

ВЕРШИНИ

ІВАН ФРАНКО.

ВІКТОР
НЕБОРАК

І НИЗИНИ

Національна академія наук України
Державна установа «Інститут Івана Франка»

Франкознавча серія
Випуск 15

Віктор НЕБОРАК

**ІВАН ФРАНКО:
ВЕРШИНИ І НИЗИНИ**

(інтерпретації вибраних віршів, циклів і поем
зі збірки «З вершин і низин»)

Дозволено у світ

Директор Видавництва ЛП

 12.09.16

Львів
Видавництво Львівської політехніки
2016

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4 УКР)
Н 39

Світлій пам'яті моїх дядьків
Володимира Карвацького
і Романа Карвацького

Рецензенти:

Мар'яна Барабаш, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник;

Богдан Тихолоз, кандидат філологічних наук, доцент

Відповідальний редактор:

Євген Нахлік, член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук, професор

*Рекомендувала Вчена рада
ДУ «Інститут Івана Франка» НАН України
(протокол № 5 від 10.05.2016 р.)*

Неборак Віктор

Н 39

Іван Франко: вершини і низини (інтерпретації вибраних віршів, циклів і поем зі збірки «З вершин і низин») / Віктор Неборак ; [відп. ред. Євген Нахлік] ; ДУ «Інститут Івана Франка» НАН України. – Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2016. – 224 с. – (Франкознавча серія; Вип. 15).

ISBN 978-617-607-953-8

Подано статті про окремі вірші, цикли і поеми Івана Франка з його збірки «З вершин і низин». До уваги читача запропоновано як хрестоматійні тексти Каменяра («Гімн», «Каменярі»), так і майже неінтерпретовані («Ботокуди», «Жидівські мелодії»).

Усі статті написано для «Франківської енциклопедії», яку готує Інститут Івана Франка Національної академії наук України.

**УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4 УКР)**

Автор висловлює спеціальну подяку Євгенові Нахліку та Богданові Тихолозу, а також Ярославові Руцишину за сприяння у виданні цієї книги. Особлива подяка відділу франкознавства Інституту Івана Франка НАН України за найпильніші та глибокі обговорення моїх статей, вміщених у цій книзі

ISBN 978-617-607-953-8

© Неборак В., 2016
© ДУ «Інститут Івана Франка»
НАН України, 2016

ЗМІСТ

Беркут	5
Ботокуди	14
Вольні сонети	35
Галицькі образки	55
Гімн	71
Думи пролетарія	82
Жидівські мелодії	105
Каменярі	140
Картка любові	157
Тюремні сонети	171
Україна	210
Бібліографічні нотатки	223

БЕРКУТ

«Беркут» – другий за послідовністю вірш зі шести віршів-алегорій циклу «Excelsior!» («Вище!»), який входить до першої частини книги «З вершин і низин», озаглавленої «De profundis» («З глибин»). Розташовано після вірша «Наймит» і перед віршем «Христос і хрест». Вперше надруковано у книзі «З вершин і низин», 1887, с. 46–50. Збереглися два автографи (№ 193, с. 57–59; № 227, с. 9–10). В автографі № 193 дата – 22–24. X. Автограф № 227 не датований.

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

«Беркут» рідко ставав об'єктом дослідження франкознавців. Відчитування алегоричності вірша вичерпувалося тлумаченням образу беркута, та поза увагою залишалось перетворення ліричного героя: «...алегорія Беркута очевидна, однозначна. Виняткова сила ненависті, презирства, грізна пересторога усім тиранам, сублімовані в цю алегорію, перетворюють її в *політичну інвективу*». (Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поезики. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – С. 211).

Графічно вірш «Беркут» (з наголосом на другому складі) виразнено поділом на строфоїди. Текст поезії складається з чотирьох строфоїдів, перші три з яких мають по вісім рядків з паралельним римунням, четвертий – вісімнадцять рядків. У кожному з цих строфоїдів об'єкт зображення зазнає змін: з'ява беркута; зависання беркута в польоті; рух беркута в польоті; намір ліричного героя вбити беркута. Алегорія «беркут-цар» виникає лише у четвертому строфоїді і пов'язана зі стрімкою зміною позиціонувань

ліричного героя відносно беркута. У першому строфоїді беркут розпочинає свій політ, коли ліричний герой ще прямо не виявляє себе в тексті, він лише спостерігає за початком польоту беркута. З'яву беркута у небі порівняно з польотом «гнівливої думки», яка вмить облітає світ у марних пошуках правди і Бога. Та вже у перших двох рядках наступного строфоїда беркут-правдошукач перемінюється на танатичне видиво: «В блакиті він завис недвижний, розпростертий, / Мов над життям грізний, невпинний образ смерті». Беркут-смерть зависає над усіма істотами, а отже – і над ліричним героєм, якого у тексті вірша позначено спершу займенником «ти». Ліричний герой чує (відчуває), що будь-якої миті беркут, який зупинив у стеженні високо в небі свій політ, може кинутись униз «кров пролити», і ця небезпека загрожує і самому ліричному героєві: «Таж над тобою тож завис беркут нестримний!» Беркут-думка у другому строфоїді перетворюється на неблаганний смертний вирок ліричному героєві, і час виконання цього вироку підпорядкований, здавалося б, лише сліпій волі (сваволі) самого беркута. Такою є модель буття за умови, якщо ліричний герой залишається пасивним. Подолання пасивності відбувається передовсім у свідомості ліричного героя. Усвідомлення жаху перед насильницькою смертю виокремлює у другому строфоїді ліричного героя з пасивного стеження у ліричне «ти», ймовірну жертву беркута. Цей жах настільки предметний, об'єктивізований, що ліричний герой сам до себе звертається на «ти».

У третьому строфоїді ширяння беркута порівняно з рухом човника Долі, який «тче днів наших пасма скриті». Завдяки займеннику «наші» ліричне «ти» перетворюється на ліричне «ми», об'єднане єдиним для всіх земних істот життєвим приреченням – залежністю від Долі. Нерівномірний плін життя кожної людини передає політ беркута: «Спокійно колесить, знижаєсь, знов зриваєсь, / За хмарку криється, в лазурі розпливаєсь». Про те, що мета цього

польоту – пошуки поживи, нагадує крик беркута. Цілком несподівано, асоціативно, цей голодний крик птаха-фатуму порівняно з плачем народним, провісником класових зіткнень. Образ беркута у трьох початкових строфоїдах не тотожний самому собі: це і асоціація з гнівною думкою правдошукача-богошукача, й образ неминучої смерті всіх і кожного, і звітування про накопичення критичної маси народного гніву, скерованого проти можновладців. Ліричний герой також не тотожний самому собі: спочатку розчинений у спогляданні, згодом виокремлений жахом у «ти» і з'єднаний з усіма смертними істотами у «ми».

Четвертий строфоїд починається різким і недвозначним «я»: «Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте!». У цьому рядку чітко розмежовано беркута і ліричного героя, який вперше означив себе через «я», у відкритому протистоянні, яке виключає усі попередні можливості співіснування (стеження, очікування, перебування у страсі смерті) і залишає лише одну версію подальшого розгортання цього протистояння – поєдинок. Мотивацію ненависті ліричного героя до беркута викладено у п'яти наступних рядках, і ця мотивація, за уважнішого прочитання, свідчить про неприйняття ліричним героєм світопорядку, що структуровано вздовж ієрархічної вертикалі «верх–низ». Ліричний герой пояснює свою ненависть до беркута так, наче хоче сам себе виправдати, дещо раціоналістично. Перший пункт пояснення-звинування – не надто доказовий («За те, що в груді ти ховаєш серце люте<...>»), оскільки лютість як вроджена, притаманна серцю (натурі) беркута якість – усе-таки захована від чужого ока «річ у собі». Другий пункт – більш очевидний («За те, що кров ти п'єш<...>»). Третій пункт уже не пояснює, а лише звинувачує, має виразно етично-соціальний зміст («<...> на низьких і слабих / З погордою глядиш, хоч сам живеш із них<...>»). Четвертий пункт не стосується прямо злочинств беркута, а страху, який викликає беркут у «слабшої тварі»

(«За те, що так тебе боїться слабша твар<...>»). П'ятий пункт чітко означає соціальну причину ненависті («Ненавиджу тебе за теє, що ти цар!»). Ця підсумкова мотивація ненависті ліричного героя до беркута остаточно переносить зміст цього тексту в алегоричну площину, відкидає будь-яку можливість примирення з таким порядком речей, у якому і далі доцільне співіснування царя-беркута, осердя соціального зла, і підданця-жертви. Оскільки у наступних рядках минулий і теперішній час змінюються майбутнім, варто з'ясувати, ким себе мислить ліричний герой у минулому і теперішньому, за мить до свого рішучого вчинку – пострілу в царя-беркута.

У трьох початкових строфоїдах ліричний герой – це тривожне стеження за польотом беркута, вмістилище жаху перед беркутом, очікування нападу беркута. Просторово ліричний герой розміщений унизу, хоча можна уявити ситуацію, коли спостереження за польотом беркута могло б провадитися збоку чи згори, наприклад, з вершини гірського кряжу чи з повітряної кулі (на час написання цієї поезії ще не було винайдено інших літальних апаратів). Ліричний герой перебуває внизу, на землі, і не намагається в той чи інший спосіб здійснитися вгору. Саме це примирення зі своїм «низовим» становищем і солідаризує ліричного героя з усіма «істотами низу», хоча й серед них, як відомо, трапляються хижакі і кровопивці. У прямому зверненні ліричного «я» до персонажного «ти» беркута (початок четвертого строфоїда) ліричний герой виявляє себе як ненависник беркута, а в алегоричній площині – як ненависник ієрархічного верху. Ословлена ненависть обертає усі звинувачення ліричного героя проти нього ж самого як носія ненависті, і саме виверження цього почуття дешифрує, оприявнює у тексті поезії схованого раніше у спостереженні ліричного героя. Переповнене люттю серце, принаймні в час оголо-

шення звинувачення, – саме у ліричного героя. Ліричний герой, а не хтось інший, збирається пролити кров беркута, погрожуючи своїм вбивчим крісом. Саме ліричний герой не проти опинитися, не покидаючи земної тверді, над беркутом, вивищитися над тим, хто ширяв вгорі, вбити його, копнути ногою його «труп бездушний» і тим досягнути найвищого ступеня погорди щодо беркута. Саме ліричний герой цим якнайвідвертішим зізнанням-погрозою хоче позбутися свого страху перед беркутом-смертю, заразити страхом посідача ієрархічного верху. Бажане для ліричного героя розгортання подій, подане у граматичному майбутньому часі – це стрімке падіння згори донизу, перетворення ширяючого у небі беркута в «труп бездушний» на землі, а страху ліричного героя у непорушну впевненість щодо правомірності власного «насильства-у-відповідь» і навіть випереджаючого насильства. У цьому близькому майбутньому має відбутися і «помноження» ліричного героя, перетворення його на «стрільців стосот». Після промовленого звинувачення ліричний герой обіцяє (чи погрожує) виявити себе вправним стрільцем, котрий за допомогою зброї (кріса) перемінить усю змальовану у початкових трьох строфоїдах ситуацію на свою користь і на користь усіх, для кого беркут становить небезпеку.

За межами вірша залишається розв'язка цього протистояння, та прикінцеві слова – «й підемо дальш на лови» – свідчать, що, навіть у разі здійснення ліричним героєм наміру поцілити беркута, загальна ситуація не зміниться, а перейде у стан ловів (війни). Шанс хоч якось змінитися має принижувана своїм «низьким» становищем людина (суб'єкт), яка здатна у відкритому протистоянні подолати свій страх перед смертю. Така людина переборює власну приреченість бути лише здобиччю того, хто полює, і сама стає мисливцем-воїном. Вірш подає розшифрування алегоричного образу беркута (цар) і натякає – з огляду на історичний контекст – на розшифрування алегоричного

образу щойнопосталого мисливця (революціонер-терорист). «Стрільців стосот», «ми» – це, вочевидь, революційна антимоноархічна організація, налаштована продовжувати відстріл усіх тих, «що звесь беркут, полоще кров'ю рот, / Вивищуєсь над мир, тривогу й пострах сіє<...>» Алгоритичне наповнення поезії «Беркут», як уже зазначалося, не вичерпується лише поняттям «цар» (нагадаємо: беркут-думка у першому строфоїді, крик беркута як плач народний у третьому строфоїді). Частково цю непослідовність можна пояснити інерцією традиційного трактування образу беркута (орла, вільного птаха у небі) в українській романтичній поезії та фольклорі. Франко, застосовуючи колишню модель (вільний птах у небі – невільна людина на землі), одразу ж її руйнує. Ця модель зазнає (порівняно, наприклад, з класичним віршем-романсом Михайла Петренка «Небо») кардинального переосмислення. Франко намагається підважити арійську міфологему, у якій орел – це символ верховного (Божого) Закону, символ влади Неба (трансценденту) над Землею (матерією). Це підважування і руйнування (ймовірно вбивство ліричним героєм беркута) повинно здійснитися задля унезалежнення, екзистенційного звільнення ліричного героя та інших, загрожених верховною владою, земних істот. Натомість остаточне звільнення не відбудеться, оскільки зразу ж після фатального пострілу «я» зіллється з «ми», а колишній, структурований вздовж ієрархічної вертикалі «верх–низ», лад перетвориться на війну з усім, «що звесь беркут». Ліричний герой заволодіває правом судити інших і не сумнівається у власній непомильності. Зброя у руках ліричного героя слугує найпереконливішим аргументом у його протистоянні з беркутом-царем.

З огляду на риторичну спрямованість вірш «Беркут» складається з двох неоднорідних частин: споглядально-рефлексійної і монологічно-викривальної (від слів «Я не люблю тебе, ненавижду, беркуте!»). У пер-

ших рядках споглядально-рефлексійної частини ліричний голос не звернений до зовнішнього адресата, а зосереджений на описі початку польоту беркута. Та вже починаючи з третього рядка, асоціативне порівняння польоту беркута з польотом гнівливої думки формує риторичну фігуру щонайвищого регістру – звернення присутньої у світі думки до нібито відсутнього у світі Бога: «Де правда та? Де ти, великий боже? / Всі зорі збігла я, атоми всі в природі / Перешукала скрізь, тебе ж спіткати годі.» Питання, оприявлені думкою, не передбачають тих чи інших відповідей. Думка тут не розгортається у думання, оскільки вже містить нібито підсумкове знання: правди і Бога в світі немає. Напрошується версія про остаточність висновку, що правда і Бог у земному світі – відсутні. Цю відсутність увиразнено більш ніж очевидною присутністю завислого у небі беркута. Застиглий у пошуках жертви беркут не може бути посланцем Бога, якого ніде немає, він, радше, посланець ніщоти, всепоглинаючої порожнечі, смерті. Несподівана зміна асоціацій, викликаних в уяві ліричного героя польотом беркута, (беркут-думка переминюється на беркута-смерть) скеровує промовляння ліричного голосу до себе самого, ще живого, до перейнятого жахом неминучої смерті ліричного «ти». Беркут-смерть – єдина незаперечна даність ззовні, що її людина може усвідомити, споглядаючи світ довкола себе. Це і невблаганна доля, яку ліричний герой потраковує як зовнішнє втручання в його життя, несправедливий закон буття, встановлений без врахування волі до життя живих істот. Після усвідомлення власної смертності та віднайдення носія смертельної небезпеки ліричний герой вичерпує ресурс авторефлексії і вибухає «зовнішнім» монологом (промовлянням, скерованим назовні) до беркута-смерті, так наче беркут-смерть може почути це звернення і якимось чином взяти його до уваги. Ані справжній, ані міфологічний беркут не зважає на

волення нажаханої смертної людини. Це волення – на межі риторичної демонстративності. Тому відбувається ще одне персональне перевтілення беркута, щоб монолог-погроза мав шанс бути почутим. Так беркут-смерть перетворюється на беркута-царя. Погроза ліричного героя цареві (царям) має політичний сенс як залякування, чи попередження, чи оголошення війни монархічним державним устроєм, та жодним чином не вирішує проблеми подолання смерті. Ліричний герой, виявляючи готовність стати знаряддям смерті, долає хіба що страх насильницької смерті. З внутрішньо-рефлексійного стану він переходить у зовнішньо-соціальний стан. Ліричний голос у завершальних рядках вірша набуває чітких ознак персональності і говорить голосом революціонера-терориста.

Так, правомірним буде твердження, що вірш «Беркут» – про подолання індивідуального страху насильницької смерті максимальною революційною активізацією людини. Звідси і риторична спрямованість, соціальна заангажованість і аж ніяк не герметичність поезії, в якій показано версію зміни статусу поневоленої людини у світі.

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

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

У перших трьох строфоїдах – паралельне римування з жіночою клаузулою. У четвертому строфоїді з'яв-

ляються чоловічі рими як додаткові ритмічні акценти, покликані увиразнити викривальну інтонацію. Ключове слово-викриття – «цар» – винесено в кінець віршового рядка. Воно заримоване з антитетичним поняттям – «слабша твар». Вкраплення чоловічих клаузул безсистемне, спонтанне й асоціативно, в контексті змісту вірша, нагадує постріли.

Ботокуди

«Ботокуди» – бурлескна сатирична поема, вперше надрукована у книзі «З вершин і низин», друге видання (1893), розділ «Профілі і маски», цикл «Оси», число VIII. Збереглися три автографи, що становлять різні редакції, жодна з яких не збігається повністю з першодруком поеми. Автограф № 215, с. 425–427 – частина першої редакції, без назви і мотто; № 239, с. 1–9 – фрагменти чистовика першої редакції поеми зі заголовком «Вісті з краю ботокудів. Частина перша», мотто, з підсторінковими примітками-поясненнями окремих слів; № 232, с. 25–38 – чистовий рукопис нового варіанта твору під назвою «Вісті з краю ботокудів», який покладено в основу тексту, поданого для другого видання книги «З вершин і низин». Цей варіант вміщено в розділі «Інші редакції та варіанти» у томі 1 Зібрання творів у п'ятдесяти томах.

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

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

Рукопис першого варіанта поеми довгий час зберігався в приватному архіві О. Маковея і повернувся до

Франка, вочевидь, на прохання автора, наприкінці 1912 року, про що свідчить лист О. Маковея до Франка: «Впв. Пане Доктор! Вибачте, що не зараз приніс рукопис. Через часте переводження мого добра з хати до хати папери перекидалися і трудно було найти Ваших «Ботокудів». Віддаю все в порядку. Здорові будьте! О. Маковей. 22. XI. 1912» [Скоць, с. 17]. Отже, Франко вважав за потрібне ознайомити з повною версією (ПВ) поеми принаймні О. Маковея і, одразу ж після написання, М. Драгоманова, за порадою якого і не друкував її певний час. Зважаючи на думку М. Драгоманова, в першодруці поеми Франко зробив значні купюри, про що написав у короткій передмові до поеми: «За радою М. Драгоманова, я не друкував її досі. Прочитавши тепер рукопись, я побачив, що друкувати сю поемку в цілості не стоїть, хоч деякі її уступи і досі не стратили інтересу. Не хочючи перероблювати цілості в душі теперішніх моїх поглядів політичних і артистичних, я зважився подати тут тільки деякі шматочки моєї поеми, зліплюючи їх у одно коротенькими прозовими переповідками того, що пропущено» [Т. 1, с. 105]. Скорочуючи поему для публікації у другому виданні «З вершин і низин», Франко залишив ті уривки, які, на його думку, все ще «не стратили інтересу», та все ж переповів прозою, водночас коментуючи залишене, те, що скоротив. Скорочене нібито не відповідало новим політичним і артистичним (мистецьким) поглядам Франка, та навіть у скороченому вигляді зміст поеми не зазнав суттєвих змін: **Франкові йшлося про висміювання-розвінчування новопосталої після реформ австрійського уряду 1848 року галицько-руської ідентичності, важливим чинником якої була Українська Греко-Католицька Церква.** У передмові до поеми Франко пише, що він «під назвою ботокудів осміяв звісну часть нашої галицько-руської інтелігенції і деякі моменти з її історії від 1848 року» [Т. 1, с. 105]. Ця заувага про «звісну часть» пропонує читачам, які теж можуть

належати до «галицько-руської інтелігенції», розпізнати під маскою ботокудів справжні обличчя, і, можливо, імена. А. Скоць вважає, що йдеться про «[...] дві ворожі між собою партії – народовську і москвофільську» [Скоць, с. 18]. Насправді у СВ можна виділити лише два ворожі ботокудські табори, які виникли внаслідок ритуально-догматичних суперечок навколо греко-уніатського обряду: «Всететягнедотаборів/Папськихабосхизматичних» [Т.1, с. 116]. Франко здійснює прозору заміну, називаючи обряд греко-католицької (уніатської) церкви греко-уніатським. Принцип прозорої метонімії (перейменування) – наскрізний у поемі. Метонімію поєднано з прямим називанням, за якого, наприклад, певні географічні назви (Сян, Буг, Дністер, Рим, Європа), прізвища (Прудон, Штраус, Маркс, Дарвін) залишаються незмінними. Таке поєднання дійсних назв та імен зі зміненими створює ефект химерності, віртуальності ботокудства – дивовижної псевдоспільноти в людській спільноті, яка не хоче підлягати закономірностям розвитку цивілізованого людства, а наполягає на непорушності своїх прадідівських звичаїв і обрядів. Дві найважливіші ботокудські цінності – це кирилична азбука і греко-уніатський обряд, на захист непорушності якого став отець Нещасний Филімон. Цьому присвячено майже половину строф СВ. Скорочуючи поему, Франко мав на меті зберегти й увиразнити головне – критику новопосталої ботокудської ідентичності, що самовпевнено вважає себе чимось первісним і основоположним. СВ – це послідовне зображення етапів формування ботокудської ідентичності з одночасним її розвінчуванням.

Зачин поєми – це бурлескне звернення до музи, яку в першій же строфі названо здеградованою з богині повітухою зелепугів (поетів-початківців, як це помітно з контексту). Процес деградації музи почався ще тоді,

коли гекзаметри Гомера, а передовсім, звернення до музи у першому вірші «Іліади», почали скандувати гімназисти. У третій і четвертій строфах зачину статус музи ще більше понижено – вона перетворилася на повію («з рук до рук пішла»), грішницю, яка понаводила на світ багато недородків (графоманів). Їй більше не вірять, не дають за неї і гроша. Авторів жаль стареньку музу, і він пропонує їй – «[...] не до співу, / Не до любовців, причудів, / Не до вигадок би братись, / А до серйозних трудів». Тональність звернення до музи – панібратська, майже брутальна. Високий статус музи, який ще шанували романтики, включно з Т. Шевченком (вірш «Муза»), тут підважено і зневажено. Стару музу, колишню богиню, а згодом повію, автор запросив до серйозної праці, яку та вже не здатна виконувати. Уся відповідальність за цю працю («серйозні труди») покладено на сумління автора. Апострофа до музи підказує читачеві, як сприймати поему: в бурлескній знущально-викривальній стилістиці криється намір Франка демаскувати тих, кого в поемі названо ботокудами.

СВ не поділено на розділи, її текст, що складається зі строф і коментарів-переказів між строфами, – суцільний, та у ньому можна виокремити декілька менших і більших епізодів, на чому почасти наголошено і в міжстрофових коментарях. Зразу ж після апострофи міститься заувага про те, що у краю ботокудів живуть «всумішку троякі люди: / Неприязні елементи / Бидло й праві ботокуди». Франко коментує: «Під “неприязними елементами” розуміються поляки [...]» – і не коментує, кого названо бидлом. «Неприязні елементи» вороже ставляться до правих (справжніх) ботокудів, вони ботокудів «раді б в каші з'їсти». Бидло зображено одною строфою як тілесних, позбавлених духовного виміру істот, як худобу: «З масті сіре, їсть невпинно / (Як є що), спить, робить, родить, / Ну, і богу душу винно». Незрозуміло, як бидло пов'язане

з «неприятними елементами», та з ботокудами воно пов'язане як з «лікарями» і «педагогами». Ботокуди лікують нервову дразливість бидла постом і дають читати требники, щоб відібрати «охоту до науки». Характеристика ботокудів, третього люду з «тройких людей», розтягується на вісім строф, у яких іронічно їх названо «героями», «підпорами», «стовпами порядку й віри», «борцями», «ціцеронами», «артистами», «лікарями», «педагогами», «мудрими людьми». Паралельно до цього псевдопатетичного іронічного називання йде розвінчування діяльності ботокудів, наприклад, «Латають усім сумління, / А в сорочці роблять діри», «Б'ються сміло, мов Горації, / О посади, ад'юнктури, / О стипендії та дотації». Ботокуди промовляють з амвону і співають акафисти, рекомендують бидлові як ліки піст, а замість науки – читання требників. Тому можна вважати, що ботокуди належать до священничого стану або ж якнайтісніше з ним пов'язані. Ботокуди – феноменальне явище, Європа своїх ботокудів не має, – запевняє автор. «Неприятні елементи», тобто поляки поки що бездіяльні, хоча і «раді б в каші з'їсти» правих (справжніх) ботокудів. Ці «елементи» не ототожнюються з тим чи іншим суспільним прошарком. Можна припустити, що «бидло», оскільки воно пов'язане з правими (справжніми) ботокудами, – це несправжні ботокуди, недоботокуди. Праві ботокуди дбають, щоб «бидло» так і залишалось «бидлом», тобто темним неосвіченим людом. Праві ботокуди володіють особливою ідентичністю, якою не бажають ділитися з «бидлом», та все ж намагаються її у свій спосіб поширювати. З'ясуванню походження ботокудів присвячено скорочену версію другого розділу, з якого стає зрозумілим, що існує два протилежні погляди на це питання. До 1948 року, коли прийшов «дивний гедзень на народи», за переказами, був такий суспільний лад: зверху – канчук, знизу – грішні душі. «Грішні душі, просте бидло, / Гнуло в праці карк свавільний, / А канчук гуляв свобідно, / Лад піддержував

суспільний». За словами «неприятних елементів», урядник Встидіон (паронімічно переіменованій Стадіон Франц-Северин (1803–1853), намісник Галичини) саме 1848 року створив ботокудів, після того, як «бидло розгулялося, канчук пропав», – і Франко недвозначно підкреслює – це сталося саме в Галичині. Цим коментарем Франко відкриває карти перед читачем, вказуючи, що ботокудська історія – це історія становлення галицько-руської ідентичності. «Неприятні елементи» зображують творця ботокудів Встидіона як деміурга-невдачу. Йому вдалося створити не людей, а зажерливих монстрів: «Руки в них лиш к собі горнуть, / Рот кричить лишень, чоло / З міді й юхту, ані мізку, / Ані серця не було». Праві ботокуди сприймають версію «неприятних елементів» про своє походження як наклеп і брехню, натомість наполягають на своїй богоствореності, первісності і автентичності: «І з-поміж усіх народів / На землі лиш ми єдині / Так, як вийшли з рук господніх, / Так лишилися й донині». Первісна глина творення, твердять ботокуди, ще досі лежить у їхній істоті. І тут на голос ботокудів накладається присуд Франка: та первісна глина ботокудської сутності їх «[...] манить і тягне / В ріднім бабротись болоті». Ці дві версії походження ботокудів – неймовірні, оскільки перша виводить ботокудів з волі однієї людини, а друга – безпосередньо з волі Божої, та ще з часів Адама. У першій версії ботокудам відмовлено в шляхетності й інтелектуальності, у другій – підкреслено їхню провінційність і неадекватно високу про себе думку, оскільки ботокуди вважають себе з-поміж усіх народів єдиним, не зіпсованим цивілізаційним розвитком. У цьому останньому пункті дві версії уподібнюються: ботокуди – це галичани-рутенці, які агресивно відкидають модерну цивілізацію, базовану на науковому знанні.

Та зовнішньої активності, пов'язаної з маркуванням ботокудської присутності в краю (утворення «Ботокудської ради», заснування «Голодного дому», відстоювання

кириличної азбуки і греко-уніатського церковного обряду, видання друкованого органу), ботокудам до певного часу не бракує. Подальше розгортання СВ – це оповідь про вияви цієї зовнішньої активності ботокудів з центральним епізодом про сон Филимона і його бороду.

