонета. Іван Франко вдався до використання улюбленої алегоричної оповідної форми, в якій за “Піснею” чітко простежується власне Поезія. Характерний для алегорії загальнопівзнаваний зв'язок між дено-татом і його знаковим поетичним виявом походить з давньої синкретичної єдності поезії та музики. Крім того, на прямий алегоричний хід *музика* → *поезія* наштовхує прочитання вірша в системі композиції збірки: попередня й наступна поезії піднімають проблеми суто поетичного, об-разного слова. Встановивши вихідну алегоричну заміну, Іван Франко почав розвивати структуру вірша. Причому принцип розгортання структури, ведення поетичної оповіді визначаються зверненням до іншого зіставлення, а саме авторського порівняння поезії з Богоматір'ю. Розглядаючи цей твір, Валерій Корнійчук зауважив: “Для І.Франка штука, поезія, пісня – високолетні синоніми, його рай і його мука. Щоб висловити своє захоплення могутньою силою мистецтва, він наважується го-

ворити про нього божественною мовою релігійних гімнів. Єдиний у збірці “Сонет”, що, власне, й нагадує гімн чи оду, розпочинається урочисто-патетичним зверненням до Пісні як до Богоматері...” [18]. Парадоксальна, здавалось би, апеляція до образу Богоматері з її об’ємним та виразним комплексом значень дозволяє яскраво та влучно виявити суть поезії. Таким чином маємо зразок алегоричного вірша із прихованим використанням семантики додаткової образної структури, яка визначає принципи і межі розгортання самої алегорії.

Іван Франко часто вдавався до алегоричного способу зображення. Аби в цьому переконатись, варто лише проглянути цикли “Нові співомовки”, “На старі теми”, зрештою поему “Лісова ідилія”. Часом автор подає підказки та власні тлумачення своїм алегоризованим структурам і, таким чином, впритул підводить читача до закладеної ідеї, до своєї “сили” поезії. Зразком такого опрозорення є поезії “Сучасна приказка” та “Майстер Свирид”. У культивуванні алегоричної форми ми бачимо вияв якраз розумового начала в поетичному образотворенні. Характерне для поета звернення саме до такої форми відзначив О. Білецький, який бачив у цьому прикмету часу (XIX – початок XX ст.). До речі, автори польського “Нарису теорії літератури” (Варшава, 1972) своєю чергою спостерегли зростання питомої ваги метафори (як форми поетичної оповіді) в поезії XX ст. [19]. О. Білецький тво-

рення Франкової алегорії розглядав не як штучне та невміле натягування маски на ідею, коли у вічі впадає невідповідність та псевдопоетика, а як органічне явище, що відбувається згідно із принципом “психологічного паралелізму”. А саме: “Ідея, яка давно живе в свідомості поета, шукає свого образного втілення і знаходить його у випадковому враженні, в явищах природи, в різних проявах людської праці” [20]. Дослідник підкреслював, що коли ідея знаходить своє образне втілення, то “загорається вогняним почуттям і набирає емоційної сили” [21].

Іван Франко відчував потребу донести свою думку до читачів в усій її глибині та силі. Для цього найзручнішою була, власне, алегорична форма оповіді, оскільки алегорія має чітку двопланову структуру, що не передбачає багатозначного трактування, в якій хід від образу до ідеї є прямим та однозначним й визначається у кожному випадку загальноприйнятими культурними асоціаціями, стереотипами тощо. Франка-поета приваблював процес підшукування для ідеї найадекватнішого образного втілення, яке б відкривало поле для детального та відповідного зворотного відчитування. У цьому процесі основну роль відіграють аналітичні розумові операції, успішна реалізація яких приносить творче задоволення.

Алегорія привертала Франкову увагу й своєю більш чи менш виявленою оціночною позицією, своїм дидактичним началом. Апелюючи до поши-

рених моральних, культурних, соціальних, політичних цінностей, алегорія підводить до певних висновків щодо того чи іншого життєвого явища. Так, тогочасні взаємини українців з поляками Іван Франко проектує у виразно оціночній образній картині: у глибокому річковому вирі тоне чоловік (українець), який гукає на допомогу свого кума (поляка); той стоїть на мості й спокійно дивиться на безпомічне борсання, та, врешті-решт, здобувається на такі сакраментальні слова: “Не тратьте, куме, сили, / Спускайтеся на дно”. Аби посилити викривальний пафос, І.Франко “втягує” українця на “твердий ґрунт”, що розлючує кума-поляка. Далі автор уявно міняє місцями персонажів – того, хто потопав, і того, хто стояв на мосту. Риторичне питання, яким завершується така уявна картина, має досить промовисту відповідь. Івана Франка, як представника нації, що зазнавала утисків, хвилювала проблема міжнаціональних стосунків, міжнаціонального етикету. Постановка цієї проблеми була дуже зручною саме в алегорично-образному вирішенні. Справді, абстрактне питання міжнаціональних стосунків у конкретній емоційно насиченій життєвій ситуації, в якій наочно-виразно проступає її етична суть, отримує цілком однозначну відповідь.

Дисципліна поетичної думки Франка визначала і вибір жанру, зокрема сонета. Таку особливість Франкової генологічної свідомості першим спостеріг Павло Филипович. Він пов’язав нову форму

поезії І.Франка із декламативним (риторичним стилем), а відтак із витриманою чіткою сонетною строфою. Щоправда, дослідник такий жанровий вибір поета розглядав у системі галицької віршової традиції. Його ж зіставлення яскраво еруптивного Т.Шевченка, який не писав сонетів, та поетично дисциплінованого І.Франка, який створив їх “з сотню” [22], виявилось дуже влучним та значущим. Це зіставлення повторить О.Білецький, який додасть ще таке: “Він (І.Франко. – *Т. П.*) найбільше саме в сонетах виражає свої задушевні думки і почуття, найбуденніші, найтяжчі переживання. Він взагалі любить суворі, канонічні форми строфіки, які обов’язково підпорядковані рими. Він першим увів в українську поезію терцини, октави, навіть тріолет, що метричну іграшку, яка в нього служить серйозному змістові. Він має намір дисциплінувати свої поетичні думки” [23]. Останнє твердження хочеться дещо скоригувати. Іван Франко звертається до дещо штучних наративних форм, до складних чітко логізованих образних конструкцій не стільки з наміром дисциплінувати свої “поетичні думки”. Він вибирає ту чи іншу жанрову модель насамперед тому, що вона відповідає його думці, його поетичному мисленню, яке у своїй основі вже є логічним та чітким. Не жанром дисциплінувалася поетична думка І.Франка, а дисциплінована Франкова думка добирала собі відповідну жанрову систему.

Іван Франко написав два об'ємні сонетні цикли ("Тюремні сонети" та "Вольні сонети"). Він же віртуозно описав техніку та розкрив суть цього жанрового утворення, використавши форму самого сонета ("Епілог" циклу "Тюремні сонети"). З формального боку перевагою сонета, за І.Франком, є ритмічно-звукова організація: "п'ятистоповий ямб, мов з міді литий (тут і далі курсив наш. – Т. П.)", "дзвінкї рифмовї слети". Перше порівняння передає надзвичайно сконцентровану викладову силабо-тонічну форму, яка здатна *звучати*, про що і говориться у наступному епітеті. Щодо змістової організації, то тут поет проводить ідею відповідності змісту оцій "дзвінкїй" формі. Яким же чином можна цього досягти? Франкова відповідь така:

*Конфлікт чуття, природи блиск погідний
В двох перших строфах ярко розвертаєсь.*

*Страсть, буря, бій, мов хмара піднімаєсь,
Мутить блиск, грізно мечеь, реє окуви.*

Та при кінці сплива в гармонїю любови [1, 174].

Поет пропонує колізію двох суперечливих чуттєвих начал, яка розгортається як наростаюча потужна битва, що порівнюється з могутніми природними атмосферними явищами (буря, блискавка, асоціативно – грім). Та її завершення має гармонійне любовне примирення, інакшими словами, синтезоване вище розуміння. Автор сонета, а з ним і читач, переживають своєрідне емоційне очищення та приходять до нового осмислення дов-

колишнього світу, самих себе. Сонет, попри свою чуттєву конфліктність, усе ж являє собою зразок акцентованої логічної організації смислового матеріалу. Він – підкреслено логічна модель досягнення поетичного катарсису. Це модель, яка потребує значної риторичної вправності та діалектичного чіткого мислення.

