

Міністерство освіти і науки України  
Львівський національний університет імені Івана Франка

Кафедра української літератури імені акад. М. Возняка

Інститут франкознавства

*Серія «Франкознавчі студії»*

*Випуск 4*

**ЛАРИСА БОНДАР**

# **ПІД ЗНАКОМ ХРЕСТА: франкознавчі студії**

Львів

Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка

2008

УДК 821.161.2-1/-9:2.09 І.Франко (082)  
ББК ШБ (4Укр) 53-4 І.Франко 53  
Б 81

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. *О. Куца*  
(Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка);  
канд. філол. наук, завідувач відділу франкознавства *М. Легкий*  
(Львівське відділення Інституту імені Т.Г. Шевченка);  
д-р філол. наук, проф. *Т. Мейзерська*  
(Південноукраїнський державний педагогічний інститут)

*Рекомендовано до друку Вченою Радою  
Львівського національного університету імені Івана Франка.  
Протокол №21/2 від 27 лютого 2008 року*

**Бондар Л.**

Б 81 Під знаком хреста: франкознавчі студії: Зб. статей.  
Серія „Франкознавчі студії”. – Львів: Видавничий центр  
ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – Вип. 4. – 228 с.  
ISBN 978–966–613–605–6

У збірнику представлено статті, тези, рецензії, присвячені актуальним питанням франкознавства останніх двох десятиліть. Центральна тема – євангельські мотиви в творчості Івана Франка. Значна вага приділена також художній інтерпретації Франкових текстів, взаєминам його з жінками. Досліджується стан і завдання розвитку франкознавчої науки на сучасному етапі.

УДК 821.161.2-1/-9:2.09 І.Франко (082)  
ББК ШБ (4Укр) 53-4 І.Франко 53

ISBN 978–966–613–605–6

© Бондар Л., 2008

© Львівський національний університет  
імені Івана Франка, 2008

# ІНТЕРПРЕТАЦІЇ, КОНТАКТИ

## ОБРАЗ ІСУСА ХРИСТА В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

*Що* Біблія – могутнє джерело ідей та образів Франкової творчості – факт безсумнівний і доволі досліджений, коли мати на увазі поеми «Мойсей» та «Смерть Каїна». Сам І. Франко свідчить про те, що Біблія змалку була одним із чинників його творчого натхнення: «Узагалі мене вже в гімназії тягло на схід. Я читав у церковнім тексті і в німецькім перекладі Святе Письмо, любувався пророками і переклав віршами цілого Іова» [3, т. 21, 325]. Отже, Франко ще в підлітковому віці – пильний читач і захоплений перекладач Старого Заповіту. І вже тут бачимо підхід до Біблії не як до релігійних святощів, а як до об'єкту дослідження, зрештою, як до суто художнього твору. «Біблію можна теж уважати збіркою міфів, легенд і психологічних мотивів, які в самій Біблії опрацьовані в такий чи інший спосіб, зате сьогодні можуть бути опрацьовані зовсім інакше, відповідно до наших поглядів на світ і людську природу» [3, т. 27, с. 264] – таким було ставлення І. Франка до Святого Письма протягом усього творчого шляху, хоч як би мінялися світоглядні й естетичні позиції, а вони – попри всю цільність його людської й мистецької натури – таки певним чином еволюціонували.

Як уже зазначалося, найбільші верховини Франкового генія асоціюються з опрацюванням біблійних сюжетів, пов'язуються насамперед з поемами про Мойсея і Каїна. Відповідно й увага наукової думки була зосереджена переважно на цих творах, на

відшукуванні їх джерел у відповідних текстах Святого Письма – зрештою, проти цього нічого не мав і сам автор, який писав про «Мойсея»: «Моя поема основана майже на біблійних темах, отже, що ж природніше для кожного критика, як пошукати тих джерел у Біблії і порівняти з тим, що я зробив з них» [3, т. 5, с. 201]. Таким чином, дослідження біблійних джерел у Франковій творчості має свою історію, свою традицію. Усе це природне й гідне пошанівку, проте цей процес хвибує на певну односторонність: зосередившись на Мойсеевому П'ятикнижжі, дослідники здебільшого ігнорують новозаповітні джерела Франкової творчості, зокрема євангельські, а вони так само досить відчутно наснажують її. Євангельські персонажі, міфологеми, притчі, цитати й афоризми, євангельські ідеї по-своєму переломлюються у творчості І. Франка, виконують найрізноманітніші функції, щоразу інакше насвітлюючи її.

У системі євангельських персонажів у центрі, ясна річ, Ісус Христос, у спадщині І. Франка йому теж належить чільне місце. Ніби йдучи за теологічною трійцею (Бог – отець, Бог – син, Бог – дух святий), митець сприймає Ісуса Христа так само у трьох іпостасях: я (ми) – Христос, ти (ви) – Христос, він – Христос. Що стосується першої, то Франко ніколи не відкидав особистісних, суб'єктивних моментів у суто, здавалось би, епічних творах. Він не заперечував проти ототожнення себе з Мойсеєм, а щодо Каїна, то дав нам цілковите роз'яснення у звертанні до невідомої адресатки (вірш «Неясна для вас ся легенда»):

*Що ж, пані, ті вірші неясні –  
То власная повість моя:  
Мої розчаровання власні  
І лютая мука – змія.  
Колись за невластні провини  
Цурались мене і кляли, –  
Мов Каїн отой по пустини,  
Блудив я по рідній землі.*

[3, т. 2, с. 401]

До речі, вельми цікава згадка Маковея про те, ніби сам І. Франко признався, що ледь не зробив з Каїна Христа. Мабуть, Христос неабияк хвилював творчу уяву І. Франка, коли навіть із Каїна в нього вийшов не хто інший, як Син Божий. Із фрази, яку наводить О. Маковей, можна зробити ще й такий висновок: якщо І. Франко ототожнював себе у «Смерті Каїна» з її головним героєм, то таким чином він ототожнював себе й із Христом [3, т. 1, с. 482]. Це, так би мовити, опосередкована тотожність. Але маємо приклади і прямої. Ось вірш «Незваній Марії» (хотілося б, щоб та Марія була колись названа, як і адресатка вірша «Неясна для вас ся легенда»; хоча академік О. Білецький і протестував проти відшукання адресатів, до яких зверталися поети, мотивуючи тим, що це ніякого значення для літературної якості творів, для їх аналізу не має, усе ж таки, гадаю, що трохи щось і має). Тут «я – Христос», так би мовити, інтимізований, переведений у сферу стосунків поета з невідомою коханою, але чи принижений через це? Либонь, ні. Зате вивищується ліричне «я», на противагу обмеженої героїні з холодним серцем, яка відкинула поетову любов. Він обіцяє їй за це нагадувати про себе на кожному кроці – коли «сизий голуб», «божа пчїлка над цвіток пролетить», коли «павук снує претонісінькую сітку» і т. д., найстрашніше ж чекає її у смертну годину:

*І як блискавка заблисне,  
То в її огні громовім  
Ти побачиш нехотя  
Образ мій в вінці терновім*

[3, т. 3, с. 188].

Торжество приниженого колись ліричного «я», возвеличеного до образу Христа, не перекреслює, однак, драматизму ситуації – це Христос, та не у світлосяйних шатах, а в терновім вінку. Для змалювання образу Христа І. Франко майже завжди вибирає трагічну тональність, з усіх євангельських

аксесуарів він бере не багряницю, а хрест, отруйний напій, особливо часто звертається, як-от у цьому вірші, до такої символічної деталі, як терновий вінок.

Жертва Ісуса Христа, його страждання найбільш суголосні тривожному світобаченню І. Франка, гірким обставинам його життя і не стільки в особистому, хоч і тут не щадила його доля, як у суспільному плані.

*Важке ярмо твоє, мій рідний краю,  
Нелегкий твій тягар!  
Мов під хрестом, отсе під ним я упадаю,  
З батьківської руки твоєї допиваю  
Затроєний пугар,—  
[З, т. 2, с. 183–184] –*

так починається одна з найболючіших патріотичних поезій під назвою «Рефлексії» (цикл «Поклони», збірка «Мій Ізмарагд»). Спочатку ніби полеміка з Ісусовим легким ярмом («важке ярмо», «нелегкий твій тягар»), але далі промовисті деталі: «під хрестом упадаю», «допиваю затроєний пугар» – наводять на думку про останню дорогу Ісуса на Голгофу, про його страждання під хрестом і на хресті. Зрештою, виявляється, що й перші рядки не суперечать подальшим: то для простих смертних Ісусове ярмо легке, однак хто може змірити вагу тягаря, під яким знемагав сам Христос, що ототожнюється у вірші з ліричним «я». Підтвердженням цього є й дальша репліка: «Благословлю тебе!» – це після хреста, під яким упадає ліричний герой і навіть після затроєного пугара – отже, суто в євангельському дусі; щоправда, ідеться не про ворога, – про рідний край, та ж благословляти те, від чого страждаєш і навіть гинеш, – на це потрібні більше ніж людська мудрість і мужність, як і для дальшого побажання – «щоб з горя й голоду не бігли геть від тебе Твої найкращії сини», щоб «власне покоління на глум не брало і на сміх» (це знову відгуки Христових терпінь і мук) робітників на полі духа, щоб не закидало їх камінням – мотив загалом біблійний, пророчий.

Таке «вивищення» стилю для втілення образної іпостасі «я – Христос», однак, не зовсім послідовне, воно супроводжується інколи і зниженням. У повісті «На дні» це вже, здається, найстрашніші «низини», бо ж торкаються тюремної клоаки – надibuємо несподіване уподібнення селянина з Христом: «Ей, – кричу, – люди, та же я не син Божий, за що ви мене так мучите? То лиш сина Божого так фарисеї мучили, як ви мене мучите!» [3, т. 15, с. 126]. Це вже не уподібнення «я – Христос», а радше розподібнення «я – не Христос», хоча коли розібратися, то нічого суперечливого в аналогії селянина зі Спасителем і немає, бо ж сам він у людському своєму існуванні – син теслі і захисник найупослідженіших.

Іпостась «я – Христос» має ще й другий варіант, а саме: «ми – Христос». У далеко не «божественному», а навпаки, цілком жартівливому, написаному на «злобу дня» вірші-рекламі «Нове зеркало» раптом несподівано відгукується ще раз мотив, пов'язаний із Христом – терновий вінок:

*Жалібнії спомини – то його рами,  
Обвити колючими з терня вінками  
[3, т. 3, с. 250].*

На цей раз терновий вінок прикладений до діяльності часопису «Нове зеркало», до сумлінної, а в чомусь і подвижницької громадки ентузіастів, згуртованих благородною справою. У даному разі «тернові вінки» не сприймаються трагічно, бо зрівноважені подальшим «Та промені сонця в нім жаром ясніють / І будять на кращую долю надію». Здавалося б, чи не натяжкою буде трактувати цю легесеньку алюзію як вияв тісного зв'язку з євангельськими текстами, проте в цьому вірші знаходимо й інші біблійні відгуки, наприклад, з «Книги Еклезіястової», оте її знамените:

*Покоління відходить, й покоління приходить,  
а земля вічно стоїть!*

*І сонечко сходить, і сонце заходить,  
і поспішає до місця свого,  
де сходить воно.  
Віє вітер на південь і на північ вертається.  
Крутиться, крутиться він та йде,  
і на круг свій вертається вітер...  
Всі потоки до моря пливуть,  
але море – воно не наповнюється:  
до місця, звідки пливуть ті потоки  
вони повертаються знову плисти!*  
[Екл. 1, 4–7]

З цього, як зазначив В. Щурат [5, с. 64], бере початок Шевченкове:

*Все йде, все минає, і краю немає,  
Куди ж воно ділось – відкіля взялось?  
І дурень, і мудрий нічого не знає.  
Живе... умирає... одно зацвіло,  
А друге зав'яло, навіки зав'яло... [4, т. 1, с. 176].*

І. Франко, перегукуючись із Шевченком, черпає образи з того самого джерела, що й він, – з Еклезіяста:

*Все йде, все минає, і краю немає,  
Що вчора померло, сьогодні світає,  
Що вчора минуло, сьогодні надходить,  
На свіжих могилах нове життя сходить,  
[3, т. 3, с. 250]—*

однак, позбавляючи властивого йому похмурого колориту, дає оптимістичне розв'язання, пізніше це місце геніально розгорне П. Тичина в «Похороні друга»:

*Усе міняється, оновлюється, рветься.  
У ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,  
замулюється мулом, порохом береться,  
а потім знов зеленим з-під землі встає [2, т. 2, с. 258].*



Звісно, у І. Франка інший задум, інша тональність, проте загальний контекст, ширші біблійні асоціації дають змогу поважно трактувати героїв Франкового вірша, як, за його ж висловом, «Христових спадкоємців у царстві Духа».

Однак «Христові спадкоємці в царстві Духа» – це не тільки «ми – Христос», а й «ви – Христос». У поезії «Товаришам» І. Франко так звертається до своїх друзів, чи, точніше, до «друзів своїх ідей»:

*І вас зі своїх зборів проженуть  
Старих порядків лицарі гордії,  
Ім'я і діла ваші прокленуть  
І крикнуть: «Зрада! Пагубнії мрії!»  
І вашу добру славу оплюють  
Брехнею, й вас полічать між злодіїв,  
Отрутою, замучених, напоять,  
Надії ясні жовчею затроять,  
На суд потягнуть вас [...]  
Не проминуть ранити раз у раз  
М'якее серце ваше, мов тернами*  
[З, т. 1, с. 57].

Знову маємо євангельську ситуацію: Христос, якого не приймає його народ, якого тягнуть на неправедний суд, при-нижують і мучать. Усе це судилося і Франковим товаришам по боротьбі. Гострота враження зростає від того, що минуле подається як майбутнє, те, що вже було з Христом ледь не дві тисячі літ тому, для Франкових однодумців – це те, що іще відбудеться: «вас зі зборів своїх проженуть», «ім'я і діла ваші прокленуть», «на суд потягнуть» і т.д. – так передається одвічна трагічна колізія добра і зла. Неминучість трагедії невідворотна, це підкреслює суворий пророчий тон, біблійна інтонація, яка створюється нагнітанням однотипних синтаксичних конструкцій: «І вас зі своїх зборів проженуть», «І крикнуть», «І вашу добру славу оплюють», а також євангельських деталей: «оплюють», «полічать між злодіїв», «отрутою замучених напоять»

– усе, що довелося витримати Христові під хрестом і на хресті. Знову виникає образ терну як символу страждань, на цей раз без традиційного сплітання у вінок, навіть не прямий образ, лише порівняння: «Ділом і словами не проминуть ранити раз у раз м'якеє серце ваше, мов тернами», але генеза його цілком прозора – у муках євангельських.

Галузь порівняння розширюється, і вже маємо не «ти – Христос», а «ти як Христос»:

*Бий своїм словом, бий доразу,  
Котурн і фальш, пустую фразу!  
Гони їх з пісні на псю маму,  
Як гнав Ісус міняйте з храму!*  
[З, т. 3, с. 107]

Широко відомий вступ до поеми «Лісова ідилія», адресований Миколі Вороному трактовано звичайно як полеміку з прихильниками «чистого мистецтва», як захист ідейної творчості. Усе правильно, є тут це: «Сучасна пісня – не перина, не госпітальнеє лежання, вона вся пристрасть і бажання», «вогонь в одежі слова», та є й заклик до чистоти мистецтва, сказати б, до чистоти ідей у мистецтві. Невипадкове звертання до молодшого колеги: «Миколо, мій дружеко славний, ідеалісте непоправний!» – таки були І. Франко й М. Вороний одностудцями, і тому й звертання – будь, як Христос: Христос як найвищий зразок для наслідування, ідеал єдності слова й діла, очищення святої справи, у даному разі – поезії.

Отже, поезія – це рух, це боротьба, але й чистота також, тому й освячується Христовим ім'ям. Як і в іншій поезії, теж доволі часто цитованій – «Якби ти знав, як много важить слово». Звичайно до уваги береться початок вірша, де йдеться про рани, що їх зцілює слово і яких воно може завдати. А кінець ігнорується, бо ж тут знову несподівано виникає євангельський мотив:

*Як той, що в бурю йшов по гривах хвиль розлогих,  
Так ти б мовляв до всіх плачущих, скорбних, вбогих:  
Не бійтеся! Се я! [З, т. 3, с. 173]*

А несподіваного немає нічого: тут І. Франко переводить дію у, сказати б по-сучасному, загальнолюдську площину: ти (поет) можеш бути, як Христос, не тоді, коли підеш по воді – це чудо І. Франко лишає тільки Ісусові, – а тоді, коли, як він, промовлятимеш: «Не бійтеся! Се я!». Проте загальнолюдське загальнолюдським, та Франко не був би Франком, коли б не надав віршеві ще й соціального підґрунтя: промовлятимеш до всіх, а далі красномовне уточнення – «плачучих, скорбних, вбогих» – І. Франко, отже, трансформує у потрібному йому напрямі Ісусові слова «Не бійтеся! Се я!», які він промовляє під час мандрівки по морю до своїх учнів; в І. Франка ж «ти як Христос» маєш промовляти лише до вбогих, що, зрештою, не суперечить євангельському духові, бо ж до вбогих (тільки не духом!) і звернена в основному християнська проповідь Благовіщення, до тих, що свято вірили в євангельські чудеса, одне з яких тут названо.

Мотив цього євангельського чуда розгортається далі в поемі «Іван Вишенський». Для її героя, людини глибоко релігійної, звертання «ти – Христос» позбавлене будь-якої алегорії, Ісусові чудеса для нього – це жива реальність, і тому вирішальної миті, прохаючи наділити його здатністю ходити по воді, він з вірою і надією благає Христа:

*Ох, та ж ти, малим ще бувши,  
бігав з храму по промінню  
і по морю серед бурі,  
мов по суші, ти ходив.*  
[З, т. 3, с. 82]

Для І. Вишенського Христос – втілення самопожертви в ім'я людини:

*О розп'ятий! Ти ж лишив нам  
заповіт отой найвищий:  
свого ближнього любити,  
за рідню життя віддати.*  
[З, т. 3, с. 81]

Для простого селянина (вірш «Патріотизм») Христос, як і для І. Вишенського, – найвища інстанція, до якої апелюють про різні кривди, проте вже без найменшого ореолу:

*Не дай же, Христе-Боже,  
Якої лайки він від панотця набрав,  
[З, т. 3, с. 331],–*

спокійно інформує він. «Христе-Боже» – ніби й побожне звертання, та в контексті з панотцевою лайкою образ Христа якимось знижується.

Зниження йде далі по лінії концентрації аж до заперечення. У вірші «Нема, нема вже владаря на небі», що має відверту атеїстичну спрямованість, проголошується:

*Знай, що лиш сам себе ти можеш спасти,  
Ти – твій месія.  
[З, т. 3, с. 336]*

На перший погляд, ще ніде так відверто не заявлялося (порівняй з попереднім), що «ти – Христос» (месія), а однак тут цілковито все інакше. Раніше в цьому уособленні малося на увазі звеличення людини без заперечення божественної природи Ісуса, тут же повний нігілізм: ти – месія (Христос), а Христос – не месія.

Цей мотив повністю запанує у поемі «Ex nihilo», де вже виступає «він – Христос». Тут ліричний герой, поставивши собі за мету заперечити саме існування Бога, викриває усі, на його думку, нелогічні й жорстокі дії, одна з яких – прихід до людей Ісуса:

*За штири тисячі років послав  
Ім свого сина – і пощо? щоб той  
З рук тих самих людей прийняв страшну  
Ганебну смерть, і тим, що би повинно  
Ще більший гнів, ще тяжчеє прокляття  
На рід весь людський навести, тим він*

*Мав Божий гнів переблагать за те,  
Що яблуко Адам у раю з'їв.*

[3, т. 4, с. 9]

Тут заперечується існування Бога, існування Ісуса Христа, пафос заперечення серйозний і високий, проте далі І. Франко не зупиняється навіть перед сатиричним наповненням цього образу. «Він – Христос» (Месія) з'являється у сатиричній поемі «Дума про Маледикта Плосколоба», де галицьке ботокудство таким чином уславлює свого проводиря:

*Він наш спаситель, наш месія,  
Хоть у нього чоло плоске, а довга шия*

[3, т. 3, с. 234]).

Безперечно, шаржується сама постать Венедикта Площанського, характеристика в'їдливо-дошкульна, пекуча навіть як на І. Франка. Можна заперечити: Христос тут ніби нейтрально згаданий, він тільки засіб для збільшення емоційної характеристики персонажа – та персонажа якого? Месія з плоским чолом і довгою шиєю – це вже нищівний бурлеск, чи можна придумати щось більш понижаюче?

І тому вже не дивує неприхована іронія в іншому місці: в оповіданні «Із записок недужого» герой, від імені якого ведеться розповідь і котрий, безперечно, має деякі автобіографічні риси, так відповідає своєму містично настроєному сусідові по шпитальному ліжку: «Тепер, бачиш, часи змінилися: ні Христос, ні його намісники не можуть ізціляти недужих, простувати хромих, ба навіть забули й тоту просту, а так практичну штуку – насичувати тисячі голодних кількома рибами. Вони, бачиш, риби самі ззіли, а голодним кидають кісті, котрими можна удавитися, а не насититися» [3, т. 15, с. 200] – чим тобі не ще один коментар до відомих кадрів з абуладзівського «Каяття»? Тут, щоправда, іронія спрямована не проти Христа і його учнів і навіть не стільки проти євангельських чудес, які прямо не за-

перечуються (хіба ледь-ледь, легенько так осмішуються – «тоту просту, а так практичну науку»), а в бік тих, що перекутили, спотворили Христову науку, не несуть її у правдивому вигляді простим людям, серед яких продовжувала жити якась наївна, проте сильна віра у Христову правду. І Франко передає цю глибоку закоріненість християнської фразеології у народі, що має якийсь буденний характер – Христос – це й точка відліку часу: «коли Христа розп'ято» [3, т. 2, с. 261], і складова частина клятв і присягань, хоч і сказано було «не згадуй імені Господнього всуе»: «Христос там зна, / Пощо і від чого», – нарікають селяни на свого священника [3, т. 3, с. 333], «свідчуся ранами Христа й хрестом» [3, т. 3, с. 87], – божитья польський король у листі до Б. Хмельницького.

Широке побутування Христа в буденній свідомості народу не заважає його романтизації, це добачається, зокрема, в апокрифах. «Демократія завжди романтична», – казав М. Коцюбинський [1, с. 71]. «Він – Христос» – це насамперед Спаситель і суддя у народних уявленнях, за ним і йде Франко, романтично вивищуючи свого Ісуса. Один із віршів «Із книги Кааф» («Як голова болить», що свого часу зробив таке сильне враження на Лесю Українку в першій публікації на сторінках «Літературно-наукового вістника») малює казкову ситуацію: ліричний герой у якійсь невідомій країні людоджерів, осліплений, замкнений у темниці, має бути принесений у жертву; йому не залишається у житті нічого, крім надії:

*А може, може, там  
Далеко десь, по той бік Чорномор'я,  
Маленька барка надува вітрила,  
І в ній сидить спаситель твій, що чудом  
Перепливе безодню, і ввійде  
В останню ніч у сю сумну темницю.  
І верне зір тобі, і скаже: «Встань і вийди!»*  
[3, т. 3, с. 171]

«Він – Христос» тут виступає водночас і як запорізький козак, що припливе з-над берегів Чорного моря у маленькій барці (пригадаймо цю маленьку барку, а в ній малинові кунтуші й шапки козацькі у сприйнятті Івана Вишенського), а з другого як Спаситель, що єдиний має фантастичну силу, здатну вирятувати з найкритичнішої ситуації. Щоправда, він не йде на цей раз по морю (пливе в барці), проте тільки він може невидимий пройти через в'язничні мури, повернути зір, сказати своє славетне: «Встань і вийди» (пор. у Євангелії від Матвія: «... тож каже він розслабленому: «Уставай, візьми ложе своє та й іди у свій дім» – 9, 6). Запорізькі козаки теж, за народними переказами, мали надприродні здібності, але тут чітко збережено саме євангельський колорит чудес. Вірш побудовано на загалом фантастичній ситуації, лише скупі деталі натякають на існування якоїсь реальності, а вся ситуація казкова, як важкий, дивовижний сон.

У казці ж «Як пан собі біди шукав», незважаючи на те, що перед нами справді казка, фантастиці відводиться позірно незначна роль. Тут, зрештою, два міфологічні персонажі – ота незрима, проте всюдисуща Біда, з якою так хоче познайомитися герой цього твору, а другий – у даному разі зримий – сам Ісус Христос. Щоправда, не у вінку з троянд, як в О. Блока, але типологічно споріднений із ним. Він з'являється несподівано: раптом герой помітив, що «обік нього нечутними кроками йшов парубок, убраний у легкий, повіваючий плащ, з ясным лицем і ясным, на рамена розпущеним волоссям» [3, т. 16, с. 230]. Можна, однак, припустити, що тут маємо справу не з самим Христом, а з янголом, хоча б з тим самим Білим демоном із новели «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Але, мабуть, це неможливе, бо ж останній не має ніякої влади над людськими вчинками: він ніяк не може відвернути Юри зі шляху злочину, це робить Чорний демон, коли переконується, що йому цей злочин не вигідний. На відміну від нього, ясноволосий юнак у легкім плащі – істота могутня, що має право карати й милувати. Він моментально змінює долю черствосердного пана,

який не знав біди, робить його селянином, змушує пройти всі кола хлопського пекла, що виявляється страшнішим за дантівське (І. Франко при цьому не цурається цілком натуралістичних описів із галицької книги буття), і нарешті приводить під шибеницю. У фіналі знову з'являється Ісус: приречений «побачив побіч себе того самого юнака, котрий колись запровадив його до хлопської хати. Лице юнака було ясне, променисте» [3, т. 16, с. 244–245]. Тепер він приходить не як суддя, а як спаситель, проте герой відмовляється від дарованого життя, бо не зміг би жити зі свідомістю, отруєною пережитим; щоправда, він тут же спохоплюється, благає змилюватися, та пізно – Спаситель віддаляється від нього. «Він – Христос», тут піднятий на небесну, справді недосяжну височінь. І. Франко підтверджує тут своє розуміння Біблії як збірки міфів, легенд і психологічних мотивів, звідки митець черпає своє натхнення і щоразу інакше розробляє ті легенди й міфи, психологічні мотиви.

Як же це поєднується з уславленим богоборством І. Франка? По-перше, тут можна нагадати Лімбаха, Франкового персонажа з автобіографічного оповідання «Гірчичне зерно», палкого бібліофіла, ерудита, який часами висловлював протилежні думки і гнівався, коли йому на це вказували, заявляючи, що він не книжка, а людина з усіма її суперечностями. Звичайно, І. Франко – не Лімбах, хоча йому теж притаманне мислення широке, а тому й суперечливе, як і кожній непересічній людині. Але як же все-таки воно поєднується? Отож, Христос для Франка – легендарний персонаж, джерело художньої творчості, так само, як і Зевс, Ікар, Мелеагр, Будда, Істар. Франко не мав нічого проти такого сприйняття, проти міфологізму як культурного чинника, притім вельми важливого, а от соціальне міфологізування навколо образу Христа його аж ніяк не задовольняло (як і Лесю Українку, до речі), тому й такі нищівні випадки проти Ісуса, заперечення його божественної природи, різке зіткнення Бога і людства:

*не зступав його спасать від смерти  
Месія, божий син у людським тілі,*



*Не Бог вмирав, на дереві розпростертий  
за речі смілі.*

[3, т. 2, с. 336]

Коли не Бог, то хто? Зауважмо, не відкидається, що хтось умирав на хресті («на дереві розпростертий»), умирав за проповідь, що не до вподоби власть імушчим («за речі смілі»). Хтось, але не Бог? Хто ж? Людина! Як бачимо, І. Франко в суперечці двох поглядів на особу Ісуса – міфологічного й історичного – цілком на боці останнього. У всякому разі, для нього Христос – людина, ідеал людини:

*Христос, бичами зічений, криваві  
Терни в волоссю, хрест свій приволік:  
В руках, ногах від гвоздів діри ржаві  
Стоїть і шепче: «Ось я, чоловік!»*

[3, т. 1, с. 171]

«Він – Христос» з усіма його земними муками, про які так щемно повідають усі чотири Євангелія: «бичами зічений», «терни в волоссю», «хрест свій приволік», «в руках, ногах від гвоздів діри ржаві» (пор. Євангеліє від Матвія: «а Ісуса збичувавши, він видав, щоб розп'ятий був» [27, 26], «І сплівши з тернини вінка, поклали йому на голову» [27, 29]; від Марка: «І видав Ісуса, збичувавши, щоб розп'ятий був», «І сплівши з тернини вінки, поклали на нього» [15, 17]; від Івана: «А тоді взяв Ісуса Пилат та й звелів бичувати його» [19, 1]. «Вояки ж, сплівши з терну вінка, / Йому поклали на голову» [19, 2], «І нісши Свого Хреста, Він вийшов на місце, Череповищем зване, по-гебрейському Голгофа» [19, 17]). Але основний акцент – на вислові, укладеному в Євангелії від Івана в уста Пилата: «Ось чоловік!»

Знову згадується П. Тичина: «Людині гімн, людині, а не Богу» – І. Франко співає гімн не Христові-Богу, а Христові-Людині. Показово, що сонет, з якого взяті ці рядки, відкриває цикл «Криваві сни» (сонети XXXIX–XLIII), який своєю чергою

входить до циклу «Тюремні сонети», а той – до «Сонетів». Таким чином, маємо ніби цикл у циклі; І. Франкові була притаманна розгалужена цілісна система автономних жанроутворень. П'ять сонетів мають на меті звеличити образи борців за торжество гуманістичних ідей, розповісти про муки, яких вони зазнавали від ворогів поступу протягом століть – від похмурих стародавніх епох (Дж.Бруно, Кампанелла), і протягом дещо ближчого часу (Даміан, Гонга), і кінчаючи подвигом та мучеництвом уже часів новітніх (Пестель, Каракозов, Софія Перовська, Достоевський, Шевченко). А перший у цьому ряду страдників і борців – Христос.

Ідею олюднення образу Христа І. Франко найчіткіше проводить у вірші «Христос і хрест», який можна вважати своєрідним підсумком у розробці цієї теми. За жанром твір можна визначити як притчу з усіма її ознаками: простотою і чіткістю викладу, максимальною стислістю, сконденсованістю композиції, повчальністю. Зовнішню дію притчі можна було б передати кількома кадрами своєрідного відеофільму, на початку якого

*Серед поля край дороги  
Стародавній хрест стоїть,  
А на нім Христос розп'ятий  
Висів тож від давніх літ.*

[3, т. 1, с. 61]

Тут чи не все піддається фільмуванню, за винятком хіба що закоріненості події у часі – «стародавній хрест», «висів тож від давніх літ», що важливо для ідейного звучання вірша, як згодом виясниться. Далі цілком візуальне розгортання дії:

*Христос, вгорі розп'ятий,  
Із хреста на землю впав,  
[3, т. 1, с. 64]*

яке, однак, мусить бути доповнене логічним коментарем: чому впав? – «Та з часом прогнили гвозді. Вітер хрест розхолітав»

– знову підкреслюється мотив часу, авторське ж ставлення поки що не виявлене, ледь-ледь воно починає давати про себе знати в дальшій частині, яку б можна було назвати «На землі» (у противагу до першої «На хресті»). Що цікаво – Франкові вдається тут подати рух у нібито цілковито статичному описі:

*Тут сейчас трава висока,  
Що росла вокруг хреста,  
Радісно в свої обійми  
М'яко прийняла Христа.  
[З, т. 1, с. 64]*

І далі:

*Подорожники й фіалки,  
Що там пахли з-між трави,  
Звились, мов вінець любови  
У Христа край голови.  
[З, т. 1, с. 64]*

Знову зорові враження, як у фільмі, і все, як у кіно, сповнене руху, динаміки: «Трава... в обійми прийняла Христа», «подорожники й фіалки... звились, мов вінець любови».

Непомітно, ледь відчутними нюансами починає звучати глибоко прихована на початку поемічна спрямованість вірша: крім вказівки на стародавність, це такі деталі, як хрест, цвяхи, опозиція «вершин і низин», а ось тут уже більш явно: вінець любові на голові Христа з квітів, на противагу євангельським тернам.

Привертає увагу якесь гіпертрофоване буяння матеріального буття, і тому як апофеоз звучать завершальні рядки цієї картинки:

*На живім природи лоні,  
Змитий з крові, ран і слъоз,  
Серед запаху і цвітів  
Сумирно спочив Христос  
[З, т. 1, с. 64]*

Антиподом крові, ран і сліз, а підтекстово й небес Ісуса Христа є жива природа з її запахами, квітами, зеленим спокоєм. Та на цьому не кінець, тут якраз починається останній «відеосюжет»:

*Та якісь побожні руки  
Спать йому там не дали  
І, хрестячись, з-поміж цвітів  
Знов угору підняли.  
Та, нових не мавши гвоздів,  
Щоб прибити знов Христа,  
Хоч з соломи перевеслом  
Прив'язали до хреста.*

[З, т. 1, с. 65]

На цьому кінець, крапка, коло замкнулося – ці кадри могли б називатися «Знову на хресті»; від землі й квітів Христос повертається до хреста, до висоти, яку втратив, щоправда, на цей раз не за допомогою цвяхів, а солом'яного перевесла – на круг свій усе повернулося, як в Еклезіасті знову ж.

Сюжет вичерпано, але притча мусить дістати роз'яснення, як це завжди робиться в Євангелії. Так і в І. Франка. Ось витлумачення алегорії:

*Так побожні пересуди  
.....  
Силуються понад людськість  
Будь-що-будь піднять Христа  
І хоч брехні перевеслом,  
Прив'язати до хреста.*

[З, т. 1, с. 64–65]

Виходить дещо спрощено й сухо, але цьому передую розгорнута антитеза двох сприйнять Христа. Одне заперечується, друге ентузіастично схвалюється, одне з них старе, друге нове – це простежується з самого початку: «стародавній хрест», «від

давніх літ», і от у кінці знову варіюється – «старе древо смерті», «хрест старий» – це з одного боку, а з другого – «наші дні» як вищий стан розвою людського поступу. Саме «за наших днів» «сходить між людей Христос» – це пункт, від якого відштовхуються дві полярні точки зору. Перша асоціюється зі «старим деревом смерті», «із почитанням богів», «з димом жертв», «з тьмою церемоній», «із обманом, кров'ю і сльозами», уособленням усього того є «хрест старий». Як бачимо, образ хреста, як і тернового вінка, антитетично переосмислюється. Звичайно, Франко послугувався ними як утіленням страждань, терпінь, самопожертви, тут же хрест сприймається як символ знуцань і наруги над Христом. І тому так само трансформується традиційна для І. Франка опозиція «вершин і низин». Тут значення їх наче помінялися місцями: вивищення пов'язується з негативними емоціями: «силуються понад людськість будь-що-будь піднять Христа [...] прив'язати до хреста» – звідси й негативне сприйняття хреста, а падіння з висоти на землю, сходження з хреста подається як щось природне, радісне й величне. Цей другий образний ряд, який протистоїть першому, де нагніталися поспіль негативні враження, супроводжується теж градацією, але цілком в іншому емоційному ключі: «сходить між людей Христос», «стає чоловіком», «ближчий, вищий нам стає», «святим приміром своїм нас до вольності веде». Франко тут відмовляється від загальноприйнятого християнського аскетизму, можливо, саме тому й відкидає хрест, – Христос тут постає як утілення повноти людського буття, його краси, а не страждань.

Такий фінал Франкових роздумів на тему Христа. Він цілкомитово співзвучний традиціям сприйняття постаті Христа у класичній світовій поезії XIX ст., а також новітнім пошукам у літературі XX ст. Гуманістичний пафос, утвердження ідеалу зразкового служіння людям – серцевина Франкового розуміння образу Христа, втіленого в його художніх творах.

1. Спогади про Михайла Коцюбинського. – К., 1962.
2. Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. –К., 1984.

3. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1986..
4. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т. – К., 1963.
5. Щурат В. Святе Письмо в Шевченковій поезії. – Львів, [1904].

1992

## ДІВА МАРІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ

Біблія – багатюща скарбниця Франкових художніх ідей та образів, – це факт безсумнівний і доволі щедро досліджений. Проте бачимо тут якусь односторонність: зосередившись на Мойсеєвому п'ятикнижжі, дослідники здебільшого ігнорують новозаповітні джерела Франкової творчості, зокрема євангельські, а вони досить відчутно наснажують її. Євангельські персонажі, міфологеми, притчі, цитати й афоризми втілюються в художній спадщині Франка, щоразу по-іншому наświetлюючи її.

У центрі системи євангельських персонажів, зрозуміло, – Ісус Христос. Як зазначив один із великомучеників сталінського ГУЛАГ'у, російський філософ О. Горський, «ніхто не зможе і не зуміє заперечити значення Христа як **художнього** образу. Отже, зважити на Нього, з Ним зустрітися уприутул повинен тепер кожен художник, який претендує на розв'язання великих завдань у мистецтві» [6, с. 230]. Франко не злякався грандіозності надзавдання, він «зустрівся з Ним уприутул» і «зважив на Нього» [1; 2; 3].

Проте Ісус Христос не єдиний євангельський персонаж у творчості Франка. У Євангеліях Ісусові товаришать односторонні, прихильники, учні, а протистоять – недруги й зрадники; так і у Франка. Найближча до Христа земна і водночас небесна істота – Мати Божа. У Євангелії їй відводиться не так уже й багато рядків: згадка про непорочне зачаття Діви Марії, про віщий сон Йосипові з цього приводу, потім – народження Ісуса, втеча до Єгипту від гонінь Іродових, повернення до Назарету, – ось і

все, що маємо в Євангелії від Матвія, коли не брати до уваги ще одного місця, де Ісус суворо відрікається від матері та братів: «Хто мати моя? І хто брати мої?» (Брати ті, що з Ним, Ісусом, і сповідують Його слово), – ця ж суворість і в Євангеліях від Марка і Луки. У Марка про Матір Божу взагалі більше нічого немає, окрім репліки невіруючих: «Хіба він не тесля, син Маріїн?», яка повторюється ще й в Івана. Більш романтизований образ Матері Божої у Євангелії від Луки, де подано розгорнуту картину Благовіщення Діви Марії, змальовується зустріч її з Єлизаветою, зворушливо описуються Ісусові уродини: «І породила вона свого Первенця Сина, і Його спвила, і до ясел поклала Його, – бо в заїзді місця не стало для них» (Лук. 2:7); далі – поклоніння пастухів, пригода з дванадцятирічним Ісусом у храмі. Оповідь про Ісусову Матір рефреном пронизує фраза: «А Марія оці всі слова зберегла в серці своїм». Лука, до того ж, подає екстатичне звернення до Христа когось із юрби: «Блаженна утроба, що носила Тебе, і груди, що Ти ссав їх» (Лук. 11 : 27). Таким чином, образ Діви Марії сповнюється величі й гармонії. В Івана вона поруч зі сином: на весіллі в Кані Галілейській каже до Нього: «Не мають вина», іде з ним до Капернаума, стоїть під хрестом, на якому розпинають Сина, а Він заповідає улюбленому учневі турбуватися про неї. Тут уже цілком близько до Шевченкового трактування образу Марії з однойменної поеми, а чи ж скористався цими скупими євангельськими текстами Франко? Майже ні. Єдине, либонь, місце, що точно відповідає євангельському текстові, знаходимо у «Перехресних стежках». Украй пригнічена родинними негараздами Регіна так згадує початок своєї недолі: «І тоді уперве по моїм серці пройшло щось таке, що я зрозуміла євангельські слова про меч, який мав пройти серце Матері Божої» [7, т. 20, с. 275]. Героїня має на увазі те місце з Євангелія від Луки, де йдеться про праведного Симеона, котрому було напроорочено, що він не помре, доки не побачить Спасителя. Тож узявши на руки немовля Ісуса, він промовив до його Матері: «І меч душу прошіє самій же тобі, – щоб відкрились думки сердець багатьох!» Щоправда,

велика дистанція між майбутніми стражданнями Богоматері і минулими особистими перипетіями Регіни, проте все пояснюється екзальтованістю її натури, суб'єктивністю у сприйнятті біблійних текстів, хоча їхня суб'єктивна проекція на обставини власного життя психологічно обґрунтована. З ім'ям Діви Марії завжди, хіба, може, виключаючи ранньохристиянську традицію, пов'язувалася певна екзальтація, що оформилася в католицизмі в культ Діви Марії. Згадаймо хоча б звичаї середньовічного лицарства з його, сакралізацією образу Прекрасної Дами, що відгукнулися у символізмі кінця ХІХ–початку ХХ ст. (Блок, Вороний, Тичина). Крім того, Регіна – полька, католичка, з дитинства вихована не тільки на євангельських текстах, а й на образах Діви Марії – з серцем, пробитим мечами. До речі, такі сюжети були притаманні й греко-католицькій, навіть православної традиції. Звістки про такі іконописні зображення подав П. Курінний. Наприклад: «Божа Мати над тілом Ісуса Христа. В її груди вп'ялося сім мечів. Образ 1740 року з Чернігівщини... Божа Мати над тілом Христа. Меч вп'явся в груди. Виображення на хресті з цини. Вклад гетьмана Данила Апостола до церкви в с. Жуклі на Чернігівщині» [4, с. 108].

Але повернімося до євангельського тексту. У ньому йдеться не тільки про страждання (особисте страждання!): «меч душу прошіє... тобі», а й про мету цих страждань: «щоб відкрились думки сердець багатьох» – надзвичайно місткий та сповнений високого змісту образ. Регіна, проводячи паралель між Матір'ю Божою і собою, не сягає аж так далеко – «думки сердець багатьох» її не цікавлять. Регіну хвилює лише доля єдиного обранця її серця, і звідси така молитва: «Мати Божа ... дай, щоб я була для нього найвищим, найкращим, чим тільки може бути жінка для мужа! Щоб я йому була поміччю в пригоді, потіхою в горю, заохотою до всього доброго! Щоб я вела його до всього, що високе і чесне. І коли я сама нездала на се, занадто низька, занадто буденна, занадто нездібна, то знівеч мене, відкинь, як нездалий знаряд, а вложи йому в серце мій образ і надай йому силу, і блиск, і чари, і нехай він веде його і підносить туди, куди



я сама не сягну» [7, т. 20, с. 275]. І якою б, здавалось, безмежною не була віддаль поміж величною Богоматір'ю і скромною Регіною, – це стосується і міри страждань, і сили духу, – проте героїня викликає симпатію своїм самозреченням в ім'я коханого. Тим більше, що це самозречення зумовлене бажанням бачити його не тільки щасливою, а й ідеальною істотою, у якій було б сконцентроване все «високе й чесне». Отже, йдеться про розгортання євангельського образу в контексті всього роману, де головний герой Євген Рафалович, утілюючи справді все «високе й чесне», сягає таких верховин, яких не може досягнути бідна Регіна: після того, як утратив надію на особисте щастя з коханою жінкою, усі сили він віддає служінню рідному народові, тут уже зовсім недалеко до євангельських «думок сердець багатьох».

Таким чином, завдяки Регіні і на цілком далекого від релігійної екзальтації, практичного вільнодумця Рафаловича падає відблиск образу Діви Марії. Що ж, культ Богоматері – найблагородніший, найбільш демократичний з усіх існуючих на землі. Недарма він так глибоко закорінився в народі, про що свідчать численні апокрифи, славнозвісне «Ходіння Богородиці по муках». Саме в уяві найбільш «пригноблених і бідних» виник образ народної заступниці, яка просить свого великого Сина полегшити страждання грішників, простити їм провини. Ця сюжетна колізія покладена в основу Франкового оповідання «Навернений грішник». Зміст його цілком «небожественний», окреслений рамками суворого бориславського циклу. Охоплений божевільною нафтовою гарячкою Василь Півторак втрачає господарство, двох синів, дружину, чимраз глибше опускається на суспільне дно, цілковито деградує, стає пияком. І здається, вже немає сили (принаймні, земної), яка б могла його врятувати, – не допомагають ані благання єдиного вцілілого сина, ані картання священника. Та ні. Коли земних зусиль замало, долучаються небесні. У видінні Василеві Півторакові з'являється непорочна Діва, щоб полегшити його страждання: «Чую, – відтвиряються двері, та так тихісінько,

що й не чути. Дивлюся, входить жінка, і вся в білім, а від неї така ясність сяє, що аж у очі б'є. От вона приходить до мене, а я лежу, та тремчу, та все пацір мовлю. Вона, братчики, притулила ми руку до грудей, а мені мовби жорновий камінь зняв, так відразу легко стало» [7, т. 14, с. 368]. І відбувається справжнє чудо – людина усвідомлює всю глибину свого падіння і робить відчайдушне зусилля, щоб підвестися, очиститися від ганьби та бруду. І це їй удається, хоча шлях, що його підказує уві сні Марія (лежати щонеділі крижем на підлозі в церкві під час цілої служби Божої), не може привести ні до чого, крім загибелі. І справді, Півторак помирає в церкві під час першого ж «сеансу». Цей кінець викликає гострий жаль за даремно змарнованим життям. Проте трагедія супроводжується катарсисом, фізична смерть обертається духовним воскресінням.

Однак не завжди таке воскресіння можливе. Мабуть, у душі Василя Півторака було щось таке, що дало йому змогу підвестися з останньої стадії падіння. Достоевський був переконаний, що світ урятує краса. Краса й чистота Діви Марії рятують душу Франкового персонажа, але, повторюємо, не завжди це їй удається, як-от у випадку з Олімпією Торською з «Основ суспільності». Цей твір написаний з урахуванням здобутків натуралістичного методу, його свідомо задумано як гостро тенденційний. Ця тенденція полягає у тому, щоб викрити цілковитий розклад тих, що самі себе вважали «основами суспільності». А до них і належить вельможна графиня, яка разом зі сином є співучасницею вбивства батька цього сина. І ось тут, у брудній атмосфері злочину, з'являється прекрасний образ Мадонни, точніше Сікстинської Мадонни, яку змалював Рафаель. Проте в якому контексті? Йдеться про видіння-сон, як і в «Наверненому грішникові», що подається, однак, не від імені персонажа, а від автора: «Молодечі лица, то круглі, то подовгасті, облиті здоровим рум'янцем, то сентиментальною блідістю, з чорнявими пещеними вусиками і без них, з очима то огнисто блискучими, то немов ув'ядаючими від гарячого чуття, хмарою носяться довкола неї, мов лица ангеліків довкола Сікстинської Мадонни» [7, т. 19, с. 146–147].

Це видіння літньої вже графині повертає її в часи юності, у «рожеву запашну атмосферу невинності, серед якої жила вона при батькові» [7, т. 19, с. 151]. Та Франко надзвичайно тонко розвіює уявлення про цю «невинність». Так, Олімпія ще не вчинила жодного аморального вчинку, ще не занурилась у брудну атмосферу співжиття з графом Торським, однак уже в цьому видінні є щось глибоко порочне. Насамперед воно виявляється в нагнітанні еротичності, хворобливої пристрасності, що просвічує в тому оціночному спогляданні довгого ряду поклонників, котрі один за одним проходять у її розпаленій цим видовищем уяві, – і ні одного сердечного поруху, лишень фізіологічна чуттєвість. Тут маємо дивовижне саморозкриття героїні, передана їй готовність до гріха, до саме такого способу життя, який вона згодом провадитиме, і більше – до злочину, до вбивства. А як же з образом Мадонни? Уособлення (Олімпія–Мадонна, поклонники–ангели) створює гостро драстичний ефект, викликає глибокий внутрішній протест проти можливості подібного ототожнення. Однак протест звертається не в бік автора (хоча відчутна доза натуралізму, певна річ, коли не роздратовує, то якоюсь мірою емоційно збуджує читача), а в бік героїні. Вона не вивищується від такого порівняння, як чиста душею Регіна з «Перехресних стежок», а навпаки, не здійснивши злочину, вона вже є винною у страшному гріху, що межує з богохульством, прагненням стягнути з п'єдесталу Пречисту Діву, поставити між нею і собою знак рівності. Проте графиня програє цей поєдинок, який не вдалося виграти ще нікому. «Атеїст» Франко голосно заявив про це в сонеті «Сікстинська Мадонна», загальноновизнаному шедеврї: «поема – не поема, але почувань і думок вона викликає не менше, ніж великий епічний твір» [8, с. 71].

Тут дві дійові особи – «ти» (Мадонна) і «я» (поет). До образного ряду «ти» входять такі компоненти, як «богиня», «боги», «духи», «небо–небесний–небеса», «висота», «мати», «майська рожка». Йому протистоїть, по суті, самотнє ліричне «я», бо від компанії «безбожника» «я–поет» на самому початку рішуче

відмежовується: «Де той безбожник, що без серця дрозі / в твоє лице небесне глянуть може» [7, т. 1, с. 147]. Самохарактеристика будується на основі понятійних розумувань: спочатку заперечується потойбічне життя: «І небо й пекло казкою вважати», потім висловлюється сумнів в існуванні будь-яких фантастичних істот: «О бозі, духах мож ся сумнівати» і, врешті-решт, відкидаються усі боги: «Я, що в небесах не міг найти богів...». Цікаво, це в творі єдине пряме заперечення, а ще є два, так би мовити, заперечення-ствердження: «Хто смів сказати, що не богиня ти?» (тобто: ти – богиня) та «Ти й краса твоя – не казка, ні!» (тобто: ти – істина). Саме цей прийом надзвичайно пасує творові, відбиває мінливу діалектику сонета, де «екстремі ся стрічають». І, як, мабуть, ні в одному з Франкових сонетів, вони зустрічаються небезпечно близько, і так само, мабуть, більш ніде настільки блискуче не влагіднюється конфлікт цих «екстрем». І це спостерігаємо в самому образному ряді «ти – Мадонна». Він розгортається таким чином, що поруч із цілком «потойбічними» категоріями, як-от: «богиня», «боги», «лице небесне», «духи», «небесна», «небо» (яке, щоправда, зрівнюється тут же антитетичним пеклом), «висота» (також небесна), постає ще й «мати» (отже, подвійна суть – божественна й земна), а завершує цей ряд земна «майська рож», підвладна невблаганним законам життя і смерті – зацвіте собі в травні, покрасується трохи й тихенько зів'яне (пор. народно-філософське: «Сей світ, як маків цвіт: уранці розцвіте, а ввечері опаде»).

Таким чином, вічний міфологічний образ Богоматері починає переводитися у людську площину з короткотривалістю її існування, обрамовану початком і кінцем. Крім того, «майська рож» є уособленням «блиску... краси» Мадонни. Саме краса сполучає два такі далекі, непок'єднувані полюси: богиню (богів, небо) і непримиренного богоборця. Показово, що наприкінці другого катрена прозвучить кульмінаційне самозречення ліричного героя: «Перед тобою клонюсь тоже». Саме там, де, за суворими законами жанру, повинно йти епічне розгортання теми, «природи блиск погідний», як писав Франко про при-

роду сонета, а тут «конфлікт чуття» не тільки намічається, а вже й завершується ніби: «ти – не богиня» (теза), «ти – богиня» (антитеза), «я схилиюся перед тобою» (синтез). Надто велика напрута відчуттів у першій половині твору, вона мусить негайно розрядитися. Експресія відчувається у бурхливій інтонації, енергійні запитання переходять у не менш рішучі оклики. Проте висновок не остаточний, він стосується лишень героя твору. а в подальшій терцині (після впевненого констатування знову з'являється оклична інтонація) стверджується вже стверджене:

*О Бозі, духах мож ся сумнівати  
І небо й пекло казкою вважати,  
Та й ти краса твоя – не казка, ні!*

І вже остання терцина – як завершальний удар:

*І час пройде, коли весь світ покине  
Богів і духів, лиш тебе, богине,  
Чтись буде вічно – тут, на полотні [7, т. 1, с. 141].*

Друга кульмінація є нібито своєрідним фінішем, що його досягнуто могутнім і прекрасним ривком після напруженого перебігу чуття й думки протягом усього твору. І цей кульмінаційний момент глобально розширює зміст першого – не один поет, а весь світ схилиться перед красою Мадонни.

І так само, як останні три рядки є найважливішими в цілому сонеті, так і в цих найвагоміших рядках є найважливіше слово – «полотні». На ньому зосереджується вся увага тому, що воно справді є останнім, це вершина, на яку сходимо (чи швидше, з огляду на невеликий обсяг твору, злітаємо), перед тим поступово охопивши поглядом усі стадії розвитку поетової творчої думки. «Полотно» асоціюється в нашій уяві з «блиском краси», з «красою твоєю», тобто витворюється додатковий образний ряд, котрий ніби стоїть поміж антагонізмом божественного «ти» й протилежного йому «я», покликаний сполу-

чити їх. Так воно й відбувається насправді. Завзята полеміка, яку Франко веде відразу на два фронти – проти «безбожника» й проти «богів і духів» «при кінці сплива в гармонію любови». Гармонія досягається завдяки «полотну», тобто образів, картині, малярству, ширше – мистецтву загалом. Мистецтво злучає в одне розірвану соціальним антагонізмом психіку людини, повертає їй рівновагу духу, це найвищий вицвіт духовності, у якому знайдеться місце і для здобутків релігії – однієї з ділянок людської культури. Не можна сказати, що образ Богоматері у Франка цілком секуляризується. Божественне не зводиться до людського, навпаки, людське підноситься до божественного, освячується художнє полотно, яке створив Рафаель.

Інакше вчинив Рильський. Відштовхнувшись від назви і від першого рядка – запитання Франкового сонета, він питанням же йому заперечує: «О, хто сказав, що не людина ти?» Для Рильського головним у життєписі Марії та її Сина є широко людський зміст:

*Твоє малятко, круглооке й гоже,  
Колись, теслярський проявивши хист,  
Хрест витеше собі людський, не Божий [5, с. 49].*

Отже, повна секуляризація, «олюднення» образів християнської міфології. Цікаво відзначити своєрідну ланцюгову реакцію, пов'язану з образом Богоматері: десь у глибині тисячоліть виникає постать Пречистої Диви, яка надихає Рафаеля, геніальний витвір через віки народжує Франків сонет, котрий, у свою чергу, відгукується у поезії нашого сучасника М. Рильського. І маємо справу не просто з «відгуками», а з шедеврами. Це є ще одним свідченням того, що золота нитка всесвітньої Духовності, випрядена в глибині тисячоліть, здатна вивести людство із найзаплутаніших лабіринтів сучасності, а коли б вона обірвалася, то людство було б приречене навіки заблукати в нетрях марновірства, у мороці бездуховності, що означало б для нього тільки кінець.

1. *Бондарь Лариса*. К 134-й годовщине со дня рождения И. Франко. Жизнь под знаком креста: Евангельские мотивы в творчестве писателя // Львовская правда. – 1990. – 26 авг.
2. *Бондар Л.П.* Євангельські персонажі в художній інтерпретації І. Франка // Секуляризація духовного життя на Україні в епоху гуманізму і Реформації. – К., 1991.
3. *Бондар Л.* Образ Христа в інтерпретації І. Франка // ЗНТШ. – Львів, 1992. – Вип. 224.
4. *Курінний П.* Пречиста Діва в українському образотворчому мистецтві // Поклін Марії. – Мюнхен, 1947.
5. *Рильський М.* Троянди й виноград: Нові поезії. – К., 1957.
6. *Семенова С.С.* «Всю ночь читал я твой Завет»: Образ Христа в современном романе // Новый мир. – 1989. – № 11.
7. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1986.
8. *Шаховський С.* Майстерність Івана Франка. – К., 1956.