Так чи інакше, подій в історії ботокудів до 1848 року не було, або ж вони про ці події забули. Одразу ж після розгляду двох версій про походження ботокудів Франко знайомить свого ймовірного читача з історією затвердження і встановлення ботокудського герба на «Голоднім домі» (паронімічне перейменування Народного дому, культурно-освітнього осередку, який 1949 року відкрила у Львові Головна руська рада, що її Франко переіменувє в «Ботокудську раду»). Гербова діяльність «Ботокудської ради» – це тяжка праця, увінчана знаменитим результатом: «І урядили такий герб: / Злотий пес на сонце бреше». З цього приводу А. Скоць зауважує: «До теми герба на “Народному домі” Іван Франко звернувся також у романі “Петрії і Довбущуки” (1875–1876). Герб на фасаді Львівського «Народного дому», що зображав позолоченого лева на скелі, одному з героїв твору, Олексі Довбущуку, уявляється як символ поневолення “нещасного краю”. У гербі він бачить символічне зображення темноти трудового люду, жорстокість і сваволю давніх його князів, які пригноблювали народ, впертість і безсердечність його проводирів» [Скоць, с. 24]. Перетворення в гербі лева на пса, вочевидь, необхідне було Франкові для унаочнення змісту діяльності «Ботокудської ради» – пес бреше на сонце і повинен далі брехати. Зв'язок «Ботокудської ради» з її гербом – очевидний: «І сидить в “Голоднім домі” / Ботокудська рада й досі, / Проти мрій, думок, теорій / Сміло голос свій підносить». Брехання пса і голос ради – речі одного порядку. Діяльність ради, навіть у таких важливих для неї речах, як «гербова справа», – заповільнена, розтягнута на роки: «Рік робили

того пса, / Рік несли, а рік ставляли». Цілком несподівано Франко прохоплюється у двох строфах про нове плем'я, яке родиться у «ботокудським тихім краї». Незрозуміло, з яких зерен воно виростає, та чітко і цілком серйозно стверджено, що це «Плем'я люте і безбожне, / Що смієсь з отих героїв, / Із стовпів тих ботокудських / І з покори їх старої». У поемі не сказано більше нічого про це «плем'я люте і безбожне», та оскільки авторський голос осміює ботокудів так само, як і те нове плем'я сміється «з отих героїв», можна з певністю ствердити, що автор – один з представників нового племені у краю ботокудів. Автор оголошує з'яву не лише себе самого як осміювача ботокудів, а цілого племені осміювачів, та сам же і стверджує, що це плем'я лише «родиться». Тому автор і не розвиває тему діяльності нового племені як антитетичну до теми ботокудів. Оповідачеві залишається продовжувати почату ним самим справу – осміювати ботокудів, намагаючись залучити на свій бік читача. Для спільного осміювання з читачем подаються відомі читачеві події. Ці колізії, пов'язані з ботокудами, мали б на момент написання поеми вже набуті суспільного розголосу і стати надбанням історії. Франко звертається до фактів недавньої історії Галичини після 1848 року, пише свою альтернативну віршовану історію ботокудів, сподіваючись на спільників читачів. Та численних спільників-читачів на час написання поеми у Франка не було. Не був таким спільником-читачем навіть М. Драгоманов. Нове плем'я, з якого могли б вийти такі читачі, й справді лише народжувалося. Найбільш ймовірними читачами поеми могли б бути самі ботокуди, та навряд чи поема потішила б їх, а, найпевніше, образила б. Франко як автор сатиричної поеми опиняється у досить ризикованій позиції самотнього осміювача. Він сміється, коли ще ніхто не готовий приєднатися до його сміху. Тому сам автор як суб'єкт сміху часто буває роздратованим, і це роздратування формує іронічну образну настанову поеми,

що тяжіє до сарказму і навіть образливих риторичних зворотів. Мета Франка – демаскувати, викрити ботокудів, вивести їх «на чисту воду», принизити їх в очах громади. Та громади, здатної переоцінити значення ботокудів, у ботокудському краю немає. «Неприявні елементи», тобто поляки, ставляться до ботокудів критично і навіть вороже й без додаткового їх розвінчування. «Бидло», тобто селяни-русини, не здатні сприйняти жодної аналітики. Самі ж ботокуди не в змозі відмовитися від самонавіювання про своє виняткове становище. Сучасному читачеві помітно, що внаслідок художньої трансформації Східної Галичини у Ботокудію переважно залишаються за дужками представники цісарської адміністрації, етнічні австрійці та галицькі євреї. Можливо, таке уникнення пов'язане з тим, що вплив ботокудів не поширювався ні на австрійських чиновників, ні на галицьких євреїв. Та все-таки в посиланні на ботокудську зорю (переіменована «Зоря галицька», перша українська газета, що почала виходити у Львові 1848 року як орган Головної руської ради) задекларовано програму лояльності ботокудів монархові і його урядові, відмежування від бунтарів і своєрідний патріотизм ботокудів. Програма ботокудів – брати від уряду те, що дають, розраховувати на ще більше дання, триматися своєї віри, уникати науково-технічного знання («плювать нам на машини»), багатіти за рахунок рідного краю, тобто паразитувати: «Аж дійдемо – ми до панства, / Ти – до голої голоти». Франко цими рядками вказує на паразитичну сутність ботокудів. Їх як паразитів підтримує монархічна влада, отже вони потрібні владі. Текст «програми» натякає – від супротивного – на методи повалення і ботокудів, і влади: заміною лояльності на нелояльність, на вільнодумний бунт, коли задля вітчизни жертвують не лише «без тіла душу», а й тіло разом з душею. Свої надії автор покладає на «плем'я люте і безбожне», тому битва ботокудів і бунтарів переноситься на майбутнє. А поза тим ботокуди встрявають

в інші «битви» – за азбуку і за греко-уніатський церковний обряд.

Коментар повідомляє: «Слідуючий розділ поеми описує найважливіше діло ботокудів – славу битву за азбуку».

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

У тих нашвидкоруч написаних і виданих брошурах стверджувалося очевидне – кожен народ цінує свою абетку, бо від абетки починається освіта. Та для ботокудів важливіший інший аргумент – ботокудська азбука походить прямо від отця Кирила. Цей уривок про значення святого Кирила Франко дописав до СВ, його немає у ПВ. Відмовлятися від кирилиці на переконання авторів брошур не можна, тому що, по-перше, Кирило – святий

і може прогніватися в небі, по-друге, тому що кирилиця триває вже тисячу років «І прекрасно від римлян / Та жидів нас віддаляє», по-третє, тому що нею можна писати всі слов'янські слова. У брошурах стверджено, що ботокудська азбука – це не початок освіти, а «верх / Всеї мудрості й науки: / Вся наука й мудрість наша / Не йде далі від азбуки». Тому «азбучнії герої» готові на смерть за рідну азбуку, і такої їхньої «твердої сили волі» вороги лякаються, відступають і залишають «ботокудів / При їх мудрості й азбуці». Франко не висловлює своїх міркувань про доцільність чи недоцільність запровадження латинського алфавіту для української мови, він висміює неосвіченість ботокудів, які вважають кириличну азбуку вершиною освіти. Автори брошури від імені ботокудів зізнаються, що насправді не хочуть знати «латинських альфаветів» не з якихось принципових міркувань, а тому що не вміють їх читати.

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

Основа ботокудської ідентичності, як стверджує перша ж строфа після коментаря, – «святий / Обряд греко-уніатський». Щоправда, святість обряду – на одному рівні зі святістю кириличної азбуки. Обряд настільки багатий

на приписи і церемонії, «Що ніхто його докладно / В повній цілості не знає». Суперечки довкола окремих деталей обряду, включно з тим, «Чи попам лице голити, / Чи їм бороди держати», ведуть «до таборів / Папських або схизматичних». Франко замінює строфи про те, як провідники «неприятних елементів» Кшепшицюльський і Пшекшицюльський темної ночі сплодили «польську інтригу», що мала на меті пересварити ботокудів, таким коментарем: «Неприятні елементи при помочі звісної польської інтриги роздувають сі спори для ослаблення ботокудів. Ті спіймалися на сю принаду».

Недовпорядкованість греко-уніатського обряду призвела до того, що в одних ботокудських церквах відмінили дзвінки, в інших – впровадили «Ще й органи та цимбали». Суперечки переросли у сварки і перекинулися з церков на казино, пиварні і шинки. Ботокуди стали звинувачувати один одного у зраді, «Деколи одверта навіть / Революція настала». Вочевидь, революцією Франко називає бунт отця Нещасного Филімона, преславного ботокуди з турецького здиханату (у ПВ – Нещасний Соломон з перемиського здиханату), який на знак вірності православному візантійському обрядові відмовився голити бороду. М. Возняк, який вперше опублікував ПВ, у передмові до публікації розлого висвітлює справу з бородою греко-католицького священика Щасного Саламона, що її покладено в основу VII розділу ПВ і котру майже повністю відтворив Франко у СВ: «З уваги на те, що в обрядовій війні окрему увагу прикував автора “Нещасний Соломон”, себто Щасний Саламон, з “перемиського здиханату”, себто з турчанського деканату, як надрукував автор у “Ботокудах”, а не від речі буде тут подавати уривки про обрядову справу з його автобіографії, написаної для Івана Омеляновича Левицького й збереженої в рукописному відділі бібліотеки Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Поперед усього треба згадати, що його ім'я відоме в нашій етнографії з книжечки “Коломий-

ки і шумки", виданої у Львові 1863 р. накладом Богдана Дідицького...

... Улітку 1869 р. в часі тяжкої хвороби він перестав голити бороду. За неї підпав гострій нагінці з боку світських і духовних властей. У своїй автобіографії пише він, що «боролися за ничтожную бороду съ 2-ма деканатами, 3-ма епископами, 5-ма старостатами и 3-ма намѣстниками краевыми больше 16 лѣтъ!! Вслѣдствие бороды моей, о которой недруги въ польскихъ газетахъ многократно злобно писали, – оповідає дальше автор, – одинъ лѣкаръ повѣстовый (д-ръ Пипесь) пошоль въ отставку, другій сновъ (д-ръ Емилъ Гладышовскій) по той причинѣ протомедикомъ не именованъ; одинъ деканъ (о. Р. Пасѣчинскій) отрѣ шень отъ чина, а другій сновъ (о. Ясеницкій) реституованъ! Намѣстникъ кр. гр. Глуховскій положил 1872 р. новоменованому епископу И. Ступницкому яко условіе до 10 обрядцевъ, именно до мене яко 1-о loco positum (того, хто займає певну посаду – В. Н.) енергично взятись! Б. Министръ (Бар. Флоріян Замелковскій) когда лишъ переѣзжалъ черезъ Перемышль, – первая рѣчь съ владыкою Ст. была за мою бороду!

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

Саламона", которая запротоколована во всѣхъ настояхъ (инстанцияхъ), даже и въ Вѣднѣ и в Римѣ! и сталась историческою!" [Т. 1, с. 438].

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

зізнається, що «сумління ботокудське / Зжитись з ним ніяк не може». Навіть, якщо б Господь наказав ботокудам прийняти новий обряд, вони б виявили непослух і стали б проти Бога за свій старий ботокудський обряд. Випробувавши Филимона, голос прорік:

«Радуйсь,
Мужу кам'яної віри!

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

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

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

І вовіки твердо стійте,
Хоч би як враги вас тисли,
Не за зміст, а лиш за форму,
За слова, а не за мисли. [...]»

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

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

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

З цитованого вище повідомлення про Щасного Саламона видно, що бороду він запустив не з якихось релігійно-догматичних міркувань, а «в часі тяжкої хвороби». Реакція на це світських і духовних властей справді була занадто гострою і тривалою і вплинула навіть на професійні кар'єри лікарів, які лікували Саламона. Про повернення до канонічного православія, напевно, Саламонові не йшлося. Та австрійському урядові і лояльній до нього верхівці греко-католицької церкви неприпустимим видавався навіть сам факт запускання греко-католицьким священиком бороди. Саме нагинки з боку найперше світських властей, а не вірність православному обрядові, зробили з дійсного о. Саламона галицького героя. Франко

про урядову позицію взагалі не згадує, як і оминає тему хвороби свого прототипа, і таки виводить Филимона захисником православної обрядової традиції в греко-уніатській церкві. Франка дратує будь-яка обрядовість, яка веде до отупіння, бездумності. Православна ж обрядовість його дратує найбільше, адже вона зі своїми бородатими священиками, поклонами і дяківськими хорами, – неінтелектуальна і виглядає анахронізмом у час повсюдної модернізації.

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

Уявлення ботокудів про ідеальний світовий устрій Франко унаочнює картиною, в якій поєднано кулінарні алюзії і три поверхи вертепу. Світ – це величезний плескатий книш, над ним – цибуля-сонце, часник-місяць і зірки-мачинки. Книш начинений всяким благом, мов капустою. Посередині книша – земля, «Мов варена бараболя», і нею «Ботокудська править воля». Ботокудська земля має усталений від віків порядок: внизу «бидло сіре / Робить, мре, хреститься й твердо / Все держиться предків віри»; ярусом вище знаходяться війти, жандарми і поліцейські, які керують бидлом і рівняють шлях ботокудам; наверху всі вони у великій церкві «правлять / Соборовий парастас». У труні покояться різні «ізми» і єретичні мрії. На віко труни цвяхами прибито черепи найбільших єретиків XIX ст. – Прудона, Штрауса, Маркса і Дарвіна. Оце і є образ ботокудського ідеалу.

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

Далі Франко коротко подає зміст скорочених строф, які стосуються успішної експансії у відповідь холмаків

у Ботокудію. Холмаки сполучаються з «неприятним елементом» проти ботокудів: «За однією невдачею йдуть другі. З Холмщини находять холмаки і забирають ботокудам чимало масних посад. В головній ботокудській газеті наступає також зміна: уступає первісний редактор, а його місце займає новий [...]».

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

спаралізував після його виконання усіх ботокудів. Можливо, саме тому Франко вилучає гімн з тексту СВ. Ботокудія поринула у сон блаженних. Цим безпробудним загальним сном усіх ботокудів і закінчується поема. На початку цього епізоду Франко подає класифікацію ботокудських снів: сном невинної дитини сплять ботокудські старійшини, «Раду радивши за днини»; голодним сном спить «бидло»; розкішним сном здорової телиці «сплять / Ботокудські красавиці»; злодійським сном спить ботокуда, який має у своїй хаті заборонену брошуру. Та спільний сон ботокудів – це «сон медведя, / Що у гаврі зазимує». Крізь такий сон до свідомості сплячих не проникає нічого із зовнішнього світу. Десь у світі «За добро, за правду ллється / Кров широкою рікою»; «Повстає кругом по світі / Плем'я сміле, войовниче, / Що для люду права, хліба / Волі і освіти кличе». Ботокудії все це не стосується, вона спить і нічого про ці процеси не знає і не хоче знати. Поема закінчується строфами своєрідної коліскової, в яких рефреном повторюється слово «спить» – Франко так ніби хоче ще міцніше приспати ботокудів, вважаючи, що їхній сон – менше лихо порівняно з їхньою діяльністю, про яку він розповів у поемі.

СВ поеми – дещо стриманіша, ніж ПВ. Крім суто мовно-стилістичних правок, скорочень і подекуди доповнень, Франко сам себе цензурує в епізодах, які стосуються дійсних осіб і польської участі в ботокудських справах. Останнє, ймовірно, пов'язане зі співпрацею Франка з польськими періодичними виданнями в часі публікації поеми. Критикуючи і розвінчуючи ботокудську, а насправді галицько-руську, ідентичність, Франко у тексті поеми не подає жодної іншої моделі ідентичності для галицьких русинів, крім побіжної згадки про «плем'я люте і безбожне», яке вже народжується, – спільноту нещадних революціонерів. Чи буде притаманна цьому племені національна ідентичність, чи воно буде інтернаціональним, неможливо з'ясувати з текстів СВ і ПВ поеми. Варто зазначити, що у поемі немає й натяку на образ автора як мужицького сина – Франко

пише про ботокудів як той, хто не належить ні до правих ботокудів, ні до бидла. Його позиція ближча до позиції «неприятних елементів», хоч і до них він ставиться іронічно, як видно з ПВ. Звернувшись на початку поеми до музи, Франко відмовляється від її послуг, оскільки твердить, що збирається братися «до серйозних трудів». У наступних вилучених з СВ строфах Франко означає «жанр» своєї поеми – «От хоть зараз таки й тут / Можна лекцію почати / З етнографії». Ботокуди – це поема-лекція, автор – це поет-лектор. Лекція з етнографії часто перетворюється на лекцію з історії, щедро приправлену плітками, чутками й анекдотами і навіть біблійними й античними алюзіями. Джерела таких жанрових модифікацій – студентська бурлескна творчість, європейська сатирична поезія аж до Генріха Гайне включно. Лекцію про ботокудів прочитав Франко у майже порожній аудиторії, а згодом оприлюднив у скороченому вигляді як пам'ятку свого часу. Про підтекст поеми А. Скоць обережно зазначає: «У підтексті «Ботокудів» ми бачимо Франків тип юного, гарячого, темпераментного, запального поета, проинятого, захопленого ідеями соціалізму. Якщо Франко десь, як кажуть, «переперчив», то це були вимоги викривального жанру, продиктовані сатиричною поемою. [...] Напевно, поема змістово була б інша, відповідно до тодішніх його політичних поглядів, коли б він її писав на початку 90-х років XIX ст. Все ж таки вона продиктована гарячим бажанням молодого письменника очистити галицьку інтелігенцію від «ботокудства», повернути її обличчям до народу, навчити її розумно, чесно і віддано служити народові, для його добра працювати, зробити її справжньою українською елітою» [Скоць, с. 32]. Як видно з тексту поеми очистити галицьку інтелігенцію від «ботокудства» могло хіба що революційне «плем'я люте і безбожне», що, до речі, і сталося 1946 року, коли більшовики розпочали репресії проти Української Греко-Католицької Церкви. Франко, який намагався як письменник і громадсько-політичний діяч сконструювати нову

українську ідентичність, вилучав з цієї нової ідентичності українську церковну традицію. Тепер можна визнати, що це було помилкою. Та критика Франка войовничого українського провінціалізму, базованого на бездумній ритуалізації всіх сфер життя, залишається актуальною.

Поему написано строфою-чотиривіршем, у якій переважно римуються другий і четвертий рядки (АВСВ). Ритмічний малюнок строфи – чотиристопний хорей, часто з однією або й двома стопами-пиріхіями у рядку. Клаузули здебільша – жіночі, та трапляються інваріанти і з чоловічими клаузулами (АВсВ, аВсВ, аВсВ, АвсВ та ін.). Зрідка застосовується спондей («І урядили такий герб [...]»), а також – дактилічна клаузула, яка римується з жіночою (академії / Едемі). Франко добирає точні, а часто й несподівані рими, заримовуючи слова з різних частин мови, а подекуди будуючи риму з двох слів, наприклад: благословлю я / алілуя; де там / альфаветом. Вкрай рідко трапляється перехресне римування.

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

Література

Скоць А. Поеми Івана Франка / А. Скоць. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2002.

ВОЛЬНІ СОНЕТИ

«Вольні сонети» – сонетний цикл з 17-ти сонетів, перший у розділі «Сонети» другого видання книги «З вершин і низин» (1893), що містить поезії різних років – від 1873 (III Котляревський; IV. Народна пісня) до 1889, коли Франко перебував в ув'язненні у львівській тюрмі «Бригідки». Більшість сонетів датовано 1880 і 1881 роками, сонет VI – 1875 роком. Уточнена дата написання сонета XII – 12 квітня 1884 року.

Цикл укладено за колажним принципом: до сонетів, надрукованих у першому виданні книги «З вершин і низин» (1887) додано решту сонетів, написаних як раніше, так і пізніше. Об'єднавча засада циклізації «Вольних сонетів», як можна припустити з композиційного контексту, – антитетичність на рівні назви і змісту до наступного циклу «Тюремні сонети», створеному в «Бригідках» 7 вересня – 4 жовтня 1889 року. Та не всі «Вольні сонети» написані на волі. Не уточнено час і місце написання сонетів, датованих 1880 роком. Деякі з них могли бути написані під час другого ув'язнення Франка в Коломиї. Три завершальні поезії циклу написано, як свідчить датування, в «Бригідках» (XV і XVI – 2 жовтня 1889 року, XVII – 24 вересня 1889 року). Композиційний колаж поєднав у циклічну структуру сонети, які входили у журнальній публікації до циклу «Хвилі» (ж. «Світ», 1881, № 8–9) з сонетами, опублікованими у першому виданні книги «З вершин і низин», а також з кількома ранніми сонетами і трьома пізнішими, переміщеними з корпусу сонетів, написаних у «Бригідках». Як зачин виступають два початкові сонети, в яких подано авторську концепцію сонетописання.

I. «Сонети – се раби. У формі пута...» (1880). Першодрук – журнал «Світ», 1882, № 14, с. 246, під заголовком «Сонети» (автограф – № 231, с. 4).

II. «Чого ти, хлопе, вбравсь у стрій лицарський...» (1881). Першодрук – книга «З вершин і низин» (1893), с. 151.

III. Котляревський (1873). Першодрук – «З вершин і низин» (1893), с. 152.

IV. Народна пісня (1873). Першодрук – журнал «Друг», 1874, № 3, с. 51, під заголовком «Народнии пїсни. (Сонет)» (автограф – № 1058, під назвою «Пісні народні»). У книгу «З вершин і низин» (1893) цей свій перший друкований твір Франко вмістив у переробленому вигляді.

V. «Незрячі голови наш вік кленуть...» (1880). Першодрук – журнал «Світ», 1881, № 8–9, с. 156 (цикл «Хвилі», II).

VI. «Жіноче серце! Чи ти лід студений...» (1875). Першодрук – книга «З вершин і низин» (1893), с. 153–154.

VII. «Вам страшно тої огняної хвилі...» (1880). Першодрук – журнал «Світ», 1881, № 11–12, с. 207 (цикл «Хвилі», VI).

VIII. «В снах юності так сквапно ми шукаєм...» (1880). Першодрук – журнал «Світ», 1881, № 8–9, с. 156 (цикл «Хвилі», V). Перший рядок тут подано в іншій редакції: «В житті так довго, тоскно ми шукаєм...».

IX. «Як те залізо з силою дивною...» (1880). Першодрук – журнал «Світ», 1881, № 8–9, с. 156 (цикл «Хвилі», IV). Перший рядок тут подано в іншій редакції: «Як те залізо з силою чудною...».

X. «Смішний сей світ! Смішніший ще поет...» (1881). Першодрук – книга «З вершин і низин» (1887), с. 58–59.

XI. Сіктинська мадонна (1881). Першодрук – книга «З вершин і низин» (1887), с. 59–60.

XII. «Ось спить дитя, невинний ангел чистий...» (1881, уточнена дата – 12 квітня 1884). Першодрук – книга

«З вершин і низин» (1887), с. 60–61 (автограф № 193, с. 82 з датою: «Лат[инська] велика субота, 12/4, 1884»).

XIII. Пісня будучини (1880). Першодрук – книга «З вершин і низин» (1887), с. 61–62.

XIV. «Досить, досить слова до слів складати...» (1881, уточнена дата – 11. IV.). Першодрук – книга «З вершин і низин» (1887), с. 62 (автограф № 231, с. 7, під заголовком «Досить»).

XV. «Ні, не любив на світі я нікого...» (2. 10. 1889). Першодрук – книга «З вершин і низин» (1893), с. 158, (автограф № 230, с. 7 форзацу).

XVI. «І довелось мені за се страждати!...» (2. 10. 1889). Першодрук – книга «З вершин і низин» (1893), с. 158–159, (автограф № 230, с. 7 форзацу).

XVII. «Колись в сонетах Данте і Петрарка...» (24. 09. 1889, уточнено – 14. 09. 1889). Першодрук – книга «З вершин і низин» (1893), с. 159 (автограф № 230, с. 4 форзацу).

Наскрізна тема циклу – сила (пошуки джерел сили), необхідна для праці і боротьби. **Сонет I** подає два протилежні визначення сонета як змістоутворювальної форми: «Сонети – се раби» у першому чотиривірші і «Сонети – се пани» у другому. Антитетичність як основоположний художній засіб проведено на всіх рівнях, починаючи від цих полярних за змістом визначень. Сонети-раби мають вільну думку, та вона закута в пута форми. Сонети-пани ж приглушують у собі думку, бо ганяються за модою, формальним зовнішнім блиском. Поет бачить себе на боці сонетів-рабів, сила яких у тому, що вони «свідомі одної мети», перейняті одною думкою, готові до бою з сонетами-панами. Вступна поезія циклу маніфестує настанову автора трактувати сонетописання як битву за утвердження нового змісту для канонічної віршованої форми. Наказ «Простуйся! В ряд!» найпевніше надходить від автора, який взяв на себе повноваження зіштовхувати в протистоянні власні твори

з творами своїх ідейних супротивників, представників панської аристократичної поезії.

Та вже у **сонеті II** звучить критичний щодо автора голос, звернений до поета з розвінчуванням його настанови боротися за встановлення соціальної справедливості засобами формально вишуканої поезії: «Гіркий, та нешкідний удар писарський, / Мов полинівки чарка у шинкарки» [т. 1, с. 142]. Цей голос, що може належати як неприхильному критикові, так і другому «я» самого Франка, вважає застосування сонетної форми представником хліборобського стану чимось на зразок недолугого перевдягання простака (хлопа), який боїться бути осміяним, «у стрій лицарський». Голос-опонент прямо запитує автора «Каменярів»: «Чого важкий свій молот каменярський / Міняєш на тонкий різець Петрарки?». Критичний голос недвозначно дорікає Франкові як авторові, який значну частину своєї творчої енергії присвячує поезії, утєчі від боротьби з панським і царським гнітом у поетичні закамарки. Каменярський молот поета, як це впливає з вірша «Каменярі», – засіб виконання щоденної каторжної роботи задля прокладання шляху в гідне людини майбутнє. Така робота більше асоціюється з рутинною корисною працею, навіть і літературною, ніж з формально вишуканою поезією. Різець Петрарки символізує творення філігранного мистецтва для вибраних. Цю критику заперечує голос поета, який теж послуговується мовою символів: каменярський молот усе ще в долоні ліричного героя, хоч та долоня – слабка. Тут вперше в циклі протиставлено сили, яка народжується з односкерованості багатьох, слабкість відокремленої від громади особи. Поет-каменяр у цьому сонеті несподівано зізнається в самотності. Друга терцина містить пояснення, як з монотонної каменярської праці виникає спів: «Каміння грюк в душі моїй лунає / З душі ж луна та співом виринає» [т. 1, с. 143]. Слово «сонет» семантично пов'язане зі звучанням, співом. Пісня і сонет – майже

синоніми. Франко вважає свої сонети піснями-відлуннями тяжкої каменярської праці, різновидом віршованої творчості, в якому – джерело духовної сили. Важка щоденна праця задля суспільного добра, що покликана завалити «панський гніт і царський», виснажує сили працівника, а вільне сонетотворення їх відновлює. «Вольні сонети» – це вільна творчість, яка супроводжує, як пісня, рутинну каменярську працю і відновлює сили каменяра. В контексті проблематики сонета II виокремлюється питання спроможності окремої людини вплинути на перебіг речей, що по-своєму висвітлює наступний сонет циклу.

У **сонеті III** («Котляревський») застосовано паралелізм: як снігова лавина в горах розпочинається від удару крилом по снігу могутнього орла, так і нова українська література (а ширше – національне самоусвідомлення) розпочинається від українського співу Котляревського. Поезію І. П. Котляревського названо співом (з попереднього контексту – вільною поетичною творчістю), у якому був «завдаток сил багатий». Мотив співу переходить з другого сонета до третього і поєднується з мотивом сили. Така сув'язь – результат композиційного колажування циклу, адже сонет «Котляревський» написано на вісім років раніше за сонет II. Читача підведено до думки, що за сприятливих обставин діяльність однієї особи може стати надихаючим прикладом для багатьох.

Прозорий паралелізм застосовано і в **сонеті IV** («Народна пісня»). Степову криницю, викопану біля підніжжя кургану (могили), заховане на самому її дні джерело наповнює пречистою водою, яка живить «дітей весни». Таким є і творчий дух народу, що «Співа до серця серцем, мовою живою» [т. 1, с. 144]. Його пісня теж витікає з таємних джерел, щоб запалити «серце наше». Народна пісня, як і степова криниця, – невичерпна, і хоч слово «сила» немає у цьому сонеті, та йдеться саме про живильну енергію народної пісні, тому аж тричі вжито епітет «живий»:

рух живий, жива вода, мова жива. Детальний розгляд першого варіанта цього сонета запропонував Б. Тихолоз, який вважає, що цей сонет «має жанрові риси поетичної алегорії» [1, с. 35].

Сонет V – про з'ясування поняття «сила» відносно поняття «право». Слово «сила» вжито шість разів, з них тричі – як рима до слова «крила». У першому чотиривірші подано думку «незрячих голів», які «наш вік кленуть», вважаючи що тепер сила важливіша за право. Другий чотиривірш пояснює, що сила і право – те саме, і «се закон природи». Лише право сили долає перешкоди, ламає їх, злітає над ними. Сила має не лише фізичний, а й духовний вияв. Бути сильним духовно – мати вогонь святий у серці, володіти конструктивною думкою і залізною волею, перебувати на боці правди. Той, хто сильний духом, володіє «непропащою силою», і, як випливає з тексту поезії, має право її застосовувати без огляду на писані правові норми.

Сонет VI побудовано на суцільних протиставленнях. Ліричний герой, звертаючись до жіночого серця (до речі, у попередньому сонеті як ознаку сили згадано «серця вашого огонь святий»), не може, як про це свідчить низка його запитань, досягнути таємниці жіночості і розхитується в здогадах між протилежними версіями. Кожне з цих запитань уже містить можливу відповідь: «так», «ні» або «і не так, і не ні». Насправді ж ці запитання задано не так задля відповідей, як задля прихованого у них переконання, що жіноче серце – мінливе, непостійне, переходить із протилежності в протилежність. Запитання першої терцини вимагають розлогіших відповідей, які не може вмістити лаконічна сонетна форма. Тому ці відповіді залишаються не ословленими, прихованими у таємничому мовчанні жіночого серця. Та несподівано в завершальній терцині ліричний суб'єкт сам формулює власні відповіді на запитання, якого прямо не ставив: «Чим є жіноче серце?». Кожна з метафоризованих відповідей натякає на

неунікненність чоловічої самопожертви як розплати за бажання наблизитися до таємниці жіночості: «Ти океан: маниш і потопляєш; / Ти рай, добутий за ціну оков. / Ти літо: грієш враз і громом убиваєш» [т. 1, с. 145]. Приховану у жіночому серці силу ліричний герой-чоловік не здатний означити, досягнути розумом. Він сприймає її як спокусливу і потенційно руйнівну відносно самого себе. Звертання до жіночого серця – метонімічне. Ліричний суб'єкт зізнається в неспроможності досягнути природу жінки і жіночості взагалі, означуючи різні можливості її виявів у протилежних за змістом аналогіях (наприклад, «лід студений» / «чудовий цвіт весни»). Ряд метафоричних визначень жіночого серця (океан, рай, літо), поданих у другій терцині, свідчать, що ліричний суб'єкт-чоловік трактує його непередбачуваність як смертельну загрозу для себе. Як чоловік («хлоп») ліричний герой прямо означений у сонеті II. І аж до сонета VI сила трактується виключно по-чоловічому – як енергія, що помножується завдяки скерованості багатьох чоловіків в одному напрямку. У сонеті VI сила окремого жіночого серця пов'язана з універсумом, з видимим і невидимим світами, і невіддільна раціональним чоловічим розрахункам. Тому саме таємниче еротично-танатичне жіноче серце становить для ліричного суб'єкта більшу проблему, ніж соціальні перешкоди.

Сонет VII присвячено з'ясуванню, що може зруйнувати і що може утвердити звільнена з мільйонів сердець правда. Дія правди (єдиної на всіх) викличе появу кривавих хвиль, у русі яких «Не згине думка, правда і добро» [т. 1, с. 145]. Кожна з терцин починається закликком «Не бійтеся!», який сприймається як алузія до слів Ісуса до апостолів, коли той іде по воді (Мт. 14. 27). Буря, в образі якої Франко натякає на соціальну революцію, не зачепить ядра людськості, а лише зламає «суху лушпину», яка заважає тому ядру розвиватися і розростатися. Сонет побудовано на паралелізмі соціальних процесів і проростання рос-

лини з насіння. Для того, щоб ядро проросло, йому необхідно зруйнувати оболонку (шкаралущу, лушпину), наситившись животворною вологою (кривавими хвилями). Цей паралелізм непереконливий: для проростання розсади потрібні поживний ґрунт і догляд, а шквальний буревій може змити ґрунт, знищити посіви і посприяти хіба що росту бур'янів. Сонет має форму звертання до тих, хто бояться соціальних потрясінь. Сенс послання – неunikненна руйнація не суперечить законів природного відновлення і стосується лише відмерлого («сухої лушпини»), тому «криваві хвилі» (двічі повторене словосполучення) потрібні для нового життя. Незрозуміло, чи до «ядра», чи до «лушпини» зараховує Франко тих, до кого звертається, і як подіє вибухла правда на мільйони сердець, у яких вона була закута. Чи не знищить їх вибухом? У такому разі двічі повторений заклик «Не бійтеся!» можна витлумачити так: «Не бійтеся принести себе в жертву на благо подальшого росту ядра людськості».