У збірці "Semper tiro" можна знайти лише один зразок сонета, що є свідченням поступового відходу від культивування цього жанру. І, можливо, саме через складні й дещо штучні вимоги, які ставить ця "аристократична" форма, незважаючи на її "демократизацію" у І.Франка. Поет ішов від програмових гасел до емоційної безпосередності, від чіткої ідейної налаштованості до еруптивної спонтанності, до творчості, яка потребувала безпосереднішої, простішої та щирішої викладової форми. Микола Зеров тонко спостеріг не завжди суворе дотримання сонетної рими у Франка. Але водночас дослідник наголосив на чіткому Франковому дотриманні суто сонетного розвитку теми [24]. У "Сонеті" Іван Франко також дотримується такого розвитку, щоправда, особливо чіткого зіставлення антагоністичних начал тут немає. Тему взято з царини власне поезії, особливостях її виникнення та сприйняття. Акцентується на муках творчості і кінцевому поетичному чуттєвому очищенні; на здатності поезії у свідомості читача "пересотворювати" доколишні реалії, підносити їх на вищий етико-естетичний щабель.

Загалом у творчості Івана Франка помітне до- сить вільне поводження не сказати б із законами, але з усталеними жанровими ознаками, із сонет- ними стереотипами. І.Франко розширює тема- тичні обрії сонета, коли в поле зору жанру вводить парадоксальний феномен в'язниці з її хронотопом і типажем, з її беззаконними законами ("Тюремні сонети"). Іван Франко з його недогматичним твор- чим мисленням зрозумів, що можна, не порушую- чи жанру як такого, надати сонетові нового жит- тя. Інакше кажучи, він наніс на сонетну структуру нову фактуру. Поет вдало використав нову тема- тичну ділянку, в якій різноманітних контрастів, конфліктів, парадоксів існує предосить. Щодо чи- тацької перцепції, то він досягнув ефекту психо- логічного стресу, коли "зламав" стереотипізоване жанрове очікування. Цей випадок демонструє гли- боке й сильне творче начало Франка-поета, дозво- ляє зачислити його до новаторів художнього мис- лення, до законодавців жанру.

Ракурс дослідницького підходу передбачає ос- мислення проблеми *навмисного / ненавмисного* в мистецтві, яку чітко означив Ян Мукаржевський. Він писав: "Внутрішня єдність, що дається нав- мисністю, викликає певне відношення у предмету і утворює міцний стрижень, довкола якого можуть групуватися асоціативні уявлення й почуття. З ін- шого боку, як явище без змістової спрямованості (таку річ твір представляє під впливом властивої йому ненавмисності), вона набуває здатності при-

тягати до себе найрізноманітніші уявлення й по- чуття, які можуть не мати нічого спільного з його власним значеннєвим наповненням; так твір ви- являється здатним встановити інтимний зв'язок з глибоко особистісними переживаннями, уявлен- нями й почуттями будь-кого з тих, хто сприй- має..." [25]. Чеський структураліст високо оціню- вав той естетичний ефект, який породжувала в читацькій свідомості ненавмисність, оцей непе- редбачуваний додатковий емоційно-значеннєвий пласт. Саму ненавмисність можна представити в образі шлейфу, що тягнеться за твором і є резуль- татом з одного боку структури тексту, а з іншого – активної участі читача.

У поетичній творчості Івана Франка проблема *навмисного / ненавмисного* розкривається таким чином. І.Франко організував власне поетичне мовлення із достатньо чітким ідейним ходом, образна система його віршів продукує доволі зро- зумілий асоціативний візерунок, який має свою повноту та завершеність. Структура його поезій як така давала мало підстав для утворення не- навмисних, додаткових, суперечливих *ідейних* трактувань. Дослідники Франкових поезій, по- рівняно з критиками поетичних текстів інших авторів, приходили до більшої одностайності в інтерпретації того чи іншого вірша. Наприклад, у трактуванні поезії "Олівнич. Глухо. Зимно. Вітер вие" такі дослідники, як Антін Крушельницький, Олександр Білецький та Валерій Корнійчук, схо-

дяться між собою. Микола Зеров розглянув ідейний конфлікт цього твору в дещо іншому вимірі, – не стільки суспільному, як творчому. Але загальний висновок відомого неокласика не відходить від поширеної інтерпретації. Тож, дещо спрощуючи, можна сказати, що І.Франко давав чіткі, загальнозрозумілі та однозначні образні моделі. Але можна знайти винятки. Маємо на увазі ті випадки, коли сама структура тексту дозволяє “підводити під себе” ті чи інші, цілком окремі та різні смислові трактування. Зразком такої – вже не алегоричної, а метафоричної – поезії служить вірш “О розстроена скрипка, розстроена”. У цьому вірші немає чіткого натяку на те, що слід розуміти під образом скрипки. Цей образ чинить опір прямому одноплановому розумінню. Відтак можна побачити за ним цілий спектр різнобарвних явищ буття. Чи то розшарпану життєвими ударами творчу натуру поета, чи то зацьковану, доведену до розпачу людську душу. Тобто маємо відкриту для тлумачення поетичну структуру, яка дає підстави для неоднозначного трактування. Тут проступає не стільки явище ненавмисного породження додаткового значення, скільки феномен свідомо неспланованого, довільного основного значення.

У практиці Франкової алегоричної поезії ненавмисність породжується через активізацію власних уявлень читача. Це той випадок, коли, наприклад, поезія “Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер віє”

активізує спогади чи якихось власних втрат, упущень; чи життєвої виснаженості, стану прострації та пов’язаної з ними вимушеної бездіяльності (зокрема й творчої). Ненавмисність може активізуватися й через суто емоційне “зараження” чуттєвої сфери реципієнта. Так, виявлене в поезії почуття здатне викликати особисті спогади адекватного емоційного забарвлення (розпач від втрати близької людини тощо).

Цікавим зразком поетичного моделювання образу слугуватиме поезія “Що за диво?”:

*Сніг мете степами,
Вітер порохами,
Покоївка в хаті робить те
Щіткою своєю,
А козак матнею
(У Шевченка) вулицю мете.
Жид мете, знай, зиски,
А голодний з миски
Так мете, аж годі дух звести;
Наші ж генерали,
Піхни, клерикали,
Раді б нас з лиця землі змести.
Шлепом метуть дами,
Цензор олівцями
Вільне слово так мете, як в дим;
Страх мете юрбою,
Смерть мете косою,
Лиш метелик не мете нічим [3, 142].*

В.Корнійчук пропонує таке тлумачення даної поезії: "...справжні можливості дієслівної полісемії поет демонструє у невеличкій 18-рядковій "п'єсці" "Що за диво", де 12 разів (!) у різних відтинках вживається звичайне слово "мете". У цій віртуозній лексичній еквілібристиці за легким, безтурботним настроєм проглядають важливі суспільно-політичні проблеми (лихварство, злидні, військовий та клерикальний диктат, цензура тощо). Та все ж зміст цієї співомовки ледь-ледь видніється за майстерно обробленою формою кожного з трьох шестивіршів" [26]. У цьому випадку ми маємо приклад поезії, організованої за лінгвістичним принципом (на мовній грі). Автори згаданого польського "Нарису..." говорять про нову концепцію поезії, яка сформувалася у ХХ ст. Її завданням "... є не попросту переказування тих чи інших відчуттів, емоцій, розмірковувань автора, але показ, як всі ці явища прагнуть реалізуватися в мові, що значною мірою утворює певну (поетичну. – Т. П.) дійсність, і є упорядкованою конвенційно, а отже, такою, що вносить групу власних значень та змістів, незалежних від активної інтенції мовця" [27]. Тобто в такій поезії мова як така виходить наперед, стає головним організуючим началом твору.

В українській поезії ХХ ст. така мовна акцентуація відбулася, зокрема, в творах представників київської школи. Яскравим виявом її, промовистим свідченням стало те, як Василь Голобородько

назвав свою останню поетичну збірку – "Слова у вишиваних сорочках" (Київ, 1999). Як пояснює сам В.Голобородько, така назва образно виражає ту думку, що поезія – це *свято мови*. І справді, його поетична творчість становить приклад активізації мовного начала, що носить широкий комплекс емоційно-значенневих конотацій, зокрема виявляє асоціативні утворення призабутої міфологічної свідомості.

Така-от підкреслено *лінгвістична* поезія має розмите ідейне спрямування. Адже вона організовується не так, що певне емоційне відчуття, якась наявна ідея шукають і знаходять своє адекватне образне втілення, відповідні собі слова. Ні, тут слово виявляє цілу низку власних як узвичасних, так і потаємних, прихованих для стереотипізованої свідомості значень. Воно стає в центр твору, і саме від нього починається розбудова образної системи. Слово з його комплексом значень та відчуттів є композиційно-визначальним началом поетичного тексту. А оскільки емоційно-значеннєві асоціації в слові не позначені одновекторною спрямованістю, то й виникає ідейно-сміслові розпорошення тексту. У механізмі такої мовної організації проглядає ігровий поетичний елемент. Ігровий – без отих негативних асоціацій із несерйозним, на чому так люблять наголошувати деякі дослідники проблеми ігрового начала в літературі. Адже у наведеній поезії І.Франко через ігрову форму підносить, як правильно спостеріг В.Корнійчук,

важливі суспільно-політичні проблеми. Саме ігрове начало ми бачимо у згаданих “віртуозній лексичній еквілібристиці”; у майстерному та дещо самовільному оперуванні образним матеріалом, зокрема поєднанні елементів образної системи; у значній підпорядкованості певним лінгвістичним та поетичним правилам і прийомам; у такій діяльності, результатом якої є естетичне задоволення її безпосереднього учасника (автора) та учасників опосередкованих (читачів).