1993

## ІВАН ФРАНКО І СВЯТИЙ АПОСТОЛ

Апостол Петро – чи не найяскравіший персонаж Євангелія. У ньому поєднуються найрізноманітніші людські риси. Це найщиріша віра, за яку йому обіцяно, що він стане скелею, на якій буде побудована Христова церква, а також ключі від раю. Саме він на питання Христа до апостолів, що вони думають про нього, рішуче відповів: «Ти Син Божий». Це найпалкіша любов – він зворушливо просить Христа після його розповіді про майбутні смертні муки: «Хай не буде Тобі цього, о Господи», за що дістає різку Христову відповідь: «Відійди від мене, сатано!» І поруч з такою вірою і любов'ю – відступництво. Сповнилося Ісусове пророцтво: не встигне півень проспівати тричі, як Петро зречеться Христа.

І це останнє, либонь, визначає ставлення до нього І. Франка. У філософській поезії «Страшний суд» поет докоряє Богові за відсутність стійкого морального начала у його соратників і насамперед у Петра:

*Сам Петро, чого він вартий,  
Що Христа в біді відрікся! [т. 3, с. 170] –*

ось такий суворий присуд.

І. Франко загалом не трактує цього апостола цілком позитивно, свідченням чого може бути хоча б гумористична поема «П'яниця». Узявши за основу відомий здавна в літературі сюжет, І. Франко наповняє його вільнодумно-бурлескним змістом. Словесний герць поміж п'яницею Климом та райськими мешканцями, що не хочуть перед ним відчинити небесної брами, закінчується перемогою впертого грішника: праотець Ной упускає його урешті-решт до раю, бо в кожного зі святих дотепний Клим знаходить той чи інший гандж, що аж надто перевищує властиву йому самому надмірну пристрасть до горілки. А перший у ряду тих побожних святців – Петро, який гнівно відсилає скромного пияка «в огонь, смолу і дим», при цьому до глибини душі ображений звертанням до нього як до пана:

*Дурню, ти собі гадаєш,  
Що й у нас ваш польський лад?  
За що ж ти мя паном лаєш?  
Чи то тут панів є склад?  
Всі ми в небі рівні, знаєш?  
Всякий всякому тут брат.  
Я також не пан-канчучник,  
Я Петро, небесний ключник [т. 1, с. 405].*

Отож маємо, здається, незлобивий гумор у душі «Енеїди» І. Котляревського. Навіть досить симпатичним виглядає цей Петро – суворий, непримиренний до вад, непідкупний ще й демократичний. Проте цю «демократичну» пиху, якщо так можна висловитися, швидко збиває оригінал-п'яниця:

*А, то ти, святенський Петре!  
Клим утішно одвічав.*



*Чом же так гірке, нетепле  
Слово ти мені кричав?:  
А забув, як сам запекле  
Ген Христа ти відрицав?  
Я, щоправда, пив надмірно,  
Та Христа державсь все вірно [т. 1, с. 405].*

І гумор перестає бути лагідним, набуває почасти навіть рис саркастичних, такими ж рисами малюється уся чесна компанія небожителів (Давид, Соломон, «святенський Павло», що побивав камінням Степана, «всіх християн хотів згубити»). Зрештою, і Ной не ліпший (так само випивався, за Святим Письмом), тож і Франків п'яниця не гірший за інших, а що кмітливий – то й теплий куток у раю йому цілком справедливо забезпечений.

Аналогічний торг під райською брамою відбувається у казці «Як Русин товкся по тім світі». Тут під нею мусить дождатися не якийсь конкретний Клим, а вже узагальнений Русин, якому на небі так само не знаходиться місця. У такій ситуації, відома річ, не можна обійтися без святого Петра, сторожа райської брами. Тут тональність теж ніби гумористична, святий Петро тут є цілком добродушним чоловічком, що прихильно ставиться до нашого Русина, не кричить на нього громоподібно, а з усміхом йому повідомляє, що не може його впустити, бо він гайдамака, до того ж «підкопувався під повагу держави і церкви» [т. 16, с. 254], за свідченням краківського «Czas»'у. Це останнє – уже від жанру політичної сатири, до якої тяжіє ця казка. Отже, відбувається своєрідна травестія: святий Петро буцімто натягає на себе мундир австрійського чиновника і в його «облаченні» починає захищати підвалини існуючого ладу. Утім, добродушність його усе ж перемагає службістську запопадливість: далі він із симпатією ставиться до витівок Русина, вони його не злостять, а тільки розвеселяють; з видимим співчуттям Петро доповідає про Русина Богові, а потім повідомляє йому Божий рішенняць – повернутися на землю.

Таким чином, апостол Петро фігурує в І. Франка у різних жанрових структурах – це філософська інвектива («Страшний суд»), бурлескна поема («П'яниця»), політична сатира («Як Русин товкся по тім світі»). Об'єднує їх різного ступеня «сміхова» наповненість – від легкого гумору до нищівного сарказму.

Проте маємо у І. Франка ще одну згадку про святого Петра, коли роль його кардинально відрізняється від попередніх творів. Це «Хмельницький і ворожбит», де один епізод із біографії гетьмана подається через міфологічну призму: така собі, сказати б, невеличка фантазія на історичну тему, куди вплітається оповідання про святого Петра.

У віщу ніч старий ворожбит пророкує Богданові Хмельницькому, що він стане гетьманом і звільнить Україну, та не назавше. Одним із елементів магічного ритуалу було з'їдення сушеної риби, яка несподівано перетворюється в Богданових руках на гадюку. Роз'яснюючи на другий день віщування, ворожбит, трохи відходячи від канонічного тексту «Діянь апостолів», проводить паралель між цією подією і тим, що сталося зі святим Петром: було тому видіння – гадина і всяка нечисть, а коли після Господнього гласу: «Бери і їж, чистому все чисте», він доторкнувся до гадюки – із неї зробилася риба. Хмельницький заперечує – саме з ним усе сталося навпаки, на що чарівник відказує: «Ти не святий Петро, а діло, яке маєш звершити на Україні...» [т. 21, 145] – тут майбутній гетьман обриває святого пустельника: «Досить, досить» – і відразу вирушає в дорогу, назустріч із відомою йому і невідомою нам долею України. Залишається невиясненим, загадковим, чому Хмельницький обриває ворожбита, чому протиставляється Богдан Петрові – чи не настільки він величний і чистий духом, як святий апостол, бо ж «чистому все чисте»? Чи, навпаки, це натяк на несправедливість Божої ласки, коли відступникові відводиться найпочесніше місце в раю, а достойному не віддається належна шана, як це в реальному житті найчастіше було з самим Франком? Проте у творі ніде й натяку немає на зниження образу святого Петра. В інтерпретації ворожбита,

– а він є втіленням найвищої премудрості, – немає й тіні найменшої неповаги до апостола, авторитет якого не викликає жодних сумнівів у людини, що присвятила своє життя Богові. Тоді ж як бути з Хмельницьким – «ти не святий Петро»? Значить, недостойний? Проте до майбутнього гетьмана пустельник ставиться також із неприхованою симпатією, співчуттям, він ніби визнає наперед його заслуги перед Батьківщиною; образ Богдана Хмельницького взагалі тут романтизується, підноситься до рівня національного героя. То, може, це натяк на несправедливість оцінок сучасників і нащадків: Петра визнали й канонізували, а Богданові ніколи не простять, тому й риба в його руках перетворюється на гадюку? Про це можна лише гадати, так само, як і ламати голову над тим, що ж таке риба і що таке гадюка, та чи знайдемо однозначну відповідь?

А чому Хмельницький обриває ворожбита після слів «діло, що ти маєш звершити на Україні...»? Що стоїть за протиставленням Петра й гетьманської місії Богдана? Чому вони протиставляються? Чи ж справа національного визволення України не є такою ж величною, як і розповсюдження християнства? А чи йдеться про різні шляхи здійснення обох грандіозних завдань – мирний і кривавий? Либонь, цю загадку має розв'язати для себе кожний читач зосібна і повсякчас по-новому, позаяк до інваріантності сприймання тяжіє кожний по-справжньому художній твір. У притчі ж, якою є «Хмельницький і ворожбит», інваріантність свідомо програмується, оскільки цей жанр завжди зорієнтований на відомий еталон – притчі євангельські, які до цього часу щедро витлумачуються і кожного разу по-інакшому. Святе Письмо завжди було джерелом для творчості великих письменників, у тім числі й для І. ІФранка.

Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1986.

1991

## ПІД ЗНАКОМ ХРЕСТА: ЄВАНГЕЛЬСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Євангельські мотиви у Франка? У цього атеїста, для котрого не існувало ніяких божественних авторитетів? У непохитного борця, Каменяра, що сполучав полум'яну любов до батьківщини, до «всіх пригноблених і бідних» з не менш палкою ненавистю до ворогів, поневолювачів? І все ж так, саме у цього Франка, про якого стверджував Г. Костельник, що він «атеїст певний, завзятий» [4, с. 71]. «Ворогом Христа» вважав Христа Н. Садовський [6, с. 10]. «Світогляд Франка ніякий віруючий нарід на світі рішуче прийняти не може», -- категорично заявляв О. Назарук [5, с. 12]. У радянському франкознавстві гіпотеза про Франків атеїзм набула характеру офіційної доктрини, отож запроваджувалася доволі інтенсивно [9, с. 173–216], [1], [14, с. 13–20], [2], хоча вже Франків сучасник О. Застирець протестував: «Ніколи не можу погодитися з гадкою, щоби великий чоловік, діяч або поет, який виріс в нашій народі, міг бути нерелігійним» [3, с. 16]. І, здається, мусило б поставити всі крапки над «і» найавторитетніше судження митрополита А. Шептицького про те, що коли б навіть Франко і був атеїстом, то його атеїзм не страшний, бо він стократ перекривається вагою і значенням Франка як національного письменника» [15, с. 40–41].

До того ж, додамо ми, письменника, якому не чужі були і євангельські мотиви. Його геній – це геній універсальності, це апофеоз Культури, і, цілком природно, що християнство не могло не увійти складовою частиною до його світогляду. Як відзначив видатний російський філософ О.К. Горський, замордований у сталінському ГУЛАГ'ові: «Никто не сможет и не сумеет отрицать значимости Христа как художественного образа. С Ним, следовательно, посчитаться, с Ним встретиться лицом к лицу обязан теперь каждый художник, претендующий на сколько-нибудь крупные задачи в искусстве. Одно из двух: либо

это не есть образ Совершенного Человека и тогда художнику предстоит мудреная задача – начертать образ «другого», более «совершенного», более нас удовлетворяющего (но всякая такая попытка роковым образом сводится к «начертанию зверя», обезьяночеловека); либо жизнь этого Человека есть подлинно гениальный образ человеческой жизни, вообще – «образ образов». В таком случае в него упирается путь каждого искусства. Этим и только этим образом измерит сам себя до конца человек. Вот откуда вырастает необходимость в наше время для каждого художника сказать какое-то свое слово о Христе, к евангельским повествованиям Матфея, Марка, Луки, Иоанна прибавить рассказ о своей встрече с Тем, кто к своим пришел, хотя свои его не узнали. Всякий художник вынуждается ныне силою вещей стать Евангелистом» [7, с. 230].

Ці слова були написані в 20-ті роки, вже після Франкової смерті, проте такі завдання стояли й перед ним. Саме він якраз передбачав сакраментальні «спроби до накреслення звіра, мавполюдини». Як не гірко було гарячому пропагандистові марксистських ідей, що пізнав за свої погляди усіх форм переслідування, аж до тюремного ув'язнення, що зазнав через свої переконання, несумісні з поглядами консервативної більшості «мільйон терзань», приречений через ці переконання на матеріальну невлаштованість до кінця своїх днів, – йому прийшлося констатувати виродження улюбленого вчення в нову страшну релігію. У передмові до збірника «Мій Ізмарагд» (1898) він писав: «Жорстокі наші часи! Так багато недовір'я, ненависті, антагонізмів намножилося серед людей, що недовго ждати, а будемо мати (а властиво, вже й маємо!) формальну релігію, основу на догмах ненависті та класової боротьби. Признаюся, я ніколи не належав до вірних тої релігії і мав відвагу серед насміх і в і наруги її adeptів нести сміло свій стяг старого, щиро людського соціалізму, опертого на етичнім, широко гуманнім вихованню мас народних, на поступі й загальнім розповсюдженню освіти, науки, критики і людської та національної свободи, а не на партійнім догматизмі, не на деспотизмі проводирів,

не на бюрократичній регламентації всієї людської будучини, не на парламентарнім шахрайстві, що має вести до тої «світлої будучини» [13, с. УІІІ].

Ця Франкова пересторога вражає дивовижною прозорливістю: як чітко і повно накреслив він зачароване коло наших минулих фантазмагорій – партійний догматизм, деспотизм проводирів, бюрократична регламентація в ім'я світлої будучини (причём, цілком у дусі початку 90-х років ХХ ст., зовсім по-сучасному: «світлому» – у лапках!) і навіть не забув передбачити парламентарне шахрайство. Можна тільки пошкодувати за тим, що цього тверезого голосу не почули, як і голосів усіляких інших «ревізіоністів». Їх замовчали. Або просто відмахнулися від них. Відмахнулися від щиролюдського соціалізму («соціалізм з людським обличчям Олександра Дубчека»), відмовилися від етичного гуманного виховання мас, яке замінили, сурогатом соціалістичного гуманізму, від прогресу – і прийшли до застою, від широкого розповсюдження освіти, науки, критики і в результаті дістали безкультур'я, відсталість, злочинне одностумство («значит, так надо»), від людської та національної свободи і отримали «архіпелаг ГУЛАГ» і криваві міжнаціональні конфлікти.

Однак повернемося до самого початку, до того місця, де Франко говорить про формування нової релігії, заснованої на догмах ненависті та класової боротьби. Чому він вистояв перед спокусою прийняти цю релігію, спокусою, перед якою не встояли деякі із визначних діячів людства? Думається, що однією з причин могло бути й те, що Франко добре знав і глибоко поважав іншу релігію – не формальну, а ту, що глибоко закорінилася в народі, засновану не на догмах ненависті та класової боротьби, а на любові до ближнього, хто б він не був. Можуть заперечити: але Франко відкидав усіляку релігію! Так, є в нього відверто атеїстичні твори (вірш «Страшний суд», поема «Ex nihilo» з промовистим підзаголовком «Монолог атеїста»), максималістські юнацькі заклики:

*Не моліться вже більше до Бога:  
«Най явиться нам царство твоє!»  
Бо молитва – слаба там підмога,  
Де лиш розум і труд у пригоді стає [12, т. 3, с. 336].*

Проте покладімо руку на серце – коли б Франкові прийшлося обирати поміж «тихою молитвою» і незагнузданою пристрасстю до руйнування, то він, звичайно ж, обрав би першу. Такої альтернативи життя перед письменником не поставило, як поставило пізніше перед його нащадками, однак сам він обрав для себе гуманізм, просвіту, культуру, демократію, невсипущу працю. Певна річ, його не можна назвати закінченим евангелістом, як це розумів, приміром уже згаданий О.К. Горський, але могутню благотворну силу евангельського джерела він завжди відчував. Для нього як для художника слова Біблія завжди була криницею творчого натхнення, до того ж не можна забувати й про релігійне виховання в сім'ї та школі. Тому не дивно, що недавній випускник Дрогобицької гімназії, новоспечений дев'ятнадцятирічний студент Львівського університету пише на замовлення друзів-семінаристів вірш на честь митрополита Йосифа Сембратовича «Хрест»:

*Хреста нас знаменем хрестили,  
Ростем під знаменем хреста:  
З хреста пливуть всі наші сили  
І віра наша пресвята.  
І під знаком хреста пречудним  
Боролись наші предки все  
І поступали шляхом трудним,  
Як той, що тихо хрест несе.  
І під знаком хреста лягали  
Вони за віру в тьму могил,  
І під знаком тим побіждали,  
Як Той, що пекло побідив [8, с. 3].*

Усього через два роки настроений на божественну хвилю автор цих віршів буде засуджений за соціалістичну, а разом

із тим і за атеїстичну пропаганду, стане страховиськом в очах місцевих священників та їх дочок, і одна з них, Ольга Рощкевич, змушена буде під тягарем обставин відмовитися від кохання до юного бунтівника і вийти заміж за іншого. Та поки що це все в майбутньому, хоча й зовсім недалекому, зараз на честь коханої пишуться вірші, у 1876 році виходить перший збірник, присвячений «дівіці Надєжді», – так зашифрував Франко Ольгу, позаяк афішувати свої взаємини вважалося «неприличним» в суворому священицькому середовищі. Твори, які складають збірку «Баляди і розкази», – це в основному переклади, вірші на історичну тему, балади в романтичному стилі. Найвагоміший її твір, він завершує книжку, і це знаменно, – то «Коляда». Вірш викликав захоплення навіть у чи не найсуворішого Франкового критика Г. Костельника, який у статті «Плюси і мінуси в поезії І. Франка», уміщеній у книжці «Ламання душ», писав: «У збірці є чимало місць, де знаходимо правдиве поетичне малювання. А вже найкраще зі всього – «Коляда». На мою думку, Франко ніде більше, (хоч так багато написав) не подав так визначно поетичного малюнку, так щирого, любого, яскраво пластичного. Маємо тут «хождення Марії», яке в нашій літературі попередило «Скорбну матір» Тичини. Зауважую, що в чи не в усіх християнських народів мотив «хождення Марії» в народній словесності буває дуже поетично оброблений» [4, с. 50]. Знаємо, що Франко в останні гімназійні літа посилено збирав фольклор, до того ж він як селянський син був занурений в атмосферу народних звичаїв, обрядів, свят, тому не дивно, що фольклорна стилізація в дусі народних колядок йому легко дається до рук. Не можна без хвилювань читати про страждання Божої Матері, яка після розп'яття свого єдиного сина ходить по землі, повсюди шукає його, не може знайти і плаче:

*Пречиста Діва весь світ сходила,  
Весь світ сходила, сина гляділа  
Гіркій сльози все проливала,  
Білії ручки з жалю ламала.*



*А де упаде її сльозонька,  
Там тобі стане зимна криниця.  
Де білі руки з жалю заломить,  
Там тобі стане шумна діброва,  
Шумна діброва з вітром говорить.  
А де з жалю зітхне до Бога,  
Там тобі роєм ярі пчілоньки,  
Ярі пчілоньки медок збирають.  
Пречиста Діва весь світ перейшла,  
Весь світ перейшла, сина не знайшла.*

[10, с. 28]

Вражає не тільки сила й глибина материнських почуттів, суголосних скорботі всіх матерів, які коли-небудь утратили своїх дітей, але й велика божественна сила, що перетворює безмірну тугу в добро й красу. Надзвичайно зворушливо, що всі ці чудесні перетворення дуже земні, подані ніби на рівні селянського сприйняття, особливо промовисті ярі бджілоньки, що збирають мед і які утворилися із зітхань Пречистої Діви – тут і народна спроба пояснення сотворення світу, і чудесно-наївне поєднання краси й утилітарності, «красивого й корисного», за термінологією Рильського. «Коляда» – перший твір Франка, у якому відтворено одного з євангельських персонажів – Богоматір. Він не був поміщений у підготоване в застійні роки 50-томове зібрання творів, яке виходило протягом 1976–1986 років. Пильні цензори, очевидно, вважали прославлення Пречистої Діви просто «гріхом молодості» Франка (тут ще підключився, либонь, і національний момент: вірш побудовано на контрасті двох образів – старшої сестриці України і молодшої Польщі, молодша усіляко кривдить старшу – перестраховальники переживали, як би це не підірвало дружбу українського й польського народів, позаяк то були часи, коли в театрі імені М. Заньковецької тонко жартували, що не можна показувати на сцені негативних персонажів ні поляків, ні євреїв, ні – не доведи, Господи – росіян, а можна тільки турків. Логіка обмежувачів була неймовірно переконливою. Проте повернемося до вірша

«Коляда». Так, він із першого збірника. Однак Франко, коли в кінці життя переглядав усі свої ранні твори і переробляв їх, надрукував його у своїй останній збірці «Із літ моєї молодості», не змінивши в ньому нічого, хіба що правопис – етимологічний принцип був замінений фонетичним, і додалися вказівки, які рядки повинні повторюватися, коли б колядку вирішили співати.

До того ж, навіть коли в пересічного читача на довгі роки і було відібране одно із свідoctв глибокого схиляння Франка «перед образом Мадонни» (Тичина), то завжди під рукою залишалося інше, не менш важливе. Це майже хрестоматійний сонет «Сікстинська мадонна», який завжди входив навіть до вибраних одностомників:

*Хто смів сказать, що не богиня ти?  
Де той безбожник, що без серця дрові  
В твоє лице небесне глянуть може,  
Неткнутий блиском твої красоти?*

*Так, ти богиня! Мати, майська рожа,  
О глянь на мене з свої висоти!  
Ба, я ,що в небесах не міг найти  
Богів, перед тобою клонюсь тоже.*

*О бозі, духах мож ся сумнівати  
І небо й пекло казкою вважати,  
Та ти й краса твоя – не казка, ні!*

*І час прийде, коли весь світ покине  
Богів і духів, лиш тебе, богине,  
Чтить буде вічно – тут, на полотні [12, с. 141].*

Дивно, але факт, саме цього твору не сприйняв вдумливий дослідник Г. Костельник і саме на його основі зробив свій сакраментальний висновок: «Франко – атеїст певний, заклятий». Цей геніальний шедевр Франка, написаний за класичними

законами жанру, вартий того, щоб зайняти своє місце в світовій скарбниці сонета. І справа не тільки у віртуозному володінні технікою вірша, а перш за все в духовному його наповненні. А джерел духовності тут три – внутрішній світ самого Франка, мистецьке творіння Рафаеля і євангельський образ Богоматері. І останнє з них, здається, наймогутніше. Це втілення краси, яка рятує світ, за Достоевським, однак не просто краси, а краси моральної досконалості. Ні одна з релігій не створила настільки величного культу матері, як християнство, у цьому один із секретів його впливу і розповсюдження в світі.

Але, звісно ж, ступінь авторитетності християнства у першу чергу пов'язаний з центральним євангельським персонажем – Ісусом Христом. Згадаймо Горського – це «подлинный идеальный образ человеческой жизни», «образ образов». І. Франко впритул підійшов до нього, щоб «посчитаться с ним». Для нього, як і для згаданого на початку філософа О. Горського, Христос – це втілений людський ідеал, «образ образов», інакше кажучи, «Учитель, світло світла, що за слова любви умер на хреснім дереві, за правду завіщав усім вінці терневі» [11, с. 3]. Ці рядки взято з «Святовечірньої казки», надрукованої напередодні Різдва Христового у львівській газеті «Діло» в 1883 році, передрукованої згодом у збірці «Давне і нове» (1911), у 50-томовому зібранні її місця, як і «Коляді» також не знайшлося. Це, як і у випадку з «Колядою», дещо приглушувало євангельське звучання поезії Франка, та цілковито заглушити його було неможливо. В одному з «Тюремних сонетів» Христос подається як ідеал людини, яка страждає в ім'я любові до людей:

*Христос, бичами зсічений, криваві  
Терни в волоссю, хрест свій приволік.  
В руках, ногах від гвоздів діри ржаві,  
Стоїть і шепче : "Ось я, чоловік!" [12, т. 1, с. 170]*

Це перша строфа сонета, що відкриває цикл «Криваві сні». П'ять сонетів, які входять до його складу, мають на меті звели-

чити образи борців за перемогу гуманістичних ідей, розповісти про муки, яких вони зазнали від ворогів поступу на протязі століть починаючи від суворого Середньовіччя (Дж.Бруно, Кампанелла), і вже за ближчих часів (Даміян, Гонта), і закінчуючи подвигом і мучеництвом уже часів новітніх (Пестель, Каракозов, Софія Перовська, – яка для поета просто «Соня», – Достоевський, Шевченко). А перший у цьому ряду страдників і борців – Христос.

Христос і Марія – це головні дійові особи в тому драматичному дійстві на євангельський сюжет, що його вибудовує Франко. З ними поруч виступають апостоли й прості смертні, у кожного з них своя роль, більша і менша, – вона визначається не близькістю до Ісуса, а позицією автора, євангельський персонаж повинен відповідати певним мистецьким завданням письменника. Так, антиподом Христа у Франка виступає не Юда, а Пілат, якого у всіх євангеліях потихеньку намагаються виправдати. Франко ж не знаходить йому виправдання. Спостерігаючи злочини, що діються в світі, він спокійно перераховує їх, буцімто класифікує, підходячи до цих явищ чисто по-філософському: зло є зло, що з нього візьмеш? Проте немає прощення добру, коли воно потурає злу:

*Та чесний чоловік, що злomu служить,  
Своєю честю покриває мідний  
Лоб підлоти, а стиха плаче й тужить,--  
Се вид найвищої погорди гідний,  
Се вид Пілата, що Христа на муки  
Відав, а сам умив прилюдно руки [12, т. 1, с. 168].*

У «Легенді про Пілата» Франко порівнює Пілата з Каїном і приходиться до висновку, що Пілат гірший від Каїна, позаяк той не мив рук після вбивства Авеля, відчував провину, тікав від людей. Пілат же – найбільший грішник: тут же після його злочинства помирає його дружина, його дитина, а згодом і він сам. Його труп не приймає земля, він не горить, не тоне у воді і

засуджений вічно плавати в океані, наводячи жах на всіх, кому він трапиться в дорозі.

В образі Пілата Франко таврує безпринципність, конформізм. Він тут ніби перегукується з відомим афоризмом Б. Ясенського: «Не бійтеся ворогів, бо вони можуть вас тільки вбити, не бійтеся друзів, бо вони можуть вас тільки зрадити. Бійтеся байдужих, бо з їх згоди здійснюються всі вбивства та зради на землі». По суті, ця формула цілковито запозичена з євангелія – у Христа були вороги (єрусалимські першосвященники), були друзі (один із них – Юда, що його зраджує) і байдужі (Пілат). Франко свій гнів спрямовує не на ворогів і навіть не на друзів, а саме на байдужість, на намагання виконувати правила доброго тону при аморальності поведінки, на спроби перекласти провину за негідні вчинки на когось іншого, ухилитися від хреста відповідальності, від хреста любові й обов'язку. Сам Франко ніколи не ухилився від святого й тяжкого обов'язку служити людям:

*Важке ярмо твоє, мій рідний краю!  
Не легкий твій тягар!  
Мов під хрестом, отсе під ним я упадаю...  
[12, т. 2, с. 183].*

Франко благословляв свій, добровільно взятий на свої плечі тягар, благословляв тернистий шлях свій, своїх товаришів і навіть каміння, яким закидало суспільство покоління сіячів. Усе життя його пройшло «під знаком хреста», під знаком любові до людей, під знаком страждання, боротьби й милосердя.

1. *Брагінець А.* Іван Франко – видатний атеїст-просвітителю – Львів, 1956.
2. *Головаха П.* Атеїзм Івана Франка. – К., 1961.
3. *Застирець О.* Провідні гадки в справі кінцевої реформи наших народніх шкіл та учительських семінарів. – Відень, 1917.
4. *Костельник Г.* Ламання душ. – Львів, 1923.
5. *Назарук О.* Світогляд Івана Франка. – Філадельфія, 1926.

6. *Садовський Н.* Християнське становище в справі 40-літнього ювілею Ів.Франка. – Жовква, 1913.
7. *Семенова С.С.* «Всю ночь читал я твой Завет»: Образ Христа в современном романе // Новый мир. – 1989. – № 11 – С. 230.
8. Стих в честь... Іосифа Сембратовича... в нарочитый день тезоименія 26 декемврія 1875... – Львів, 1875. – С. 3.
9. *Третьак М.* Атеїзм І.Я. Франка // Наукові записки Київ. держ. ун-ту ім. Т.Г. Шевченка. – Т. 13. Вип. 6. 3б. праць філософського факультету. – 1954. – №1.
10. *Франко І.* Баляды и рассказы. – Львів, 1876.
11. *Франко І.* Давне і нове. – Львів, 1911.
12. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1986.
13. *Франко І.* Мій Ізмарagd. – Львів, 1898.
14. *Челак М.* Іван Франко – атеїст // Прапор. – 1956. – №8.
15. *Шептицький А.* До Преосвященного еп. Константина Богачевського в Філадельфії // Укр. літературознавство. – Вип. 62. – Львів, 1995.

1990

## СВІТОГЛЯДНА Й ЕСТЕТИЧНА ФУНКЦІЯ МІФУ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Як не дивно, але проблема міфологізму в творчості І. Франка до цього часу в нашому літературознавстві не ставилася й не вивчалася. Немає не лише монографії, а й жодної статті на цю тему. А поза тим жива практика літературного й наукового розвитку настійно вимагає її дослідження. «Франко і міф» – проблема складна, цікава і важлива хоча б тому, що саме з освоєнням міфу пов'язані наймогутніші осяяння Франкового духу – його філософські поеми. Міфопоетичні мотиви пронизують Франкову лірику, своєрідно забарвлюють прозу, а їхні відгомони чути і в драмі. Але чи достатньо ми пропагуємо художній досвід І. Франка в цій сфері? Візьмемо

для прикладу таке солідне двотомне видання, як «Мифы народов мира». Тут ретельно коментується мало не кожен рядок М. Цветаєвої, О. Мандельштама, М. Волошина, де є хоч натяк на якусь міфологему, але навіть у розлогих статтях «Каїн» і «Мойсей» не знайдемо ні слова про того, хто в чесному творчому герці виборів заслужене право стати поруч із найбільшими світовими поетами (Дж. Г. Байрон) або й сам піднісся на недосяжну для будь-кого височинь, вирізьбивши свого геніального «Мойсея». Чому відбуваються подібні речі? Мабуть, найбільше через те, що спадщина І. Франка недостатньо вивчена, а ще менше пропагована в світі. Звідси актуальність і необхідність у дослідженні взятої нами проблеми. На жаль, і досі панують у ставленні до неї певні сумніви й «страх». Тому наше завдання – дослідити міфологізм у спадщині І. Франка, його специфіку, витоки, джерела.

Інтерес до міфу виник у І. Франка ще в гімназії: як видно з автобіографічного оповідання «Гірчичне зерно», його вже тоді сильно «тягнуло на Схід», він поглиблено вивчає біблійну поезію, захоплюється індуїстськими переказами. Ґрунтовне знайомство з пантеоном античних богів забезпечує йому тодішня школа, а проблеми вивчення національної міфології перед селянським сином ніколи не стояло, позаяк знання останньої було закладене вже в причетності до того суспільного класу, який з покоління в покоління передавав нетлінні скарби народного духу.

До міфопоетичних образів і мотивів письменник звертався постійно упродовж усієї творчості, хоча в полемічному запалі, характерному для світобачення Каменяря, ніби й заперечував це:

*Не личить стара реверенда  
На хлопській плечі мої,–*

заявляє він у своєрідній післямові-ключі до поеми «Смерть Каїна» – вірші «Неясна для вас ся легенда», а вустами героя ліричної драми «Зів'яле листя» мовить ще категоричніше:

*Я не романтик. Міфологічний дим  
Давно розвіявся із голови мені [т. 2, с. 171].*

Як бачимо, міфологізм тут іде в парі з романтизмом, обидва ніби недвозначно відкидаються, проте в іншому місці трапляється й протилежне: «На романтичним візку в край реалізму махнем» [т. 4, с. 344]. Ні романтизм, ні міфологізм не були чужі універсальному генієві Франка. До того ж було б помилкою прямолінійно, по-буквалістському приймати те, що сказано в полемічному запалі, під певний настрій, з іронією, спрямованою частково проти себе самого, а головним чином проти уявних опонентів. І йдеться не про міфологію в цілому, а про міфологічний дим, чад, про зловживання міфом, про його профанацію, про псевдоромантизм.

Як не дивно на перший погляд, але ми знайдемо в цього тверезого реаліста окремі риси міфологічного світосприйняття. Передусім це стосується ідеї циклічного розвитку буття. Усе в житті повторюється:

*Що бувало, те минеться.  
Що не було, ще станеться,  
А що єсть, усе минеться [т. 4, с. 208].*

Проте І. Франко не був би самим собою, аби не розірвав зачарованого кола циклічності і не вийшов на стрімку лінію історичного прогресу:

*Що вчора померкло, сьогодні світає;  
Що вчора минуло, сьогодні надходить,  
На свіжих могилах нове життя сходить [т. 3, с. 258].*

В одвічному колообігу перемагає нове. Циклічність для письменника – категорія не тільки світоглядна, а й естетична: у багатьох його творах вона виконує структуротворчу функцію. Так, у першій частині збірки «З вершин і низин» «De profundis» ліричний сюжет розгортається по визначеному



календарному колу: від закличних ритмів «Веснянок» через тужливо-розпачливе *andante* «Осінніх дум», «Скорбних пісень» та «Нічних дум» до заключного мажорного акорду в циклі «Excelsior» (вірш «Дидія» з його могутнім апофеозом: «Навстрічу сонцю золотому»). Інша тональність, але той самий композиційний принцип лежить в основі другого жмутку «Зів'ялого листя». Тут дія ще більш чітко обмежена суворими часовими контурами: усе починається й кінчається взимку («Сипле, сипле, сипле сніг»), що відповідає безнадійності ліричної ситуації, яка розв'язується смертю ліричного героя. Зовсім інше навантаження міфопоетичного календарного мотиву в повісті «Великий шум». Тут надзвичайно виразні пейзажні зарисовки, що відкривають окремі розділи твору, підкреслюють епічний характер оповіді, передають неквапливу ходу сільських «трудів і днів».

У циклічній системі розвитку певне місце відводиться числу як засобові переборення хаотичних тенденцій і впорядкування світу. У міфопоетичному мисленні магічна роль приписується числам 1, 2, 3, 4, 7, 9, 12. З-поміж них особливо виділяється число 3, яке вважається досконалим числом, образом світової завершеності й гармонії, йому належить чимала роль і в поезиці І. Франка. Згадаймо «Зів'яле листя» з його трьома жмутками, саме третій із них містить один із ліричних шедеврів збірки – поезію «Тричі мені являлася любов». Крім того, у І. Франка маємо ще вірші «Три долі», «Три стирти», драму «Три князі на один престол». У вірші «Як голова болить» (цикл «Із книги Кааф», збірка «Semper tūo») ліричному героєві відраховано фатальну тривалість його життя – «три дні». «Три дні», «три рази», «третьої місяць», «тридцять день», «тридцять червінців» фігурують у «Притчі про захланність», «три шибениці» – у «Хресті чигиринському». У поемі «Коваль Бассім» з'являються «три мандрівники», а в незакінченій сатиричній поемі «Сон князя» – знову «три дні», що доповнюються «трьома довгими ночами», «трьома вечерами» й «трьома склянками пива». Як бачимо, функція числа у І. Франка різноманітна, як різноманітні його твори.

Можна заперечити, що «потроєність», магія чисел властиві фольклорові. Але ж звідки вони прийшли в фольклор? Знову ж таки з міфології. Міфологія і фольклор були для І. Франка спільним джерелом, з якого він черпав і досвід, і культуру творчості. Причому використовував творчо, про що красномовно свідчить застосування міфопоетичних реалій, цитат, ремінісценцій. Міфопоетичні реалії, особливо античні, подаються як чітко викристалізовані, збагачені тисячолітнім досвідом алегорії:

*Чи мають нам мішати поети  
Огонь Титана й воду Лети?[т. 3, с. 108].*

*Так усміхаєсь йому променястий той полет Ікарів,  
Навіть Ікара судьба не лякає його [т.3,с. 343].*

*Чистить стайню Авгійову [т. 1, с. 150].*

Щодо біблійних висловів, то вони іноді вплетені в образну тканину творів, сказати б, у своєму первісному вигляді, приріром, як епіграфи (цикл «На старі теми» зі збірки «Semper tūo»: «Глась вопіючого во пустыни», «На рѣкахъ вавилонскихъ, тамо сѣдохомъ и плакахомъ» та ін.). Але як і там, де І. Франко використовує не прямі запозичення із святого письма, а лише ремінісценції з нього, він завжди по-своєму розвиває їх, розширюючи емоційну сферу їхнього впливу. У «Сойчиному крилі» героїня звертається до коханого: «Тямиш той чудовий уступ у Біблії: степом проходила буря, та в тій бурі не було Єгови. Гуркотів грім, та в громі не було Єгови. Свистів вітер, та в вітрі не було Єгови. Гуло землетрясіння, та в землетрясінні не було Єгови. Та коли прояснилося, і засяло сонце, і повіяв легесенький легіт понад цвітами – глянь, і в подуві того леготу був Єгова» [т. 22, с. 70–71]. Міфопоетична ремінісценція дає змогу глибше розкрити психологічний стан персонажа, піднести індивідуальне переживання до рівня загальнолюдського, образно наснажити текст. Та найчастіше І. Франко від біблійних асоціацій лише відштовхується, перефразовуючи їх, полемізуючи:

*Хоч порох чоловік, та вірю я в той порох... [т. 1, с. 205],*

*Не худі товстих з'їдять корови,*

*Але товсті худих з'їдять з кістками [т. 1, с. 102].*

*Блаженний муж, що йде на суд неправих [т. 3, с. 148].*

Саме тут письменник досягає значного художнього ефекту, бо таке «негречне» поводження зі святим письмом, полемічний пафос, парадоксальність становлять творчу прикмету його індивідуальності, творчої натури.

Ще один красномовний доказ прилученості І. Франка до міфопоетичного типу мислення – використання принципу контрастності. Частіше за все це не звичайний літературний прийом контрасту, а той, де простежуються чіткі бінарні опозиції, притаманні саме міфопоетичному типові мислення: верх – низ, небо – земля, світло – тьма, душа – тіло, рай – пекло, життя – смерть, щастя – горе, правда – неправда, доля – недоля, любов – ненависть, воля – неволя тощо.

Досить часто звертається І. Франко до міфологем «огонь», «дух», «сіяч», «суд». Одним із найбільш поширених прийомів, який також виводиться з міфологічної поетики, є прийом сну («Каменярі», «Захар Беркут», «Без праці», «Украдене щастя», «Сон князя Святослава»). Негадано продуктивним у І. Франка виявляється так званий близнюковий міф. Він виконує структуротворчу роль у повісті «Лель і Полель», та особливо цікавий його «двійниковий» варіант, що, як і образ Мойсея, є наскрізним у творчості І. Франка, – «Поєдинок» (однойменний вірш і новела, поема «Похорон»).

Чим викликане звернення І. Франка до міфопоетичних образів і мотивів? Насамперед прагненням до філософського осмислення життєвих явищ, що властиве всій творчості письменника. Як і його сучасники – Леся Українка, М. Коцюбинський, І. Франко дбав про те, щоб підняти українську культуру на рівень європейського, світового звучання, і тут поетиці міфологізму судилося зіграти видатну роль. Образи Мойсея, Каїна, Ісуса Христа, Богоматері давали можливість письменникові

висловитися про наболілі проблеми сучасності і навіть виявити особисті переживання (на відміну від Лесі Українки, І. Франко не заперечував автобіографізму своїх філософських поем), але водночас – і це найголовніше – попри найгострішу актуальність контексту, у який вони включені, ці міфологічні персонажі допомагають змістити акцент у бік вічності проблем і колізій. Як правило, І. Франко «вічні образи» творчо розвивав («Мойсей»), а то й давав їм нове трактування («Смерть Каїна»), полемізував з усталеними уявленнями («Святий Валентій»). Трансформація міфопоетичного персонажа йшла від його гумористичного зниження («баранячий Мойсей» з «Лиса Микити»), нищівного бурлеску («Свята Доместіка», «Життя і страждання... преподобного Селедія»), злої сатири («Ботокуди»), до повної секуляризації образів християнської міфології (філософсько-атеїстичні твори «Страшний суд», «Ex nihilo»).

Філософська наповненість міфопоетичних образів і мотивів у І. Франка не абстрактна, а навпаки, соціально конкретизована («Воа constrictor», «Борислав сміється», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», незакінчена поема «Наймит»). У цьому полягає високе новаторство І. Франка, яке протистоїть модерністським міфологічним пошукам, бо для модерністів міфологізація була втечею від дійсності. І. Франко тут виступає в одній шерензі з видатними представниками реалізму (Т. Манн), які прагнули вибити зброю міфу з рук модерністів і повернути його на службу реалізові. І. Франко не ставив перед собою конкретних завдань у боротьбі з модернізмом, та його власна художня практика, ще не досить вивчена в такому ракурсі, є прикладом успішного їх розв'язання.

Міф у І. Франка виконує і морально-етичну функцію (дидактичність його притч і легенд із збірника «Мій Ізмарагд»), а також суто естетичну (любівання поезією народних вірувань у «Захарі Беркуті», пряна екзотика «східних» поем «Істар», «Сатні і Табубу»), але тут майже завжди переважають філософська й соціальна функції. Саме соціальність міфопоетичних мотивів – це те, у чому виявилось новаторство І. Франка в такому питанні.

Завдяки використанню міфопоетичних мотивів творчість І. Франка піднімається до вершин світового людського духу і, що дуже важливо, поєднує в одне ціле національне й інтернаціональне, дає приклад міцного сплаву елементів культури Заходу й Сходу. «Міфологізуючі» твори І. Франка разом з творами М. Коцюбинського й Лесі Українки, що йдуть з ним в одному руслі, випереджують багато в чому наступні літературні явища ХХ ст. – «магічний реалізм», латиноамериканський роман, нашу химерну прозу.

Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1986.

1986

## «НАЙМИТ». НЕЗАКІНЧЕНА ПОЕМА І. ФРАНКА

Серед листів Лесі Українки до Франка вражає один, який міг би стати ординарним новорічним привітанням, а розгорнувся (займає в 12-томнику десять сторінок) у болісний роздум-сповідь про взаємини митця з його творами. Письменниця ділиться враженнями від Франкових поезій; уміщених під заголовком «Із дневника» [5, с. 95–96], особливо її вразила «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє», ( починаючи зі збірки «Semper tiro», входить до циклу «Із книги Кааф») [2, с. 114– 115]. У цьому творі Франко урочистий Шевченків образ «думи–діти–квіти», тобто цвіт, вершина, квінтесенція творчого духу, трансформує в розпачливий образ ненароджених, свідомо, хоч і мимохить, знищених дітей, яким митець не може дати життя:

*Тату! Тату! Тату!  
Се ми, твої невроджені діти!  
Се ми, твої невиспівані співи,  
Перед часом утоплені в багнюці!  
О, глянь на нас! О, простягни нам руку!  
Поклич до світла нас! Поклич до сонця!*

*Там весело – нехай ми тут не чахнем!*

*Там гарно так – хай тут не гинем! [3, т. 3, с. 170].*

Лесі Українці цей вірш нагадав деякі реальні обставини Каменяревого життя: «Так от, при Ваших віршах я згадала собі, як давно колись, ще в Колодяжному, Ви розповідали мені план одної драми, що здався мені надзвичайно цікавим і оригінальним, потім елементи з нього я пізнала в «Кам'яній душі» і щиро призналась Вам, що від плану я більшого сподівалась. Ви сказали, що дійсно мусили «скрутити голову» планові через незалежні від Вас причини: «умови моєї роботи... умови мого життя... умови нашої сцени...». Що я могла на те сказати? Але мені було жаль того плану із «скрученою головою», як чогось рідного» [4, с. 13]. Далі в листі відома суперечка Лесі Українки з Ганкевичем і Трушем щодо призначення митця, свободи творчості. Вона згадує, як проплакала ніч, думаючи про оті «скручені голови» драм, романів, поем.

Подивляючись універсальність Франкового генія, розгалуженість його громадської та творчої діяльності (він працював так багато й у таких різних напрямках, бо як сам казав з іншого приводу, усе це ще й робити *вмів*), не можемо разом із Лесею Українкою не пожуритися над тим, що ряд Франкових творів не було завершено, зокрема хрестоматійний «Борислав сміється». Він став ніби візитною карткою Франка у взаєминах з іншими культурами, у більшості солідних перекладних видань його вибраних творів, як правило, уміщують цей твір укупі з «Каменярами» й «Вічним революціонером», а «Мойсея» то вже може й не бути. Погоджуючись чи не погоджуючись з такою точкою зору, мусимо констатувати, що у Франка незавершеність не означає недовершеності. Зрештою, як і в кожного великого митця: Венера Мілоська геніальна, незалежно від того, має вона руки чи ні; узором досконалості може бути уривок мелодії, чудом уцілілий шматок фрески чи навіть якийсь археологічний уламок горняти. Постає проблема вивчення незакінчених творів, у всякому разі на матеріалі творчості Франка її можна

і треба порушувати. У наших руках багатство, яким не можна нехтувати, тут є справжні шедеври. Йдеться про незакінчену поему «Наймит». Сам Франко, очевидно, серйозно ставився до неї, бо в останні роки життя зробив мовну редакцію тексту, удокладнюючи його приміткою: «Написано в цвітні 1878 р., досі не друковано» [3, т. 4, с. 464].

Отже, перед нами один із витворів молодечого Франкового натхнення, проте в ньому виразно відчувається Каменяревого «духа печать», величний злет майбутніх філософських поем.

«Наймит» складається з прологу й трьох невеликих розділів. Дія в пролозі відбувається на небі, у розділах – на землі: твір, як бачимо, закроєно масштабно, із розмахом.

Поема побудована на різкому зіткненні реального й міфологічного, соціального й філософського планів, що знаходить вияв в опозиціях життя–смерті, добра–зла, неба–землі, правди–неправди, чистоти–бруду, гріха–святості, безсмертя–смерті, бідності–багатства, щастя–нещастя, милосердя–жорстокості, карі–ласки. «Екстремі ся стрічають» уже в пролозі:

*Єгова скликав ангелів землі  
Перед свій трон. Злетілись. Він питає:  
«Хай кождий з вас розкаже тут мені,  
Як мій закон на світі виповняє?»* [3, т. 4, с. 387].

Отак раптово, без жодної експозиції, просто із зав'язки розпочинається дія. І відразу зіштовхуються діаметрально протилежні персонажі – ангел Життя та ангел Смерті. Логічно, що першим розповідь починає ангел Життя, його земна історія – притча про багатого, який «проживає у золоті, сріблі, розкоші», та бідного – «лиш що заробить, тим жие» [3, т. 4, с. 387]. Характеристики скупі, небожитель, як йому й личить, споглядає, глибоко не вникаючи в обставини людської долі й недолі, бо все відповідає закону Єгови: один має (багатство), другий не має. Здавалось би, цей ряд: багатство–бідність повинен відповідати іншому: щастя–нещастя, та ні, бо поняття «мати» тут

двозначне: мати не тільки багатство, а й мати дітей (багач має багатство, а не має дітей, бідний – навпаки), отже, щастя не має жоден із них. Кульмінаційний момент цього оповідання настає тоді, коли водночас «багата й бідна в тяж зайшли», а бідна «без вини своєї плід в утробі задушила» [3, т. 4, с. 388]. Досі все відбувалося ніби само собою, без втручання вищих сил. Лише тепер настає черга ангела Життя. Він так доповідає богові про те, що вчинив:

*Сповняючи закон твій по всі дні,  
Я матері багатой живу  
Дитину в лоно бідній підмінив.  
Багатій же я підмінив мертвую* [3, т. 4, с. 388], –

і на цьому завершує свій епічно-безсторонній звіт.

Ангельський учинок виглядає невинувато жорстоким: так же просто було б не втручатися й зробити щасливими обидві сім'ї, залишивши все, як склалося. Тоді бідній родині не довелося б, принаймні, сушити голову над тим, як «прокормити ще дитя одно» [3, т. 4, с. 388], а вже багата зазнала б найвищого блаженства, здобувши, нарешті, очікуваного нащадка. Та Єгова схвалює рішення свого уповноваженого:

*Се добре! Той бідак  
Робучі руки плодить, що годують  
Весь світ, хоч голод все самі терплять.  
Багач же був би вивів сина свого  
На дармоїда, – то й волисть отак,  
Як жив сам посеред багатства свого,  
І вмерти сам* [3, т. 4, с. 388].

Таким чином, дії ангела Життя об'єктивно виправдані вищою справедливістю – тут уперше з'являються моральні категорії добра і зла, бо досі ми не знали, крім соціальних обставин, нічого про героїв, відповідає чи не відповідає їхнє життя строгим моральним приписам. Виходить, багатство само



собою аморальне (плодить дармоїдів), а бідність іде в парі з найвищими чеснотами (робочі люди годують цілий світ). Але ж відразу постає питання: чому робочі люди, годуючи весь світ, «голод все терплять»? Нарешті, заключні слова господнього присуду – вільно інтерпретована цитата з Біблії – видаються вкрай незрозумілими в своєму немилосерді:

*Бо хто має много,  
Той матиме ще більш, а хто блюде  
Тривожно кришечку свою, втрає  
І те, що має, аж усе зведе [3, т. 4, с. 388].*

Протиріччя – моральні й соціальні – залишаються, але, позаяк так має бути, на цьому, діставши господне схвалення, завершується перша історія ангела Життя й розпочинається друга – ангела Смерті.

На відміну від попередника, оповіді якого передує епічне «і каже», бо він спокійний, підноситься над земними радощами й печалями, ба, просто байдужий до них, «ангел Смерті з трепетом ступає перед престол Єгови», передусім звертається з питанням-признанням про можливість відміни заздалегідь визначеного смертного вироку, коли йдеться про милосердя до вбогого. Питання містить у собі сумнів і благання: «Отче, я не знаю, чи закон твій дозволяє милосердитися» [3, т. 4, с. 388]. Ситуація парадоксальна – не ангел Життя, а ангел Смерті не може дивитися спокійно на людську біду – «біль, грижа, сирітство, плач... земна недоля» [3, т. 4, с. 388] доводять його до розпачливого стану («й безсмертним нам мутиться дух і ум із серцем вадить» [3, т. 4, с. 388]). Тому він мусить порушити божий закон, у чому відверто признається Єгові. Діставши дозвіл розповідати, ангел Смерті знову стрепенувся (той же промовистий жест, який без слів передає його душевний стан) і розпочав сумну історію. Ніде нема вказівки, чи йдеться в ній про ту ж родину, що й в оповіді ангела Життя, чи іншу, та зовнішні обставини однакові – бідність і багатодітність. Про-

те неоднакова точка зору в обох ангелів: в ангела Життя поверхова констатація (пусто в хаті, у скрині), пильний погляд ангела Смерті схвильовано нотує реалії бідняцького побуту в нужденній хатині, куди він завітав, щоб сповнити печальний обов'язок – покласти край життю злидаря: «голий тапчан», «чорні, подрані шматища»; «погас вогонь а печі, крізь шпари вітер свище, вкрив іней стіни» [3, т. 4, с. 389], – і вони роз'ятрили його душу. Ці гостро реалістичні, на межі з натуралізмом, деталі викликають почуття різкого болю, далі нагнітаються. Плач молодших дітей, альтруїзм найстаршої сестри, що дбає в цю страшну хвилину не про себе, – про них, малих, голосіння матері, фаталізм батька, який не просить у Бога рятунок, бо стомився страждати – усе це створює таку гнітючу атмосферу, що в ангела Смерті не підіймається рука на задалегідь приречене життя, і він відступає. Та Єгова невдоволений: «Ти зле зробив» [3, т. 4, с. 390]. Виявляється, божа воля полягала в тому, що «малії діти були б померли за вітцем взимі, донька б знайшла талан, у світі» [3, т. 4, с. 390], а найголовніше, тій мужичій душі призначений був рай, бо вона свята:

*Стежкою тернистою водив я  
Весь вік її, до плуга, скиб землі  
Приковану так, що їй і згішити  
Не час було, – слова ж та мислі злі  
Недоля відкупила [3, т. 4, с. 390].*

Суворий Бог нагадує Єгову з «Мойсея», що обирає собі народ убогий, непоказний на вроду та наділяє його вбогим краєм, вузьким і тісним:

*Тут на полі скупім і худім,  
Наче терен на ріни,  
Виростаєте ціпкі і тверді  
До великої зміни [3, т. 5, с. 260].*

Отже, щоб досягнути призначеного Богом блаженства, людині чи народові слід довго й покійно мучитися. Та із цим

не може змиритися ангел Смерті – його палка вдача хоче враз переіменити життя, принести хоч би крихту полегшення людям. Тому він упадає в розпач, коли довідується, що через його милосердний учинок уся бідняцька родина буде тяжко покарана:

*Заплакав ангел і пониз престолу  
Єгови на лице упав: «О, уйми  
Тим людям, отче, горя, муки й болю!  
Я завинив, нехай терплю я сам!  
Карай мене, лиш їм дай кращу долю!» [3, т. 4, с. 390]*

І Єгова посилає ангела на землю, щоб служити тим людям, задля яких він зламав божу волю:

*І ангел Смерті крильми світляними  
Накрив лице й падучою зізодою  
Злетів на зимній землі долини  
З людсьми зносити всяку людську долю [3, т. 4, с. 391].*

Заключна строфа прологу є справжнім шедевром, передусім звукопису. Тут не може й бути мови про якесь штукарство, можна подивувати, як майстерно, ненав'язливо, майже непомітно початкова алітерація *н, л, с, м, р, т* переходить у дещо інший звуковий ряд: *л, д, з, м, н, с*. Алітерації – то річ складна, з ними слід поводитися вкрай обережно, щоб їх не спровокувати, саме тут найдоцільніше говорити про інваріантність сприймання і пам'ятати про неприпустимість прямолінійного змістового їх тлумачення. У даному випадку виразно помітно, як доволі швидко зникає «*р*» (смерті, крильми, накрив), а на зміну йому приходять «*з*» і «*д*» (падучою, зізодою, злетів, зимній, землі, долини, з людсьми, зносити, людську, долю). З цього приводу може бути багато різних міркувань, найосновніше – чи випадково це? Коли ні, то чим пояснити саме такий звукоряд. Хотілося б звернути увагу на взаємозв'язок внутрішньої семантики ключових слів (ангел, смерть, крило, земля, люди, доля)

та їхнього зовнішнього звукового оформлення. Найсуттєвіше тут – поступовий перехід одного звукоряду в інший. Зникнення *м*, *р*, *т* пов'язане, на нашу думку, із тим, що головний персонаж утрачає страшну функцію – приносити «смерть» і стає «людиною», втрачаючи при цьому «крила» і зловісне «р», його ангельське «л» продовжує себе в «людині», «долі», «землі» й «долині». Тут виразно відчутне й «д», що так само співвідноситься з семантикою основних ключових слів. Щодо найбільш щедрої алітерації «з» (із доволі активним підключенням «с» і меншим – «д»), функція її майже безсумнівна: вона передає чисто звукове враження стрімкого польоту ангела Смерті з небес на землю.