Сонет VIII побудований на опозиції «ми / вони», яка в терцинах перетворюється на дидактичне звертання до «ти» – до того, хто прагне уникнути борсання в різноскерованих суспільних рухах. «Ми» – це юні ідеалісти, які шукають прямих стежок і однозначних вирішень проблем, аж поки не потрапляють у реальний життєвий тлум. Серед штовханини доводиться маневрувати, а часом і штовхати інших. Озирнувшись на проминуле життя, колишні ідеалісти переконуються, що від їхніх юнацьких намірів йти прямими дорогами нічого не залишилося. Прикінцева порада від автора-наставника, яка може бути висловлена як собі самому, так і комусь, хто опинився в подібній ситуації, та все-таки хоче бути корисним, – «Будь, мов та хвиля!», тобто віддайся силі (валові, тиску обставин), якою не можеш керувати, і скористайся нею, щоб принести користь. «Грізна й мутна» хвиля, що все трощить на своєму шляху, залишає по собі плідний осад. Бути хвилею – це

підкоритися необхідності руйнувати, підніматися понад умовностями норм суспільного співжиття задля збагачення ґрунту, на якому зросте краще майбутнє.

Сонети VII і VIII змістовно поєднуються у внутрішньоцикловий диптих темою руйнування відмерлого задля вирощування нового.

Наступні два сонети – IX і X – теж можна розглядати як внутрішньоцикловий диптих, поєднаний темою праці. **Сонет IX** сприймається як повчання з притчевим зачином у катренах. Йдеться про лікування пробитого стрілою туги серця. Людське серце порівняно з намагніченим залізом, яке втрачає магнетичну силу і само себе з'їдає, якщо не порятується працюю. Праця – це благо, бо, як стверджено в другій строфі: «Лиш в праці мужа виробляєсь сила, / Лиш праця світ таким, як є, створила, / Лиш в праці варто і для праці жить» [т. 1, с. 146].

Перший же рядок **сонета X** підважують категоричність висловленого в останній терцині попереднього сонета констатацією: «Смішний сей світ!» [т. 1, с. 146]. Якщо праця створила світ саме таким, яким він є, то вона створила світ смішним. Та ще смішніший поет, якщо він до смішного світу ставиться серйозно. У другому катрені з'ясовується, що «смішний» світ насправді страшний, і означення «смішний» вжито як антифразис – у протилежному значенні. У цьому світі дикий гніт є правом, чесна праця задовільняється об'їдками зі страв дармоїдів, нечисленні нероби вважають себе володарями «Землі і ціллю всього, що на світі!» [т. 1, с. 147]. Поет, який хоче додати до цього світу, окрім зла, ще й правду і розум, – смішний, і це стверджено напочатку і в кінці сонета. Поет смішний, тобто неадекватний, не здатний бачити очевидне. Та поет не може відмовитися від пошуків правди і розуму, не може бути лише осміювачем світового зла, і саме тому він смішний. Це твердження – парадоксальне, бо висловлене цілком серйозно голосом самого поета, який, власне, й бачить сенс

поезії у тому, щоб викривати зло задля перемоги правди й розуму. Та якщо правду й розум доводиться шукати, то краса у світі, де панує зло, все-таки наявна. Як свідчить сонет XI («Сікстинська мадонна»), красу в світі можна знайти у визначному мистецькому творі.

У **сонеті XI** («Сікстинська мадонна») Франко звертається до образу Діви Марії, створеного Рафаелем Санті, з незвичайною єретичною молитвою, в якій відчутні полемічні інтонації. Вперше у циклі ліричний суб'єкт самоозначає себе, через своє ставлення до Рафаелевої Марії: «Бач, я, що в небесах не міг найти / Богів, перед тобою клонюсь тоже» [т. 1, с. 147]. Запитання у першому чотиривірші – риторичні і вказують, радше, на те, що важко знайти у світі людину, яку б не вразив шедевр геніального італійця. З огляду на вчення Церкви, Діва Марія – все-таки не богиня, а Божа Матір. Поет називає Діву богинею і так наче не помічає на її руках утіленого Бога. Ліричного героя найперше захоплює краса Марії, а не те, що вона стала матір'ю Спасителя. Образ, створений Рафаелем, слугує для Франка незаперечним доказом присутності у світі краси, яку здатна зафіксувати рука художника, а не химерні трансцендентні виміри. В останній терцині сонета Франко сподівається на таке майбутнє, «коли весь світ покине / Богів і духів, лиш тебе, богине, / Читить буде вічно – тут, на полотні» [т. 1, с. 147]. Божественне у цьому випадку тотожне прекрасному, яке зафіксував художник. Наближене до релігійного екстазу почуття ліричного суб'єкта виникає внаслідок споглядання прекрасного образу жінки, а зовсім не тому, що поет приймає догмати Церкви. Детальний розгляд цього сонета запропонувала М. Барабаш, яка зауважила: «Відмежовуючи мистецтво від релігії, Франко робить спробу провести чіткішу межу між божественним і природним, між вічним і доточним, земним» [1, с. 116].

Сонет XII – про стосунки людини й ангела. У першому катрені ліричний суб'єкт спостерігає за сплячою дитиною,

яку називає ангелом. Та незримий для ліричного суб'єкта ангел-дух присутній саме у сні дитини. Дитина сміється, коли ангел з нею грається, і плаче, коли ангел щезає. Це забавляння-щезання ангела залишає в душі людини слід, коли вона стає дорослою. У терцинах зображено бажання молодої людини знайти своє щастя в чужині, далеко від батька і матері, як відгук на поклик ангела, який кличе здалеку і спокушає на все нові пошуки. Незрозуміло, чи ангельський голос долинає ззовні, чи звучить лише в душі молодої людини як певне самонавіювання.

Сонет XIII («Пісня будущини») – звертання до когось, хто поки що зневажений, та в майбутньому засяє «ясною зіздуою» людям, які, відчувши його давню силу, підуть за ним «до найтяжчого бою». У другому чотиривірші той, до кого звертається ліричний суб'єкт, набуває рис вождя повсталих народів і в часі, який «знов прийде», розвалить собою «прогнилу / Стару будову» [т. 1, с. 148]. Вочевидь, йдеться про будову несправедливого соціального устрою. У першій терцині подано візію щасливого світу, над яким неназваний адресат звертання зацвіте «новим, пречудним цвітом». У другій терцині Франко зауважує, що покоління, до якого він сам належить («ми»), не доживе до часу, коли все це станеться.

«Пісня будущини» сприймається як непрозора алюзія до другого пришествя Ісуса Христа і водночас як сонетна версія «Гімну» («Вічний революціонер...»), створеного того ж 1880 року. Адресат звертання Франка у «Пісні будущини» має божественні риси і в майбутньому перейде через низку стрімких метаморфоз: з пилу постане провідною зіркою, над оновленим світом зацвіте «новим, пречудним цвітом». Про того, до кого на «ти» звертається Франко, можна сказати лише те, що ним погорджують у теперішньому, та в майбутньому часі, який уже колись приходив («Знов час прийде <...>»), його роль в оновленні світу буде ключовою. У «Гімні» йдеться про духа революції.

У «Пісні будучини» героя майбутніх світових перемін не названо духом, та йому притаманні ознаки трансцендентності, яка проникає у видимий світ і докорінно змінює непоіменованого адресата звертання: він зі зневаженого, безсилового перетворюється на всесильного. Згадано про «давню силу», яку в майбутньому відчують людські серця.

«Пісня будучини» мотивом грядущого бою за оновлення світу перегукується з «Інтернаціоналом» (1871) Ежена Потьє, який уперше надруковано у збірці «Революційні пісні» (1887) і покладено на музику 1888 року. Навряд чи Франко був знайомий з «Інтернаціоналом» Е. Потьє на час написання «Пісні будучини». Спільні мотиви обох творів (бій народів за справедливий соціальний устрій, руйнування несправедливого устрою, революційна солідарність, візія щасливого майбутнього) впливають з популярних на той час соціалістичних ідей (Фур'є, Прудон). В «Інтернаціоналі» революція має відбутися не в майбутньому, а негайно. Трудящі не очікують з'яви божественного вождя, який відновить у належний час свою давню силу. Час для бою вже настав. У Франка сприятливий для бою час повинен пройти через певне календарно-повторювальне коло, щоб знов повернутися-прийти. Зміни у Франка залежать від просторово-часових обставин і з'яви провідника, тоді як у Потьє – лише від солідарності та згуртованості трудящих мас.

Теперішній час для ліричного суб'єкта – це час розумних діянь (діл). До такого висновку приходять ліричний суб'єкт у **сонеті XIV**. Та це і час відречення від ілюзій, час лікування хвороби, яку раніше приховували. На зміну юначим безцільним поривам прийшла пора розумних, осмислених діл.

У першому катрені звучить заклик припинити під неперевершеною віршованою формою «Пекучий біль і сльози укривати!» [т. 1, с. 148]. Його виконання означало б закінчення сонетописання, і в першому виданні книги

«З вершин і низин» (1887) саме цим сонетом закінчувався розділ «Сонети». У другому виданні після сонета «Досить, досить слова до слів складати...» подано ще три сонети, написані восени 1889 року, останній з яких має програмовий характер, а XV і XVI творять ще один внутрішньоцикловий диптих, об'єднаний самокритичною авторефлексією ліричного суб'єкта.

Об'єктом поетичної характеристики в **сонеті XV** чи не вперше у циклі стає сам ліричний герой. Його зізнання в неналежній любові до інших людей нагадує самооскарження. Катрени – це одне складнопідрядне речення з розлогим дієприкметниковим зворотом. Ліричний герой стверджує, що не вміє любити інших людей так, щоб не тиснути на них. Любити ж потрібно так, «Щоб, не зрікаючись себе самого, / Ввійти в другого душу, переймить / Його думки <...>» [т. 1, с. 149]. Після такої психологічної маніпуляції можна іншу людину – непомітно для неї самої – вести «де вища ціль манить». Правду кажучи, така любов межує з підступом, адже той, на кого вона скерована, опинився б у ролі веденого і не підозрював би навіть про це. Любов у цьому випадку односкерована, спроектована на підкорення того, кого люблять, тим, хто любить. Той, хто любить, не хоче зрікатися себе, не хоче себе змінювати, та хотів би змінювати інших людей, бути для них наставником. Та ліричний герой визнає, що не здатний примирити протилежності, які стосуються не так інших, як його власного «я»: «Зректись себе і будь самим собою – / Отак любить ніколи я не вмів» [т. 1, с. 149]. Таке самооскарження можна сприйняти як алюзію до рядків Шевченкового поетичного послання «А. О. Козачковському»: «Кого я, де, коли любив? / Кому яке добро зробив? / Нікого в світі, нікому в світі». Вимушена відокремленість від суспільства примушує ліричних героїв обох поезій визнати свої прогрішення, можливо, у занадто категоричній формі. Зразком істинної любові в парадигмі християнського

віровчення слугує діяльна і жертвна любов Ісуса Христа до людей і заповідь Спасителя любити ближнього, як самого себе. Ліричний герой Франка припускає, що у ньому стало забагато самолюбства, яке заважає йому зректися самого себе заради любові до іншої людини.

У **сонеті XVI** подано узагальнений негативний досвід любові ліричного героя. Там, де ліричний герой шукав любові, його чекало безсилля, вбране в гордість, солодкавість, сентиментальність. А любов інших знаходила його там, де він її не шукав і навіть «зло чинив, щоб стать її негідним» [т. 1, с. 150]. Подвійне горе обсіло ліричного героя: «Те зло, що своїм прогріхом вважаю, / І те добро, що без заслуги маю» [т. 1, с. 150]. Ліричний герой переживає різні варіанти нерозділеної любові, сподівається на взаємність, та хоче непомітно керувати життям людини, яку любить, як це впливає з попереднього сонета.

Сонети XV і XVI, в яких ліричне «я» піддається безжальному розтинові, не так підсумовують увесь цикл, як підважують його головну тезу – віднайдення джерела сили задля побудови нового світу і нової спільноти людей. Як тільки голос ліричного суб'єкта втілюється в конкретне ліричне «я», співвіднесене з біографічним «я» Франка, з'являється сумнів, страждання, ослабленість.

Сонет XVII, завершальний у циклі, засвідчує переміну в авторській концепції сонетописання – зі змагальної, як це помічаємо у сонеті I, на утилітарну. Сонет, писаний українською мовою для потреб народу-хлібороба, повинен бути принаймні корисним. Українським поетам-сонетярям не варто наслідувати любовні сонети класиків або новіші «панцирні» сонети німецьких поетів. Їхнє завдання – «Патріотичний меч перекувати / На плуг – обліг будучини орати, / На серп, щоб жито жать, життя основу, / На вили – чистить стайню Авгіову» [т. 1, с. 150]. Принаймні останню рекомендацію Франко намагався виконати у циклі «Тюремні сонети».

Щодо риторичної спрямованості «Вольних сонетів» В. Корнійчук зауважує: «Франкові медитації у циклі завжди до когось звернені, тому за допомогою численних риторичних питань створюється враження постійного діалогу автора з уявним співрозмовником. Змінюється лише тон дискусії – від емоційно наснаженого, викривального, полемічного виступу до спокійно переконливої, щирої сповіді» (1, с. 199).

Дискусія, а точніше дві різні думки щодо сонетописання українською мовою (критика й авторське само виправдання), прямо передана у сонеті II. У сонетах III, IV, VIII, IX, XII, XIII і XVII переважає оповідний тон, у якому непросто виявити дискусійну спрямованість. Декілька разів ліричний суб'єкт звертається до «ти»-адресата, якого наділено впізнаваними рисами. У сонеті VI – це жіноче серце. У сонеті XI («Сіктинська мадонна») – це зображення Діви Марії. У сонеті XIII – це майбутній вождь повсталих народів. «Ти»-адресата на дискусію викликано лише у сонеті VI низкою запитань, які передбачають взаємозаперечувальні відповіді. У сонеті XI Франко не дискутує зі зображенням Діви Марії, зате – акцентуванням на естетичній вартості полотна на противагу канонічному релігійному змістові ікони – провокує дискусію з читачем, який поділяє вчення Церкви про Богородицю. Немає дискусії і з «ти»-адресатом сонета XIII («Пісня будучини»), а лише апологізація грядущого вождя повсталих народів. Дискусію з читачем знову ж таки провокує сам зміст сонета. Читач може не погодитися з категоричним твердженням, що час «найтяжчого бою» обов'язково прийде або з тим, що покоління сучасників Франко не доживе до того часу.

У декількох сонетах ліричний суб'єкт звертається до своїх потенційних опонентів на «ви»: у сонеті V – «А серця вашого огонь святий <...>»; у сонеті VII – «Вам страшно тої огняної хвилі <...>». Ліричний суб'єкт намагається переконати тих, до кого звертається, незаперечними

аргументами. Голос ліричного суб'єкта у цих і деяких інших випадках нагадує голос учителя-наставника, який часто послуговується притчевим мовленням, щоб переконати слухачів. Цей «учительський» голос відсутній у сонетах, які передають розгубленість ліричного суб'єкта: у сонеті VI – про таємницю жіночого серця; у сонеті XV (спробі автохарактеристики), де більше відчутний голос неуспішного учня, що не здатний виконати рекомендацій учителя; у сонеті XVI – сповіді ліричного героя у тому, що йому не вдається зазнати взаємної любові.

Ліричного героя послаблює нерозділена любов і підсилює позиція, де він виступає в ролі візонера і вчителя. Інакше кажучи – дискурс приватно-біографічний послаблює ліричного героя, а громадський – підсилює. Себе ліричний герой часто вписує в колективне «ми»: ми – це ті, хто здатні запалитися чистим жаром народної пісні (сонет IV), ми – це сучасники, яким судилися спільні випробування (сонети VIII, XIII), ми – це нація хліборобів, якій не завадять «хліборобські» сонети (сонет XVIII). Несподівано сила і слабкість ліричного героя змінюються сміховинністю його рольової проекції як поета в світ, перевернутий з ніг на голову, а тому смішний (сонет X). Відсторонившись від себе самого, перетворивши ліричне «я» на персонажа-поета, Франко зауважує абсурдність пошуку правди і розуму в світі, в побудованій на несправедливості цивілізації. Ліричний герой у «Вольних сонетах» – мінливий: проповідник-учитель, що готовий накидати іншим свої переконання, стає смішним поетом у смішному світі; наприкінці циклу ліричний герой визнає себе нездатним до альтруїстичної любові страждальцем.

Мотив сили безперешкодно розвивається до сонета IX, у якому причиною безсилля названо пробите стрілою грижі (журби) серце. Сердечна журба, як впливає з сонета VI, може бути викликана незбагненою силою жіночості, або абсурдною роллю поета в сучасному світі

(сонет X), або невмінням любити інших (сонети XV, XVI). Як впливає зі змісту «Вольних сонетів», сила не в окремій людині, особливо такій, якою себе бачить налаштований на саморозвінчування ліричний герой, а в односкерованості воль багатьох людей, у сприятливому збігові обставин, у природному вируванні звільнених стихій. Сила не у виокремленні «я», а в з'єднанні багатьох «я» у «ми». Важливим з огляду на примноження сили є перехід внутрішнього у зовнішнє. Внутрішнє подекуди подається як мале, незначне, непомітне, до часу приховане (сонети «Котляревський», «Народна пісня»). Прихистком внутрішнього Франко називає людське серце. Та жіноче серце (сонет VI) для ліричного героя-чоловіка – таємниця, про жіноче серце Франка може сказати лише як про зовнішню «річ у собі» – воно володіє неймовірною притягальною силою, яка може знищити того, хто їй піддається. У серцях же мільйонів (так ніби ці мільйони не вміщують і таємничих жіночих сердець) живе закута правда, яка прорветься колись назовні і розірве застилі шкаралуці світу. Людське серце здатне самопоїдатися, якщо перейняте журбою (сонет IX). Серця людей можуть почути давню силу когось незвичайного, прибульця з міфологічного виміру, який у призначений час об'єднає народи і поведе їх до останнього бою за оновлений, щасливий світ (сонет «Пісня будущини»).

Зовнішнє у «Вольних сонетах» часто виступає як несправедливий суспільний устрій («наш вік», «суха лупшина», «Смішний сей світ!», «стара будова»). Та у випадку з жіночим серцем внутрішнє жінки трактується як таємниче і небезпечне зовнішнє відносно ліричного героя-чоловіка, яке вислизає з чоловічого розуміння (сонет VI). Врешті-решт ліричний суб'єкт «Вольних сонетів» зізнається, що внутрішнє інших людей не відкривається йому у взаємній любові. Єдине, на що може з певністю покладатися ліричний суб'єкт у дійсному житті, а не лише в невизначеному майбутньому, – це праця (сонети IX і XVII).

Цикл, який розпочинається уподібненням сонетописання до битви, закінчується уподібненням сонетописання до хліборобської праці.

У сонетах з «учительським» голосом, ліричного суб'єкта наділено знанням про властивості перетворюючої сили, що пронизує світотвір, про майбутні події, що змінять людське суспільство на краще, про метаморфозні перетікання внутрішнього у зовнішнє. Ліричний суб'єкт, набуваючи тих чи тих рис, що перетворюють його на присутнього в тексті ліричного героя, отримує станова належність – хлоп (сонет II), національність – українець (сонет III), єретичне світовідчування (сонет XI) і навіть хворобу, яку сподівається вилікувати (сонет XIV). Прямо сам себе він не означає як поета, та рефлексує з приводу місця поета у сучасному світі (сонети X і XIV) і доцільності сонетописання представником хліборобської нації. Загалом ліричний суб'єкт «Вольних сонетів» віддалений від конкретного біографічного «я»-автора, на відміну від максимальної наближеності до біографічного «я»-автора у циклі «Тюремні сонети». Підсумовуючи розгляд суб'єктності у цьому циклі, варто ще раз підкреслити, що ліричний суб'єкт циклу сприймає біографічну конкретизацію як послаблювальний чинник.

Найпомітніша структуротворча й образотворча фігура циклу – антитеза. Уже в сонеті I Франко окреслює антитетичну ситуацію, властиву більшості сонетів циклу: «Екстреми ся стрічають» [т. 1, с. 142]. У циклі зустрічаються, як ворожі армії, сонети-раби і сонети-пани; зіштовхуються протилежні думки з приводу сонетописання і загалом літературної праці в час соціальних катаклізмів; будь-яка теза (з приводу чи то соціальних рушень, чи то природи жіночості, чи то юнацьких намірів, чи то видатного мистецького твору, чи то любовних переживань ліричного героя) передбачає антитезу. На загальнішому рівні помітне зіштовхування концептів підпорядкування і свободи,

служіння і влади, малого і великого, облудного і правдивого, безсилля і сили, чоловічого і жіночого, змертвілого і живого, намірів і здійснень, любові до ближнього і самолюбства. «Учительський» голос, звернений до ймовірних слухачів-учнів, застосовує притаманні навчальному процесові форми: визначення («Сонети – се раби»), приклади-аналогії (орел – Котляревський, снігова лавина – нова українська література), скеровуючі запитання, аргументи, унаочнення-порівняння («Як те залізо з силою дивною») і врешті-решт оцінювання / самооцінювання («Ні, не любив на світі я нікого»). У багатьох сонетах циклу присутні унаочнювальні порівняння, наприклад, «удар писарський, / Мов полинівки чарка у шинкарки», хоча й трапляються більш абстрактно-символічні («мов божий грім, / Закута правда бухне»). Звукопис підпорядковано змістові, наприклад, у сонеті VIII хаотичну метушню юрби передано нагромадженням приголосних наприкінці і напочатку слів («А втім в життя, мов в п'яних стиск, вступаєм»), а в сонеті XVII агресивність німецьких «панцирних» сонетів засвідчено звуковим відлунням у словах чарка, сварка, капрал, гарка, краска.

Усі сонети циклу, крім IV, написано п'ятистопним ямбом. Сонет IV («Народна пісня») написано шестистопним ямбом. Кожному сонетові притаманна своя схема римування з різноманітними варіаціями чергування чоловічих і жіночих клаузул:

- I. AAAA BBBB CDC DEE;
- II. ABAB ABAB CDC DEE;
- III. AbAb bAbA cDc DcD;
- IV. AbbA AbbA CDC DCD;
- V. aBBa BCCB DeD BeB;
- VI. AbAb AbAb cDc DcD;
- VII. AbAb AbAb CdC dEE;
- VIII. AbAb AbAb CdC dCd;
- IX. ABAB ABAB CCd EEd;
- X. aBaB aBaB CdC EdE;

- XI. aBBa BaaB CCd EEd;
- XII. ABAB ABAB CDD CEE;
- XIII. ABBA BAAB Cdc EEd;
- XIV. ABBA ABBA Cdc dCd;
- XV. AbAb bAAb Cdc EEd;
- XVI. ABAB ACCA DED EFF;
- XVII. ABAB BAAB CDC CDD.

Список літератури

1. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поези-ки / В. Корнійчук. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004.
2. Стереометрія тексту. Студії над поетичними творами Івана Франка / М. М. Барабаш, В. В. Неборак, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз ; упоряд. та наук. ред. Б. С. Тихолоз. – Львів, 2010.

ГАЛИЦЬКІ ОБРАЗКИ

«Галицькі образки» – цикл з тринадцяти різножанрових віршованих творів, розміщений у книзі «З вершин і низин» (1893) між циклами «Тюремні сонети» та «Жидівські мелодії». Основу циклу складають поезії, вперше надруковані під назвою «Із галицьких образків» («В шинку», «Великдень», «Максим Цюник», «Михайло», «Баба Митриха», «Галаган», «Гадки на межі», «Гадки над мужицькою скибою») у ж. «Світ». До них долучено вірш «Журавлі», що в журнальній публікації належав до циклу «Веснянки», вірш «В лісі» і три уривки з незакінчених поем, вперше надруковані у книзі «З вершин і низин» (1893) – «Голод» (Уривок з поеми «Різуни»), «Уривок з поеми «Марійка», «Уривок з поеми «Нове життя». Для усіх цих творів характерні персонажність, ситуативність, яка тяжіє до сюжетності, наголошування на соціальній проблематиці. Простір розгортання подій – неназвані підгірські і гірські галицькі села. Час появи більшості творів (1881, 1882) дає підстави припустити, що Франко їх написав у Нагуєвичах, куди перебрався у квітні 1881 року, оскільки не мав можливості утримувати себе у Львові. Про публікацію віршів циклу в журналі «Світ» В. Корнійчук пише: «Безвихіддю, моторошністю вимирання повіяло на читачів від “Галицьких образків”, уміщених на сторінках “Світу”. В цій поетичній танатографії Франко, здавалося, зібрав найжахливіші сільські історії». (Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поези-ки : монографія / Валерій Корнійчук. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – С. 81). Окремі історії не мали в реальному житті аж такого трагічного забарвлення, як у віршах Франка. На цьому наголошує Я. Грицак, переповідаючи дійсний випадок, що

його поет відобразив у вірші «Галаган». У вірші сільський хлопчина, якого панич намовив за винагороду бігати босоніж по снігу, помирає від застуди, тоді як прототип вірша залишився живим і неушкодженим. (Див.: Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – К.: Критика, 2006. – С. 254). Франко у Нагуєвичих змушений був задля прогонування займатися сільською працею, яка виснажувала його, і це зумовлювало посилення трагізму в «Галицьких образах» та інших творах цього періоду. Безперспективність такого трибу життя була очевидною для поета, який намагався переконати своїх читачів, що найдієвіший засіб проти зубожіння селян – спільний обробіток землі. Тему зубожіння селян порушено у більшості віршів циклу.

I. В шинку. Персонаж цього вірша непоіменований. Це селянин, який пиячить у шинку і згадує своє недавнє життя, коли він ще був господарем. Його шанували односельці, поки судова тяганина не зруйнувала його добробут. З тексту поезії випливає, що він як представник сільської громади брав участь у судовому процесі, позиваючись проти пана за зораний громадський лан. Суд селяни програли, і героєві вірша довелося своїм майном оплатити судові видатки. Після цього «В широкий світ, неначе а ад, / Його з сім'єю без надії, / Без хліба пхнули» (т. 1, с. 175). Світ порівняно з пеклом (адам), бо людина, позбавлена власної домівки, приречена страждати. Зруйновано не лише її господарство, а й сім'ю – жінка помирає з голоду, діти наймитують. Селянин знайшов своє тимчасове місце в шинку, щоб забути про своє лихо, та тяжкі спогади його не полишають. Останній рядок повторює перший зі зміненими формами дієслів з минулого на теперішній час – «Сидить в шинку і п'є горівку» (т. 1, с. 175). Таке обрамлення замикає ситуацію в безвиході, а, з іншого боку, акцентує на просторі спогадування, в якому триває безрадівне теперішє селя-

нина. На шинок у спогаді накладається простір втраченої хати і близького «свого» світу (поля, саду). Шинок слугує місцем короткочасного прихистку від «чужого» широкого світу-аду. Суд і випихання в світ, «неначе в ад», асоціативно нагадують Страшний Суд і долю нерозкаяних грішників. У цьому широкому світі немає громадської солідарності, взаємодопомоги, у кожному разі, розорений селянин на співчуття односельців не розраховує.

Образна засоби стримані, найвідчутніший смисловий наголос падає на порівняння широкого світу з адом. Експресію спогаду передано окличними і питальними реченнями. Вірш написано чотиристопним ямбом з наскрізним перехресним римуванням, без поділу на строфи. Тричі збито порядок чергування чоловічих і жіночих клаузул – після 4-го, 16-го і 20-го рядків. Окремі рядки інструментовано асонансами, як, наприклад, вживання розпачливого «а»: «Громадська пропала справа» (т. 1, с. 175).

II. Великдень. Вірш написано у формі діалогу, який відбувається у сільському шинку між автором (Я) і парубком (Він) у Великодню неділю. Під час розмови я-персонаж з'ясовує, що його співрозмовник – наймит без дому і родини і без коханої дівчини, яка могла б його розрадити. Наймита ніхто не запросив на святкування. Шинок – єдине місце, звідки його не женуть. З тексту поезії незрозуміло, чи були співрозмовники на Великодній службі в церкві і що привело я-персонажа в шинок.

Подібність з першим віршем циклу зумовлена не лише локальним простором (шинок), а й темою бездомності, яка посилюється. Він-персонаж полишений сам на себе, безрідний, потрібний лише для роботи, та не для святкування. Селянин з першого вірша був шанованим господарем, який втратив своє господарство. Наймит з вірша «Великдень» належить до заробітчанського стану і змушений перебувати свято в шинку, а не за Великоднім

родинним столом. Він вдячний бодай за те, що в шинку не потрібно платити за нічліг. Наймит перечікує свята, сподіваючись на нову роботу після них.

Я-персонаж ініціює розмову, та сам про себе нічого не сповіщає. Його завдання – викликати на відвертість наймита і передати його ж свідчення про себе самого. Симптоматично, що їхня розмова починається не звичним для Великодня привітанням і різко уривається, хоч загалом була дружньою. Франкові не йдеться про відтворення знайомства у шинку двох чоловіків, яке врешті-решт могло продовжитися за частуванням. Цей вірш – про руйнування Великодньої традиції домашніх родинних святкувань, яке відбувається внаслідок появи в суспільстві подібних до наймита маргіналів. Я-персонаж, опинившись у шинку, теж мимоволі ототожнюється з маргіналом.

Вірш написано урочистим чотиристопним амфібрахієм з паралельним римуванням звичайною неметафоричною мовою, яка відтворює плин усного мовлення. Контрасність ритму й усного мовлення відповідає контрастності Великодня і його «відсиджування» наймитом у шинку.