Чому Іван Франко вдався до такого поетичного моделювання? Яким чином йому вдалося на матеріалі одного лишень слова створити такий граційний візерунок значень? Звичайно, І.Франко як поет відчував смак чуттєво-значеннєвого слова, красу його смислового відблиску, розкіш широкої словесної асоціативної ходи. Мабуть, поет вирішив поекспериментувати зі словом: не сідалати слово думкою, а пустити його самопасом, без керування в широке поетичне асоціативне поле. Самому ж авторові лишається тільки фіксувати його непряму й цікаву поетичну дорогу, захоплюватися його граційним та могутнім рухом.

У розглянутій поезії координаційним центром стає дієслово “мести”. Саме воно визначає можливості й напрями розгортання поетичної структури. Автор добирає саме ті ситуації, де це слово виявляє свою діяльну суть. Як бачимо, у творі відсутня якась одновекторна смислова скерованість. І.Франко, як нам видається, “вилюває” усі можливі (і,

отже, різнопланові) ситуації з дієсловом “мести”. На суто мовний принцип організації тексту вказує останній рядок (“лиш метелик не мете нічим”). Оце протиставлення *метелика, що не мете*, усім іншим ситуаціям тексту виказує навмисну авторську мовну гру. Адже з одного боку маємо дванадцять епізодів, де явища дійсності виступають чи то в дещо усталених (“сніг мете степами”), чи то в свіжих (“жид мете, знай, зиски”) метафоричних конструкціях. У даному випадку ми хочемо підкреслити відомі *несподіваність* та *закономірність* метафоричного перенесення. З іншого боку опиняється *метелик*, який за своїм фонетичним звучанням зближується зі стрижневим дієсловом *мести*: *метелик* → *метелиця* → *мести*.

Отож організацію даного тексту можна розглянути як авторську свідому лінгвістичну гру. Вона полягає у навмисному протиставленні несподіваних та лексично обґрунтованих метафоричних конструкцій із дієсловом *мести* фонетично зближеній, але семантично віддаленій із цим дієсловом звукової конструкції. Іншими словами, *сніг*, що не мав би *мести* (за фонетичним зіставленням), *мете* (за семантичним); *метелик*, що мав би *мести* (за фонетичним), *не мете* (за семантичним зіставленням). Іван Франко, провівши зіставлення двох протилежних структур, досягнув значного художнього враження. Привертає увагу тонка гра з лексичними й фонетичними властивостями слова. До речі, образ *метелика* володіє якоюсь магіч-

ною силою привертати до себе увагу поетів мовного моделювання. Згаданий Василь Голобородько у 1990 р. випустив збірку поезій під назвою “Ікар на метеликових крилах”. А Ігореві Калинцю пропонували видати збірку поезій періоду заслання за назвою однієї з його метафор – “Орати метеликами”. Настільки сильною, естетично значущою була оця метафора поета. Вона, фактично, перетворилася на символ його поезії.

Не можна обійти увагою ще одну Франкову поетичну модель. Вона являє собою прозору однопланову образну структуру, на дзеркальній поверхні якої відверто й чітко відображаються авторські почуття й думки. У такій структурі автор використовує епітети, метафори та інші тропи, але хід оповіді є максимально безпосереднім та прямим. Тут відсутній другий план, поет кардинально не пересотворює свій образний світ. У такій моделі спостерігаємо найтісніший зв'язок поетичного тексту із реальністю, художнього образу із уявленням реальності. Поезія такого типу є простою та водночас не спрощеною. Позитивними моментами поетичної картини такого ґатунку є максимальна смислова чіткість (читачеві не доводиться “сушити мізки” над тим, як зрозуміти, відчитати той чи інший образ), емоційна безпосередність (почуття виявляється просто й органічно), природність вияву (усе відображається так, як воно відбувається у житті). Така модель потребує високої майстерності, адже пряма оповідна манера яскраво

виявляє як усі авторські досягнення, так і всі його прорахунки. Поет розкривається повністю, він відкрито виявляє своє “я”. А тому, якщо він не має що сказати або не вміє сказати належним чином, то це відразу стає помітним. Цим, власне, і можна пояснити тяжіння значної частини поетів-графоманів до ускладнених, метафоризованих образних конструкцій.

У збірці “Semper tūo” така прозора поетична система представлена зразками інвокаційної лірики, зокрема поезіями “Ти йдеш у вишукано-скромнім строї”, “Ф.Р.”, “Дівчино, моя ти рибчино”. У них ліричний суб'єкт звертається до певного адресата (а, точніше, не байдужої йому особи жіночої статі) із власними почуттями та думками. Його оповідна манера є чіткою, послідовною та одноплановою. Вірш “Дівчино, моя ти рибчино” є класичним зразком звернення закоханого до своєї дівчини. Ліричний суб'єкт відверто говорить про свої любовні почуття, в яких поєднуються страждання й радість. Він висловлює бажання *спільної* життєвої дороги, в яку готовий радо та сміливо вирушити. Адже краса коханої здатна творити чудеса: розвіювати горе, приборкувати “життєву стихію” тощо.

Поезія “Ти йдеш у вишукано-скромнім строї” – це звернення ліричного суб'єкта вже із певним життєвим досвідом, із усталеними світоглядними цінностями. Він скеровує свій поетичний монолог до вишуканої, холодної аристократки, яка йде вулицею та з презирством, з погордою дивиться

на “пропащу” жінку. Ліричний суб’єкт малює внутрішній світ представниці “високого” товариства, розкриває її власну душевну драму. Аристократичне виховання, суворе дотримання встановлених у такому товаристві моральних приписів і правил доброго тону – увесь оцей цивілізаційний “канон” придушує природне й щире людське почуття любові. Згадаймо образ Регіни із Франкового роману “Перехресні стежки”. Героїня також виховується в ригористичних приписах “належної” поведінки. Через виплеканий суспільством стереотип жіночої поведінки – пасивну життєву позицію – вона не може боротися за свою долю, живе із чоловіком-нелюбом десять років і зрештою вбиває його та накладає на себе руки. Поезія змальовує таку ж покірну героїню, яка ховає свою “весну молодості” за ґратами приписів людської моралі та з холодним презирством відкидає дар любові. Ліричний суб’єкт тонко помічає явище психічної компенсації, що виникає внаслідок притлумлення природного почуття (гіпертрофована гордість). Але поза цим він небезпідставно апелює до прихованого душевного стану героїні, який просякнув гіркотою від набутої з вихованням життєвої позиції, глибоким жалем за життям (його природними радощами), що проходить повз неї. Хочеться підкреслити, що ліричний суб’єкт чітко і прямо висловлює свої міркування, що проблема природності й повноти життя постає у відповідному для себе образному втіленні.

Поезія “Ф.Р.” являє собою аналогічну образну структуру, в якій окреслена проблема розглядається відкритіше й сміливіше. Тут автор вдався до прямого звеличення жриці кохання (із паралеллю до Єгиптянки Марії), до оспівування її таких солодких і таких скороминущих любовних пестоців. Звідки раптом така незвична надморальна апологія повії? Поява вірша могла бути зумовлена двома чинниками. З одного боку, до створення такого гімну штовхала лицемірна мораль суспільних верхів з її облудними подвійними стандартами, з її нищенням природного людського почуття. Як противагу до цієї злочинної моралі автор поставив щире та природне “неморальність”, безпосередність людини, яка прямо йде за покликком свого серця. З іншого боку, поява такої поезії могла бути викликана сильним прагненням життєвих радощів, високою оцінкою розкошів кохання у загальному песимістичному погляді на життя, стремлінням любовного забуття. Все це настільки глибоко проймає натуру ліричного суб’єкта, що він перестає зважати на моральні принципи і творить власну чуттєву апологію, гімн жриці кохання. Слід зауважити, що Іван Франко як людина, як поет знав ціну щирому людському почуттю, і тому поява образної системи із такою прямою та різкою дійсною силою видається цілком закономірною. Отож, бачимо Івана Франка як широкомасштабну творчу особистість, як поета, здатного породжувати якісно відмінні поетичні системи, моделювати новаторські ефективні образні експерименти.