Цим маленьким «шедевром у шедеврї» завершується блискучий пролог, небесна частина поеми, і розпочинається цілком «земна». Міфологічні персонажі сходять зі сцени, ангел Життя зникає цілковито, Бог присутній відтепер тільки в звертаннях до нього, ангел Смерті «стався чоловіком». Це метаморфоза чисто в міфологічному дусі, хоча далі головний персонаж не виявляє жодних надприродних рис, хіба що фізичну силу, та, зрештою, чи обов'язково треба бути фантастичною істотою, щоб витягнути з яру добряче навантажені сани з дровами, правда, «немов на крилах вірляних» (вельми тонко замаскований натяк на «крила світляні», яких герой позбувся, упавши на грішну землю). Проте це буде далі, а перший розділ поеми розпочинається так само, як і пролог, без вступних пояснень, можна сказати, навіть із кульмінації – констатації повної безвиході персонажа, безнадійності становища, у яке він потрапив:

*Васюта в деберці застряг з дровами у сипкім снігу...  
З сил вибився, увесь продрог з натуги, студені й страху.  
Конята вкрились піною, задихались, ледве стоять,  
Та хоч як мучаться, саней не рушать з затоки й на п'ядь.  
Вже білий день. Васюта вкруг глядить, а на його блідім  
Лиці чим раз страшніший страх. Стис зуби й похилився він,*

*Мов у гніві якімсь німім, в розпуці, без надії й сил,  
А мислі в голові важкі вертілись, тьмили світ, мов пил*  
[3, т. 4, с. 391].

Усе, що діялося досі в поемі, можна розглядати як своєрідний театр: діалог, монологи, раптова поява й зникнення дійових осіб – усе, як у справжньому драматичному творі; «театральність» у пролозі порушена хіба що в кінці, коли подається фантастичний переліт ангела Смерті з небес на землю, тут підключається «кінематографічне» бачення, притаманне Лесиним драматичним поемам. Далі те саме сценічне дійство, як і тут, на початку першого розділу. Процитоване щойно можна розглядати як розгорнуту поетичну ремарку, проте не статичну, а сповнену руху, напруженого зусилля: «Васюта *«застряг», «з сил вибився», коні «вкрились піною», «мучаться», «саней не рушать»,* тільки після цього герой безнадійно застигає, наче в льодовому заціпенінні, нагадуючи монументальну скульптурну фігуру, може, навіть роденівського «Мислителя» (зіставлення тим більш правомірне, що враження посилюється тут зримо відчутним образом думки: «мислі в голові важкі вертілись, тьмили світ, мов пил»).

У пролозі спостерігалось нагромадження однорідних деталей («забави, бенкети», «горя, муки й болю», «біль, грижа, сирітство, плач»), цей прийом постійно проводиться й далі, зокрема в першому розділі: «*мов у гніві якімсь німім, в розпуці, без надії й сил*». Нагнітання характерне передусім для монологу Васюти, де він подумки скаржиться на лиху долю: «*Худібка вигибла», «мене... звалив недуг», «житце... зогнило», «дрівець не постарав»* [3, т. 4, с. 391]. Лише цей перелік здатний викликати відповідне співпереживання, воно посилюється ще й зіставленням з уже відомою нам з прологу розповіддю ангела Смерті про безпросвітну нужду помилюваного ним бідака, який ось тут зараз, не знаючи кому завдячує життям, протестує проти цієї милості, апелюючи до Бога: «*Боже мій, що провинив я так страшне, що ти за кару з постелі смертельної*

підняв мене?» І далі бурхливий потік оскаржень, однотипних конструкцій:

*Якби я був в сирій землі з руками наохрест лежав,  
Не був би тих дрібних дітей нужди й нещастя оглядав,  
Не був би бачив, як пищать із голоду в тяжкі ті дни,  
Не був би бачив, як дрижать в ту лють від студені вони,  
Не був би чув, як день і ніч стара наш вік кляне,  
Як Настка, цвіт мов без роси, мовчить, і гнеться, й в'яне, й схне*  
[3, т. 4, с. 391].

І знову повернення до того ж мотиву: кари–милосердя, смерті–життя:

*О Боже, тою ласкою мене ти страшно покарав, –  
На тяжчий біль, лютіше зло мене з недуги ти підняв!*  
[3, т. 4, с. 391]

Система цінностей перемістилася: добро стає злом, милосердя – карою, смерть бажаніша за життя, ось результат земних, реальних обставин, які так буденно переповідає герой після могутнього емоційного вибуху: мусив їхати красти дрова, позичив у сусіда до світанку коней, а тепер безнадійно застряг у снігу; коли зловить гайовий, доведеться тяжко відрубляти панові та й сусідові. І знову емоційний сплеск: «*Ой, Господи, дай радше, щоб в тій хвилі нагло вмер я ту, або ми поможи відбити оту страшенну бідноту!*» [3, т. 4, с. 392]. На такій високій ноті завершується монолог і весь перший розділ, клубок протиріч зав'язано наглухо, повна безвихідь, напруження досягає апогею, тим дивніше, що, по суті, нічого не відбувається, подано лише перебіг думок персонажа.

Крім «драматургічної», поема має ще й «музичну» композицію. Після поступового досягнення максимального напруження (крещендо) настає раптове відпруження (анданте), зміна темпоритму здійснюється вельми різко, на розмежуванні двох розділів. Другий розділ – і цілком інша тональність, контраст з попереднім загостренням:

*Втім звуки пісні, мов дзвінок, тужливо лісом пронеслись,  
Такі сердечні, повні сліз, та любо в серце так лились,  
Що причайвсь в вершках дерев стогнучий вітер, втих весь ліс,  
Недвигно слухав велет-дуб, схилилися вершки беріз,  
Схилилися заслухані. Хвилюючи, плив дивний спів*

[3, т. 4, с. 392].

Цікаво, що враз із музикою, з піснею виходить на кін і природа, присутності якої досі не відчувалося, була тільки вказівка на місце дії: «*Васюта в деберці застряг*», ліс був досі лише об'єктом зацікавленнь персонажа остільки, оскільки в ньому можна набрати так потрібних йому дров, без яких загине і він сам, і його родина, поза тим, отже, його не існувало. А тут він постає як велетенська жива істота, що в свою чергу складається з персоніфікованих дубів і беріз, які стихають, зачувши пісню. Щоправда, Васюта все ще перебуває в напруженні (а раптом це гайовий?), і лише тоді заспокоюється, коли доходить висновку, що «*не стане ж гаєвий співать*», бо йому стиха треба підкрадатися до жертви. Отже, аж тепер людина і природа в гармонійному єднанні віддаються чарам пісні. Вона, однак, не ідилічна, не весела, бо про наймитську долю – «*Ой нема то так нікому, як бурлаку молодому*». Запис цього фольклорного твору Франко зробив 1877 р., а через рік його було повністю включено до поеми «*Наймит*» [1, с. 407–408]. А за рік до цього в вірші «*Наймит*» створено щемливий образ наймитського співу, співзвучний і поемі, і пісні, що до неї ввійшла:

*А спів той – наче брат, що гонить з серця горе,  
Змагатись не дає журбі.  
А спів той – то роса, що в серці підкріпляє  
Напівзів'ялий цвіт;  
А спів той – грім страшний, що ще лиш глухо грає,  
Ще здалека гримить [3, т. 1, с. 60–61].*

Наймитська пісня в поемі виглядає цілковито органічною, мало того, вона витримана в тому ж образному ключі,

що й «літературна» частина: ті ж деталі, те ж горе-злидні, те ж нагнітання драматичних вражень, та ж несправедливість: «Бурлак робить-роботає, аж піт очі заливає», «Ой ще бурлак не стелився, вже господар причепився: «Вставай, бурлак, годі спати, вже воли час в поле гнати» [3, т. 4, с. 392–393].

З піснею на сцену виходить головний герой твору, колишній ангел, скинутий з небес частково за Божою волею, а частково добровільно, зі співчуття до нещастя бідних людей. Незважаючи на зовнішню «умиротвореність» другого розділу, де нібито знімається локальний конфлікт першого (ситуація з саньми розв'язується благополучно), читач залишається в напруженні, адже зустрілися два персонажі, бажання яких діаметрально протилежні: Васюта цілком щиро хотів умерти, ангел повернув його до життя, отже, до нових страждань. Але поки що Васюта в святому невіданні, з надією придивляється до того, хто може порятувати в цю мить:

*Глядить Васюта, парубок гостинцем попід ліс іде.  
Здорове, привітне лице мороз цінкий нарум'янив,  
Широкі плечі, стрійний стан старенький подігач укрив,  
Ремінь вузький оперезав. Холошні з доброго сукна  
І прості, добрі чоботи, старенька кучма, що чола  
Широкого і ясного до пів лиш закривала, – ось,  
Усе, що про прихожого на перший вид сказать далось*  
[3, т. 4, с. 393].

Розлогий портрет, поданий з пункту погляду персонажа (чіпке селянське око доброзичливо фіксує все, що може імпувати йому в зовнішності, у деталях одягу – фізичне й духовне здоров'я, скромність, але й спокійну гідність), ніби уповільнює дію. І цим посилюється напрута: час-бо не жде, з хвили на хвилю може надійти гайовий, однак попри все дія несхибно рухається наперед – через енергійний діалог, у якому, з одного боку (Васюта), швидко, як те диктують обставини, окреслюється ситуація, з другого (перехожий) – негайне бажання допомогти, і як результат – блискавична дія: «Васюта ще й не озирнувся



*і батогом змахнуть не встиг, а вже прихожий догори... з саньми й дровами підомчавсь»* [3, т. 4, с. 393]. У злагодженості слів і вчинків, проте, визріває зерно протиріччя, воно виразно вчувається в обміні репліками про бідняцьке щастя: селянин гадає, що вбогому його нізвідки виглядати, тоді як ангел сподівається, що «щастя бідному в житті всміхнеться», він же тільки перші кроки робить по землі і повний безоглядної віри в нерозривність добра, чистоти і правди, яка починає підточуватися на наших очах (вдячний Васюта щиросердно розповідає про свою пригоду). Однак цей мотив далі не розвивається, обидва мандрівники вирушають у дорогу. Розділ завершується пейзажем:

*Над ними темний ліс дрімав  
Під сніговою нависсю. Мов хорий, вітер там стогнав,  
Серед верхів блукаючи. То в долі лім десь затріщить,  
Ворона крякне та жовна о пень сухий застукотить*  
[3, т. 4, с. 394].

Таким чином, виникає своєрідне пейзажне обрамування: ліс на початку і в кінці розділу, разом з тим тут є своєрідна діалектика, зміна. Спочатку ліс величний, але владно приборканий піснею, замовкає, а в кінці він такий же могутній, однак більш таємничий, сповнений тривожних звуків – стогону вітру, тріску ломаччя, каркання ворони й стукоту дятла, звукові враження нагнітаються, народжується лиховісне передчуття. Ще одна особливість: у поемі геть чисто відсутній колір, усе витримане виключно в чорно-білих тонах, не випадково вибрана й пора року – зима з її чорно-білою графікою: силуети дерев на сніговому тлі. Кольору бракувало й у пролозі, там теж владарювали чорний (інтер'єр бідняцької хати в розповіді ангела Смерті) і білий (уся райська обстава) тони.

Біле-чорне – це знову ж таки лише один аспект того велетенського вузла суперечностей, що зав'язаний у пролозі. І чим далі, тим вони гостріші, кульмінації сягають у третьому

розділі, найкоротшому, найдинамічнішому. Він увесь – суцільний монолог головного героя, якому передує стислий вступ-ремарка:

*Мов сонечко за хмарою, померк весь вид прохожого,  
І бачилось, що думка враз із джерела негожого  
Булькнула й радісні думки, мов луг цвітистий, залила*  
[3, т. 4, с. 394].

У поемі вже був образ думки, що затьмарює світ, мов пил. Тут же вона чорною хвилею заливає радісні думки. Для Франка, як бачимо, думка – то щось предметне, відчутне, що сприймається не просто розумом, а зором і навіть дотиком.

Напружена пульсація думки – ось що вражає в монологі скинутого з небес ангела. Подумки він вершить суворий суд, водночас виступає сам і в ролі обвинувача, і в ролі захисника, сумніви шматують його серце. Усе, на перший погляд, ніби просто: є злочин (крадіжка дров), є злочинець, отже, повинна бути й кара. Але насправді все незбагненно складніше, не може ангел звинуватити селянина, який «*щоб огріть дітей дрібних... нічню в ліс чужий поїхав по дрова*», ні гайового, який тільки виконує свій обов'язок, стережучи ліс, ні пана, якому ліс належить. Хто ж винен? Герой стає на прю з самим Богом, у його душі зароджується протест проти Божих настанов:

*О Боже, чи на те зійшов закон твій вічний, щоб давив  
Багатий силою його убогих, знищених братів?  
І чи ж на те ти заповідь свою великую поклав,  
Щоб сильний здирства всі, усяку кривду покривав?*  
[3, т. 4, с. 395].

Далі, перебираючи можливість провини селянина, гайового, лана, і відкинувши її, він підсумовує:

*Все по закону, а проте, як тяжко людськість тут терпить!  
О Боже! Чи хіба сам твій закон усьому тут вина,  
Що ставить межу між людьми, де по природі меж нема?*  
[3, т. 4, с. 395].

На ці питання герой не дає відповіді, навпаки, перебіг його думки переключається на власну провинність, а богоборство відходить на другий план

*Чи найбільш я тут винен? Чом в нещасті я допомагав,  
А наперед: чий дрова, чий ліс, чий віз не розпитав?  
Та ні, хоч був би знав я крем, що ліс чужий, дрова чужі,  
Чи ж був би я покинуть міг отсього бідака в біді?*

[3, т. 4, с. 395].

Перемагає альтруїзм: колишній ангел Смерті, теперішній перехожий, майбутній наймит, визнає себе злочинцем, гідним кари:

*Значить, подвійная моя вина! Нехай і так! Нехай  
На мене вся вина! За ню мене лиш, Господи, карай!*

[3, т. 4, с. 395].

Тут, як і в попередніх розділах, зав'язується і негайно розв'язується конфлікт, від розділу до розділу посилюється динаміка дії, і, може, одна з причин незавершеності твору полягає в тому, що далі вже неможливо було нагнітати суперечності, потрібно було їх остаточно вирішити, а попереду ж ще мало бути якесь розгортання сюжету, певні епічні колізії, не тільки філософсько-соціальні, а й, мабуть, інтимні, припускати це дає підстави легкий начерк образу прекрасної і нещасливої Настки, дочки Васюти, перейти ж від гострого динамізму до «чистої» епіки – нелегке завдання.

Проте воно під силу генієві Каменяра, до того ж, незважаючи на незакінченість, поема «Наймит» варта того, щоб бути гідно вписаною у вічний контекст Франкових філософських поем.

1. Народні пісні в записах Івана Франка. – Львів, 1966.
2. Франко І. *Semper tūo*. – Львів, 1904.
3. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976 – 1986.

4. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1978. – Т. 12.

5. Літературно-науковий вістник. – 1902. – № 11.

1989

**«КОЛИ ЕКСТРЕМИ СЯ СТРІЧАЮТЬ...»  
(СТУДІЯ НАД ФРАНКОВОЮ НОВЕЛОЮ  
«ХОМА З СЕРЦЕМ І ХОМА БЕЗ СЕРЦЯ»)**

✎ поетиці Франка провідна роль належить прийомові контрасту, зокрема він був майстром парадоксальних перетворень. Узнявши відомого персонажа, він наділяє його цілком протилежним змістом. Найяскравіше це виявляється в «Смерті Каїна», де перший злочинець і родоначальник усілякого вбивства взагалі раптом постає великим гуманістом і невтомним правдошукачем. Такого ж «перетворення» зазнає у Франка святий апостол Хома, роль якого в новелі «Хома з серцем і Хома без серця» певною мірою структуротворча: від його образу він відштовхується, вифантазуючи своїх персонажів, двійників-антиподів з одним ім'ям. На початку підкреслюється їхня спільність – обидва народилися під сільською стріхою, і з самого початку, від народження, опікувався ними їхній тезко: «їх святий патрон, апостол Хома, був ласкав на них обох і показав на них великі чуда» [6, т. 22, с. 7]. Чуда ці справді великі – не вмерли від пощесті, не втопилися маленькими і т. д., одним словом, уникли всіх тих небезпек, які чигали на селянську дитину від дня її народження – тут стали б у пригоді об'єктивно точні статистичні дані про дитячу смертність в Австро-Угорській імперії, проте й без них ясно, що цифри ці жахливо високі, тому Франкова ідилія набуває моторошно гротескового відтінку, однак ці жахи бліднуть перед сучасним станом речей – згадаймо Чорнобиль і найвищу в світі дитячу смертність в Україні.

Як бачимо, «чудеса» в Франковій новелі, коли їх так можна

назвати, гранично заземлені і кінчаються дуже скоро, дальший шлях героїв буденно спільний – важка дорога селянських синів до науки – школа, гімназія, університет, та труднощі ці вже цілком житейські, їх зумовлює не втручання небес, а реальна дійсність, якої, зрештою, не приймає ні один, ні другий Хома, та на цьому їх подібність закінчується. Як уже зазначалося, Франко будує твір на гострому протиставленні, яке винесене і в заголовок – «Хома з серцем і Хома без серця». Оце «з» і «без» певним чином формує структуру оповідання, де головною рушійною силою є діалог, суперечка персонажів; один із них – це рупор авторських ідей, другий – його цілковитий антипод.

Що головніше було для Франка – звеличити першого чи розвінчати другого? Либонь, друге. Це підтверджується хоча б тим, що кожен із розділів закінчується бодай підсумовуючою реплікою Хоми без серця, якщо йому не вдається остаточно покласти супротивника на лопатки. Це вже бачимо в першому розділі, де відбувається знайомство персонажів, що є одночасно і зав'язкою твору: двоє студентів по-різному реагують на поведінку п'яного суб'єкта, який серед білого дня вивалюється з дверей шинку просто на львівський брук. Хома з серцем силкується йому допомогти, поставити на ноги, журиться, щоб бідний робітник не постраждав, тоді як Хома без серця іде за поліціантом, бо вважає, що бідні робітники не мають звички напиватися з самого ранку в будень. Рація виявилась за Хомою без серця, бо «бідний робітник», підвівшись на ноги, напався на Хому з серцем, звинуватив його в крадіжці грошей і годинника, ще й одяг йому понищив. Ця перша поки що комічна поразка є ніби прологом до майбутніх програшів Хоми з серцем, який скрізь поступається Хомі без серця (винятком хіба може бути другий розділ), аж до останнього непорозуміння між ними, яке закінчується трагічно – смертю від розриву серця м'якого, перечуленого Хоми і ще одним доказом справедливості міркувань Хоми суворого й іронічного. Звичайно, убиває Хому Бідолаху не

логіка Хоми Галабурди, а логіка самого життя, якої не зумів пізнати перший, проте добре зрозумів другий.

У чому ж суть конфлікту цих двох суб'єктивно чесних людей? Обидва вони хочуть змінити світ, який їх не влаштовує, та різними шляхами, і саме це розводить їх настільки далеко, що всяка спільність між ними виключається. Це питання про шляхи боротьби, а точніше, про шляхи зміни світу, зміни людини, було кардинальним на початку століття для І. Франка і його однодумців, у першу чергу М. Павлика.

Новела «Хома з серцем і Хома без серця» була написана в 1904 р. Цим же роком позначена і широко відома стаття «Що таке поступ?». Оце сакраментальне питання – що ж таке поступ? – і лежить в основі новели «Хома з серцем і Хома без серця». Стаття й художній твір перегукуються. Свої власні думки І. Франко вкладає в уста Хоми без серця, у його супротивникові не важко вгадати М. Павлика. Хоча б за зовнішніми ознаками: «Хома Бідолаха – се був невеличкий живий чоловічок із повним виразом, але звичайно меланхолійним лицем, з очима, майже все немов примглиними слізьми, з лагідним, м'яким, хоч не мелодійним голосом» [6, т. 22, с. 10]. Франкові сучасники легко розпізнали тут Михайла Павлика. Для Д. Лукіяновича те, що Хома з серцем – М. Павлик, не підлягало ніякому сумнівові. Досліджуючи, де мешкав Франко у Львові, він стверджує прямо, що частенько – на квартирі в Хоми з серцем, навіть не пояснюючи, що то за Хома з серцем, бо був переконаний, що всі знають Франкову новелу та її прототипів [1]. М. Мочульський писав, що в оповіданні «Хома з серцем і Хома без серця» Франко змалював своє ставлення до Павлика [3, с. 262]. Тут же Мочульський подає портрет Павлика: «Це був невеликий зростом чоловік, тендітний, слабосилий... з меланхолійним обличчям, з очима, немов «примглиними слізьми», з монотонним, напівсентиментальним, напівпроповідницьким голосом» [3, с. 261]. Очевидно, що Мочульській використав у своїх спогадах Павликову портретну характеристику з Франкової новели, навіть дещо процитував

(«очі, немов примглині слізьми»). Свідчить це про те, що зовнішність Павлика письменник схопив дуже точно.

Щоправда, свої зверхні риси Франко дуже хитро «зашифрував»: «Натомість Хома Галабурда був високий ростом, трохи неповертливий, з лицем немов дерев'яним, із різким, сухим голосом і іронічним усміхом на устах» [6, т. 22, с. 101]. Та автобіографічне шило таки витикається з безсторонньо епічного міха авторської розповіді: про Хому без серця «злі язики говорили, що смертельно закохався в якійсь гарній польці, але силкувався тепер перемогти сю свою любов і сердився сам на себе та лаяв себе, що та нещасна любов не хотіла відступитися з його серця, неважаючи на всі ясні, як сонце, докази його розуму» [6, т. 22, с. 11]. Фатальне кохання до Целіни Журовської, як бачимо, виявило себе не лише в «Зів'ялому листі» чи «Лелі й Полелі», відсвіт його падає на всю Франкову творчість, хочемо ми того чи ні. До речі, цей мініатюрний розділ, де є згадка про нещасливу любов героя, єдиний закінчується, так би мовити, перемогою Хоми з серцем, хоча, по суті, перемагає не він, торжествує любов – *omnia vincit amor!* – якій Хома без серця протиставляє розум, – ідеться ж бо не тільки про любов-кохання, а про любов узагалі, любов до народу, яку так палко проповідує Хома № 1 і яку не менш гаряче відкидає Хома № 2: «До чого народові здається наша любов?.. Народ потребує реальнішої поживи» [6, т. 22, с. 10]. І сам автор намагається прийти на допомогу своєму alter ego. Від абстрактної любові до абстрактного народу чи ж так далеко до вселенської проповіді любові до ближнього, а від неї і до безрозсудної віри? Тому-то, за авторським свідченням, Хома з серцем, «неважаючи на свій атеїзм, натура наскрізь релігійна і навіть склонна до сектантства» [6, т. 22, с. 10].

Що ж, коли з любов'ю так просто не вдалося розправитися на початку Хомі без серця, то цю віру свого двійника він згодом розіб'є вщент. Зрештою, безкритичну віру Хома № 2 поборює вже при наступній зустрічі зі своїм опонентом, а саме віру в авторитети, якими б недосяжними вони не здавалися, що для супротивної сторони виглядає як справжнісіньке кощунс-

тво: «Чоловіче, вкуси себе в свій язик! Ти сказав хулу. Се ж ідеї найбільших геніїв людства Маркса і Енгельса! Се ж євангеліє новочасної людськості!» [6, т. 22, с. 13]. Проте це не може збити з пантелику ні автора, ні його скептичного героя: «Може, ти не зрозумів гаразд тих геніїв, а може, вони й помиляються» [6, т. 22, с. 14]. І далі вже цілком крамольне: Енгельс помилявся, бо ніколи не буде такої революції, «яка одним замахом доконає побіди визискуваних над визискувачами, утиснених над тиранами» [6, т. 22, с. 14].

І тут нараз просто блискучий поворот думки: «Нема ніяких визискувачів, нема ніяких тиранів. Ми всі, бідні й багаті, всі ми пригнетені й визискувані. Але наші визискувачі й тирани сидять у нас самих. Се наша апатія, наша дурнота і трусливість. Ніякий соціальний переворот не увільнить нас від них. А доки вони панують, доти й ніяка переміна на ліпше неможлива» [6, т. 22, с. 14]. Ось той ключ, який нам дає в руки Франко, щоб ми, нарешті, зрозуміли, чому найбільша в світі остання революція не принесла очікуваних плодів – її ж бо робили такі самі, як Хома з серцем, що моментально хотіли ошчасливити людство, подарувати йому панацею від усіх соціальних хвороб разом. Не вийшло, бо, як мудро резюмує Хома без серця, «кождий мусить пройти сю семінарію сам у собі і сам з собою, мусить виповісти війну апатії й шаблонів у всіх формах, мусить сам у собі і в своїм окруженні збудити і піддержувати тугу не за новими порядками, але за новими, вищими духово й етично, культурнішими людьми» [6, т. 22, с. 15].

Чи вчуємо хоч раз застережливий голос Франка? Чи він знову потоне у дружному хорі прихильників на цей раз уже не нових порядків, нового ладу (які вже доволі пристарілися!), а блискавичного наповнення прилавоків та шлунків? Коли ж затужимо «за новими, вищими духовно й етично, культурнішими людьми»?

Досі все, що було між персонажами, торкалося лише, так би мовити, «слова» і тільки в четвертому розділі маємо справу з їхнім «ділом»: вони зустрічаються в тюрмі – один після ор-



ганізованого страйку, інший – після стихійної демонстрації, що скінчилася побиттям вікон у поліції й потерпілими з обох боків. Хома без серця різко засуджує такий «елементарний», а насправді несвідомо спровокований Хомою з серцем вибух народного обурення, і не стільки за непотрібні жертви, як за те, що таким чином створюється ілюзія боротьби за «здійснення якогось великого ідеалу, коли насправду се тільки переливання з пустаго в порожнє» [6, т. 22, с. 19].

І ось тут остаточно розвіюється недоторканна святість соціалізму як релігії: «Але треба завжди розуміти і вияснювати, що се не жодні справжні ідеали, не жодні святощі, а тільки виплоди нашого власного духу, форми нашого думання, що з нами разом минуть і мусять змінитися» [6, т. 22, с. 20]. Найбільше ж, у чому помилялися соціалісти-утопісти, – це те, що вони вважали можливою побудову такого досконалого суспільства, після якого будь-який розвиток уже неможливий. Це ж бо впливає з отієї безкритичної віри в ідеал – ось ще трошки, ще напружимося, а там буде – що? Та той же рай, тільки під іншою назвою – комунізму чи, за часів Франка, соціалізму. Тому-то такий категоричний Хома без серця в своєму запереченні цього антидіалектичного світосприймання: «Але поперед усього я не думаю, так як ви, що, осягнувши якийсь, хоч би, по-моєму, ідеальний, соціалістичний лад, ми вже тим самим станемо на точці, де історія зупинить свою течію і розвій, знайде собі мету, з якої вже нікуди йому буде рушити далі; отського я не думаю і таке думання вважаю догматичним і наївним» [6, т. 22, с. 22].

Але є ще інша небезпека, також актуальна зараз, про що мова йде в заключному розділі Франкового твору. Остання зустріч, останнє зіткнення героїв, де остаточно розставляються крапки над «і». Вона відбувається через багато літ, коли один із них – Хома без серця – уже накопичив чималий досвід таких критикованих раніше «малих діл», тобто реальної практичної діяльності серед селянства, а другий – Хома з серцем – залишився, як і був, «агітатором, газетярем, борцем у великій, всесвітній боротьбі праці з капіталом» [6, т. 22, с. 23], і нажив

на цьому чималий політичний капітал. Проте не мав він і іже з ними морального задоволення, бо все пішло не так, як вони собі гадали: хитрий уряд відкрив широку дорогу мирному розвитку, організації, парламентаризмові, і народ перестав квапитися до революції. Мало того, цей, так щиро люблений, ідеалізований колись народ почав псуватися: «Люди не мають тепер за що боротися, нудяться, розкрадають гроші в касах, сваряться за особи і свищуть на принципи» [6, т. 22, с. 25]. Здається життя довело безглуздість ілюзій Хоми з серцем і рацію Хоми без серця. Одначе Вічний агітатор так просто не здається, він будь-що-будь хоче революції, твердить, що в ім'я тих же бідних людей, та чи не для задоволення власних амбіцій, тільки для того, щоб лише сталося так, як записано в «новочасному евангелії» ( себто не від життя йдеться, а від догми?) І заради цієї догми чи утопії організуються пожежі, аварії, пограбування банків і т. д. – одним словом, увесь арсенал сучасного тероризму, мафії – від чого починали (облагодіяти людство!) і до чого прийшли... Не може зрозуміти Хома з серцем, що насильно не можна нікого зробити щасливим і вільним. Як вирок догматичному соціалізму звучить висновок, що його проголошує Хома без серця: «Свобода – се не ланцюг, який можна склеїти в огні і сформувати ударом молота. Свобода се коштовний плід, що досягає і набирається солодоців у сонячнім світлі й теплі» [6, т. 22, с. 28].

Після такої сентенції Хоми з серцем нічого не залишається, як визнати свою поразку, що він і робить, проте вже не може відмовитися від терористичних акцій, які задумані, – тут уже не він керує, події вириваються з-під його влади, це також уже те, що ми бачили – система насильства виходить із-під контролю тих, хто її створив, стає над ними, перестає бути підвладною, діє ніби сама собою, розширюючи коло жертв, захоплюючи в нього і самих катів, урешті доходить до всеохопного моторошша ГУЛАГ'у. У Франковій новелі, щоправда, лише початок цього звиродніння, квіточки – «велика пожежа», «кроваві розрухи», однак і їх не може знести

велике чутливе серце наївного, суб'єктивно чесного Хоми № 1 – воно розривається.

Мотив «серця» в новелі наскрізний, він лежить, так би мовити, «на поверхні». Ідеться не лише про заголовок, а й про розвиток, про варіації цього мотиву. Тут Франко, як і скрізь, удається до свого улюбленого прийому – контрастного наповнення образу. Він полягає не тільки в протиставленні «з серцем – без серця», а головним чином у тому, що вкладається в те поняття. «Серце», «з серцем» – то звичайно щось таке, що викликає симпатію, романтизує, вивищує, «без серця» – рішуче знижує, відвертає від себе. Та ба: у Франка, як завжди, діється навпаки. Хоча в вирішальний момент словесної дуелі, коли вже немає чого сказати, Хома Бідолаха кидає в обличчя своєму супротивникові: «Ти без серця!», «Ти без серця і тому так остро судиш», авторські, а з ними й читацькі симпатії на боці «безсердечного» Хоми. Він урешті-решт кладе край усіляким «сердечним» ілюзіям та звинуваченням у безсердечності. Коли спочатку він просто відмахувався від них як від чогось несуттєвого: «Ат, стара байка», то в кінці він заявляє: «Ліпше не мати серця, як мати його на невідповіднім місці» [6, т. 22, с. 29]. Тобто: політика судять не за добрі наміри, а за його справи. «Історія також без серця» – цей, один із найдошкульніших афоризмів Хоми № 2, не залишає жодних шансів Хомі № 1 на виправдання перед судом нащадків. Безкомпромісність героя – це безкомпромісність самого Франка, який навіть перед лицем смерті не прощав політичних помилок своїм колишнім однодумцям, що доводить текст його промови над могилою Павлика.

Ще одним підтвердженням того, що головним для Франка в оповіданні «Хома з серцем і Хома без серця» був викривальний аспект, свідчить його первісний задум. Це мала бути казка – «Хома з серцем», і початок її, що зберігся, цілком відповідає жанровій настанові. Вона починається із зустрічі двох міфологічних персонажів – Доли й Біди, які прямують до хати вбогої вдови Іванихи, яка має ось-ось вродити дитину. І от біля купелі

відбувається своєрідний торг поміж Бідою та Долею відносно подарунка новонародженому. Біда пропонує, а Доля відкидає: «Гарна жінка – великий клопіт», «Багато грошей мати, то як на бистрім коні їздити – можна голову зламати», а як зробити хлопця паном, то в такому разі треба б йому серце заморозити. Тоді остання пропозиція Біди: «Ну, то не дай йому нічого більше, лиш одно велике та гаряче серце» [6, т. 22, с. 505].

Франко зрезигнував з цього казкового, так динамічно закреного зачину – на півтора сторінках тексту вмістилося так багато, надзвичайно вияскравлені образи Долі, Біди, Іванихи, експресивно заакцентована картина селянських злигоднів, однак без сентиментального народницького надриву, а з якимось іронічно-мужнім усміхом. Залишається тільки гадати – чому автор його відкинув? Чи то йому знадобився викривальний аспект, який начисто відсутній у попередньому начерку? Чи то орієнтація на німецького читача – оповідання було вперше опубліковано в недільному додатку до газети «Die Zeit» – примусила відмовитися від образів Долі й Біди як занадто «слов'янських», а значить, незрозумілих для віденської публіки, і натомість вдатися до загальноприйнятого для європейців «інтернаціонального» образу евангельського Хоми? У всякому разі це не зашкодило творові.

Тут треба було б принагідно домовитися щодо його жанрового визначення. Називають його оповіданням, можна відшукати в ньому й новелістичні прикмети; якоюсь мірою це новела, що складається з невеликих новелок-розділів, бо ж у кожному з них – зіткнення, дуель, яка закінчується, щоб початися знову, і лише в кінці – справді кінець, раптова смерть героя. Як особливість твору слід зазначити таке: якісь події відбувається тільки на початку і в кінці, усе решта – лише словесний герць, який, проте, весь час тримає читача в напрузі, статичності немає, повсякчас є рух думки.

Можна було б визначити жанр твору як памфлет і як притчу і на це підстави. Сам Франко, хоча в останньому варіанті не дав жодної дефініції, проте вмістив його в збірці з підзаголовком

«Казки і сатири», – і з обома визначеннями можна погодитися. Про сатиру говорилося вже багато, а от казковість – чи є вона, чи залишилась тільки в первісному начерку разом із жанровим окресленням? Випадає радше говорити про міфологізм, аніж про казковість. Зрештою, міфологізм не заказаний казці, він швидше є її неодмінним атрибутом, саме казка донесла до нас багато міфологічних елементів, і це стало об'єктом наукових досліджень [4].

Доля – надзвичайно важливий персонаж у слов'янській міфології, втілення щастя, талану [5, с. 45]. Біда – так само міфологізований персонаж, це результат розщеплення на добру і злу Долю, яка виступає як Недоля, Лихо, Безталання, Горе, а в українському фольклорі – найчастіше як Біда. Франко розвинув цей образ в інших творах, а саме: «Як пан собі біди шукав», «Вандрівка русина з Бідою» – у цьому творі є згадка й про М. Павлика. Коли Біда потрапила до рук коломийських радикалів, що хочуть її розтерзати, Павлик заступається за неї:

*Не рвіть її на штуки,  
Не мордуйте захланно,  
Треба з нею гуманно!*  
[6, т. 1, с. 138].

Отже, від первісного начерку Франко відмовився. Та не відмовився від міфологічного обрамлення, тільки поміняв його.

Замість слов'янських божеств з'явився в новелі святий Хома, і з'явився, либонь, не випадково. Він міг виникнути в письменницькому задумі завдяки імені героя – Хоми з серцем. До речі, це дещо грубуватує, простонародне ім'я чомусь принадувало Франка: у його знаменитому новелістичному шедеврї «Сойчине крило» саме так насправді зветь головного персонажа. Се ж бо екзальтована героїня «між трьома серіями поцідуїв і пестоців його з руського Хоми... перехрестила на італійського Томасо, а сього здрібнила на Томасіно, а цього вкоротила на Массіно» [6, т. 22, с. 63]. Герой же цей – на початку палкий

реформатор існуючого ладу, що скоштував уже й тюрми (чи не можна цю автобіографічну деталь поширити і на «протестантську» імені героя – адже Іван для певної категорії людей звучить так само по-мужицькому, як і Хома?), а наприкінці – замкнений у своїй шкаралуші, глухо відгороджений від дійсності мізантроп, відлюдько, розчарований у людстві і перш за все в жіноцтві. Вибір імені у Франка не випадковий, одні з них, особливо жіночі – Ольга, Целіна (Регіна) – мають якусь магію для нього, тому він не боїться звернутися до них іноді й вдруге, його не лякають повтори мотивів, повтори імен, він, очевидно, укладає в ці повтори якийсь свій, глибоко затаєний зміст. А є в цьому ще й той зміст, неясний, може, і для самого автора, що виривався десь із надр підсвідомості, – міфологічний, бо ж повторюваність, циклічність – це одна з ознак міфологічного світосприймання.

Називаючи героя Хомою і в першому, і в другому випадку, Франко мав на увазі і його євангельський зміст, та ще більше той, який закріпився за цим образом у народному уявленні – Хома невірний, тобто той, який нічого не сприймає на віру, що відбилося і в прислів'ї: «Не помацає – не повірить». Певним чином цей біблійний персонаж набув специфічного, щиро українського забарвлення. Національній вдачі, яка зуміла парадоксально поєднати найвитонченіший ліризм (пісня) із найрізноманітнішою, за висловом М.Бахтіна, «сміховою культурою», несподівано виявився близьким і навіть рідним отой дивак, що не повірив жодним розповідям про Христове воскресіння і заявив, що доти не ввірує, аж поки не доторкнеться власними пучками до його ран – справді, невірний. Саме оце «невір'я» імпонувало Франкові. Безвірниками, які при всьому ще й відкидали безоглядну віру в Бога, були й перші в Галичині соціалісти. Чи ж не тому ще це ім'я виплило в «Хомі з серцем і Хомі без серця» і в «Сойчиному крилі?» Щодо другої новели, то про це можна лише здогадуватися. Але вона друга і за часом написання, так що можна сказати, що вона якоюсь мірою розвиває мотив першої. Герой її, очевидно, соціаліст, та його

громадська діяльність відтісна на задній план інтимними переживаннями закоханих; зрештою, його суспільна активність – то лише передісторія: зазнавши любовної катастрофи, Массіно цілковито занурився в світ самотності й «чистого мистецтва», витворивши химерну ілюзію такого собі вельми затишного культу сибаритства. Тому-то герой дуже віддалено асоціюється зі своїм євангельським тезком, між ними така ж подібність і така ж розбіжність, як між звучанням імен «Хома» і «Массіно».

У новелі ж «Хома з серцем і Хома без серця» цей зв'язок прямий. Тут маємо пряму вказівку на родовід обох головних персонажів. Обох хлопців «святий Тома... не випустив... з-під своєї опіки, вони не зробилися безхарактерними, як не один із тих суб'єктів, що видобувся з безодні вбожества, зробилися острі на язик, правдомовні й невірні, як сам їх святий патрон» [6, т. 22, с. 7]. Ця характеристика більше підходить одному з них, тому що згодом став Хомою без серця. Не забуваймо, однак, що Франкова новела є однією з варіацій теми так званих близнюкових міфів. Близнюкові міфи найчастіше подають двох «братів як антиподів: один із них «культурний» герой», який утілює творче начало, він робить щось неодмінно корисне, тоді як інший брат («трікстер») уособлює руйнівний початок, знищує те, що створене (наприклад, Прометей – Епіметей). Ця міфологічна схема повністю накладається на Франкову новелу: Хома без серця – натура творча, а Хома з серцем, незважаючи на всю його сумирність, здатний викликати урешті-решт тільки пожежі, розрухи, паніку. До речі зауважимо, що «близнюковий міф», коли до нього долучити ще й мотив двійника – один із найпродуктивніших у творчості Франка. Згадаймо «Леля й Полеля», «Похорон», «Поєдинок». Очевидно, Франка захопила глибинна діалектика міфу, можливість зіткнути два протилежні начала, і у той же час вивільнити несподіваний художній ефект з тієї ситуації, коли «екстреми ся стрічають» і зустрічаються так близько. Джерело цієї єдності-протиріччя Франко брав перш за все зі своєї душі, тому-то можна говорити

не тільки про ототожнення авторського «я» з героями «Похорону», чи «Поединку», а й про ідентичність з біблійними персонажами нібито зовні об'єктивізованими – Каїном, Христом, зі святим Хомою.

Парадоксальна діалектичність цього персонажа закладена вже в самому Святому письмі: ім'я його і в грецькій, і в давньогрецькій, і в давньоєврейській мові означає «близнюк». І не просто «близнюк», а «близнюк» самого Ісуса Христа. Гностична традиція подає Хому як єдиного апостола, що удостоївся одкровення про таємний зміст Христового вчення [2, т. 1, с. 569]. Отже, уже тут дивна суперечність: з одного боку, «близнюк», з другого – «невірний», на перший погляд незбагненна суперечність, яких, однак, чимало в Біблії і які й складають її неперехідний чар – оця непоєднуваність, яка, проте, поєднується, завжди манить до себе таємницею, прагненням розгадки і пересічного читача, і читача кваліфікованого, творчого, письменника, який має можливість щоразу по-новому інтерпретувати її «вічні образи» й мотиви. Франко теж черпав повною пригорщею із цього повносилого джерела, приносячи з нього своєму народові цілющий напій, на противагу духовним наркотикам, що ними, як сам казав, ніколи не шинкував. Звичайно, було б надто примітивним шукати у Франковій новелі прямої відповідності текстові Святого письма. Та не можна опертися спокусі все ж спробувати простежити цю відповідність, бо як-не-як вона, хоча нібито й непомітно, існує, проте виявляється дуже і дуже опосередковано, і тому при її відшукуванні треба більше всього боятися тупої прямолінійності, проти якої повстає не тільки ідейний зміст, а й художня структура твору. Отож зробимо таку спробу.

Один із наших «близнюків» – Хома без серця – повністю співвідноситься з образом свого біблійного патрона.

Це він невірний і зарозумілий. Його ж тезко Хома з серцем, як уже говорилося, нічого спільного з ним немає. Близнюком святого Хоми був Ісус Христос, то чи не можна перенести цю паралель і в Франкову новелу? На перший погляд, це цілком умотивовано. Хома з серцем нагадує Христа «пророцькою»



силою своїх публічних виступів на багатолюдних збіговиськах, а також здатністю подвинути маси на будь-яку акцію, умінням згуртувати навколо себе учнів, однодумців. Він несе масам «новочасне євангеліє» класової боротьби, проповідь любові тільки до «пригноблених і бідних», а головне – він безоглядно і щиро вірить сам і захоплює, надихає всіх коло себе своєю вірою – то чим не Христос? Проте Франко вустами «справжнього» Хоми (виявляється, можна підроблятися й під «невірного Хому», щоб тобі повірили) розвінчує його «близнюка», доводить, що він ніякий не Христос, а соціалізм – ніяке не «новочасне євангеліє», потрібно працювати, а не творити нові Євангелія, Євангеліє вже створене, немає потреби в інших, зате є потреба в Правді, Красі, Добрі, цих найвищих людських цінностях, які для прагматичного Хоми без серця зосередилися в одному понятті – праці для народного добра. Таким чином, основній прийом, яким конструюється образ Хоми з серцем, – це заперечення. І не тільки заперечення його конкретних висловлювань і вчинків, яке здійснюється послідовно через систему маленьких катастроф, що усі разом призводять до трагічного фіналу, а й як концептуальне розвінчання. Хома з серцем весь час не той, яким йому належало бути, і навіть не той, яким йому хотілося бути. До того ж він непросто змінює свою натуру, що не може пройти безслідно. Коли Хома без серця – це за всіх умов все той же Хома, і хоча він зазнає якихось змін під впливом свого діяльного життя, та це стається плавно, поступово, то Хома з серцем змінюється різко, справді революційно: мусив бути Хомою – ні, стану Христом, а виявилось, що Хомою бути перестав, а Христом не став. Отже, повна втрата власного обличчя, загальнолюдських цінностей, і він мусить зійти зі сцени разом з усіма своїми хибними ідеями, що завели його (і якби тільки його!) у безвихідь. Така еволюція цього євангельського персонажа у Франка.

Виникає питання: а навіщо взагалі він потрібний у цій публіцистичній новелі, де головне не стилістичні прикраси, а енергія думки, безжальна логіка, безкомпромісний діалог?

Нагадаймо, що у Франковому творчому доробку вже була, так би мовити, «чиста» публіцистична новела-диспут. Це «На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901». І ця її, коли так можна висловитися, майже «стерильна» публіцистичність призвела до того, що впорядники Франкового 50-томника відмовили їй у праві називатися художнім твором і помістили серед наукових праць у 45 томі. Міфологізація дала можливість Франкові «оху-дожнити» суху матерію філософської дискусії, розширити її рамки, надати їй масштабності, змістити акцент у бік вічності вимодельованих у новелі колізій – отих «екстрем», що призустрічі викрешують таке могутнє світло, яке здатне і зараз осяяти тернисті дороги нашого сучасного поступу.

1. *Лукіянович Д.* Мандрівка Івана Франка по львівських квартирах // Радянський Львів. – 1945. – № 4.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1962.
3. *Мочульський М.* З останніх десятиліть життя Франка 1896–1916 // За сто літ. – К., 1928. – Т.3.
4. *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. – М., 1975.
5. *Потебня А. А.* О некоторых символах в славянской поэзии. О Доле и сродных с нею существах. – Х., 1914.
6. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1986.

1992

## ДВА ДРАМАТИЧНІ УРИВКИ І. ФРАНКА

Серед листів Лесі Українки до Франка вражає один, який міг би стати ординарним новорічним привітанням, а розгорнувся (займає в 12-томнику десять сторінок) у болісний роздум-сповідь про взаємні митця з його творами. Письменниця ділиться враженнями від Франкових поезій, уміщених під заголовком «Із дневника», особливо її вразила «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вие» (починаючи зі збірки «Semper tiro», входить

до циклу «Із книги Кааф»). У цьому творі Франко урочистий Шевченків образ «думи–діти–квіти», тобто цвіт, вершина, квінтесенція творчого духу, трансформує в розпачливий образ ненароджених, свідомо, хоч і мимохіть, знищених дітей, яким митець не може дати життя:

*Тату! Тату! Тату!  
Се ми, твої невроджені діти!  
Се ми, твої невиспівані співи,  
Перед часом утоплені в багнюці!  
О, глянь на нас! О, простягни нам руку!  
Поклич до світла нас! Поклич до сонця!  
Там весело – нехай ми тут не чахнем!  
Там гарно так – хай тут не гинем!*

Лесі Українці цей вірш нагадав деякі реальні обставини Каменяревого життя: «Так от, при Ваших віршах я згадала собі, як давно колись, ще в Колодяжному, Ви розповідали мені план одної драми, що здався мені надзвичайно цікавим і оригінальним, потім елементи з нього я пізнала в «Кам'яній душі» і щиро призналась Вам, що від плану я більшого сподівалась. Ви сказали мені, що дійсно мусили «скрутити голову» планові через незалежні від Вас причини: «умови моєї роботи...умови мого життя... умови нашої сцени» ... Що я могла на те сказати? Але мені жаль було того плану із «скрученою головою», як чогось рідного» (Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1978. – Т. 12). Отже, Франкова «Камінна душа» – усього-на-всього бліде втілення грандіозного плану зі «скрученою головою». А скільки таких планів, нездійснених, але тільки намічених, неосяжній спадщині Каменяря! Особливо це стосується драматичних творів: тут підключилися не лише «умови моєї роботи... умови мого життя...», а й владно диктували свої вимоги «умови нашої сцени...», через які головним чином і не доходило до здійснення цікавих задумів. У першому випуску «Літературної спадщини» Івана Франка (К., 1956) вміщено два драматичні уривки – «Східне питання» і «Пролог».

Уривок «Східне питання» є початком досі невідомої комедії. Він датується приблизно 1878 роком. Очевидно, Франко більше не повертався до роботи над нею. Важко пояснити на матеріалі уривка вибір назви комедії, яка мала складатися з трьох дій. Значно більше про її зміст може сказати перелік дійових осіб, який відкривається списком газд-багачів із шести чоловік, де, крім нейтрально забарвлених прізвищ Гірчак, Андрусик, зустрічаємо і з чисто комедійним наповненням: Біс Марко, Маймух Голий, Биків Филька, Сувало. Ця соціальна група, як бачимо досить чисельна, ще й підсилена «малими газденятами» – Маланкою, Микиткою, Льольком. Правда, немає ніяких указівок на те, на чиєму боці мають виступати «малі газденята» – чи то своїх батьків, чи на боці узагальненого «хору Голоти-Дрібноти». Зате виразно антагоністично наставлені супроти багачів два Крети-Підземники, ці атракційні персонажі, які до задуму яскраво соціальної комедії додають казковий, умовно-фантастичний чи навіть міфологічний струмінь. Отже, навіть у період своїх найбільших позитивістських захоплень Франко не був «чистим» реалістом».

Міфологічну невизначенність можна спостерегти і в авторському окресленні часу дії: «Діється в селі Гороні в дні они», цим досягається своєрідного комедійного ефекту. Зате ремарка, що стосується місця дії, реалістично заземлена: «Місце – обширний пляц коло коршми. Взаді сцени і з правого боку старі, головаті верби, з-за котрих визирають напіврозвалені хатки Голоти-Дрібноти. З лівого боку мурована коршма, крайне нехлюйна, мури обшарпані, вікна повибивані, – з коршми чути час від часу під час гри писк жиденят». Реалістично, може, аж занадто. Може, навіть натуралістично. Проте отой збірний образ Голоти-Дрібноти (у списку дійових осіб навіть «хор Голоти-Дрібноти») дещо дисонує із загальним «низьким» тоном.

Це вже щось ближче до впливів античної драми або й до неоромантичних чи символістських пошуків, якими виразно позначеній і «Вступ» до незакінченої комедії. Зокрема ремарка: «З-під землі виставляють голови один за другим в різних місцях два Крети-Під-земники». Цікаво, чи технічні «умови нашої

сцени» в тодішній Галичині (1878 рік!) дозволили б відтворити цю нереалістичну появу казкових персонажів? Звертає на себе увагу оце навмисне зіптовхування реалістичного (соціального) й нереалістичного (міфологічного) планів – газди-богачі і Крети-Підземники, «діється в селі Гороні (конкретність) і «во дні они» (невзначеність), натуралістична корчма і фантастична поява з-під землі Кретів-Підземників. У їхній розмові (а нею і вичерпується зміст уривка) – та ж двоплановість. Ці фантастичні персонажі обмінюються новинами про те, як іде у них підкоп, підривання ґрунту під хатами сільських багатчів.

*Що години, що хвилини, риєм без утину,  
Швидко все буде готове. – в одну гарну днину  
Затріщат старі основи, і мов вітер звів  
Так розлетяться! –*

такий загальний зміст їхньої роботи. Вона ще й конкретизується: «Ось вже хата Біса Марка вся як єсть підрита», «я ще церков лиш капинку маю докінчити», «мої малі поперли Гірчакову хату підривати» (цікаво, що то за «малі», чиї вони діти – кротячі чи такі людські, може, це і є оті «малі газденята», що значаться в списку дійових осіб?).

Звичайно, такий невеликий уривок дає більш підстав для постановки запитань, аніж для відповідей на них. Наприклад, що ж мають уособлювати образи тих двох Кретів-Підземників? Підривання хат сільських багатчів та ще й укупі з церквою наводить на думку про те, що ними могли би бути молоді бунтарі, що наприкінці 70-х років кинули виклик інертному галицькому суспільству. Ними могли б бути й самі Іван Франко з Михайлом Павликом. Крім змісту промовистих реплік, на користь нашої гіпотези працює ще й орієнтована дата уривка – 1878 рік, тобто писано «на зорі соціалістичної пропаганди», очевидно, після «безглузлого» процесу, на якому обвинуваченим приписувалося і підривання суспільних підвалин, і атеїзм. Уривок виразно перегукується з настроями вірша «Товаришам

з тюрми». Крім «підривання» основ, спільною для обох творів є атмосфера безоглядної віри в щасливий кінець боротьби («в одну гарну динну затріщат старі основи, і мов вітер звіяв, так розлетяться»), юначий порив, заклик до спільної гуртової праці: «Так нам тра ділати на всі боки враз, а згідно!»

Цікаво, що через кілька десятиліть образи нікому невідомих, захованих у рукописних архівних начерках Кретів-Підземників випірнуть на поверхню в поезії Василя Чумака: «Ріємо – ріємо – ріємо землю, неначе кроти». Отже, такою ж «підземною» уявлялася робота революціонера юному бунтареві-символістові. І ще цікаво, що ці рядки із вірша, який належить до «Циклу соціального». Так що і у Франка, і в Чумака маємо те ж саме поєднання соціального й міфологічного. Подвійним змістом сповнена і остання репліка Першого Крета: «Ну, стара то казка, що стратить той усе, хто кусник дати був не ласка!» Із загально оптимістичної настроєності мало б впливати, що так воно і буде, що багаті мають стратити все. Але ж «стара то казка»... Чи не означає це нездійсненності соціальної справедливості чи справедливої помсти, принаймні, яка звеличується раніше?.. Невеличкий уривок, власне початок. Франкової комедії, отже, дає чимало поживи для роздумів, хоча й не дозволяє зробити ніяких певних висновків щодо дальшого розвитку дій у драматичному творі, який лишився незакінченим.

Це ж можна сказати і про інший драматичний уривок «Пролог». Це мав бути пролог до історичної драми, і сам цей пролог також не закінчений. Пан Микола Казановський, «богатий український шляхтич, дідич місточка Нестервару, вдовець, літ 60» стрічає в своїм замку князя Ярему Вишневецького, «30 літ, ще парубка», який прибув до Нестерварського замку, щоб тут перебути ніч. Після обміну звичайними в таких випадках люб'язностями йде досить громіздкий монолог пана Казановського, у якому розхвалюється до небес випадкового нічного гостя: «Ти ж у нас на всю Україну, на всю Польщу видне світло, як Сіріус між зорями, як найкращий діамант у польській короні». Далі пан Казановський як дуже вправний панегірист згадує про

«наукові студії» молодого Вишневецького, прославляє його «горду, незламну, правдиво шляхецьку поведінку», «лицарську сміливість». Укінці алегорично складає йому на молоде чоло аж три вінці: «горячого ширителя хвали Божої і католицької церкви, захисту наших границь против татар і постраху на непокірне хлопство». А вкінці, як і пасує панегіричному жанрові, ще й побажання – «рости силою, рости успіхами, рости славою і багатством і могутністю», «дорости до найвищого вершка того простору, який дає для таких геройських натур, як твоя, наша польська вітчизна, і шляхетський клейнот, ім'я предків і велика, добре заслужена фортуна». Вимальовується з цього монологу образ ентузіастично настроєного шляхтича (сумнів що до його щирості, либонь, доведеться відкинути, хоч ми й не маємо ніяких доказів цієї щирості), а також образ молодого Вишневецького як виразника шляхетських ідеалів та сподівань, хоча самому князеві в цьому уривкові відводиться роль мало не статиста, йому надано тільки кілька реплік-виразів чемності перед довгим монологом пана Казановського і після нього – слів подяки із запереченням перебільшеної похвали. Це той сценічний випадок, коли короля грає свита.

Можна припустити, що в драмі головну роль мав би відігравати не соціальний, а любовний конфлікт, бо серед дійових осіб, окрім молодого князя Яреми Вишневецького, ще значиться дочка пана Миколи Казановського Марина, «красавиця, літ 24» і «Максим, слуга Казановського, вродливий парубок, літ 28». Останній міг би бути й потенційним повстанцем, позаяк, очевидно, що йдеться про тривожну добу кривавих українсько-польських змагань, отож конфлікт «любовним трикутником», либонь, би не обмежився. Звісно, про справжні авторські наміри можна знову ж таки висловлювати лише припущення. Однак про існування у Франка планів написати історичну драму, причому протягом досить тривалого часу, свідчить згадка в листі до А. Кримського від 16 серпня 1898 року: «У мене є розпочата драма з часів Хмельницького, та чи і коли я скінчу її, святий знає».