III. Максим Цюник. За змістом цей вірш – звертання ліричного суб'єкта до загиблого робітника. До назви вірша Франко подав примітку: «Так звався робітник з Нагуевич, котрий в Бориславі погіб, працюючи в штольні. Штольня, лихо збудована, засипалася всередині, так що засипаний в глухому кінці робітник мав ще довкола себе трохи вільного місця. Дев'ять годин чути було відтам крик нещасного, і дев'ять годин слухали того крику надзорці і робітники, не пробуючи навіть приложити рук до рятунку» (т. 1, с. 177). Франка вразило, як можна виснувати з авторської примітки, живопоховання людини – тема, до якої поет звертався не раз, починаючи з «Каменярів» (у викреслених початкових трьох строфах). Невідомо, коли стався нещасний випадок з Максимом Цюником, та можна припустити, що вірш був

негайною реакцією на трагічну подію. Поезія побудована на протиставленнях: дев'ять годин конання у штольні, якими закінчилося життя Максима Цюника, і дев'ять годин розкішних, яких не було в його житті; конання засипаного і бездіяльність юрби. Словосполучення «дев'ять ще годин» повторено тричі (двічі у 1-ій строфі і раз у 2-ій), і двічі вжито словосполучення «дев'яти годин» (у 4-ій строфі). З цим часовим відрізком зіставлено вічну нужду, вічні сльози ліричного персонажа, який, виявляється, конав не лише дев'ять годин у штольні, а весь свій вік (останній рядок 4-ої строфи). Вірш сприймається як притча про життя-конання (слова з цим коренем вжито тричі) в очікуванні смерті в присутності байдужих інших, від яких приреченому не дочекатися порятунку.

Вірш написано чотиристопним хореем з нестандартним римуванням, яке передає емоційність промовляння ліричного суб'єкта, за такою схемою: АВАА ВСВВ СССd ЕЕEd. Суцільність промовляння підкреслено ще й синтаксично. Вірш складається з двох розповідних речень (1-а і 2-а строфи) і одного запитального речення (3-я і 4-а строфи), зверненого вже до читача.

IV. Михайло

Цей вірш належить до персонажної лірики. Головний персонаж – Михайло, другорядні – орендар, шинкар, дружина і діти Михайла.

Початкові дві строфи подають коротку характеристику вбогого ґазди Михайла, який був тихим і веселим чоловіком, сподівався на кращі часи. У наступних трьох строфах зображено стрімкий занепад господарства Михайла: він втратив землю, яку продали, щоб погасити його борги перед орендарем. Та все ж він і далі сміявся, хоч і гірким сміхом. Друга половина вірша – про останні дні Михайла. Залишки господарства (останню нивку, хату) Михайло пропив у шинку. Його жінку і дітей шинкар вигнав на вулицю. Жінка прокляла Михайла, який у шинку

«сміявся, строїв жарти». Остання строфа вірша – про самогубство Михайла: «Вийшов, спорожнивши мірку, / І вже не прийшов: / Жид го рано на одвірку / Звислого найшов» (т. 1, с. 178).

Вірш сприймається як розповідь обізнаного з життям Михайла сусіда, який не тотожний Франкові. Оповідач прямо не виявляє себе в тексті. Його ставлення до Михайла – співчутливе, мова зіткана з конкретних деталей, без надуживання абстрактними поняттями. Варто все ж зазначити, що наскрізними у вірші є поняття на позначення часу, який стрімко пришвидшується: спочатку Михайло «По-сусідськи, згідно, гарно / Проживав свій вік»; потім «тісний став час»; «вкінці злі дні настали»; врешті він сидів «щодень в шинку», де «Жид го рано на одвірку / Звислого найшов». Час розгортається від ґаздування Михайла до його самогубства, пов'язаного з втратою господарства. Першопричиною трагедії Михайла була вбогість, яка примусила його взяти в оренду землю. Неврожай призвів до боргу перед орендарем, несплата боргу – до втрати господарства. Незмінною нібито залишається здатність Михайла сміятися. Та його сміх стає гірким, а в шинку – п'яним, безтямним. Ритм вірша контрастний до його змісту. Вірш написано катренами з перехресним римуванням за схемою AbAb, де 1-й і 3-й рядки – чотиристопний хорей, а 2-й і 4-й рядки – тристопний хорей з усіченим складом у третій стопі. Протистояння людини й обставин підкреслено різними відтінками значення дієслова «стати» у 3-й строфі («не довелося стати» – зіп'ятися на ноги; «тісний став час» – неврожайний прийшов час). Антитетичність відчувається і в тому, що дружина з дітьми йде селом у той час, коли Михайло сидить у шинку. Плач і прокльони дружини контрастують зі сміхом підпилого Михайла, бажання стати на ноги – з актом самогубства через повішання (коли ноги не сягають землі).

V. Баба Митриха. За змістом цей вірш – персонажне звертання баби Митрихи до куми Йванихи. Франко застосовує у циклі різні суб'єктно-персонажні моделі, щоб уникнути повторів і опукліше зобразити своїх персонажів: об'єктивізована оповідь від неназваного наратора, діалог автора-персонажа з персонажем, звертання автора до персонажа, звертання персонажа до іншого персонажа.

Вірш складається з двох частин: прямої мови баби Митрихи (1-3 строфоїди) й авторської мови (4 строфоїд). З промовляння Митрихи неясно, де відбувається її зустріч з кумою. Може склалася хибне враження, що Йваниха відвідала бабу в її хаті. Насправді, як це видно із закінчення вірша, Митриха, зібравши останні сили, відвідала свою куму Йваниху, щоб передати їй заощаджені гроші на свій похорон і для сина Климка, який служить у війську. Промовивши останні слова, Митриха помирає «в куми у сінцях». У той же день приходять повідомлення про загибель її сина в Боснії.

Збіг у часі цих двох смертей формує новелістичне (неочікуване) закінчення вірша. Більш вірогідним був би такий перебіг подій: стара жінка отримує повідомлення про смерть сина-солдата і помирає від горя. Та тоді читач не відчув би присутності ворожої до людей сили, яка насміхається з людських бажань.

Баба Митриха не нарікає на випробування, приймає їх як належне. Її передсмертне промовляння – це не лише прохання виконати її останню волю, а й своєрідна сповідь. Передчуваючи свою близьку смерть, вона вважає, що це її душа з гостини, якою було земне життя, проситься додому. Та її думка постійно повертається до сина, якого вона вже не зможе побачити і який її не зможе поховати. Єдине, що вона ще спроможна зробити для сина – залишити для нього в куми Йванихи частину зароблених грошей, сподіваючись, що син, прийшовши з війська, пам'ятатиме

про матір і замовить службу за упокій її душі. Тут відчувається алюзія до євангельської оповіді про вдовину лепту.

Кожний з трьох строфоїдів промовляння розпочинається анафорою «Я, кумко Йванихо, <...>». У першому строфоїді застосовано паралелізм, у якому зіставлено стан природи і стан душі Митрихи: «Сніг білим дорого заносить / В очах мені меркне вже світ» (т. 1, с. 179). У кожному з трьох строфоїдів Митриха згадує про свою душу і про свого сина. Душа збирається додому, тобто готова розлучитися з тілом і повернутися до Бога, син – далеко від рідного дому, та Митриха сподівається, що він повернеться бодай після її смерті. Таким чином, цей вірш – про материнську жертвну любов і про милість долі, яка вберегла матір від звістки про загибель сина. Адже повідомлення про смерть Климка могло надійти й раніше.

Вірш написано тристопним амфібрахієм із кільцевим і перехресним римуванням без дотримання певної послідовності: ABBAcDcDEffE (1-й строфоїд), AbbACdCdEfEf (2-й строфоїд), AbAbCdCd (3-й строфоїд), AbAb (4-й строфоїд). Окремі рядки (7, 11, 12, 19, 23, 24, 31, 35, 36) мають на стопу більше, що спричинює ефект ритмічного заповільнення, пов'язаного, як видно наприкінці вірша, з заповільненням надходження повідомлення про смерть сина Митрихи: «А в той сам день карта в село причвалала, / Що син її в Босні від кулі поляг» (т. 1, с. 179).

VI. Галаган. Вірш продовжує тему смерті, спричиненою бідністю, а також тему стосунків між матір'ю і сином у вбогій сім'ї. За жанром – це коротке віршоване оповідання з двома головними персонажами – шестилітнім сільським хлопчиком Іваном і його мамою. Третій персонаж – панич – виникає в розповіді хлопчика, з якої мама дізнається, звідки її син взяв галаган (мідну монету номіналом у 4 крейцери, як зазначає авторська примітка). Панич пообіцяв Іванові галаган, якщо той наздожене його. Босий хлопчик бігав по снігу за паничем, отримав обіцяний

галаган і застудився. Розмові Івана і матері відведено чотири зі семи строф вірша. У 1-й строфі хлопчик хвалиться своїм набутком, та вже в 2-й строфі мати помічає ознаки хвороби в сина. Ледве закінчивши розповідь, хлопчик втрачає притомність (5-а строфа). Зміна ритму в 6-й строфі зумовлена смертю Івана, яка прийшла за тиждень у неділю. Зіштовхуються теперішній і минулий часи: «Плаче мати – пропало!» (т. 1, с. 180). У завершальній строфі переважає теперішній час заціпеніння, смерті, який пов'язано з фатальною подією, що сталася у недавньому минулому: «В труні тихо спить Іван, / Не бажає більше нич / В ручці має галаган – / Той, що дав йому панич» (т. 1, с. 179).

У цьому вірші Франко використав історію, яку почув від Михайлини Рошкевич, сестри Ольги Рошкевич, нареченої поета. (Рошкевич М. Спогади про Івана Франка / Михайлини Рошкевич (Іванців) // Спогади про Івана Франка / упоряд. М. Гнатюк ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів, 1997. – С. 108–118). Щоправда, у цій історії сільський хлопчик, якого брат Михайлини Ярослав намовив закопуватися в сніг, не застудився, а мати Ярослава висварила сина. Франко ж домислив ситуацію так, щоб викликати в читача почуття неприязні до панича і співчуття до горя невтійної матері.

Галаган – наскрізна художня деталь у цьому вірші. З руки панича монета потрапила до руки Іванка, випала з неї, коли той зомлів, і знову потрапила вже до руки померлого хлопчика. З оповіді випливає, що за галаган хлопчик заплатив своїм життям, і це занадто висока плата. Панич тут зіграв роль спокусника, який втягнув у свою гру недосвідченого малюка. Шестирічний хлопчик був не здатний передбачити наслідки бігання босоніж по снігу. Про вік панича у вірші не сказано, можна припустити, що в його плани не входило занепасти Івана, а лише позабавлятися.

Вірш написано чотиристопним хореем з усиченою четвертою стопою за схемою abab. Схема 6-ої строфи – ABAB зі зміною ритму, який можна описати як двостопний анапест з додатковим прикінцевим складом у другій стопі, або тристопний тонізований вірш, де до двох стоп хореем додано стопу амфібрахія. Так чи так, а віршований рядок у 6-ій строфі вимагає паузи після четвертого складу. У цій строфі засобами народно-пісенної символіки повідомлено про трагічну подію, тому зміна ритму – виправдана.

Протиставлення Івана і панича доповнено протиставленням руху (бігу снігами) і безруху (тіло Івана в труні).

VII. Журавлі. Це віршована притча, звернена до дітей (хоч насправді до зрілих людей, здатних її зрозуміти), про те, як віра в неправдиві слова може згубно вплинути на життя. Вірш складається з двох частин, оповідної і повчальної, і супроводжується авторською приміткою: «Є народна повірка, що, коли весною журавлі летять з вір'ю, можна змилити з дороги цілий ключ, застромивши ніж вістрям у землю та крутячись довкола нього, держачи руками за ручку ножа і співаючи пісеньку, ужиту ось тут як рефрен» (т. 1, с. 181). Рефрен повторюється після кожної зі семи строф і під кінець вірша набуває іронічного звучання: «Круцю, круцю, журавлі, / Ваша мати на воді!» Діти вірять, навчені бабусею, що, рухаючись по колу і виспівуючи примовляння, змінять напрямом польоту журавлиного ключа. Та птахи на них не зважають. Діти переконуються на власному досвіді, що «не все так, / Як бабуся каже» (т. 1, с. 181). 5-а, 6-а і 7-а строфи – це промовляння автора, звернене до дітей, про те, що їх чекає в дорослому житті. Інші казки скрутують їхні прості думки, їм буде тяжко власним розумом добитися до правди з пут брехні, вони будуть «за слова марні / Весь свій вік крутитись» (т. 1, с. 182).

Як позитивіст Франко не бачив зв'язку між «прастарим» ритуалом, що перетворився на дитячу гру, і рухом

журавлів у небі. Акційну частину ритуалу, описану в примітці, виконати непросто. Діти мали б рухатися, тримаючись за руків'я ножа, зігнувшись чи навприсядки, синхронно повторювати примовляння і спостерігати за журавлиним ключем. Можна припустити, що встромлений у землю ніж означував вертикальну вісь, яка з'єднувала землю з небом. Рух довкола осі на землі проектувався на вищий небесний рівень. В основі такого ритуалу була віра, що земний і небесний виміри взаємопов'язані. Ця віра доповнювалася переконанням, що певні слова, промовлені під час ритуалу, володіють магічною силою і здатні впливати навіть на рух птахів у небі. У примовлянні до журавлів незрозумілий другий рядок – «Ваша мати на воді!» (Чому на воді, а не на землі? І що це за журавлина мати, заради якої журавлі мали б змінити напрямом польоту?). Так чи так, а журавлі мали б зважати на слова дітей і в свій спосіб розуміти їх. Цього не стається, хоч усі приписи бабусі діти виконали. Бабуся в цьому вірші – берегиня традиції, та освячені звичаєм ритуали вже не діють, можливо, саме тому, що стали дитячою забавкою. Франка не цікавить питання, чому магія втрачає свою колишню силу. Поета тривожить, що облудні слова і далі впливають на життя дітей, які, подорослішавши, не можуть звільнитися «з пут брехні».

Вірш написано хореем (чотиристопні рядки з усиченою наприкінці рядка стопою чергуються з тристопними) за строфічною схемою aBaA. Трапляються зміщені наголоси: у третій строфі другий рядок «З дорóги не збились»; у сьомій строфі другий рядок «До правди добитись!», які перетворюють тристопний хорей на двостопний амфібрахій. Трапляється неточне римування: журавлі-воді-мені.

VIII. Гадки на межі. Субцикл з чотирьох віршів про зубожіння підгірських селян, що пов'язане з малоземеллям і збільшенням населення.

Перший вірш циклу («Ся нитка зелена, що, мов тота гадина...») розпочинається визначенням, що таке межа (Terminus, перекладає): знак поділу на «моє» і «твоє», необроблена смужка ґрунту між сусідніми приватними ділянками. Трохимова ділянка складається з чотирьох загонів, Михайлова – з трьох. Правила господарювання – нескладні для виконання: обробляй свою землю, чужого не займай і плати податки. Та селяни «криваво бідують» кожний на своїх загонах. Земля щороку дає менші врожаї, продуктів на потреби сімей не вистачає, доводиться позичати. Єдиний вихід з такого невтішного становища, який бачить сторонній спостерігач, тотожній ліричному суб'єктові, – з'єднати дві ділянки в одну і спільно її обробляти. Та межа виявляється сильнішою за «Несильну їх силу» (т. 1, с. 183) і за ідею спільної праці. Вірш закінчується висновком ліричного суб'єкта щодо занепаду господарств Трохима і Михайла.

Художні засоби у вірші – частково запозичені з народного мовлення (наприклад, фразема «Довги вже дверима і вікнами пхаються» (т. 1, с. 183)), частково побудовані за фольклорними зразками. Та ключем до розуміння вірша є латинське слово Terminus, значення якого Франко з'ясовує в примітці: «Terminus – у римській міфології бог меж і межових знаків, стовпів, каменів, які вважалися священними. Тут – межовий знак». Для селянина межа між сусідніми земельними наділами – непорушна, священна. З іншого боку, цим словом Франко натякає на джерело цього субциклу – античну поезію, передовсім, на «Георгіки» Вергілія і «Діла й дні» Гесіода – класиків, яких Франко перекладав.

У вірші трапляються дактилічні рими, серед яких – рідкісні або й уперше дібрані Франком, наприклад: Трохимові – дачки нові; куди дивить – виживить. Вірш не поділено на строфи, перехресне римування вжито поряд з кільцевим (охопним).

Вірш написано чотиристопним і тристопним амфібрахієм з окремими доданими й усіченими складами в кінці рядка. Речення переважно довгі, складні. Лише тричі трапляються речення (всі – окличні), коротші за віршований рядок, що надає віршу додаткової експресії. На шість розповідних припадає чотири питальних і шість окличних речень.

У другому вірші субциклу («Малим ще, тямую, всі межі я знав...») ліричний суб'єкт присутній як «я»-персонаж. Він пригадує минуле (якими широкими були межі, коли він був дитиною), констатує теперішній стан речей (межі стали вузькими, обкопані з обох боків задля збільшення площ земельних ділянок) і неспроможність селянського люду «Добачить всіх сплєтених коренів лиха, / Що сили його підлєточує стиха <...>» (т. 1, с. 184). Тут лихо асоціюється з бур'яном, який виснажує землю. Незмінні, непорушні межі все ж змінюються, та не тому, що селяни вирішують спільно господарювати, а тому, що малоземелля примушує їх підкопувати межі. Спогад про минуле пов'язаний з мамою, і це надає йому особливої теплоти. Теперішнє – незатишне, у ньому виникає згадка про чужинців, падких на працю селянських рук. Саме панування чужинців, а не збільшення сільського населення і зростання його матеріальних потреб, називає Франко головною причиною зубожіння селян. Помежованим хліборобам бракує солідарності. Дехто «незрячий» вважає, що війна вирішила б проблему перенаселення. Його міркування викладено прямою мовою. Франко не погоджується з таким цинічним способом регулювати кількість населення, адже на війні гинуть найкращі, найпрацьовитіші. Поет-мислитель не ідеалізує своїх земляків, відзначає, що саме дрібновласницькі інтереси (узаконені межі) ведуть їх на бездоріжжя і манівці, заганяють їх у безвихідь. Вірш закінчується симптоматичним запитанням: «Хто шлях

нам покаже широкий і вільний?» Франко не має сумніву, що такий шлях є, поет поєднується в займеннику «нам» з селянським людом, запитуючи про того, хто здатний показати шлях до подолання бідності. Виявляється, що поетової поради спільно господарювати (з першого вірша субциклу) недостатньо, коли панують чужинці (інакше кажучи – коли чужинцям належить державна влада).

Образна мова цього вірша – стримана. Поет послуговується переважно прямим називанням, яке увиразнюють окремі тропи, що характеризують світосприймання селянина, наприклад: чужинці на працю селян, «мов трутні, падкїї»; «світ тісний всім, мов сак»; люд не може «Добачить всіх сплєтєних корєнїв лиха» (т. 1, с. 184).

Вірш графічно поділено на три частини. Розмір – чотиристопний амфібрахій з усіченим останнім складом у рядках з чоловічими римами. Римування – суміжне. Рядки з жіночими римами трапляються наприкінці кожної частини. 7-ий і 8-ий рядки теж мають жіночі рими, хоч після них немає пробілу.

Риторичну спрямованість вірша підкреслено окличними та питальними реченнями, і це виразно демонструє закінчення поезії: два окличних і одне питальне речення.

Третій вірш субциклу («Приходить до мене один чоловік...») – це розповідь селянина про заплутану справу щодо успадкованої ним, його братом і його сестрами землі. Суть справи зводиться до того, що оповідач не хоче ділити успадкований ґрунт, але готовий заплатити братові і сестрам грошову компенсацію. Історія родини – трагічна. Від тифу померли дід оповідача, його батько і стрийко, які спільно вели господарство. Оповідачеві було тоді три роки, його братові – півтора. Їхні матері мали ще й донечок-немовлят. Вони змушені були віддати синів на прогодування бездітним багатшим сусідам. Хлопці відробляли своє

утримання службою. На час, коли оповідачеві виповнилось двадцять років, його мама і стрийна вмерли. Він одружився і став господарювати на дідовому полі. Він був готовий повінувати (надати віно) своїм сестрам. Сподівався, що брат одружиться з вдовою і не претендуватиме на свою частину спадщини. Та брат вирішив, що справедливіше буде поділити успадковане поле порівну і звернувся до суду. Суд, який розглядав справу два роки, постановив (оповідач зазначає, що вони з братом отримали судові декрети «нині») поділити поле між братами і кожному з братів звінувати сестру. Оповідач зізнається, що таке рішення суду – катастрофічне для нього, бо його частка поля «вже задовжена», та він все ще готовий заплатити братові (невідомо – з яких джерел) компенсацію за братову частину поля. Останнім аргументом оповідача є прохання покійного діда, висловлене ще синам, не дрібнити поля. Оповідач сподівається, що суд зважить на цей аргумент, якщо він приведе свідків, та сам і обмовляється, що дід не заперечував проти поділу поля після його смерті.

Ліричний суб'єкт цього вірша, ледь означений першим рядком, присутній як уважний слухач, до якого прийшов радитися ліричний персонаж – селянин. Монолог ліричного персонажа – підкреслено узагальнений, у ньому не названо жодного імені. Його життєва історія – типова. Йому важливо виговоритися і перевірити на іншому правомірність своїх дій і міркувань. Він розповідає випадковому слухачеві те, що, ймовірно, розповідав і в суді, хоча не згадує про свою участь у засіданні. Він лише збирається вести до суду свідків, тобто сподівається, що суд змінить рішення на його користь. Така позиція видається наївною, оскільки дідусь оповідача не залишив письмового заповіту своїм нащадкам щодо спільного володіння землею. Врешті-решт, оповідач і не має наміру спільно з братом обробляти землю, як це робили його

батько і стрийко. Він волів би бути єдиним власником успадкованого поля.

Оповідь селянина – деталізована, точна в численнях, та дещо суперечлива. Оповідач, досягнувши двадцятиліття, зреалізував своє право на спадок. Своїх брата і сестер на той момент він називає малолітніми, такими, які ще не вступили в свої майнові права, і збирається їм сплатити компенсації за їхні частки спадку. Та ситуація швидко міняється. За два роки, впродовж яких триває судовий розгляд, брат досягає повноліття, а оповідач встигає під свою частку поля взяти позику, і, вірогідно, не має можливості її погасити. Саме через цю заборгованість (а не через усний заповіт діда) оповідач не хоче ділити поле, бо, віддавши братові його частку, опиниться в становищі жебрака. Таким чином, цей вірш можна вважати віршованою новелою з усіма композиційними складовими включно з несподіваними зізнанням оповідача, яке слугує кінцівкою.

Література

Гром Г. Нагуєвичі / Ганна Гром. – Дрогобич : ВФ «Відродження», 2002. – 288 с.

ГІМН

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

Уперше надрукований у газеті «Ргаса», 1882, 3 червня, під назвою «Hymn. Wicznuj revolucjoneg» (латинською абеткою), за підписом Myron***.

Рік написання – 1880. Місце написання – Коломийська тюрма.

Зберглися два автографи вірша. № 190, с. 72–73 – чорновий запис олівцем; № 226, с. 1 – чистовий рукопис.

Покладений на музику Миколою Лисенком.

Усталена рецепція цього вірша пов'язувала його з революційно-агітаційною лірикою, покликаною надихати трудящі маси на збройну боротьбу проти соціального поневолення. Така рецепція відкидала метафізичну складову змістової наповненості «Гімну», зводила зміст вірша виключно до соціального рівня. Є. Кирилюк писав: «Вічним революціонером І. Франко назвав людський дух, який пориває до бою за прогрес і волю. Образ духа – вічного революціонера – не був новим у світовій літературі. Ще 1845 року його вжито в поезії "Anheli" польського поета Ю. Словацького.

І. Франко, безперечно, знав цей твір і, можливо, цілком свідомо використав відомий йому образ, надавши йому нового, сучасного революційного змісту.

"Дух" у розумінні атеїста-Франка – це ідеї, думки, почуття, воля». (1, 169).

Розширене тлумачення образу Вічного революціонера подає В. Корнійчук, та інтерпретація дослідника принципово не відрізняється від прочитань франко-

знавців-марксистів: «Образ духу – Вічного революціонера – як трансцендентний первень, символ невинного діалектичного руху до самовдосконалення проникав в естетичну свідомість епохи, заповнював уми й серця прогресивної європейської інтелігенції, яка пристрасно жадала суспільного оновлення» (2, 71). Дослідник детально зупиняється на літературних ремінісценціях, уточнює генезу вірша: «Образ вічного революціонера вперше зустрічається у вірші Ю. Словацького «Odpowiedź na psalmy przyszłości Spiridonowi Prawdzickiemu» (1845). [...] Вражають насамперед не тільки спільні образні парадигми, а й майже ідентичний ритмічний малюнок обох поезій. У гострій полеміці з З. Красінським (Правдзіцьким) Ю. Словацький застерігав польську аристократію від недооцінки народних рухів, грізної надприродної сили, що живе пам'яттю минулих страждань і мук» (2, 72). Та фактично В. Корнійчук заперечує надприродну сутність Вічного революціонера у вірші Франка, яку явлено у вірші Ю. Словацького, і саме це споріднює його інтерпретацію з франкознавцями-марксистами: «І. Франко розриває містичну оболонку "Відповіді..." польського поета і, використовуючи його романтичне кліше, наповнює свій твір новим змістом. Його **Дух** не постає з тілесних мук потойбічного світу, він "від тисяч літ" живе у народній пам'яті як невмирущий символ вічної людської жаги оновлення й поступу, як осяйна мрія про "розвидняючийся день" щастя й волі». (2, 72). Таким чином, вмістилище Вічного революціонера – це народна пам'ять, а не трансцендент.

Новіше прочитання «Гімну» виявляє і давню жанрову специфіку цього вірша: «Франко сам визначив жанрову приналежність цього вірша, специфіку його змісту і форми, особливості поетики. Він свідомо звернувся до давнього канону урочистої пісні з могутніми маршовими інтонаціями. Українській поезії бракувало подібного програмного твору, який піднімав би бойовий дух

народу, підносив його свідомість, прославляв героїку революційного пориву. Трансформацією старовинного жанру автор утверджував нове поетичне бачення світу. Традиційні величальні елементи гімну наповнювалися свіжим, бадьорим змістом, вбирали в себе характерні прикмети нового часу, предтечею речника якого виступав сам поет. Народжувалася революційна пісня з властивою їй динамікою дії, зі стрімкою, всеохоплюючою музикою боротьби. Разом із тим вона відзначалася філософською масштабністю думки, епічною силою образу, драматизмом ситуації» (2, 203).

Все ж питання субстанційної сутності головного персонажа цієї поезії та досі залишається дискусійним.

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

людину і поза її волею, діючи на неї з-за її меж, опановуючи нею, її тілом і розумом.

У першій строфі стверджується марність зусиль церковних і державних репресивних структур умертвити цей дух. Підтекст строфи натякає, що репресіями можна звести у гріб тіло, та Вічний революціонер як дух вислизає з пасток репресивного соціуму. Соціум як певна статична єдність, підтримувана і керована владним апаратом (державою), остерігається неконтрольованих змін і виступає антагоністом Вічного революціонера – духа динамічних змін, а отже, противиться поступові, щастю і волі. У вірші не з'ясовано причини закостенілості соціуму – ця якість соціуму подається як питома. Та завдяки проникненню у соціум духа Вічного революціонера закостенілість мала б перемінитися на відкритість до поступу. До переліку репресивних інституцій на перше місце потрапили попівські тортури (вочевидь, інквізиція). Церкву як впливову соціальну структуру не потрібно переконувати у всеприсутності духів, добрих і злих, у зримому світі матеріальних речей. Чому ж церква переслідує духа Вічного революціонера? – Тому що апостольська християнська Церква визнає Святого Духа. У яких стосунках дух Вічного революціонера зі Святим Духом? Щоб краще зрозуміти сутність революційності варто звернутися до етимології слова «революція». Латинсько-український словник подає: *revolutio* – 1) відкочування; 2) круговерть. У пізніших конотаціях слова «революція» відчувається присутність значення «переворот», і лише романтики утвердили значення, діаметрально протилежне первинному – стрімка зміна, руйнування старого заради утвердження нового, яке є поступом.

Якщо Вічний революціонер – це дух, сутність якого приховано у відкочуванні, у такому відході вниз і назад, який може подати себе як прорив угору і вперед, то дух цей – в канонічному вченні Церкви – мав би бути з когорти тих

духів, які ще до сотворіння Богом людини відокремилися від Бога, відкотилися («революціонізувалися») від відданих Богові духів-сил. Таких духів церква і справді переслідує, виганяє з людини, якщо вони опановують людиною. А Франко означає сучасність як час, коли дух Вічного революціонера опановує не лише окремими людьми, а мільйонними масами. Тому всі репресивні структури, спрямовані проти нього, – безсилі.

Друга строфа «Гімну» – власне про те, як стрімко побільшується дія духа Вічного революціонера в сучасному світі. У цій строфі дещо сказано і про час народження цього духа – «Хоч від тисяч літ родився [...]», і про час його очевидної з'яви у світі – «Та аж вчора розповився [...]». Від народження до розповивання у людському суспільстві духа Вічного революціонера минули тисячі років. Тепер він «о власній силі йде», тобто не потребує нічиєї допомоги, оскільки «розповився», розвинувся, став самодостатній, «дорослим». А якщо так, то репресивні структури в колишні часи переслідували дитинний дух пізнання, помилково трактуючи його як ворога Церкви і держави. Ознаки «дорослості» духа Вічного революціонера явлено у тексті: «І простується, міцніє, / І спішить туди, де дніє; / Словом сильним, мов трубою, / Мільйони зве з собою, – / Мільйони радо йдуть, / Бо се голос духа чуть. «Дорослість» насправді може виявитися неповною, наближеною до юності, а не до зрілості. Нестримна сила духа Вічного революціонера, яка заволодіває мільйонами, що «радо йдуть» на поклик його слова-голосу, – це не конче ознака остаточної дорослості. Сила, що наростає і ще не вміє стримати саму себе, притаманна власне юності.