Тепер повернемося до пластичного, а, радше, візуального начала у Франковій поезії. Сам Іван Франко у праці “Із секретів...”, розглядаючи вірші французьких декадентів, дійшов до висновку, що музична вартість слів у поезії не є дуже високою, натомість важливою є пластика та зміст поетичного образу [див.: 31, 95–96]. Він пише: “...зміс зору дає найбагатший матеріал для нашого психічного життя, а тим самим і для поезії. Пригадаймо тільки великі контрасти світла і темноти і безконечну скалю кольорів, пригадаймо такі поняття, як високість і низькість, красота і бридкість, форма і рух, такі образи, як небо, поле, земля, гори, і зрозуміємо, як глибоко сягає в нашу душу вплив зорового смислу” [31, 97]. Основну різницю між візуальними образами в поезії та в живопису І.Франко бачить у тому, що перші мають динамічну природу, а другі – статичну. Динаміці поетичного образу автор трактату надає особливої ваги. Завдяки їй поезія компенсує свою неспроможність створити безпосереднє зорове враження (як у живопису) і навіть отримує значну перевагу. Адже поезія може не тільки майстерно оживлювати природу завдяки своїм рухомим образам. Вона здатна встановлювати своєрідні паралелі, коли “...поет послуговується грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття” [31, 100].

Іван Франко стверджує, що поет – на відміну від художника – апелює до уяви. І таке звернення стає знаменним для поетичної пейзажистики

зокрема та поетичного образного моделювання загалом. Адже уява як така дає дуже широкі можливості для перетворення чи перекомбінування вже присутніх у свідомості уявлень, а, відтак, до різнопланового індивідуального поетичного образотворення.

Сам Іван Франко у своїх пейзажних описах вдало використовував кольористичні ефекти. З одного боку, він умів бачити, чуттєво сприймати естетичну ауру того чи іншого реального топосу. А з іншого, – майстерно моделювати в поезії пластичні та експресивні картини природи. У них Франко вдало творив рух життя в усій його красі: розміреності, гармонійності, доречності, органічності. Самі пейзажні моделі за їх ідейною навантаженістю можна розподілити на два типи. До першого належать відносно самотійні образні картини, які передають пластичну красу того чи іншого природного топосу. Довіршеним зразком такої пейзажистики є початок прологу поеми “Лісова ідилія”:

*Неси мене у ліс, той ліс казочний,
Високий, темний, що, мов море, гра,
Що зелені вдягає стрій святочний
І широко свій килим простира,
Що пахощами дише, свіжий, сочний,
Де в таємничій тіні б'є нора,
Де між корчів потік бжить до цілі,
Коряві вільхи озерце обсіли [3, 109–110].*

Тут і далі автор не тільки майстерно творить динаміку об'ємного лісового топосу. Він також з циклічності цього руху виводить первозданну логіку природи, природну філософію буття:

*Вона лиш те живить, що має міць тривать.
У всю красу, у весь свій страх одіта –
Однако їй кормить і руйнувать;
Життя і смерть тут ходять без розлуки,
Крик розкоші й важкі конання муки [3, 110].*

У цьому випадку лісовий пейзаж має відносно самодостатнє значення. Протилежну ситуацію спостерігаємо в образних картинах другого типу. Там пейзажна картина чи якась її частина виступають не самостійно, а в тісному зв'язку з душевним станом ліричного суб'єкта. Вона є тією зовнішньою даністю, через яку автор намагається виявити свої глибокі та складні почуття, зрозуміти та вивірити свій душевний стан. У збірці “Semper tū” поезії “Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер віє” та “Кожда кичера в млі” представляють зразки психологічного паралелізму між поетичним пейзажем та внутрішнім станом ліричного суб'єкта. У першому вірші автор насичує реальний природний топос власними фантазмагоричними видивами. Такий реально-хімерний пейзаж експресивно, пластично й досить чітко виявив та передав внутрішній стан ліричного суб'єкта. Уявна картина дала поштовх для такого вияву, вона “витягнула” емоційні відчуття героя назовні. У структурі

тексту душевний стан ліричного суб'єкта має виразну доцентрову силу, якій чітко підпорядковані усі елементи структури. Отож наявний пейзаж не є самостійним елементом, він набуває службових функцій. По-перше, зовнішньої візуальної об'єктивізації внутрішнього стану героя; по-друге, активізації вияву цього стану.

У другій поезії автор у кожній з трьох строф проводить близьке зіставлення певної пластичної пейзажної частини з внутрішнім станом ліричного суб'єкта. Причому натрапляємо на характерне явище самоусвідомлення: ліричний суб'єкт, не здатний осмислити й передати свій душевний стан в категоріях логічно організованої мови, звертається до наявних у свідомості візуально-динамічних картин. Він намагається встановити аналогію і через видиме (простіше та зрозуміліше) пояснити невидиме (складніше й незрозуміліше). Такі от візуальні образні структури загалом свідчать про авторське використання наочної поетичної субстанції; звернення до того, що першим – у прямому значенні – впадає у вічі. Ці структури вимагають відносної повноти картини та уваги до деталей. Отож витворюється своєрідний докладний – епічний – спосіб оповіді.

Шарль Баллі так охарактеризовував розгорнені візуальні образи: “Чим детальніший образ, тим він конкретніший, відчутніший, тим сильніше діє на уяву і, додамо ми, тим вірогідніше, що він – плід індивідуальної творчості”. І далі: “...вони (ці

образи. – *Т. П.*) сприймаються більше уявою, аніж почуттями, і хвилюють не стільки емоцією, що в них міститься, скільки яскравою рельєфністю картини, що ними малюється. Деталі цієї картини уточнюють і обмежують одне одного, підвищуючи тим самим виразність сприйняття, і, всупереч першому враженню, ефект виявляється радше інтелектуальним, ніж емоційним” [28]. Слід зауважити, що докладність опису, потреба поетапного розгортання образної конструкції (від однієї деталі до іншої і так далі) у таких образах має ретардаційний, емоціогальмуючий ефект. Автор не вкладає в якусь одну з деталей розгорненого образу усю свою емоцію. Він частково інтуїтивно, частково логічно розгортає усю поетичну конструкцію. І вже вона в усій повноті та силі великого образного утворення об’ємно виявляє авторське почуття. Зростання образної площини для вияву певної емоції хоч і зменшує навантаження окремої частини, але, своєю чергою, збільшує площину “тертя” авторського почуття з поетичним матеріалом. Напрошується аналогія із великим дзеркалом, що дає обширне й сліпуче відбиття сонячного променя.

Естетичні переваги розгорнених образних структур відчували й усвідомлювали поети ще часів Гомера. Ерік Ауербах відзначив глибинний імпульс гомерівського стилю, що полягає у наочному, пластичному та об’ємному зображенні життя, у докладній передачі усіх просторових та часових

відношень довколишньої дійсності [29]. Існує ж магія краси широкого довколишнього світу, вабляча пластика життєвих явищ, радість візуальної форми того чи іншого реального предмету.

Оця конкретна й підкреслено наочна естетика була близькою Іванові Франкові. Недаремно в його оповіданні “Борис Граб” учитель Міхонський, виховуючи читацький смак у свого учня, вчить його сприймати літературний твір саме на прикладі “Одісеї”. За порадою вчителя Борис Граб другий раз читає цей твір і, вже поминаючи “чудесні та фантастичні пригоди”, приходять до відчуття та розуміння краси візуальних пластичних картин: “Живі побутові картини насували йому (Борисові Грабові. – *Т. П.*) на пам’ять рівно живі картини того сільського життя, яким жив його батько, серед якого й сам він виростав відмалечку. Чим далі він вглиблювався в поему, тим більше блідли в його пам’яті фантастичні пригоди та міфологічні дивогляди, а зате тим яркіше визначувалися картини сільського віча, возової подорожі польовими дорогами серед родючих нив, сільського празника, дівчат, що перуть шмаття на річці, гостини, саду, сільських ігрищ, життя пастуха в полі і т. ін. Другий раз він прочитав поему з далеко більшим інтересом, як перший раз...” [18, 183]. Іван Франко як поет прекрасно бачив та відчував оцю естетику та відповідно моделював образні структури тексту. Про це виразно свідчать поема “Лісова ідилія”, поезія “Конкістадори”. Причому він

використовував не лише візуальні образні деталі, а й оформлені у мові дотикові, слухові, запахові вражень.