Мабуть, йдеться саме про цей уривок, який умовно датується 1893 роком, – принаймні, так визначає дату упорядниці першого тому «Літературної спадщини» Івана Франка М.Д. Деркач. А в листі до М. Драгоманова від 14 січня 1893 року читаємо таке: «Що би Ви сказали на мій план, написати драматичну трилогію про Хмельницького? Оскільки я думав про цю справу, виходило б ось що:

Перша драма: **Жовті Води.** Показати стан суспільності на Україні в 1647 р. – шляхту, міщан, селян, жидів, козацтво; показати, як шляхта сильна, певна свого панування, бутна, міщанство зайняте наживою і спорами релігійними – і ніхто не думає про можливість катастрофи; показати grunt, підготування і вибух тої катастрофи, котра змітає з лица землі і шляхту, і жидів, і міщанських різновірців.

Друга драма: **Берестечко.** В рамках образу тої битви, що була важким кризисом в історії козацтва, показати стан і взаємодійство тих сил суспільних, що були на Україні. Про сю драму я найменше думав.

Драма третя: **Смерть Богдана;** тут інтересний аналіз моментів політичних і психологічних.

Яко четверте огниво до сеї трилогії я думав би з часом долучити драму про **Івана Богуна**, де показано би кінець того чоловіка, що весь вік був непримиримим ворогом польської шляхти, а під кінець життя стрібував увійти з нею в компроміс на те тільки, щоб швидко переконатися, що зробив велику помилку, і, щоб, поправляючи ту помилку, наложити головою.

Чую дуже добре, яка се величезна задача і кілька труднощі тут спеціально для драматурга, щоб зробити справді драму, т.е. одно ціле, органічне дійство, а не ряд сцен, заповнених політичними тирадами. Та, з другого боку, чую, що драма така мала б деякий сучасний інтерес і що річ, підхоплена з відповідного боку, дати може доброму драматичному писателеві широке поле для показання своєї сили. Чи я можу бути таким писателем? Не знаю, та все-таки *in magnis tentasse est*.

Як бачимо, задум грандіозний. А що вийшло з нього? Ли-



шень початок «Пролога». Ще один «план зі скрученою головою», ще одна ненароджена дитина, утоплена в болоті щоденщини. Проте незважаючи ні на що, Франкові драматичні уривки – це барвисті скельця, у яких відбивається сонце його генія, «сяє вічності брильянт».

1994

## **ЗБІРКА «ІЗ ДНІВ ЖУРБИ»: «ПЕЙЗАЖ ДУШІ»**

Франко, як і всі наші класики, досі скований ланцюгами стереотипів. І чи не найбільше за всіх. Старий стереотип (революціонер-демократ, Каменярь) поєднується з новим шаблоном (народник, позитивіст), а відтак, – переконують нас, – у нього над усім домінують мотиви соціальні. Це стосується і збірки «Із днів журби». Більшість радянських дослідників бачать у ній продовження шевченківської лінії викриття сучасної дійсності, соціальні контрасти, заклик до боротьби з гнобителями. Ігнорується висновок М. Мочульського про збірку як про «щоденник Франкової душі». У той же час Л. Луців стверджує, що в цій книжці переважають любовні мотиви. Гадаємо, що коли й не переважають, то мирно співіснують з соціальними чи філософськими. Як і з пейзажними.

Пейзаж у літературі – тема для окремої цікавої розмови. Традиційно вважалося, що пейзаж – це опис природи. Новітні дефініції визначають його як опис будь-якого незамкнутого простору. У збірці «Із днів журби» маємо не опис, а образ природи (як-от, у вірші «Мамо природо!»). Однак пейзаж як опис незамкнутого простору в книжці також присутній.

Коли в житті людину не можна собі уявити поза природою, як не можна уявити собі її поза простором, то в літературі можуть бути твори, так би мовити, «поза пейзажем». У Франковій збірці є твори як «з пейзажем», так і без нього. Можна говорити про динаміку наповнення пейзажем в кожному з трьох циклів,

що входять до її складу; у перших двох це співвідношення півна-пів, обидва складаються з дванадцяти віршів, і в обидвох – по шість віршів, у яких пейзаж виконує структуротворчу роль, а в останньому тільки заключний вірш обійшовся без виходу в природу (недарма ж і називається він – цикл! – «В пленері»). Звертає на себе увагу неоднакова «інтенсивність» пейзажу в окремому творі: від невеликих пейзажних вкраплень, окремих пейзажних замальовок і до суцільного пейзажного вірша.

Пейзаж виконує функцію означення місця дії («У парку», «Розмова в лісі»). Вирізняється «дикий» (без присутності людини) і «культурний» пейзаж, пейзаж сільський і міський. Тут можна зауважити близькість до пейзажу інтер'єру, варто поміркувати, яку функцію виконує в пейзажі та інтер'єрі річ.

Пейзаж невіддільний і від часових координат: пір дня (ранок, день, вечір, однак переважає романтика ночі), пір року (зима відсутня зовсім, лише один весняний малюнок, а решта – це літо і особливо багато осені). Осінній пейзаж зовсім не очікувано постає в жанрі ідилії. Проте найчастіше це аналог сумних роздумів та переживань («рефлексій») автора. Переважає психологічна функція пейзажу.

У системі «пейзажного світу» збірки «Із днів журби» виділяються провідні (лейтмотивні) образи: вітер, хмара, ніч, ліс, буря, сонце, туман. Останній належить до символічних. Є образи, що мають риси національної символіки, переважно флористичні. Це дерева: дуб, верба.

Що стосується тропів, то тут безсумнівний лідер – порівняння. Порівняння у Франка напевно «гомерівські»: коли те, з чим порівнюється, увиразнюється яскравіше, ніж те, що порівнюється. Самодостатність, оригінальність цих порівнянь, відповідники яким можна знайти хіба в Шевченка. Це порівняння на межі метафори; коли б відкинути «як» чи «немов», порівняння перетворюється в модерну метафору, однак Франко їх не відкидає. У тропіці, як і взагалі у творенні пейзажу він виступає водночас як і традиціоналіст, і як новатор. У результаті маємо

«пейзаж душі», що «слаба, безкрила, холодом пририта, мов ластівка у річці зиму спить».

2001

## «ІЗ ДНІВ ЖУРБИ» – ЛІРИЧНИЙ «ЩОДЕННИК ФРАНКОВОЇ ДУШІ» ?

Франковій збірці «І з днів журби» найменше пощастило з критикою. Щоправда, відразу по виході її високо оцінив такий проникливий критик, як Михайло Мочульський. Це саме йому належить визначення «щоденник Франкової душі». Звичайно, йому можна було б закинути те, що він не довідався свого часу, хто ж був прототипом чарівної незнайомки з циклу «Споми-ни» (так само, як і хто ховається за ініціалами невідомої «Ф.Р.» з наступної збірки «Semper tūro», яку той же Мочульський і наступні дослідники вважають вершиною поетичної творчості Франка).

Після Мочульського ніхто настільки глибоко «Днями журби» (збіркою) не цікавився. Радянське франкознавство, за невеликими винятками, дошкувалося в цій поетичній книжці самих лишень соціальних мотивів, яких тут якраз порівняно небагато. Однак вони настільки сильно (як завжди у Франка) заакцентовані, що дають шанс необ'єктивним дослідникам для таких тлумачень (радше кривотлумачень).

Тільки в наш час з'явилися публікації про неправомірність таких суджень. Усталений стереотип намагаються дезавувати В. Корнійчук і Б. Тихолоз. Перший у монументальній монографії «Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики» чи не вперше ставить питання про недооціненість збірки «Із днів журби». Він же ретельно студіює її жанрову специфіку, образний світ, ритміку, виборюючи таким чином книжці почесне місце в еволюції естетичної свідомості Франка. У Б. Тихолоза «Дні журби» викликають зацікавлення своєю філософською

наповненістю, цій проблемі присвячено низку його статей. І все ж досі збірка не стала об'єктом спеціального наукового дослідження, а вона того варта.

Справді, «Із днів журби» умотивовано названо «щоденником Франкової душі». Підтвердженням цього є всі три її складові цикли. Насамперед це стосується першого, однойменного з назвою всієї книжки. Тут чи не вперше Франко «на карнавал життя прийшов без маски», більше не ховаючись за личиною ліричного героя, як робив це в «Зів'ялому листі». Це саме його особисті переживання, пов'язані з давньою утратою такої далекої тепер коханої, у якій доволі виразно проступають риси Ольги Рошкевич. Половина віршів у циклі (шість із дванадцяти) про «тінь покійної любови», про біль незагоєної рани від кохання. Решта так само рефлексії з того чи іншого приводу, а то й без причини, просто «втомленеє серце б'ється, мов у клітці рись». Тут же «думка шепче стиха: «дурень ти ... тягнеш тачку до якоїсь фантастичної мети». Настає той критичний момент, коли «чახне дух серед зневіри й глуму», оте сакраментальне для чоловіків – «закони біосу однакові для всіх» (Антонич) – сорокаріччя, коли здається: «Уже минув я свій зеніт і розпочав спадистий шлях до склону». Тут же відразу намагання побороти цей настрій: «І знов рефлексії! Та цур же їм! Се панський спорт!» Однак усе одно перемагає резигнація – «на кінці не стало у власнім серці запалу, ні віри».

Наступний цикл «Спомини» ніби продовжує лейтмотив попереднього. Підсумовуючи спогади про минуле життя, автор приходить до висновку: «Я не був у нім щасливим, друти». У передчутті згасання творчих сил він прагне відтворити один «момент казочний і кипучий» із того нещасливого, невдалого назагал життя. І це той момент, коли головний персонаж «Споминів», яким є не хто інший, як сам Франко, пізнав (усього лиш раз у житті), що в житті за смак і чим бува любов, святее диво». Перед нами розгортається ще одна Франкова історія давноминулого кохання. Студент (чи нещодавній випускник університету?) «по важкій, завзятій боротьбі» «із міста схоронився» у

ріднім селі, «побитий, хорий». І розчарований: «У мене зблідли давні ідеали». Лікується природою, блукає в лісі. Коли заходить у село, то «душа щемить», панський двір викликає огиду і ненависть, від усіх цих переживань тікає в ліс, там зустрічається з дядьком злісним, що повідомляє про якусь дивну «французьку поману», що поселилася в панському дворі. Нарешті – зустріч із чарівною незнайомкою, інтрига: що ж буде далі?

А далі нічого більше. Оповідь несподівано обривається: «Я не скінчу тебе, моя убога пісне» – відтак ця Франкова любовна історія залишається незавершеною.

Зміст третього циклу «В плен-ері» – ліричні переживання, викликані природою. Відкриває його такий собі поетичний натурфілософський трактат «Мамо-природо!..» Далі йде щось цілком урбаністичне – вірш «По коверці пурпуровім» – сновізійна майже сюрреалістична медитація на тлі, так би мовити, інтелектуального інтер'єру («кожен мебель був мій ворог, кожда книжка – то була п'явка, що систематично кров і мозок мій пила»). І тільки в наступному вірші нарешті – вихід на плен-ер: «Ходить вітер по житі». Проте розмова вітру з житніми колосками завершується цілком «неплєнерно» – він не може змагатися з найбільшими нещастями галицького села, що «зовуться: коршма, лихва, податок». Соціальна нотка вносить дисонанс навіть у найгармонійнішу ідилію «Дрімають села. Ясно ще.» з її осіннім умиротвореним пейзажем сільського благоденства, проте набуває і мажорного звучання в єдиному вірші збірки, що став хрестоматійним і навіть покладений на музику. Ідеться про «У долині село лежить»: тут образ-символ кузні, «де кують ясну зброю замість пут» домінує над топосом долини і концептом туману, що прагне «заступити людям шлях». Чистим пейзажним малюнком можна вважати хіба що вірш «Суне, суне чорна хмара», однак його тема розвивається далі в поезії «Ой ідуть-ідуть тумани з її завершальним психологічним акордом: «Тільки дума невесела, мов жебрак, по душах ходить».

На плен-ері розгортаються любовні сюжети двох галю-

цинаторних Франкових видінь – «Над широкою рікою» та «Ніч. Довкола тихо, мертво.» Остання поезія циклу, як і перша, позбавлена будь-яких ознак пленеризму. По-своєму модифікуючи Ібсена, Франко подає свою формулу поетичного мистецтва як трансформації свого особистого страждання. З одного боку, це вже місток до наступної збірки «Semper tūo», де проблема поета і поезії постане з небувалою досі емоційною силою, з другого, отой заключний акорд – це квінтесенція «особистісності» в збірці «Із днів журби». Справді, у всіх трьох циклах, у всіх її тридцяти чотирьох віршах, на першому плані – авторське начало, автентичні переживання самого Франка – чи то в сфері любовній, чи в соціальній, чи навіть науковій. Кохання, мистецтво, філософія, соціальні негаразди – усе це поет глибоко переживає і відтворює як гостру особисту колізію. І тому можна погодитися з Мочульським: «Із днів журби» – ліричний «щоденник Франкової душі». Однак не тільки.

Усі дослідники якимось забувають, що збірка складається не лише з трьох ліричних циклів. Сюди входять також дві поеми – «Іван Вишенський» та «На Святоюрській горі». Монументальність «Івана Вишенського», його трагічний оптимізм значно розширюють творчий діапазон збірки. «На Святоюрській горі» з її центральним образом Богдана Хмельницького, зображеного в мить національного тріумфу, переакцентує мінорність назви «Із днів журби» в мажорну тональність. Отже, у 1900 році Франко прийшов до читача з поетичною книгою, яка була водночас і його ліричною сповіддю, і синтезом його натурфілософських та історіософських пошуків.

2004

## **ДВІ ФРАНКОВІ ТЕРЦИНИ: ОБРАЗ ДУШІ**

*Ми* зазвичай без вагань приймаємо містку Маланюкову формулу – «Іван Франко як явище інтелекту»; потрапивши в

могутнє сугестивнє поле «імператора залізних строф», протиставляємо Шевченкову «поезію серця» Франковій «поезії думки». Однак, як застерігав М. Рильський, «ця схема, як усяка схема, являє собою прокрустовє ложе, на яке не так просто вкласти живий поетичний організм» [11, 123]. І, як не дивно, підняти «живий поетичний організм» із цього прокрустового ложа спроможна методика статистичного аналізу. Словопоказчик поетичної мови Івана Франка, що його уклали І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга [9] засвідчує, що «розум», співцем якого був Франко, в його поезії зустрічається 137 разів. Це порівняно багато, якщо взяти до уваги, що є й такі слова, що вживаються лише десятки разів, а деякі навіть менше десяти. Так, випадків «боротьби» – усього 83 (і що тепер з ефремовською дефініцією «співець боротьби і контрастів?»), натомість «волі» – 230, а «духа» – 528! З контрастами теж не все так просто: незворушно об'єктивна статистика змушує нас міняти усталені уявлення про такі антонімічні пари, як «осінь – весна», «вогонь – вода»: Франко, виявляється, поет зовсім не осінній, а весняний, позаяк у поєдинку «весна – осінь» явно перемагає «весна» з рахунком 132/27, у протистоянні «води» з «вогнем» він узагалі розгромний – 570/34 (і який він революціонер після того, як загасив бунтівний «огонь» опортуністичною «водою»? – пор.: назва монографії Є. Кирилюка – «Вічний революціонер»). Корекції зазнає і Вознякове визначення – «Велетень думки і праці» (ми так часто цитуємо: «в праці сконать», тоді як Франкова опозиція «пісня – праця» виявляє явну перевагу «пісні» над «працею», а не навпаки, як у відомому вірші, а саме: «пісню» поет прославляє 413 разів, «працю» вшановує 232 рази, – отже, «пісня» суттєво-таки домінує над «працею»). Натомість в опозиціях «любов – ненависть», «біль – радість» панує відносна рівновага: «ненависть» зустрічається 691 раз,» «любов» – відповідно – 584 (отже, ненависті більше, чого й можна було очікувати); «біль» – 348 раз, «радість» – 202, але ж маємо ще «радий» – 109 разів і «рад» – 251. З боєм асоціюється «безодня» (102 рази), з радістю – найуживаніший у Франковій поезії прикметник «бистрий»

(127 разів), відтак Франко постає перед нами швидше як поет радості, а не болю, як вважає А. Содомора [12, 283–323]. Правда, дослідник додає до «болю» ще й «муку», «тугу», «розпуку» і ще інші синоніми, і все ж у, так би мовити, «чистому» вигляді значно більше радості. Зате несподівано мало «України» – усього 37 випадків слововживання (тоді, як «народу» маємо 727), що компенсується (знову ж несподівано!) «державою»: таких випадків – 231, значить, цілком умотивованим є сполучення «Франко-державник»). В опозиції (якщо це можна назвати опозицією) «батько – мати» обидва її компоненти майже рівноправні: звісно, перевага на боці матері (згадується 556 разів, а батько – 423), але не настільки, щоб бути підставою для твердження, що в усій українській літературі абсолютно панує жіноче начало.

Тепер переходимо до найголовнішого. До яких слів Франко звертається в поезії найчастіше? Поза всякою конкуренцією – слово «Бог» (2121 випадок слововживання). Більше немає жодного слова, яке б зустрічалося понад дві тисячі разів. Є три іменники, які трапляються на стежках Франкової поезії понад тисячу разів. Це «серце» (1473 рази), «душа» (1096) і «земля» (1030). Отже, «душа» – на третьому місці, лише після «Бога» і тільки після «серця». Тисяча дев'яносто шість образів душі в поезії Франка. Один із них – у двох завершальних терцинах заключного вірша циклу «Спомини» зі збірки «Із днів журби». Ось вони:

*Мов дерево серед степу безлисте  
в осінній бурі б'ється і скрипить,  
і скрип той чує поле болотисте,–*

*отак душа моя тепер терпить,  
слаба, безкрила, холодом прибита,  
мов ластівка у річці зиму спить [13, 32].*

Терцина – найулюбленіша Франкова канонічна форма (після сонетів, звісно). Пильний дослідник проблеми «Франко і Данте» О. Домбровський відшукав у Франковій поетичній спадщині тринадцять «терцинних» творів. Це дві незакінчені поеми



«Наймит» (1878) та «Історія товпки солі» (1879), далі – вірші: «Рубач» (1884), «Женщина» (1884), «Поєдинок» (1883), «Тричі мені являлася любов...» (1896), «Притча про піст» (1898), «І знов рефлексії! Та цур же їм!...» (1900), «В село ходив. Душа щемить і досі...» (1900), «Ось панський двір! На згір'ї край села...» (1900), «Я не скінчу тебе, моя убога пісне...» (1900), поема «Похорон» (1899) і, нарешті, пролог до «Мойсея» (1905). Найавторитетніший сучасний дослідник Франкового віршування Б. Бунчук вказує ще на «Не покидай мене, пекучий болю...» (1883), «У сні зайшов я в дивную долину...» (1904), «Поете, тям, на шляху життєвому...» (1904), «Ф.Р.» (1905), «Царські слова» (1914). Заради повноти картини слід додати ще «Гуманний будь, і хай твоя гуманність...» (1906), «Як трапиться тобі в громадським ділі...» (1906), «Ти йдеш у вишукано скромнім строї...» (1906).

«Терцина – незамкнута строфічна форма. Вона не становить структурної цілісності, в'яжеться римами з попередньою і наступною терцинами, тому тільки низка терцин, кількість яких зовсім довільна, завдяки заключному додатковому віршу, утворює структурну цілість» (5, 83). Що стосується двох завершальних терцин циклу «Спомини», то це так і не так. З одного боку, вони складають замкнуту структурну цілість, по відношенню до попередніх чотирьох строф цілком автономну, а то й суверенну, що нагадує нам вишукані японські поетичні мініатюри (пор.: «Як поїзд могутній / пустелю чи степ – / так інколи біль / моє серце / пронизує» [14, 124]). З другого боку, кожна з цих двох строф може претендувати на незалежність (цим разом одна від одної), якщо ми їх злегка трансформуємо, усунувши два «мов» і одне «однак». Після цієї невеликої операції одержимо:

*...дерево серед степу безлисте  
в осінній бурі б'ється і скрипить  
і скрип той чує поле болотисте [13, 32].*

І чим не «хоку»? Тимчасом одне. А ось і друге:

*...душа моя тепер терпить,  
слаба, безкрила, холодом прибита...  
ластівка у річці зиму спить [13, 32].*

Справді так, коли без «мов». Однак це «мов» активно присутнє в художньому мікросвіті цих двох терцин («существует – и ни в зуб ногой», – сказав би Маяковський), більше того, саме порівняння царює в поетичному універсумі І. Франка. О. Домбровський пояснює це впливами Данте, хоча, якщо брати це явище в діахронічному зрізі, то дійдемо до традиції Гомера, якого так пильно вивчав у гімназії юний Франко. Дійсно, саме художній системі «Ліади» та «Одісеї» притаманні найрозлогіші поетичні порівняння, коли те, з чим порівнюється, віддаляючися від того, що порівнюється, набуває якщо не суверенного, то, принаймні, автономного статусу, починає жити самостійним життям (це ми виразно бачимо у Франковому зіставленні душі з деревом, про що мова далі). Порівняння – улюблений художній прийом наших реалістів, зокрема старого доброго І. Нечуя-Левицького з його рясними каскадами «мов», «наче», «ніби». Але ж і поетиці двадцятого століття цей троп зовсім не чужий. Про його художню природу в вірші «Поетичне мистецтво» розмірковує М. Рильський:

*Коли зринає порівняння,  
Як в морі синьому дельфін:  
Адже не знає він питання,  
Чом саме тут зринає він [10, 255].*

Рильський акцентує на підсвідомій, сюрреалістичній природі порівняння-дельфіна: «Адже не знає він питання, / Чом саме тут зринає він!» Сюрреалістичністю позначені, як не парадоксально, порівняння в І. Франка. Чи не вперше про Франків «сюрреалізм» почав писати М. Ільницький, який зазначив, що деякі його мистецькі досягнення «мовби попереджували пояснення поетики авангардистських течій аж до сюрреалізму» [8, 26]. Детальніше цю тезу розвиває Р. Голод у ґрунтовній монографії «Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття» (параграф «Елементи сюрреалізму в естетичній концепції Івана Франка») [3, 259–278]. В. Корнійчук

у збірці «Із днів журби» віднайшов «сюрреалістичні картини трансформованого у фантазмагоричні образи минулого: по тернистих стежках, де зацвіли, наче рожі, «молоді, гарячі сльози», блукає, «мов жебрачка в лахманах», молода палка туга» [8, 124]. У цій же збірці, у вірші «Я не скінчу тебе, моя убога пісне...», у двох його заключних терцинах, вимальовується так само фантазмагоричний, до того ж роздвоєний образ душі-дерева, душі-ластівки. Схематично це можна зобразити так:

*дерево ← душа → ластівка*

Порівняння душі з деревом не є чимось абсолютно несподіваним, воно закорінене в архетипній традиції (язичницькі вірування друїдів, греків, українців). Усе це йде від тих часів, коли ще не запанував цілковитий антропоцентризм, коли дерева мислилися якщо не вищими, то рівноправними з людьми істотами (саме так – істотами, пор. у Драча – «мої братове дерева»), звідси бере витoki філософія пантеїзму і широке побутування в фольклорі різних народів розмаїтих варіантів чудесних метаморфоз, коли людина перетворюється в квітку чи дерево (античні міфи, Овідій, Шевченко). Таким чином дерево одержує душу. Упродовж ХІХ – ХХ століть (В. Пшавела, В. Вітмен, М. Заболоцький, Б. Антонич) антропоморфізм – основа світобачення і світовідчуття. Не чужий він і Франкові. Його сюрреалістична візія душі-дерева, яке «в осінній бурі б'ється і скрипить», переростає в ще більш сюрреалістичний образ душі-ластівки, що «у річці зиму спить». При першочитанні образ дивує своєю алогічністю – як це ластівка «у річці зиму спить», коли ми з дитинства знаємо, що вона першою з усіх наших пташок відлітає до вирію, у теплі краї. Однак і тут, як і у випадку з душею-деревом, Франко – швидше всього, що несвідомо, – звертається знову ж до первісних народних уявлень, за якими «ластівки не відлітають на теплі води, у вирій, а зчеплюються лапками одна за одну, утворюючи довгу вервечку, і, за якусь провину, замерзають на цілу зиму у воді. А напровесні, коли скресне крига і зігріється вода, вони оживають і літають потім аж до Здвиження» [1, 355]. Про це ж пише й А. Гура:

«... ласточки прячутся в реки, озера и пруды, в их илистое дно, сцепляются лапками или крыльями в цепочки и спят под водой до весны» [4, 628]. Цікаво, що тут ластівки саме сплять, а не замерзають, як переказує Г.Булашев (зовсім, як у Франка!), але що важливо, – цим їх карається за якусь провину. Птахи, у першу чергу ластівка, асоціювалися завжди з душею: «Как и другие птицы, ласточка может восприниматься как образ души» [4, 629]. Там, де душа, там невідлучно й смерть: «С представлением о птичьем облике души тесно связаны приметы, в которых птицы своим появлением предвещают смерть... ласточка, влетевшая в окно, служит предвестием смерти в доме в течение года...болезни...или какого-нибудь несчастья вообще» [4, 629]. І нарешті – амбівалентна природа ластівки, поєднання в ній небесного і хтонічного начал: навесні і влітку під час польоту ластівка торкається крилом небесної бані, а восени і взимку спить, зарившись у річковий мул.

Франкова душа у двох його терцинах так само амбівалентно поєднує в собі земне і небесне. І не тільки асоціацією з ластівкою, а й порівнянням з деревом: верхівка його крони сягає неба в той час, коли ластівка десь там, у річці, зарита в мул, символізує хтонічне начало. Замерзла душа-ластівка натякає на якусь невідому провину душі і провіщає для неї нещастя, хворобу, смерть. Так завдяки порівнянню, проектується трагічний образ душі, приреченої на фатальний кінець. Зринуло порівняння-дельфін саме там, де потрібно, і висвітлило бездонну глибину трагедії душі.

Проте це досягається не тільки завдяки порівнянню. Тут маємо ще й той випадок, «коли епітет б'є стрілою у саму щонайглибшу суть», за тим же Рильським, – суто в дусі неокласиків, які таку велику вагу надавали епітетові, при цьому вважаючи, що кожне слово може мати одне, притаманне саме йому, художнє означення і не може мати більше ніякого іншого, крім цього. У Франка в цих двох терцинах є два таких епітети: «*дерево безлисте*» і «*поле болотисте*». Як перший, так і другий «б'ють у саму щонайглибшу суть». «Найглибша суть» першого епітета

полягає в тому, що відразу передає весь драматизм становища цього дерева (до речі, важливість цього образу підкреслюється ще й тим, що це перший образ у цьому тексті: спочатку було дерево, далі приходить душа, а вже наприкінці з'являється ластівка; до того ж йому – дереву – відведено найбільше терцинного простору – аж три рядки, тоді як душі – два, а ластівці всього один): «безлисте» – це не просто голе, та й усе, «безлисте» – себто раніше було на ньому листя, і, можливо, багато листя, отже, виникає в уяві ще й інший, попередній образ дерева, яке пишалося своєю розкішною зеленою кроною, а тепер воно без-листе, тобто листя це зів'яло, упало додолу, втратилося, без сумніву, не відразу і, напевно, не без боротьби – так можна відчитати цей «самотній» епітет. Другий – «поле болотисте» так само, як і попередній, сигналізує про втрату: «болотисте», тобто на ньому раніше буяло збіжжя, його зібрано, тепер на ньому немає нічого, окрім болота, – ну, і звісно ж, негативне емоційне наповнення цього образу – болото, бруд, грязюка – весь цей ряд втілюється в одному слові – «болотисте», посилюючи таким чином драматизм ситуації.

Маємо тут іще одне означення – «в осінній бурі», яке в строґому розумінні цього слова епітетом не є, однак у сукупності зі «справжніми» епітетами створює відчутне силове поле самотності і болю, апофеозом якого стає «душа слаба, безкрила, холодом прибита». Тут Франко відступає від принципу: «один предмет – одне означення» – і йде шляхом нагромадження, градації епітетів, у річищі традиції Вишенського (пригадаймо його знищувальні ряди палких інвектив) чи й Шевченка (пор. хоч би «натхне, накличе, нажене не ветхое розтленне слово, а слово нове» etc.) «Душа слаба», як і в попередніх прикладах, так само проектується в минуле і в свою протилежність – перед цим були сила і здоров'я, а тепер їх нема – отже, «душа слаба». Це ж (і ще виразніше) з безкрилістю: «душа без-крила», тобто та, що мала крила і їх утратила. Однак констатацією стану душі справа не обмежується: безкрила й слаба душа – це наслідок, а треба знайти причину цієї слабкої безкрилості та безкрилої

слабкості. Її розкриває третій метафоричний епітет: крім того, що душа слаба й безкрила, вона ще й «холодом прибита». Отже, «прибив» її, порушив її гармонію, зовнішній чинник, посланець з іншого світу – холод.

Це виводить прямою дорогою на роздуми про параметри хронотопу в мінідрамі, що складається з двох терцин і в якій головною дійовою особою є «душа слаба, безкрила, холодом прибита». Ergo, *холод*. Усі шість рядків пройняті цим осінньо-зимовим *холодом*. У перших трьох рядках постає осінній пейзажний малюнок: безлисте дерево, яке під час осінньої бурі б'ється і скрипить на фоні степу і болотистого поля. У наступних двох рядках безкрила і слаба душа потерпає від холоду – осіннього, а може, вже й зимового, позаяк в останньому рядку «ластівка у річці зиму спить». «Осінь – зима» – така доволі простора часова амплітуда в цих шести рядках. Що стосується простору, то він так само доволі масштабно наповнений: *степ – поле – річка* – і формує дві самодостатні пейзажні картини: самотнього дерева серед степу і річкового засніженого прибережного берега з ластів'ячим гніздом у ньому. Однак, швидше всього, це не живописні малюнки, а чорно-біла графіка, позаяк будь-який натяк на колір тут відсутній (відсутність кольору при бажанні можна було б потрактувати ще й як колір сірий). І це може сприйматися ще й як кадри чорно-білого кіно чи й своєрідний відеоряд, позбавлений будь-яких кольорових спецефектів. Асоціація з чорно-білою фотографією (дуже спокуслива, як і в випадку з графікою!) відпадає через виразний динамізм пейзажних імпресій, насиченість дією, рухом, що передається доволі інтенсивною насиченістю дієслівних конструкцій: *дерево б'ється і скрипить, поле чує скрип дерева, душа терпить, ластівка спить*. Поетичне слово тут переростає рамки, йому відведені, і переходить у суміжну домену образотворчого мистецтва, музики і навіть невідомого ще Франкові кіно. Тому можна вмотивовано твердити про синтез мистецтв у Франковій ліриці і про суголосність його творчості сучасним йому новітнім літературним напрямкам. Франко-теоретик (трактат «Із секретів поетичної

творчості») успішно втілює свої теоретичні постулати на практиці (звичайно ж, цілком несвідомо, чи підсвідомо, користуючись термінологією З. Фрейда). Два образи з двох терцин апелюють до «змислу дотику» – це вже згаданий «холод», що прибив поетову душу, і ще до сфери дотику можна зарахувати дерево, яке *б'ється* ( до речі, цікавий момент невизначеності: не сказано, з ким же *б'ється*, як того вимагає це дієслово; *б'ється* – і все, головне, що *б'ється*) *в ступу* ( хоча цей «змисл» неоднозначний, про що мова згодом). Два «змисли» – *слухові*: те ж дерево не просто *б'ється*, воно ж *іще й скрипить* і далі: «*скрип той чує поле болотисте*». Отже, два (чи навіть три?) слухові образи. Але все ж відчутно переважають зорові: *ступ, поле, дерево, річка, ластівка*. Це все іменники, за кожним із них – конкретна зорова асоціація, їх усіх можна уявити («побачити»). Проте не бракує і таких, що передають абстрактні поняття, які важко чи взагалі конкретно уявити собі неможливо: *буря, скрип, душа, холод, зима*. І тут виявляється дивовижна річ («якась недовідома / там гармонія встає»): представники конкретного (читай – матеріального) світу і абстрактного (ідеального) урівноважені однаковою кількістю одиниць (по *п'ять* з того й другого боку)! Значить, скільки б Франко не декларував навіть в останній період творчості свій матеріалізм, однак ( знову ж на підсвідомому рівні) ідеальне, закладене десь глибоко в його світоглядній основі, само пробивало собі дорогу, спливало *de profundis*, підіймалося *exsclciog*, і саме в цьому полягає весь чар Франкової лірики у її вершинному злеті. Хоча не весь. Його половина криється ще й у глибинному (підсвідомому!) потягові до музичності, що знаходить свій вияв у численних вишуканих інверсіях («*дерево безлисте*», «*скрип той*», «*поле болотисте*», «*душа моя*», «*душа слаба...безкрила*» – спробуймо відновити «правильний» порядок слів – і куди зникає поезія?) та в бездоганному ( і в той же час такому природному, на відміну від декого з надто галасливих, але позбавлених ідеального Франкового поетичного слуху сучасників) звукописі. Прикладом цього є граціозні звукові перегуки: *безлисте – безкрила, б'ється*

– *прибита, скрипить* – *скрип, тепер терпить* – і просто повтори: *мов дерево в степу... мов ластівка у річці...*

Таку ж блискучу вправність виявляє Франко у майстерному володінні римами, хоча в перших рядках вірша «Я не скінчу тебе, моя убога пісне...», у розпачі приречено констатує, що йому ніяк не вдається перелити власні почуття в «*рим блискітливу емаль*». Може, й правда: рими в нього не «*блискітливі*», так зате напевно точні. Рильський у «Поетичному мистецтві» проголошує: «*Рими мусять бути вірні, як друзі в подвизі святім*». Франкові рими ніколи не зраджують, а, знаємо: у терцинах їхня роль надзвичайно відповідальна – це ж завдяки їм відбувається непомітний перехід від однієї строфи до іншої – коли перший і третій рядки римуються в межах однієї терцини, то другий – з першим і третім наступної, так твориться цей гармонійний ланцюг рим, в основі якого та ж тріада. У нашому шестирядковому фрагменті вмістилася лишень одна така тріада: скрипить – терпить – спить. Упадає в вічі не тільки її звукова довершеність, але й смислова наповненість, маємо плавне перетікання від якоїсь нібито дії (скрипить) через пасивне страждання (терпить) і до повного забуття, апатії (спить). Промовиста й перша пара рим: безлисте – болотисте; так само присутній не тільки формальний звуковий перегук, але й глибокий змістовий підтекст прихованих негативних емоцій, завуальованої безнадійності і туги. Однак найцікавіше тут те, що передостанній рядок залишається неримованим, тоді як терцини вимагають, щоб вони починалися й закінчувалися двома парними римованими рядками, для чого завжди додається ще один зайвий рядок (щоб у загальному рахунку була їх парна кількість), на який падає звичайно найбільше ідейно-естетичне навантаження. Франко не додав цього очікуваного рядка, він обірвав терцину, на що неодноразово звертали вагу дослідники. «Терцина 1900 року «Я не скінчу тебе, моя убога пісне...» постає без замикаючого останнього рядка» [2, 236], – зазначає Б. Бунчук. В. Корнійчук у властивій йому лірично-метафоричній манері пише про це так: «Обірвалася на останній



ноті терцина, загубивши притаманний їй заключний рядок. Душа «слаба, безкрила, холодом прибита», не знайшовши «римів блискітливую емаль», навіть синдром самотності, перевтілюючись в оксюморонно-тривожний, фантастичний образ ластівки, яка «у річці зиму спить» [8, 259]. Однак перший на це явище звернув увагу О. Домбровський: «Цикл («Спомини» – Л.Б.) закінчується терциною поезією «Я не скінчу тебе, моя убога пісне», в якій Франко заявляє, що цей цикл незакінчений і не може бути закінчений. І ця думка про незакінченість циклу прекрасно підкреслена відсутністю заключного вірша (рядка – Л.Б.), який повинен завершити структурну цілість поеми» (вірша – Л.Б.) [5, 90]. До цього можна додати, що слово, яке залишилося без належної йому рими – «прибита» (душа) – привертає до себе увагу, акцентує на болісному стані поетової душі («слаба, безкрила, холодом прибита»). Це промовиста пауза, мовчання (сценічне?), яке без слів передає всю глибину філософії «болю існування» (В. Корнійчук).

Франкові вдалося на скупому просторі двох терцин створити неповторний «пейзаж душі», поламавши таким чином у нашій свідомості ще один «франківський стереотип»: ми ж бо звикли, що Франкова афористика («ізмарагди») – це щось виключно риторичне, хоч і відточене за формою. А в цих шести рядках він, сам того не усвідомлюючи довів, що йому до снаги як розкриття «езотеричного й містичного осягнення таїни матері-природи» (М. Жулинський), так і потаємних порухів зболеної людської душі. Бо ж, як зазначає той же проникливий дослідник: «Очевидно, що творча діяльність Франка в багатьох своїх мистецьких виявах була також і своєрідною формою психотерапії – пізнання, плекання і зцілювання душі. Тому ці емоційно болісні сигнали, які долинали з глибин душі митця, були сигналами болю – свідченнями страждань душі, духовних конфліктів, генезу і природу яких надзвичайно важко зрозуміти і пояснити» [7, 41]. Важко, проте необхідно. Бо «якщо ми прагнемо «увійти в таємницю духу» його (Франкової – Л.Б.) доби, то маємо відтворити за його текстами (додаймо, усіма,

не минаючи «ніже тії титли, ніже тії коми») життєпис письменника (тобто символічну автобіографію – *Л.Б.*), пізнати таємницю його трагічного роздвоєння, пройти разом із ним шлях до його душі, який він так болісно й уперто торував» [7, 50]. Дві заключні терцини вірша «Я не скінчу тебе, моя убога пісне...» – це два кроки на шляху до світу Франкової душі.

1. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К., 1992.
2. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. – Чернівці, 2000.
3. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2005.
4. Гура А.В. Символика животных в славянской народной поэзии. – Москва, 1997.
5. Домбровський О. Терцинні поеми Івана Франка // Іван Франко. Статті і матеріали. – Зб. 8. – 1960.
6. Жулинський М. Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ // Слово і час. – 2007. – №1.
7. Льницький М. Західноукраїнська поезія 20 – 30-х років у зоні авангардизму // Українське літературознавство. – Львів, 1993. – Вип. 57.
8. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004.
9. Лексика поетичних творів Івана Франка. Методичні вказівки з розвитку лексики / Уклали І.І. Ковалик, І.Й. Ощипко, Л.М. Полюга. – Львів, 1990.
10. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. – К., 1984. – Т. 4.
11. Рильський М. Зібрання творів: У 20 т. – К., 1985 – Т. 14.
12. Содомора А. Іван Франко – поет болю і спротиву: діалог з античністю // Содомора А. Студії одного вірша. – Львів, 2006.
13. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976. – Т. 3.
14. Такубоку І. Лірика. – К., 1984.

2007

---

**ДРУГА НАРЕЧЕНА**

«Щирі мені являлася любов», – повідомляє Франко у «Зів'ялому листі». І розшифровує у листі до Кримського 26 серпня 1898 р.: «Ще в гімназії я влюбився був у дочку одного руського попа Ольгу Рошкевич... Наша любов тяглася 10 літ... Пізніше я познайомився з двома руськими поетесами, Юлією Шнайдер і Климентією Попович, але жодна з них не мала на мене тривкого впливу. Більше враження зробила на мене знайомість з одною полькою Юзефою Дзвонковською. Я хотів женитися з нею... Фатальне для мене було те, що, вже листуючись з моєю теперішньою жінкою, я здалеку пізнав одну панночку-польку і закохався в неї. Оця любов перемучила мене дальших 10 літ». Отак по-франківському скрупульозно все підсумовано. Дослідникам залишилося тільки одне – повірити у цю схему і чемно не виходити поза її межі.

Однак не все так просто з цією Франковою «кардіограмою» душі. Якщо кохання з О. Рошкевич тривало десять років, то виходить що вдруге явлена любов до Юзефи Дзвонковської виникла паралельно (апогей – у 1883 р.) – тут же почалося листування з Уляною Кравченко, децю пізніше – з Климентією Попович. Взаємини з обома поетесами були також неоднозначні. «Бобрецька пташка», «кохана муха» – чи у тих грайливих прізвиськах не криється чогось більшого, ніж звичайна приязнь, не кажучи вже про тон листування, – місцями інтимно-сповідальний, місцями легко-пустотливий? Обидві жінки згадують про Франкові наміри поєднати долю з панною Юлією і панною Климентією. Проте ми можемо це залишити на сумнінні мемуаристок і не повірити їм, повіривши Франкові, а заяви жінок сприйняти як жіночу слабкість – після смерті генія стати до нього хоча б на півкроку ближче.

Була ще одна жінка, яка б могла претендувати на це місце вже законно. Назвімо її третьою Ольгою (вона мала бути другою – між Ольгою Рошкевич і Ольгою Хоружинською). Ім'я

«Ольга» – це Франків фатум. Якщо вірити Климентії Попович, то, зворушений зустріччю з нею, Франко стиха шепотів: «Олю, Олю»... Отож іще одна Ольга, маловідома широкому загалу, – Ольга Білинська, Франкова наречена.

Як засвідчує її сестра Марія Білецька (Картина з життя Івана Франка // Назустріч. – 1937, №10), Франко познайомився з Ольгою «на станції», де мешкала авторка спогадів разом із товаришкою Ю. Карачевською. Франко приходив у гості до цих дівчат із В. Коцовським, свояком сестер Білинських. Уперше Франко побачив Ольгу наприкінці 1883 р., коли народна вчителька Ольга Білинська приїхала до Львова для складання кваліфікаційного іспиту. «І з нею неначе святочний настрій увійшов у хату», – оповідає М. Білецька.

Відразу ж після знайомства Франко у листі, написаному близько 23 грудня 1883 р., запитує У. Кравченко: «Чи знакома Вам трохи дещо учителька панна Ольга Білинська?» У наступному відомому листі 26 грудня розвиває цю тему так: «А щодо Ольги Білинської, то я питався Вас, чи не єсть вона Ваша колежанка. Єсть се сестра (нерідна) одного з моїх добрих знайомих, і я запрошений до неї на свята, а впрочім, дано мені свободу приїздити коли хочу, та тільки що не можу вибратися. А видівся я з нею всього раз, всього з півгодини. Славна дівчина, було б з неї дві такі, як Ви, і ще би, може, дещо трохи лишилося». Трохи гумористична характеристика, проте Франко вмів критикувати не тільки твори своїх колежанок, а й їхню зовнішність. Наприклад, він так охарактеризував Уляну Кравченко (до речі, у тому ж листі, де вперше запитав про Ольгу Білинську): «Ви мені зовсім не сподобались. Взріст зависокий, руки закороткі, очі не блискучі». А ось «компліменти» Климентії Попович: «Я представляв Вас собі фізично більш розвиненою, сильнішою... Тепер я не дивуюсь, для чого в деяких Ваших віршах нема міри фантазії, – се конечний вплив слабкого організму» (лист між 14–15 травня 1884 р.).

Ольга Білинська, очевидно, дуже вразила занадто критично налаштованого супроти жіноцтва 27-літнього «знателя» жіно-

чих прикмет. Приблизно через місяць після знайомства Франко дарує новій симпатії оправлені в однім томі дві книжки: «Жіноча неволя в руських піснях народних» і «Захар Беркут» – з такою присвятою:

*Тобі, що власною рукою  
Собі здобути вміла долю,  
Робітниці на світла ниві,  
Я шлю «жіночу сю неволю».  
Най світло, сіяє Тобою,  
Поранньов заблісне зорею,  
Що нам віщує дні щасливі!  
Най плоди принесе твій труд!  
І по життя Твого дорозі  
Най злоте жито, чудні рожі  
Неув'ядаючі цвітуть.*

Не зацвіли «чудні рожі» на життєвій дорозі Ольги Білинської. Натомість розквітло весняним цвітом кохання. У березні -- квітні 1884 р. вона – Франкова наречена. Проте все, як хутко почалося, так само хутко й скінчилося. «Ми не зривали, а розійшлися добровільно», – згадувала Ольга пізніше. І до того ж – «так цілком тихо», як бажала вона відбути власний шлюб, навіть без весілля.

Що ж спричинило розрив Франка з Ольгою Білинською? М. Возняк вважає, що «життєва незабезпеченість». Учений відшукав у архіві Франка листи Ольги Білинської і на їх основі опублікував статтю під промовистим заголовком: «Із страху перед життєвою незабезпеченістю. Коли розходились Іван Франко й Ольга Білинська» (Назустріч, 1937, № 11). На превеликий жаль, Франкові листи до Ольги Білинської не збереглися. Це одна зі загадок любовної історії. Ольга Білинська не мала жалю до Франка. Ставилася до нього з глибокою шаную, однак листів не зберегла. Чому? М. Білецька засвідчує, що коли дійшло до розриву, то говорили про взаємне повернення листів. Можливо, Ольга відіслала листи, Франко їх знищив (чи хтось інший?),

а сам Ольжиних листів не повернув? Чи це вірогідно? Знаючи про Франкову химерну вдачу, не можна цілком відкидати й такого припущення: ця таємниця, либонь, ніколи не буде розкритою... Отож головним документальним джерелом взаємин Франка Ольгою Білинською досі залишаються її листи, на яких і ґрунтується стаття Возняка.

Із цих листів, як із окремих камінчиків, можна викласти ліричну мозаїку взаємин двох молодих людей, де вона – скромна провінційна вчителька, а він – геніальна особистість, якій, проте, ніщо людське не чуже. Щоб викликати ревності у своєї приятельки, він повідомляє про намір «оженитися з поеткою». Ольга, очевидно, настільки певна себе, що не сприймає цього серйозно, іронізує («то-то – добре буде») і запрошує свого обранця якнайшвидше приїхати до неї у Цішки, «котрі стужилися за певним Іваном». Далі вона, відповідаючи коханому на пропозицію зробити весілля за свій кошт, висловлює думку, щоб обійтися зовсім без нього, «так цілком тихо», коли немає на це засобів. Тут же подає, так би мовити, громадську думку про їхні взаємини: пані Дуткевич радить їй купити «льос» (лотерейний квиток) і виграти значну суму, бо без того буде зле. Потім висловлює побажання, щоб присвячена п. Озаркевичевій праця була надрукована вже після одруження Франка з Білинською, а не перед тим. Далі турбується, чому наречений не приїхав, «чи просто боявся негоди чи щось інше?»... Це все – невеличкі хмаринки на загальному погідному небосхилі ліричних взаємин. Та у наступному листі Ольги Білинської він захмарений уже дужче. До цього спричинився сам адресат, напередодні приславши, за Ольжиним висловом, «солодкого віршика». Отож з'являється гірка іронічна нота, бо вірш отой сакраментальний чи й не став кульмінаційним пунктом у взаєминах закоханої пари: вірш був насправді ніскільки не солодким, а дуже і дуже гірким, це Франкове «видіння» майбутнього родинного «щастя»: він у могилі, а його вдова з дрібними дітьми попідтинню простягають руку за милостинею. Чи не оригінальний передвесільний подарунок, цей «солодкий вір-

шик»? Він мусив «зранити серце ніжній дамі» (Леся Українка), та ця «дама мала панцир і міцніше його стиснула», щоб дали відбивати удари неприхильної до неї Долі. А вона виступала то в образі свояка Коцовського, який плів інтриги, щоб розлучити родичку з Франком (навіщо йому було це потрібно?), то в постаті впливового пана Рогальського, який відверто заявляв Ользі, що у випадку одруження з Франком вона не дістане ніякої вчительської посади у Львові, навіть із кваліфікаційним іспитом. Коло звужувалося, дівчина доходить висновку – треба розійтися. Єдине хвилювало: невже Франко не захоче бачити Ольги більше? Вона висловлює надію, що, може, так усе ж не буде, і залишаться колишні наречені друзями.

Та це вже стало початком кінця. У наступному листі – згадка про ще одного пана Фонка, який міг би теж допомогти з Ольжиним працевлаштуванням (тобто неодмінною умовою її одруження з Франком), однак пан не захотів. Тому так драматично звучить прохання нареченої до Франка – приїхати до неї ще раз, бо, може, це остання жертва заради неї.

І справді, це було «все». Згодом – тільки напівофіційні звертання з подякою за книжки, підписані «съ поважанемъ О. Билиньська». За спогадами М. Білецької, була ще одна зустріч у Дібрівлянах, куди переїхала працювати Ольга, але вона нічого не змінила у взаєминах двох молодих людей.

Хто ж винен, що так сталося? Найменше – Ольга. Із її листів яскраво вимальовується образ самовідданої, люблячої дівчини, яка достойна йти поруч із Франком. Вона надзвичайно щира, скромна. Відверто пише про свою нехіль до листування, про те, що воліє ліпше говорити, ніж писати («сказати малабим децо о тім, а писати не умію»). І коли б вони з Франком розійшлися, то вже було би одне добре, – що не треба буде морочитися з листами! Не прагне виглядати розумнішою, ніж є: відверто зізнається, як мучиться над Шекспіром, і вже би давно його покинула, «якби не Коцовський, котрому на злість хочу все прочитати». А при тім вона може зректися суто зовнішніх атрибутів, таких важливих для міщанства, – навіть від весілля

відмовляється і не претендує на славу, щиро турбується, аби Франко не подумав, ніби вона вимагає присвячувати твори їй, а не Озаркевичевій. Ольга надзвичайно врівноважена, тактовна, позбавлена зайвої нервовості і має незле почуття гумору – на Франкове повідомлення про намір «оженитися з поеткою» реагує своєрідно: як добре, що вже під час посту прийшла йому така охота, відтак іще вони мають час побачитися перед тим.

Проте відчуває глибоко, хоч і приховує ці почуття: то не вона, Ольга, а Цішки «затужили за певним Іваном». Ольга турботлива, ніжно любляча, не ображається, коли наречений не з'явився через погану погоду: «мусила бим бути без серця зовсім, аби Вас в таку дорогу витягати до Цішок». Журиться станом Франкового здоров'я і дорікає собі за це, хоча не скидає провини з нього. Ольга Білинська енергійна, діяльна (див. присвячений їй вірш Франка), всіляко намагається отримати роботу у Львові. Та дарма. Мусили розлучитися. І саме тоді найбільше виявляється шляхетність Ольги – вона прагне покінчити з тією історією так, щоб Франкові було легше, а їй – не тяжко. Це останнє, либонь, – для Франкового заспокоєння, щоб його не мучило відчуття провини перед Ольгою.

Отож Ольжиної провини у тій історії немає зовсім, а як і є, то найменша. Чия ж найбільша? Їхнього найближчого оточення. Свояк Коцовський розповсюджує «клевети», панство Дуткевичів вельми дивується з Ольжиного наміру віддатися за Франка, пан Рогальський і пан Фонко рішуче відмовляють дівчині в протекції в тому випадку, якщо вона здійснить свій зухвалий намір.

А провини Франка? Нехай невелика, але вона є. В Ольжиних листах відображений не тільки її виразний автопортрет, а й дрібними штрихами накреслений інтимний портрет Франка. Він не збігається з нашим звичним уявленням про нього як про натуру діяльну, тверду, незакомплексовану. Вражає пасивність Франка. Він не допоміг Ользі знайти роботу чи якимось іншим чином закласти матеріальні основи майбутньої сім'ї. Несподівано довідуємося, що Франко був не проти трохи понервувати



наречену, навмисне викликати в неї ревності. Чого варта заява «оженитися з поеткою»! Думалося про бурхливу реакцію: а може, Франко просто випробовував другу Ольгу, бо ж перша (Рошкевичівна) була дуже «заздрісною» (ревнивою), і Франко неодноразово жартома трішечки її «заводив», примушуючи ревнувати навіть до Олени Пчілки. А намір присвятити тій же Рошкевич, тепер Озаркевич, твір перед самісіньким шлюбом із Білинською? Однак друга Франкова наречена вміла пробачати милому ці невинні, хоч і жорстокі жарти. Розуміла дистанцію між Франком і собою, не злякалася, що її геній при всім тим «є каприсьний чоловік». Дещо несподівано виглядає і Франкове рішення ніколи більше не зустрічатися після розриву. Знаємо ж бо про його наполегливий пошук порозуміння з О. Озаркевич, про мало чи не тридцятилітню (!) вкрай заплутану лінію взаємин із Целіною Журовською-Зигмунтовською, а тут відрізати – і край.

Була спроба пояснити таку рішучість «нещасливою різницею в переконаннях» (О. Дей, Н. Корнієнко). Однак потім іде фраза: «А Вас то вже так собі представляю, як якого невинно на смерть засудженого». Очевидно, йдеться не про соціалістичні чи якісь інші політичні переконання, а про Франкову нещасливу впевненість у тому, що одруження принесе йому ранню смерть і горе, злидні – аж до жебрацтва – майбутній дружині й дітям. Оце був той Франків комплекс, який фатально вплинув на його долю. Академік Возняк визначив його як «страх перед життєвою незабезпеченістю». Так, але не цілком. Чому ж тоді у листі до Юзефи Дзвонковської Франко пише: він просить її руки тільки тому, що вважає за бідну. Коли б вона була багатою, він би ніколи того не зробив. І справді – чому ж боявся незабезпеченості з О.Рошкевич, А. Павлик, О. Білинською, а з Ю. Дзвонковською – ні? І чи розійшовшись з О. Білинською 1884 р., Франко став більше матеріально забезпеченим через рік, коли почав просити руки О. Хоружинської? Отож тут діяв страх не просто перед матеріальною незабезпеченістю, а страх юнака перед одруженням узагалі. У 1879 р. Іван, маючи

22 роки, просто не був морально готовий до одруження, тому й розійшовся з О. Рошкевич. Подібне трапилося і 1884 р. з ним, 27-річним. Щоправда, можна допустити, що А. Павлик і О. Білинську Франко не кохав, але ж Рошкевичівну так кохав, що аж дістав вилив крові у день її весілля! Проте одружитися не запропонував: «Моя доля – вітер у полі». А Дзвонковській запропонував! Тут виявляється ще один комплекс, що його називають «комплексом Бальзака». Юзефа Дзвонковська, Целіна Журовська, Ольга Хоружинська – що є спільного у цьому ряді жіночих імен? Перші дві – польки, шляхтянки, надзвичайні красуні, які з погордою (жертвоність Дзвонковської – чи це не гарна легенда, автором якої був сам Франко?) відкидають хлопського сина. Третя також аристократка, хоч і українка, але ж із-за кордону. Ось це вже справжній Франків фатум.

Тепер про те, що деякі вчені літератори вважають єдино важливим: який відбиток мала любовна історія Франка з Ольгою Білинською у його творчості? Майже ніякого. Крім уже цитованої присвяти (дивно, чому ті вірші такі нездалі – невже був настільки закоханий і щасливий, складаючи їх? Бо ж знаємо: Франко, щоб творити шедеври інтимної лірики, мусив бути нещасливо закоханий, тому він сам собі ці «закохання» й придумував) – один-єдиний отой «солодкий віршик», якого Франко під назвою «Думка» опублікував того ж 1884 р. у «Зорі». М.Білецька вважає, що «випадково», але не пояснює, як це можна «випадково надрукувати». Отож повірити у цю «випадковість» важко. Тим паче, М. Білецька не знала (тому й обурювалася: хто ж то посмів!), що Франко (сам!) змінив назву на – «Олі», спокійнісінько перекреслив дату 24 лютого 1884 р., написав «1886 рік» і подав його до збірки «З вершин і низин». Як зазначав академік Возняк, це мало засвідчити: вірш присвячений дружині, а не колишній нареченій. Найцікавіше, що даруючи 1913 р. збірку В. Щуратові, Франко точно відтворив дату. Отже, пам'ятав і день створення вірша і ту, якій він був присвячений.