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

Четверта строфа дає якнайчіткіше визначення Вічному революціонерів, яке вияснює всі затемнені

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

Отже, Вічний революціонер – це дух науки в суспільстві, яке стрімко індустріалізується, це та домінанта розвитку сучасної цивілізації, без якої вже не обійтись. Саме тому цей дух всепроникний і всеперетворчий. Саме тому репресивні інституції безсилі і приречені на руйнування. Ймовірність того, що саме наука, покликаючи створювати нові технології, може стати інструментом ще ефетивніших маніпуляцій панівного класу як окремою людиною, так і великими соціальними групами, не розглядається у цьому вірші. Наука як втілення духа Вічного революціонера – а Франко у цьому не сумнівається – дбає про перетворення суспільства на благо трудящих, руйнуючи, замінюючи неефективні технології, закріплені форми суспільних відносин на нові, прогресивніші. Наука не може залежати від свавілля можновладців («о власній силі йде»), вона підпорядкована своїм власним законам, а тому її розвиток неможливо спинити, як неможливо згасити «розвидняющийся день». У постіндустріальну добу віра в науку як панацею від усіх

соціальних бід похитнулася. Розвиток технологій не так зменшує, як збільшує кількість соціальних напруг і катаклізмів, які загрожують не лише окремим прошаркам суспільства, а й сучасній цивілізації загалом. Інтенсивний розвиток науки не знімає екзистенційних викликів, на які приречена людина. Наука не може змінити людську природу, не спроможна вивести людину за межі відвічного протистояння добра і зла. Тому варто уважніше простежити, як виявляється людина як с у б ' є к т у цьому вірші.

На перший погляд, людина як суб'єкт прямо не виявляється у тексті цієї поезії. Людину об'єктивізовано, зафіксовано у межах того чи іншого прошарку соціуму, названо як соціального персонажа з властивою йому роллю. Після нескладної граматичної дії можна отримати приблизно такий ряд соціальних ролей, згаданих у цьому вірші: піп, цар, воїн, шпигун, мужик, ремісник. Та вже у другому рядку маємо фактичне визначення людини як єдності духовного і тілесного – «Дух, що тіло рве до бою». У соціального персонажа-функції духовні порухи приспано, а тілесні зведено до механічних, чітко регламентованих рухів. Хто ж є тою людиною, чие тіло, сповнене духом Вічного революціонера, таки поривається до бою, до стрімкого виходу за межі встановлених соціумом функцій? Відповідь самозрозуміла – це той, хто проголошує ці рядки, хто є автором цих рядків, тобто сам поет Іван Франко. Якщо б дія духа Вічного революціонера виявлялася в якийсь інший спосіб, наприклад, примушувала б людину конспіруватися, переховуватися, то читач отримав би від автора інший текст. Авторський голос у цьому вірші – це привселюдне повноголосе свідчення.

Франко як автор-промовець і є ліричним суб'єктом «Гімну», тоді як Вічний революціонер – ліричний герой цієї поезії. Автор (ліричний суб'єкт) утверджує, виголошує

мовою поезії нове для багатьох і безперечно для себе знання: наблизився час незворотних суспільних змін, які поліпшать життя знедолених. Ліричний суб'єкт – носій і розповсюджувач цього знання. Саме у цьому і полягає його боротьба, його бій «за поступ, щастя й волю». Ліричний суб'єкт – той, хто чує «голос духа», та він переконує і себе, і читача, що цей голос, на поклик якого «Міліони радо йдуть», – «чути скрізь». Оце «скрізь» одразу ж і уточнюється – «По місцях не долі й сліз». Те, що «голос духа» звучить у душі ліричного суб'єкта, не мало б викликати сумнівів у читача. Та чи варто покладатися на твердження ліричного суб'єкта, що «голос духа чути скрізь»? За яких умов цей «голос духа» міг би лунати і бути чулим скрізь – так, щоб цей факт був засвідчений багатьма? – За таких умов, коли б сучасники Франка чули той самий «голос духа», тобто – коли б голос надходив ззовні, був би зовнішньою даністю. А дух не може діяти на всіх однаково, як, скажімо, голос диктора, бо кожен сприймач має свою індивідуальну чутливість (або взагалі не має жодної) до духового виміру світу. Ліричний суб'єкт вірить, що знедолені відчувають те саме, що і він, – духовне оновлення і порив від старого ладу до нового. Сила і завзяття знедолених, що мають народитися замість нарікань і нещастя у якийсь чудодійний спосіб, можуть стати перетворювальними чинниками лише за умови одночасного рушення мільйонів, дії яких узгоджено. Ліричний суб'єкт не припускає, що лише небагатьом чути голос Вічного революціонера, про що, до речі, свідчили обставини життя автора (Франко написав цей вірш, перебуваючи під арештом у в'язниці в Коломиї). Третя строфа поезії вказує на віру ліричного суб'єкта в одночасну дію духа Вічного революціонера на пригноблені маси суспільства. А це, радше, візія майбутнього, а не стан речей початку 80-х років XIX ст., коли вірш був написаний і вперше надрукований. Ліричний суб'єкт навіть готовий налаштуватися на тривалу

боротьбу, взяти до відома, що його покоління не зазнає кращої долі в боротьбі за нове справедливе суспільство, та бодай здобуде її для своїх синів. Він і не припускає думки, що дух Вічного революціонера промовляє до небагатьох, і тим більше, що це може бути промовляння облудного духа-дурисвіта. Плодами діяльності духа Вічного революціонера передовсім мало б стати знищення чинного соціального устрою, який вже й сам став руїною («Розвалилась зла руїна») внаслідок могутнього рушення одухотворених мас. Натомість апостол Павло зосереджує увагу сповідників християнської віри на інших духовних плодах: «Плід же Духа – любов, радість, мир, довготерпіння, ласкавість, доброта, віра, лагідність, стриманість.» (Гл. 5, 22–23).

Ліричний суб'єкт поезії «Гімн» відданий саме духові Вічного революціонера, духові боротьби, озброєному науковим знанням, переконує всіх, хто ще сумнівається, що час пришестя і всеприсутності Вічного революціонера вже настав, перейнятий візією неодмінних перемін, переносить з майбутнього у доконаний минулий час остаточну руйнацію несправедливого суспільного устрою («Розвалилась зла руїна, / Покотилася лавина [...]»). Ліричний суб'єкт у цьому вірші – суцільний, нероздвоєний, позбавлений будь-яких індивідуальних рис (і національних теж), жодного разу прямо не виявлений у тексті, перейнятий не собою, а ліричним персонажем-героєм вірша, яким є дух Вічного революціонера. Ліричний суб'єкт поезії «Гімн» виявляється як голос утвердження, адресований не комусь конкретному, але всім, незалежно від будь-яких відмінностей. Згідно з біблійною алюзією цей голос можна назвати апостольським.

Вірш «Гімн» складається з чотирьох десятирядкових строф, зв'язок між якими посилено повторами-інверсіями («Він живе, він ще не вмер» – 4-ий рядок 1-ої строфи, «Він не вмер, він ще живе!» – 1-ий рядок 2-ої строфи; «Бо се

голос духа чуть» – останній рядок 2-ої строфи, «Голос духа чути скрізь» – 1-ий рядок 3-ої строфи і повторений у 1-му рядку 4-ої строфи 1-ий рядок 1-ої строфи – «Вічний революціонер»). Схема римування – аВВаССDDеe. Розмір – чотиристопний хорей, збагачений пірихіями. У першій строфі у 6-му і 7-му рядках відчутний ритмозбив («Ані війська муштровані, // Ні гармати лаштовані»), який перетворює хорей на анапест з дактилічною клаузулою. Точні рими (революціонер/вмер) сусідять з неточними (бою/волю). Ритмічність посилено анафорами – «Ні» у 1-ій строфі, «І» у 2-ій, «По» у 3-ій, «Не» у 4-ій.

Образна мова поезії «Гімн» вкрай стримана. Єдиним образом-символом з наскрізним текстовим полем власне і є Вічний революціонер – образ, свідомо запозичений Франком у Юліуша Словацького. На тлі поширеного уявлення про революційність як стрімку, але нетривалу подієвість означення щодо революціонера «вічний» сприймається як антитеза-гіпербола. Цю контекстуальну і текстуальну антитетичність витримано в усіх чотирьох строфах «Гімну». Її протилежні полюси – рух і безрух, живе і мертво, сила і безсилля, щастя і нещастя, світло і темрява. Гіперболу зіштовзнуто з літотою («Хоч від тисяч літ родився, // Та аж вчора розповився [...]). Двічі застосовано порівняльні звороти («Словом сильним, мов трубою[...]», «[...] згасила, мов огонь [...]).

Вірш «Гімн» нагадує розгорнуте визначення, яке з'ясовує, хто такий Вічний революціонер, які риси йому притаманні, в чому його призначення, хто його вороги і спільники. Відповіді на ці питання – максимально точні і недвозначні, тому і метафоричність зведено до мінімуму. У 1-ій строфі відчутно переважають іменники над дієловами (13 проти 5), натомість у 2-ій строфі дієслова переважають над іменниками (11 проти 7), що створює відчуття наростання дії. Абстрактні поняття

(поступ, щастя, воля, сила, слово...) врівноважено конкретними (військо, гармата, хата, верстат...), та всі вони тяжіють до символічного наповнення. Усі поняття у вірші «Гімн» сприймаються як символи суспільної боротьби, які набувають символічного значення завдяки всеприсутності духа Вічного революціонера.

Список літератури

1. Кирилюк Є. Вічний революціонер. Життя і творчість Івана Франка / Є. Кирилюк. – К.: Дніпро, 1966.
2. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики / В. Корнійчук. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004.

ДУМИ ПРОЛЕТАРІЯ

«**Думи пролетарія**» – цикл з десяти ліричних віршів, п'ятий за порядком у книзі «З вершин і низин» (1893), розміщений між циклами «Нічні думи» та «Excelsior!».

У першому виданні книги «З вершин і низин» (1887) цикл містить три вірші: I. «На суді»; II. «Милосердним»; III. «Semper idem!». Зразу ж за ним розміщено вірші «Ідеалісти» і «Всюди нівечиться правда...», які в другому виданні вже входять у межі циклу, як і вірш «Супокій», розміщений у першому виданні після вірша «Беркут». У другому виданні цикл доповнено ще чотирма віршами, яких не було у першому виданні, а саме – «Товаришам», «Не люди наші вороги...», «Не довго жив я в світі ще...», «Ви плакали фальшивими сльозами...» [2, с. 254, 256].

Вісім з десяти віршів циклу Франко написав під час другого ув'язнення і зразу ж після звільнення. Поета було арештовано 4 березня 1880 р. в Яблунові і затримано як особу без паспорта. 4 червня відбувся суд і 10 червня Франка звільнено з-під арешту. Про обставини другого арешту Франка стисло пише Я. Грицак: «У березні 1880 р. його арештували в околиці Коломиї, куди він вирушив, щоб готувати місцевого сільського вчителя Кирила Геника до іспиту зрілості. За декілька днів до Франкового приїзду в цій самій околиці – у селі Москалівці біля Монастириська – селянин Дмитро Фокшей стріляв у вїята і тяжко поранив його. Обшук у хаті Фокшея виявив женецькі соціалістичні видання, «Громадський друг» і «Дзвін». Поліція вирішила, що натрапила на сліди соціалістичної змови. У Косові заарештували Павликову сестру Анну, а Франко потрапив під арешт, бо опинився на «терені акції». Слідство в Коломиї тривало три місяці. Суд довів, що Фокшей стріляв

не з чиєїсь намови, а з власної волі. Франка випустили» [1, с. 194].

Датування під віршами дає змогу відновити хронологічну послідовність їх написання: 1. 04 – «Не довго жив я в світі ще...» (IX); 3. 04 – «Semper idem!» (III); 6. 04 – «Всюди нівечиться правда...» (V); 9. 04 – «Не люди наші вороги...» (VIII); 19. 04 – «Товаришам» (VII); 30. 04 – «На суді» (I); 31. 05 – «Ви плакали фальшивими сльозами...» (X); 12. 06 – «Милосердним» (II). Ще два вірші, які в першому виданні були поза межами циклу, а в другому ввійшли у цикл, датовано дещо пізнішим часом: 1882 роком – «Ідеалісти» (IV) і 15 липня 1883 року – «Супокій» (VI). Послідовність віршів циклу, надрукованих у першому виданні, у другому виданні залишилася незмінною, та додані вірші розміщено у циклі не за часом написання, а відповідно до змісту окремих поезій.

Назва циклу перегукується з назвами другого і четвертого циклів книги («Осінні думи» і «Нічні думи») і водночас контрастує з ними вказуванням на суб'єкта думання – пролетарія. Те, що Франко називає ліричного героя циклу (а фактично – себе самого) пролетарієм, не збігається з поширеним уявленням про автора як про носія селянської (мужичої) ідентичності. Поняття «пролетарій» у циклі вжито в значенні «декласована особа, відкинута суспільством людина», а не «промисловий робітник». Цей пролетарій не мириться зі своєю відкинутістю і в багатьох віршах висловлює намір змінити своє становище у суспільстві і навіть саме суспільство. У різних віршах циклу його соціальні ролі не тотожні: підсудний правдошукач (I), злидар, що відкидає милостиню (II), промовець-трибун, що закликає до опору (III), оповідач байок і моралізатор (IV, VI), візіонер-пророк (VII, VIII), звичайна людина, яка осмислює своє життя (IX, X). Перераховані соціальні ролі не суперечать одна одній, та суспільну ієрархію підтримують інші персонажі – судді, «добропорядні громадяни»,

«ідеалісти», для яких соціальні переміни рівнозначні катастрофі, та інші лицеміри. У двох віршах (II і X) соціальна позиція ліричного героя – досить слабка. Він перебуває у стані, близькому до смерті: «З гнівом в душі вмираюя <...>» (II), «А я лишивсь під тиним умирати» (X). Причину крайньої вбогості ліричного героя у вірші «Милосердним» не прояснено, а в вірші «Ви плакали фальшивими сльозами...» висловлено нещирими співчувальниками так: «Дурний був, за пугу роботу, бач, вчепився» [т. 1, с. 59]. Соціальна значущість ліричного героя посилюється у випадках, коли він відчуває себе виразником ідей спільноти однодумців, коли ліричне «я» вписане в солідарне «ми», коли його життєва сила концентрується в енергійному заклиці до тих, хто прагне слова правди. У вірші «Semper idem!» виразно чути євангельські алюзії («Хрест важкий нести!», «Вічне діло духа <...>»). Відчутні вони й у вірші «Товаришам», в якому ліричний герой передбачає долю своїх друзів: «На суд потягнуть вас, начиняють вами / Всі тюрми <...>» [т. 1, с. 57]. У Новому Завіті: «Вас волочитимуть і до правителів і до царів за мене, щоб свідчити перед ними і поганями» (Мт. 10, 18). Перегукуються, хоч і не дослівно, зі словами Ісуса рядки вірша «Не люди наші вороги...»: «Стережіться людей, бо вони видадуть вас синедріонам і бичуватимуть вас по своїх синагогах» (Мт. 10, 17). У вірші: «Не люди наші вороги, / Хоч люди гонять нас і судять <...>» [т. 1, с. 58]. Така вкорінена у Святе Письмо алюзійність додає ліричному голосу впевненості і сили, оскільки мала б бути розпізнаною читачами, ознайомленими з книгами Нового Завіту. Інша річ, що таких читачів серед радянських громадян, у часи, коли твори Франка з'являлися масовими накладками, було небагато.

Ліричний герой відчуває себе впевнено у відкритому дискурсивному просторі, де його слово чуять інші. До своїх опонентів він звертається на «ви», як у вірші «На суді». «Ви» – це судді, від яких ліричний герой, що

опинився в ролі підсудного, сподівається справедливого розгляду його справи, «по щирості». У вірші «Милосердним» «ви» – це небажані благодійники, їхнє співчуття принижує, а не підтримує у випробуваннях, а тому й послаблює ліричного героя. У віршах «Всюди нівечиться правда...» і «Товаришам» «ви» – це побратими-правдолюбці. У вірші «Ви плакали фальшивими сльозами...» – це співчувальники, а насправді обмовники, які звинувачують самого ліричного героя в його бідах.

В окремих віршах циклу ліричне «я» промовляє від імені ширшої «ми»-спільноти, яка протистоїть «ви»-спільноті. «Ми»-спільноту у вірші «На суді» представлено як групу осіб, що планують перевернути суспільний лад «Не зброєю, не силою / Огню, заліза і війни, / А правдою і працею, / Й наукою <...>» [т. 1, с. 53]. У вірші «Не люди наші вороги...» до «ми»-спільноти належать гнані і засуджені побратими ліричного героя. В обох віршах «ми» – це вороги несправедливого суспільного устрою. «Ми» не конкретизовані в іменах, позбавлені індивідуалізації. «Ви» – більш виразні (судді, «добропорядні громадяни»). У віршах V і VII «ви» тотожне «ми» з віршів I і VIII і позначає побратимів-правдолюбців, до яких ліричний герой звертається зі словами напучування і заклиці. Жодного разу займенником «ми» у циклі не позначено спільноту, до якої одночасно належали б, скажімо, представники влади і ліричний герой.

Найсильніша позиція ліричного героя у циклі спостерігається, коли його винесено за межі тексту, як у вірші «Semper idem!», де немає прямих звертань до тих чи тих представників соціуму. П'ять строф вірша містять універсальні формули-гасла боротьби добра зі злом, правди з брехнею. Можна припустити, що наближення до біографічного рівня ліричного «я» послаблює ліричного героя, а віддалення від реальної біографії – посилює. Ліричний герой впевнено поводить себе перед уявними

суддями, представляючи уявну «ми»-спільноту, та безсилий в ситуації тотальної самотності. Єдине, що йому тоді залишається, – змиритися з випробуваннями, як це бачимо у вірші «Не довго жив я в світі ще...». У цьому вірші немає звертання до інших людей, ліричний герой вірша вдається до авторефлексії. Та його ідеали залишаються незмінними – приймати страждання заради правди, добра і волі.

Докладніший розгляд віршів циклу підтверджує позиційні зміни, яких зазнає ліричний герой залежно від його перебування в тій або тій спільноті чи, навпаки, його вилученості зі спільноти. Доля пролетарія – перебувати водночас в обох цих станах, уникати остаточної зафіксованості.

I. На суді. Першодрук у книзі «3 вершин і низин» (1887), с. 38–40. Зберігся автограф 22 останніх рядків (№ 231, с. 5).

Перший вірш циклу жанрово можна було б окреслити як полемічно загострений монолог-звернення. Сім восьмирядкових строф вірша фіксують виступ підсудного, який адресовано суддям. Художня умовність полягає в тому, що Франко не збирався виголошувати цього вірша в судовій залі і не надсилав його в письмовій формі своїм суддям. Вірш написано не для суддів, а для читачів поезії, яких автор сподівається переконати в правомірності своїх поглядів. Ця риторична двовекторність витворює ефект театральної сцени, на якій ліричний герой/підсудний з'ясовує свої стосунки з суддями перед глядачами в залі. З його промовляння зрозуміло, що в підсудного немає ілюзій щодо незалежності суддів («Таж ви і право – то одно / В одній машині колісце <...>» [т. 1, с. 52]), він не сподівається на їхнє милосердя, знає, що судді відчувають себе сильними і владними. І все ж підсудний сподівається, що судді, визначаючи провину спільноти правдошукачів, до якої себе зараховує, будуть дотримуватися закону.

Судді повинні відкрито визнати, що підсудні мають намір перетворити несправедливий суспільний лад на справедливий. Ліричний герой дещо наївно підказує суддям, що вони повинні говорити на суді і яким мав би бути вирок. Судді, на думку ліричного героя, повинні визнати, що суспільний лад підсудні збираються перевернути «Не зброєю, не силою / Огню, заліза і війни, / А правдою і працею, / Й наукою «<...>» [т. 1, с. 53]. Та у промовлянні підсудного міститься й погроза: «А як війна / Кривава понадобиться – / Не наша буде в тім вина <...>» [т. 1, с. 53]. Програма перетворення-перевертання суспільного ладу, як випливає зі слів підсудного, – цілком мирна, просвітницька. Її можна втілити, як здається підсудному, виявляючи перед людьми правду, працюючи і поширюючи наукове знання про світ, впроваджуючи на користь суспільства наукові відкриття. До війни перетворювачі суспільного ладу теж готові, та вина за її розв'язання лежатиме не на них. У вірші їх не названо ні соціалістами, ні революціонерами, а лише займенником «ми», Вірш починається і закінчується протистоянням підсудного («я») і суддів («ви»), а з третьої і до сьомої строфи побудований на протистоянні підсудного і його побратимів («ми») і суддів («ви»). Відбувається стрімке збільшення прихильників підсудного, на боці якого, крім вибраного кола його побратимів, можуть опинитися мільйони звичайних людей. Їм немає чого втрачати, адже, за наказом можновладців, трудящі люди однаково проливають свою кров не за свої інтереси. До значного побільшення прихильників суспільних змін можуть призвести власне правда, праця і наука. Якщо судді визнають, що підсудні відверто декларували свої переконання і діяли згідно з ними задля суспільного добра, тоді не потрібно буде виявляти до підсудних особливої милості. Вистачить визнати їх невинними. Такий висновок не озвучується, та випливає з усього промовляння ліричного героя.

Риторичне обрамлення вірша творить дієслово «судить», воно стоїть на початку першого і останнього рядків поезії. Його загальне значення полягає у проханні-вимозі справедливого суду. У другій строфі це прохання-вимогу повторено чотири рази, у третій і наступних строфах подано через дієслово «скажіть», яке сприймається як контекстуальний синонім до слова «судить». Ліричному героєві йдеться про те, щоб судді мотивували, озвучили, оприлюднили своє рішення щодо підсудного (підсудних), логічно його обґрунтували. В уявленні ліричного героя суд – це інституція, де все ж таки переважає раціонально-логічний підхід і покарання за порушення закону чітко визначається відповідними правовими кодексами. У біографічному вимірі таке сподівання виявилось не марним: за рішенням суду Франка звільнено 10 червня 1880 року, хоча немає жодних свідчень, що на це мав якийсь вплив вірш «На суді», написаний 30 квітня 1880 року.

Вірш написано чотиристопним ямбом за схемою римування *a'b'c'b'd'e'f'e'* (непарні рядки незаримовано, парні заримовано). Дактилічні рими (знаєте / тримаєте) подекуди переходять у дактилічно-чоловічі (тяжче ще / колісце) і чоловічі (цілий / німий), що збагачує ритмічний малюнок вірша і переакцентує риторичну спрямованість від прохання до вимоги.

II. Милосердним. Першодрук у книзі «3 вершин і низин» (1887), с. 40–42. Збереглися чернетка вірша (№ 239, с. 10) та уривок чистового автографа від слів: «І хто ж вам право дав таке...» (№ 231, с. 5). Рукопис № 239 датований «Стрий, 12. VI». Під неповним автографом – та сама дата.

Другий вірш циклу теж має жанрові ознаки ліричного монологу-звернення. Ліричний герой звертається до неконкретизованих осіб, які надали йому «дар непрошений». Читач може лише здогадуватися, у чому полягав той дар. Можна припустити, зважаючи на місце і дату

написання вірша, що акт милосердя пов'язаний зі звільненням Франка з-під арешту. Не виключено, що авторові вірша було надано матеріальну допомогу, про яку він не просив, і це стало імпульсом до написання цієї поезії. Так чи так, з вірша випливає, що ліричному героєві завдано глибокої образи, і це єдине, що можна з певністю твердити.

У першій строфі ліричний герой перебуває у стані, близькому до смерті, порівнює себе з черв'яком, затоптаним «в багно життя <...>» [т. 1, с. 53], зі старцем, у якого похилий і нужденний вид. Та все ж непрошений дар «милосердних» викликає у нього не вдячність, а гнів.

У другій строфі все ж окреслено різницю між першим-ліпшим злидарем і ліричним героєм: старець випрошує милостиню, а ліричний герой її не просить, хоч і отримує. «Милосердних» іронічно означено як добрих, чесних, щирих. Та вони, переконаний ліричний герой, принижують його, виявляючи непрошене милосердя. Для ліричного героя була б прийнятнішою і звичнішою байдужість, ніж милосердя.

Третя строфа подає загальний портрет «милосердних» (їхні обличчя щасливі) поряд з портретними деталями ліричного героя, названого у цій строфі «пролетарем»: «В кого уста безкровнії, / Погас в очах веселий жар / І одіж драна <...>» [т. 1, с. 54]. У цій і наступних строфах Франка, означивши словом «пролетар» соціальний статус ліричного героя, переходить у його характеристиці від 1-ої до 3-ої особи. Ліричний герой перетворюється на ліричного персонажа, про якого можна вести мову більш об'єктивізовано.

Чого ж насправді хоче від людей, яких названо «милосердними», «пролетар»? Четверта строфа з'ясовує: «Хто знає, / може, слова лиш / Прихильного від вас він где, / А може, найвдячніший вам / За ваше мовчання буде?» [т. 1, с. 54]. Отже, прихильного слова не було, а був непрошений дар, ймовірно, матеріальний. Та все-таки прихильне слово

було очікуваним, а ще бажанішим було б мовчання тих таємничих «милосердних», яких Франко добре знає, та не розкриває їхніх імен у вірші. Можна припустити, що ліричний герой не зумів відмовитися від непрошеного дару, необачно прийняв його і аж потім негативно відреагував на нього. Франко, представлений у вірші ліричним героєм, зрозумів, що «милосердні» трактують його як старця, жебрака тоді, як сам себе (в інших віршах циклу) він схильний трактувати як переслідуваного владою борця за прогресивні суспільні перетворення. Жебрак не може бути борцем, тому й з'являється самоозначення «пролетар» – той, хто ззовні нагадує жебрака, та внутрішньо – бунтівник. А бунтівник-пролетар «Не хоче милості, вважа / Пощочиною всякий дар» [т. 1, с. 54]. Вірш, починаючи з 2-ої строфи, містить запитальні речення, з яких повністю складаються 3-тя, 4-та і 5-та строфи. Запитання до «милосердних» – риторичні. Усі відповіді на них передбачаються як ствердні. Тому прикінцеве запитання «А може, за той дар, що в вас / Із милостивих рук пливе, / Він милість вашу дешево / І руки ваші проклене?..» [т. 1, с. 54] сприймається як попередження «милосердним». Він/пролетар у цьому вірші – згусток незадоволення, ледь стримуваного негативного ставлення, готового вилитися в неприховану агресію, прокляття. Причина такої реакції – в неналежному трактуванні «милосердними» автора (ліричного героя, ліричного персонажа): «милосердні» його вважають старцем, жебраком, тоді як сам себе він схильний вважати пролетарем. Ставлення ліричного героя до суддів у попередньому вірші циклу більш виважене й емоційно стримане саме тому, що судді (принаймні в уявленні ліричного героя) трактують його як порушника суспільного ладу, тобто як особу, з якою доводиться рахуватися. Ліричний герой знає, що з жебраками у суспільстві не рахуються, хоча й вділяють їм милостиню. Такий статус його не влаштовує.

Вірш «Милосердним», як і перший вірш циклу, написано восьмирядковою строфою чотиристопним ямбом за схемою римування а b c' b d' e f' e (непарні рядки не заримовано, парні заримовано), в якій поєднано заримовані чоловічі клаузули з незаримованими дактилічними. Ритмічний малюнок збагачено пірихіями завдяки вживанню чотирискладових слів (напр., затоптаний, оскорблений, унижений, непрошений).

III. Semper idem! (Завжди те саме – лат.) Першодрук у книзі «З вершин і низин» (1887), с. 42–43.

Цей вірш за жанром близький до агітаційної лірики. У ньому звучить заклик долати опір, який гальмує рух правдолюбців до мети. Початкові три строфи складаються з суцільних гасел. У першій строфі гасла подано у формі складносурядного речення, яке побудоване з трьох односкладних інфінітивних частин. Інфінітивні форми (перти, плисти, нести) вказують на те, що дія стосується всіх часів і, ймовірно, багатьох осіб, а не лише особи ліричного героя, який безпосередньо так і не з'являється у тексті вірша. Ці гасла – версії приказок («Против рожна перти, / Против хвиль плисти <...>»), євангельська алюзія («Сміло аж до смерти / Хрест важкий нести!» [т. 1, с. 54]). У другій строфі, як і в першій, двічі повторено прийменник «против», та головним членом речення замість інфінітивної форми виступає іменник. Друга строфа складається з трьох речень, перше з яких («Правда против сили!») – називне, друге – з пропущеним дієсловом, значення якого вловлюється в іменнику («Боєм против зла!», пропущено дієслово «йти», тому іменник «боєм» набуває ознак головного члена речення, хоч і вжитий в орудному відмінку), третє – називне, з головним членом, наближеним до підмета, – «слова» («Між народ похилий / Вольності слова!»). Третя строфа містить незвичну синтаксичну конструкцію, в якій замість підметів ужито звертання: «З світочем науки /

Против брехні й тьми – / Гей, робучі руки, / Світлії уми!»
За змістом тут замість вигука «гей» могли б бути дієслова «з'являються», «прибувають». Та будь-яке уточнення руйнує те, що закладене у змісті строфи: поєднання робучих рук і світлих умів зі світочем науки против брехні й тьми **поки що не відбулося**, та ліричний суб'єкт (той, хто виголошує ці слова-гасла) сподівається на таке поєднання в найближчому часі. Тому дієслова вжито у неозначеній формі (в першій строфі) або ж пропущено в двох наступних строфах-гаслах. Синтаксична неповнота передає високу емоційність закликів і водночас опір, який виникає внаслідок руху проти течії. Синекдоха «руки» і «уми» пов'язує в одне ціле фізичну і розумову праці. Якщо висловлене у першій строфі стосується перш за все окремої людини, то висловлене у третій строфі стосується багатьох. Кількість правдолюбців і борців за волю стрімко зростає, принаймні в межах вірша. У четвертій строфі з'являється займенник «ми» (в давальному відмінку), вжитий у підрядній частині складнопідрядного речення. Така синтаксична конструкція різко контрастує з попередніми односкладними реченнями. У ній в ролі підметів (залізо, самодур) виступають конкретні поняття, яким протиставлено абстрактні – правду й волю. Та залізо (холодна зброя) не становить загрози правді і волі, бо воно «ще не вродилось» – таке, що здатне за наказом самодура зарізати нетілесні речі, якими є правда й воля. Як складнопідрядне речення мети оформлена і п'ята (остання) строфа вірша, в якій головна частина майже тотожна головній частині попереднього речення: «Ще той не вродився / Жар <...>». Підрядна частина з'єднана з головною сполучником «щоб», як і в попередньому реченні. Слово «жар», яке виступає в ролі підмета, позначає небезпечну для тілесних речей матерію, здатну їх спалити. Та безтілесним сутностям (вічному ділові духа) жар нічим не загрожує. Матеріальне не загрожує нематеріальному, духовому, і в цьому полягає

віра Франка, який став на бік духового. Дві останні строфи – афористичні, сенс висловленого в них нагадує ідею «Вічного революціонера»: дух неможливо знищити матеріальними засобами. В останній строфі асоціативно виринає картина спалення єретика, діло якого («діло духа») не може згоріти разом з його тілом. Паронімія слів «діло» і «тіло» підкреслює перетікання життєвої енергії окремої особи в процес неминучого суспільного оновлення.