Цікавим питанням є ставлення І.Франка до музичного начала в поезії, використання цього досить вагомого начала у його власній поетичній практиці. У трактаті “Із секретів...” автор говорить про спільні джерела музики та поезії й поступове їхнє розходження. Іван Франко, детально простеживши виокремлення цих мистецтв з єдиного синкретичного начала, охарактеризував специфічні властивості кожного з них. Іншою, наприклад, була позиція Павла Житецького, який зараховував музику та поезію до тонічних мистецтв, вбачаючи в обидвох “...гармонію звуків, проникнутих почуттям” [30]. Але Франкове критичне мислення спиралося на домінуючі властивості поетичного слова; не на фонетичні, а на значеннєво-сміслові його особливості; на здатність образного слова розворушувати всі наші “вищі духовні сили” [див.: 31, 90]. Основна різниця між музикою та поезією, за І.Франком, якраз і полягає в тому, що перша безпосередньо збуджує багатше, інтенсивніше, сильніше враження за останню. Натомість поезія своїм зверненням до вищих духовних сил “...викликає образи безмірно виразніші, яркіші і лишає тривкіші сліди в душі, ніж музика” [31, 90]. До того ж поетичні образи викликають безмірно більшу кількість зворушень, ніж музичні [див.: 31, 92]. Отож Іван Франко протиставив безпосередні сильні й

чітко не окреслені музичні враження яскравим, чітким та провокуючим до інтелектуально-духовної діяльності враженням поетичним. Відтак присутність музичного начала в поезії І.Франко бачив у тому випадку, коли поезія зображує неясні, чітко не окреслені почування. Маємо, так би мовити, наближення двох мистецтв у змістовому плані. Автор трактату на прикладі поезії Тараса Шевченка простежує досягнення такого ефекту шляхом негації того чи іншого чіткого враження. Тобто поет апелює до відчуттів читача, але не дає ніяких вражень. Таким чином, уява не отримує ніякого пластичного образу, а, отже, ефект поетичного відтворення неясних душевних відчуттів досягнуто [див.: 31, 92].

Сам І.Франко у поезії “Притичина” досягнув відтворення неясних почувань дещо схожим прийомом. Твір розгортається у формі звернення молодій дівчині до своєї матері. Вікове пробудження в дівчинці дівчини хвилює серце прагненням нових зрілих почуттів. Героїня не може пояснити собі таке незрозуміле збудження. Воно охоплює її цілковито й сильно, і дівчина звертається до матері як до близької людини (до того ж, жінки), яка може пояснити те, що відбувається:

*Мамцю, мамцю, що мені?
Щось, мабуть, зовсім погане!
Мій спокій, мов свічка, тане,
А в серденьку, як в млині.*

*Щось туркоче, щось біжить –
Тихо-тихо, то знов крелче,
Щось співає, свище, шелче,
А все згідно: “Жить! Жить! Жить!”*

*Без причини я сміюсь,
Без причини гірко плачу,
Щось у млі рожевій бачу,
Всіх люблю і всіх боюсь [3, 143].*

Як бачимо, автор вишукано передає дівоче збентеження; оцю наївну і в той же час дуже органічну спробу саморефлексії дівчини, душевний спокій якої зруйнувала незбагнена та дужа сила. Привертає увагу техніка створення своєрідного таємничого флеру, серпанку тривоги, незрозумілості та ніжної чуттєвості, якими оповитий монолог ліричної героїні. Дівчина дає серію спроб описати й пояснити свій душевний стан. Кожне пояснення позначене образністю і разом з тим значеннєвою розмитістю, неповнотою свого смислового окреслення. Лірична героїня досить вдало описує свої нові почуття, проте не в змозі осмислити їх чіткими та логічними мовними формами; не доходить до причини, яка їх породжує. Вона різнобічно й трохи сумбурно їх передає. Оця сумбурність – характерна для її теперішнього збудженого стану – заважає їй чітко усвідомити нові почуття. А наступний розгорнений опис її сонного видива із неясною центральною фігурою (“чи метелик, чи горобчик, чи рожевий гарний хлопчик”) ще більше

запаутує зміст схвильованої оповіді. Іван Франко в цій поезії досягнув музичного ефекту у відтворенні неясних душевних відчуттів завдяки майстерному використанню різноскерованих та значеннєво чітко не оформлених уявлень ліричного суб'єкта. Промовистою є назва поезії. В українській мові вислів “Що за притичина!” вживається “...для вираження здивування, невдоволення, розгубленості і т. ін. з приводу чогось несподіваного та незрозумілого” [31].

Іван Франко бачить присутність музичного начала в поезії також, так би мовити, з формального боку. У такому ракурсі воно об'єднувало ці два мистецтва ще віддавна і, як вважає І.Франко, об'єднуюватиме надалі. Мова йде про темп та мелодію: “Мелодія – се певне симетричне згрупування музикальних фраз, котре вже само собою, своїм пов'язанням тонів викликає в нашій душі напруження, зацікавлення, степенує його і вкінці доводить до стану зглядного спокою і втишення. Темп же додає тій мелодії виразу живості або поваги; маємо темпи поважні, сумні, плачливі, набожні, радісні, веселі, гумористичні і т. і.” [31, 91]. Але таке наближення поезії до музики, як справедливо вважає І.Франко, передбачає і дотримання певної дистанції. Адже “поезія має дуже мало чисто музикальних засобів. Людська мова вживає дуже мало чистих тонів, інтервал її дуже невеликий, а притім чисті тони (самозвуки) підмішані скомплікованими шелестами” [31, 92]. Іван Франко прозоро й чітко визначає доміанти обох мистецтв, про що

ми вже говорили попередньо. Тому вихід кожного на “чужу територію” не дає значного естетичного досягнення, не створює органічного повноцінного художнього ефекту.

Отож беззаставно Іван Франко критикує спроби робити поезію суто музичною. З цього приводу він застосовує дуже вдалу приповідку: “Церков обідри, а дзвіницю полатай”. Нетривкі ефекти омузичнення слів, за І.Франком, здобувають “...коштом далеко важнішої втрати в пластичності та змісті поезії” [31, 96]. Автор “Секретів..” помітив – і дуже точно – суто індивідуальний характер сприйняття музичного звучання того чи іншого слова. Він іронізує на прикладі уривку з поезії Верлена: “... у французькім треба бути втаємниченим у спеціальну декадентську містику, щоб знати, що те “lo”, повторюване в трьох перших рядках, значить не булькіт горілки крізь вузьку шийку пляшки, а осінню тугу, а те “on-in-an-on” у дальших рядках – то не голос дзвонів, а прим., спомини минувшини або щось подібне” [31, 96]. Але водночас Іван Франко не відкидає музичних ефектів поетичної мови. Він наводить віршований рядок Софокла, в якому на базі значенневого навантаження виникає суто фонетична експресія. І далі говорить про давню поетичну традицію такої музичної експресії. Інша річ, вважає І.Франко, що ця традиція у деяких поетів була доведена до абсурду.

Оці його спостереження та застереження залишаються актуальними й сьогодні. Адже і тепер існують спроби апологізувати звукову форму поетичного слова, і, якщо не надати їй провідної ролі у розбудові образної системи, то, принаймні, зрівняти її в правах із семантичним значенням того ж слова.

Проблема музичної організації поетичного слова має кілька площин виміру. Елементарним засобом є накопичення схожих голосних чи приголосних для створення ефектів алітерації чи асонансу. Прикладом стане уривок із уже згадуваної поезії про “скрипку”:

*О, розстроена скрипка, розстроена!
Скільки рук нетямущих, брудних
Доторкалися струн чарівних –
І вона їх розстроєм напоена.
(Курсив наш. – Т. П.) [3, 104].*

В.Корнійчук пише: “Цим твором І.Франко досяг вершин фонічної майстерності. Алітерація **р** у поєднанні з іншими приголосними (**зстр-скр-зстр-бр-рк-стр-зстр-стр-рд-йстр-стр-рд**) “ріже вухо страшними акордами”, викликає справжню какофонію спрофанованої скрипки” [32]. Справді, такий звуковий ефект у творі присутній. Але водночас ми не можемо сказати, що автор у розбудові образної системи цієї поезії базувався саме на музичному ефекті алітерації; що звучання приголосних (зокрема, *р*) заповнило його свідомість, заступило

образне бачення, яке він виявляв через семантику слова. Ні, Іван Франко насамперед і в основному апелював до емоційно-сміслового значення; або, як він сам каже, до “вищих духових сил”. А сам ефект алітерації був вторинним, і, наважимося сказати, okazіональним. Це так стається, коли пасічник, доглядаючи бджіл, отримує, окрім основного продукту (меду), й побічний (бджолиний віск). Випадок, коли б поет за основу образотворення брав алітераційно-асонансні властивості слова, нагадує ту ситуацію, в якій пасічник прагнув би розводити бджіл задля воску.

Питання звукової аури поезії Ріхард Мюллер-Фрейенфельс розглядає таким чином: “Часто він (звук. – Т. П.) не проникає крізь поріг свідомості як самостійний фактор, а лише забарвлює загальне враження. Звук впливає позитивним і негативним чином. Позитивно впливають насамперед розкішні барвисті поєднання голосних. У значенні негативному вухо найсприйнятливіше до жорсткостей на зразок нагромадження приголосних...” [33]. Маємо ще один “голос” на підтвердження похідної природи цих звукових ефектів. Але ми не стали б давати такої чіткої естетичної оцінки сполученню голосних – з одного боку, та приголосних – з іншого. Пізніше пояснимо чому.