Ще один вірш міг би пов'язуватися з О. Білинською – «Раз

зійшлися ми случайно» зі збірки «Зів'яле листя». Принаймні, М. Білецька вважала, що це спогад про останню зустріч розлученої пари у Дібрівлянах. Академік Возняк це заперечує: «Хоч яка складна генеза «Зів'ялого листя» Франка, тяжко в ньому дошукатися згаданого відгомону. Головна героїня «Зів'ялого листя» – це «Целіна Журовська, заміжня Зигмунтовська». Так, Целінина присутність у «Зів'ялому листі» безсумнівна. Однак навряд чи можна стверджувати, ніби вона – єдина натхненниця найатракційнішої збірки в українській літературі. Знайдено у ній і відгомін першого Франкового кохання. А сенсаційна знахідка І. Денисюка та В. Корнійчука щоденника самогубця, який існував насправді і надихнув Франка на кілька сторінок у «Зів'ялому листі»? То чому ж не можна припустити існування й інших джерел Франкового натхнення? Що Ольга Білинська є адресаткою вірша «Раз зійшлися ми случайно», – того стверджувати безапеляційно не можна. Але чи нею є саме Целіна Журовська? Це також піддається сумнівові. Читаємо такі рядки: «Я питав про щось таке, що й не варт було питать, говорив щось про ідеї...» Про які ж ідеї міг говорити Франко з Журовською-Зигмунтовською? Уся дальша історія їхніх взаємин, зокрема листування, засвідчує: мислення цієї фатальної красуні вище рівня служниці не піднімалося. До речі, майже поряд із цитованим віршем у «Зів'ялому листі» вміщено ще один шедевр «Твої очі, як те море». Вірш, можна сказати, «на слуху». Проте ніхто, здається, не звернув уваги, що це єдиний датований вірш на всю збірку (16. IV. 1883). Безсумнівно одне: не Целіна, з якою Франко познайомився лише 1885 р., була натхненницею цього вірша.

Отож можна погодитися з академіком Возняком, що генеза «Зів'ялого листя» складна. Ще складніша справа – відвоювати у ньому місце скромній Ользі Білинській. Це не можливо. Та й не потрібно. Проте досліджувати сторінки інтимної Франкіани цікаво й необхідно для того, щоб Франко став нам зрозуміліший і ближчий, щоб «хрестоматійний глянець» не затуманював його трагічного й величного обличчя.

1995

## ФРАНЦУЗЬКА ПОМАНА

Наприкінці 1883 року Іван Франко написав Улянці Кравченко листа, у якому вималював свій омріяний жіночий ідеал. Щоправда, Франкова приятелька претендувала на щось більше, ніж приязнь, і тому мала погану звичку вирізати з Франкових листів усе, що їй не подобалося. Таку операцію вона проробила і з цим листом, проте, на щастя, так, що розібрати дещо все-таки можна. Отже, які жінки імпонували Франкові? А такі, «... котрі би не тільки не спиняли мужчину від <...>ої борби, але, протівно, зігрівали його до неї, захоочува<...> му в ній товаришили». Ніби нічого нового – згадаймо, як гостро реагував і в листах, і в віршах зовсім юний Франко на спроби Ольги Рошкевич хоч якось погамувати його буйний політичний темперамент. Та читаймо далі: «Я знав одну таку жінчину... Я донині споминаю її як святу, хоч вона жиє, тільки що далеко, в Парижі чи десь там в Франції». Це вже цілковита несподіванка, більше – сенсація! Значить, наприкінці 1883 року не Ольга Рошкевич і не Юзефа Дзвонковська були для Франка ідеалом. Ним була прекрасна незнайомка в Парижі чи у Франції, і вона зуміла так міцно засісти у Франковій душі, що він, розлучившись з нею, «споминав її як святу». Що ж це за жінка?

Упорядники 48-го тому Франкових творів до слів: «Я знав таку жінчину» – подають примітку: «Д. Лукіянович, який опублікував у п'ятому збірнику «Іван Франко. Статті і матеріали» листи І. Франка до У. Кравченко, зазначає, що в листі ножицями вирізане ім'я «Марія». Можливо, це та Марія, про яку І. Франко з похвалою писав до О. Рошкевич від 2 січня 1879 р.». Так, Д. Лукіянович дійсно стверджував, що ножицями вирізано ім'я «Марія». Та звідки він міг знати, що там вирізано саме ім'я «Марія», а не якесь інше? Очевидно, відомості подала особа, яка й проробила оцю процедуру з вирізуванням, тобто Уляна Кравченко. А чи можна йняти їй віри? А може, вона хотіла свідомо завести дослідників Франкової інтимної біографії в

глухий кут? І їй, либонь, це вдалося. Чи то виконуючи забаванку Уляни Кравченко ( а вона ж бо, як відомо, вимагала ні більше ні менше, як обезсмертити її разом з Франком у драмі «Мирон і Марта»), чи припустившись несвідомої помилки, публікатор Франкових листів висловив нічим не вмотивовану гіпотезу про зв'язок цитованого листа до Уляни Кравченко з листом до Ольги Рошкевич від 2 січня 1879 року. Насправді ж ніякого зв'язку між ними не існує.

У листі до Ольги Рошкевич Франко намагається погамувати «заздрість», тобто ревності, від яких дуже страждала (а може, і мала для цього підстави?) Ольга. Він перераховує за пунктами (sic!) усіх жінок, які бували в нього останнім часом, окрім Анни Павлик («заздрість» до неї з боку Ольги – то предмет розмови в іншому листі). Таких пунктів три. Під першим пунктом значиться Ольга Косачева, сестра Михайла Драгоманова, під третім – служниця, яка приходила замітати і мити підлогу. А під другим: «Марія – се така собі певна Марія, проїжджа з Варшави, полька, соціалістка, дівчина літ коло 22, не хороша, але дуже говірка, розумна, емансипована. З неї справді можна бачити примір того, які жінчини є в Росії. Була у мене раз, я у неї в готелі два чи три, все в товаристві – бавила тутка два дні».

Навіть коли припустити, що Франко, аби розвіяти Ольжині ревності, додав до лаконічного портрета незнайомки кілька іронічних штрихів, і саме через це абстрагуватися від них, то все ж образ цієї загадкової, однак усе ж дуже далекої від ідеалу емансипантки, аж ніяк не дає підстав, щоб сприймати її «як святу». До того ж Франко, шалено закоханий у час написання листа в Ольгу Рошкевич, не міг нікого сприймати як святу, крім своєї нареченої. І тональність обох епістолярних уривків цілком протилежна: у першому проглядає (хоч і як його понівечила жорстока Уляна Кравченко!) глибоко приховане почуття любові й пошани, у другому – відверта іронічність, поблажливість, хоча й не без відтінку зацікавленості. Це те, що в підтексті, за кадром. Однак і текст не дає найменшого приводу для ототожнення жінок із різних листів. У листі до Ольги

Рошкевич незнайомка – полька з Росії, за листом до Уляни Кравченко, вона живе в Парижі або десь у Франції. Чому полька з Росії живе не в Польщі чи в Росії, а у Франції? Емансипантка Марія була епізодичним персонажем («бавила тутка два дні») у житті Франка, то ж як він міг так певно заявляти, що його ідеал тепер у Франції, коли б справді йшлося про цю невідому Марію? Таким чином, гіпотеза Д. Лукіяновича відпадає. Отже, *cherches la femme*. Де ж саме? У Парижі, у Франції? Ні, краще в поезії Франка.

Коли уважно пошукаємо, то знайдемо. В одинадцятому вірші з циклу «Спомини» зі збірки «Із днів журби» її сліди виявив Ю. Кобилецький. У монографії «Поетична творчість І. Франка» (1946) він пише: «Ось жорстока сцена розправи управителя з жінками (у вірші «Я побачив її...»), яку з жахом спостерігає французженка». Це чи не єдина згадка про цю загадкову Франкову французженку. Щоправда, тут є, принаймні, дві неточності: по-перше, «мужицький товар захопили в траві» два польові, а не управитель (то був завеликий пан, щоб розправлятися з селянами власноручно), а, по-друге, це занадто делікатно сказано: «спостерігає французженка». Ні, вона не спостерігає, вона діє, і то імпульсивно-блискавично:

*Втім, мов бомба, з двора якась дама летить...  
Кричачи, плачучи, польових зупиня,  
парасолькою б'є, від жінок відганя.*

А її мова – це нестримна лавина французьких та зворушливо перекручених українських слів:

*Que ce qu'est que за?<sup>1</sup> Que ce qu'est que за?  
Що тут сталось у нас ?  
Mais pourquoi?<sup>2</sup> Фі, дівчат! Ну, не стидно, Панас?*

<sup>1</sup> Що таке? (франц.)

<sup>2</sup> Але чому? (франц.)

*Mais c'est lasche! C'est affreux!<sup>1</sup>  
Так тручати жінкам!*

Утім літературознавцям 40-х – 50-х років було не до французенок. Головним був класовий підхід, класове розшарування, галицька нужда, галицька біда, її і тільки її мали право розшукувати дослідники в творчості Івана Франка. І знаходили. Як той же Ю. Кобилицький: «Цикл «Спомини» каже нам, що джерелом важкого настрою письменника-демократа є селянське горе і злидні». Навіть надзвичайно проникливий дослідник Франкової поезики С. Шаховський убачає, слідом за своїм попередником, у віршах «Розмова в лісі», «Ось панський двір», «В село ходив» викривальні шевченківські інтонації, що споріднюють їх із поемою «Сон» (монографія «Майстерність Івана Франка», Київ, 1956). Не можна сказати, що таких інтонацій немає в циклі, проте він складається не з трьох-чотирьох, а з дванадцяти віршів, і зміст його далеко не вичерпується соціальними мотивами.

Цикл «Спомини» – то ще одна лірична драма (згадаймо авторську дефініцію «Зів'ялого листя») в поетичному доробку Франка, ще одна love story, точніше, незакінчена спроба переповісти нам цю любовну історію.

Ось пунктири розгортання цієї ліричної драми. У першому вірші (а це вишуканий сонет, як і більшість поезій цього циклу, на довершеність сонетів і терцин якого звернув увагу Є. Кирилюк) поет згадує «минулеє життя», те, що він «не був у нім щасливим», що він хоч жив, та все ж не нажився, не було вдоволення, утіхи, натомість було багато праці, і турбот, і скрут. У другому вірші поет розкриває свій задум:

*Заким умре ще в серці творча сила,  
і дар пісень загложне в тишині,  
немов пахуча та фіалка мила,  
що в'яне у пустому бур'яні [...]*

<sup>1</sup> Але ж це підло! Це жахливо! (франц.)

*оживить ті спомини, що скрила  
ворожа доля у душі на дні.*

І тут же сумнів – чи знайдуться сили, щоб «пережити знов ті любі хвилі і виплакати піснями їх отут»? А далі цілком несподіване признание:

*О, бо і я зазнав раз щось такого,  
Що хоч ще повним щастям не було,  
та дуже близьке вже було до нього [...]   
тоді пізнав я, що в житті за смак  
і чим бува любов, святее диво.*

І тільки тут, нарешті, починає розмотуватися клубок давніх споминів:

*П'ятнадцять літ минуло. По важкій,  
завзятій боротьбі я опинився  
побитий, хорий. У тишу, в спокій  
я на село із міста схоронився.*

Чому треба було ховатися, утікати? Бо «зблідли давні ідеали», колір світу «змінився з рожевого на чорний». Настало розчарування в людях, і тому не варто боротися за кращу їхню долю, «у бій іти, як в дим, // ті, що терплять, варт того, щоб страждали». Як це нагадає настрій героя «Intermezzo» М. Коцюбинського. (це проникливо відчув С.Шаховський)!

Наступні поезії підтверджують подібність обох творів. Далі у Франка – «Маленький хутір серед лук і нив ... отам я в простій хлопській хаті жив». А ліс «шумом серцю на сон дзвонив і сум по травах розносив луною» – образність теж у ключі М.Коцюбинського. Як і остання фраза цього сонета-шедевра : «Природі-мамі до грудей прилинь». Це вже п'ятий вірш і ніяких тобі соціальних мотивів. Вони сакраментально зринають у шостому вірші, який справді можна було б долучити до циклу «Галицьких образків»: «В село ходив. Душа болить і досі». І далі



кілька гнітючих жанрових картин: там конає самотній дідусь у хаті, бо всі на жниввах, там сваряться дві сусідки, там корчма – «зіпсуття едем, добробуту руїна, гріб моралі», нарешті, податкова езекуція. Чаша поетового терпіння переповнюється, він мусить утікати «в пустиню, в поле, в ліс»... І який же висновок із тих жахливих картин? Боротьба із суспільним злом нагадує «стать дитини», що море черпає ложкою, отже, навіщо боротися? Ніби зовсім не каменярска сентенція...

Сьомий вірш посилює гнітюче враження, бо ж тут Франко подає образ ненависного йому панського двору, з ненавистю й огидою таврує «се гніздо культури», що «з села всі соки ссало».

Це негативні емоції, яких поет прагне позбутися. І тому знову втеча: «Найгірше я людей боявсь тоді і обминав їх, мов болючу рану». І далі образ того лісу, точніше, гаю: «Привіт тобі, мій друже, вірний гаю». Та інтермецо, як і в Коцюбинського, переривається появою людини в десятому вірші з прозаїчною назвою «Розмова в лісі». Це справді діалог поета зі злісним, цілком побутовий, заземлений, некваплива балачка про те, що цей селянин мусить відбирати верети в сільських дівчат, щоб вони не ходили в ліс жати трави для своїх корів, про старого графа, який десь на чужині гайнує свій маєток, і раптом у розмові (дискурсі!) з'являється елемент інтриги. Злісний повідомляє, що в маєтку поселилася якась дивна істота:

*Якесь таке, ні птах, ні риба, ні жона,  
ні панна, та й говорить не по-нашому,  
мов та синиця цвенькає, пищить, вищить,  
в долоні плеще, всюди скаче, бігає,  
всьому дивується, раз плаче, раз смієсь.  
Мале таке і утле – взяв би, бачиться,  
в долоню й другою долонею прикрив,  
а всюди того повно – двір, гумно і сад,  
шпихлір, і корчму, й тік – все чисто навідить,  
усякого зачепить, всім цікавиться –  
ну, сказано, помана, ще й французькая.*

Мусила б зацікавити нашого поета, та він гордо відмовляється від знайомства з нею. І от вже в передостанньому вірші циклу він побачив її:

*не в зеленім садку,  
не в салонах шумних, не в ряснім цвітнику,  
не в товаристві дам, і панів, і музик—  
серед баб і сіпак я почув її крик.*

І далі йде вже згадана сцена з польовими, відібраними в жінок коровами, заплаканими дівчатами, яка закінчується щасливо для селянок (завдяки втручанням ексцентричної французької – «я до граф напишу!» – корів відпущено), а для поета? Ми не знаємо. Знаємо лише, що серце його «полонила на все» ота невідома французька прекрасна дама, яка завважила нарешті молодого хлопця, мимовільного свідка її такої зворушливо-кумедної, але ж якої сміливо відчайдушної (по-французькому-бо!) жіночної атаки на жорстоких кривдників знедолених:

*Кричучи, плачучи, польових зупиня,  
парасолькою б'є, від жінок відганя.*

Відігнала, захистила беззахисних – перемогла! – а відтак звернулася до незнайомого юнака: «Ви студент?» І так само навально-стрімко здобула ще одну блискавичну перемогу. «Та вже серце моє полонила на все», – меланхолійно констатує подоланий. Ця його фраза мала б слугувати інтригуючою зав'язкою любовної історії, у якій мали б розгорнутися перипетії того дивовижного почуття, «що хоч повним щастям не було, та дуже близьке вже було до нього». Проте Франко, усупереч тому, що так «іще б хотів простерти крила // і побуяють свобідно в вишині, // і оживить ті спомини, що скрила // ворожа доля у душі на дні»; усупереч тому, що так довго підводив нас до основного сюжету ( бо ж усі десять попередніх віршів – лишень пролог до ліричної драми), раптово обриває нитку оповіді. Неочікувано зав'язка стала кульмінацією. А розв'язкою – завершальні терцини:

*Я не скінчу тебе, моя убога пісне,  
в котру бажав я серце перелить  
і виспівать чуття важке і млісне,*

*все, що втіша, і все, що веселить,  
всі радощі шаленого кохання,  
все пекло мук, що й досі груди в'ялить.*

*Мої ви сльози, і мої зітхання,  
і пестощі короткі, й довгий жаль,  
надії і зневіри колихання,*

*не перелити вас мені в кришталь  
поезії, немов вино перлисте,  
ні в римів блискітливу емаль!*

*Мов дерево серед степу безлисте  
в осінній бурі б'ється і скрипить  
і скрип той чує поле болотисте,—*

*отак тепер душа моя терпить  
слаба, безкрила, холодом пририта,  
мов ластівка у річці зиму спить.*

Залишиться навіки загадкою, чому Франко обірвав цикл «Спомини». Обірвав на найцікавішому місці. «Я не скінчу тебе, моя убога пісне», – констатував без жодних пояснень. Образ слабої, безкрилої, холодом прибитої душі, що «мов ластівка у річці зиму спить», увінчує цю незакінчену ліричну драму Франкового кохання.

Ми можемо лишень висловлювати певні здогади щодо її часово-просторових параметрів. Отже, де і коли могла відбутися зустріч Франка із «французькою поманою»? Насамперед – коли. Майже всі дослідники, що писали про збірку «Із днів журби», відштовхуючись від року публікації, мінорну її тональність пов'язували із сумними Франковими пережиттями і життєвими негараздами 1897–1898 років (конфліктом із польською,

а згодом з українською громадськістю, невдачею на виборах до сейму etc.). Однак, якщо той чи інший вірш уперше вміщений на сторінках книжки, яка вийшла в світ у 1900 році, він не конче в цьому чи попередньому році мав бути написаний. М. Мочульський не просто так назвав «Із днів журби» «щоденником Франкової душі». Мабуть, саме цим щоденниковим записам слід вірити. Зокрема тоді, коли в однойменному циклі читаємо: «Не довго жив я ще, лиш сорок літ», значить, ідеться про 1896 рік. Коли ж далі натрапляємо вже в «Споминах» на «П'ятнадцять літ минуло», то можна зробити висновок, що дія ліричної драми відбувалася в 1881 році.

А тепер – де. Де перебував Франко в 1881–1883 роках? У рідних Нагуевичах, куди пригнала його зі Львова безпросвітна нужда («довги стоять по кутках і гавкають»). Мусив займатися важкою селянською працею. У листі до І. Белея пояснює, чому довго не відписував: «Досі не було часу – робота в полі коло вівса, котра раз у раз перебиває мені роботу коло «Фауста». В іншому листі до цього ж адресата зізнається: «От і я, Бог бачить, досить занятий, цілими днями то коні пасти, то коло сіна, то в ліс, вечором у нас не світиться, а хоч би й світилося, то чоловік змучений, як сто чортів, – а все-таки я часом урву хоч настільки часу, щоб написати яку-небудь статейку або прочитати дещо». «Статейки» були серйозні – філософські («Мислі о еволюції людськості»), економічні, літературознавчі (про «Гайдамаків», про політичну поезію Шевченка, про жіночі типи в того ж Шевченка), а ще художня творчість («Борислав сміється», вірші), переклади з Гете, Гюго, чеської поезії, інтенсивне листування з Белеєм (вони ж бо разом видають «Світ»), з Драгомановим, Павликом. Отже, інтенсивна заповненість буднів фізичною й інтелектуальною працею. Коли ж тут могло знайтися місце для «свята кохання»? Хіба на самому початку перебування в Нагуевичах. Відразу по приїзді, наприкінці весни 1881 року, Франко захворів на тиф і не був здатний до важкої селянської праці, очевидно, що мандрував – спочатку «в село ходив», після чого душа мусила довго щеміти від побачених картин сільської

«ідилії»; потім до панського двору, де пригадалися давні кривди; далі вітався з вірним другом, повірником найкращих дум – гаєм, де зустрівся зі злісним, який сповістив його про появу (прояву?) в панському дворі «французької помани». І нарешті фатальна зустріч зі «святою жінчиною», яка залишила такий слід у Франковому серці.

...Вона повернулася до своєї Франції, але він її не забув. Очевидно, це про неї писав по свіжих слідах у листі до У. Кравченко в 1883 році. Мелодія молодого кохання тихою луною обізвалася через « п'ятнадцять літ» у збірці «Із днів журби». Ця «вічна загадка любові» Франка до прекрасної французьки ніколи не буде розгадана, проте завжди хвилюватиме своєю таємничістю.

1998

## ПЕРША І ОСТАННЯ ЛЮБОВ

Склалася думка, що найбільша загадка Франкового кохання ховається в рядках (чи, може, поміж рядками?) найславнішої його збірки «Зів'яле листя». Однак не менше таємниць зачалося і в збірці «Із днів журби». І найбільша загадка – хто ж вона, та жінка, що надихнула поета на таку щемливо-прекрасну інтимну лірику?

Ми вже пробували шукати її, жінку, і знайшли: прекрасну, ексцентричну, загадкову французьку, втілення невичерпної енергії («живе срібло») й непогамовного альтруїзму (беззастережно кидається на захист скривджених жінок), химерну істоту, що навалює, стрімко, раптово, як спалах блискавки, полонила Франкове серце. Поет мав намір розповісти нам у циклі «Спомини» про свої «радощі шаленого кохання», проте, «чим була любов, святее диво» для всіх і чим була одного разу в житті для нього, та не скінчив своєї сповіді, несподівано обіравши її в найцікавішому місці, і то на самому початку, на

моменті зустрічі з «французькою поманою». А що було далі, ми можемо тільки здогадуватися, про це не пишеться в жодній, найретельнішій Франковій біографії. Либонь, ніколи не буде названо ім'я ліричної героїні циклу, де кожна строфа дихає любов'ю і таємницею. Але що цікаво: тут же, у цьому циклі, серцевинному у збірці «Із днів журби», міститься ключ до ще однієї Франкової любовної історії. У VIII вірші, що починається рядком «Найбільше я людей боявся тоді» знаходимо фразу: «О я боявся їх, немов докору, мов зрадженої любки тихих сліз», і вона, ця фраза, є знаменною. Це справді ключ, яким можна спробувати відімкнути ще одну (а може, і єдину, чи, принаймні, найважливішу) таємницю Франкового серця. Отже, повторимо ще раз, дещо модифікуючи: «Боявся... докору... зрадженої любки тихих сліз». Можна помітити, що фраза розпадається на три компоненти: 1) боявся; 2) докору, тихих сліз; 3) зрадженої любки. Це могло б мати вигляд такої формули: боявся (чого?) – докору, тихих сліз (чий?) – зрадженої любки.

Насамперед слід зазначити, що ця формула не має ніякого відношення до ліричної героїні «Споминів». Бо, хоч і обірвав раптово поет пісню свого таємничого кохання, хоч у заключній поезії циклу каже про «чуття важке та млисте», про «пестощі короткі, й довгий жаль, надії і зневіри колихання», усе ж виразно вияскравлений ліричний портрет героїні-француженки, такої собі метеликоподібної істоти, екзотичної пташки, що невідомо як залетіла в нагуєвицький двір, аж ніяк не сполучається з докорами, тихими сльозами, зрадою. І ніяк не в'яжеться з ліричною преамбулою love story, що виглядає так:

*У біднім прозаїчнім тім житті  
се був момент казочний і кипучий,  
се був неначе той брильянт блискучий,  
що хтось найшов загублений в смітті.*

Отож, як бачимо, тут тональність зовсім інша. Рядок про страх перед тихими сльозами зрадженої любки зовсім з іншої

«опери», він є відлунням першого циклу, що й дав назву збірці – «Із днів журби». Весь той цикл – то справді журба<sup>1</sup>, самі рефлексії – особисті, філософські, громадські, всілякі, хоч їх ніби завзято відкидається, але вони є. Нікуди від них не подінешся, як від олов'яних сірих хмар, що «небозвід весь залягли»:

*Дарма втомлене серце  
б'ється, мов у клітці рись:  
«Нам тут добре, відпочинем!  
А ти плач собі й журишь.*

...Дванадцять віршів суцільних рефлексій. І з них рівно половина – на тему трагедії серця. Це вірші II, IV, V, VI, VII, XII. Однак влада «кохання без тями» настільки сильна, що оживає воно легеньким натяком у наступному циклі «Спомини» і розпросторюється в двох великих сюжетних віршах (VIII, XI) заключного циклу «В плен-ері». Хоча сюжетними є, либонь, усі любовні вірші збірки, чи точніше було б сказати, що тут чітко простежуються дві любовні сюжетні лінії, пов'язані з двома жінками. Про один із сюжетів уже йшлося вище, а тепер про другий. Його б можна було зобразити в вигляді своєрідних тез: 1. Розшукую твій слід; 2. Твої пекучі сльози мені стукочуть по душі; 3. Тінь покійної любові; 4. Не гоїться рана; 5. Боюся твого ока, твоїх уст, твого лица; 6. І досі в серці гомонить одно маленьке словечко: Слухай!; 7. Тихе, нездобуте щастя вбогее моє! Вбите! Втоплене!; 8. Мигнув сей чудовий образ і щезає, і зника.

Це тільки схема, але ж чи тільки схема? Ні, це кардіограма поетової душі. Спробуємо її розшифрувати. Отже, Він (якось не випадає називати його ліричним суб'єктом) згадує Її («В парку є одна стежина»). Він іде стежкою парку, де колись зустрічався з коханою, де, як йому здається, можна ще «в піску сріблястім» завважити її слід, де стоїть лавка, на якій прощалися востаннє.

<sup>1</sup> Як зазначає А.Крушельницький: «Взагалі про ліричні вірші у збірці «Із днів журби» треба сказати, що се найбільш сумна поезія І.Франка».

«Парк – стежка – лавка» – отака собі «тріада», що складається з позірно буденних понять, однак вони є своєрідними емоційними сигналами поетової туги і болю, причім розташовано їх по лінії наростання: лавка є тим образним пуантом, що втілює невтішний розпач душі – «се Кальварія моя». Тобто ота лавка ніщо інше, як парафраз каяття, сповіді, мук сумління. Таким є настрої цього заспіву центральної любовної лінії збірки «Із днів журби», яку М. Мочульський назвав «щоденником Франкової душі».

Підемо далі сторінками цього щоденника. Мотив провини наростає («Коли часом в важкій задумі»). Серед ночі «легенький стук в вікно чи двері потоки мрій перерива». Маємо тут справу з однією з Франкових галюцинацій, які можна знайти не лише в його поезії, а й у прозі, згадаймо «Перехресні стежки» чи «Великий шум», про що так яскраво писав той же Мочульський. Легенький стукіт асоціюється із загибеллю друга в далекім краю, із плачем рідного брата над прадідівською скибою, але ж потім виринає в уяві образ чарівного кохання, голубки, що «тихо плаче у тиші», і саме її «пекучі сльози стукочуть до душі» поета. Отже, знову комплекс провини, каяття. І звідси галюцинації.

Та галюцинації навідуються не щоночі, гірше коли за Ним постійно ходить «тінь покійної любови» («Де не піду, що не почну»). Цей постійний супровід «кождей сміх, момент утіх тьмить хмарою сумною». Виникає протест: «Чого від мене хочеш?» Але він марний: кохана так тужить за Ним, що її тінь постійно вкрива Його «все хмарою сумною». І від тієї туги й болю немає порятунку, хоч і спричиняє їх усього лише тінь.

І саме тому «не гоїться рана» («Не можу забути!»). Тут уже сам-один пронизливий зойк – над усім панує біль і розпач, яких не гоїть ніщо, «хоч сонечко гріє і зірка рум'яна цілує». Тричі повторене «не гоїться рана» нагнітає до краю любовні почуття, які не ослабли, а стократ посилюються після довгої розлуки: «хоч стратив давно вже, щодня тебе трачу». Проекція в минуле (давноминуле!) воскрешає незабутній образ «дівчини коханої»



і жагучого «кохання без тями». Не існує опозиції «минуле-сучасне». Ці часові категорії ніби змішуються, вони співіснують як тотожні величини, що плавно переходять в іншу – віртуальну реальність («Вже три роки я збираюсь»).

Він прагне побачити її ось уже три роки і не може відважитися на цю зустріч: «Я боюся твого ока, твоїх уст, твого лиця». Біль, розпач (емоційно передані так гостро, що відчуються майже фізично) ніби відступають на задній план, продовжуючи залишатися загальним тлом для всеосяжного почуття провини перед далекою (у часі та просторі) коханою. Відбувається уявний двобій супротивних уявлень про долю найдорожчої колись і тепер істоти. Перший варіант щасливий: пишна врода коханої «в незів'ялім повнім блиску», усміх на її устах, веселий сміх, розмова – це все прикмети «гордощів тривкого щастя». Але цей варіант поступається іншому рол – нещасливому: «вписалися турботи й сум у тебе на виду», «приглух твій срібний голос», «надламаний твій хід», «на лиці твоїм побачу частих сліз гарячий слід». Якби здійснився отой перший варіант, Він чувся б щасливим: «Твоїм щастям, наче сонцем, я би серце грів слабе... і забув би так тебе». Однак забуття Йому не суджено, стверджується нещасливий віртуальний варіант: «Ти сумуєш, плачеш у кутку». Не може Він слухати невисловлених жалів і докорів, бо чується винним у нещасті коханої жінки. Зустріч відкладається надовго. Назавжди.

Щоб завжди озиватися тугою й болем у розшарпаному поетовому серці. А розшарпувало його не тільки «кохання без тями». Ми солідаризуємося з Л. Луцівим у тому, що в циклі «Із днів журби» переважають любовні мотиви. Але не можна відкидати й думок тих дослідників (Ю. Кобилецький, П. Колесник, О. Дей), які акцентують на інших мотивах, зокрема соціальних (щоправда, це стосується не стільки циклу, як усієї збірки), занадто вже педалюючи на них. Відтак любовна драма плавно переходить у філософське русло («І знов рефлексії»). Чотири філософські вірші-рефлексії (VII, IX, X, XI) підсумовує песимістична строфа:

*Мені не жаль життя, бо що ж воно давало?  
Куди не глянь, усюди браки й діри.  
Робив без віддиху, а зроблено так мало,  
і інших зігривав, аж на кінці не стало  
у власнім серці запалу, ні віри.*

Запалу і віри пробує шукати поет у спогаді про давнє юне чисте почуття. В уяві вимальовується ідеальний образ коханої («З усіх солодких любих слів»).

Знов уявна картина, та цього разу із реального життя, із любого серцю далекого минулого. Це спомин «юних днів, днів весни», спомин про відбірне гроно щирих друзів, «широкий і шумний гурток», і серед нього Вона, кохана, юна, чиста, зі своїм улюбленим словечком «слухай». Але ідилії не вийшло. Вона переходить знову ж таки у видіння. Це єдине слово «слухай», що асоціюється зі срібним дзвіночком, дає поштовх до створення моторошної картини блукань у глибині пралісу змученого мандрівця, якому причувається срібний звук дзвоника, і він, хоч і знає, що «се дзвонить власний страх його, а він, проте, біжить, біжить!» Найдорожче в житті виявилось оманом.

...Перегорнено останню картку любові з циклу «Із днів журби». А далі інший цикл. Інша назва («Спомини»), інша любов, інша жінка, кардинально протилежна гордій, сумній, мовчазній героїні попереднього циклу. Це «живе срібло»:

*Якесь таке, ні птах, ні риба, ні жона,  
ні панна, та й говорить не по-нашому,  
мов та синиця цвенькає, пищить, вищить,  
в долоні плеще, всюди скаче, бігає,  
всьому дивується, раз плаче, раз смієсь.  
Мале таке та утле – взяв би, бачиться,  
в долоню й другою долонею прикрив,  
а всюди того повно...*

Одним словом, «помана, ще й французькая». Але, як уже зазначалося, саме перед зустріччю з цією екстравагантною

незнайомкою герой думав не про неї, а про свій страх перед докорами й тихими сльозами зрадженої любовки. І навіть після несподівано обірваної в найцікавішому місці (зав'язка роману!) другої любовної сюжетної лінії перша любовна лінія не вичерпана й не забута.

Вона озивається в зовсім не любовному, а радше філософському циклі «В плен-ері». Озивається всього двома віршами, але надзвичайно вагомими. І справа тут не в розмірі, хоча вони («Над великою рікою» і особливо «Ніч. Довкола тихо, мертво») значно довші від інтимних поезій першого циклу. І та, і друга поезії мають форму візії, сну чи галюцинації (не забудьмо, що в циклі «Із днів журби» вже була одна). У розвідці «Одно видіння Івана Франка» М. Мочульський, зіставляючи «Над великою рікою» з відповідним місцем із «Перехресних стежок», прийшов до висновку, що це Франкове видіння – «скорше сон, ніж галюцинація», хоча, думаємо, що підстав для такого твердження мало (можливо, це справедливо для роману). Усе ж попри все «Над великою рікою» – це не що інше, як поєднання двох галюцинаторних видінь. На березі великої ріки (Сян?) Франкові (бо це ж таки не хто інший, як він сам) привиджується спочатку завітчана дараба, де «гуляють Радощі, Любов, Краса». І пропливає ця дараба повз нього: «На весільную дарабу я ніколи не попав». А далі – за контрастом – інше видіння, і воно жахливе: хвилі приносять труп утопленої любовки:

*Се ж вона, вона, чий образ  
тузі втихнуть не дає! Се те  
тихе нездобуте  
щастя вбогее моє!  
Вбите! Втоплене! І в воду,  
мов скажений, кинувсь я,  
щоб ловити щастя-трупа...  
Мрія приснула моя.*

Отже, це не сон, а мрія, марево, видиво. Як і в заключній поезії «Ніч. Довкола тихо, мертво», що завершує цю любовну

лінію: «Вона, ця неоціненна перлина людського генія, збудована на галюцинаційнім елементі, в ній записано мистецькою рукою спосіб, яким повстає поетова галюцинація» (М. Мочульський) Справді, поет якось відсторонено, ніби збоку, постійно придивляється до своїх відчуттів, акуратно їх занотовуючи, розкладаючи їх одне за одним, як пасьянс, перед очима читача. Спочатку постає образ нічного міста (Львів?), потім поетового мешкання, де «у тиші при лампі звільна розгортає крила дух» і «стає щораз ясніше в концентрованій душі». Отже, перед виникненням галюцинації душа «концентрується», відтак постає «недовідома гармонія» – «мов у гаї свисти дроздів гілка гілці подає». «В розколісаній уяві» виникає детальний образ незнамого містечка серед гір: у фіолетовій долині, на березі срібної стрічки річки, з жоржинами й айстрами в садках біля низеньких будиночків, серед яких один з дерев'яним ганком, повитим диким виноградом. Саме тут раптом «виринає з рам зелених у вікні тихеє лице жіноче, так знайомеє мені». Усе це поет вичарував, «виколисав» у своїй уяві, тобто свою галюцинацію він сам же й створив. До того ж галюцинація має напрочуд гармонійний характер, у поезії вдруге з'являється слово «гармонія»:

*Все те не очима бачу,  
а в душі воно живе,  
все на крилах із гармоній  
світла й запаху пливе.*

Як дивовижно поєднується в одному образі звукова («гармонія»), зорова («світло»), нюхова («запах») асоціації! І яке тут усе яскраве, чисте, приємне! Поет розкошує, усім еством насолоджується своїм видінням і водночас (галюцинація все ж!) є тут і сумніви, суперечності, роздвоєння, такі притаманні Франкові. Так він «мистецькою рукою» показує нам «спосіб, яким повстала поетова галюцинація» (знову Мочульський): «недовідома гармонія» народжується в «сконцентрованій душі», галюцинація є бажаною і необхідною, тому вона несе

з собою приємні емоції, і навіть роздвоєність, яка при цьому виникає, не є дисонансною, а навпаки, знову ж таки дивно гармонійною: «Чую, що се власний твір мій», «я... ніби разом хвиля і плавець». Непоеднуване поєднується, роздвоєння (відчуття себе водночас і хвилею, і плавцем) не завдає болю, а збагачує поетову душу, ще більше концентрує її.

Дисгармонія настає саме тоді (і в цьому парадокс!), коли бажана вифантазувана галюцинація вичерпується. «Мигнув сей чудовий образ, і щезає, і зника». Авторське «я» безнадійно змагається, прагнучи утримати кохане обличчя, будиночок, вулицю, містечко, де живе давня любов, та марне: «Воно пропало! Глянь: побитий градом лан... Повинь...» І далі болісний зойк: «Що се? Над своєю я уваюю не пан?» І заклинання: «Воскресни, мій тихий раю, моя туго молода». Та нічого не виходить: «Не воскресне те, що вклалось спочивать!» Промінь надії щезає, як і чари, що ними прикликано було образ коханої. Такий сумний фінал цього Франкового любовного сюжету, що розгортається на сторінках збірки «Із днів журби». Завісу спущено, скінчилася драма фатального «кохання без тями». Згадаймо ще раз її нескладні перипетії: герой відшукує в парку лавку, де колись прощався з коханою, і тихо плаче, пригадуючи колишню любов; уночі йому причувається стукіт, який асоціюється зі слезами коханої; за ним скрізь ходить тінь покійної любові; він не може забути коханої, рана не гоїться, хоч і дуже давня; він хоче відвідати кохану жінку, та боїться побачити її нещасливою і почути серцем її німі докори; відтак спогадом повертається в юність, щоб почути з вуст коханої незабутнє «слухай»; він боїться докорів зраженої любки; йому привиджується кохана в образі утопленої; він сам зусиллями «сконцентрованої душі» вичаровує коханий образ, який, однак, щезає навіки. Щезає зі сторінок його поезії. Але не з життя. Бо жінкою, що навіяла цей реквієм трагічному «коханню без тями» була та, чий образ супроводжував Франка, починаючи з вісімнадцяти років і до кінця днів.

Це Ольга Рошкевич.

На чім ґрунтуються наші здогади? У першу чергу на тім, що дія у драмі кохання, яку розгортає перед нашими очима поет, відбувається не сьогодні. І не вчора було її відіграно на сцені без глядачів, а в далекій юності. «Доказів треба? Докази будуть!» (В. Симоненко).

Про те, що це не сучасні події, а «дела давно минувших дней» свідчать деякі натяки, розкидані там і сям в окремих віршах. У поезії «Не можу забути» лунає болісний зойк: «Хоч стратив *давно* [тут і далі курсив наш. – Л. Б.] вже, щодня тебе трачу». Отже, маємо пряме свідчення, що далека любка втрачена не один десяток літ тому. Ця гіпотеза підтверджується ще й звертанням, яке завершує вірш: «Дівчино кохана, – кохання без тями». До кого міг звертатися Франко зі словами «дівчино кохана»? Прецінь, не до Юзефи Дзвонковської. Зрештою, це ще б можна було припустити, однак як і з цієї поезії (« хоч як ти далеко»), так і з усієї збірки впливає, що поетова кохана ще жива, хоч і віддалена від нього і в просторі, і в часі. А тоді бідної Юзефи уже не було на світі. Ні тим паче до Целіни Журовської-Зигмунтовської, яка на той час щасливо (принаймні так, як їй того хотілося) вийшла заміж. З такою ж, чи ще й з більшою експресією звертається Франко до вифантазованого образу коханої в поезії «Ніч. Довкола тихо, мертво»:

*Воскресни, мій тихий раю,  
моя туга молода,  
моя муко незабутня,  
моя радосте бліда!  
Моя розкоше болюча,  
мое щастя, аде мій,  
де в розпуці я солодкість,  
в дрожі – знаходив спокій!*

І тут серед оцих сплесків розпачу звертає на себе увагу рядок «моя туга молода» – молода, отже, мова йде про кохану із літ Франкової юності, коли не було й духу ніякої Юзефи, ніякої Целіни. Зате була Ольга. Оля – «любимая», «дорога», «кохана»,

«люба», «миленька», «любка», «любочка», «серденько». Що це так, маємо ще одне аж надто конкретне свідчення про «широкий і шумний гурток», що засідав круг стола, де «розмова йшла веселя». І це було так давно:

*Минуло много-много літ,  
минулись муки й радощі;  
і тих, що весело тоді  
коло стола балакали,  
розвіяв вихор життєвий  
по світі, наче пил марний.*

Чи не перегукується це з початком відомого сонета:

*Колись в однім шановнім руськім домі  
В дні юності, в дні щастя і любови  
Читали ми «Что делать?», і розмови  
Йшли про часи будуці, невідомі.*

Загальноприйнятою стала думка, що «шановний руський дім», де відбувалося читання роману Чернишевського «Что делать?» – це не що інше, як оселя о. Рошкевича. Отож логічно припустити, що стіл, коло якого засідає «широкий і шумний гурток» молодих ентузіастів з вірша «З усіх солодких любих слів», стояв саме в господі батька Ольги Рошкевич. А ось, полюбуйтеся, і вона сама:

*Нараз затихли всі, немов  
по хаті ангел пролетів;  
лиш ти до мене звернена,  
серед загальної тиші  
казала звільна, мов у сні:  
Слухай!*

*І враз ти зупинилася,  
злякалась голосу свого  
серед загальної тиші,  
і рум'янцем облялося  
твоє лице...*

Наскільки виразний, пластичний портрет коханої! І що вражає в ньому найбільше, – так це гармонія зовнішньої і внутрішньої краси. Щодо самого способу портретування, то він цілком імресіоністичний: вихоплюється враз один момент, виокремлюються лише два акценти, що, як сказав би сам Франко, апелюють до «зорового зміслу»: лице (рум'янець) і уста, а з тими «рожевими устами» асоціюється найважливіший нюанс – звуковий. Це голос:

*І досі із рожевих уст  
Я чую Liebe, привітне: Слухай!*

І тут підключається отой «слух на кольори» [audition colorée], про який писав Мочульський: «голос коханої дзвенить, мов срібний дзвіночок». Звичайно, можна сказати, що тут ідеться лише про мелодію шляхетного металу. Проте не можна цілком абстрагуватися і від його барви – тут (це, до речі, іде від фольклору з його незбагненою глибиною тропів) маємо дивовижну синестезію кольору і звуку. Коли ж спробуємо виокремити панівну кольорову тональність у портреті коханої, то вона виявляється сріблясто-рожевою. Саме ця кольорова гама є домінантною в перших строфах ключової поезії «Зів'ялого листя» – «Тричі мені являлася любов». Пригадаймо з'яву першого кохання:

*З зітхання й мрій уткана, із обнов  
Сріблястих, мов метелик, підлетіла.  
Кунав її в рожевих блисках май.*

Те саме «срібне», те саме «рожеве»<sup>1</sup>. Та сама Ольга Рошке-

<sup>1</sup> Як не дивно, але найбільш уживаний у поезії Франка колір – рожевий. Не білий, не чорний, не сірий, як собі, напевно, уявляють феміністки-модерністки. За словником «Лексика поетичних творів Івана Франка», «рожевий» зустрічається в нього 66 разів. На це вперше звернула увагу проф. О. Сербенська у виступі на XV щорічній франківській науковій конференції.



вич – і в восьми рядках майже хрестоматійного (завдяки Р. Гораківі) вірша, і в двох циклах збірки «Із днів журби».

На користь саме такої ідентифікації послужить ще й той аргумент, що образ коханої подається з певною мірою інтимізованості. У поезії «Над великою рікою» при обсервації портретних рис утопленої любки йдеться про «білу грудь сніжну», «рожеві (знову рожеві!) любі руки, шийку круглу... і лице» – такі образні деталі наштотують на думку, що героїня любовної драми перебувала у близьких стосунках із поетом, чого не можна сказати ні про Ю. Дзвонковську, ні про Ц. Журовську, ні про О. Білинську, ні про Ю. Шнайдер, а тільки про О. Рошкевич. Автор ділиться з нами найсокровеннішою таємницею: «Ох, адже я знав, здається, цілував лице оце». Це інтим, але той, який не знижує, а підносить образ коханої. Так, тут є «сніжно-білі груди», «кругла шийка», однак завершує все «лице оце». «Лице оце», «лице кохане», «тихеє лице жіноче» лейтмотивом проходить через усю збірку (щоб через багато літ обізватися в назві Павличкової збірки «Таємниця твого обличчя», сповненої прекрасної еротики, чого не скажеш про його «Золоте ябко»).

У «тихеє лице жіноче» вдивляється поет у своєму видінні («Ніч. Довкола тихо, мертво»). Він помічає насамперед ясні «чудові очі, що в них грав весь чар життя», далі його увагу привертають вже нам знайомі «уста рожеві, що в них кожде слово вмить процвітало, як фіалка, щоби серце звеселить», потім бачить «бліденькі щоки, де легенький рум'янець ледве тлів, мов у глибокій шахті тліє каганець», і, нарешті, остання портретна деталь – «чоло блискуче, де яснів широкий ум, сильна воля панувала над роями бажань, дум». Отже: очі, уста, щоки, чоло – такі складові таємниці обличчя Франкової коханої. Починається вона з очей, що вважаються – і це вже стало банальністю – дзеркалом душі. Уста ж промовляють до серця (який вишуканий образ і, знову ж таки, яке неймовірне поєднання звуку, кольору та запаху: слово коханої процвітає, як фіалка!) – «щоби серце звеселить...» Наступний троп (і знову порівнян-

ня... Чи є ще в кого з поетів такі якісь несподівано «модерні» зіставлення, як у Франка?) натякає на глибинну невичерпність внутрішнього світу коханої жінки: «легенький рум'янець ледве тлів, мов у глибокій шахті тліє каганець». Звернімо увагу на контраверсійність зіставлення: щоки дівчини і раптом шахта?! Однак Франко, як і Тичина, хоч і любить серцем, та розумом звіря, – тому завершує портрет «чоло блискуче, де яснів широкий ум, сильна воля панувала над роями бажань, дум».

Справді, це «чудовий образ». І може він бути тільки образом Ольги Рошкевич. Чи ж могла бути в той час біля Франка інша жінка, яка б разом із зовнішньою красою (а щодо цього, знаємо, Франкові догодити було важко: Юлія Шнайдер не мала блискучих очей, Климентина Попович була занадто тендітною і т. ін.) відзначалась би й душевною щедрістю, розумом, освіченістю, волею, умінням врешті-решт переступити через умовності й забобони? Ні, крім Ольги Рошкевич, такої жінки тоді в Галичині більше не було. Франко сам писав у листі до Ольги, віддаючи її Володимирові Озаркевичу: «Ти... можеш вибирати межі мужчинами чесними, розумними, а таких тепер уже досить... Але мені нема вибору... Стративши тебе, я стратив надію на любов чесної і розумної жінчини, а при тім такої, котра б могла зв'язати свою долю з моєю».

Він це сказав, і по його слову все й сталося. Такої жінки, як Ольга Рошкевич, Франко більше не зустрів. Прийшла розлука, яка такою тугою обізвалася через двадцять літ у збірці «Із днів журби».

Отже, не тільки на підставі «терміну давності», а й за сукупністю зовнішніх і внутрішніх портретних рис героїні можна зробити висновок, що натхненницею «днів журби» була Франкова перша любов. Це також підтверджують всі драматичні перипетії відтвореної в збірці love story: спочатку було юне, чисте, прекрасне почуття, потім прийшла розлука, «гадюка погана». Герої, розділені часом і простором, страждають. Страждають обоє. Страждання супроводжує біль («Не можу забути! Не гоїться рана!») і сльози. У пролозі до любовної драми («В пар-

ку є одна стежина») герої «тихо плаче» на тій лавці, де «процалалися востаннє», не в змозі забути милої; він щодень «мие сльозами» незагоєну рану. Сльози – постійна домінанта образу її, коханої. Серед ночі герої прокидається від того, що далека мила «тихо плаче у тиші» і її «пекучі сльози йому стукочуть до душі». Він боїться «зрадженої любки тихих сліз», боїться зустрічатися з нею, щоб не бачити «частих сліз гарячий слід» на улюбленому обличчі і не чути, як вона «плаче у кутку». Йому пригадуються «перлини сліз» на обличчі незабутої милої.

Про них він писав до неї в далекому 1878 році: «На мене находять такі хвили, коли я рад би затерти в своїй голові всяку пам'ять о тобі, коли я лютий, пригадуючи собі кожде твое слово, кождий жест, усміх, жарт,– ти не знаєш який я буваю лютий. Тільки одно, з чим я не можу справитись, одна хвиля, котрої не можу з пам'яті витерти, не можу доразу осміяти, спрофанувати,– се тота хвиля, коли я в приступі злого гумору не відповідав на твое питання: «чи ти мене не любиш?» – тямиш, сьому вже рік минув,– а ти зразу всміхнулася, а відтак заллялася сльозами. Пощо на світі ти тоді плакала? Якби не ті сльози, знаєш,– я би був досі тебе вигідно забув! Ті нещасні сльози, вони мене й досі печуть! Ех, ви женщины-женщини! Ані ваші ласки, ані ваша краса, ані ваша доброта не так небезпечні, як ваші сльози! І пощо було тобі тоді плакати? Чи, зачавши сміхом, не могла ти й сміхом докінчити, розреготатися наголос?.. А се було б (було) так хороше! Я би був досі забув тебе і забився в книжки, мов хробак, та не гадав би о будущім. «Буде, що буде! Загину з голоду, то сам,– що кому до того! Я свобідний!» А тепер ні. Нещасливі сльози мене зв'язали.»

... Сльози, сльози, «сльози-перли». Неодмінний атрибут страждання і болю її, коханої, а також і Його.

Найбільше страждає Він через відчуття своєї провини в тому, що сталося з Нею. Почуття провини виникає як реакція на її докори: «Далеко десь з німим докором тихо плачеш у тиші», «чути жаль твій і докори, чути серцем, бо уста, знаю, й слова не промовлять», «боявсь докору, зрадженої любки тихих сліз».

Отже, жіночі докори, яких найбільше в світі бояться чоловіки і яких так не люблять, так гаряче проти них протестують. Проте тут цілком інакше: герой покійно сприймає ці докори, хоч і дуже боїться їх, а ще дужче боїться побачити кохану в невимовному горі, з зів'ялою від пережитих мук вродою («приглух твій срібний голос, надламаний твій хід», «вписалися турбота й сум у тебе на виду»). Саме тому він так боїться зустрічі з нею («Вже три роки я збираюсь»); приходиться Вона до нього у кошмарі-видінні як потопельниця, як образ «тихого, нездобутого, вбитого» щастя. Він відчуває себе злочинцем, убивцею свого кохання, хоч і не признається в цьому. Та почуття провини супроводжує його все життя. Злочинця тягне на місце злочину: Він забрідає до парку, повільно пересувається тією стежкою, де, як признається, «в піску сріблястим можна ще твій слід знайти» (наскільки це все-таки вишукано літературно – «пісок сріблястий» і водночас фольклорне – «візьму листочок і накрию милого слідочок!»), далі знаходить лавку, де «прощалися востаннє», де йому її «промінь згас». І що залишається йому робити? Згадувати, сповідатися, каятися і плакати:

*І гляджу на лавку з жахом,  
чи не мигне тінь твоя?  
І сідаю й тихо плачу.  
Се Кальварія моя.*

Звернімо увагу на те, що дія в любовній драмі відбувається дуже тихо. Звичайно ж, тихо, щоб ніхто не почув, мусить плакати герой, як то належиться мужчині. Та й Вона, тендітна істота, асоціюється з «тихим лицем жіночим», є втіленням «тихого, нездобутого, вбогого щастя», «тихого раю» і муки свої переносить стійко і мовчки: «Уста, знаю, й слова не промовлять», «далеко десь з німим докором... ти тихо плачеш у тиші». Пригляньмося до останнього образу: «тихо плачеш у тиші» – це не просто тиша, а тиша, піднесена до квадрата, тихішої вже, здається, не може бути. І тим сильніше враження від цієї безмовної трагедії серця.

Герої не лише тихо страждають, але й страждають на тлі повного безгоміння: «Ніч. Довкола *тихо*. Мертво», «У *тиші* при лампі звільна розгортає крила дух», «лиш ти, до мене звернена, серед загальної *тиші* казала». І нарешті, як апофеоз тиші: «Щось, мов *тихий* дзвін лунає у нутрі серед *тиші*» – знову подвоєна тиша, та ще й підсилена незвичним оксюмороном. «*Тихий* дзвін» – що може бути парадоксальніше? Тиша – це зі сфери звуків, отже, апелюється до «слухового змислу», а коли мислиться як «зоровий», то асоціюється з тінню – що може бути тихіше? Кохана вельми часто ввижається героєві в образі *тіні*: «Чи не мигне *тінь* твоя?», «се *тінь* покійної любови», «та *тінь* мовчить, звичайно, *тінь*, ні мови, ні розмови». Тінь, привид, примара зневаженої любові мучили Франка понад два десятки літ. Це була таємниця, яку він закодував у збірці «Із днів журби», щоб ми вічно мучилися над її розгадкою.

*Кохання, розлука, страждання, провина, таємниця* – ось ті п'ять мотивів, що з них виникає мелодія Франкової пристрасті до прекрасної незнайомки. Уважно вслухавшись у цю ніжно-сумну мелодію, ми вгадаємо ім'я дівчини Франкової мрії – Ольга Рошкевич. Так, це ж йому в «дні весни» усміхнулася щедро доля: прийшло *кохання*, зустрів прекрасну, розумну, вольову, освічену жінку, яка лишень одна в цілій Галичині могла бути йому до пари і яка відповіла йому взаємністю! Зустрів, щоб невдовзі втратити. Настала *розлука*. Вони самі свідомо вибрали її, «погану гадюку». Бо ж були такі молоді. Такі недосвідчені і не знали, яке *страждання* принесе обом вона. І хто був винний? *Провина*, що її нащадки так легко склали на тендітні плечі Ольги Рошкевич, весь час тяжіла над самим Франком. Це безсумнівно вияскравлюється в любовних віршах «Із днів журби». Провина мусила бути дуже великою і аж такою непростенною, що Ольга навіть в останні дні Франкового життя не змогла переступити через образу й не відвідала його перед смертю. І тут криється головна *таємниця* їхнього кохання, прекрасного й трагічного. Вони страждали обоє. Тільки вона мовчки («знаю, що уста й слова не промовлять»), а він, за улюбленим гайнівським вис-

ловом Лесі Українки, зробив з того драму, у якій виповів (хоч і не до кінця!) таємницю свого «кохання без тям».

...У парку Франка, у горішній його частині, за кілька десятків кроків до його колишнього мешкання по вул. Каменярів, на найвищій стежині, паралельній до вул. Матейка, стоїть одна-єдина в своєму роді, дуже «проста лавка» і дуже-дуже стара – таких тепер не роблять... Це, звичайно, малоімовірно, проте якщо раптом? А коли це саме та лавка, на якій вони «прощалися востаннє»? Вони – Ольга Рошкевич та Іван Франко...

2003

## **ВІДЛУННЯ (ШТРИХ ДО ВЗАЄМИН ІВАНА ФРАНКА ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ)**

1903 рік Леся Українка зустрічала, як звичайно, далеко від батьківщини – в Італії, на курорті Сан-Ремо.

Минуло вже двадцять років виснажливої «тридцятилітньої війни» з туберкульозом, який диктував свої умови – де жити, як жити і навіть з ким; писати – не писати, і що писати...