Ліричного героя, винесеного за межі тексту і тотожного в цьому випадку з автором, уважний читач сприймає як правдомовця, носія неперехідних знань. Він знає, що правда напругу пов'язана з волею, що є алюзією до слів Ісуса: «<...> і спізнайте правду, і правда визволить вас» (Йо. 8, 32).

Вірш написано чотирирядковою строфою в ритмі тристопного хореза з усіченим складом у парних рядках за схемою римування AbAb. У четвертій і п'ятій строфах зникає рима у непарних рядках, натомість парні рядки нарощують по складові і закінчуються жіночими клаузулами, змінюючи схему римування на ABCB. Усі речення вірша – окличні на відміну від численних питальних речень у попередньому вірші циклу.

IV. Ідеалісти. Першодрук у книзі «З вершин і низин» (1887), с. 44.

Четвертий вірш циклу подає у чотирьох катренах гротескно оповідь, яку можна вважати за жанром близькою до байки, про уявний і дійсний стан речей у світі. Ідеалістів (тих, хто уявне трактує як дійсне) Франко недвозначно порівнює з черв'яками, які, проживаючи свій вік у болоті під перегнилим пнем, мають хибні уявлення про сонячне проміння. Сонце, яке у снах ввижається черв'якам, – безпечно, дарує їм надію на вічну радість (натяк на обіцяне християнам Царство Небесне і вічне життя у ньому). Та черв'якам насправді подобається жити в цілком матеріальному, а не ідеальному, болоті, де

гарно мріється про потойбічне сонце. Тому остаточний вислід їхніх міркувань такий: «так є найліпше, як є <...>» [т. 1, с. 5]. Вони – пасивні, не прагнуть змін. Катастрофічні зміни приходять незалежно від них: люди відвалюють пень і підставляють черв'яків під палюче проміння справжнього сонця, від якого вони гинуть. Помираючи, черв'яки клянуть «убійчеє світло». Ця байка трактує ідеалістів/черв'яків як істот, що перебувають у полоні ілюзій. Порівняння ідеалістів з черв'яками здійснюється не напряду, а завдяки заголовкові. Жодного разу слово «ідеалісти» не вжито в самому вірші. Та вірш має на меті образити і викрити саме тих, кого названо в заголовку цим беземоційним словом, звівши їхнє життя та їхні уявлення до рівня черв'яків. У вірші достатньо епітетів, які підсилюють нищівну характеристику болотного (провінційного) існування, викликають огиду до такого трибу життя вже з першого рядка: «Під пнем перегнилим в болоті гнилому / Вертається, клубляться дрібні черв'яки <...>» [т. 1, с. 55]. Подію, що знищила це кублице, можна розтлумачити як прихід правди, який для ідеалістів/черв'яків виявився вбивчим. З вірша випливає, що ідеалістичні (ілюзорні) уявлення народжуються лише в середовищі, від'єданому від правди життя, символом якої є сонце. Як тільки в таке середовище проникає світло правди, гинуть хибні уявлення разом з їхніми носіями. Провінційне/болотне животіння подвійно відразливе, бо породжує солодкаві мрії про вічну радість, у якій болотні черв'яки «золотом сяють». «Інтелектуальна» діяльність черв'яків випливає з їхніх снів. Побачене у снах вони «складали в системи», а поза тим «Читали промови, співали поеми / Про гарне, щасливе в болоті життє» [т. 1, с. 55]. Ідеалісти/черв'яки таки розрізняють сон і яву, та не відчувають ницості свого болотного животіння, а навпаки – вважають його гарним, гідним оспівування. Та саме сховок у болоті під пнем – найвідповідніше місце для таких істот. З огляду на це вони мають усі підстави вважати своє

життя гарним і щасливим. Авторів вони не симпатичні, і тому він не виявляє до них жодного співчуття, змальовуючи їхню загибель. Зміни, які призводять до смерті черв'яків (відвалювання людьми гнилого пня), – неминучі. Читає розуміє, що йдеться про стрімке (революційне) оновлення соціального устрою, внаслідок якого відійде в минуле старе провінційне життя-гниття. Соціальні катаклізми, породжені ХХ ст., підтвердили передбачення Франка щодо знищення традицій тих чи тих провінцій. Та це відбулося аж ніяк не внаслідок перемоги прадиного світогляду (з'яви справжнього сонця), а завдяки насильству і насаджуванню серед уцілілих провінціалів ще фальшивіших уявлень, ніж уявлення «ідеалістів».

Так чи так, а вірш попереджає читачів, що комфортне для декого болотне життя може раптово закінчитися. У підтексті байки відчувається напучування Франка своїм землякам: не будьте черв'яками, не живіть ілюзіями.

Вірш написаний чотиристопним амфібрахієм за схемою римування AbAb (усічено на один склад четверті стопи в парних рядках).

V. «Всюди нівечиться правда...». Вперше надруковано в журналі «Світ» (1881, № 2, с. 29). Збереглося два автографи: № 227, с. 9, без першої строфи, і № 226, с. 9.

П'ятий вірш циклу – монолог-звернення до побратимів-однодумців. У світі, як стверджує поет уже в першому рядку вірша, повсюдно панує брехня. Оплот (сховище) правди – в серцях братів, адже твердиня сердець, як сказано у 3-ій строфі вірша, «Твердша від сталі твердої, / Сто раз тривкіша, ніж мур <...>» [т. 1, с. 56]. У такому сховку правда зберігається довгі роки, «з поколінь в покоління». Її з'ява у світі нагадує прихід весни, і це споріднює цей вірш з деякими віршами циклу «Веснянки». Як після зими обов'язково приходить весна, так і після панування у світі брехні прийде панування правди. Її непомітне перебування в серцях побратимів-правдолюбців Франко порівнює зі

зимовим деревом, яке навіть в морози пускає «коріння нове», хоч здається мертвим. З'яву правди у світі Франко порівнює з підземним джерелом, яке раптом «Трисне ключем з-під скали», – алюзія до чуда, вчиненого пророком Мойсеєм, коли той своєю палицею добув воду в пустелі зі скали Хорив (Вих. 17. 3-6). Та поки що правда змушена переховуватися, чекаючи свого часу. Брехня ж відкрито панує у світі. Її подано в образах «громів і бур», лютого валу лицемірства і зла. У цьому вірші Франко не з'ясовує, в чому полягає правда, а в чому – брехня. Він лише наголошує, що з сердець братів-правдолюбців правда перейде у світ, коли настане відповідний час. Етична картина світу – чорно-біла, без напівтонів. Правду пов'язано з вибраними людьми, алюзією – з апостолами, брехню – зі стихійними силами природи і зимовим завмиранням. Підтекст вірша натякає на те, що правду потрібно берегти, не виносити її у світ, в якому панує брехня, передчасно. Це суперечить євангельській настанові звітувати правду, виявлену словом і життям Ісуса Христа, відкрито і за будь-яких обставин.

Вірш написано тристопним дактилем з усіченими третіми стопами (на склад у непарних рядках і на два склади у парних) за схемою римування AbCb. Наскрізність ідеї пророцтва правди у світі передано алітерацією «р», проведеною між словом «правда» в першому і останньому рядках вірша. Це слово також вжито у другій і четвертій строфах – загалом чотири рази на шість строф вірша. Слово «брехня» трапляється лише раз, у першій строфі. У четвертій строфі маємо контекстуальні синоніми до слова «брехня» – «лицемірство», «зло». Правда – незмінна і єдина, брехня – мінлива і різноманітна.

VI. Супокій. Першодрук у книзі «3 вершин і низин» (1887), с. 50. Збереглося два автографи (№ 193, с. 45; № 227, с. 10).

У цьому вірші з'ясовується, в яких випадках супокій (мир) є добром, а в яких – злом. У першій строфі

стверджується, що супокій підходить супокійним (мирним) часам, а той, хто в час війни кличе до супокою, прирівнюється до зрадника і боягуза. З цією думкою можна посперечатися, адже миротворці в час війни виявляють не меншу мужність, ніж ті, хто рветься до бою. Вони йдуть проти течії, намагаючись зупинити кровопролиття. Та й одне з блаженств Нагірної проповіді Ісуса Христа – саме про миротворців: «Блаженні миротворці, бо вони синами Божими назвуться» (Мт. 5, 9).

У другій строфі засуджено розпалювача війни, коли між народами панує згода, і вони разом працюють, «щоб природі / Вирвать тайну не одну <...>» [т. 1, с. 57], – правду кажучи, це досить оптимістична картина мирного часу. Друга строфа розвиває думку, висловлену в першій строфі: в час війни варто воювати; в мирні часи варто працювати, а не закликати до війни.

У третій строфі парадоксальним чином поєднано тези попередніх строф у формі риторичного запитання: чи випадає зберігати «святий спокій», коли «в робучу пору / В нашу хату і комору / Закрадаєсь лиходій <...>?» [т. 1, с. 57]. Таку ситуацію можна трактувати прямо – як непрошений візит хатнього злодія, а можна й дещо ширше – як зовнішню агресію, що загрожує спільноті співгромадян, нації, країні. Поет підводить читача до думки, що нападникові потрібно дати відсіч. Це суперечить відомим словам Ісуса, який вважав, що зло може бути переможене лише ненасильницькими методами: «Ви чули, що було сказано: Око за око, зуб за зуб. А я кажу вам: Не противтеся злому. Хто вдарить тебе в праву щоку, оберни до нього й другу» (Мт. 5, 38–40). Супокій у цьому вірші виступає антитетичним поняттям до війни, бою, оборони власної домівки, спільноти, країни. Та війни припиняються не лише внаслідок перемоги однієї з воюючих сторін, а й за обоюсторонньою згодою суперників. Поет не розглядає такий варіант і радить поборювати

ворога-лиходія без перемовин про мир, якщо вже дійшло до сутички. Ймовірний перебіг такого поборювання зобразив В. Стефаник у новелі «Злодій» (1900), описавши як зло заволодіває добропорядними хліборобами, які зважилися на самосуд. Справа виглядає складнішою, якщо накладати ситуацію зі злодієм на ширше соціальне тло. Адже лиходій закрадається, «Щоб здобуток наш розкрасти, / Ще й на нас кайдани вкласти <...>» [т. 1, с. 57]. Мир у такому випадку означає згоду на поневолення спільноти, втрату не лише власності, а й свободи. Займенник «наш», вжитий у третій строфі, долає роз'єднаність «я»-поета, який промовляє (пише), і «ти»-читача, який читає, об'єднуючи їх у з'єдинене «ми» проти спільного ворога-лиходія. Супокій спільноти неможливий у стані поневолення. Боронячи майно і свободу спільноти від агресора-лиходія, «ми» боронимо і супокій (мир) спільноти. Саме такий аргумент спрацьовує, якщо читач перебуває у статусі вільної людини, забезпеченої певним майном. Пролетар, ліричний герой циклу, майном не володіє, а своєю свободою готовий підважити несправедливий суспільний устрій, закликаючи поневолених до боротьби. З огляду на це вірш «Супокій» міг би бути й поза циклом «Думи пролетарія», як у першому виданні книги «З вершин і низин» (1887). Він був написаний пізніше, ніж інші вірші циклу (15 липня 1883 – на три роки пізніше від більшості віршів) і дещо випадає з «пролетарської» парадигми циклу. Ліричне «ми» у цьому вірші – це господарі, яким є що втрачати, а не пролетарі.

Вірш написано чотиристопним хореем за схемою римування AbCCb (рядки з чоловічими клаузулами усічено на один склад) у першій строфі та AAbCCb у другій і третій строфах.

VII. Товаришам. Першодрук у книзі «З вершин і низин» (1893), с. 44–45.

У цьому вірші-посланні Франко закодує факти власної біографії в образах, алюзійно пов'язаних з Новим

Завітом. Після першого арешту і судового процесу в січні 1878 р. Франка виключили з «Просвіти», заборонили відвідувати засідання гуртка «Руська бесіда», позбавили членства у товаристві «Дружній лихвар» [Див.: 1, с. 188]. Про подібні заходи добропорядних представників суспільства ліричний герой попереджає своїх товаришів у першій октаві.

Друга октава – про суди й ув'язнення, фізичні та моральні переслідування, що випадають на долю товаришів ліричного героя. Завдяки дієслівним безособовим реченням образ переслідувачів залишається нез'ясованим. Про них відомо лише те, що їх багато і вони достатньо сильні, щоб ранити «М'якеє серце ваше, мов тернами» [т. 1, с. 57] – алюзія до страстей Ісуса Христа.

Третя октава з'ясовує причину переслідувань: товариші ліричного героя, обстоюючи правду, пішли до бою проти брехні. Тут відчутний перегук з посланням Т. Шевченка «І мертвим, і живим <...>». (У Франка: «Щоб брата і в найменшому пізнали <...>»; у Шевченка «Обніміте ж, брати мої, / Найменшого брата <...>»; заклик Франка «Борітеся!» – пряма цитата з поеми Т. Шевченка «Кавказ»: «Борітеся – поборете <...>»).

Прикінцеві чотири рядки вірша – заклики ліричного героя, скерування до дії, адресоване товаришам, яких покликано і боротись, і терпіти за правду. Ліричний голос заохочує їх до глобального перетворення світу: «По всій землі / Рівняйте стежку правді!» [т. 1, с. 58]. Ці слова перегукуються зі словами пророка Ісаї, якими промовляв до своїх слухачів Йоан Христитель: «Готуйте путь Господню, вирівняйте стежки його» (Лк. 3, 4). Місія товаришів нагадує працю хлібороба, що виполює бур'ян і засіває лан житом (застосовано біблійний паралелізм: бур'ян – брехня; жито – правда): «Де застали / Лиш гложжя, терня, там по вас нехай / Зазеленіє жито, наче гай» [т. 1, с. 58].

У тексті вірша ліричний суб'єкт про себе самого нічого прямо не сповіщає; незрозуміло, звідки він надсилає своє послання і чому товариші здійснюватимуть свою місію без нього. Про самих товаришів можна сказати лише те, що раніше вони таки були допущені до зібрань захисників старих порядків, мали «добру славу», та в майбутньому будуть оббріхані та вигнані. Зміна їхнього суспільного статусу настільки стрімка, що сприймається як невмотивований удар долі. Тут знову відчувається алюзія до тих віршів Нового Завіту, де Ісус попереджає своїх учнів про переслідування за Його ім'я: «Вас ненавидітимуть усі за моє ім'я, але хто витриває до кінця, той спасеться» (Мт. 10, 22). У вірші Франка передбачено, що правдолюбців переслідуватимуть «лицарі гордії» неправедного світового устрою, вводячи в оману «людей-братів», налаштовуючи їх проти оббріханих товаришів.

Вірш написано п'ятистопним ямбом з нечастими ненаголошеними стопами (пірихіями) за схемою римування аВаВаВсс (перша і третя строфи) і AbAbAbCC (друга строфа), як цього вимагає строфічна форма октави.

VIII. «Не люди наші вороги...». Вперше надруковано в журналі «Світ» (1881, № 8-9, с. 156). Зберігся автограф: № 231, с. 1.

Восьмий вірш циклу – повчання, адресоване побратимам-правдолюбцям. Тут роз'яснено та проілюстровано, що ворогом тих, з ким солідарний ліричний герой, варто вважати не конкретних людей, а несправедливі суспільні відносини, що їх поневолюють. Залежність людей від зовнішнього суспільного зла передано в образі весняної повені, яка перекочує каміння (друга строфа), незримих пут, які скручують «сильних і слабих» (третья строфа), міфічного Лаокоона, обвитого зміями (четверта строфа). «Ми» у цьому вірші тотожне спільноті товаришів (вірш «Товаришам»), побратимів (вірш «Всюди нівечиться

правда <...>»), однодумців (вірш «На суді»). Перший рядок вірша асоціативно пов'язаний з рядками Т. Шевченка «Не так ті вороги, / Як добрії люди <...>», хоч у вірші Шевченка зло діє таки через «добрих людей», а не через суспільні відносини. У Франка маємо чітке протиставлення двох якісно відмінних спільнот («ми» і «вони», правдошукачі і решта суспільства), яке Франко намагається подолати, вказавши на негуманні суспільні відносини як на джерело зла. Як відомо з поеми Гомера, не Лаокоон подолав змії. Та суспільний устрій, що поневолює людей і змушує їх чинити зло, – приречений, вважає Франко. Використовуючи образ Лаокоона, що бореться зі зміями, Франко намагається перемінити давню міфологему і закінчує вірш запитанням, у якому висловлює надію на визволення людей і знищення нелюдських суспільних відносин: «Ох, і коли ж той скрут страшний / На тілі велетня порветься?» [т. 1, с. 58].

Вірш написано чотиристопним ямбом за схемою римування аВаВ.

IX. «Не довго жив я в світі ще...». Першодрук у книзі «З вершин і низин» (1893), с. 46.

Передостанній вірш циклу – лірична рефлексія 24-літнього поета з приводу свого життя. У вірші помітне розмежування «я»-героя і самого життя, джерела різноманітних дарів-«давань». Дієслово «дало», яке відіграє роль присудка до підмета «життє», вжито сім разів (зустрічається у всіх строфах, крім останньої, п'ятистрофогого вірша). Життєві «давання» – цінні. Серед них – пізнання добра, правди, знайомство зі світом науки, бажання працювати. Життя, як стверджує ліричний герой, «Дало мені пізнати добро, / Дало побачити світ науки, / Бажання правди у душі / І дві тверді робучі руки» [т. 1, с. 59]. Слова «наука», «правда», «руки» алюзіjno пов'язують цю строфу з мініатюрою Т. Шевченка «І день іде, і ніч іде...». Відмінність полягає у тому, що ліричний герой Шевченка

дивується, «Чому не йде / Апостол правди і науки», а ліричний герой Франка відчуває себе таким апостолом. Та йому не чужі й любовні почування, як про це засвідчено у третій строфі. Любов, якою його обдарувало життя, виявилася взаємною, та нещасливою. Про це життя попереджало ліричного героя, промовляючи до нього такими словами: «Сій, хоч не твійов / Руков пожате буде жниво!» [т. 1, с. 59]. Тут життя персоніфікується в «давателя» земних благ, та в останній строфі знову стає абстрактним поняттям. У попередніх строфах діяло саме життя, ліричний герой лише обраховував життєві «давання», які йому перепали, зокрема й сильних ворогів, і прихильників, щоправда, прихильних до себе самих. В останній строфі життя передає роль підмета ліричному героєві. Він цінує «Малюю мірку мук і болю», котрі він прийняв «в сім життю / За правду, за добро, за волю» [т. 1, с. 59], трактує випробування як найбільшу цінність. Ліричний герой свідомо приймає, а не відкидає, муки і страждання, а тому виявляється здатним до самопожертви. Ліричний герой знає, що життя завдає живим істотам багато страждань, тому ті випробування, що перепали йому, називає малою міркою. Страждання – особливо цінні, бо ліричний герой свідомо прийняв їх за відстоювання найважливіших цінностей. Таке трактування страждань вкорінене саме в християнському віровченні.

Вірш написано чотиристопним ямбом за схемою римунання аВаВ (у другій строфі – аВсВ). Трапляються неточні (ще – життє) та тавтологічні (котрі – котрі) рими.

Х. «Ви плакали фальшивими сльозами...». Першодрук у книзі «3 вершин і низин» (1893), с. 46–47. Зберігся автограф, що становить відмінну від опублікованої в книзі редакцію вірша: № 231, с. 3.

Останній вірш циклу написаний за кілька днів до суду, який постановив звільнити Франка з-під арешту, у формі

звернення до співчувальників, що нещиро оплакують ліричного героя. Фальшиве співчуття адресатів звернення споріднює їх з фальшивими добродійцями з вірша «Милосердним». Жалість співчувальників – безплідна, бо ніяким чином не допомагає ліричному героєві, що потрапив у біду. З вірша випливає, що на допомогу ліричний герой все ж розраховував, тоді як у вірші «Милосердним» він обурюється з приводу непрошеної допомоги. Можливо, саме тому Франко між цими віршами розмістив сім інших віршів циклу, адже бажання ліричного героя у цих подібних за змістом віршах виявляються аж надто амбівалентними. «Ви»-співчувальники трактують його як загиблого: «3 дороги марно збився / І згиб!» [т. 1, с. 59], а перед тим – як дурного і фантазера. Інші «ви»-співчувальники у бідах ліричного героя винуватять «погане товариство» і сліпу віру в «мрії-ідеали». Співчувальники не так співчують, як звинувачують, виносять присуд, виявляють нерозуміння прагнень ліричного героя послужити правді і волі. Дехто з них байдужий до його долі («Пішли – хто на обід, хто в карти грати <...>»), дехто, виконуючи свої службові обов'язки, пішли «судить запертих в криміналі <...>», тобто вершити долю таких, як ліричний герой. Останні слова і вірша, і циклу загалом – «А я лишивсь під тином умирати.» [т. 1, с. 59] – свідчать про стан покинутості, відкинутості суспільством, у якому в підсумку опинився ліричний герой. Вірш сповнений безнадії і контрастує з тими віршами циклу, в яких ліричний герой перейнятий вірою у відстоювання правди, у побратимів-однотумців, у неминуче утвердження справедливого суспільного устрою. У цьому вірші ліричний герой – самотній, хоч нібито і має співчувальників. Та вони трактують його як загиблого. Та й сам себе ліричний герой вважає приреченим на смерть. Розміщений наприкінці циклу вірш витворює «ефект зворотної дії»: звинувачення співчувальників обертаються

проти них самих, адже покинутий усіма і приречений на смерть ліричний герой не загинув, а спромігся вижити і розповісти правду про фальшивих співчувальників.

Вірш написано п'ятистопним ямбом з доданим складом наприкінці кожного рядка за схемою римування АВАВ. Третій рядок другої строфи містить на одну стопу більше.

Список літератури

1. Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886) / Я. Й. Грицак. – К.: Критика, 2006. – 632 с.
2. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / М. М. Челецька – НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка; відп. ред. М. З. Легкий. – Львів, 2007. – 307 с. – (Франкознавча серія. – Вип. 9).

ЖИДІВСЬКІ МЕЛОДІЇ

«Жидівські мелодії» – цикл різножанрових поетичних творів, передостанній у книзі «З вершин і низин» (1893). Містить вісім творів, два з яких – «Самбатіон» і «Пір'є» – були опубліковані як диптих у першому виданні книги «З вершин і низин» (1887) під назвою «Жидівські мелодії». Ці дві поезії разом з віршами «Асиміляторам» і «Заповіт Якова» були вилучені з ЗТ, у т. 1 якого надруковано лише чотири з восьми поезій циклу – «Сурка», «У цадика», «З любові», «По-людськи». Вилучені поезії надруковано у другому додатковому до ЗТ томі (т. 52). Назва циклу алюзійно перегукується з назвами відповідних циклів поезій Дж. Байрона і Г. Гейне.

Усі поезії циклу написані з голосу (голосів) непоіменованих і поіменованих персонажів-євреїв. Чотири поезії циклу мають виразні жанрові ознаки віршованого оповідання («Сурка», «У цадика», «З любові», «По-людськи»). Про жанрову приналежність інших поезій циклу М. Челецька пише: «“Самбатіон” згідно з авторовим визначенням, – казка, “Пір'я” – пісня, “Асиміляторам” – послання, “Заповіт Якова” – тестамент <...>» [2, с. 142].

«Самбатіон» і «Пір'є» виникли як реакція Франка на занепокоєння галицьких євреїв погромами на підросійській Україні 1881 р., викликаними вбивством терористами-народовольцями російського імператора Александра II. З цього приводу Я. Грицак зауважує:

«Влітку 1881 р. по південних українських губерніях Російської імперії пройшла хвиля антеврейських погромів, спричинених чи спровокованих убивством Александра II. Російські погроми 1881 р. становили водорозділ в історії євреїв Східної Європи. Вони дали поштовх, з одного боку, масовій еміграції російських євреїв до Західної Європи і

Північної Америки, з другого боку – сіонізму як відповіді на ріст антисемітських настроїв. Погроми 1881 р. вплинули і на Галичину. Частина євреїв із Росії по дорозі на Захід затрималася у Галичині й залишилася тут – що дало привід до нового обговорення єврейської тематики. І євреї, і неєвреї чекали повторення тут тієї хвилі насильства, яка прокотилася південними російськими губерніями» [1, с. 350–351].

В автокоментарі до диптиху Франко розповідає про те, як виник задум «Жидівських мелодій»:

«Після звісних жидівських погромів на Україні в р. 1881 панувало між нашими жидами, особливо на Підгір'ю, велике занепокоєння. Носились дивовижні слухи, тривожні оповісті, зловіщі пророкування. Жидівські людові співаки складали навіть пісні о тих фактах, то гумористично висміюючи жидівську тривогу, то наслідуючи тон давніх псалмів і благаючи Єгови о поміч. Мені лучилося чути кілька таких пісень і оповідань. Особливо вразило мене сучасне принововлення звісної мені казки про кипуче море Самбатіон і пісня (жаль, що я не встиг її записати), зложена в жидівським жаргоні з повторюваною в кожній строфі апострофою до пір'я з розбитих жидівських перин. Оце й були сюжети моїх "Жидівських мелодій". Се не стільки твори моєї фантазії і вираз моїх поглядів на жидівську справу, скільки пам'ятка, рефлекс духового настрою підгірських жидів, викликаного протижидівським рухом українського люду» [т. 52, с. 792].

У кожному творі циклу прямо чи опосередковано присутня тема суду – від кримінального до Божого.

Самбатіон. Уперше опубліковано в журналі «Зоря» (1883. – № 3. – С. 39–40). Збереглися два автографи (№ 191 та № 227), датовані 1882 і 1887 рр. Дата під віршем – 1883. За жанром – це віршована легенда, яка починається з риторичного звертання до тих, хто гадає, що погромники євреїв на Україні перемогли. Ліричний голос не тотожний

голосові автора, належить, судячи з тексту поезії, єврейськості: «А я наперед вам те кажу, / Як в наших се письмах стоїть <...>» [т. 52, с. 25]. Він звертається до неєвреїв, але й не до погромників, яких у першій строфі названо «Отті, що в безумнім гніві <...>», а в другій – тими, що «Завчасно з побіди хваляться <...>». Ті, до кого звертається голос єврея-книжника, – його сучасники, яким відомо, що єврейська діаспора у багатьох країнах світу зростає. Причина цього зростання у вірші – фантастична: євреї заповзялися відшукати свого немирущого царя Давида, який живе біля моря Самбатіон. Починаючи з третьої строфи і майже до кінця вірша подано розповідь про те, як одного разу цар Давид порятував свій народ від тотального винищення безбожним царем-тираном, під владою якого опинилися вигнані з батьківщини євреї. Непоіменований у вірші цар-тиран поставив євреям умову, згідно з якою він запрошує царя Давида до себе на бенкет через сорок днів. Якщо єврейський цар Давид не з'явиться на бенкет, цар-тиран обіцяє віддати наказ вирізати у своєму царстві всіх євреїв. Свавільний цар переконаний, що бездержавні євреї вигадали собі немирущого царя-захисника і не зможуть забезпечити присутність старозавітного Давида на бенкеті. Далі події розгортаються таким чином. Євреї-посли прибули на берег кипучого моря Самбатіон, «Молились три ночі й три дні», підпливли слізьми, з яких утворилася крига, що вкрила «хвилі кипучі». По тій кризі послы перейшли на другий берег моря, де живе цар Давид. Минуло тридцять дев'ять днів з часу призначеної умови. На учту до царя-тирана зібралися «З цілого півсвіта царі» [т. 52, с. 27]. Кати пильнують євреїв у «тюрмах і мурах» «І гострять мечі та ножі». У 21-ій строфі спостерігаємо відхилення від звичного віршованого метра – тристопний амфібрахій у першому і третьому рядках перетворюється на чотиристопний. Наступна строфа сповіщає, що «учта скінчилась». П'яний цар-тиран «Жидів мордувати велить». Та раптом чується

гуркіт коліс – це в чорній кареті наближається цар Давид. З карети на землю опускає ногу зігнутий під вагою років сивий дід. Він торкається старечою ногою землі, і стається диво – «земля подається, / Немов полотно на воді» [т. 52, с. 28]. Царський двір з містом і всім царством ось-ось западуться під землю. Присутні на бенкеті царі благають царя Давида не ступати ще й другою ногою на землю, бо всі тоді загинуть. Дідусь усміхається, згоджується від'їхати, звідки приїхав, але натомість вимагає, щоб цар-тиран більше не переслідував євреїв. За те, що йому було відмовлено в гостинності, Давид обіцяє, що «прийде такий час, / Коли моє плем'я засяде / До царської учти між вас» [т. 52, с. 28]. Легенда закінчується афористично. Ліричний голос оповідача підсумовує: «Нещасне село те і місто, / Де в муках, в пониженню жид, – / І горе землі тій, як стане на неї / Обома ногами Давид» [т. 52, с. 29]. У передостанньому рядку маємо на одну стопу більше, що підсилює зміст застереження. Як написано в першій же строфі віршованої легенди, погроми цього разу відбуваються на Україні, тому зрозуміло, що саме Україна зазнає горя. Прихід царя Давида на землю, де євреї зазнають переслідувань, сприймається як акт відплати. Та Україною в час написання «Самбатіона» називали не Галичину, а частину Російської імперії, її південні губернії, – територію розселення єврейських громад, які опинилися під владою російського імператора після поділів Речі Посполитої. Історичні факти свідчать, що євреї в Російській імперії були дискриміновані, піллягали указам про межу осідлості, про право на лише певні види економічної діяльності, про рекрутські набори, про обмеження кількості євреїв серед гімназистів і студентів (стаття в російській Вікіпедії «История евреев в России», режим доступу: <http://ru.wikipedia.org>). Саме за царювання імператора Александра II становище російських євреїв покращилося. Вбивство імператора революціонерами-терористами спровокувало погроми єврейського насе-

лення і в українських губерніях, де були численні єврейські громади. Цим погромам потурали російські урядовці. Тому завершальні рядки віршованої легенди можна трактувати ширше – як застереження не лише підросійській Україні, а й усій Російській імперії. Як свідчать подальші історичні події, застереження єврея-книжника, від імені якого ведеться оповідь, здійснилося.