Говорячи про okazіональну природу алітерації та асонансу, слід зробити одне застереження. У певних випадках поет може свідомо йти на використання означеного звукового ефекту. Але це відбу-

вається тільки тоді, коли він володіє широкою синонімічною варіативністю слова і, відтак, може добирати ті чи інші відповідники, які б у сукупності створювали певний звуковий ефект. Але такі випадки свідомого добору однотипних звуків трапляються досить нечасто. За рідкісними винятками, асонансно-алітераційні ефекти виникають принагідно й несвідомо. І вбачати в них навмисну роботу автора – те саме, що шукати художника, який із тонким смаком та вишуканою майстерністю взимку розмалював віконні шибви.

Підтвердженням похідної, вторинної природи алітерації та асонансу служить і такий факт: у поетичному творі звук (чи ряд звуків) сам по собі позбавлений емоційно-значеннєвих властивостей. Їх він отримує, власне, із смислового навантаження слова, а, точніше, поетичного образу. Наведемо ще один приклад (уривок з поезії “Ф.Р.”):

*Благословлю уста твої червоні
І очі ті безсоромно огнисті –
Дві зорі на рум'янім небосклоні!
І груди ті прегрішні і пречисті,
І стан гнучкий, і сміх – серпанок срібний,
Що закрива безодні горя млісті [3, 168].*

Тут друга строфа незаперечно вдалий приклад алітераційного насичення. Першу ж ми навели для того, аби вповні представити портрет героїні. Звук *p* уже має іншу експресію, ніж у цитованому попередньо уривку. У даному випадку він виражає

сильну та яскраву красу героїні; ту красу, що ослаблює, заступає собою усі біди та клопоти ліричного суб'єкта, примушує про них забути. Отож алітерація та асонанс як такі не мають власного самостійного значення, свою експресію вони отримують з іншого “джерела”. Та вони спроможні підсилювати емоційно-значеннєве звучання поетичного образу; їх можна назвати музичними підсилювачами загальної експресії твору.

Сильно та вагомо проступає в поетичному мовленні ритмічний елемент. Поетична ритміка еквівалентна музичній мелодії, Франкову характеристику якої ми вже наводили. У силабо-тонічній системі віршування ритм можна визначити як закономірне чергування наголошених і ненаголошених складів, яке дає естетичний ефект. У чому ж він полягає? Спочатку розглянемо приклади усної народної творчості. У збірнику “Галицько-Руських народних приповідок”, який уклав Іван Франко, можна знайти значну кількість ритмічно організованих (ще й посиленних римою) висловлювань. Причому, поруч з доволі “розмитими” ритмічно зразками тонічного, можна знайти чимало прикладів чітко упорядкованого силаботонічного мовлення: “Казав Нау́м, візьми на у́м”, “Треба неба, й хлі́ба треба”, “Наді́я на кума́ Маті́я”, “Дівоча краса – як майова роса́” [34]. Як бачимо, безіменні народні автори, не пройшовши школи поетичного мистецтва, відчували потребу використання і нерідко брали на своє естетичне

озброєння ритмізовану художню форму. І, що показово, навіть у таких малих поетичних жанрах. Художнє чуття підказувало їм, що ритмізація підсилює зміст мовлення, перетворює його з аморфної невизрадної маси на чітко впорядковану динамічну та виразну естетичну даність. Ритмізація є тим диспетчером тексту, який тримає рух оповіді під своїм контролем: визначає темп його руху, добирає відповідні складові (слова) для темпу. Це вона акцентує на звуковій формі слова (наголошений / ненаголошений склад), робить монолітним єднання слова зі словом, рядка із рядком, строфу із строфою; полегшує течію поетичного мовлення; разом із римою певним чином визначає межі розгортання та об'єм образу. Та, що найовніше, ритм робить виразнішим емоційно-значеннєве звучання слова, полегшує сприйняття семантики, що міститься у висловлюванні. Ритм не впливає на значення, але він певним чином структурує його поетичне відображення.

У своїх спогадах Василь Щурат розповів про ще один секрет Франкового образотворення: “Він (Франко. – Т. II.) ніколи не засідав до писання віршів з пером в руці над папером. Коли наросла гадка, коли назріла до вислову, він мусив мати рух. Ідучи вулицею чи ходячи по кімнаті, висвистував собі наперед різні строфічні мелодії, щоб знайти відповідну форму. Знайшовши, вкладав у неї слова, мугикаючи їх собі під ніс так довго, поки не одержав співної стрічки одної, другої, третьої, чет-

вертої, поки ціла строфіка, як говорив, не починала співати. Осягнувши співність строфи, добрав для неї щораз поправніших рим. Коли і се скінчив, тоді брав клаптик паперу і списував готове. Строфу за строфою, уступ за уступом” [35]. Це промовисте свідчення вагомості ритмічного начала в поетичній майстерні І.Франка. Поет навіть власним рухом у фізичному просторі намагається “допомогти” собі, вловити необхідний ритм (“строфічну мелодію”) художнього висловлювання. Але початком такого процесу, його основним рушієм і, зрештою, метою, стає емоційно-значенева субстанція (авторська “гадка”).

Отож, ритм в аспекті силобо-тонічного віршування – це динамічна акцентована форма вираження поетичного висловлювання; це форма, яка певним чином моделює висловлювання і яка не впливає на семантику самого висловлювання. Пошук поетичного слова відбувається за двома вимогами: а) воно має належним чином виявляти авторську ідею; б) це слово мусить відповідати загальному ритмові рядка / строфи. Недотримання таких критеріїв призводить до ідейно-значеневого затемнення або ритмічного “шкутильгання”, яке відразу відчуває читач.

Добір належної ритмічної ходи, як правильно зауважив В.Якубський, визначається внутрішнім хвилюванням поета [36], тобто його суб’єктивним станом чи особистими уявленнями. Ту чи іншу ритмічну організацію не тільки не можна пов’язу-

вати із якимсь ідейно-смысловим авторським рішенням, а й навіть із певними емоційно-виражальними уявленнями. Семен Шаховський справедливо полемізував із намаганнями розгледіти такий зв’язок у поезії. Не слід стверджувати, казав він, що “Каменярі” річ бадьора, бо написана ямбом, який звучить урочисто і заклично. Адже можна знайти протилежний випадок, коли ямбічний розмір “виявляє” розпачливі почуття (“Поединок”) [37]. Автор праці “Майстерність Івана Франка” наводить ще й такий показовий факт: Леся Українка у приватному листі до І.Франка твердила, що не написала б поему про ліс октавами, як він, бо ліс, за її відчуттям, треба описувати верлібром [38].

Ритмічне начало у Франковій поезії можна простежити також на рівні розгортання власне поетичного образу, тобто в аспекті чергування підкреслено динамічних та емоціогенних частин із уривками досить статичними й чуттєво “спокійними”. Таку форму ритмізації можна простежити у великому жанровому утворенні – поемі “Лісова ідилія”.

Ще одним важливим засобом творення поетичного мовлення є рима. Василь Щурат у спогадах додає: “Білий вірш мусив співати в два рази ліпше, ніж римований, щоб за співністю його не зауважувалося браку рим” [39]. Отож, римування є додатковим і досить суттєвим складником поетичного мовлення. За його відсутності ритміка

перебирає на себе основне функціональне навантаження. І навпаки, в силабічному віршуванні створення поетичного мовлення за відсутності у рядку ритму лягає на інші засоби, зокрема на парну риму.

Рима – це звукова форма, яка визначає прикінцеві склад / склади останніх слів поетичного рядків, і, таким чином, співвідносить ці рядки одне з одним. Вона задає звукову парадигму такого співвідношення. Іншими словами, рима – це кінцевий склад / прикінцеві склади, який / які через точний чи наближений повтор набуває / набувають акцентованості та певної естетичної експресії. Рима завершує поетичний рядок, вона підкреслює це завершення. Оскільки рима співвідносить один рядок з іншим, встановлює своєрідний міжрядковий перегук, то це дає змогу виокремити в ній момент ритмічної організації. Вона, як і власне ритм, вимагає від автора кмітливості у знаходженні такого кінцевого слова, яке б: а) відповідало розгортанню авторської ідеї; б) в одному випадку визначало звукову парадигму рими, а в іншому – збігалось з нею.

Досить розповсюдженою є думка Романа Якобсона щодо семантичної навантаженості рими. Російський учений писав: “Рима обов’язково веде за собою семантичне зближення одиниць, що римуються (“побратимів по рими”, як їх називає Гопкінс)” [40]. Подібної думки дотримується й російський дослідник М.Гаспаров, який був членом

редколегії видання “Літературного енциклопедичного словника” (Москва, 1987). Він говорить про семантичну функцію рими, в основі якої лежить явище “римового очікування” на появу тих чи інших слів, з подальшим підтвердженням або порушенням цього очікування [41]. Та розгляд конкретних прикладів спростовує такі твердження. Візьмемо кілька уривків з поезії, яка вважається однією з найкращих у І.Франка:

*На ріці вавилонській – і я там сидів,
На розбитий оран у розпуці глядів.*

.....
*Я на світ народився під свист батогів
Із невольника батька в землі ворогів.*

.....
*Лиш одну хіба пісню я вмів стару:
Я рабом уродивсь та рабом і умру!*

.....
*Вавилонські дівчата, минайте мене,
Хай мій вид співчуттям серце вам не торкне!*

[3, 157–159].