Та зараз цей демон, здається, трохи відступив. Хіба міг він хазяйнувати в такому райському закуткові, як Сан-Ремо, з його благодатним кліматом, сліпучим сонцем, ласкавим морем?.. Ось і зараз: надворі січень, а «у нас сади різним цвітом процвітають», на різдвяну вечерю подавали особливий пудинг, обкладений букетами фіалок, а наступного дня продавці з базару прислали всі продукти в супроводі квітів – м'ясо з трояндами, молоко – з геліотропами і т.д. Квітів тут так багато, що навіть на бульварах нікому не забороняють зрізати троянди, скільки хто хоче, із цих троянд тут живоплоти роблять, і вони цвітуть цілий рік... Одним словом, рай земний. До того ж тут безліч фруктів (яблука, груші, виноград, мандарини, фініки), тепло (удень двадцять градусів, а то й більше), затишна світла кімната

з видом на море в будинку далеких родичів, доброзичлива атмосфера, зразковий догляд, кваліфікована медична допомога і відносно дешево – чого ще бажати? Здається, підступна хвороба якщо не назовсім пішла, то, принаймні, відступила десь геть далеко. Лікарі тимчасом милосердні (у минулому році вони були неблаганними) – дозволили працювати. І Леся жадібно накидається на книги, журнали, пише статті, драми, вірші, та найбільше часу забирає листування.

Вона належала до тієї рідкісної, майже вимерлої тепер породи людей, які люблять писати листи і притому довгі, над цим сама підсміювалася: «Усе на світі має кінець, навіть мої листи». Звичайно ж, любила й одержувати (тут уже, як усі ми, грішні), признавалася, що на душі в неї легко тоді, коли надворі гарна погода і є вісточка з дому, з України...

Ось прийшов лист із далекої Галичини з львівським штемпелем від того, кого Леся Українка називала і «високоповажний добродію», і «дорогий учителю», і «дорогий пане товаришу» – від Івана Франка. У листі були вірші. Письменник із європейським ім'ям, що вже відсвяткував 25-річний ювілей творчої діяльності (а в ті часи було прийнято відзначати не календарні дати, а саме творчі ювілеї), звертається до своєї молодшої колежанки з проханням оцінити його поетичні сторінки «Із дневника», відгукнутися на них. Зрозуміло, наскільки важливо це було для нього.

Леся прочитала вірші, і вони відізналися в глибині її серця гострим боєм, а далеко не кожний твір Франка викликав у неї такі відчуття, багато чого вона не сприймала, у неї був своєрідний смак, вона погоджувалася з тими, хто вважав її ліричною натурою. І тому тільки поважала, а не любила і «Пана Бальцера в Бразилії» М.Конопницької, і навіть Пушкінового «Євгенія Онегіна», і «Панські жарти» самого Франка. Але в листі учителя була цього разу лірика, та ще й яка! Трагічно пронизлива, наскрізь пройнята гіркотою та боєм.

«Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вие». І ось серед цієї могильної опівнічної тиші виникає страшний привид – із болотяного

дна встають утоплені і простягають до поета опухлі зеленкуваті руки, чується ледь уловне ридання, стоїн, не голос, а тїнь голо-су, зітхання, почуте тїльки серцем, і від цього так боляче:

*Тату! Тату! Тату!  
Се ми, твої невродженї діти!  
Передчасом утопленї в багнюці!  
О глянь на нас! О простягни нам руку!  
Поклич до світла нас! Поклич до сонця!  
Там весело – нехай ми тут не чахнем!  
Там гарно так – хай тут не гинем!*

Вірші – то поетові діти, його улюблені діти, це просто і зрозуміло. Згадаймо у молодого Шевченка: «діти-думи», «діти-квіти», «рожеві квіти», він їх посилає в Україну, пишається ними, а у Франка — діти, не вроджені на світ, свідомо згублені, утоплені в брудному болоті, сам спогад про них викликає в пам'яті поета пекучий біль і сором.

Леся, як ніхто інший, могла зрозуміти і цей біль, і цей сором. Негайно сідає писати відповіді. На конверт виводить адресу – «Львів, вулиця Понїнського, 4». І в пам'яті зринув образ нового, щойно збудованого дому, який відвідала торік. Він був далеко, уже за містом. Місце гарне, і сам будинок нічого собі. Франкова родина недавно сюди переселилася тїльки-тїльки влаштувалася, і в кімнатах іще порожньо. Та все ж головне те, що письменник, нарешті, здобув власне пристанище, де можна, принаймні, схватися від житейських бур, проте від докорів сумління, від скорботи за планами та задумами, що їх задушив власними руками, – навряд... І скорбота ця проривається стогоном трагічних рядків «Із дневника». Чи має право поет на цю скорботу? Чи не повинен він соромитися відверто вихлюпнутої на люди скорботи? «Ні, не повинен, – вважає Леся Українка. – Чому все має право на сльози: і туга материнська, і нещасливе кохання, і громадський жаль, а тїльки душа поета, що втратила дітей своїх, повинна мовчати?.. »



Франкова душа не змогла, вона обізвалась, але не солов'їним щебетом, а голосом людської туги, і він, цей голос, проникає в серце так глибоко, як ніколи не змогли б проникнути солов'їні рулади. Коли Леся писала ці рядки, у її вухах лейтмотивом звучало біблійне: «Рахіль плаче і не хоче втішитися по дітях своїх, бо їх нема». Ці діти безсмертні, бо туга їхньої матері безсмертна, і вони вічно будуть жити в її тузі. А якщо б їхня мати втішилася, то хто б тепер пам'ятав про них? Тому Леся дякує Франкові за те, що він сказав не тільки за себе, але й за неї, і за всіх українських письменників.

Хай ніхто не думає, що топити своїх дітей для них було легко. Хай усі знають, які страшні то були часи, коли письменник повинен був стати дітовбивцею. І Лесі згадалось, як Франко давно колись, ще в її улюбленому Колодяжному, розказував план однієї драми, який видався їй надзвичайно цікавим та оригінальним. Потім деякі елементи з нього вона пізнала в п'єсі Франка під назвою «Камінна душа». Коли ж Леся прямодушно заявила авторові, що більшого, судячи з плану, чекала, він відповів, що дійсно повинен був «скрутити голову планові» через незалежні від драматурга обставини – «умови моєї праці», «умови мого життя», «умови нашої сцени». Лесі стало шкода того плану зі «скрученою головою», як чогось рідного. Така історія одного з «утоплених дітей».

А ось друга. Під час першого Лесиного перебування у Львові (1891) Франко поділився задумом більшого роману. Коли ж пізніше Леся запитала про нього, Франко тільки безнадійно махнув рукою. А в цей же час у якійсь газеті Леся прочитала звіт Франка про сільськогосподарську виставку. Згодом польська шовіністична преса огидно цькувала письменника за статтю про Міцкевича «Поет зради». Леся далі пише в листі своєму «метрові» про те, як часто думала і про «скручені голови», і про ті газетні дописи, про ту полеміку-цькування – це все умови, в яких змушений був працювати український письменник. Думала і про себе, їй також доводилося «наступати на горло власній пісні», до цього закликали її деякі сучасники-співвітчизники.

Вони дорікали Лесі за те, що вона займалася ніби «чистим мистецтвом», нехтуючи реальною, конкретно-корисною роботою. І ось вона з її гарячою альтруїстичною натурою теж не одну «голову скрутила» своїм задумам, віддаючи перевагу чорновій роботі, виконуючи ніби свій громадянський обов'язок, а чи помітний був результат тієї праці? До того ж, її міг би зробити і хтось інший, не конче талановита поетеса, геніальний драматург. Сучасники Лесі Українки та Івана Франка ніяк не могли (чи не хотіли?) зрозуміти цього. Звідси гіркота і біль найголовнішого Лесиноного львівського спомину, про який вона розповідає з Сан-Ремо Іванові Франкові.

...У листопаді 1901 року Леся Українка знову відвідала Львів. Це вже був шостий її приїзд, всього вона побувала у Львові вісім разів. Через наше місто Леся їхала на Захід – до Відня, Берліна, Софії, Італії. Завжди тут зупинялася – і щоб відпочити, і щоб зустрітися з друзями (а тут жило багато «друзів її ідей», найвідданіший із них – Михайло Павлик). Часто вона привозила гроші на видання українських журналів, які не могли через цензурні умови виходити в царській Росії. З цієї ж причини у Львові друкувалися майже всі художні твори Лесі Українки, тут же вийшли в світ дві поетичні збірки «На крилах пісень» (за сприяння Франка) в 1893 році та «Думи і мрії» в 1899 році. А значно раніше, у 1884 році, на сторінках львівського часопису «Зоря» був надрукований перший вірш Лариси Косач «Конвалія», підписаний «Леся Українка». Саме з нього почався шлях до світової слави. Тож до Львова багато що притягало письменницю – і громадські справи, і особистий інтерес, та все ж таки ці приїзди були, на жаль, вимушеними. Крім поїздки в Софію до Михайла Драгоманова, її рідного дядька, якому була зобов'язана своїм духовним становленням, як і декілька поколінь української, зокрема галицької, молоді. Решта поїздок Лесі пов'язані з її хворобою. Та й та софійська подорож також забарвлена трагічними тонами – Драгоманов помирає під час Лесиноного перебування там, помирає на її руках...

Ще більш трагічним був для Лесі 1901 рік. На його почат-

ку вона приїхала до Мінська до найближчої тоді для неї людини – Сергія Мержинського, що помирав від туберкульозу. До останньої хвилини була з ним Леся. Як вона витримала всі муки? Переливши свої почуття в драму «Одержима». На Франків докір, що в ній (поемі) епічний тон не витриманий, Леся відповідає: «Признаюся Вам, що її в таку ніч писала, після якої, певне, буду довго жити, коли тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогеї». Найтяжче полягало в тому, що Леся була напродиво скритною натурою, про свої муки не розповідала нікому – ось хіба натяком у листі до вчителя та ще, трохи відвертіше, близькій приятельці Ользі Кобилянській (хай соромно буде тому, хто посмів поцілити каменем у цю високу дружбу!). Та ось іще відгук – в «Одержимій». А вірші, присвячені Мержинському, пролежали недрукованими до 1947 року, позаяк Лесина воля була такою, щоб їх ніколи не публікувати (а може, і справді – не треба було?).

Ну, і хіба після всього цього могло не похитнутися і без того слабке Лесине здоров'я? Знову рецидив, новий спалах туберкульозу. На цей раз – легені. Раніше боліли рука, нога, після найтяжчих операцій (професор Бергман, берлінське світило, казав, що в нього при таких операціях чоловіки плачуть, а тут найделікатніша жіноча істота – і ні стогону!) хвороба причаїлася, і ось знову... Щоб порятуватися, лікарі і радять їй поїхати до Буркута. Там спалах буцімто вдалося загасити, але щоб закріпити успіх, медики настійно рекомендують Італію. І тому в листопаді по дорозі в Сан-Ремо Леся знову з'являється у Львові. На двірці її зустрічає Михайло Кривинюк, майбутній чоловік її улюбленої сестри Ольги, студент, виключений з Київського університету. Тепер він продовжує навчання у Львівській політехніці, не полишаючи й громадської роботи – розповсюджує заборонену літературу. Живе він на квартирі у Климентини Панкевич, дружини відомого художника. К. Панкевич працювала в книгарні НТШ і мешкала в його будинку по вул. Чарнецького, 26 (тепер Винниченка). У Кривинюка зупиняється і Леся Українка. Про цей будинок вона не забувала до останніх

років життя. Листувалася з керівниками НТШ, з ученими, особливо часто з фольклористом-музикознавцем Ф. Колессою та етнографом В.Гнатюком. Пізніше, коли Леся стала дружиною Климента Квітки, так само відомого музикознавця-фольклориста, вона організувала запис мелодій кобзарських дум, щоб вони не шезли без сліду, на фонографічні валки, а згодом і друкування цих записів. Зі свого скромного бюджету виділяє засоби на цю шляхетну справу, запрошує зі Львова Ф. Колессу, який записує мелодії дум від кобзарів Полтавщини. І ось тепер уже справді – «наша дума, наша пісня не вмере, не загине».

Валки з записами дум збереглися до нашого часу в родині Ф. Колесси. Львівські вчені Г. Нудьга та Ю. Сливинський доклали багато зусиль до того, щоб реставрувати валки і перенести записи на платівку. Які ж були подивування й захват, коли при цьому був виявлений запис із голосом самої Лесі України! Фонографічні валки Леся заповідала НТШ. НТШ ж заповідала Леся і свої рукописи (де то вони зараз?). Про це вона писала в квітні 1913 року, майже перед самою смертю, у зверненні до бібліотеки НТШ, надісланому з Єгипту. Адреса була та сама – Львів, Чарнецького, 26. Будинок, з яким пов'язано стільки спогадів, певний час там на одній із стін висів портрет пензля І. Труша, визнаний найкращим із усіх Лесиних портретів. А їй було якось дивно дивитися на нього.

Хтозна, може саме тут, у цьому будинку, і відбулася Лесина суперечка про творчість Франка, про долю українського письменника взагалі, про «скручені голови» і про «втоплених дітей». «Позаторік, – згадує Леся, – по дорозі в Італію я опинилась у Львові; були мої нерви тоді дуже неслухняні, і я мала нахил до відвертих розмов. Одного разу я цілий вечір проспиречалася з Трушем і Ганкевичем за Вас». Обидва Лесині приятелі, як могли, вихваляли Франка, тішилися його «універсальністю», раділи, що в нас є такий талант, який може поєднувати все – і белетристику, і науку, і поезію, і публіцистику, і громадську діяльність. Леся гаряче заперечувала, вона вважала, що не радіти треба, а журитися через те, що життя вимагає стільки різних

якостей від письменника, і він уподібнюється *Mddchen für alles*. І ніхто не скаже: «Відпочинь, я тебе заміню». При цьому Леся згадала і опис господарської вистави, й інші дописи в газетах, а разом із тим і «скручені голови». Приятелі разом перейшли в наступ і почали докоряти своїй опонентці літературним аристократизмом. Леся блискавично перейшла в напад: «А якби вас примусили шильди малювати та вагони фарбувати для громадського добра та для хліба насущного, а пейзажам «голову скрутити»? – кинула вона виклик Трушеві. Маляр образився: «То зовсім що іншого! « – «А вам би казали пляци для мітингу замітати, «скрутивши голови» вашим промовам?» – звернулася тепер Леся у бік Ганкевича. Той мав мужність відповісти: «Що ж, якби треба...» «То мені було б вас дуже шкода», – вирвалося в Лесі. І тут супротивна сторона дружно накинулася на неї: «То се, значить, ви жалуете на практичну роботу Франка?» І далі пішло – що сам Франко не подякував би Лесі за її оборону, що він не шкодує про те, що приходить «замітати пляц» і що він (і це Франко!) розчищає шлях іншим, може, більшим (!!!) талантам, які розів'ються ліпше при ліпших умовах, що «замести пляц» – це честь для громадянина, і що навіть Геркулес чистив стайні, що «скручені голови» ще невідомо яку б мали вартість, може, не варт про них жалувати, і що не можна цінити речей так суб'єктивно, як Леся, для якої «Зів'яле листя» більше значить, ніж усі газетні дописи того ж автора, тоді як для нашої суспільності, для нашої епохи, може, власне описи господарських вистав далеко потрібніші, корисніші і цікавіші (хай би це вже казав адвокат, але художник?) і що Франко не потребує захисту, який для нього навіть образливий.

Лесю роздрагували вкрай такі логічні, та які ж жорстокі міркування її співбесідників, і вона признається, що їй не вдалося витримати об'єктивного тону в тій дискусії, а це з нею траплялося дуже рідко. Та найгірша «невидержка» відбулась опісля, і її не побачили Лесині приятелі. Півночі вона проплакала (жінка!) після цієї суперечки. І не тому, що чулася ображеною чи «побитою по всіх пунктах», їй усе ввижались

оті «скручені голови», які ось тепер примарилися Франкові «утопленими дітьми» в його трагічному «Із дневника».

Франко посилав ці свої трагічні картки з поетичного щоденника саме їй, Лесі, із сумнівом, чи мають вони право на існування, але й з таємною надією на співчуття й порозуміння. Він не помилився: його адресатка зреагувала адекватно – зрозуміла, а головне, відчула: «Одна картка з такого дневника стинає кров! І нема сорому такі картки писати, нема сорому і на люди віддати». І це цілком природно, бо ж іще за два роки перед цим вона геніально передбачила усю глибину драми Франка-поета і появу на світ його «утоплених дітей» («скручених голів»). І як же ж по-жіночому тонко вона зуміла потішити старшого друга: «Ваші діти не загинули, бо ось вони вже вголос обізвались, – певне, не тим голосом, якого Ви для них бажали, не співом соловейків, але людським голосом, людською тугою, і, хто знає, може спів соловейків не так проникав би у серця, як сей стогін утоплених дітей Ваших». Хоча це голос не просто жінки. Це голос митця, що знає ціну поетичному слову. Але також і мислителя, який за злочином поета-дітовбивці вміє побачити провину всіх, хто штовхав на злочин (Труш, Ганкевич, уся українська спільнота?), а самого «злочинця» виправдовує: то були такі страшні часи, коли українські поети мусли бути *infanticide*. І з цього висновок: «І скажуть колись люди: коли сей народ пережив і такі часи і не згинув, то він сильний». Отож від найінтимнішого, від найсокровенніших секретів поетичної творчості, які й на люди ніяково виносити, до глобальних роздумів про долю всієї нації – така амплітуда Лесиних роздумів над Франковим циклом «Із дневника». Свого часу вона могла не погоджуватися з «метром», критикувати, полемізувати з ним; але ніхто, крім Лесі, глибше збагнути його не зміг. Величезний (вісім друкованих сторінок у 12-томнику, а скільки ж то рукописних?), написаний 13–14 листопада 1903 року в екзотичному Сан-Ремо лист є тому свідченням. Поет відчув поета, геній зрозумів генія.

1996

**Ф. СКОРИНА В ОЦІНЦІ І. ФРАНКА**

У Франкових поглядах на діяльність Ф. Скорини спостерігається дві суперечності.

Перша стосується ролі Скорини в культурному процесі. Дещо несподівано для сучасного дослідника звучить твердження, що Скоринині переклади не мали ніякого історико-літературного значення, що вони не спричинилися до духовного піднесення, до пожвавлення літературного життя. Ця думка була хибною і не дістала підтвердження в наступних наукових дослідженнях. Вона суперечить концепції самого Франка, який підкреслював великі заслуги Скорини як першого на Русі перекладача Біблії народною мовою, відзначав його вплив на Південну Русь, констатував, що саме Скорина є родоначальником популяризаторського руху в XVI ст., який дав нашій культурі такі пам'ятки, як Пересопницьке євангеліє, переклади зі Св. Письма В. Негалевського й В. Тяпинського. Ця думка з самого початку набула широкого розвитку в науці, вона відповідала загальному напрямкові скоринознавчих досліджень, а в наш час одержала статус наукової аксіоми.

З другою суперечністю справа більш скомплікована, бо в ній фокусуються проблеми національного розмежування двох культур – української й білоруської. Для білорусів тут усе ясно: Скорина належить виключно білоруській культурі. У Франка такої категоричної однозначності немає. Він послідовно називає Скорину, як і Будного, білорусом, хоча Тяпинський разом із Негалевським для Франка є діячем не Білої, а Південної Русі. Це щодо національної приналежності. Що стосується мови, то тут маємо цілковите розмаїття суджень: 1. Скорина видав Біблію білоруською мовою; 2. мова Скорини не є чистою ані церковнослов'янською, ані білоруською, ані українською, а їх мішаниною плюс численні полонізми; 3. ця мова близька до народної української і білоруської; 4. Скоринині видання важливі для історика української мови. Таку різностайність спостерігає-

мо і в літературному плані. Тут вичленовуються такі позиції: 1. білорус Скорина не належить до історії української літератури; 2. Скорина мав великий вплив на розвиток української літератури, був провісником нової доби в українському письменстві; 3. Скорина – один із діячів української літератури, з нього починається український літературний «сепаратизм»; 4. Скорина повинен зайняти чільне місце в історії української літератури.

Нині можемо солідаризуватися з усіма Франковими позиціями, окрім першої. Скорина належить як білоруській, так і українській культурі. Визнаючи його гордістю білоруської культури, світочем білоруського національного відродження, ми не повинні його зрікатися, як і Ш.Фіоля, – не відмовляємося-бо від спадщини І.Федорова на тій підставі, що він був московитином. У мові Скорини українських елементів не менше, ніж білоруських, це беззаперечний факт. Це ж стосується і Литовського статуту. Наш національний альтруїзм зайшов задалеко. Якщо ми визнаємо літературні пам'ятки XVI ст. спільним надбанням української й білоруської культур, то повинні включати їх у контекст давньоукраїнської літератури, як це робив І.Франко. Твори Скорини потрібно так само широко пропагувати й друкувати в Україні, як і в Білорусії, і на такому ж високому науково-видавничому рівні.

1990



## ФРАНКОЗНАВСТВО ТА ФРАНКОЗНАВЦІ

### ПЕРЕДМОВА ДО КНИЖКИ В. МИКИТЮКА «ІВАН ФРАНКО ТА ОМЕЛЯН ОГОНОВСЬКИЙ: МОВЧАННЯ І ДІАЛОГ»

Перша книжка, якою розпочинається серія «Франкознавчі студії», яку розпочинає видавати Інститут франкознавства Львівського національного університету імені Івана Франка, присвячена Омелянові Огоновському, – і це не випадково. Не випадково, бо ж саме він, професор Львівського університету, учитель Івана Франка, по суті, започаткував наукове франкознавство. Адже саме він у 1893 р., видаючи третій том своєї капітальної «Історії літератури руської», вміщує тут розлогий начерк життя й творчості Івана Франка, що стало фактично першим монографічним дослідженням про письменника, – у цьому його найбільша заслуга перед українською наукою. Поява цього розділу стала сама по собі явищем наскрізь революційним: у найширший національно-літературний контекст було вписано постать письменника, який у той час перейшов тільки половину літературного шляху, до того ж учня, і не завжди вдячного, що міг собі дозволити інколи не зовсім «поштиві» висловлювання про вчителя (зазначмо тут одразу подиву гідну об'єктивність і шляхетність цієї людини, професора Омеляна Огоновського). Сам Франко був приємно вражений, однак і знічений: як же це? – йому, Франкові, приділено стільки місця, що й Пантелеймонові Кулішеві. Беззаперечно, що О. Огоновський, попри всі інші достоїнстві, володів ще й геніальною інтуїцією, даром пе-

редбачення, що дозволили йому чітко визначити місце Франка в історії української культури.

Фундаментальному корпусові «Історії літератури руської» неодноразово закидали надмірне захоплення біо-бібліографічним методом, поверховість, заявляли, що це, мовляв, лише реєстр літературних фактів, що тут присутні лише переказ змісту творів без жодного аналізу, а про синтез уже й говорити годі. Однак це зовсім не так. Подібні оцінки не тільки не об'єктивні, але й не історичні. Треба враховувати тодішній стан літературознавчої науки, який потребував первісного нагромадження фактів, та й ті ж сучасні «гострі» критики «Історії» чи не звертаються до неї й зараз як до найціннішого фактологічного джерела? А переказ змісту – то не така проста річ, як на перший погляд здається, до того ж треба враховувати й те, на якого читача орієнтувався проф. Огоновський. Так видається, що «Історія» Огоновського, як і наступна Єфремова, адресувалися найширшому загалові, а попри всі інші функції виконували ще й виховну. Не реєстратором, а радше пильним обсерватором, що не тільки пильно споглядає, а й прискіпливо (іноді аж занадто, недарма ж Франко скаржився: «Професор чіпляється») оцінює твір, постає перед нами автор «Історії». Йому може не подобатися щось таке, що подобається нам (от хоча б його «чіпляння» до «Захара Беркута» – просто дивно, чому такий національно заангажований діяч не сприймає такої патріотичної повісті, цього, на загальну опінію, шедевра історичної белетристики), однак за всім цим завжди присутнє «лица необщее выражение», що вигідно вирізняє цю «Історію» серед численних колективних праць радянських часів, отих «братських могил», як похмуро жартувалося тоді в Академії... А як влучно аналізує професор ті твори, які йому подобаються – «Чуму», «Без праці», «Панські жарти», «Лешишину челядь»! А щодо узагальнень, то чи не Огоновському належить напродиво містке окреслення Франка як непоправного романтика, який щосили намагається бути натуралістом, а це йому ніяк не вдається? А кінцівка його праці звучить як формула: «Він є одним з найбільш талановитих письменників русько-ук-

раїнських, а побіч Куліша відзначається неабиякою плодовитою творчістю у всіх напрямках літературної діяльності».

Одним словом, розділ «Іван Франко» з «Історії літератури руської» відразу зарисувався як цінне монографічне дослідження. І тому вельми відрадним є той факт, що, будучи виданим окремою книгою, він набуває статусу самостійної франкознавчої студії. Стало це можливим завдяки невтомним зусиллям талановитого вченого Володимира Микитюка, який підготував текст до друку, наблизивши його до сучасних правописних норм. Крім того, він додав до праці О. Огоновського низку своїх статей, присвячених непростим взаєминам учня-вчителя, під загальною назвою «Іван Франко та Омелян Огоновський: мовчання і діалог». В. Микитюк уже довгий час цікавиться цією проблематикою, темою його кандидатської дисертації, яку він блискуче захистив, була якраз творчість О. Огоновського. Дослідникові вдалося відтворити багатомірність спілкування двох непересічних особистостей, не звеличуючи штучно одного і не применшуючи другого. Всі його статті, вміщені в книзі, у сукупності становлять своєрідне монографічне дослідження, яке гармонійно співіснує з текстом О. Огоновського.

...Перший випуск серії «Франкознавчі студії» виходить у світ. Має не забаритися слідом за ним і другий, уже підготовлений до друку в Інституті франкознавства: збірник праць проф. І. Денисюка «Невичерпність атома». А за ним мають піти томики М. Мочульського, С. Єфремова, Я. Яреми, В. Щурата, В. Сімовича, М. Нечиталюка, А. Скоця, а може, згодом, і весь огрог спадщини акад. М. Возняка? Наше франкознавство «простується, міцніє і спішить туди, де дніє»...

2000

## **М. ВОЗНЯК – РЕЦЕНЗЕНТ ТВОРІВ ІВАНА ФРАНКА**

М. Возняк по праву вважається фундатором наукового франкознавства. Особливістю його творчої біографії є те, що

вона почалася ще за життя великого Каменяра, який іноді справедливо критикував праці майбутнього академіка, але загалом схвалював, давав цінні поради, які ще відтоді стали несхибним дороговказом для молодого вченого. Поруч із узагальнюючим нарисом, у перший період франкознавчих зацікавлень М. Возняка важливим жанром стала рецензія. При цьому слід зазначити, що він виступає рецензентом як наукових досліджень, так і художніх творів І. Франка.

Одна з перших друкованих праць М. Возняка – рецензія на капітальне наукове дослідження Франка «Апокрифи і легенди з українських рукописів, т. V», яке видало НТШ у Львові в 1910 році. Звісно, рецензування такої праці вимагало високого рівня фаховості, компетентності, глибокого знання аналізованого матеріалу – і ці риси в повній мірі виявляє М. Возняк. Зокрема, він добре поінформований про попередні дослідження даної проблеми (до того ж не тільки в українській, а й зарубіжній науці), а також про відгук Франкових «Апокрифів» у сучасних європейських виданнях. Рецензія визначається відсутністю компліментарності, об'єктивізмом у викладі. М. Возняк зазначає й недоліки в праці Франка – відсутність посилань на недоступні авторові російські джерела. Але тут же рецензент пояснює причину цього явища, яка полягає в тому, що Франко не займав становища, яке йому справедливо належалося, через що й не міг користуватися російськими бібліотеками – то вже не чисто літературознавчий, а вже ширший, політичний підхід. Це розбиває закоріненний у нашій свідомості стереотип уявлення про М. Возняка як аполітичного вченого, зануреного в «чисту» науку.

Інший так само хибний стереотип – те, що ніби М. Возняк тільки збирав фактичний матеріал і не був здатний до теоретичних узагальнень. Уже ця рання рецензія розбиває цей стереотип. М. Возняк не просто переказує зміст, він аналізує, визначає метод Франкового дослідження як порівняльний і при цьому найбільше досягнення цього методу вбачає в можливості виявити, що саме вніс український народ в апокрифи,

тобто ставить проблему національного в літературі. Аналіз у рецензента органічно сполучається з синтезом: він повсякчас має на думці не тільки наукову продукцію Франка, а й усю художню творчість, визначає її вершинні досягнення: «Апокрифи» й «Галицькі приповідки» в науці, «Бориславські оповідання» в прозі, «Мойсей» та «Зів'яле листя» в поезії, – отже, дає ніби об'ємну панораму всієї творчості І. Франка. Більше того, у стислій рецензії М. Возняк зумів намітити ще й перспективу дослідження – поставив завдання для майбутніх учених, які мають підхопити Франкову естафету.

Ці ж риси – гранична економність стилю, об'єктивність – притаманні й іншій рецензії М. Возняка, на цей раз на художній твір – поему «Панські жарти». Рецензія з'явилася з газеті «Неділя» (1912, № 5). Упадає в вічі вміння одним реченням окреслити змістовну суть твору, трапність характеристик, таке ж саме, як і в науковій рецензії, прагнення узагальнити, синтезувати – визначається рівень популярності рецензованої поеми, їй відводиться почесне друге місце слідом за найпопулярнішим «Лисом Микитою». Звертає на себе увагу той факт, що аналізується четверте видання одного з Франкових творів, що дивно контрастує зі сучасною практикою рецензування: перевидання ніколи не потрапляють у поле зору критиків. М. Возняк якраз скрупульозно виявляє, чим саме це видання різниться від попередніх, не минаючи таких «дрібниць», як зовнішнє оформлення, мовні особливості твору. Повчально, що в скромній газетній замітці М. Возняк зумів поставити проблему, яка не розв'язана й досі, а саме – потребу повного систематичного видання літературних творів Івана Франка.

Отже, розгляд рецензентської діяльності академіка М. Возняка має не тільки суто історичний інтерес, при цьому виявляється чимало проблем, які стоять перед сучасною критикою та літературознавством.

1990

## **«БЕЗ ЗОЛОТА, БЕЗ КАМЕНЮ, БЕЗ ХИТРОЇ МОВИ...» (В. ГРЕНДЖА – ДОНСЬКИЙ ПРО І. ФРАНКА)**

У бібліотеці Інституту франкознавства Львівського університету зберігається примірник унікального видання (дар проф. В. Моторного) невеличка скромна сіренька книжечка, що має всього 24 сторінки. Як зазначено на першій сторінці, це видання товариства «Просвіта» в Ужгороді, ч. 67. Її назва – «Іван Франко. Збірка оповідань і віршів»; випущено книжечку в світ із нагоди десятої річниці смерті Великого Каменяра, опубліковано в Ужгороді, у друкарні о.о. Василян у 1926 році. Брошуру відкриває присвята-звернення: «В день світлої пам'яті славного нашого письменника, учителя, народного працівника і борця за щастя і долю народу Івана Франка Товариство «Просвіта» в Ужгороді з почуттям глибокої любови і признання схиляє свої голови. Головний Відділ Товариства «Просвіта» закликає всі філії і читальні день 20 юнія присвятити щирому спомині Того, хто всі знання, всі сили, все життя оддав в боротьбі за право, долю і щастя народне» [2, с. 3]. За головний відділ звернення підписали голова др. Юлій Бращайко та секретар Стефан Клочурак.

Далі вміщено портрет у чорній рамці з підписом: «Іван Франко. Народ. 1856 р. – ум. 1916 р.». Ці п'ять вступних сторінок та ще титульна – ніби своєрідна данина етимологічному правописові, який уже на той час зійшов зі сцени на Великій Україні і в Галичині, проте мав ще дуже сильні позиції на Закарпатті. «Фонетика» (фонетичне письмо) була в цьому краї ще дивиною, вона щойно почала виборювати собі простір на шпальтах закарпатських видань. Піонером тут був Василь Гренджа-Донський, який запроваджував «фонетику» у часописи, які сам редагував, фонетичним правописом видав також книжку поезій «Квіти з терн'юм» (1923). Він же є автором передмови до збірки Франкових оповідань та віршів, яку видала Ужгородська

«Просвіта» на пошану 10-ї річниці від дня Каменяревої смерті. Та спочатку про саму добірку творів.

Тут уміщено шість поетичних та три прозові тексти (це модне слово буде доречним, позаяк подано не тільки закінчені твори, а й уривки, так що справді – тексти). Отже, як представлено поезію? Відкривається добірка своєрідним поетичним епіграфом – заспівом, роль якого виконують подані без назви дві перші строфи поезії «Товаришам з тюрми», що починаються рядками «Обриваються звільна всі пута» і «До щасливих країв попливем». Далі йде вірш «Земле моя, всеплодющая мати», якому приточено заголовок «До землі», потім уривок з вірша «І знов рефлексії» (збірка «Із днів журби»): «Люди! Діти! До мене! Я люблю вас, всіх люблю» і так аж до слів: «Вузька, здаєся, непривітна нива, А скільки можна й треба тут робить» [2, с. 12]. За ним – відома поетична мініатюра «Книги – морська глибина» з «Ізмарагду», далі не менш знаний вірш «У долині село лежить» (збірка «Із днів журби», цикл «В пленері») без останньої строфи, зате із заголовком, якого немає у Франка – «Село». І останній поетичний твір – іще один афоризм із циклу «Паренетікон» (збірка «Мій Ізмарагд») «Не високо мудруй». Із прози маємо в книжечці уривок із оповідання «Вівчар» під назвою «У полонині», новелу «Мій злочин» і казку «Синиця» з широковідомої збірки «Коли ще звірі говорили» (уривок із «Байки про байку»).

У книжці ніде не зазначено ім'я її упорядника. А проте мусимо визнати, що твори тут дібрано дуже вдало, вони відповідають читацькому призначенню збірки, розрахованої передусім, очевидно, на дітей чи тих читачів, які вперше знайомляться зі спадщиною Франка. Тому тут уміщено такі вірші, які легко запам'ятовуються – коротенькі або ж уривки більших поезій, що мають дидактичний, повчальний характер, прості й мудрі водночас.

Проза також розрахована на дитяче сприймання: уривок з оповідання «Вівчар» подає захоплюючий епізод боротьби молодого сильного хлопця з ведмедем, у якій хлопець пере-

магає лютого звіра; «Мій злочин», цей справжній, на думку Н.Кобринської, шедевр світової новелістики, прозирає в незглибимі куточки дитячої психіки, часом незбагненої у складному поєднанні доброго і злого начала; нарешті, дотепна казка-байка, одна з тих небувалих, але таких, у які хочеться вірити, і знову ж таки повчальних для дітей фантастичних історій.

Дидактизмом, прагненням виховати селянську молодь Закарпаття в дусі українського патріотизму перейнята головним чином і передмова «В десятю річницю смерті Івана Франка», яку написав В. Гренджа-Донський. Автор вступного слова добре розумів своє завдання – ясно й доступно промовити до читачів, які, може, уперше довідаються з його замітки про життя Великого Каменяря, і звідси прагнення до максимальної простоти й щирості викладу (щоб було все зрозуміло й дохідливо!), може, і деякий схематизм, намагання вкласти багатогранний образ у прокрустове ложе певних стереотипів чи навіть штампів, на кшталт того, що Франко був дуже бідним («син простого народу»), вийшов «з-під солом'яної стріхи», «отець був бідним селянином» (автор не помічає, що після цього твердження у наступній фразі йдеться про те, що батько віддав здібного хлопця до гімназії – ото вже справді бідняк!).

Друга думка, яка повинна стати аксіомою для читача-неофіта, – це те, що Франко все життя віддав народові, що він страждав за нього і боровся за його кращу долю (навіть «на університет» пішов задля того, щоб здобути там знання і понести їх потім своєму народові). Звідси наголос на трьох арештах, переслідуваннях, та нема згадки про докторський тріумф, про славні ювілеї тощо. В. Гренджа-Донський насамперед дбав про те, щоб викликати співчуття до важкої долі великої людини та захоплення її життєвим подвигом, тому писав своє натхненне слово не тільки просто, а й намагався висловитися емоційно, схвильовано, так, щоб слово закарбувалося в пам'яті читача. Тому він вибирає для своєї передмови жанр некролога, і хоч видрукований цей некролог через десять років по смерті улюбленого письменника, та відчувається, що біль від втрата не



притупився, зостався такий же гострий, як і десять літ тому. І цьому сприяє також образність невеличкого слова-плачу у кінці тексту, де наскрізним (кільцевим) є образ очей-сліз: «Не виділи ті очі ніколи радості, купалися в сльозах» на початку і «Десять років минуло, як закрилися очі Івана Франка».

Слово В. Гренджі-Донського про Франка не тільки просте й емоційне, воно ще й патріотично наснажене: «Цілий нарід руський (український) на всіх землях схиляє в сю дорогу річницю свої голови» [2, с. 9]. Авторкові передмови йшлося про те, щоб, віддавши шану Франкові, наголосити на отому, що в дужках – «український нарід», і далі: «Ми Підкарпатські Русини-Українці, як діти того ж народу, чистим серцем приєднуємося до почестювання провідника, невтомного працюючника, великого письменника» [2, с. 10]. Ось те головне, що було змістом життя В.Гренджі-Донського, про що він патетично заявляє віршованими рядками:

*Ми українцями звемося,  
А не русняцькі руснаки.*

Саме тому критика після виходу книжки «Квіти з терньом» називала його «основоположником української поезії на Підкарпатській Русі» [3, с. 192]. «Гренджа-Донський – перший закарпатський поет, у творчості якого виразно бринить свідоме почуття національної приналежності до всього українського народу», – стверджує М.Мольнар [1, с. 402]. «Боротьба проти денационалізації, за українізацію Закарпаття була справою його серця» [1, с. 421].

«Справою серця» В. Гренджі-Донського була також і пропаганда творчості геніального сина Підкарпатської України-Руси серед українців Закарпаття. Цій шляхетній меті добре прислужилося й переднє слово до Франкової збірки, написане просто й безпретензійно, зате щиро й пристрасно.

1. Мольнар М. Зустрічі культур. – Братіслава, 1990.
2. Франко І. Збірка оповідань і віршів. – Ужгород, 1926.

## ЗАВЖДИ УЧЕНЬ – ЗАВЖДИ ВЧИТЕЛЬ (ПРОФЕСОР І.О. ДЕНИСЮК)

Коли студенти розповіли мені про свій намір назвати присвячений проф. Денисюкові збірник «Semper tūo», то це спочатку викликало спротив: якось не пасує їм називати професора учнем. Та згодом подумала, що самому Іванові Оксентійовичу це мусило б сподобатися. «Мені завжди подобалося вчитися», – так часто повторює він... У його улюбленого Коцюбинського в повісті «Fata morgana» є епізод, де селяни розподіляють панські володіння. «Хай тут буде школа», – каже один. Каже другий: «Ні, школу вже маємо. Нехай буде університет». У двадцятому столітті українському селянинові вже мало було школи, йому був потрібен університет. Наш Іван, селянський син, професор Денисюк, – яскраве тому підтвердження.

Його шлях – від школи до університету – почався у вісім років (і досі професор уважає, що раніше розпочинати науку недоцільно, ба, навіть шкідливо!) в глухому поліському селі, де хлопець уперше вдягав штани, ідучи свататися<sup>1</sup>. А тут довелося ламати предковичну традицію – і то заради якоїсь там школи! Отож першого дня, прийшовши після занять додому, школяр-неофіт скинув осоружні штани і з сумом востаннє пройшовся по лавках (що було суворо заборонено!) – і це був ніби своєрідний обряд прощання, така собі кумедна ініціація, що знаменувала перехід до нового життя, основним змістом якого стане постійне здобування знань. І хоч як не драматично починався цей процес, виявилось, що школа – то дуже добра річ.

<sup>1</sup> Про це з незрівнянним гумором пише професор в автобіографії. Див.: Денисюк І. Бібліографічний покажчик. – Львів, 1998.

Малий Іванко палко полюбив її, бо вчили тут не тільки книжній премудрості, а й розумінню Природи і взагалі Краси. Учитель навчав, як у шумі звичайного польського очерету можна почути чарівну мелодію. А небачене досі розмаїття вазонків пані вчительки, які щосуботи служниця виносила на подвір'я і там улаштовувала їм купіль! Отож теперішня любов до квітів (і найбільша до найбільш зневажених «міщанських» фікусів і «пролетарських» бальзаманів, хоча найпристраснішим об'єктом замилювання залишається аристократична араукарія) – вона звідти, з його першої школи. І тут же майбутній професор помалу ставав поліглотом – адже школа була польською. Найголовнішою її заслугою було те, що вона розбудила в того незвичайно обдарованого польського хлопця, який до звичайної селянської праці, м'яко кажучи, не надавався, невтомну жагу освіти. Вона привела його в гімназію.

А шлях до неї був нелегким. Щоб там навчатися, треба було продати дві корови та ще й на свій кошт обмундирування гімназистові справити. Отож батько великої малозабезпеченої родини Оксентій Денисок не міг собі дозволити такої розкоші – навчати сина в гімназії. Однак доля всміхнулася: відправлено хлопця вчитися на гмінний кошт. Та чи ще витримає він вступні іспит до Берестейської гімназії? А були вони непрості: два письмових (з польської мови та арифметики) і чотири усних (знову ж таки польська мова та арифметика і на додачу історія з географією). Усе це складалося за один день: заходили по трое і за чергою переходили від одного екзаменатора до іншого – як це можна було витримати? А вундеркінд-поліщук витримав! І став гімназистом, однак жодного дня в гімназії не провчився: першого вересня 1939 року не стало не тільки польської гімназії, а й самої Польщі... Отож довелося продовжувати науку в тому ж Бересті, але вже в російській середній школі, доїжджаючи щодня 80 км залізницею, а ще ж десять кілометрів здебільшого засніженого польського простору долаючи пішки. Тривало це, правда, лишень півріччя, відтак перейшов до української – нарешті! – середньої школи в Заболотті, де закінчив сім

класів напередодні війни... А так палко вимріяний документ про середню освіту було здобуто вже по закінченні війни. І був це диплом Володимир-Волинського педагогічного училища, яке Іван Денисюк закінчив заочно, та ще й достроково – за два роки. Про навчання в цьому закладі професор згадує як про найкращу пору свого життя, наскільки мудрими й чуйними були педагоги, доброзичлива вся атмосфера навчання. Хоча туго давалася арифметика, зате ж від алгебри отримував величезну насолоду – так своєрідно давав про себе знати прихований потенціал майбутнього вченого, його потяг саме до високої науки...

Університетські високі пороги подолав досить легко (хоча знову ж таки довелося складати з десятків іспитів), та нелегко прийшлося під час навчання. І не тому, що наука давалася важко, – з цим проблем не було ніколи, – а тому, що надто жорстокою була політична система сталінізму, яка давалася взнаки кожному, хто жив у ті часи, особливо в Західній Україні. На очах студента Львівського університету розігрувалися такі от драматичні сцени: заходив до аудиторії партійний функціонер і суворим голосом провіщав: «Серед вас є ворог. Даю десять хвилин на те, щоб він сам перед нами признався». І вставали, і зізнавалися бідні наполохані дівчатка навіть у крамольних снах... А Іван Денисюк, незважаючи на свою скромність, самозаглибленість, зосередженість на навчанні (зрештою, це вже могло бути гріхом, годилося ж у ті часи бути громадськи активним!), примудрився потрапити в «опрічнеє число» неблагонадійних. Навіть щоденник у нього викрадали і носили в партбюро. Та ці щоденні дрібні причіпки апологетів системи були нічим у порівнянні з цинічною акцією, пов'язаною з виключенням із лав студентства Романа Іваничука. Моральний тиск був шалений – і всі проголосували «за». Усі. За винятком Івана Денисюка та ще Ганни Сивої (Матковської), згодом скромної лаборантки на кафедрі філософії. Чи ж це не героїзм? Отой тихий, небравурний героїзм, про який писав наш герой на вступних іспитах до гімназії на основі оповідання д' Амлічіса зі

збірки «Серце». Але чому студент мусив проявляти будь-який героїзм у стінах університету, замість сповняти заповіт Драгоманова: «Студент повинен вчитися, вчитися і вчитися. А як ні, то хай іде к чорту!»?

Учитися заважала не тільки нестерпна політична атмосфера, а й матеріальні нестатки. Батько допомогти нічим не міг, бо працював у колгоспі, як і всі селяни, лишень за палички-трудодні. Доводилося жити на стипендію. Професор тепер запевняє, що він тому вчився на «відмінно», щоб одержувати підвищену. Не повіримо йому: був відмінником через свої виняткові здібності і палку любов до самого процесу навчання, однак і погодимось водночас: п'ятірка могла бути вагомим економічним стимулом, шкода тільки, що не дуже вже й високим – розмір тієї стипендії, навіть підвищеної, був дуже скромним. Отож сумлінний студент ретельно розподіляв свої скарби на цілий місяць, призначаючи певну суму на кожний день, і суворо дотримувався запланованого режиму, намагаючись його не порушувати. А коли до стипендії таки не вистачало грошей, доводилося переходити на домашню локшину, якою постачала сусіда по кімнаті мама. І до того обридла ця студентська локшина, що й дотепер професор терпіти не може ніяких макаронів. Аскеза була майже чернечою – ніяких дівчат, ніяких танців, ніяких пиятик. Правду кажучи, до тих спокус і не тягнуло вельми, зате тягнуло до книжки, яку не завжди міг придбати, і тут виникали колізії... Ось вийшов нарешті том з листами Лесі Українки, а немає змоги придбати, то що залишається? Іти в книгарню передплатних видань (була така на теперішній площі ген. Григоренка) і читати там, на місці, щодня по кілька сторінок, щоб не привертати до себе зайвої уваги.

Така одержимість в опануванні знаннями не могла бути непоміченою – академік М.Возняк бере обдарованого випускника до аспірантури. В аспірантурі було легше: не такими вже гнітючими були суспільні обставини – «помер кривавий Торквемада» – Сталін, аспірантської стипендії вже могло вистачити й на книжку, і на винаймлену квартиру, навіть на улюб-

лений вазонок. І щастя особисте теж усміхнулося – знайомство з чарівною Ньюсею (звідси псевдонім *Де Ньюсюк*), згодом доцентом кафедри слов'янської філології Ганною Казимирівною Ластовецькою, завершилося одруженням, якому передувало освідчення на вечорі в Будинку вчених, про яке наш аспірант на другий день забув, звернувшись до об'єкта своїх симпатій зі словами: «Ой, який учора був гарний вечір! Як шкода, що вас не було...» Пояснити це можна тим, що всі сили розуму і серця спрямовані були на справу життя в той час – написання кандидатської дисертації. І вона була завершена і захищена вчасно, незважаючи на те, що мінялася тема, і мінялися керівники – спочатку був академік М. Возняк, а після його смерті професор С. Шаховський. І від одного, і від другого аспірант узяв щось добре: від Михайла Степановича – скрупульозність, увагу до фактажу, до пошуку невідомих матеріалів, який не раз увінчувався палкими відкриттями, як-от, хоча б сенсаційний щоденник самогубця, який ліг в основу «Зів'ялого листа», чи невідомі раніше документи про четвертий арешт Івана Франка. А вже від Семена Михайловича – постійне полювання за влучним образним незатертим словом, прагнення до нешаблонності стилю, увага до поезики, до художньої інтерпретації текстів. «Белетристика Павлика» (так називається кандидатська І. Денисюка) була свіжим, новаторським явищем у науці, а стаття «І. Франко і М. Павлик» заслужила на похвалу з боку тодішнього метра в українському літературознавстві академіка О. Білецького.

На аспірантуру припадає і найінтенсивніший період самоосвіти, зокрема захоплення іноземними мовами. Засвоївши в школі польську й німецьку, в університеті почав вивчати англійську, в аспірантурі додав до них ще й французьку з італійською. Зрештою, надамо слово самому професорові: «Латину в університеті вчив два роки. Через багато десятиріч довелося знову звернутися до неї: перекладати документи 16 сторіччя для написання монографії «Ратнівщина». Багато слів не можна було знайти у словниках (*teleoneum* – митниця, *braseum* – бровар,

tunpe – бочка і т. д.). Деякі з цих слів вдалося зрозуміти через французьку (braseum), деякі – через перекладання Грушевського та інших істориків. Та все ж таки 40 сторінок латини було подолано -перекладено. Старопольські тексти з 16 ст. теж не були легкі. Селянам від дворища, скажімо, треба було здавати до замку в Ратні 70 сажнів ...усищ! Бо так первісно можна було прочитати usyszczе. Але допомогло знання рідної поліської говірки: вужище – канат, віршовка.

*Сім хур конопель,  
Ще й вужище, ще й рубель...*

До речі, слово ужище, виявилось, є у договорах Ігоря з греками...»

Як бачимо, молодечу одержимість до здобуття нових знань професор зберіг і до цього часу. Справді, *semper tūo*, одержимий духом науки, який, либонь, і спонукав його дряпатися на найвищий докторський щабель наукової ієрархії. І тут довелося долати чимало перешкод. Здібного перспективного доцента щоразу примушували готувати інший курс лекцій. Справді-бо: не було, мабуть, жодного курсу на кафедрі української літератури (від вступу до літературознавства і фольклору аж до радянської і літератури народів СРСР, – це вже в Тирнові, у Болгарії), – якого б він не читав. А це для того, щоб докторської не писав! А він писав. І знову ж таки легко. Із легкістю надзвичайною нагромаджував матеріал. Так, освоюючи теорію світової новели, під час перебування в Москві за якихось там півмісяця опрацьовує в Ленінській бібліотеці сімдесят монографій російською, польською, французькою, англійською, італійською, болгарською, білоруською мовами. Шалена енергія, сконцентрованість подиктували нечувано швидкий темп осягнення докторської. А писалася вона трьома нападами. Перший етап пов'язаний з міфічною Криворівнею, яка так багато заважила в професоровій долі. Отже, зима, університетські канікули, рюкзак книжок за спиною, засніжена

оселя гостинного подружжя Петра та Анниці Боцвінків. Півмісяця повністю відірваний від світу, писав і писав. Спустився з гір щасливий – початок зроблено.

Друга частина творилася в Довженковій Сосниці (теж два тижні!) під час фольклорної практики. Тут докторантовою берегинею стала незабутня Галина Леонченко (яскрава, талановита особистість, яка, на превеликий жаль, так рано пішла від нас), тодішня завідувачка кабінету шевченкознавства (був колись такий завдяки старанням ректора Є. Лазаренка). Енергійна, невтомна, вона взяла на себе всі клопоти, пов'язані з улаштуванням побутових справ, та й саме керівництво практикою, по суті, перебрала на себе, створивши своєму старшому колезі належні умови для творчої праці...

Іще одні зимові канікули у Львові – і от фініш: докторську дисертацію завершено. У 1970-му році... А захист відбувся в 1986-ому. Ті п'ятнадцять літ «незахищеності» були періодом наступу чорних сил на все українське. «Брежнєвщина» недалеко відійшла від «сталінщини», хіба що масових розстрілів не чинилося (зате були й досі не розгадані загадкові вбивства національних героїв – хоча б Алли Горської чи Володимира Івасюка), а загалом ті ж арешти, утиски, репресії. Русифікація ж відбувалася куди цинічніша й відвертіша, ніж за часів «культу особи» – уже й документацію всю в державних установах переведено на російську мову. Хіба могли ж у тих умовах пропустити безпартійного й не дуже благонадійного? Та все ж сталося – от уже доктор, от уже й професор. Можна було б спинитися у своєму високому леті до знань, та ба – він не хоче. Не хоче і не може, хоча є вже щедрий науковий ужинок: бібліографічний покажчик праць, виданий у 1998 році, складається з 266 позицій. На працях проф. Денисюка виросло не одно покоління студентів, з монографії «Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.», як із «Шинелі» Гоголя російська проза, вийшла чи не вся аспірантська рать Львівського університету, що й казати про львівський осередок нової генерації



франкознавців, до якої належать Я. Мельник, Т. Пастух, М. Легкий, Р. Голод, О. Луцишин, Н. Тодчук, А. Ковальчук, Н. Тихолоз, Б. Тихолоз. Усі вони ретельно вишукували наукові розвідки професора по часописах та збірниках, аж поки вони не були зібрані під одним дахом «Франкознавчих студій», серії, що її видає Інститут франкознавства, і видані під контраверсійним заголовком «Невичерпність атома» (таку назву має одна із статей, присвячених 140-річчю І. Франка). Значна частина уміщених тут статей створена, коли професор був на посаді, як він жартує, «найменшого в світі інституту», однак інтерес до Франка виник ще в молодості, коли писалася дисертація про Павлика, і триває досі, хоча є й інші не менш улюблені теми. Останнім часом працює на кафедрі фольклористики, і це воістину «сродна праця», бо змалку занурений у таємничий світ волинських пущ і озер, світ своєї матері. Отож тут професор у своїй стихії, тут він робить карколомні сенсаційні відкриття – чого варте хоча б віднайдення амазонок на Поліссі, які отаборилися тут у сиву давнину, а може, ще й досі існують, – на цю думку наштовхує професорове ставлення до жіноцтва. В останні роки зріс могутній потяг до рідної землі (що знайшло свій вияв у монографії «Ратнівщина»), постійне зацікавлення образом геніальної крайнки Лесі Українки і всією її родиною знайшло свій вияв у справжньому бестселері «Дворянське гніздо Косачів» (співавтор – Тамара Скрипка). Зараз професор інтенсивно працює над підручником з фольклору. Звичайно ж, він буде вагомим і цікавим водночас, як і все, що виходить з-під його пера. За ним будуть вчитися вдячні (не завжди!) студенти...

Професор навчає – це зміст його життя. Ще юнаком почав учителювати в рідному селі. Право на викладання дали йому вчительські місячні курси під час війни в Ковелі. Українську мову там викладала Валентина Семенівна Черняк, згодом легенда кафедри української мови Львівського університету, «лаборантка з ерудицією професора», яка стала другом ро-

дини Денисюків на все життя<sup>1</sup>. Чи не з цих курсів (чи, може, з училища?) деякі секрети педагогічної майстерності. Ось як, наприклад, треба поводитися, коли хочеш позбутися нахабно-го порушника дисципліни. Ні в якому разі не казати: «Вийди з класу», бо він тут же відповість: «Не вийду». Багатократне повторення цього діалогу вчителя з учнем створить той же комічний ефект, що й у «Наталці Полтавці»: «А вона ж вам що?» – «А ви ж їй що?» Отже, щоб не осмішитися, треба сказати: «Підійди до столу». Коли, нічого не підозріваючи, бешкетник підійде, отоді вже має прозвучати сакраментальне: «А тепер вийди з класу». І нічого бідоласі не залишиться, як таки вийти, бо стояти – це вже смішно, а назад повертатися теж ніяково. Отож умілим наставником був Іван Оксентійович і для малих школярів, і для дорослих слухачів вечірньої школи, та це була лише прелюдія до педагогічної діяльності в університеті.