Джерело переказаної Франком легенди про приїзд царя Давида на бенкет до царя-тирана з-за моря Самбатіон – невідоме. У версії Франка помітні суттєві відмінності порівняно з єврейськими переданнями про ріку Самбатіон. Електронна єврейська енциклопедія (режим доступу: <http://www.eleven.co.il/article/13671>) з'ясовує, що Самбатіон – це легендарна ріка (а не море, як у Франка), яка в будні бурлить і кипить, а в суботні дні заспокоюється. Саме за цю ріку ассирійці переселили частину зниклих колін Ізраїля. Вони не можуть повернутися на батьківщину, тому що переправа через Самбатіон у суботу, коли ріку можна переплисти, було б порушенням закону, даного Богом ізраелітам через пророка Мойсея. У післяталмудичній літературі йдеться, що всі коліна Ізраїля знову з'єднуються, коли прийде Месія, який переведе зниклі коліна через ріку Самбатіон.

Вірш написано чотирирядковою строфою за схемою римування AbCb тристопним амфібрахієм із застосуванням характерних для оповідної манери фігур звертання оповідача до слухачів, повторів, утримування уваги несподіваним розгортанням сюжету.

Пір'є. Вперше опубліковано в журналі «Зоря» (1883. – № 4. – С. 57). Збереглися два автографи (№ 192 та № 227). Автограф № 192 (арк. 32 зв. – 33) датований 1883 р. перекреслено чорнилом, нижня частина аркуша відірвана. Дата під віршем – 1882.

У цьому вірші промовляє голос від імені колективного «ми» єврейської громади, яка зазнала погрому від

мужиків (селян). Чіткіше про національну належність погромників у вірші не сказано. Зі загального контексту можна припустити, що йдеться про українців або росіян. Не конкретизоване й містечко, де відбувся погром. Голос звертається не до погромників, а до пір'я «з жидівських перин» як до свідка немотивованої варварської розправи мужиків над євреями. Голос закликає пір'я не бути байдужим, а свідчити про злочини перед самим Богом, який винагородить свій вибраний народ за перенесені ним терпіння і муки і зішле помсту на його кривдників. Епіфорю «О пір'є з жидівських перин» закінчується кожна з десяти строф вірша. Як впливає з тексту, жертви погрому не бачать причин гніву мужиків, стверджують, що «грубі мужицькїі руки / Рвуть наше добро без причин <...>» [т. 52, с. 29]. Погромників названо «злыми юрбами», «варварами». Натомість себе жертви погрому називають людом «ізбраним», «найукоханим» сином Бога, про що «пір'є з жидівських перин» мусить Богові нагадати. А тому як відплату за терпіння і майнові втрати голоси жертв погрому просять Бога (це прохання звучить як вимога) через посередництво пір'я: «Хай дасть нам народ цей посісти, / Хай дасть нам помститись над ним <...>» [т. 52, с. 30]. Ці слова можна розглядати як ключові до трактування Франка єврейського питання. Після погромів, як це впливає з тексту вірша, євреї не збираються переселятися в цивілізованіші країни, а сподіваються, що в майбутньому підпорядкують своїй владі народ, представники якого брали участь у погромах, і за Божою допомогою помстяться йому. За погроми вина спадає на весь народ, а не лише на учасників погромів. Цей мотив тотальної помсти переходить з вірша «Самбатіон». Та у «Самбатіоні» єврейській громаді неназваного царства загрожувало цілковите винищення, а в «Пір'ї» йдеться про завдання матеріальної і моральної шкоди єврейській громаді лише одного містечка: «Весь город від краю до

краю – / Руїна одна, плач один!» [т. 52, с. 29]. «Грубі мужицькїі руки» нищать майно євреїв, розкидають єврейські хати, розбивають шинки, та ніде у вірші прямо не вказано на те, що погромники завдали євреям тілесних ушкоджень чи важили на їхні життя. З тексту вірша випливає, що євреї не чинять погромникам жодного опору, лише терплять і плачуть, та в майбутньому сподіваються, що їм вдасться помститися. Навряд чи ця помста буде адекватною («око за око, зуб за зуб»), адже закон Мойсея стосується лише одновірців, а не чужинців. Книги Старого Завіту свідчать про безоглядну жорстокість ізраелітів до іновірців (наприклад, Чис. 31. 13–18; І. Н. 10. 28–43). Закон Мойсея не передбачає милосердя до ворогів єврейського народу, прощення завданого ними зла, а потребує якнайпильнішого обліку злочинів і відплати у слушний час.

Вірш написано чотирирядковою строфою з перехресним римунням (AbAb) тристопним амфібрахієм. Формальна особливість – наскрізні рими до слова «перин», серед яких трапляються неточні: килим, терпим, ним. Наскрізність чоловічої рими підсилює загальний тон оскарження. «Пір'є з жидівських перин» набуває ознак живої істоти, може чути вимоги своїх зневажених господарів, бачити і запам'ятовувати злочини проти євреїв. Таке оживлення можливе лише після погрому, коли пір'я набуває здатність рухатися. На початку вірша рух пір'я – різноскерований, вверх і по горизонталі, рух-втеча з місця погрому. З 7-ої строфи рух пір'я стає сенсовним. Це рух до неба, до Бога задля найправдивішого свідчення про перебіг погрому. Три прикінцеві строфи розпочинаються часткою «хай», яка перетворює оскарження-голосіння на вимогу до Бога. Внаслідок погрому пір'я зазнає низки перетворень: з вмісту перини воно уподібнюється до снігу, до килима; як свідок злочинів летить до Бога з вимогою про покарання злочинців.

Асиміляторам. Уперше опубліковано у книзі «З вершин і низин» (1893. – С. 234–236). Дата під віршем –

19 вересня 1889. У цей час Франко перебував в ув'язненні у львівській тюрмі «Бригідки». Можна припустити, що поштовхом до написання цього, як і деяких інших віршів «бригідського періоду», було спілкування Франка зі співкамерниками-євреями і читання Мойсеєвого П'ятикнижжя, на форзацах якого і було записано більшість віршованих творів. Вірші «Асиміляторам» і «Заповіт Якова» поєднуються у внутрішньоцикловий диптих завдяки спільному персонажеві – старозавітному патріархові Якову, який від Бога отримав ім'я Ізраїль (Буття 32, 29), що згодом перейшло на його нащадків і стало іменем богообраного народу.

Вірш написано у формі послання від сучасних євреїв до тих недалеких політиків, які вирішили асимілювати, денаціоналізувати євреїв, «їх мову й закон розорити» [т. 52, с. 29]. Ліричний голос послання, як і у вірші «Пір'є», належить колективному «ми» єврейського народу чи уповноваженому говорити від його імені. «Ми» євреїв протиставлене «ви» асиміляторів через фігуру прямого звертання. Тон звертання – з'ясувальний, базований на бажанні переконати опонентів. Асиміляторам з'ясується причина марності їхніх зусиль: мові і закону єврейського народу притаманна давня і невичерпна сила, яка «від віків нас водила, / Мов стовп огняний через тьму» [т. 52, с. 30]. Водночас мова і закон євреїв – «щит від напору вражого» і «зв'язок, що час не порве» [т. 52, с. 30]. Порівняння сили мови і закону зі стовпом огняним нагадує про очолюваний пророком Мойсеєм вихід ізраелітів з Єгипетського краю, де вони перебували на становищі рабів. Патріарх Яків був тим, хто привів свій рід у Єгипет у час великого голоду на пропозицію свого сина Йосипа (у вірші – Осипа), правителя Єгипту, правої руки фараона. Якову йшлося про порятунок своєї родини від голодної смерті, і задля цього він готовий був визнати себе і своїх нащадків підданими фараона. У книзі Буття сини Якова визнають себе перед його лицем фараоновими рабами: «І сказав фараон до братів

його: "Яке ваше зайняття?" А вони відказали фараонові: "Пастухи отари раби твої, – і ми, і наші батьки".» (Буття 47, 3). Визнавши себе рабами фараона, брати Йосипа отримують дозвіл посісти землі країни Гошен, найкращі в Єгипті. Далі Книга Буття подає опис і самої зустрічі патріарха Якова з фараоном: «І привів Йосип батька свого, та й поставив його перед лицем фараоновим. І Яків поблагословив фараона. І промовив фараон до Якова: "Скільки днів часу життя твого?" А Яків сказав до фараона: "Днів часу мандрівки моєї – сто й тридцять літ. Короткі й лихі були дні часу життя мого, і не досягли вони днів часу життя батьків моїх у днях часу мандрівки їхньої". І Яків поблагословив фараона та й вийшов від обличчя фараонового» (Буття 47, 7–10). Невідомо, чи вклонився патріарх фараонові. Та двічі зауважено, що Яків поблагословив фараона – коли став перед лицем фараона і коли прощався – на знак шанобливого привітання і прощання. Про поклони чи вимогу поклонів Якова фараонові Книга Буття не згадує. Розмова фараона з Яковом точиться довкола віку патріарха, батька фараонового улюбленого урядовця Йосипа. В очах фараона Яків – носій родової мудрості, яка щедро передалася і Йосипові. Розмова фараона і Якова – це розмова володаря і мудреця, а не володаря і раба. У вірші «Асиміляторам» Франка цікавить інший аспект: бажання володаря вивищитися навіть над літньою людиною, нехтування володарем задля приписів церемоніалу приписами віри, встановленими для євреїв. Задля цього Франко вилучає мотивацію прибуття патріарха Якова зі своїм родом до Єгипту (пошук рятунку від голоду). У вірші візит Якова до фараона пояснено цікавістю фараона, бажанням володаря побачити батька Йосипа. Яків зі своїми синами прибувають на подвір'я фараонового палацу і розбивають перед палацом свої шатри. Міністрам фараона, а не синові Йосипу, як у Біблії, доручено запровадити старого патріарха перед лице фараона. Вони наказують Якову вклонитися фараонові до

ніг. Йосип у цьому епізоді відсутній. Яків на вимогу міністрів відповідає словами, які нагадують слова Ісуса Христа, якими Ісус відповідає на диявольську спокусу в пустелі під час сорокаденного посту: «Лиш Богу одному / Я звик віддавати поклін» [т. 52, с. 31]. Фараон, довідавшись про зятість Якова, вдається до хитрощів: наказує опустити вхід до своєї палати на рівень у півлюдського зросту і хоч у такий спосіб змусити обтяженого літами патріарха віддати йому поклін. Яків, зауваживши єгипетську хитрість, молиться до єдиного істинного Бога, і Бог роздирає, як павутину, стіну над входом. Патріарх з'являється перед фараоном «Спокійний і прямиий, немов / Та пальма в степу <...>» [т. 52, с. 32].

Переляканий фараон (тут Франко знову титулує його царем) припадає до ніг патріархові зі словами: «Великий твій Бог!». Після такого переконливого унаочнення дві останні строфи звучать як погроза асиміляторам єврейського народу, якого захищає Божа сила, поки євреї вірні своїй мові і вірі.

Біблійна оповідь і легенда, викладена у вірші, зберігають за Яковом його патріаршу гідність. У легенді Якову допомагає чудесне втручання Божої сили. У книзі Буття не йдеться про примусову асиміляцію євреїв як плату за дозвіл поселитися в Єгипті, хоч з плином часу вони таки опиняються на становищі рабів і переминюються. У вірші першим кроком до асиміляції міг би стати поклін Якова фараонові, оскільки це було б знаком прийняття іншої традиції, іншої поведінкової моделі. Оповідач легенди дотримується ортодоксальної позиції: жодні обставини не повинні спричинити порушення євреями Богом даного закону. Тому все, що свідчить про добровільну згоду синів Якова задля порятунку свого роду перебувати в Єгипті на становищі фараонових рабів, вилучено з легенди. Мова і закон у посланні «Асиміляторам» становлять нерозривну єдність, серцевину єврейської ідентичності, в якій «Якова, праотця нашого, / Незломнеє серце живе» [т. 52, с. 31].

Як і вірш «Пір'є», послання «Асиміляторам» написано тристопним амфібрахієм з деякими відхиленнями у схемі римування: AbAb (перша і друга строфи), A'bA'b (третя строфа) і AbCb (решта строф). Риторичну спрямованість послання винесено у заголовок вірша. Асимілятори – вороги єврейського народу, бо важать на найголовніше – на Божий захист, яким забезпечено народ Ізраїля, поки він зберігає рідну мову і дотримується Божого закону. Ліричний голос вдається до стратегії аргументованого переконування опонентів у помилковості їхніх намірів. Божа сила в чудесний спосіб впливає на перебіг подій і захищає Якова у безвихідній ситуації. Поняття «асимілятор» у цьому посланні не конкретизовано. Тому читач-українець з великою вірогідністю може відчутти себе адресатом послання, якщо воліє бачити своїх співвітчизників-євреїв такими, що не відрізнялися б від нього самого ні мовно, ні звичаєво. Саме до читача-українця, zagrożеного асиміляційними процесами, який погоджується з політикою денационалізації не лише свого народу, а й інших народів, звертається Франко голосом ортодоксального єврея.

Заповіт Якова. Уперше опубліковано у книзі «З вершин і низин» (1893. – С. 236–237). Дата під віршем – 20 вересня 1889. Цей вірш продовжує тему послання «Асиміляторам». Написаний від імені патріарха Якова, який звертається з передсмертним словом до своїх синів. Книга Буття подає, що спершу Яків звернувся до свого сина Йосипа, передчуваючи наближення смерті: «Не поховай мене в Єгипті! І ляжу я з батьками своїми, – і ти винесеш мене з Єгипту, і поховаєш мене в їхньому гробі» (Буття 47, 29, 30). Йосип присягнув, що виконає заповіт батька. Після цього Яків скликав усіх своїх синів і ще раз дав розпорядження щодо свого похорону (Буття 49, 29–32). Після смерті Якова його тіло сорок днів бальзамували, а потім у супроводі великого почету «понесли його сини його до ханаанського

Краю, та й поховали його в печері поля Махнели, яке поле купив був Авраам на володіння для гробу від хіттеянина Ефрона, навпроти Мамре» (Буття 50. 13). У «Заповіті Якова» відображено прощання Якова зі синами, як свідчить про це множина дієслова «ховайте». Про попередню розмову Якова з Йосипом у вірші немає згадки. Яків не бажає, щоб його поховали «єгипетським звичаєм / У єгипетських гробницях <...>» [т. 52, с. 33], тобто не хоче, щоб його тіло бальзамували. У другій строфі про це – ще чіткіше: «Не хочу я нетлінним лежати / Світ живий своїм трупом дразнить, – / Хай це тіло, із пороху взяте, / Знов вертається в порох зогнись» [т. 52, с. 33]. Яків наполягає, що його тіло слід поховати посеред шляху, який веде з землі Гозен (те саме, що і Гошен), місці поселення ізраелітів у Єгипті, до єгипетської столиці. Цим шляхом, як передбачає старий патріарх, невдовзі будуть гнати його нащадків на панщину, і його дух, поєднаний надприродним чином з його могилою, буде надихати (у вірші – кормити) їх надією волі. І лише коли настане час виходу ізраелітів з Єгипту, Яків заповідає перенести його кості у рідну землю Палестини і поховати їх «Коло батька і діда» [т. 52, с. 33]. Яків пророкує, що в час виходу Бог зішле на Єгипет великі кари, і не хоче, щоб його останки були осквернені комахами й омочені кривавими водами Нілу. Від заповіту Якова, викладеного у Книзі Буття, залишилося у вірші Франка бажання патріарха остаточно бути похованим у рідній землі, яку названо Палестиною (у Біблії – це Ханаанський край). Заповіт Якова у версії Франка має додаткові пункти (не бальзамувати тіло, поховати спочатку серед шляху в Єгипті, а вже згодом перепоховати в Палестині), які покликані вберегти останки Якова від єгипетських поховальних ритуалів і забезпечити їх перебування поряд із живими нащадками. Якщо біблійний Яків заповідає поховати його тіло там, де поховано тіла його дружини Лії, батька Ісаака, матері Ревеки, дідуся Авраама і бабусі Сари, то Яків з вірша Франка хоче і після смерті бути

поряд зі своїми живими нащадками і нагадувати їм навіть з могили про заповідану волю. Єгипет як державу і рід Якова у вірші протиставлено як поневолювача і поневоленого. Такого протиставлення у відповідних віршах Книги Буття немає. Розповідь про тяжкі повинності, які наклав новий фараон на євреїв, подає Книга Вихід (Вих. 1, 8–14), з якої довідуємося, що фараон стривожився стрімким збільшенням ізраелітів унаслідок їх високої народжуваності і вважає, що у разі війни нащадки Якова можуть перейти на бік ворога. Фараон хоче зменшити їхній приріст і саме тому накладає на них нові і нові повинності. У «Заповіті Якова» голосом патріарха подано пророцтво про єгипетське поневолення єврейського народу і його звільнення, що буде супроводжуватися природними катаклізмами, тоді як Книга Буття подає пророцтва Якова щодо майбутнього кожного з його дванадцяти синів і їхніх нащадків без прямої прив'язки до їхнього життя в Єгипті (Буття 49, 3–27).

Вірш витримано в ритмі тристопного анапеста за схемою римування AbAb.

Як і в посланні «Асиміляторам», Франко не намагається точно передати запозичені в Біблії епізоди, змінює їх відповідно до свого авторського бачення, а саме – вождь і після смерті повинен залишатися зі своїм народом.

Сурка. Вперше надруковано окремих виданням: Сурка, оповідання служниці, написав Іван Франко. Накладом автора. – Львів, 1890. Збереглися два автографи поеми: № 307 – три маленькі аркушки, списані олівцем від слів «Із своїм плодом поганим...» і до слів «Ану ж почують собаки»; № 230 – продовження першого автографа, запис олівцем на другій сторінці форзацу книжки «Hebrew Pentateuch», Wien, 1888, починається словами «...з'їдять дитину живою...». Дата обох автографів – 7–8 вересня 1889.

Джерело поеми, яку сам автор жанрово визначає як оповідання, – розповідь спілкамерника Франка конокрада Герсона про Сурку. У листі до М. Драгоманова

від 15 вересня 1891 року поет розповідає про імпульс до написання «Сурки» у тяжких обставинах ув'язнення: «Бажалося віддихнути згадкою про дітей, та, власне ся згадка найдужче мучила, бо бачилось їх самих, покинутих і безпомічних, мов те старчення в снігу. Отут і підвернулося оповідання конокрада Гершона про Сурку, і я взяв його живцем та й обробив віршем болгарських пісень» [т. 49]. Вірш болгарських народних пісень Франко засвоїв, перекладаючи окремі з них із збірника Любена Каравелова [т. 10, с. 73–85]. Це дольник на основі тристопного амфібрахія, без поділу на строфи, неримований, з жіночими клаузулами. Гершон (інша версія написання імені – Герсон), від якого Франко довідався про Сурку, – співкамерник Франка і персонаж «Тюремних сонетів» і поеми «З любові». У сонетах (V, VI, XXVI) його зображено як досить жвавого чоловіка. Він задля розваги може пожартувати над тюремною сторожею, знає арештантські пісні і перекази про їхніх авторів. Та у віршованому оповіданні «Сурка» Франко вилучає Гершона як оповідача і застосовує фігуру мовлення від першої особи, тобто від самої Сурки. Такий прийом дає змогу максимально наблизити головного персонажа оповідання до читача. Як виявляється наприкінці оповідання, Сурка розповідає історію свого життя комусь у тюремній лікарні (шпиталі), де вона три тижні пролежала в гарячці. Її чекає суд, бо вона покинула свою дитину-немовля – залишила її під віконцем сільської хати, не маючи засобів до існування. Це сталося взимку під час хуртовини. Образ покинутої під вікном чужої хати дитини перегукується із зацитованим уривком з листа Франка до М. Драгоманова, в якому Франко порівнює своїх дітей зі старченням у снігу.

Сповідь Сурка починає з називання свого імені, соціального статусу і національності: «Я Сурка, бідна жидівка <...>» [т. 1, с. 215]. Та як видно з подальшої розповіді, належність до єврейської нації не забезпечує

дівчині-сироті співчутливого ставлення з боку її господарів-євреїв, у яких вона прислугує, – корчмаря Юдки і його дружини. Соціальний статус тут важливіший за національну солідарність: «Усяке те тільки й дума / – Слузі роботи завдати» [т. 1, с. 215]. Для корчмаря і корчмарки Сурка – лише служниця, а не ближня і сповідниця однієї з ними віри. І сама Сурка характеризує неприхильно своїх працедавців: «Коршмарка зла і лінива, / Коршмар побожний, та злодій <...>» [т. 1, с. 215]. Вона і себе не щадить, визнає, що вона – «негарна й похила», «глупа виросла й темна, / Читать, писати не знаю, / Молитись Богу не вмію <...>» [т. 1, с. 215]. Та вона знає, що безплідні жінки не потраплять після смерті на небо, і зважається на інтимні стосунки з корчмарем Юдкою, щоб завагітніти і народити дитину. Ініціює ті стосунки Юдка, а Сурка трактує його пропозицію як єдиний шанс стати матір'ю, бо вважає себе негідною уваги чоловіків. Вона любить свою дитину ще до її народження. Корчмарка, запідозривши Юдку в перелюбстві, вигнала Сурку на вулицю, в мороз і сніги, не переймаючись тим, де Сурка буде народжувати. Корчмар виявив співчуття і доручив старій селянці за платню (кілька ринських) опікуватися Суркою. Сурка пообіцяла тримати в таємниці, хто батько дитини. Після народження синочка Сурка – за порадою старої наглядальниці – пішла за допомогою до Юдки, оскільки залишені ним гроші вичерпалися. Не по-зимовому вдягнена Сурка зі загорненою в шмаття дитиною прийшла до корчми, де працювала й жила п'ять років, зустріла корчмарку і з'ясувала їй, що хоче отримати належну їй платню за службу. Корчмарка вдруге вигнала Сурку, нічого їй не сплативши і не з'ясувавши для себе, хто ж батько дитини. Не допомогли благання нещасної матері і її взивання до Бога. Переповідаючи цей момент свого життя, Сурка називає Юдчиху змією і дивується, чому корчмар так і не з'явився, щоб залагодити справу і вгамувати свою жінку-гадюку.

Надаючи Сурці право голосу, Франко як автор мусить домислювати характерні деталі, на яких навряд чи зосереджував увагу в своїй розповіді про Сурку його співакамерник Гершон. Оповідь Сурки виявляє, що оповідачка – не примітивна особа, якою вона сама себе вважає і якою її вважають інші персонажі поеми. Вона здатна відтворити історію свого життя і рефлексувати з приводу тих чи інших колізій. Сурка – терпляча, готова приймати удари долі, та її смиренність не перешкоджає їй помічати, як себе виявляють інші люди. Вона трактує своє материнство як Божий дар, тішитися своїм синочком навіть у безвихідній ситуації: «А я дивлюсь, не надивлюсь / На ангелятко маленьке – / Про світ, про горе забула <...>» [т. 1, с. 219]. Мова Сурки, якою її наділяє Франко, – влучна, прозора, доволі образна, здатна доречним порівнянням передати психологічний стан героїні: «І стало мені так страшно, / Немов я в лісі густому / Поміж вовками» [т. 1, с. 219]. Кульмінаційним епізодом її оповіді можна вважати рішення Сурки покинути свою дитину. Опинившись без платні, на яку розраховувала, і без людської допомоги, остерігаючись агресії з боку селян, яких знала ще з корчми, Сурка все ж наважується залишити свою дитину під вікнами селянської хати, а не під корчмою. Вона сподівається на співчутливе ставлення селян до підкинутої дитини, та боїться, що такого ставлення не буде, якщо селяни дізнаються, що дитинка народжена єврейкою: «Усі здавались охочі / Побить жидівку, полаять» [т. 1, с. 19]. Можливо, саме тому вона не звертається до селян по допомогу, а підкидає під вікна хати свою дитину. Вона менше за все думає про власний порятунок. Для неї головне врятувати життя синочкові. Про порятунок дитини Сурці йдеться й тоді, коли нещасна мати намагається знайти хату, під вікном якої залишила немовля, збагнувши, що голос дитини селяни можуть не почути, і вона замерзне або ж буде розірвана собаками.

Сурка не здатна передбачити наслідки своїх дій. Вона не замислюється над тим, як сприймуть її материнство корчмар і корчмарка і чи вдасться їй створити належні умови для догляду за дитиною. Її рішення підкинути дитину – спонтанне, як і спонтанний її материнський порив повернутися до покинутої дитини. Вона не ставить жодних умов про утримання себе і дитини перед корчмарем Юдкою. Несподіване утримання їй надає в'язнична лікарня, куди хвора Сурка потрапляє разом з дитиною як звинувачена. Сурка втратила шанс уникнути в'язниці, бо не звернулася по допомогу до селян. – Вона згадує слова бабці, яка знайшла її дитину: «Дурна ти, Сурко, та глупа! / І чом було не застукать? / Ми ж не собаки, як Юдка / Й його Юдчиха, ми люди!» [т. 1, с. 223]. У цих словах бабці-селянки (ймовірно, українки) недвозначно протиставлено співчутливих селян і позбавлене співчуття єврейське подружжя корчмарів, та протиставлення це моделюється в соціальній, а не міжнаціональній площині. Чинне законодавство, представником якого виступає шандар, трактує Сурку як злочинну особу, хоча злочин Сурки (покинула свою дитину) спричинений невплатою їй платні за п'ять років служби, тобто злочином її господарів, який вважається і в юдаїзмі, і в християнстві смертним гріхом. Сурку як персонажа характеризують антиномії: вона жертва і злочинець; нещасна на волі, щаслива в ув'язненні; неосвічена, нерациональна, та здатна, незважаючи на пережиті потрясіння цілком зв'язно й образно розповісти про своє життя. Франка не цікавить судовий процес над Суркою, результатом якого цілком могло б стати виправдання Сурки і притягнення до відповідальності корчмаря Юдки і його дружини. Поет зображує прояви соціальної несправедливості, а не випадків, коли суд виявляється справедливим. Крізь мовлення Сурки пробивається художнє слово самого Франка, який мимоволі наділив свого персонажа

невластивим для неосвіченої служниці вмінням, а саме – вмінням побудувати сюжетну образну оповідь.

У цадика. Вперше опубліковано в журналі «Народ» (1890. – № 1. – С. 6–7) під заголовком «У цадика (оповідання жидівки). Присвячено Наталії Кобринській». Дата під віршем 28–30 серпня 1889. Щодо присвяти М. Челецька висуває таку версію: «Присвята Наталії Кобринській до вірша “У цадика” (з підзаголовком «оповідання жидівки», який автор в остаточному варіанті зняв) дана, очевидно, з тих міркувань, щоб можна було зіставити жіночу психологію і згідно з теорією емансипації Н. Кобринської оцінити поведінку жидівки, яка свого чоловіка за допомогою цадика (рабина-чудотворця) хоче направити на “жидівський розум”, відвернути від шляху християнського каяття і докорів сумління <...>» [1, с. 204–205]. Цей вірш написано у формі звертання-монологу єврейської жінки Малки до рабина-чудотворця (цадика) з приводу дивної зміни, яка сталася з її чоловіком Елькуном. Малка щиро вважає, що в її чоловіка вселився дибик (біс) і просить цадика вигнати злу силу словом-закляттям. Малка детально з’ясовує цадикові (і водночас – читачеві) послідовність перемін у характері і поведінці чоловіка. Усе почалося з того, що Елькун став мовчазним, втратив сон. Урешті він поділився з дружиною своїми тривогами. Малка відтворює в особах нічну розмову з чоловіком, у якій той зізнався, що причина його гризоти – несправедно ним нажиті, як він тепер вважає, статки. У читача виникає відчуття присутності при тій розмові, де обом співрозмовникам надано рівні права, незважаючи на те, що відтворює розмову Малка. Насправді розмову відтворює Франко як автор. Якщо Малка була реальною особою, можна припустити, що зміст її розповіді цадикові став відомий від неї самої ширшій єврейській громаді і як усне оповідання дійшов до Франка. Навряд чи переповідач (можливо, ним був хтось із євреїв-співкамерників) передавав розповідь

Малки, відтворюючи її розмову з чоловіком в особах. Цю художню фігуру застосував Франко, щоб наблизити читача до найпотаємніших ситуацій (довірлива сповідь рабинові жінки про свого чоловіка, нічна розмова жінки і чоловіка) з приватного життя галицької єврейської спільноти. Зі слів Елькана Малка дізналася, що її чоловік минулого дня бачив, як громада хлопів (селян-українців) під вереск євреїв і їхніх дітей «з патиками, з дрючинням страшним / До суду вела конокрада» [т. 1, с. 225], в якому Елькун упізнав Герша Цвіліха, сина Берля Цвіліха, що його гендляр Елькун колись довів до банкрутства. Елькун відчув докори сумління, і Малка різко його за це висварила («скостенів би язик твій», «Здурів ти!»). В Елькана – недобрі передчуття: «Хто зна, може, й наші так діти підуть, / Як Гершко, як Сура <...>» [т. 1, с. 225]. З цих слів Елькана випливає, що у збанкрутілого Берля Цвіліха, крім сина Герша (який став конокрадом, як і Гершон, співкамерник Франка), була ще й донька Сура. У читача виникає спокуса пов’язати Герша і Суру з Гершоном (головним персонажем віршованого оповідання «З любові») і Суркою (з віршованого оповідання «Сурка»). Та Гершон у своїй оповіді ніде не згадує про сестру, хоча багато розповідає про батька, від якого він був фінансово незалежний. Малка, вислухавши чоловіка, порадила йому молитися Богові і не бути дурнем. Та Елькун і далі поводився дивно. Він став відвідувати галеха (руського попа), бесідувати з ним на книжні теми, схилитися до думки, що час уже протидіяти ненависті між людьми. Торговельні справи (гендель) у крамниці Елькана тим часом погіршилися, з Малкою він майже не спілкується. Малка скликала рідню, яка побила її чоловіка. Елькун утік з дому і місяць про нього не чули. Нарешті його знаходять. Він наймитує в якомусь селі в хлопа (селянина-хлібороба), не хоче вертатися додому, вважає, що «лиш хлібороб заробля, / А кривди нікому не творить» [т. 1, с. 227]. Цю тему (єврей-хлібороб) розвинуто в віршованому оповіданні

«По-людськи». Рідня зв'язала Елькана і привела до цадика, сподіваючись, що той вижене з чоловіка Малки біса, і після того «сумління його замовчить, / Щоб жити він міг, як всі люде!» [т. 1, с. 227].