Як бачимо, в усіх випадках рима не створює семантичного зближення одиниць, що римуються; не визначає вона також семантики другої одиниці римування (“римоване очікування” не передбачає семантичного супроводу). У перших двох прикладах римуються слова із спільними граматичними категоріями (сидів / глядів – дієслова минулого часу, однини; батогів / ворогів – іменники родового відмінку множини). Але та частина слова, що

потрапляє під обов'язкову римувальну парадигму, зрештою, сама по собі не визначає приналежність всього слова до тієї чи іншої категорії. Наступні два приклади це блискуче демонструють (*стару* – прикметник, *умру* – дієслово; *мене* – займенник, *торкне* – дієслово). Рима тут твориться однакови-ми частинами слів, але самі слова, що римуються, належать до різних частин мови. В усіх розгляну-тих випадках спільні одиниці римування мають відмінну одна від одної семантику, кожне слово має своє, не задане іншим словом римування зна-чення.

Отож можна говорити лише про суто звукову природу рими, про її визначальне фонетичне (іншими словами, музичне) начало. Автор в проце-сі римування повинен виявити тонке вміння “загнати” потрібну семантику в уже частково нав'язану звукову оболонку (маємо на увазі відна-ходження другого “побратима”). Або, точніше, – добрати такі пари римування, які б мали спільну звукову частину і одночасно належним чином виявляли авторську думку, експресивно передава-ли його почуття.

Естетичний ефект рими Г.Мюллер пов'язував із психічним явищем персервації, яке полягає у тому, що “будь-яке враження після припинення дії, що його викликала, ще деякий час звучить в душі” [42]. Психолог Ерік Берн явище поступового емоційного завмирання відчуттів називає “дого-ранням”. Отож поява другого слова, що римуєть-

ся, – це підкидання нового поліна у вогнище; це підтримання й посилення вже існуючого вражен-ня. Успішно працює на цей ефект згадуване яви-ще римового очікування: читач сподівається й отримує необхідне звукове враження. Останній момент на психічному рівні можна розглянути як ефект естетичного задоволення від справдження очікуваного явища, від збігу сподівань та “реалій”. Слід сказати, що останнім часом почали з'являти-ся досить послідовні та уважні спроби розглянути версифікаційну техніку Івана Франка (Євген Бун-чук, Валерій Корнійчук).

Насамкінець звернемо увагу на такі властивості Франкової поетичної думки, як парадоксальність та іронія. Попередньо вже йшлося про постійну Франкову опозиційність до інертного суспільства, намагання якимсь чином шокувати його. Пара-доксальність та іронія походять із спільного джере-ла: надзвичайно спостережливого, проникливого та тонкого розуму Івана Франка. Тут варто згадати спостереження Миколи Вороного щодо майстерної Франкової діалектики, яку той продемонстрував у прилюдному диспуті із єзуїтом Яном Бадені [43]. Парадокс та іронія здебільшого виявляються в але-горичній оповідній формі і мають під собою солідну значеннєву базу.

Парадокс виникає таким шляхом: гострий розум неначе пробиває пласт стереотипних статичних уявлень і переходить в площину, де думка набуває глибини та оригінальності. Відтак постає несподі-

вана та влучна, оригінальна й динамічна оцінка предметів і явищ, що стають об'єктом осмислення. Парадокс скерований власне на досягнення оригінального судження, на отримання глибшої і точнішої – за стереотипну – думки. Він з'ясовує приховані “сторони” предмета чи явища, подібно до того, як підводний апарат виявляє об'єм зануреної у воду частини айсберга.

Іронічне висловлювання розбудовується так, що воно має ніби дві площини вияву семантики й чуттєвості. Першу провокує пряме значення висловлювання. Другу визначає співвідношення висловлювання та його контексту (зокрема певними моральними уявленнями). А контекст говорить про кардинально протилежну позицію до прямого значення мовленнєвого повідомлення. Відтак друга площина набуває статусу справжнього значення (закріпленого контекстом) і відкидає першу в розряд псевдозначень. В іронічному мовленні існує опозиція поміж псевдо-семантикою прямого значення та справжньою семантикою оберненого значення. Ця опозиція якраз і створює естетичний ефект іронії. Він полягає у насмішці, у дотепному висміюванні усіх тих уявлень, які несуть відбиток стереотипу, недалекоглядності, моральних та духовних вад. Автор іронії буде своє висловлювання в річищі таких уявлень (пряме значення). Але контекст, який зв'язаний з цим висловлюванням, веде до глузування, до протилежних уявлень.

Поезія Івана Франка “Ользі С.” побудована суто на парадоксах:

*Найгарніша для нас
Загранична квітка;
Найлюбіше лице,
Що стрічається зрідка.*

*Найчистіша сльоза,
Причарована штукою;
Найвірніша любов,
Усвячена розлукою [3, 104].*

Бачимо чотири парадоксальні твердження, які і утворюють сам вірш. Кожне розбудовується у двох рядках, де перший ставить проблему, а другий дає відповідь на неї. Привертає увагу доведене до можливих меж стиснення форми висловлювання. Іван Франко постає тут майстром найоптимальнішої концентрації думки в поетичній формі. Перші два парадокси побудовані на тому, що категорії гарного, любого, прекрасного тісно пов'язані із явищами незвичності та рідкісності. Тобто окреслюється психічний ефект незатертого враження. Третій парадокс стосується вже естетичного почуття. Акцентує він на чистоті естетичної емоції, її прямій незаангажованості у насущні життєві потреби. А також виявляє щирість естетичного враження та його велику силу. Останній парадокс базований на ідеї випробування любовної вірності розлукою. Префікс *най*, яким розпочинається кожний парадоксальний рядок, виводить кожне

явище до найвищої позначки його вияву, а відповідь парадоксальним чином вказує шлях цього вияву.

Слід визнати, що парадокси в цій поезії не є доведеними до свого оптимального блиску, того блиску, який І.Франко виявляє, наприклад, в поемі “Страшний суд”. Але вірш “Ользі С.” відзначається власне оцією своєю суто парадоксальною будовою.

М.Мочульський вбачає витоки Франкової парадоксальності у вдачі поета: “Вірш постає у нього (І.Франка. – *Т. П.*) тим способом, що він обертає ідеями à rebours (навпаки). Приходить йому до голови така ідея: в псалмі єсть – “Блажен муж, іже не ідег на совіг нечестивих”, а чому не може бути навпаки? І тоді укладається йому в голові вірш: “Блажений муж, що йде на суд неправих”. Подібним способом всупереч словам псалма: “Рече безумен в серці своем, яко ність Бог”, – повстав також вірш: “Говорить дурень в серці своїм: – Єсть Бог, і єсть він Богом моїм!” Такий спосіб творення подекуди показує рисочку Франкового характеру” [44]. Оцей механізм переімені ідеї навпаки – яскрава ознака іронічного мислення. Але він також присутній в мисленні парадоксальному, загалом новаторському, коли треба зламати звичні стереотипи й вивести думку на інший, вищий рівень. Зміна думки навпаки (за певних умов) – елемент нестандартного мисленнєвого ходу. Відштовхуючись від псалма й застосовуючи цей механізм, Іван Франко

створив вражаючий та онтологічно ціннісний образ ліричного героя (“Блажений муж, що йде на суд неправих”).

Неоднозначна ситуація виникає із трактуванням іншої поезії – “Говорить дурень в серці своїм”. Ця назва охоплює вірш кільцевим обрамленням. Все питання полягає в тому, якою семантикою наділяти слово *дурень*. Якщо ‘розумово обмежена, тупа людина’, то поезію слід розглядати як глибоку іронію, як пародію над недоугими розміркованнями віруючої людини. Якщо ж за словом *дурень* бачити людину, поведінка і вчинки якої йдуть всупереч певним цинічним та облудним суспільним нормам, то виникає зовсім інша семантика. Це слово стає близьким до таких слів, як *юродивий* – в релігійній свідомості ‘божевільний, що має дар віщуна’, як *блаженний* – ‘прройнятий щастям, радістю’. Відтак поезія перетворюється на своєрідний релігійний гімн радості Божого існування: розрадливе відчуття присутності Бога в серці, прославляння Його звершень та справедливого устрою світу, щастя усвідомлення приналежності до Нього тощо. Тональність звернення ліричного героя дечим нагадує тональність “Сповіді” Святого Августина.