І вражає, перш за все, її масштаб: усього було з 1956-го по 2001-й рік сорок п'ять випусків філологічного факультету. А скільки ж то студентів! І в університетських викладах не тільки блискуче знання свого предмета, не просто захоплення ним, а й оте «ледь-ледь», без якого немає будь-якого мистецтва, у тім числі й лекторського. Чого варті його спонукання до прискіпливого вчитування в текст: «А якого кольору цвіт вишень у Коцюбинського? А яке пиво пив з Хомою Гудзем Андрій Волик?» І навіть те, що не стосується до теми: «А якого кольору асфальт?»

Уже згадувалося, що довелося читати практично всі курси на кафедрі української літератури – «від давнини до сучасності», так би мовити. Та найбільше любив Іван Оксентійович

<sup>1</sup> Не обійшлося й без курйозів: у Денисюків первісток знайшовся, треба з пологового будинку забирати дружину з сином, а тут якраз аматорська вистава за п'єсою І. Микитенка «Кадри». Відпросився з дому буцімто на якусь пильну роботу до Валентини Семенівни (спільний переклад чи що?). А згодом рецензія в університетській газеті: «Непогано виконав роль професора Белого аспірант Денисюк». Іван Оксентійович каже, що дружина й досі йому цього не вибачила, але, знаючи мудру й лагідну вдачу Ганни Казимирівни, будемо вважати це за перебільшення.

кінець XIX – початок XX століття. Це був його час, його модернізм, на який тоді поналіплювали стільки ярликів (правда, тепер професор воює зі своїми вихованцями, які можуть іноді заявити, що до модернізму взагалі поезії не було), його улюбленці – Леся, Коцюбинський, Стефаник, Черемшина, Васильченко. Для покоління, якому пощастило слухати цей курс у найвіртуознішому виконанні маестро, він уявляється магом, чарівником. Розлуку з улюбленим курсом доцент (тоді ще не доктор, і це була нібито причина відсторонення) переніс важко, та що це в порівнянні з кривдою, завданою студентам, які й не відали, якого скарбу вони були позбавлені...

Та лекції лекціями, а для професора не менше значення має неформальне спілкування. Скільки студентів пройшло через його руки в літературно-критичному гуртку! До речі, старостою його під час свого навчання в університеті був теперішній декан філологічного факультету, завідувач кафедри української літератури професор Тарас Салига. А з літературної студії, якою один час керував Іван Оксентійович, вийшло троє поетів: Зоряна Гладка, Ігор Павлюк, Роман Скиба – і доктор філології Тарас Кознарський (працює в Торонтському університеті). А фольклорні практики (ними професор керує, здається, незмінно, з 1960 року), на які так рвуться студенти, – чи це не школа виховання водночас і професійних, і чисто людських якостей? Це ж там, у невимушеній атмосфері, студенти можуть почути інтригуючу оповідь про інтимне життя Гната Хоткевича чи блискучу міфологічну новелу про гадерку, яка через стільки років усного побутування (фольклорна ж практика!) нарешті вихлюпнулася на сторінки «Дзвону»... Не перестає дивувати професорова здатність віднаходити завжди і скрізь симпатичних і талановитих молодих людей. У гуртожитку на Пасічній зазнайомився ближче з «неумитою квадригою»: Володимиром Галайчуком, Ярославом Гарасимом, Романом Голодом, Василем Шпилькою, – до яких досі ставиться з прихованою ніжністю і неприхованою деніскоківською іронією. У Щеціні, де викладав українську мову і примудрився за яких кілька місяців

створити блискучий підручник з української мови для поляків, відкрив незвичайно здібного і совісного Андрія Вонторського і «чарівне горнятко» – тендітну, мініатюрну Аню Горнятко-Шумилович, яка невдовзі під керівництвом професора захистила дисертацію, видала книжку про Валерія Шевчука і вже сама обіймає посаду професора. Аспіранти – то особлива сторінка в житті Івана Оксентійовича, їх у нього було не багато, не мало – шістнадцять. Першою була Тетяна Кобржицька, тепер доцент Мінського університету, тому що свого часу професор сам видав її заміж за симпатичного білоруса Вячеслава Рагойшу. Керівництво дисертацією виглядало досить своєрідно. Одного разу лаборантка кафедри російської літератури на прізвище Шкудович зупинила Кобржицьку і здивовано запитала: «Таня, что такое? Денисюк ходит и всем говорит, что вы не напишете диссертацию!» Отже, на всіх трьох поверхах головного університетського корпусу мусили знати про «нерадиву» аспірантку і всіляко впливати на неї. І вплинуло! Дисертація була захищена вчасно, незважаючи на декретну відпустку її авторки. Про інші, не менш жорстокі засоби активізації аспіранта могли б розповісти й інші підопічні професора, зокрема Ігор Тростюк та Степан Микуш. Але ж усі вони захистилися, успішно працюють на викладацькій і науковій ниві і ніскільки не ображаються на свого наукового керівника, люблять його, як і всі аспіранти, а він їх усіх. Є й найулюбленіші: Ярослава Мельник, Тарас Пастух, Ярослав Гарасим. Трішечки суворий і особливо ніжний Іван Оксентійович і в ставленні до магістрантів, тим паче, що вони ж тепер переважно дівчата.

Професор навчає і тоді, коли виступає опонентом на захистах дисертацій. Його рецензії завжди настільки глибокі за змістом, настільки вишукані за формою. Який жаль, що вони десь осідають у безоднях ваківських архівів! Опубліковані (а прецедент є: опонентські рецензії М. Рильського вміщені в 20-томнику), вони б могли чимало прислужитися розвитку нашої науки.

Це стосується і просто виступів на спеціалізованій раді

із захисту дисертацій з теорії літератури, фольклористики, світової літератури, на якій професор головує. На раді завжди панує доброзичлива атмосфера, у якій добре почуваються не тільки певні себе члени ради, а й перестрашені дисертанти. Слово професора завжди підбадьорить їх, але ніколи не буде поблажливості, коли порушуються принципи високої науки. «Туманологія», «виглупи» – такими термінами припечатують він адептів «кривого», чи «ненормального» літературознавства, яким здебільшого нічого сказати в науці, але вони говорять. Професор на сторожі слова.

...Завжди вчитель, але й завжди учень також. Зрештою, у Марціала відомий афоризм сформульований трохи інакше: «Semper homo bonus tiro est». Професор Денисюк є доброю людиною. Тому він завжди вчився в школі життя і в своїх учнів також. І тому став учителем для кількох поколінь студентів, магістрів, аспірантів Львівського університету. І тому вони уклали том своїх праць на знак великої пошани і вдячності до нього. І назвали – «Semper tiro».

2001

## SEMPER TIRO У ФРАНКОВІЙ АКАДЕМІЇ (ДОЦЕНТ А.І. СКОЦЬ)

### *Замість передмови – інтерв'ю*

Спекотний червневий день 2002 року. У клубі Львівського національного університету імені Івана Франка – аншлаг. На сцені сам декан філологічного факультету, поважні завідувачі кафедр, викладачі, у залі ніде яблуку впасти, її вщерть заповнили вчорашні студенти, а нині випускники, отже, дипломовані філологи. Іде врочиста церемонія вручення дипломів – кому «червоних» (хоча вони тепер усі на вигляд однакові – пластикові!), кому простих. Абсольвенти чемно вислуховують своїх

наставників, що вітають їх із закінченням університету, порівню наділяючи кожного промовця відповідною порцією оплесків. І раптом – шквал овацій: оголошено виступ доцента кафедри української літератури Андрія Івановича Скоця. Він стає за трибуну, – підтягнутий, елегантний, – ронить своє справді «золоте слово» і повертається до столу президії знову ж під акомпанемент шалених аплодисментів зачарованої аудиторії. А чарувати він уміє! Позаяк досконало володіє всіма таємницями усного мовлення. Це наш найперший златоуст, який, коли вже говорить, то сипляться перли. Може, цьому й завдячує своєю популярністю.

А що ще вирізняє тепер доцента А. Скоця, робить його неординарною особистістю, – то це його педагогічний талант, поєднаний із найглибшою людяністю. Він любить навчати, причому любить весь процес навчання без винятків, тобто не тільки лекції, а й екзамени, на відміну від інших викладачів, для яких іспити – то різновид тортур: сиди й вислуховуй одне й те ж; сотня студентів, які нічого не знають, та ще й при тому намагаються тебе обдурити, шпаргалку витягнути, списати, підглянути etc. А наш пан доцент зберігає олімпійський спокій, не дратується, бо свято переконаний, що й на екзамені студента можна і треба чогось навчити, адже саме в екстремальній ситуації він добре запам'ятає даний йому урок назавжди. І не тільки урок знань, а ще й шляхетності, гуманності: понад сорок років Андрій Іванович викладає, однак нікому не поставив досі жодної двійки, а студенти не тільки люблять, але й шанують – це треба вміти!

І він уміє. Уміє донести до слухача найсухішу, здавалось би, матерію. Так склалася його педагогічна кар'єра, що довший час викладав давню літературу – спробуй-но зацікавити нею студента! Так само з методикою. Правду кажучи, слідом за своїм учителем, незабутнім Василем Васильовичем Лесиком, Андрій Іванович жартома проголошує: «Методика – не наука». Однак цю «ненауку» викладає блискуче, показуючи студентам, як треба аналізувати конкретний твір, як навчитися з потаємних

глибин тексту «дивнії перли виносить». До слова, доцент Скоць – один із фундаторів львівської школи інтерпретації художнього тексту, і то, власне, тлумачення одного поетичного твору, а це якраз те, що рідко якому фахівцеві вдається.

Особлива любов науковця – шевченкознавство (тут накопичено чималий дослідницький доробок). Крім того, Шевченко для Скоця є об'єктом усних виступів – університетських викладів, наукових доповідей, популярних лекцій, а також спецкурсу. Спецкурс про Шевченка він не просто читає, а, ніби жрець, священнодіє, і священний трепет лектора передається слухачам-студентам; поважна університетська громада була вражена Скоцевими доповідями на Тарасових урочистостях; кілька разів поспіль його запрошували виступати на березневих НТШівських сесіях. А в рідному селі, починаючи з першого року незалежності, – його відчити стали вже традицією.

Це такі взаємини з Шевченком. Інакше з Франком. Якось не довелось А. Скоцеві читати студентам лекції про Франка (а може, діждемося того часу, коли Франка читатимуть всім студентам нашого університету бодай семестр, а українським філологам то здалось б припадати до живлющих джерел його спадщини протягом усього періоду навчання?)... Натомість Франко став предметом пильних довготривалих наукових інтересів. Творчий доробок Андрія Скоця складається з понад 150 праць, і з них близько 100 – це франкознавчі студії. Багато написано про лірику, та особливу зацікавленість завжди, протягом усієї творчої біографії, викликали поеми (чи, за висловом пана доцента, – «поемарій»). Він давно мріяв побачити надрукованою свою книжку саме про Франкові поеми. І от вона, ця книжка, перед нами. І саме вчасно, бо з'явилася в ювілейне (75-е!) літо. Маємо приємну нагоду привітати автора і зі славною датою, і з книгою, а разом і поміркувати над нею. Отже, далі – діалог.

*Лариса Бондар.* Ваша книга відкривається присвятою – «Світлій пам'яті матері Галини і батька Івана, Січового Стріль-

ця». Я не питатиму «чому?», не питатиму «навіщо?» Це зрозуміло. Любов батьків – найцінніший скарб, яким обдаровує нас Господь на цій грішній землі. Ліпше просто розкажіть про них – про батька, про матір, про свій рід.

**Андрій Скоць.** Я походжу з простої селянської сім'ї з Тернопільщини. Мама була навіть неписьменною. Проте знала напам'ять усю «Катерину». Двоє її братів були членами ОУН, вони дбали не тільки про мою національну свідомість, а й про добру освіту, спрямували мене на навчання в музичну школу (грав на мандоліні, скрипці, навіть трубі). Батько був селянином довженківського типу – любив землю, коней, яких трактував так, ніби вони були мені рідними братами. Брав участь у національно-визвольних змаганнях як січовий стрілець. Я маю великий гріх перед татом, що не записав від нього спогадів. Нехай ця книга з присвятою хоч трохи спокутує цей гріх. Дідо був впливовим діячем «Просвіти». Може, через це спала на нас велика біда – пацифікація, коли мені не було й чотирьох років. Маму не били, бо затулялася мною, зате постраждав тато, а особливо діда сильно катували (притискали пальці дверима). Він їздив прохати захисту у митрополита Шептицького, щоб той оскаржив це в польському сеймі. Університети національної свідомості проходив у «Просвіти». Книжки просто глитав. Десь у чотирнадцять прочитав трилогію «Мотря», «Батурин», «Не вбивай» (книжки позичали на тиждень, від неділі до неділі, а бібліотекар потім екзаменував, чи все прочитав). У читальні «Просвіти» відбулося й перше знайомство з Іваном Франком. Відтоді запам'яталися «Лис Микита», «Захар Беркут», «Камењарі», «Борислав сміється».

**Л.Б.** А коли виник перший науковий інтерес до Івана Франка?

**А.С.** Звичайно, на українській філології у нашому університеті. Але насамперед про те, як я туди потрапив. Спершу поніс документи на нафтогазовий факультет у політехніці, спокушений подвійною стипендією (не хотів бути тягарем для батьків). Та обіззався внутрішній голос: «Андрію, що ти робиш? Та то



ж не твоє!» І таки пішов на філологію. Поступити, мабуть, трішки допомогла скрипка, бо, як здав документи, якийсь пан поцікавився, чи не граю на чомусь, занотував, а потім заходив до аудиторії, де я складав екзамен. А потім записали мене в джаз! В університеті тоді любили музичити, навіть симфонічний оркестр був. Та головне, звичайно, наука. І от на другому курсі в нас спецсеминар, який веде відомий франкознавець доцент Олексій Никифорович Мороз. Дає нам список тем, і серед них – «Філософські поеми Івана Франка». Мені стало цікаво, бо я досі не знав, що Франко був автором філософських поем, отже, я написав реферат, який дуже сподобався моєму вчителеві. І так захопився, що ще й курсову та дипломну роботи теж захищав на цю тему.

*Л.Б.* Це справді одержимість! Очевидно, її помітили й залишили Вас на кафедрі в аспірантурі?

*А.С. Е,* ні. Не так усе було просто. Це відбувалося за Хрущова, а той оригінальний діяч вимагав, щоб і студенти, й аспіранти перед вступом на навчання обов'язково мали дворічний трудовий стаж. Отож і пішов я трудитися в рідне село вчителем. Працював, сумлінно навчав своїх учнів, грав на скрипці і у волейбол (наша команда «Колгоспник» посіла призове місце на всеукраїнському чемпіонаті), нічого собі не думав, не гадав. І ось сиджу на серпневій учительській нараді, з трибуни секретар райкому повчає нас, як треба виховувати молодь у комуністичному дусі, і тут вривається поштар, мій сусід, і кричить: «Скоць, на вихід!» Усі повернули голови, я вискочив, бо думав, що хата горить. А він мені вручає телеграму: «Приїжджайте аспірантуру. Доцент Лесик». Телеграму вислав мій приятель Іван Денисюк, він же й назвав мою кандидатуру тодішньому деканові, доцентові Лесикові, коли той радився, кого б то з випускників зі стажем узяти в аспірантуру. Так несподівано я став аспірантом. Знову зберіг вірність темі, своїм улюбленим філософським поемам, обмежившись, щоправда, лише двома – «Мойсеєм» і «Смертю Каїна». Керував роботою відомий львівський характерник, доцент Теоктист Іванович Пачовський,

небіж славетного молодомузця. Багато в чім допомагав порадами професор Семен Михайлович Шаховський.

*Л.Б.* І от «невеликі три літа [не] марно пролетіли», Ви самовіддано працювали, отже, швидко захистилися?

*А.С.* Де там! До захисту йшов дуже повільно. Мабуть, був занадто прискіпливим до себе. Закоханому в тему, у Франка, мені постійно здавалося, що я ще чогось не доробив, не прочитав, не дослідив. Забігаючи наперед, скажу: уже після захисту у швагра на книжковій полиці побачив польську книжку про Мойсея і мало на стінку не поліз: як же ж можна було захищатися, не пославшись на таке цінне джерело! Правду кажучи, якби не тодішній завідувач кафедри Федір Матвійович Неборячок, то я б і досі не захистився. А він поставив питання руба: «Або ти захищаєшся, або йдеш з роботи!» І що мусив чоловік робити? Мусив роботу подавати. Але я й зовнішній вигляд її намагався довести до абсолютної кондиції: папір роздобув якнайкращий, який тоді можна було дістати, найліпша китайська авторучка, чорне чорнило, почерк тоді в мене був, ну, майже, як у козацького писаря, і коли я, отак вималювавши цілу сторінку, робив у кінці помилку, то відкидав папір й переписував задруге! Без жодної помарочки приніс пані Асі в Інститут суспільних наук друкувати, а вона носила по всіх відділах, показувала, бо такої дисертації ще в житті не бачила. Отож захист відбувся успішно (я запросив на нього батька, примусивши його вперше в житті одягнути краватку). Першим опонентом був Семен Шаховський, який на той час перебрався до Києва, а другим – Роман Кирчів.

*Л.Б.* І Ви через три місяці стали кандидатом філологічних наук.

*А.С.* Та де там! Я півроку не подавав до ВАКу документів. Захищався в травні, а там екзамени у студентів, а там відпустка, а там на два місяці в колгосп послали зі студентами збирати врожай. Аж нарешті знову підштовхнув той самий Федір Матвійович: «Що Ви собі думаєте! Не подаєте документів через півроку після захисту, то його анулюють, і будете другу тему

обирати, писати й захищати». Налякав він мене, то вже оформив я ті документи й послав до ВАКу.

*Л.Б.* То вже хоч із затвердженням проблем не було?

*А.С.* Чому не було? Були. І то чималі. Затверджували тоді наші роботи в Москві. І от моя пролежала там, бідна, півроку. Ваківські достойники покрутили-повертіли, і їм не сподобалося: «Уж слишком много пишут они об этом своём Франко. И что они в нём нашли?» Та й послали дисертацію на так звану «чорну» рецензію до Києва. І от знову хвилювання. Приїжджає перевіряти наш університет висока комісія (замучували тоді ці перевірки!), а в її складі відомий літературознавець Юрій Кобилецький. І каже він нашій лаборантці Ірині Олександрівні Пеленській: «А де б я міг викладача Скоця знайти?» Добра душа переполошилася: що ж той Скоць накоїв, що його персонально високий комісар розшукує. Розказала мені, я стривожився. А виявилось, що Юрій Кобилецький хотів мені повідомити, що йому дали на відгук мою роботу, вона йому дуже сподобалась і він написав позитивну рецензію. Отак закінчилась епопея зі захистом. Та зате потім ще дванадцять років звання доцента не присвоювали, бо ж був, бачте, безпартійним.

*Л.Б.* Але Ви не зважали на вороже наставлення тодішніх властей імущих і продовжували свою наукову працю над спадщиною Франка?

*А.С.* Так, я працював, не покладаючи рук. Жодний збірник «Іван Франко. Статті і матеріали» (тепер він виходить під егідою «Українське літературознавство») не виходив у світ без моєї праці. Крім своїх улюблених поем, багато уваги приділяв Франковій ліриці, аналізу конкретного поетичного тексту. Не обминав увагою і публіцистику, наукові праці Франка. Багато часу віддавав популяризації Франкової спадщини серед читацького загалу, зокрема молоді. Кілька разів твори Франка з моїми передмовами виходили в серії «Шкільна бібліотека». Але одного разу знову потрапив у халепу. Підготували ми з доцентом Морозом таке гарне, адресоване школярам видання, де були вміщені статті Івана Франка про письменників (Марка

Вовчка, Шевченка, Федьковича) і славнозвісний «Захар Беркут». От на ньому ми й «погоріли». Книжка, звичайно ж, як для дітей, була ілюстрована. І от на одній з ілюстрацій недремне обкомівське око набачило хрест, яким буцімто закінчувалося копне знамено тухольців. Добре, що в Олексія Никифоровича в Києві були впливові зв'язки, то якось злощасне видання пропустили. А то 250 тис. примірників пішло б під ніж.

**Л.Б.** Слава Богу, що це все вже минулося. Звичайно, у ті злі часи не могло бути й мови про Вашу книжку, плід усього Вашого життя. А от тепер вона виходить у світ. А як Ви самі гадаєте, чи не втратила вона актуальності?

**А.С.** Категорично: ні, не втратила. Українське літературознавство у великому боргу перед Іваном Франком – автором поем. Українську поему Франко вивів на нові творчі рубежі, у цьому жанрі створив високі художні зразки, якими може пишатися кожна розвинена, велика література світу. Поеми «Панські жарти», «Іван Вишенський», «Похорон», «Смерть Каїна», «Мойсей» варті окремих монографічних досліджень. У цій галузі, на цьому шляху бачу плідну і конче потрібну перспективу розвитку нашого франкознавства. До речі, у 2005 році ми будемо відзначати сторіччя перлини світової літератури – Франкового «Мойсея». Чи не годилося «зустріти цей ювілей з монографією про цей архітвір української літератури? До речі, мені вдалося простежити генезу міфу про Оріона і «Притчі про терен» у поемі «Мойсей», дослідити зв'язок Франкового «Мойсея» з історією стародавнього Ізраїлю та Юдеї. Не без гордощів можу сказати, що розділ про «Мойсея» в моїй книжці – це своєрідна монографія в монографії. Думаю, що цінними для молодих дослідників будуть і мої роздуми над жанровою специфікою поем «Смерть Каїна», «На Святоюрській горі», «Сурка», «Ботокуди». А вони хай ідуть далі.

**Л.Б.** Однак думаю, що й Андрій Скоць ще скаже своє вагоме слово у франкознавчій науці. Здається, ще ніхто так повно не розглядав співвіднесеність поеми «Мойсей» з Біблією, і тільки Андрій Скоць, напевно, бачить дальшу перспективу цієї поеми.

Будуть нові праці, виступи на наших щорічних франківських конференціях, щомісячних семінарах, активним учасником яких він є. Та й дуже вже інтригує ота магічна цифра – сто франкознавчих праць! Може, після першої книжки невдовзі буде й друга? Інститут франкознавства в своїй серії «Франкознавчі студії» хотів би зібрати під одною обкладинкою оті Скоцєві «перли многоцінні!» Хай буде так!

2002

## ІЩЕ ОДИН ЗДОБУТОК ФРАНКОЗНАВЧОЇ НАУКИ

Розвиткові франкознавства неабияк сприяли щорічні міжвузівські франківські конференції, започатковані з ініціативи акад. М. Возняка. Вони проводилися у Львівському університеті з 1956 по 1966 рік. Усього було проведено 11 таких конференцій, і це був неабиякий внесок у франкознавство. Відтак найвищим партійним достойникам здалося, що це занадто – щорічно конференція, присвячена І. Франкові, хоч його й канонізували як революціонера-демократа. І відтоді конференції стали проводитися раз у десять років, і вони мали парадний, ювілейний характер.

У той час франкознавство як наука потребує щоденної концентрації наукових зусиль як в Україні, так і поза її межами. Тому Інститут франкознавства ЛНУ імені Івана Франка відродив возняківську традицію щорічних франківських конференцій. Було проведено XII (1997), XIII (1998), XIV (1999), XV (2000) конференції. Усі ці конференції сприяли згуртуванню франкознавців з усіх куточків України, здобули широку популярність, про що свідчать відгуки в пресі. Однак для того, щоб ці позитивні здобутки стали надбанням наукової громадськості, виникає нагальна потреба публікації тез конференції. Відтоді, як ВАК перестав уважати тези (зрештою,

і матеріали!) наукових конференцій за такі публікації, які дають право претендувати на вчений ступінь, кількість видань такого типу різко зменшилася. А даремно: хоча б для тих же претендентів на вчені ступені (і не тільки кандидатські!) це об'єктивна апробація наукових пошуків. Про співвідношення наукової вартості коротеньких тез і розлогих статей можна було б теж подискутувати. Гадаємо, що збірник «Тези П'ятнадцятої щорічної наукової франківської конференції», яка відбулася у Львівському національному університеті імені Івана Франка з 27 по 29 вересня 2000 року, сприятиме ознайомленню вчених України з сучасними досягненнями франкознавства.

Що ж пропонує збірник? Його відкриває «Слово про Зіновію Франко», тут подано спогади про незабутню Франкову внучку, – непересічну особистість, людину складної долі, – її друзів та близьких знайомих. Автори, зібрані у розділі «І. Франко в 1900 році: погляд через століття», зосередили свою увагу на двох найважливіших явищах – поетичній збірці «Із днів журби» і романові «Перехресні стежки», вершинних досягненнях не тільки української поезії та прози, а й європейської. Розділ «Франкознавчі студії в останній рік ХХ ст.» є найвагомим у збірнику. Цікавими й новаторськими є всі його чотири підрозділи. Перший, що має назву «Секрети художньої творчості», концентрується навколо проблеми художньої інтерпретації франкових текстів. Показово, що всі автори тут зі Львова: відомо ж бо, що львівська школа художньої інтерпретації є чи не найсильнішою в Україні. Багато цікавих оригінальних проблем розробляється в підрозділі «Теоретичні горизонти», особливо цікавою є постановка питання про співвідношення елементів новітніх напрямків (імпресіонізму, експресіонізму) у творчому методі Івана Франка» Безперечну наукову цінність становлять підрозділи «Проблеми мовні, біографічні, перекладацькі» та «Контакти».

У збірнику публікуються спогади про Зіновію Франко і тези доповідей, що були виголошені під час конференції.

2001

---

## ФУНДАМЕНТАЛЬНЕ ФРАНКОЗНАВСТВО НА ПОРОЗІ ХХІ ст.: ОСНОВНІ ЗАВДАННЯ ТА ПРОБЛЕМИ

1. Який зміст ми вкладаємо в поняття «фундаментальне франкознавство»? Маємо на увазі ті дослідження біографії та спадщини письменника, які повинні стати основою для подальших аналітичних студій.

2. Перш за все йдеться про видання всіх Франкових текстів. Цю проблему вперше поставив і чимало прислужився до її розв'язання академік М. Возняк. Завдяки його подвижницькій праці вийшло Зібрання творів Франка в 20 тт. (1950–1956 рр.). Але ні це, ні попереднє Зібрання творів у 30 тт. (1924–1930) не охопили повністю весь огром Франкової спадщини. На жаль, не може цим похвалитися й Зібрання творів у 50 тт. (1976–1986). Не рятує становища нещодавно виданий том «Мозаїка», що його підготувала З. Франко, ані тритомник, який уклали співробітники Львівського відділення Інституту літератури НАН України імені Т. Шевченка. Проблема Повного зібрання творів І. Франка досі залишається актуальною.

3. Друга актуальна проблема – видання у якнайповнішому вигляді Франкового епістолярію. Це завдання, можна сказати, успішно розв'язане в Зібранні творів у 50 тт. Залишається лише додати до основного корпусу листів Франка ті, які залишилися за бортом 50-томника. Натомість нагальною потребою є видання листів до Франка. І, нарешті, листи про Франка (тобто третіх осіб, де йдеться про нього). Тільки тоді може вважатися розв'язаною проблема Франкового епістолярію.

4. Далі – спогади. Тут, здається, справи найблагополучніші. Перша збірка спогадів про І. Франка вийшла у Львова в 1927 році (видавництво «Новий час»). У 1956, 1972 та 1982 роках видання такого типу здійснив О.Дей. Збірники цінні фактичним матеріалом, однак на них вельми позначився вплив пануючої тоді ідеології. Цього недоліку позбавлені «Спогади

про Івана Франка» (Львів, 1997), які упорядкував М. Гнатюк. На цей час ця книга найповніше репрезентує мемуарну Франкіану. Однак це не означає, що немає потреби в майбутньому ще раз повернутися до публікації чергового збірника спогадів з огляду на те, що знайдуться ще невідомі досі мемуарні свідчення. До того ж видання такого типу користуються незмінним успіхом у читача.

5. У 1966 році львівські архівісти подарували нам унікальне видання – «Іван Франко. Документи і матеріали» (1856–1965). Назріла потреба його перевидати, суттєво доповнивши тими матеріалами, які не могли, бути опубліковані на той час, (хоча б ті, що стосуються взаємин Франка з М. Грушевським, А. Шептицьким, січовими стрільцями etc).

6. Не цілком добрі справи з Франковою бібліографією. З одного боку, маємо такі солідні праці, як «Іван Франко. Бібліографія творів. 1874–1964. Склав М.О. Мороз. – Київ, 1966», «Іван Франко. Бібліографічний покажчик. 1956–1984. Упорядкував М.О. Мороз», цей же автор видав «Зарубіжне франкознавство», а з другого, – франкознавчі дослідження відчутно гальмуються через відсутність повного біо-бібліографічного покажчика «Іван Франко», який би охоплював усю спадщину Франка, починаючи з 1874 року.

7. На його основі слід би було укласти видання типу «Письменник у критиці». Звичайно, якщо взяти до уваги обсяг Франкової діяльності, то це велетенське завдання, проте ставити його перед собою мусимо, позаяк без цього значення Франка в історії людства не досягнемо.

8. Після публікації всіх Франкових текстів, включно з епістолярними, можна вести мову про видання «Словника мови» письменника. Першим підступом до нього можна вважати «Лексику поетичних творів Івана Франка», що його уклали на основі Зібрання творів у 20-ти томах І. Ковалик, І. Ощипко, Л. Полюга.

9. Чи не найважливішим розділом фундаментального франкознавства є хронологія. У цьому напрямку довго й плід-



но працює М.Мороз. Він підготував до друку «Літопис життя і творчості Івана Франка» в трьох томах (п'яти книгах), справа за видавцями. Публікація цього дослідження дозволить заповнити суттєву прогалину в нашій науці.

10. Краєзнавчий словник мав би стати найповнішим джерелом, звідки і науковець, і пересічний читач міг би одержати вичерпну інформацію про перебування Франка в усіх тих географічних точках, які він коли-небудь відвідав. Існуючі путівники та розрізнені краєзнавчі матеріали не можуть нас задовольнити.

11. І, нарешті, останнє. Синтезом усіх напрямків фундаментального франкознавства стане франківська енциклопедія, яка підсумує понадстолітню працю науковців, що вивчають життя і творчість одного з найбільших світочів українства.

2002

## СУЧАСНЕ ФРАНКОЗНАВСТВО: ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Проблем у франкознавства на сучасному етапі більш, ніж достатньо. Найголовніша з них і найболючіша – видання творчої спадщини Івана Франка в повному обсязі. 20-томне, 30-томне і навіть 50-томне зібрання нас задовольнити не можуть через те, що готувалися в умовах тоталітарного режиму і через цензурні обмеження в них не могла бути представлена значна кількість текстів, які йшли врозріз із тодішніми ідеологічними настановами, а доволі значна їх частина мусила подаватися з купюрами. Про рівень коментарів, де на кожного українського діяча обов'язково наліплювався ярлик (від найбільш негативного «буржуазно-націоналістичний», далі «ліберально-націоналістичний», «ліберально-демократичний» і щось ніби як найвища нагорода – «революційно-демократичний») не варто й говорити. Отож найголовніше завдання – готувати Повне академічне

чи, принаймні, наукове зібрання творів Франка. Чотири томи текстів, які і не увійшли до 50-томника, що їх готує Львівське і відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, не врятують становища. Потрібне таке видання, яке могло б репрезентувати спадщину Франка перед усім світом. Становище ускладнюється ще й тим, що згаяно багато часу. Звернімо увагу: між виходом останнього тому 20-томника і першого тому 50-томника минуло двадцять років. Зрозуміло, що це двадцятиріччя було наповнене сумлінною копіткою роботою цілого колективу вчених, зосереджених в основному в Києві, де й зараз перебуває архів письменника. Отже, коли в 1986 році було завершено 50-томник (справді велетенська праця!), відразу мусила початися робота (така ж копітка й сумлінна) над наступним (на цей раз уже повним академічним) Зібранням творів Франка – і в 2006 році (якраз до 150-річчя з дня народження!) ми могли б мати перший том «академічного» Франка. Цього не станеться, хоча повністю шанс не втрачено. Співробітники відділу франкознавства Львівського відділення Інституту літератури, працюючи дванадцять років над текстами Франка, набули певного досвіду і, мобілізувавши всі зусилля, могли б зробити Каменяреві такий подарунок до ювілею. Цьому на перешкоді може стати лише одна обставина, а саме: те, що молоді талановиті франкознавці перебувають у Львові, а архів Франка (до речі, заповіданий НТШ) – у Києві. Певна річ, повернути архів до Львова ніколи не вдасться, та й це не потрібно: у Києві йому забезпечено найкращі умови зберігання, до того ж саме у столиці повинні бути зосереджені найвищі досягнення української культури. А от про його копіювання питання слід ставити, і то настійно та терміново. Звичайно, хай боронить Господь, але скільки разів ми були свідками незбагнених пожеж і затоплень у, здавалось би, найнадійніших наших книгозбірнях! А, по-друге, саме у Львові й Дрогобичі зосереджено найбільший загін франкознавців, і це поєднання – науковці + архів – дало б незаперечний позитивний результат – вихід у світ першого тому Повного академічного зібрання творів І. Франка. Це була б, нарешті, якась ліквідація боргу перед його пам'яттю. Місцем розта-

шування скопійованого архіву могла б стати Бібліотека НАН України ім. В. Стефаника, де б їм знайшлося достойне місце. Справа впирається, як завжди, в фінансове й технічне забезпечення. Та невже це нездоланна проблема?

Друга актуальна проблема – видання в найповнішому вигляді епістолярної спадщини Франка. І йдеться не стільки про листи Франка, як листи до Франка і листи про Франка. Але її можуть розв'язати лишень київські текстологи, що є високого класу спеціалістами (таких якраз бракує у Львові). Шкода, звичайно, що свого часу було ліквідовано відділ франкознавства в Інституті літератури і до цього часу не ставиться питання про його відновлення.

І третя найболючіша проблема – відсутність повного біо-бібліографічного покажчика «Іван Франко», у якому були б зібрані відомості про письменника, починаючи з його першої публікації і до наших днів. Окремі праці патріарха української бібліографії М. Мороза не рятують становища. Українська бібліографія – це взагалі якийсь «цвяшок, в серце вбитий», нашої культури; її стан катастрофічний. Тут би годилося вжити негайних заходів порятунку щодо неї.

Невідкладними завданнями є видання «Літопису життя і творчості Івана Франка», збірників «Іван Франко. Документи і матеріали», «Іван Франко в критиці», краєзнавчого словника і словника мови письменника, найповнішого перевидання спогадів про нього.

2003

## МОЛОДЕ ФРАНКОЗНАВСТВО: ДВІ НОВІ МОНОГРАФІЇ

(Біла А. *Образ автора в ліриці Івана Франка.* – Донецьк, 2002;  
Швець А. *Злочин і катарсис. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка.* – Львів, 2003)

«*Ю* довгим, важким отупінню» 70–80-х років минулого століття, коли, за влучним висловом проф. Т. Комаринця, Іва-

на Франка вдруге було відлучено від Львівського університету і коли було майже припинено франкознавчі студії, – у 90-х «враз бухає» дисертаційна хвиля захистів «молодих духів»: Тарас Пастух уперше чітко визначив жанрову природу романів Франка; Микола Легкий зосередив свою увагу на формах художнього викладу в малій прозі; Роман Голод дослідив особливості творчого методу Каменяра, виокремивши, зокрема, проблему натуралізму; Ігоря Папушу привабила екзотика: індійська література в рецепції Франка; Олену Луцишин зацікавила категорія «літературний розвиток» у трактуванні Франка; Наталя Тодчук захопилася проблемою часопростору у творі І. Франка «Для домашнього вогнища» в руслі новацій європейської літератури; Ростислав Чопик здійснив цілісний аналіз різножанрової творчості письменника. І вже цілком сенсаційний факт: унікальний, єдиний у світі подружній франкознавчий дует Тихолозів порадував нас майже синхронним захистом кандидатських дисертацій: «Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії» (Богдан Тихолоз) і «Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка» (Наталя Тихолоз).

Як бачимо, усі теми дисертаційних праць є новаторськими. Усі роботи виконані на рівні найвищих вимог, свідченням чого є те, що більшість із них уже стали книгами, які здобули визнання наукової громадськості. Хоч є й винятки, на жаль. Так, 2002 р. була захищена дисертація, в авторефераті якої відзначається «амбівалентність та недорозвинутість» [3, с. 6] Франка, «обґрунтовується думка про політичну недієдатність тогочасної української нації» [3, с. 8] (в іншому місці – навіть «янусно індіферентної української нації»), а також пропагується «історіософська ідея дослідження недорозвинутої свідомості українця», висвітлюються «зловіщі риси» національного характеру etc. Це такі ідейні настанови. А от наукові «відкриття»: «Психоаналітичний дискурс повістей «Для домашнього вогнища» й «Основи суспільності» іменується явною реалізацією трансперсонального етапу зустрічі з Жахливою Матір'ю, який дозволяє людині звільнитися від романтично-

барокового маскування власної Тіні» [3, с. 9], «Бориславська діалогія І. Франка розглядається через призму образу трансперсонального уроборичного самопізнання» [3, с. 8], «З погляду «мандалної центроверсії» ментальної самості аналізуються структуротворчі чинники міфологізованого роману» [3, с. 8]. І такі-от перли на кожному кроці, – з одного боку, приниження Франка зокрема й усіх українців узагалі, з іншого, чи то повне незнання фактів, чи то свідоме їх перекручення.

Від таких псевдонаукових спекуляцій вигідно відрізняються праці молодих талановитих дослідниць Анни Білої та Алли Швець, які, щойно захистивши дисертації, відразу порадували нас солідними монографіями.

Книжка Алли Швець «Злочин і катарсис. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка» теж написана складно. У ній так само знайдемо й «біфуркацію», й «антифактивність», й «ониричний сюжет», але ж усі ці терміни вжито доречно, коли потрібно, – пояснено, а найголовніше: вони не демонструють, так би мовити, рівень, а є оригінальним компонентом наукового апарату. Коли йдеться про стиль, то звертає на себе увагу намагання запровадити своєрідні неологізми (або й архаїзми), такі, як-от: «гуманітаризм», «гуманітаристичний» (замість «гуманізм», «гуманний» – це услід за Гундоровою), «духовий» (а не «духовний», либонь, за Франком), «переступник», «переступниця» (поруч зі звичними «злочинець» і «злочинниця»). Чи варто їх упроваджувати – це вже питання дискусійне (до того ж, коли вже йти до краю, то варто б, мабуть, писати «просвітництво», «просвітницький» замість «просвітительство», «просвітительський»), та, зрештою, то право дослідника на пошук, яке мусимо шанувати. І це, зрештою, дрібниці.

Головне ж те, що авторка належить до нового покоління науковців, над яким уже не тяжіють комплекси тоталітарної доби, і тому не має ніякої потреби воювати з уже давно віджилими концепціями, як це полюбляють робити франкознавці середнього покоління, і тому Франко для неї – це, насамперед,

захоплюючий текст: «Досить дослідникові бодай раз зануритися у таїну Франкового слова – відразу стає відчутним той притягальний естетико-культурний магнес його духу, думки, який надихає науковця все глибше й глибше пізнавати цей художній світ, відкриваючи в ньому нові істини, естетичні коди, переосмислити попередні концепції та методи художнього аналізу» [5, с. 4]. І далі: «Адже Франкова творчість є своєрідною відкритою системою, доступною для багатоаспектних досліджень і різних інтерпретацій, інколи полярно протилежних за своєю суттю, але цікавих і по-своєму обґрунтованих» [5, с. 4]. Надзвичайно приваблює оце бажання молодої дослідниці, висловлене вже на перших сторінках монографії, – осягати глибинність художнього світу Франка, усвідомлення «багатоаспектних досліджень і різних інтерпретацій» [5, с. 4].

З усвідомленням Франкової творчості як відкритої системи підійшла Алла Швець до вивчення його прози, яка до цього часу була об'єктом ґрунтовних різноаспектних студій, але той аспект дослідження, що його обрала авторка, в об'єктив учених ще, здається, не потрапляв (мова йде про кримінальний сюжет і пов'язані з ним проблеми психологізму й поетику характеротворення) – і це навіть викликає подив: загально відома посилена увага Франка до злочинного світу (ми нарахували тридцять три твори з подібною проблематикою), яка продиктована, зокрема виконанням його професійних обов'язків як репортера, журналіста. Одначе, повторюємо, лише в особі Алли Швець цей аспект Франкової прози знайшов, нарешті, достойного дослідника.

Не скажемо, що це було легко – опрацювати таку тему. Потрібно було насамперед виробити методологію дослідження, і не тільки суто літературознавчу, а й пов'язану з психоаналізом та досвідом кримінально-антропологічної школи. Дослідниця скрупульозно вивчила не лише художні твори з кримінальними сюжетами, а й освоїла дотично пов'язані з темою історико-літературні та теоретичні Франкові праці, як-от: «Із секретів поетичної творчості», «Данте Аліг'єрі», на які посилається в

книзі. Авторка чітко формулює об'єкт свого дослідження [5, с. 7]; логічність, ясність мислення дослідниці виявляється в бездоганно стрункій структурі праці, що поділяється на два розділи, а кожний із них своєю чергою, на кілька параграфів відповідно до поставлених проблем. Перший розділ «Соціальний і психологічний аналіз у творах І. Франка з кримінальним сюжетом чи його елементами» і відповідно – перший параграф «Кримінальний сюжет і його художні модифікації у прозі І. Франка», відкривається цілком необхідним тут екскурсом в історію детективного жанру в світовій літературі. Доволі поважний контекст попередників Франка, що писали на тему злочину, по суті, заперечує твердження про те, що Франко був «єдиним представником соціально-кримінального жанру» [6, с. 194] чи «сенсаційного роману» [2, с. 114] в українській літературі.

Оригінальність Франка в опрацюванні кримінальних сюжетів, на думку авторки, полягає в тому, що в нього «немає якоїсь однієї матриці, сталої схеми, за якою будується кримінальний сюжет. Письменник постійно освоює нові сюжети, моделі, поглиблюючи проблематику, урізноманітнюючи художні типи, змінюючи й драматизуючи конфлікти... Визначальна особливість Франкових кримінальних сюжетів – виломлюючись із канонічних рамок детективного жанру, вони органічно влітаються в сюжет соціально-психологічних романів та коротших за обсягом психологічних студій, котрі осмислюють широкі проблеми морально-етичного, суспільного, психологічного життя» [5, с. 12].

Особливо цінною в першому розділі книжки є класифікація конфліктів, на яких будуються кримінальні сюжети у Франкових творах, а також типологія персонажів-злочинців, художньо-композиційні модифікації кримінальних сюжетів, своєрідно вирішена проблема катарсису у психології персонажів-злочинців. Як слушно зазначає авторка, головне для Франка – зрозуміти психологію злочину, а не дати захоплюючу фабулу, хоча класичні елементи детективного жанру присутні в його творах.

Дещо суперечливим видається в першому розділі параграф «Еволюція поглядів Івана Франка на психологію переступника». Насамперед викликає спротив саме формулювання його назви, з якого випливає, що мова тут мусила б іти про якісь теоретичні розважання, а не про художні тексти, у яких, очевидно, годі шукати поглядів автора, якщо це не трактат. А щодо самої еволюції, її етапи (чи «витки», за термінологією дослідниці) якісь розмиті, нечіткі. Незрозуміло, які твори становлять «перший виток»? І скільки тих «витків» є взагалі? У дисертації це було визначено чітко: «витків два» – до першого належать такі різнопланові твори, як «Петрії і Довбушуки», «На дні», «Борислав сміється», до другого – «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «В тюремному шпиталі». Наголошувалося, що в другій групі творів детермінації злочинної поведінки вирішальними стають не лише обставини та соціальні впливи, а й психічний уклад, виховний чинник. І це викликає заперечення: адже і в творах першої групи психічний уклад, виховний чинник відіграють теж не останню роль. І чи ж студія «На дні» не є вершинним зразком психологізму в спадщині Франка? Авторка в книжці відмовилася від такого дещо спрощеного підходу в трактуванні творів т.зв. «першого витка» (а саме: соціальної мотивації злочинів). Як і від категоричного твердження, що в останній період творчості Франко приводить усіх героїв до каяття. Ні, не всі злочинці стають на шлях добра. Уже сам феномен «Великого шуму» спростовує це – тут ані ідеальний Кость Дум'як, ні Женя зовсім не каються й не мучаться тим, що скоїли вбивство. Не варто «випрямляти» Франка. Він тим і цікавий, що суперечливий (згадаймо персонажа оповідання «Гірчичне зерно» Лімбах з його афоризмом: «я не книжка, я людина»). І чи варто протиставляти твори, написані на зламі століть, тим, що з'явилися раніше, у попередній період? Чи ж і тоді не осмислювалися проблеми добра і зла? Зрештою, сама авторка пише: «Хоч упродовж Франкової творчості помітною є ця еволюція у розумінні психології переступника ... усе ж спостерігаємо й певну незмінну константу,



постійно присутню у творах, – віру в добру людину, її іманентні добрі наміри й порухи» [5, с. 55]. Отже, хай живе ця прекрасна константа – такий вислід першого розділу монографії про, так би мовити, «зміст» злочинів.

Другий розділ – «Поетика характеротворення персонажів-злочинців» виконаний на такому ж високому рівні, як і перший. Тут авторка на повну силу використовує своє вміння вдивлятися в текст, знаходити в ньому глибоко прихований сенс, помічати невидимі на перший погляд подробиці. Отже: від аналізу до синтезу – таке творче кредо дослідниці. Вона детально зупиняється на таких художньо-креативних засобах зображення, як портрет, зокрема виділяючи паспортний (синтетичний цілісний), ретроспективний (портрет-біографія), експресивний (портрет-емоція), колористичний, асоціативний (портрет-уподібнення); художні антропоніми; внутрішнє мовлення – заакцентовано такі його різновиди, як діалогізований (односторонній) монолог, монолог-роздум, монолог-мрія, монолог-спогад; часопростір; інтер'єр; ірреальні форми (марення та сновидіння).

Завершують монографію строго концептуальні, сконденсовані, я б сказала, «густі» висновки, які є справді квінтесенцією наукового дослідження.

У тому, що франкознавство розквітає у Львові, немає нічого дивного: тут воно народилося (завдяки проф. О. Огоновському, який у фундаментальній «Історії літератури руської» понад сто сторінок присвятив своєму геніальному учневі); тут воно й «хрестилося» (завдяки акад. М. Вознякові, який увів у науковий обіг сам термін «франкознавство»); тут воно розвивалося з більшим чи меншим ступенем інтенсивності – залежно від об'єктивних обставин, – і тепер ніби набуло другого дихання. Повторюємо: тут немає нічого дивного. Дивно інше: і в далекій Слобожанщині, у Донецьку, у найсхіднішій точці української землі, також успішно розвиваються франкознавчі студії, пов'язані насамперед з таким солідним ученим, як Ф. Пустова, автором численних праць, присвячених теоретико-методо-

логічним поглядом І. Франка. І ось перед нами монографія «Образ автора в ліриці І. Я. Франка», що вийшла в Донецьку в 2002 р.

Ім'я Анни Білої на львівському крайнебі яскраво увиразнилося 1996 р. під час проведення Міжнародної конференції «Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин». Доповідь донеччанки привернула до себе увагу і, оприлюднена в збірнику матеріалів конференції, засвідчила талановитість молодій дослідниці.

Текст монографії, отже, є підсумком сумлінного наукового пошуку, що його провела авторка. Самому ж процесу дослідження передувало глибоке і вдумливе опрацювання та засвоєння джерел, які стосуються загальнотеоретичних проблем, пов'язаних з образом автора, з одного боку, а з другого, – велетенського масиву франкознавчих студій, що й зафіксовано в «Бібліографії», яка завершує книжку (усього 232 позиції).

Аж ніяк не можна відмовити в актуальності темі, яку обрали для свого дослідження А. Біла. Якось так уже склалося, що новітні франкознавчі праці в основному присвячені сучасному переосмисленню всього огрому прози І. Франка – як малої, так і великої, а поезія потрапляє в об'єктив учених спорадично, наразі ми не маємо монографічного дослідження, яке б, узявши на озброєння сучасний інструментарій вивчення поетичного тексту, дало цілісний образ Франка-поета, сутолошний нашій добі. Цю прогалину значною мірою заповнює монографія Анни Білої. Сама вона ставить перед собою нелегке завдання подолати низку «стійких стереотипів, які іконізують образ митця» і серед них до останнього часу найстійкішого й найрозовсюдженішого – «погляд на Франка як на Великого Каменяра і соціаліста, який наближався до марксистсько-ленінської концепції суспільства» [1, с. 4]. І що важливо: авторка не тільки успішно долає стереотипи, а й накреслює нові шляхи для майбутніх дослідників Франкової поетики, а саме: створення досліджень, які змогли б охопити жанрове, образне і стильове багатство поезії Франка (наприклад: «Структура збірки «З вершин і низин», «Жанрова специфіка «Мого Ізмарагду»).

Іншого характеру стереотипи, що їх пропонує відкинути авторка, пов'язані, як не дивно, з універсалізмом: «Універсалістський підхід у франкознавстві проявив себе на рівні опрацювання великого масиву лірики, прози і драматургії І. Франка при виданні монографій псевдосинтетичного характеру, дублюючих колективних робіт» [1, с. 4]. З метою переборення стереотипів, переосмислення поетичної спадщини І. Франка, дослідниця звертається до проблеми образу автора у Франковій ліриці, яка досі не опрацьована в нашому франкознавстві, хоча як категорія автора є найважливішою в ліричному творі.

Не викликає заперечень вибір об'єкта для аналізу – три Франкові поетичні збірки: «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Ізмарагд». Якоюсь мірою це співвідноситься з зеровською формулою: «З вершин і низин» – теза, «Зів'яле листя» – анти-теза, «Мій Ізмарагд» – синтез, що дає можливість розглядати ці три збірки як завершене ціле, як своєрідний цикл. Обгрунтовано виглядає і методологічне забезпечення роботи, де першість належить структуральному методу, чисто зовнішнім виявом якого є велика кількість таблиць та рисунків, які, проте, не затемнюють викладу, а, навпаки, сприяють органічному поєднанню аналітичного й синтетичного начал у книжці.

Дуже солідною є теоретична база монографії. Теоретичним питанням присвячено окремий розділ «Проблема автора в літературознавстві», де простежується генеза й становлення системи поглядів на проблему автора в європейській естетичній думці XIX – XX століть. Особлива увага приділена німецькій теоретичній школі (Г.-В. Гегель, Г. Вельфлін, Р. Мюллер-Фрейєнфельс). Російська теоретична думка представлена іменами М. Бахтіна та В.Виноградова, які розв'язували проблему автора на матеріалі прози. Більше імпонує авторці праця М. Брандес, що зуміла поєднати обидві концепції (Бахтіна і Виноградова). Однак найбільшу увагу А. Біла в теоретичному розділі приділяє тим дослідникам, які безпосередньо займалися проблемами образу автора в ліриці: Л. Гінзбург, Б. Корманові, Т. Сильман, В. Смілянській, Л. Голомб. При незаперечній

повазі до цих дослідників, авторка, однак, зазначає, що нікому з них не вдалося узагальнити образ автора в багатосуб'єктній ліричній системі. Найближчими А. Білій є теоретичні надбання О. Потебні і, звичайно ж, самого І. Франка. Вона скрупульозно вивчила теоретичну та епістолярну Франкову спадщину і виявила в результаті цілу систему понять на означення образу автора, зокрема: авторська індивідуальність, фізіономія характеру, поетична фізіономія, творче обличчя, індивідуальність поета, окрема фізіономія, літературна фізіономія, духовне обличчя. На думку А. Білої, «ці поняття виступають як синонімічні, позначаючи автора, індивідуальність і світогляд якого відбиваються в художньому творі, тобто автора відображеного» [1, с. 18]. Цю думку міг би підсилити подальший пасаж із листа до К. Попович: «По моїй думці, лірична поезія тільки тоді може мати для нас інтерес, коли поза нею рисується в нашій умі і в нашій серці справді інтересна, не щоденна особистість її автора. Данило Млака писав багато лірики, дещо навіть досить доброго, – але що особистість о. Воробкевича в високій мірі буденна і дрантєва, то й поезія його абсолютно не гріє і не морозить нікого. А Шашкевич написав лиш кілька кусничків, досить незакінчених щодо форми, – а прецінь вони чарують і завсіди будуть чарувати читателя тим, що виплили з серця чистого, з душі і з темпераменту оригінального і дуже симпатичного... Впрочім, особистість поета, його моральна фізіономія не конче потребує бути ідеально хороша» [48, с. 423]. Авторці вдалося синтезувати положення Франка про відбиття психотипу і свідомості автора-письменника в особливому типі героя (ліричного суб'єкта) з формальною концепцією образу автора (суб'єктно-об'єктна організація поезії) і застосувати ці теоретичні положення при конкретному аналізі Франкових ліричних збірок.

Найважливіша й найцінніша, найоригінальніша частина монографії – її основний (навіть за об'ємом) другий розділ «Структурні типи «автора» в ліриці І. Франка», а в цьому розділі чи не найцікавіший параграф – «дифузія ліричного суб'єкта

у збірці «З вершин і низин». Саме ця збірка дає можливість виявити в ліриці Франка всі три типи ліричного суб'єкта:

1. Тип А, для якого характерні альтруїзм, оптимізм, енергійність, схильність до співчуття, потреба реалізуватися як громадянинові;

2. Тип В – особистість флегматична з виявом меланхолії, песимістичної, пасивної, дисгармонійної;

3. Тип С – мудрий всезнаючий порадник, для якого притаманна афористичність, занурення у внутрішній зміст слова, схильність переосмислювати конкретну ситуацію і вчинки у символічній та онтологічній площинах.

Дослідниця виявила, що тип А присутній у циклах «Веснянки», «Скорбні пісні», «Думи пролетарія», «Excelsior!», «Нічні думи», тип В – в циклі «Осінні думи», тип С – в циклах «Знайомим і незнайомим», «Профілі й маски», в окремих поезіях циклу «Вольні сонети», у вірші «Ідилія». У циклі «Думи пролетарія» спостерігаємо розмивання (дифузю) типу ліричної особистості: співіснування світоглядних установок суб'єктів типу А і С. Отже, не такою вже одноплановою і не такою «революційною» є збірка «З вершин і низин». Цікаво, що, говорячи про традиційний «тип пролетаря» чи «типи каменярів», дослідниця знаходить і тут якийсь несподіваний аспект: так, у добровільній пожертві каменярів убачаються старозаповітні чи навіть масонські мотиви. Зовсім несподіваний ракурс для хрестоматійних «Каменярів», чи не правда? Для мене, як дослідниці євангельських мотивів у творчості Франка, надзвичайно цікавою видалася саме ця «біблійна» лінія в книзі: наприклад, відчитання строфи з «Vivere memento!» як алюзії Христових мук. Слід відзначити, що А. Біла через проблему образу автора виходить на шлях пошуку в жанровій системі лірики Франка, і тут їй теж вдається відкрити дещо нове. Так, вона стверджує, що треба не констатувати трансформацію жанру веснянки, а говорити про творення нового жанру – контрвеснянки, що «Пісня геніїв ночі» є монологом-колісковою з елементами рефлексії, сонет у «Тюремних сонетах» виступає як

контржанр до класичного сонета. У новому ракурсі подається збірка «З вершин і низин» і з погляду читацького сприйняття: Франко «орієнтувався на новий тип читача. Це читач інтелегентний, інтелектуально рафінований, не обмежений проблемами вузькосоціального плану» [1, с. 72]. І, нарешті, як підсумок звучить пропозиція розглядати естетичну свідомість у поезіях Франка, або «автора», не як такого, що еволюціонує, але як структуру ускладненого типу. Це спостереження, що стосується збірки «З вершин і низин», без перебільшень можна було б екстраполювати й на всю творчість Франка.

Збірку «Зів'яле листя» розглянуто в монографії не менш ґрунтовно й фахово. Авторка детально простежує функціонування особистості типу В в усіх трьох «жмутках» збірки, наголошуючи на оригінальному вирішенні композиційно-мовленневої конструкції «автора»: у ракурсі читацького сприйняття – це ліричний герой, що проявляє себе через монолог-сповідь, а в аспекті відношення: «автор – ліричний суб'єкт» – ліричний персонаж, віддалений від автора-письменника. Знову ж, як і попередньо, наголошується на пошуках Франка в царині жанру: «Третій жмуток» «Зів'ялого листя» можна розглядати як самостійний жанр, наприклад, ліричний роман – тут сконденсовано всі фабульні компоненти збірки (кохання – неприйняття – розпука – зневіра, духовна смерть – самогубство)» [1, с. 138]. Авторка розглядає «Зів'яле листя» в світовому контексті, роблячи спробу порівняти поетику збірки з «Квітами зла» Ш. Бодлера; зазначено, що в обох тема смерті і модель сповіді героя-самогубця є концептуальними, але самі концепції різні. Цілковито слушною є гіпотеза про те, що «мотив кохання-гріха» має містичний аспект (кохання до привида) і є оригінальною модифікацією теми смерті не стільки періоду декадансу, скільки доби романтизму» [1, с. 136].

Проникливо, вдумливо аналізує А. Біла в монографії третю збірку І. Франка «Мій Ізмарагд». Тут виділяється «ідеальний автор» власне «ізмарагдових» творів, які репрезентують тип автора С; для нього характерна роль наставника, а двома важли-

вими категоріями для суб'єкта постають любов як принцип життя і мудрість як спосіб пізнання. У циклі «Поклони» дослідниця помічає образ ліричного суб'єкта А, що перегукується зі збіркою «З вершин і низин» – тип активної, діяльної особистості. Вельми цінними видаються нам чітко визначені в книзі часопросторові категорії «духу» для різних типів особистості: для суб'єкта А – соціальне та історично детерміноване людське життя; для суб'єкта В – індивідуальна доля, з акцентом на екзистенційних моментах; для суб'єкта С – вічність. Характерна риса автора монографічного дослідження – уміння поєднувати влучність конкретних спостережень з масштабністю узагальнень.

Стиль авторки чіткий, ясний, прозорий, однак не без стилістичних огривів. У книзі явне засилля пасивних конструкцій типу: «вжите Франком», «започаткований Шаховським», «задекларованої ним»; закінчення на «у» в давальному відмінку: «романтику», «Кодаку», «письменнику». Зустрічаються невластиві українській мові лексеми: «здібність особистості до перетворення», «проникнення у зміст... через посередність «Ізмарагду», «доля» замість «частка», «робота» замість «праця» і т. ін.

Викликає подив те, що деякі твори чи навіть цикли в цьому дослідженні обділені увагою. Це вірш «Декадент», де, на нашу думку, аж надто виразний образ автора («я з п'ющими за пліт не вливаю», «до бійки маю бук»), цикл «Вольні сонети». Та й «Галицьким образкам», гадаю, мусило б знайти місце в такій солідній праці. Хоча це не чиста лірика, однак, такі поезії, як «Галаган», «Журавлі», «Гадки на межі», «Гадки над мужицькою скибою», «В лісі», могли б урізноманітнити палітру дослідниці.

На початку ми схвально відзначили прагнення авторки долати набридлі штампи й стереотипи в сприйнятті Франкової спадщини. А наприкінці все ж зачитуємо: «Введення у ранг національного лідера, іконізація аж до тотального спрощення, нищення індивідуальних рис письменника – ці явища торкнулися як постаті Шевченка (більшою мірою), так і постаті

Франка... Образи Шевченка і Франка ... були зведені масовою свідомістю до стереотипу національного героя-мученика. Алегорії-замінники (Кобзар, Каменярь) складних і неоднозначних постатей творців переклали зміст їх небуденної долі на буденну мову читацької публіки. Шевченко і Франко стали атлантами української літератури, втративши суть свого творчого духу» [1, с. 4]. Чи варто цілком відкидати парафрази Кобзар і Каменярь? Може, хай залишаються і Каменярь і не-Каменярь в одній особі, як це воно й простежується в монографії. І чи ж утратили Шевченко з Франком всю суть свого феноменального духу, коли вони можуть надихати на такі-от праці, як проаналізовані вище?

Хай там що, а молоде франкознавство грониться. І є надія, що в ХХІ ст. Франко нарешті постане, завдяки зусиллям «молодих духів», у всій своїй універсальній геніальній величчї перед Україною і світом.

1. Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка. – Донецьк, 2002.
2. Левченко М. Тюремні оповідання І.Франка // Праці Одеського державного університету ім. І. Мечникова. – Т. 146; Збірник, присвячений 100-річчю з дня народження І.Франка. – Одеса, 1956.
3. Луцан С.М. Внутрішня організація прозового тексту (на матеріалі прозових творів Івана Франка). Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Тернопіль, 2002.
4. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1986. – Т. 48.
5. Швець А. Злочин і катарсис. Кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі Івана Франка. – Львів, 2003.
6. Янковський Ю. Великі знавці людських душ. (Достоевський і Франко) // Художній світ Достоевського: Літературно-критичні статті. – К., 1973.

2003



---

**МОНУМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ  
ФРАНКОВОЇ ЛІРИКИ**

*Корнійчук Валерій. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. Монографія. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – 488 с.*

Перше, що привертає до себе увагу, – солідний, просто-таки грандіозний обсяг монографії В. Корнійчука «Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики». Здається, франкознавство не мало ще досі у своєму доробку об'ємнішої праці, до того ж присвяченої такому амбітному завданню, як розгляд усієї ліричної Франкової спадщини, явища настільки самобутнього й велегранного, що поряд із ним важко уявити щось рівнозначне. Перша спроба зробити це постала ще на початку минулого століття – вона належить А. Крушельницькому: у книжці «Іван Франко (поезія)» він прагнув передати свої суб'єктивні враження від прочитання всіх поетичних Франкових збірок. У 1927 р. вийшла монографія А. Музички «Шляхи поетичної творчості Івана Франка», яка стала кроком на шляху освоєння Франкової лірики. Майже через двадцять років (у 1930-ті було не до монографій) побачило світ дослідження Ю.Кобилецького «Поетична творчість Івана Франка» (1946). І нарешті вершинне досягнення радянського франкознавства – монографія С. Піаховського «Майстерність Івана Франка», якою був ознаменований ювілейний 1956 рік. Можна було припустити, що після неї кожне десятиріччя позначиться появою концептуально нового дослідження Франкового «ліричного універсуму», але тут запала «глибока павза»: тоталітарний режим наклав вето на всі «формалістичні» пошуки як у літературознавстві загалом, так і у франкознавстві зокрема. Пауза тривала майже п'ятдесят літ: щойно 2004 р. видрукувано монографію В. Корнійчука, автора, який не тільки синтезував досвід усіх попередніх монографічних досліджень та окремих розвідок,

але й відкрив нові, не відомі раніше, шляхи для наступних поколінь небайдужих до Франкового поетичного слова ентузіастів. Хай які цікаві дослідження з'являться в майбутньому, «Ліричний універсум Івана Франка» залишиться в історії франкознавства як основоположна праця завдяки багатьом своїм оригінальним відкриттям, і то зробленим там, де, на перший погляд, усе вже давно відкрито. Так, В. Корнійчук розширює звичні уявлення про кількість Франкових поетичних збірок: він налічує їх аж десять (за канонічною схемою, остаточний вислід якої узагальнено в 50-томному Зібранні творів Франка, їх усього сім). Учений каже про необхідність дослідження як цілісного художнього явища романтично-наївних «Балад і розказів», «агітаційної», заклично-бойової поезії «З вершин і низин», ніжно-сумного шелесту «Зів'ялого листя», м'якої, щирої дидактики «Мого Ізмарагду», елегійних імпресій «Із днів журби», мистецького тріумфу «Semper tiro», панорамної різнорідності «Давнього і нового», національно-патріотичних «Віршів на громадські теми», зворушливої ностальгії «Із літ моєї молодості». Прискіпливий читач, нарахувавши всього дев'ять книжок, неодмінно запитає: «А де ж десята?» Річ у тому, що автор цілком слушно вважає, що два видання «З вершин і низин» – це окремі збірки, кожній з яких притаманна своя художня концепція. Отже, у самому визначенні об'єкта наукового дослідження виявлено оригінальний творчий підхід.

Усвідомлюючи невичерпність Франкового «ліричного універсуму» і його непізнаність, бо ж і Франкові критики-сучасники не могли собі дати з ним ради (чи ж не тому, що, як писав поет, «большое видится на расстояньи?»), а згодом і радянські літературознавці, тому що були затиснуті в лещата вульгарно-соціологічної доктрини, яка ігнорувала естетичні критерії, учений прагне всебічно заглибитись у цей не звіданий досі (якось уже так склалося, що франкознавство незалежної України зосередилося на аналізі Франкової прози і літературно-критичної спадщини) складний і багатовимірний художній світ. Дослід-

никові вдалося оптимально визначити чотири головні аспекти Франкової лірики: 1) еволюційно-естетичний (спостереження над розвитком естетичної свідомості); 2) генологічний (аналіз жанрової системи); 3) ейдологічний (визначення основних параметрів образного світу); 4) ритміко-інтонаційний.

Ця класифікація зумовила чітку структуру роботи – кожному з названих аспектів відповідає окремий розділ. Найоб'ємніший із них перший – «Між прологом і епілогом: еволюція естетичної свідомості поета». Постановка проблеми естетичної свідомості вимагала від дослідника потреби визначитися з періодизацією Франкової лірики. Автор проаналізував усі попередні спроби в цьому плинні, але жоден з тих поділів його не задовольняє, і тому він пропонує свій підхід до розв'язання одного з найскладніших завдань у франкознавстві, визначивши в поетичній творчості Франка п'ять сфер естетичної свідомості, обмежених певними часовими вимірами: 1) 1873–1876 рр. (лірика «молодечого романтизму»); 2) 1876–1889 рр. (поезія пророцтва і бунту); 3) 1890–1900 рр. (поезія «болю існування»); 4) 1901–1906 рр. (трансцендентність художнього слова) і 5) 1907–1916 рр. (поезія років недуги). Тут хіба другий період вимагає невеличкої корекції: либонь, він починається не з 1876, а з 1877 року, а назва його, запозичена з однойменної монографії М. Полякова, сприймалася б адекватніше в інтерпретації М. Євшана – Sturm und Drang-periode. А загалом періодизація В. Корнійчука – оптимальний варіант (поряд із не менш умотивованою концепцією Б. Тихолоза), бо, на відміну від інших, ґрунтується не лише на ідейно-тематичних трансформаціях почуттів і настроїв, пов'язаних з громадськими та особистими реаліями життя письменника, а й на механізмах естетичного освоєння дійсності, на художній інтерпретації світу, різній у різні періоди.

Перший із них – лірика «молодечого романтизму» – не такий простий, як може здатися на перший погляд, – це переконливо доводить В. Корнійчук. З одного боку, і сам Франко, і його критики-сучасники, і наступні покоління франко-

знавців занадто категорично (негативно) оцінювали її естетичну вартість. Зокрема, А. Кримський називав ранні Франкові поезії «клишоногими віршами», а 50-томне Зібрання творів Франка, ігноруючи хронологічний принцип, відкривається творами зі збірки «З вершин і низин», тоді як дебютні «Баляди і розкази» представлені лише тими творами (і то далеко не всіма), які увійшли до пізньої збірки «Із літ моєї молодості», і таким чином, є ніби завершальним акордом «ліричного універсуму». Тут проглядається очевидна тенденція – почати з «Гімну», щоб закріпити за Франком репутацію вічного революціонера, борця за світле майбутнє і т. ін.

Ламаючи цю ідеологічну схему, В. Корнійчук переконливо доводить, що і в ранніх Франкових віршах було чимало симпатичного, а то й новаторського. Викликає повагу те, що юнак, ступаючи перші кроки в літературі, свідомо відмовляється від наслідування Шевченкового стилю, а це було нелегко на той час, коли епігонство становило найбільшу загрозу для нашої поезії. В. Корнійчук звертає увагу на романтичні вподобання молодого автора, яких він не зрікся протягом усього творчого життя, на його природний теоцентризм (зауважимо принагідно: хотілося, щоб дослідник більше уваги приділив такому шедеєрові, як «Коляда», бо ж знаємо, що навіть найсуворіший Франків критик Г. Костельник проголосив цей твір геніальним), на численні переклади й переспіви, які були доброю школою для поета-початківця, на історизм поетичного мислення і на брак – о диво! – еротичних мотивів у безмірно закоханого тоді в Ольгу Рошкевич студента (це слідом за тим же Костельником). Але, на відміну від деяких сучасних інтерпретаторів ранньої поезії Франка, В. Корнійчук не перебільшує її «вальорів», догледівши в ній і каскади штучних романтично забарвлених ситуацій, і так само штучно вирізьблені гіперметафори. Проте висновок робить поблажливий: хоча ранні витвори Франкової Музи посідають скромне місце в його грандіозній спадщині, однак Франко міг не соромитися своїх перших поезій, вони ж бо були прологом до всієї його поетичної творчості і водночас

підготовкою до періоду «пророцтва і бунту», за авторським визначенням.

Цей другий період найдовший (бо тривав тринадцять років) і найскладніший у творчій еволюції поета, трактується у монографії як процес тривалого роздвоєння між соціалізмом і націоналізмом, між намаганням любити всіх братів «зарівно» і прагненням єднатися під прапором України. Автор навіть доходить висновку, що в цьому двополюсному універсумі бліднуть національні ідеали. Мало того, «наївна віра в те, що «соціалістичний лад зовсім не противний національному розвитку», приводить до втрати національної ідентичності. Це вже занадто сильно сказано. Франко ніколи, навіть «на зорі соціалістичної пропаганди», національної ідентичності не втрачав, як і його великий учитель Драгоманов з його чіткою формулою співвідношення національного й інтернаціонального: «Стояти ногами на рідній землі, головою бути в Європі, а руками обіймати увесь світ». Не випадково, що саме в цьому періоді «пророцтва і бунту» зазвучали мажорні акорди національного гімну «Не пора». І тому вельми імпонує твердження дослідника про те, що кризь домінанту української ідеї «і «вічний революціонер», і «в одну громаду скуті» Каменярі яскраво проявляються саме в національному контексті» – оце справедлива відповідь усім тим, хто не сприймає нині каменярського пафосу Франка. У книжці В. Корнійчука знаходимо сучасне (модерне!) прочитання і «Каменярів» з їх символістським, навіть сюрреалістичним кодом, і «Гімну» з його Вічним революціонером, одвічним планетарним духом, а не примітивним соціал-демократом у якійсь конкретній країні, справедливо зазначається, що справжнім предтечею Франкового Духа був *Wieczny Rewolucjonista* Ю. Словацького.

В. Корнійчук спростовує примітивізовані уявлення про поезію періоду 1877–1889 рр. як суцільно мажорну, бойову, оптимістичну. Він подає її як опозицію бадьорих закличних інтонацій і песимістичних аж до краю настроїв зневіри, їх зміна, плавне перетікання у межах одного періоду – предмет

особливої уваги дослідника. Так, у поезії першої тюремної пори він помічає прагнення відтворити бентежність почуттів, душевну роздвоєність, страшну боротьбу із самим собою. Цікаві спостереження про яскравий кордоцентристський характер тогочасної лірики, епіцентром якої став метаобраз серця; про поезію символів, у якій образи «сумрачної осені», твердого каміння, в'ялого листя (відзначимо, що саме в збірці «З вершин і низин» постав цей образ і що на її сторінках з'явився цикл «Зів'ялого листя», який передвістив появу через три роки однойменної збірки) розкривають душевну драму поета. «Проте в тюремних палімпсестах, писаних на сторінках книг і журналів, все частіше бринять мажорні ноти», – підсумовує дослідник, відзначивши як найвищу точку цих оптимістичних тенденцій дещо одіозне «Товаришам з тюрми».

А от динаміка настроїв післятюремної лірики, за В. Корнійчуком, цілком інша: спочатку вона сповнена нової, енергійної дикції, віри в «розвидняючийся день», «день світла, щастя й волі», «обновлений щасливий світ», але цей «бадьорий, життєствердний, каменярьський пафос перших днів довгожданої волі швидко обернувся прикрим розчаруванням, зневірою і відчаєм» (с. 61).

Як не парадоксально, у «гратованих» віршах 1880 р. паює світлий, мажорний настрій. Саме тут виникає його «весняна лірика з яскравим соціальним і громадянським звучанням», його славетні веснянки, саме тут йому з'являється дух вічного революціонера і, можливо, навіть уперше зазвучить потужна мелодія «Не пора» – таку сміливу гіпотезу висловлює В. Корнійчук, і вона заслуговує на те, щоб бути прийнятою до уваги, хоча навколо хронотопу «Не пора» ще довго точитися дискусіям, і невідомо, чи спільний знаменник коли-небудь буде знайдено.

Зате беззастережно має бути прийнята авторська концепція еволюції естетичної свідомості Франка в рамках періоду пророцтва і бунту, зокрема влучне спостереження над тим, як наприкінці другого ув'язнення поступово змінюється художнє

сприйняття світу, виникає тенденція до філософського осмислення явищ буття, а відтак: «у зболіле серце знову закрадаються «нічні думи». Відтепер у поетиці Франка бліднуть світлі фарби, поступово зникають високолетні символи, а лірико-філософські рефлексії замінить сувора епіка «галицьких образків» з її поетичною танатографією. Нарешті, третє ув'язнення породило цикл «Тюремних сонетів», що стали ніби «останнім сплеском непокори», завершальним акордом поезії пророцтва і бунту.

Далі в книжці як наступний етап в еволюції естетичної свідомості Франка розглядається поетична філософія «болю існування». Тут центральною, як і слід було очікувати, стала тема «Зів'ялого листя». На початку 90-х рр. минулого століття, як грім із ясного неба, на нас упало сенсаційне відкриття: публікація не очікувано знайденого щоденника самогубця, що ліг в основу найатракційнішої Франкової збірки, яка своєю чергою стала приголомшливою сенсацією для сучасників Франка. Підготували до друку не відомий досі рукопис І. Денисюк і В. Корнійчук. Завдяки своїй причетності до епохального відкриття, авторові монографії вдалося по-новому глянути на загально-визнаний шедевр Франкової лірики, першу збірку інтимних віршів в українській літературі. Дослідник детально, як ніхто до нього, розглядає дискусію між І. Франком та В. Щуратом, намагаючись бути при цьому максимально об'єктивним, не вивищуючи при цьому першого і не принижуючи другого. З надзвичайним тактом учений прагне збагнути спільне й відмінне в любовному дискурсі І. Франка та Я. Каспровича, здається, ще ніхто до нього не досліджував цієї проблеми так докладно. Найголовнішою, з сучасного погляду, є думка, що «саме з цієї «ліричної драми» почалася новітня епоха в вітчизняній літературі – народження українського модернізму». У цьому справедливо категоричному твердженні прочитується прихована полеміка з тими теоретиками українського модернізму, які відмовляють у честі бути модерністами як Франкові, так і Лесі Українці, М. Коцюбинському, В. Стефаникові, П. Тичині, Б. Антоничеві, а прилучають до нього далеко не першорядних

талантів і, таким чином, принижують не український модернізм, а всю українську літературу, буцімто нездатну відповідати вимогам часу, тоді як Ю. Лавріненко проголосив чітко: «Найбільшими модерністами в українській літературі були Франко і Леся Українка».

У контексті «філософії болю існування» розглядається і збірка «Мій Ізмарагд», у якій переплелися «м'яка, щиросердна моральність поета і його пекучі рефлексії, філософське осмислення буття і невігдані життєві історії». Збірку «Із днів журби» названо першою «осінньою» книжкою поета, де звучить меланхолійний настрій, мотиви «сирітства духового», поразки у боротьбі з життям. Автор у ній побачив «сюрреалістичний світ, в якому на тернистих стежках цвітуть, мов рожі, «молоді гарячі сльози», на зарослому шляху топчеться «молода палкая туга», хоча переважає тут імпресіоністська манера пленеризму. Апогеєм ліричного генія В. Корнійчук вважає «високолетню» книжку «Semper tūro», у якій Франко «синтезував увесь свій поетичний і життєвий досвід, поєднавши важкий каменярьський молот із тонким різцем Петрарки...» [с. 136].

І нарешті – «остання часть дороги», «поезія років недуги». Здавалося, що після унікально глибинної книжки Ярослави Мельник «З останніх десятиліть Івана Франка» сказати щось нове буде дуже важко, – і все ж В. Корнійчукові це вдалося. Насамперед це виявилось у тому, що початок цього періоду він датує не 1908 роком, роком фатальної Франкової недуги, а 1907-м, до того ж пильно фіксує ледь помітні її прояви в попередніх поетичних творах, особливу увагу звертає на спостереження М. Мочульського щодо поезії «Блюдітеся біса полуденного», першого недоброго сигналу, передвісника майбутньої кризи, яка так нещадно позначилася на якості Франкової лірики. Дослідник тактовно передає величну драму недугого духу, який прагнув перебороти непоборне, і йому це вдавалося.

Уперше в нашому літературознавстві В. Корнійчук наголошує на самодостатності Франкової збірки «Давнє і нове», яка



була досі в затінку «Мого Ізмарагду», хоча сам Франко зазначав, що «нова книжка має самостійну літературну вартість». Ідучи за Франком, а не за традиційними уявленнями, автор «Ліричного універсуму Івана Франка» доходить висновку: «Давне і нове» – напрочуд добре структурована збірка, що відкривається «Святовечірньою казкою», якій поет відвів роль прологу – своєрідного поєднання християнської й національної ідеї – домінанти усєї книги» [с. 161] (принагідно зауважимо, що й цьому шедеврові не знайшлося місця у 50-томнику). Особливу увагу вчений, що в цьому разі бере на себе відповідальну роль текстолога, звертає на ті зміни, які Франко вніс у дуже відомі тексти: «я – хлопський син», замість «мужик» у «Декаденті», і, що особливо важливо: у гімні «Не пора» невизначене, аморфне «невишаски» трансформується в більш точне і прозоре слово «тирани». Хочеться солідаризуватися з В. Корнійчуком щодо порушення авторської волі, принаймні в останньому випадку корекція вкрай необхідна.

У монографії вперше в науковий обіг вводяться «Вірші на громадські теми» (1913) – збірка, яку Український студентський союз репрезентував як ювілейний дарунок письменникові, і водночас це мала бути книжка, з якої б діти починали науку «національної та громадської праці». Віддавши належне Франковому спогадові про «юні дні, дні весни» – збірці «Із літ моєї молодості», автор переходить до «останніх акордів його «розстроєної скрипки». У віршах, у яких хворий змучений поет віддукувався на катаклізми воєнного часу, дослідник, солідаризуючись із своїми попередниками щодо недосконалості їх художньої форми, відважується говорити про новий злет (!) духу письменника, який виявився у нищівних інвективах проти загарбницького ества імперської Росії.

А поряд з тим, «він творив своєрідну поетичну фенологію і тішився з кожної нагоди відчути себе «цілим чоловіком», заявити про свою присутність у цьому світі [...] письменник, наче новітній Нестор, намагався «за свіжої пам'яті» занотувати у віршованій формі «дещо незвичайне» і з життя природи;

цвітіння яблунь у падолисті, появу сморжів «десятого цвітня», пізній приліт ластівок п'ятнадцятого серпня, щедрий урожай грибів наприкінці літа, мовчання солов'їв у сусідніх садках» [с. 179], – це слова не безстороннього аналітика, а людини, яка розуміє і глибоко переживає трагедію Франка останніх років життя, але дослідник усе ж бере гору, тому, закінчивши свої блискучі спостереження над еволюцією естетичної свідомості у Франковій ліриці, він переходить до розгляду суто формальних аспектів – жанру, образної системи, ритміки,

Розділ «Симфонія жанрів» базується на п'ятьох основних Франкових збірках – «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Ізмарagd», «Із днів журби», «Semper tiro». Перш ніж почати конкретну розмову про своєрідність кожної з них, автор веде мову про своєрідну Франкову жанрову революцію, про генологічний вибух у його творчості, про створення унікальної й неповторної системи жанрів.

Найяскравіше, найповніше жанрове новаторство Франка виявилось в його свого часу найпопулярнішій, а тепер ніби відсунутій на задній план збірці «З вершин і низин». В.Корнійчук звертає увагу на надзвичайно високий рівень авторської генологічної свідомості в цій книжці і на потребу визначити жанрові особливості Франкової лірики, виходячи не лише з поезики одного вірша, а з поезики циклу. Особливо важливими є його висновки про три типи ліричних структур: рефлексійно-медитативні, медитативно-зображальні і медитативно-оповідні. До першого типу зараховуються «Осінні думи», «Нічні думи», «Скорбні пісні», «Вольні сонети», позаяк тут «у структурі ліричного роздуму вирізняється рефлектуюче «я» – своєрідний композиційний центр, від якого відходять численні імпульси, що утворюють єдиний ланцюг психологічних реакцій і передають ілюзію руху медитації» [с. 201].

Натомість у медитативно-зображальних структурах, «ліричне «я», хоч і не зникає остаточно, однак уже не відіграє тієї фундаментальної ролі, що в попередній групі жанрів»

[с. 202]. Це стосується «Гімну», «Веснянок», політичних послань, маніфестів і пародій, віршів-алегорій. До медитативно-оповідної групи належать віршовані оповідання, новели, зарисовки, малюнки, незакінчені поеми, хоча, як зазначає дослідник, усім типам ліричних структур (рефлексійним, зображальним, оповідним) властива чітко виражена медитативність. Загалом же «збірка «З вершин і низин» свідчила про величезний жанровий потенціал поета, який сміливо ламав усталені канони, модифікував традиційно-мовленнєві структури, утворював нові форми вираження художньої свідомості».

На відміну від попередньої книжки, знакове «Зів'яле листя» важко піддається жанровій диференціації, яка досі зводилася до виокремлення ліричного монологу чи народнопісенної стилізації. В. Корнійчук зумів побачити в цій збірці понад двадцять різних жанрів, і це тільки в, так би мовити, чистому вигляді, бо ж жанрових модифікацій, таких, як-от: вірш-роздум, етюд-роздум, вірш-розміркування, медитація, рефлексія – значно більше. Чи, скажімо, інший ряд: літературна пісня, пісня-порада, пісня-скарга, романс, серенада. Найбільше ж виявляється «сумних» жанрових різновидів: трен, плач, голосіння, ненія, некролог, епітафія, автоепітафія, тестамент, цвинтарна поезія – що цілком умотивовано: адже йдеться про ліричну драму, яка має скінчитися смертю ліричного героя. І тому фінальний її ліричний акорд дістає жанрове визначення «інструкція з самогубства»...

Двочленна композиція «Мого Ізмарагду» обумовлює жанрову специфіку обох її складових частин. «Моральний імператив» першої органічно сполучається з дидактичними жанрами – паренетіконами, притчами, а також легендами. Полемічні медитації і ліричні ретроспекції характерні для «неізмарагдних» циклів, пов'язаних із надто емоційним дискурсом Франка зі своїми сучасниками. «Із днів журби», на думку В. Корнійчука, – це збірка, оповита флером мінору, і тому в ній домінують елегії з елементами роздуму, сповіді, плачу, скарги, спомину, пейзажу. Проте Франко не припиняє своїх експе-

риментів з улюбленими сонетами і терцинами (хоча останні навряд чи можна вважати жанром), а що найбільше вражає, – то це поява небачених досі сновізійних поетичних форм, що набувають експресіоністського чи навіть сюрреалістичного змісту в вершинній збірці «Semper tigo». Інвокативна лірика поєднується у цій збірці з вокативною, ліричне «я» трансформується в ліричне «ти», і тому превалюють жанрові різновиди звертань, апостроф. Франко вперше звертається до поетичних форм стансів і співомовок – отже, маємо масштабний жанровий діапазон у збірці, що ніби завершує творчий пошук Франка в царині лірики, зокрема жанрової.

Третій розділ, що має назву «Образний світ», найменший за обсягом – складається з двох параграфів: «У камертоні Вічного революціонера (художнє пере-сотворення світу)» і «Розвіяні вітром (психологія любовного страждання)». Така композиція пояснюється тим, що в ліричному універсумі чітко виділяються два основні мотиви – «перший із них пройнятий оптимістичним духом Вічного революціонера, другий – навіяний тихим шелестом зів'ялого листя». В іншому місці йдеться навіть не про два мотиви, а про «два повномасштабні художні світи». У першому з них функціонує система полярних образів добра і зла, світла і тьми: «На одній стороні цієї художньої моделі перебувають сили поступу, величні алегорії революційного оновлення суспільства – Вічний Революціонер, Наймит, Каменярі, Христос, Сіяч, Пролетарій, Рубач, Конкістадори. На протилежній – сили реакції, уособлені в категоріях важкого, камінного, темного, відсталого: «зла руїна», «гранітна скала», Чорний цар, беркут, «патріотична згряя»; у цьому складному світі перемагає «розвидняючийся день» [с. 471].

Не те у «світі любові», який дослідник вибудовує в відповідності з Франковою формулою: «Тричі мені являлася любов», – тут панує мінорна мелодія втраченого кохання. Однак викликає сумнів надто міцна прив'язка Франкового інтимного дискурсу до трьох жінок – Ольги Рощкевич, Юзефи Дзвонковської, Целіни Журовської-Зигмунтовської. Насамперед тому, що другій

з них присвячено обмаль віршів, тому немає підстав говорити навіть про одну картку любові у цьому випадку. З другого боку, роль Целіни в інтимній ліриці явно гіперболізована (це стосується навіть «Зів'ялого листя»), а Ольги Рошкевич, навпаки, применшена. А ще ж були відомі Ольга Білинська, Уляна Кравченко, Климентина Попович і невідомі Ольга С., Ф. Р., неназвана Марія, таємнича французенка.

До того ж у цьому розділі, який дуже вже виразно перегукується з першим, хотілося б більше почути про такі грані Франкової поезики, як композиційно-стильові особливості, тропіка, поетичний синтаксис etc. Ніби сам відчувши «вразливість» цього розділу, у наступному, завершальному – «Семантика ритму» дослідник цілковито реабілітується, виявивши себе «абсолютним паном форми», чи, точніше, «абсолютним паном» у дослідженні такого компонента Франкової поезики, як ритміка. Завдання ускладнювалося ще й тим, що в автора були вельми солідні попередники – канадський науковець В.Ніньовський і чернівецький учений Б. Бунчук. Нашого франкознавця це не злякало. На його думку, «обидва дослідники здебільшого застосовували формальні та статистичні методи, які дозволяли отримати загальну і повну «планіметричну» картину Франкового віршування. Однак при цьому поза увагою часто залишалася естетична сторона віршового ритму, його діалектичний зв'язок зі змістом. Тому, зв'язуючи «алгеброю» гармонію вірша, він пропонує «дещо інший, «стереометричний» аналіз ритмомелодики, який враховує естетичні й формальні параметри художнього світу». Використавши ту ж модель, що й при аналізі жанрової системи, тобто знову взявши за об'єкт наукової інтерпретації блискуче Франкове п'ятикнижжя: «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Ізмарагд», «Із днів журби», «Semper tiro», автор монографії досяг поставленої мети, показавши неповторність ритміко-інтонаційної структури кожної з них, аргументовано довівши при цьому, що ніхто з українських тогочасних поетів (у тому числі й патентовані модерністи, які проголосили культ

форми й анафему змістові) так і не зміг дорівнятися Франкові у версифікаційній майстерності.

...Неосяжним, як космос, постає Франків «ліричний універсум» зі сторінок монографії В. Корнійчука. Монографії, яка засвідчує синтез великої праці і великого таланту. Ця праця – то справді *opus magnum* нашого франкознавства. З її виходом нарешті тішимся, що ми маємо достойну книжку про лірику Франка. Хочеться сподіватися, що будемо мати такого ж рівня дослідження «епічного універсуму»: поем, малої та великої прози, а також драматургії, критики, епістолярію. І що колись побачать світ справді наукова біографія Франка, Повне зібрання творів, словник мови і навіть бібліографія... Може, аж тоді наш геній перестане бути таким незнаним.

2005

## ТИХО НЕСТИ СВІЙ ХРЕСТ

Науковий доробок одного із найпроникливіших і найскрупульозніших у наш час дослідників творчості Івана Франка – кандидата філологічних наук, доцента кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка Лариси Петрівни Бондар – невелика за обсягом, якщо цей обсяг вимірювати товщиною монографій, кількістю друкованих аркушів чи сторінок. Однак це, мабуть, той випадок, коли дослідник аж надто часто «повертає свій стиль», по-стефаніківському шукаючи найвідповідніші формальні та змістові засоби вираження власних наукових ідей. Таким чином Лариса Петрівна не тільки намагається дотримуватися загальновідомого наукового об'єктивізму, але й повсякчас демонструє повагу як до об'єкта і предмета своїх досліджень, так і стосовно реципієнта-інтелектуала, якому, власне, й адресовано її франкознавчі розвідки.

*Noblesse oblige* дослідницю зважувати кожну тезу, кожну думку, ба навіть кожне слово, коли мова йде про Великого, не побоїться цього поетизму (як не боїться його Л. Бондар) Каменяра. *Noblesse oblige* не шукати дешевих сенсацій у бездоказовому приписуванні Франкові чужих гріхів і хвороб, у спробах понизити цього самого Каменяра до статусу масонського «вільного муляра». *Noblesse oblige* вести читачів до «вершин» Франкового духу, а не скидати Франка в «низини» плебейських пересудів і зловтішань стосовно «недосконалості» великих синів роду людського.

Шлях на ці «вершини» нелегкий і тернистий, бо це шлях услід за Франком на його Голгофу. Лариса Бондар долає стацію за стацією цієї хресної дороги, самовіддано і щиро офіруючи власну щоденну наукову працю месії українського національ-

ного відродження. Дослідниця тихо та гідно несе свій хрест, не шукаючи легшої ноші, не вимагаючи допомоги та підтримки від інших, так, як це робив «син народу, що вгору йде», свято вірячи у торжество християнських ідеалів любові, гуманізму та самовідданого служіння людству.

Відтак назва новонародженої франкознавчої збірки Лариси Петрівни – «Під знаком хреста» – видається глибоко символічною. Посутньо, весь франкознавчий доробок дослідниці – «хрестоносний». «Під знаком хреста» означає під знаком християнської любові та гуманності, що кличе до самопожертви во ім'я людськості, а не псевдоліберальної «розхристаності», яка нищить усе довкола, щоби потім «низини» скошеної геніальності споглядати з карликових «вершин» власного самоствердження. У статті, яка дала назву всій книзі, автор не випадково зазначає: «...Покладімо руку на серце – коли б Франкові прийшлося обирати поміж «тихою молитвою» і незагнужденою пристрасстю до руйнування, то він, звичайно ж, обрав би першу. Такої альтернативи життя перед письменником не поставило, як поставило пізніше перед його нащадками, однак сам він обрав для себе гуманізм, просвіту, культуру, демократію, невсипущу працю».

«Під знаком хреста» – це під знаком шанобливого ставлення до традиції. Традиції як такої: не тільки християнської чи релігійної, але й, скажімо, національної, морально-етичної чи, якщо вести мову вужче, в контексті вивчення творчої спадщини Каменяра, – традиції вітчизняного франкознавства. Повагу до «вічних», традиційних людських чеснот і цінностей, цілком співзвучних із християнськими заповідями, Ларисі Петрівні з дитинства прививали батьки-філологи Петро Трохимович і Олександра Йосипівна. Поважати традиції її зобов'язувала праця на кафедрі української літератури, названій на честь видатного франкознавця академіка Михайла Возняка, а ще – вчителі, спадкоємницею та продовжувачкою справ (традицій) яких стала: завідувач кафедри української літератури Ф. М. Неборячок, проф. С. М. Шаховський, проф. І. О. Денисюк.



Тож цілком природно, що зорієнтованість на традицію – це позитивна тенденція реферованого збірника. Саме позитивна, хоч позірно може виникнути думка про несумісність будь-якої тенденційності з науковим об'єктивізмом. Однак це та тенденційність, абсолютно позбутись якої неможливо не тільки в літературі, а й у літературознавстві. Адже й наукових праць стосується теза, що її Іван Франко висловив на адресу художніх творів письменників-реалістів, які «попри всій реальності і правді усе виходять – глибоко тенденційні, т. є. вони подають факти і образи з життя не отак собі, для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий а такий вивід, і стараються ті факти без перекручування і натягання так угрупувати, щоб вивід сам складався в голові читателя, виходив природно і ясно і будив у нім самим певні чуття, певні сили до ділання в жаданім напрямі» («Література, її завдання і найважливіші ціхи»). Сучасні дослідження творчої спадщини самого Франка містять величезний ілюстративний матеріал, що доводить правильність цієї тези. Ми нерідко зустрічаємось із явищем, коли одна й та сама фактично-доказова база приводить дослідників до діаметрально протилежних висновків. Скажімо, присутність мотиву двійництва у творчості Івана Франка – річ очевидна для кожного дослідника чи навіть для непідготовленого реципієнта, який прочитав хоч би такі твори, як «Лель і Полель», «Хома з серцем і Хома без серця», «Поєдинок», «Похорон» тощо. Стверджувати, що це якась абсолютно унікальна риса ідейно-тематичного спрямування Франкової творчості немає підстав. Проблема двійництва породжена амбівалентною сутністю самої людської природи, а для творчих особистостей, які часто заглиблюються у надра людської підсвідомості, вона (ця проблема) є особливо актуальною. Але й зазначена очевидна присутність мотиву двійництва у творчості Івана Франка викликає протилежні тлумачення в науковців. Одні вважають це свідченням неподоланої Франкової роздвоєності, яка генерує постійні вагання та сумніви щодо правильності обраного життєвого та творчого шляху і про-

вodyть відповідні паралелі з біблійним героєм філософської поеми І. Франка «Мойсей». Інші, навпаки, доводять, що Каменяреві вдалося щасливо подолати хвиливі сумніви та вагання, об'єднати різні іпостасі своєї творчої натури у справі самозреченого служіння народу, втіливши таким чином у власній особі свою-таки концепцію «цілого чоловіка».

Як бачимо, причини такої розбіжності висновків не в доказовому матеріалі, який в обидвох випадках практично ідентичний, а в різноспрямованості векторів дослідження, тобто в тій самій тенденційності, якій не мало би бути місця в ідеальній (абсолютно об'єктивній) науковій розвідці.

Лариса Бондар теж звертає увагу на твори Івана Франка, в яких проблема двійництва є провідною. Зокрема, у статті з промовистою назвою «Коли екстремі ся стрічають» подано ґрунтовний мікроаналіз однієї Франкової новели – «Хома з серцем і Хома без серця». До честі автора, вона ставить собі за мету не тільки (і не стільки) здійснити психоаналітичний екскурс у глибини підсвідомості письменника (хоч і визнає, що «джерело цієї єдності-протиріччя Франко брав перш за все зі своєї душі»), а намагається сконцентрувати дослідницьку увагу (цілком у дусі класичної герменевтики) передусім на тексті твору. Такий підхід дозволяє науковцеві глибше збагнути й оригінально інтерпретувати систему образів і персонажів твору, виявити їхній зв'язок із євангельськими темами та мотивами. Аналізуючи роль і функціональне призначення міфологічних образів твору, Л. Бондар робить висновок, що саме «міфологізація дала можливість Франкові «охудожнити» суху матерію філософської дискусії, розширити її рамки, надати їй масштабності, змістити акцент у бік вічності вимодельованих у новелі колізій – отих «екстрем», що призустрічі викреслюють таке могутнє світло, яке здатне і зараз осяяти тернисті дороги нашого сучасного поступу».

Світоглядну й естетичну функцію міфу в творчості Івана Франка Лариса Бондар досліджує в однойменній статті. Науковець торкається дуже актуальної у наш час проблеми

співвідношення художньої системи модернізму з тяжінням до міфологізації творчості. Л. Бондар переконана, що Іван Франко «виступає в одній шерензі з видатними представниками реалізму (Т. Манн), які прагнули вибити зброю міфу з рук модерністів і повернути його на службу реалізмові. Іван Франко не ставив перед собою конкретних завдань у боротьбі з модернізмом, та його власна художня практика, ще не досить вивчена в такому ракурсі, є прикладом успішного їх розв'язання».

Обсервації євангельських тем і мотивів у Франковій творчості присвячено цілу низку статей у збірнику. У цих студіях Л. Бондар виявляє цікавий факт: коли образи простих смертних людей (навіть якщо вони є «живими символами» єдностей-протиріч із душі самого письменника, як у новелі «Хома з серцем і Хома без серця») Франко міфологізує, то в інших творах із не меншою майстерністю йому вдається євангельські образи, навпаки, «олюднити», адаптувати до умов заземленої повсякденної дійсності. Цю тенденцію дослідниця виявляє, зокрема, у спробі Франка «вічний міфологічний образ Богоматері» перевести «у людську площину» (стаття «Діва Марія як художній образ») або в гумористичному зображенні цілком людських гріхів святого апостола Петра (стаття «Іван Франко і святий апостол»), але найгрунтовніший і найглибший аналіз зазначеної особливості Франкових творів Л. Бондар подає у статті «Образ Ісуса Христа в художній інтерпретації Івана Франка». Науковець переконана, що «в суперечці двох поглядів на особу Ісуса – міфологічного й історичного» – письменник «цілком на боці останнього». Природньо, може виникнути питання: чи це не прояв знаменитого Франкового богоборства? Чи це не спроба принизити сакральне до рівня побутового, мирського? І чи узгоджується це із моральним імперативом поета – «не спрощувати з небесних сфер ідеали на землю», а «заглядати вглиб душі земним людям» і «показувати нам їх хорошії, добрії, ідеальні сторони», «одкривати нам в їх внутрі іскру божества!» («Поезія і її становисько в наших временах»)??

До честі Лариси Бондар, вона не уникає складних розмов

на тему Франкового «атеїзму», але робить це, як завжди, толерантно, виважено, аргументовано. Обравши «християнський» вектор дослідження, навіть найважчі прояви богоборства у творчості Каменяря (заперечення божественної природи Ісуса в «Ех nihilo»; сатиричний образ Месії в «Думі про Меледикта Плосколоба» та іронічний – в оповіданні «Із записок недужого») франкознавець намагається якщо не виправдати, то бодай пояснити, а відтак і чоловіколюбно пробачити. На її думку, чинників неоднозначного ставлення Франка до біблійних тем, мотивів і образів декілька. Передусім, це його широке, а тому й суперечливе, як у кожної непересічної людини, мислення. Не менш важливе значення мають і світоглядно-філософські переконання письменника. Цілком у душі культурно-історичної школи, «Христос для Франка – легендарний персонаж, джерело художньої творчості, так само, як і Зевс, Ікар, Мелеагр, Будда, Істар». Лариса Бондар підкреслює, що Франко нічого не мав проти «міфологізму як культурного чинника», він лише (як і Леся Українка) не приймав «соціального міфологізування навколо образу Христа». Такий підхід значною мірою зумовлений науковим світоглядом Івана Франка, сцієнтичними тенденціями його творчості, але аж ніяк не атеїстичними переконаннями. Навпаки, «гуманістичний пафос, утвердження ідеалу зразкового служіння людям – серцевина Франкового розуміння образу Христа, втіленого в його художніх творах».

Франкове бачення релігії загалом і біблійних персонажів, тем і мотивів зокрема, значною мірою зумовлене вихідною точкою зору обсервації – оглядом сакральних цінностей з позицій позитивістського раціоналізму, під впливом якого письменник перебував на певному етапі світоглядної еволюції. Відстоювати раціоналістичні принципи в консервативному середовищі, у якому раціоналізм ототожнювався мало не з атеїзмом, Франкові було важко. Він змушений був доводити, наприклад, що «від раціоналістів до безбожників ще дуже далеко, а найзавзятіший раціоналіст перед 100 літами, Вольтер, таки будував церкву богу», «що розум і просвіта не суперечні

релігії і правдивій релігійності, але противно, мусять бути їх головною основою. Темний, дурний і тупий чоловік не може бути правдиво релігійним» («Радикали і релігія»). І справді, позитивісти були глибоко віруючими людьми, якщо взяти до уваги, що на вимогу часу вони створили власну «релігію», засновану на вірі в необмежені можливості прогресу.

Від звинувачень у безбожництві Франкові доводилось захищати не тільки світоглядний раціоналізм, але й політичний радикалізм: «Радикали ніколи не виступають і не виступали ані против віри в бога, ані против жадної основи правдивої релігійності. Противно, до всіх людей щиро релігійних, а затим чесних і не фарисеїв, радикали мають глибоке пошанування, тим більше що таких людей в наших часах дуже не багато» («Радикали і релігія»).

Нічого антирелігійного немає і в згаданих спробах Франка «олюднити» святих. Цю вдало схоплену Ларисою Бондар ознаку Франкової творчості найкраще пояснює сам письменник. Роздумуючи над питанням «що таке релігія?», Іван Франко зазначає: «Релігією називається не тільки віра в якісь надземні, вищі істоти, обдаровані вищою силою, ніж люди; не тільки віра в те, що і в людях є часть тої найвищої істоти (душа) і що люди повинні своїм життям і своїми учинками наближуватися до тої істоти. До релігії належить також чуття, любов до тої вищої істоти і до інших людей, любов до добра і справедливості, а вкінці також добра воля, постанова жити й самому так, щоб наближувати себе і інших до тої вищої істоти» («Радикали і релігія»). Отже, «олюднювати» «вищих істот – це не позбавляти їх ореолу святості, а лише робити їх ближчими для простих смертних.

Так само робить ближчим для простих смертних Каменяра Лариса Бондар, «відкриваючи» Франка – «цілого чоловіка», здатного закохуватися і страждати від нерозділеного кохання, пізнавати натхнення від платонічного захоплення ідеалом і впадати у відчай через розрив із коханою людиною. Як зазначає Лариса Петрівна у блискучій розвідці про стосунки Івана

Франка з Ольгою Білинською, «досліджувати сторінки інтимної франкіани цікаво й необхідно для того, щоб Франко став нам зрозуміліший і ближчий, щоб «хрестоматійний глянecь» не затуманював його трагічного й величного обличчя» («Друга наречена»). Відтак принаймні тричі являється Франкова любов у реферованій збірці Лариси Бондар (розвідки «Друга наречена», «Французька помана», «Перша і остання любов»). Із негендерною Жіночою ніжністю, чутливістю, допитливістю й толерантністю Лариса Петрівна занурюється у глибини сердечних таємниць Каменяра і виносить із них «дивнії перла» образів коханих жінок, тих, які надихали поета на шедеври інтимної лірики – Ольги Білинської, прекрасної невідомої французької, Ольги Рощкевич. Дослідниця настільки проникливо й водночас делікатно, сказати б, сердечно, розкриває сердечні таємниці Івана Франка, що її наукові праці інколи примушують замислитися про винайдення нового літературознавчого жанру – наукової ліричної драми про «кохання, розлуку, страждання, провину, таємницю» – мотиви, «що з них виникає мелодія Франкової пристрасті».

Потрібно віддати належне Ларисі Петрівні: навіть тему інтимної франкіани вона розглядає під знаком біблійної гуманності та новозавітного всепрощення, під знаком поваги до приватного життя письменника, розглядаючи Кохання до жінки як одну з іпостасей загальнохристиянської Любові до ближнього. Уникнути гонитви за дешевими сенсаціями, дріб'язкових наукових зарібків на спекуляції пікантними подобицями Франкових love stories, допомагає внутрішня висока шляхетність дослідниці, вірність власним морально-етичним принципам і переконанням (у тому числі, продиктованим і християнською системою духовних цінностей), а також схожою до чернечої вірою, відданістю та любов'ю аж до самозречення спрямованими на об'єкт літературознавчих зацікавлень. Воістину, у відданих ідеї аскетів «цнотливість у сполученні з покірливістю стає найважливішим актом пожертви Богові»,

а «чистота особистого життя відображає назовні приховану працю над собою, спрямовану на здобуття чесноти покори, на здолаття гордині».

«Під знаком хреста» Лариса Бондар на кожній сторінці своєї книги веде незримий бій за духовну спадщину Каменяра, за національні та релігійні святощі українців. Мова йде про частину тої загальної боротьби духовної і невидимої, «яку кожний християнин розпочинає з тієї години, як охреститься і дасть перед Богом обіт – воювати за Нього, за славу Його божественного імені, навіть до смерті; ...і про ворогів безтілесних і неявних, під якими треба розуміти різні пристрасті і похоті тіла, і злих та людиноненависних бісів, які день і ніч не перестають воювати проти нас» (архієпископ Ігор Ісиченко). Тож не дивно, що полем битви у цій війні стають не тільки наукові дослідження Франкових творів на євангельські мотиви, але й згадані вище студії інтимної франкіани, а також мікроаналіз окремих творів чи циклів із художньої спадщини письменника («Наймит». Незакінчена поема І. Франка», «Два драматичні уривки І. Франка», «Збірка «Із днів журби»: «пейзаж душі», «Дві Франкові терцини: образ душі» та інші). «A la guerre comme a la guerre» – як досвідчений полководець Лариса Бондар не тільки чітко визначає стратегічні і тактичні завдання у цій боротьбі («Сучасне франкознавство: проблеми, перспективи», «Фундаментальне франкознавство на порозі XXI ст.»), але й час від часу проводить огляд усєї франківської раті, згадуючи славних лицарів минулого – о. Омеляна Огоновського («Передмова до книжки В. Микитюка «Іван Франко та Омелян Огоновський: мовчання і діалог»), акад. Михайла Возняка («М. Возняк – рецензент творів І. Франка»), Василя Гренджа-Донського («Без золота, без каменю, без хитрої мови...»); віддаючи належний пошанівок сивочолим «ветеранам» вітчизняного франкознавства – проф. Іванові Денисюку («Завжди учень, завжди учитель»), доц. Андрієві Скоцю («Semper tiro у Франковій академії»); особливо уважно

приглядаючись до легіону молодих франкознавців («Молоде франкознавство: дві монографії про І. Франка»), у формуванні та навчанні якого брала участь особисто, тому й відчуває відповідальність: чи не знайдеться серед них дезертирів, нездатних вистояти перед навалою войовничого лібералізму та непримиренного українофобства; чи всі вони готові разом із нею «під знаком хреста» захистити «вітчизняну, справді духовну захищаючу культуру, засновану на засадах християнської моралі, яка б вберегла багатьох від «зваб і спокус», зцілила б і зміцнила б людську душу» (П. Ямчук – «Християнський консерватизм: дух, епоха, людина»).

Сама ж Лариса Петрівна Бондар не допускає навіть думки про можливість ухилитися «від хреста відповідальності, від хреста любові й обов'язку». Вона тихо несе свій хрест, долає стацію за стацією хресної дороги вслід за своїми вчителями, ведучи за собою і, щонайважливіше, за Франком своїх учнів. У духовній аскезі вона залишається байдужою до кількісних показників власного франкознавчого доробку, часто-густо віддаючи перевагу нематеріалізованам на папері (але від цього не менш важливим для загального розвитку науки) формам так званого «усного літературознавства»; її не цікавлять «дуті» відкриття і гучні «сенсації»; вона не «полює» за преміями та державними нагородами, не переймається власними кар'єрними успіхами. Як і *semper magister* усіх вчителів – Іван Франко – Лариса Бондар цілковито віддається улюбленій справі, демонструючи своїм учням приклад тієї «добірної людини», про яку П. Ямчук пише, що «на зламі тисячоліть – це не благодійник, а жертвний подвижник, якому не шкода лише себе» і подвиг якого полягає не стільки навіть у боротьбі зі злом, скільки «у «тихому» збереженні добра».

*Роман Голод*



## ЗМІСТ

### ІНТЕРПРЕТАЦІЇ, КОНТАКТИ

Образ Ісуса Христа в художній інтерпретації Івана Франка.....	3
Діва Марія як художній образ.....	22
Іван Франко і святий апостол.....	31
Під знаком хреста: євангельські мотиви в творчості Івана Франка.....	36
Світоглядна й естетична функція міфу в творчості Івана Франка.....	46
«Наймит». Незакінчена поема І. Франка.....	53
«Коли екстремі ся стрічають...» (студія над Франковою новелою «Хома з серцем і Хома без серця»).....	68
Два драматичні уривки І. Франка.....	82
Збірка «Із днів журби»: «пейзаж душі».....	89
«Із днів журби» – ліричний «щоденник Франкової душі»?.....	91
Дві Франкові терчини: образ душі.....	94
Друга наречена.....	107
Французька помана.....	116
Перша і остання любов.....	125
Відлуння (штрих до взаємин Івана Франка та Лесі Українки). 142	
Ф.Скорина в оцінці І. Франка.....	151

### ФРАНКОЗНАВСТВО ТА ФРАНКОЗНАВЦІ

Передмова до книжки В.Микитюка «Іван Франко та Омелян Огоновський: мовчання і діалог».....	153
--	-----

М.Возняк – рецензент творів Івана Франка.....	155
«Без золота, без каменю, без хитрої мови...» (В. Гренджа – Донський про І. Франка).....	158
Завжди учень, завжди вчитель (Професор І.О. Денисюк).....	162
Semper tūo у Франковій академії (Доцент А.І. Скоць).....	173
Іще один здобуток франкознавчої науки.....	181
Фундаментальне франкознавство на порозі ХХІ ст.: основні завдання та проблеми.....	183
Сучасне франкознавство: проблеми, перспективи.....	185
Молоде франкознавство: дві нові монографії.....	187
Монументальне дослідження Франкової лірики.....	201
<i>Роман Голод.</i> Тихо нести свій хрест.....	214

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

БОНДАР Лариса Петрівна

**ПІД ЗНАКОМ ХРЕСТА:  
Франкознавчі студії**

*Серія «Франкознавчі студії»*

*Випуск 4*

Збірник статей

Текст надруковано  
в авторській редакції

Технічний редактор  
*Світлана Сеник*

Підп. до друку 03.07.2008. Формат 60x84/16. Папір друк.  
Друк на різогр. Гарнітура Palatino Linotype. Умовн. друк. арк. 13,3.  
Обл.- вид. арк. 13,8. Тираж 300 прим. Зам.

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

СВІДОЦТВО  
про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру  
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції.  
Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

**Бондар Л.**  
Б 81 Під знаком хреста: франкознавчі студії: Зб. статей.  
Серія „Франкознавчі студії”. – Львів: Видавничий центр  
ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – Вип. 4. – 228 с.

ISBN 978–966–613–605–6

У збірнику представлено статті, тези, рецензії, присвячені актуальним питанням франкознавства останніх двох десятиліть. Центральна тема – євангельські мотиви в творчості Івана Франка. Значна вага приділена також художній інтерпретації Франкових текстів, взаєминам його з жінками. Досліджується стан і завдання розвитку франкознавчої науки на сучасному етапі.

УДК 821.161.2-1/-9:2.09 І.Франко (082)

ББК ШБ (4Укр) 53-4 І.Франко 53