Франків нахил до іронізування часто проявляється у літературно-критичних статтях, де автор вдало висміював низькоякісні, маломайстерні твори. У збірці “Semper tiro” іронія часом іде в парі з парадоксом (“Страшний суд”), а часом сама “тяг-

не” організацію твору. Прикладом другого варіанту є вірш “Трагедія артистки”, присвячений такій собі панні Ванді, яка на власній віллі весь час співає одну й ту ж пісню. Навіть після її смерті на віллі все одно було чути цю пісню: “Цідрім-цім-цім! Цідрім-цім-цім! / Бодай ся когут знудив!” Тон оповіді, семантика самої пісні вже скеровують до іронічного сприйняття ліричної героїні. А остання строфа відверто знущальна:

*Чого ж та бідна душенька
На місці тім заклята?
Чого покутує, немов
Убила маму й тата?
І чом ту саму пісню всім
Небіжечка співає:
Цідрім-цім-цім! Цідрім-цім-цім?
Бо іншої не знає [3, 147].*

В очі впадає дещо грайливий загальний тон авторської оповіді; штучність поставленої проблеми, її невідповідність реальній (та, яка б мала бути в такому випадку); адекватно штучна й надумана відповідь. Поезія називається “Трагедія артистки”, а трагедії тут немає. Відсутність суму в тоні не дає відчуття смерті панни Ванди як трагедію. Іван Франко в майстерно іронічній формі висміяв тих віддалених від життя “служниць” високого мистецтва, яких одержимість і “зацикленість” на чомусь були свідченням великої обмеженості, тупої впертості та неспроможності до творчої діяль-

ності. Панна Ванда – це пародія на творчу особистість. За своє “служіння” вона отримала гідне покарання: після смерті далі співати оту єдину пісню, яку знала за життя. Панна Ванда – це зіпсована платівка, що награв частину одного й того ж мотиву.

За грайливим тоном оповіді, за конфліктом з елементами псевдо-трагізму й псевдотаємничості, за надуманим пристрасним характером у поезії “Трагедія артистки” можна побачити пародію на баладу. Умовно кажучи, Іван Франко використав прийом “жанрової іронії”, коли під об’єкт пародіювання потрапляє якийсь жанр. У цьому випадку була літературна балада. Отож у творі присутні ніби два іронічні струмені.

Розгляд збірки “Semper tiro” свідчить про широкопланове, поліаспекте творче мислення І.Франка; про оригінальну асоціативність образну й міжобразну; про новаторські експерименти поета, де закони мистецтва не порушувалися, а, навпаки, використовувалися для досягнення того чи іншого естетичного ефекту. У Івана Франка існували улюблені поетичні форми та ідеї, але, незважаючи на ці уподобання, його творчість була такою ж багатогранною, неоднозначною й цікавою, як саме життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Зеров М.* Франко – поет // *Зеров М.* Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 463.
2. *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996. – С. 472.
3. *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. – К., 1976. – Т. 3. – С. 109. (далі в тексті твори І.Франка цитуються за цим виданням, із зазначенням тому та сторінки).
4. *Гадамер Г.-І.* Прометей і трагедія культури // *Гадамер Г.-І.* Герменевтика і поетика. – К., 2001. – С. 237.
5. *Вороний М.* Поезії... – С. 156.
6. *Тельнюк С.* Молодий я, молодий... (Поетичний світ Павла Тичини (1906–1925)). – К., 1990. – С. 186.
7. *Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні твори: У 2 т. – К., 1970. – Т. 1. – С. 408.
8. *Костельник Г.* Ломання душ (з літературної критики). – Львів, 1923. – С. 57–58.
9. Цит. за: *Тельнюк С.* Молодий я, молодий... – С. 272.
10. *Филипович П.* Шляхи Франкової поезії // *Филипович П.* Літературно-критичні статті. – К., 1991. – С. 76.
11. *Костельник Г.* Ломання душ... – С. 52.
12. Там само.
13. *Мочульський М.* З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // Спогади про Івана Франка. – Львів, 1997. – С. 376.
14. *Крушельницький А.* Іван Франко (поезія). – Коломия, 1910. – С. 249.

15. *Зеров М.* Франко – поет... – С. 491.
16. Див.: *Костельник Г.* Ломання душ... – С. 51.
17. *Филипович П.* Шляхи Франкової поезії... – С. 66.
18. *Корнійчук В.* Ритміка збірки “Semper tiro” // Українське літературознавство, 2001. – № 64. – С. 55–56.
19. *Głowiński M.* i in. *Zarys teorii literatury.* – Warszawa, 1972. – S. 118.
20. *Білецький О.* Поезія Івана Франка // *Білецький О.* Збір. праць: У 5 т. – К., 1965. – Т. 2. – С. 466.
21. Там само. – С. 469.
22. Див.: *Филипович П.* Шляхи Франкової поезії... – С. 69.
23. *Білецький О.* Поезія Івана Франка... – С. 469.
24. Див.: *Зеров М.* Франко – поет... – С. 462.
25. *Мукаржевский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: “за” и “против”. – Москва, 1975. – С. 174.
26. *Корнійчук В.* Ритміка збірки “Semper tiro”... – С. 60–61.
27. *Głowiński M.* i in. *Zarys teorii literatury*... – S. 276.
28. *Балли Ш.* Французская стилистика. – Москва, 1961. – С. 233.
29. Див.: *Ауэрбах Э.* Мимезис. – Москва, 1976. – С. 26.
30. *Житецкий П.* Теория поэзии. – Киев, 1906. – С. 13.
31. Великий тлумачний словник української мови. – К.; Ірпінь, 2001. – С. 953.
32. *Корнійчук В.* Ритміка збірки “Semper tiro”... – С. 57.

33. *Мюллер-Фрейенфельс Р.* Поэтика. – Харьков, 1923. – С. 169.

34. Див. відповідно: Галицько-Руські народні приповідки. Зібрав, упорядкував і пояснив Др. І.Франко // Етнографічний збірник. – 1908. – Т. XXIV. – С. 437, 439, 427; 1901. – Т. XVI. – С. 576.

35. *Щурат В.* Франків спосіб творення // Спогади про Івана Франка. – Львів, 1997. – С. 280–281.

36. Див.: *Якубський В.* Наука віршування. – К., 1922. – С. 76.

37. *Шаховський С.* Майстерність Івана Франка. – К., 1956. – С. 139.

38. Там само.

39. *Щурат В.* Франків спосіб творення... – С. 281.

40. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против”. – Москва, 1975. – С. 216.

41. *Гаспаров М.А.* Рифма // Литературный энциклопедический словарь. – Москва, 1987. – С. 329.

42. Цит. за: *Мюллер-Фрейенфельс Р.* Поэтика... – С. 178.

43. *Вороний М.* Перші зустрічі з Іваном Франком // Спогади про Івана Франка. – Львів, 1997. – С. 286.

44. *Мочульський М.* З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896–1916) // Спогади про Івана Франка. – Львів, 1997. – С. 376.

Довідка про автора

Пастух Тарас Васильович, народився 1971 р. у м. Луганську. 1993 р. закінчив філологічний факультет Львівського національного університету імені Івана Франка, 1996 – аспірантуру при кафедрі української літератури цього ж університету. Наступного року захистив кандидатську дисертацію “Романи Івана Франка”. Тепер працює старшим науковим співробітником Інституту франкознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Автор праць “Романи Івана Франка” (1998) та “Роман “Місто” Валер’яна Підмогильного. Проблеми урбанізму та психологізму” (1999).

ЗМІСТ

<i>Іван ДЕНИСЮК</i>	
Мислі про майстерність.....	3
<i>Тарас ПАСТУХ</i>	
Поетичне мислення Івана Франка.....	5
Література.....	80
Довідка про автора.....	83

У серії “Дрібненька бібліотека”
вийшли друком такі видання:

- Ч. 1. *Андрій СКОЦЬ*. Слово про Івана Денисюка.
- Ч. 2. Штрихи до портрета професора Йосипа Кобіва.
- Ч. 3. *Ліна КОСТЕНКО*. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала.
- Ч. 4. *Роман ЛУБКІВСЬКИЙ*. Богорівний – бо правдомовний (Тарас Шевченко і сучасність).
- Ч. 5. *Надія ПКУЛИК*. Ідея українського месіанізму (Іларіон Київський і Феодосій Печерський).
- Ч. 6. *Любомир СЕНИК*. Розкопати Помпеї.
- Ч. 7. *Анушаван МЕСРОПЯН*. Українська поезія у вірменських перекладах (мініантологія).
- Ч. 8. *Петро БІЛОНІЖКА*. Євген Лазаренко – вчений, педагог, громадський діяч.
- Ч. 9. *Тарас ПАСТУХ*. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою “*Semper tiro*”).**
- Ч. 10. *Богдан ЯКИМОВИЧ*. Лев Жемчужников – ювілейна сільветка (до 175-річчя від дня народження).

Оригінал-макет підготовано
у відділі автоматизації
НБ АНУ імені Івана Франка
Завідувач Мирослава Доманська

Підп. до друку 29.12. 2003.
Формат 60x90/16.
Папір офсетний № 1. Друк різнограф.
Обл. вид. арк. 3,1 Гарнітура Bookman Old Style
Наклад 300 прим. Зам. № 6

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