Цадик жодного разу не перериває розповідь Малки. Франко виводить персонажа, від якого, як вважає Малка і її рідня, залежить оздоровлення Елькана, за межі тексту. Позиції читача і цадика накладаються: вони змушені дати свою оцінку почутому від Малки. І читачеві, і цадикові належить визначити, на чиєму боці правда. Малка не сумнівається, що її чоловіка звів злий дух. Не ясно, чи цадик захоче вислухати ще й Елькана, та навіть зі слів Малки видно, що Елькун вирішив змінити своє життя не водномить, а внаслідок тривалих роздумів. Малка не розуміє, чому гендель – це погано, а хліборобство – добре, і трактує наміри свого чоловіка займатися малопробутовою хліборобською працею як доказ його біснுவатості. Франко як автор – на боці чоловіка, хоч прямо позицію Франка у вірші не викладено. Зате її викладено непрямо словами самого Елькана. Щира розповідь Малки сприймається читачем як саморозвінчування, адже вона не спромоглася помітити в своєму чоловікові совісності, співчутливості і здатності до каяття. Малка зацікавлена у матеріальному збагаченні навіть за рахунок банкрутства інших єврейських родин. Елькун вважає таке збагачення гріховним. Мета Франка – показати розкол і в єврейській громаді, і в окремії єврейській родині. Елькун добровільно кидає гендлярство і стає наймитом у селянина, тобто опиняється на найнижчому щаблі соціальної драбини. Такий випадок навряд чи був типовим для галицьких євреїв, та саме з огляду на нетиповість міг переказуватися і поширюватися у формі бувальщини.

Відсутність відповіді цадика провокує читача на домислювання. Та в будь-якому разі читач мав би з'ясувати для себе, чи вважає він ймовірним, що деякі євреї можуть

перейти у хліборобський стан. Саме про такий перехід йдеться у віршованому оповіданні, завершальному в циклі «По-людськи».

Вірш написано амфібрахієм – чотиристопним (з усиченою четвертою стопою) у 1-му і 3-му рядках строфи і тристопним у 2-му і 4-му рядках за схемою римунання аВсВ. Лише у 2-й і 3-й строфах всі рядки заримовано (аВаВ). В 11-ій строфі схему римунання змінено (АВАВ), у 2-му і 4-му рядках усичено прикінцеві стопи, 1-ий рядок має три повні стопи, 3-ій – чотири. Ритмозбив напряду пов'язано зі змістом: саме у цій строфі Елькун зізнається Малці, що боїться за долю їхніх дітей, бо нажили вони своє добро неправдою. Увесь вірш – це пряма мова Малки, яка містить пряму мову Елькана і спонукає цадика застосувати магічну мову (заклинання проти біса). Поляризованість позицій Малки і Елькана підкреслено окличними і питальними реченнями.

З любові. Вперше опубліковано в журналі «Народ» (1890. – № 5. – С. 65–67; № 6. – С. 80–82) під заголовком «Полюбві (Оповідання конокрада)». Дата під поемою – 21–28 серпня 1889. Оповідь ведеться від імені співакамерника Франка конокрада Герсона (в циклі «Тюремні сонети» – Гersona), який розлого розповідає про два свої одруження. Текст поділено на дев'ять нерівних за кількістю строф розділів, з яких 1-ий і 9-ий відіграють роль обрамлення, вказують на обставини розповіді. Саме у 9-ому розділі Франко називає ім'я оповідача («Так Гершон, старий конокрад, говорив <...>») і прямо являє сам себе спочатку через «ми» і в наступній строфі через «я» – єдиний раз у тексті віршованого оповідання циклу загалом. Оповідь Герсона стосується позатюремних реалій і, ймовірно, саме тому так детально відтворюється вже у віршованій версії. Тема оповіді, незважаючи на назву, нібито стосується мотивації одруження («з гешефту»), звичної для євреїв, та оповідь Герсона з'ясовує слухачам, як втручання

різних зовнішніх чинників руйнує його сім'ю і штовхає на злочинний шлях.

Перше одруження Герсона було, як він вважає, «з любові», друге – «з гешефту» (з розрахунку). Гершон-оповідач охоче характеризує себе і всіх, з ким його зводить життя. Змалечку він мав охоту до хлопської роботи. Коли настав час Гершонові одружуватися, його батько підшукав йому дівчину Файгу зі Жовтанців. Вона була донькою багатого корчмаря (у тексті поеми – коршмаря), та все ж була привчена до звичної для селян праці: «<...> піде до коров, / До сіна, до ціпа, до млива» [т. 1, с. 228]. Гершон полюбив Файгу, і вони одружилися. Молоде подружжя спочатку мешкало в хаті батька Файги, корчмаря Менделя. (Франко зберігає у тексті ім'я батька Файги, та не називає ім'я батька Герсона). Гершон помітив, що Мендель промишляє переховуванням і перепродажем крадених коней, і вирішив не брати участі в незаконних оборудках свого тестя. Він взяв за Файгою посаг і почав господарювати самостійно. Гершон винайняв за сорок римських (ринських, гульденів) на рік півхати з садом і городом, одразу ж здав сад в оренду за тридцять римських на рік. З городу він мав урожай для власних потреб і на продаж і ще підробляв на перепродажу коней і худоби. Гершон вважав, що і Файга могла б зайнятися перепродажем продуктів харчування, та весь вільний час вона присвячувала господарству батьків, що, врешті, призвело до конфлікту Герсона з тещею.

Згадуючи про свій шлюб з Файгою, який склався «з любові», Гершон ні на мить не забуває і про заробітки, хоче, щоб дружина теж додавала свою частку до сімейного бюджету. Натомість Файга безкорисливо допомагає батькам. Навіть народження сина не змінило її поведінки. Якось вона необачно залишила дитину під снопом, коли жала гречку на батьковому полі. Син захворів, і теща приготувала для нього якусь купіль. Лікаря Гершон, щоб не витратити коштів, не покликав, і дитина померла. Гершон

остаточно ствердився в думці, що його жінка – недолуга, не спроможна бути ні матір'ю, ні господинею. Та він бачить і свою вину в тому, що сталося. Адже він «Не вмів її, зламану волев вітця, / Знов випрямить, духу нового / Додати <...>» [т. 1, с. 235].

Як видно з розповіді Герсона, його перший шлюб був не лише «з любові», але й «з гешефту». Оповідач визнає, що занадто мало звертав уваги на дружину, захопившись торговельними оборудками, і не зміг перебороти впливу батьків на неї. Та головна причина їхнього розлучення – смерть сина. Гершон занадто ощадний, а тому й не викликав лікаря до хворого сина, щоб не витратитися на лікування. Бажання зберегти гроші, необхідні для гендлярства, переважає батьківські почуття. Смерть сина його переминює. Тому, коли Гершон під час розлучення віддає всі свої гроші Файзі, він це вже чинить «з любові».

У розділах VI–VIII подано розповідь Герсона про його другий шлюб, який склався цього разу, як він вважає, «з гешефту». Після розлучення з Файгою Гершон якийсь час працював у броварні в Янові. Він тужив за колишньою дружиною і померлою дитиною. Він не прийняв пропозиції батька підшукати йому жінку для нового шлюбу і сам знайшов служницю багатого вченого єврея Етtingера на ім'я Лібе Зіс, яка була розлученою, мала трирічного сина. Про неї казали, що вона має гроші і достатньо одягу. Гершон познайомився з Лібе Зіс як той, що шукає для свого брата наречену. Вигаданого брата він зобразив як господаря і гендляря і сказав, що чув, нібито у Лібе Зіс є «Три сотки готовими грішми» [т. 1, с. 236]. Вона відповіла, що таких грошей не має, зате має досить одяжі. Лібе Зіс здогадалася, що Гершон для себе шукає супутницю життя, і сказала про це йому. Вони сподобалися одне одному і домовилися про одруження. Батько нібито схвалив вибір Герсона, та все-таки порадив йому пошукати «простенької», бо Лібе Зіс – «практикована баба». Гершон удруге відвідав Лібе Зіс

аж через три місяці, і вони побралися. Тим часом батько Герсона теж одружився (вже втретє) і запропонував синові і його дружині спільно господарювати в Крехові. Те спільне господарювання (торгівля коров'ячим молоком і гендлярство) швидко розладналося через конфлікти між жінками. Лібе Зіс переконала Герсона переїхати в Любачів до її стрийка, який гендлював баранами. Стрийк намовив Герсона продати корови та інвестувати гроші під відсотки в його торговельні оборудки. Це закінчується цілковитим крахом. Стрийка і Герсона разом з родинами виганяють з хати, і Гершон, відновивши давні знайомства, стає конокрадом. Це заняття, завдяки якому збагатився його перший тесть Мендель, доводить Герсона до тюремного ув'язнення.

Розповідь Герсона уривається словами: «Я швидко спізнався з криміналом...» [т. 1, с. 239]. Він (принаймні в цій своїй розповіді) не сповістив, коли саме і на який термін його ув'язнили, чи хтось із родини відвідує його, як довго йому ще відбувати покарання. У завершальному 9-ому розділі Франко називає Герсона старим конокрадом. Можна припустити, що Гершон постарівся в ув'язненні. У сонеті XXII (цикл «Тюремні сонети»), датованому 19 вересня 1889 року, де подано запитання тюремного інспектора і відповіді в'язнів, вказано, що на час написання сонета Франко перебуває в ув'язненні вже місяць, а один з його співкамерників – сім днів, а другий його співкамерник наступного дня звільняється, йде «на світ». Видається ймовірним, що саме Гершон досиджував останній день в ув'язненні, адже можна знайти свідчення його солідного в'язничного стажу. Наприклад, у сонеті XXV Гершон співає арештантську пісню, а в сонеті XXVI розповідає Франко про її автора і його дивовижне звільнення. Співом Герсона закінчується і віршоване оповідання «З любові». Вночі Франко прокидається і чує, як Гершон тихо співає «пісню жидівську». Можна припустити, що Гершон співав мовою

їдиш, яку Франко розумів. Якщо так, то пісню Герсона Франко переклав українською.

У ній двічі повторено слова «Програв, програв я свій вік молодий <...>», які в третьому куплеті змінено на «Пропав задаром мій вік молодий <...>» [т. 1, с. 240]. Якщо ув'язнений старий конокрад тужить за своєю молодістю, то це може означати, що певна частина його молодого віку була змарнована в ув'язненні й очікуване звільнення не поверне йому молодих років. Прикінцева пісня Герсона – про гіркий життєвий програш. Вона слугує ключем до розуміння розповіді Герсона про два його одруження. Шлюб «з гешефту» приводить до фінансового краху. Та вже в 1-ому розділі Гершон стверджує, що саме шлюб «з любові» привів його до в'язниці. У стосунках Герсона з Файгою було більше з'ясування стосунків, ніж теплоти і любові. Файга краще себе почувала в домівці батьків, ніж у найнятій хаті в очікуванні чоловіка, який захопився ярмарковими гешефтами. Гершонови не подобається, що батьки мають великий вплив на Файгу, але ж і сам він переважно піддається напучуваням свого батька. Гершон, як видно з його оповіді, не послідовний в облаштовуванні власних господарських справ. Перебуваючи в першому шлюбі, він намагається бути самостійним, а, одружившись «з гешефту» вдруге, спокушається на пропозиції спочатку свого батька, а потім і дружини на пайове господарювання. Зазнавши збитків, Гершон вирішує зайнятися незаконними оборудками, запізнається з конокрадами, які мали до діла ще з його першим тестем. Ймовірно, його як недосвідченого злодія приятелі-конокради використали і здали поліції. Сам Гершон про обставини свого арешту не розповідає. Та він ще у 1-ому розділі досить незрозуміло пов'язує свій перший шлюб «з любові» зі своїм ув'язненням: «Чи сидів би я тут, / У клятому сьому застінку, / Якби я з любові не був оженився, / Якби не любив свою жінку!» [т. 1, с. 228]. Пов'язати перший шлюб Герсона з його ув'язненням

видається можливим лише через несуттєву на перший погляд обставину: завдяки тестеві Гершон познайомився з конокрадами, яких спочатку остерігався, та згодом таки приєднався до них. Ставка «на любов» виявляється програтною.

Франка як одруженого чоловіка з невеликим стажем (трирічним на момент третього арешту) оповідь Герсона зацікавила з огляду на те, що Гершон трактує шлюб, насамперед, як економічний проект, у якому почуття любові може стати на заваді. Та, відтворюючи оповідь конокрада, Франко намагався за зумисною деталізацією приховати стан справ у власній сім'ї. Тому історія одружень Герсона компенсує фактичну відсутність у творах «бригідського періоду» приватної історії самого Франка, який аж занадто уважно відтворює перебіг біографії випадкового співкамерника. З подачі Франка оповідь Герсона детальна, насичена діалогами персонажів, їхніми влучними характеристиками, портретними і психологічними, не оминає побутових описів, з'ясування способів заробітку, імен, географічних назв. Гершон легко переміщується галицькими містечками в пошуках кращого заробітку. Умовність оповіді конокрада не лише у віршованій формі, а й у її суцільності. У реальних в'язничних обставинах її переривали б репліки слухачів або зовнішні втручання (наприклад, візит наглядача). Франко як автор-записувач не коментує розповідь Герсона, не виводить з неї жодного напучування для себе і для читача, залишає за читачем право самому скласти своє враження про Герсона і персонажів його оповіді. Ймовірно, що Гершон і ще один непоіменований співкамерник були першими слухачами віршованого оповідання «З любові», як врешті й інших творів «бригідського періоду». У такому випадку авторське моралізування було б недоречним.

Віршоване оповідання написане чотирирядковою строфою, в якій чергуються чотиристопний (з усиченою

останньою стопою) і тристопний амфібрахій за схемою римування аВсВ. Зміна ритму відбувається у прикінцевій пісні Герсона, в якій серед ямбічних рядків (1-ий, 2-ий і 4-ий у строфі) з'являється дольник на основі чотиристопного амфібрахія з пропущеним третім складом у першій стопі і усиченою четвертою стопою.

По-людськи. Вперше опубліковано в журналі «Народ» (1890. – № 8. – С. 117–118; № 9. – С. 130–131; № 11 – С. 162–164) під заголовком «По-людськи (Оповідання онучкаря)» і з приміткою автора: «Писано в тюрмі 1–5 вересня 1889». Оповідь ведеться від непоіменованого онучкаря (мінйла зужитих шмат), галицького єврея (на це у тексті поеми немає прямих вказівок), який, як і належить сповідникам закону Мойсея, шанує суботній день [т. 1, с. 243].

Це найбільший твір (тринадцять розділів, неоднакових за кількістю рядків) у циклі.

Віршоване оповідання містить модель входження євреїв у хліборобський стан як дрібних землевласників, що працею своїх рук добувають засоби до існування. На відміну від віршованого оповідання «З любові» часопростір оповіді онучкаря не конкретизовано. Онучкар пригадує своє знайомство з хліборобською родиною Шльоми Штенгля, та жодного разу не називає себе на ім'я, нічого не розповідає про себе. Неясно, за яких обставин цю розповідь виголошено. Логічно було б припустити, що Франко почув її в тюремній камері, як і оповідь конокрада Герсона, та про це прямих вказівок у тексті поеми немає. Авторська примітка до публікації в журналі «Народ» свідчить, що поему було написано Франком у тюрмі. Та історію про євреїв-хліборобів він міг почути й до ув'язнення. Слухачами оповіді Герсона було двоє співкамерників, один з яких – Франко, а іншим якраз і міг бути онучкар. (Про те, що у камері перебувало троє в'язнів, свідчить сонет XXII з циклу «Тюремні сонети»). Та співкамерник Франко, який

перебував в ув'язненні лише сім днів на момент написання сонета (19 вересня 1889), не міг бути онучкарем, бо поему зі слів онучкаря написано 1–5 вересня. Можна припустити, що онучкаря оповів про своє знайомство з родиною Штенгля до 1 вересня, а перед 12 вересня звільнився або ж був переведений в іншу камеру чи в'язницю. 28 серпня Франко дописав віршоване оповідання «З любові», а вже 1 вересня розпочав записувати розповідь онучкаря. Якнайпильніше відтворення Франком численних деталей, які стосуються життя такої нехарактерної для єврейських родин Галичини як родина Штенгля, дають підставу припустити, що часова відстань між розповідю онучкаря і віршованою обробкою її Франком була мінімальною.

Розповідь онучкаря могла б виникнути з розмови співкамерників про чесні і нечесні способи заробітку. Про звичні для галицьких євреїв способи заробітку мовилося в оповіді Герсона (шинкарство, оренда, гендлювання і врешті конокрадство). Щоправда, перша дружина Герсона Файга займається ще й обробіткою землі, та робить це для потреб сім'ї, а не заради грошей. В оповіді Герсона контакти євреїв з українцями ледь означено. В оповіді онучкаря про це сказано виразніше. Перебіг оповіді такий. Онучкаря згадує, як одного разу в дорозі його застав дощ, і він сховався від дощу в садибі Шльоми Штенгля, про якого чув раніше, та не був з ним знайомий. Самого Шльоми в хаті не було, зате був його батько Хаїм, який у сінях при жорнах молів гречку на крупу. Старий Хаїм запросив несподіваного гостя до хати, пояснив, що його син разом з дітьми на косовиці, приготував собі і гостеві підвечірок і взявся розповідати онучкареві історію свого життя, щоб задовольнити цікавість гостя, як Хаїм і його сім'я стали хліборобами. На початку своєї оповіді Хаїм досить різко характеризує те становище, в яке себе поставили галицькі євреї стосовно корінного населення Галичини: «І коли б / Всі жиди її [правди – В. Н. шукали,] / Не сиділо б, наче

гриб, / Плем'я наше в сьому краю, / Ссучи з нього кров саму, – / Сотні літ живучи в ньому, / Сотні літ чуже йому!» [т. 1, с. 243–244]. Хаїм стверджує, що його самого на новий шлях навернув Господь важким ударом. Змолоду, ще за часів панщини, Хаїм служив у графа в містечку Руда, вірно виконував усі його розпорядження впродовж п'яти років і саме тому налаштував проти себе панських селян. У 1831 році була епідемія холери, яка забрала багато життів. В один день від холери померла дружина Хаїма і троє його дітей. Тим часом донька пана втекла з ротмістром, і пан поклав за це відповідальність на Хаїма, який вчасно не розкрив плани закоханих. За наказом пана Хаїма було піддано принизливому покаранню (побито гарапником), і лише після того нещасний розповів графові про свою біду. Закривавлений Хаїм покинув садибу графа і переховувався від пошесті в лісах. Ночами він шукав поживи у спорожнілих хатах і якось знайшов в одній такій хаті трьох маленьких діточок при померлих від хвороби батьках. Хаїм вирішив заопікуватися сиротами і випросив у пана право господарювати на ґрунті, який залишився їм по батькові (Процеві), до їхнього повноліття. Налаштована вороже до Хаїма селянська громада забрала у нього сиріт, і вони незабаром померли. Пан передав Хаїмові ґрунт покійного Проця. Так Хаїм остаточно визначився зі своїм новим статусом – став хліборобом. Він вдруге оженився, переборов ненависть селян і навіть здобув з часом їхню прихильність. Та його стосунки з графом остаточно зіпсувалися. Хаїм, щоб пережити грабунки і неврожайні роки, заборгував панові п'ять сотень римських. З боргової халепи Хаїма несподівано рятує шанований усіма гендляр Шая-Ляйб. Він хотів покрити борг Хаїма, коли прибув до панської садиби для закупівлі великої партії жита. Шая-Ляйб став свідком жорстокого поводження пана з жінкою Хаїма.

Граф засоромився і відтермінував сплату боргу. Цим епізодом закінчується розповідь старого Хаїма онучкареві про те, як він став хліборобом (розділи III–IX за винятком першої половини 8-го розділу, де описано побут сім'ї Хаїма надвечір у п'ятницю і в суботній день).

У розділі X Хаїм розповідає про життя Шаї-Ляйба, який часто гостював у Хаїма і дещо оповів про своє життя. Хаїм стверджує, що в Шаї-Ляйбі жила сила Божа. Він був неписьменний єврей з бідної шинкарської родини з Рокитного, зазнав змалку багато горя. Ще юнаком він вирішив жити по-людськи (звідси й назва цього віршованого оповідання), не робити нікому кривди і по змозі допомагати іншим. Хаїм переповідає, як Шая-Ляйб міняв заняття: був шинкарем, підмайстром, потрапив до тюрми через бійку з майстром, служив у війську сімнадцять років, де також зазнав поневірянь. З війська його звільнили, коли йому виповнилося тридцять п'ять років. Шая-Ляйб зрозумів, що не зможе допомагати бідним, якщо сам не стане багатим. І він вдався до торгівлі в значних розмірах: «Архіжидом / Він на десять літ зробивсь, / Шахрував панів, маєтку / На купецтві доробивсь. / Торгував дровами, сіном, / Брав доставки військові, / Сплави сплавлював до Гданська, / Наші сукна крайові / До Румунії возив він <...>» [т. 1, с. 262]. Коли прийшли тісні (голодні роки) після епідемії холери 1831 року Шая-Ляйб постачав трьом повітам хліб, кукурудзу, а вбогим роздавав зерно безкоштовно, врятувавши від голодної смерті «не одну родину хлопську / І жидівську від біди» [т. 1, с. 262]. За це його євреї і селяни хотіли обрати послом (депутатом) до парламенту після революційних подій 1848 року, та пани і попи провалили цю ініціативу.

Знайомство Хаїма і Шаї-Ляйба відбулося ще перед відміною панщини. Можна припустити, що це сталося близько 1840 року (після епідемії 1831 року Хаїм встиг вдруге одружитися, в нього народилися діти, декілька

років він нарощував борг у пана). Близько 1831 року Шая-Ляйб уже був спроможний допомагати тим, хто в потребі. З війська він звільнився в тридцять п'ять років, дороблявся до статків (зробився архіжидом) десять років, отже, близько 1831 року йому було приблизно сорок п'ять, а в 1848-му – приблизно шістдесят років. Хаїм був молодший від нього років на п'ятнадцять-двадцять (під час епідемії холери мав років двадцять п'ять–тридцять). Між ними встановилися приятельські стосунки, хоч Шая-Ляйб щиро зізнається Хаїмові, що хліборобське життя – не для нього, бо селянин мусить бути покірним і готовим терпіти приниження. А в Шаї-Ляйба – вибуховий темперамент.

Розділи XI і XII містять оповідь Хаїма про останню благодійність Шаї-Ляйба і побиття його єврейською громадою (кагалом). Після смерті дружини бездітний Шая-Ляйб, передчуваючи свій швидкий кінець, усі кошти вклав у будівництво шпиталю для бідних у Жовкві і лазень для євреїв у Кристинополі та Раві. Шая-Ляйб вирішив доживати віку читцем святих книг при божниці у Жовкві. Так було півроку. Та однієї осінньої неділі побитий Шая-Ляйб прийшов до Хаїма і розповів йому, як його побили одноплемінники в Жовкві. Тут маємо переказ оповіді в третьому ступені: розповідь Шаї-Ляйба переповідає Хаїм онучкареві, який переповідає її Франко, який переповідає її вже віршами читачеві. Розповідь Шаї-Ляйба про його побиття сприймається як притча про справжнє і фальшиве милосердя. Біля Жовкви помер багатий корчмар Майлех, який славився своєю побожністю. Хоч його сім'я збагачувалася шахрайством, лихварством і навіть конокрадством, Майлех молився і «добро творив», тобто роздавав бідним «шістки» (дрібні монети номіналом у десять центів). Імена бідних і жертви він записував в особливу книжечку. Записи свідчили, що за весь час Майлех роздав двадцять вісім тисяч «шісток». Перед смертю Майлех попросив, щоб ту книжку поклали

у гріб з його тілом, і він матиме виправдання перед Богом. Присутні на похороні довідалися про велику суму пожертвувань Майлеха і повторювали її з зачудуванням. Перешіптування між євреями про «двадцять вісім тисяч шісток» продовжувалося і наступного дня, після спільної суботньої молитви у синагозі. Це спровокувало старенького Шаю-Ляйба виступити перед кагалом. Він розказав присутнім свій сон, який нібито приснився йому минулої ночі. У своєму сні Шая-Ляйб побачив суд Єгови над Майлехом. На шальки ваги з одного боку Майлех поклав свої пожертвування бідним, а з іншого боку – відповіді на запитання Єгови про те, чи він знав, що його сім'я заробляє гроші нечесно і губить свої душі. Ствердні відповіді Майлеха переважають його пожертвування бідним, і Єгова засуджує його на вічні муки. Присуд Єгови такий: «Ошуканець сей, / Поки жив, побожним видом / Все ошукував людей, / А по смерті думав Бога / Сими грішми підкупить! / Проч з ним! / Ще йому на плечі / Тії гроші прикріпіть!..» [т. 1, с. 268]. Жовківські євреї, способи заробітку яких, напевно, були такі самі, як і в сім'ї Майлеха, сприйняли виступ Шаї-Ляйба як образу. Вони жорстоко побили свого благодійника і вигнали його, незважаючи на всі добрі справи Шаї-Ляйба. Його сон заперечує усталені уявлення євреїв про те, як заробляти гроші, яку з них частку давати на милостиню і як до цих земних справ ставиться Бог. Шая-Ляйб прийшов доживати віку до Хаїма. Сам себе він не вважав святенником, а визнавав: «Много я в гарячій крові / І добра, і зла творив» [т. 1, с. 269]. Він дякує Богові, що доживає віку «Між людьми, що справді люди <...>» [т. 1, с. 269]. Закінчення життя Шаї-Ляйба свідчить нібито про те, що він все-таки надав перевагу виборові Хаїма і його родини, які стали хліборобами. Несподівано свою розповідь про Шаю-Ляйба Хаїм закінчує згадкою про Мойсея, пророка-вбивцю «З невгамовним, диким серцем» [т. 1, с. 269], який вивів нащадків патріарха Якова з єгипетської неволі, де

їм жилося більш-менш спокійно, «Водив блудом сорок літ, / Та навчив їх здобувати, / Збудувати новий світ» [т. 1, с. 269]. Тут крізь голоси персонажів пробивається голос самого Франка, який вважає, що майбутнє і євреїв, і всього людства не так у зміні способу життя, як у зміні старого світу на новий, побудові нового світу. «Жидівські мелодії» – про старий світ, у якому людині тяжко жити «по-людськи». Так жити вдалося сім'ї Хаїма ціною неймовірних випробувань. Стосунки Хаїма з паном базуються на приниженні, а з селянами – на недовірі. Хаїма неодноразово грабують, і він відновлює господарство власними силами. Лише після довгих років праці на землі Хаїм і його сім'я налагоджують добросусідські стосунки зі селянами. У розділі VIII Франко зображує сімейну ідилію в домі Хаїма, коли його син Шльома, двоє внуків, його дружина і дружина Шльоми, дві служниці приходять після польових робіт додому. Молитва передує трапезуванню, а в суботу по обіді Шльома і Хаїм читають святі книги. Онучкар, який залишився на суботу як гість, відчуває благодать на серці і зізнається Хаїмові, що сам не проти жити таким життям: «<...> вік би тут / Жив і світом би широким / Став мені сей тихий кут» [т. 1, с. 256]. Хаїм свідомий того, що загалом у світі, де рушієм є зиск, «Плодить ґрунт той злість, ненависть – / Ми приймем її в кість і кров, / Як на іншій ґрунті легко / Прийняли б добро й любов» [т. 1, с. 257]. Селянство в Галичині – упосліджене, і Хаїм розуміє, яке крихке щастя його родини. По-людськи з людьми хоче жити і Шая-Ляйб, і йому це вдається лише тоді, коли він здатний матеріально допомагати людям. Та людям не подобається його правдолюбство, і тому Шая-Ляйб наражає себе на великі неприємності замолоду, в зрілі роки і в старості. Лише з Хаїмом і його родиною у нього складаються братерські стосунки.

Гроші – один з наскрізних мотивів віршованого оповідання від першого рядка про онучкарський заробіток і аж до двадцяти восьми тисяч шісток Майлеха. Гроші (борг

Хаїма) визначають стосунки між паном і Хаїмом, між паном і Шаєю-Ляйбом (оптові закупівлі), між Шаєю-Ляйбом і його діловими партнерами. Саме гроші дають можливість Шаї-Ляйбові бути благодійником (як врешті-решт і Майлехові). Грошові стосунки між людьми – одна з ознак старого світу. Гроші породжують лихварство, шахрайство, соціальну нерівність, заздрість, а тому позбавляють людей можливості жити по-людськи. Та для Хаїма гроші не мають жодного значення, коли він приймає в свою родину побитого Шаю-Ляйба і не сподівається від нього на жодну винагороду.

У віршованому оповіданні порушено питання стосунків між галицькими євреями і галицькими українцями (жидами і хлопами). Хаїма обкрадають хлопи, поміщаючись йому за його вірну службу панові. Селяни-українці довгий час не довіряють йому тільки тому, що він – єврей. У розділі XI онучкар переповідає слова, почуті від Хаїма, про те, як варто поводитися галицьким євреям з простим народом (хлопами, українцями): «Треба нам / Приставати до народу, / Кинути служить панам! / Бо глядіть лиш, до чого нас / Панська служба довела, / Що ненавидять нас люди, / Радуються, як з села / Жид виходить!» [т. 1, с. 263]. Єврей, вважає Хаїм, не може підійти до селянина як людина до людини, бо селянин остерігається єврейської підступності, вважає, що його хочуть обібрати. Хаїмові і його синові Шльомі вдалося перебороти стереотипне негативне ставлення селян до себе, бо вони «всюди спільно / Хлопську сторону тягли» [т. 1, с. 263]. Шльома навчився читати по-руськи і по-польськи, його селяни навіть обрали в громадську і шкільну ради. Приклад родини Штенглів не перейняли інші єврейські родини. Навіть онучкар, який виявив бажання жити, як Хаїм, не покинув свого онучкарства і лише вряди-годи допомагав Хаїмові і його родині по господарству. Не хотів займатися землеробством і Шая-Ляйб.

У віршованому оповіданні «По-людськи» зображено нетипову для Галичини XIX ст. єврейську родину. У сучасній державі Ізраїль євреї-землероби – шанована частина суспільства. Так справдилося сподівання Хаїма, що євреї «<...> на іншій ґрунті легко / Прийняли б добро й любов» [т. 1, с. 257].

Риторичну спрямованість оповідання ускладнено мовленням персонажів, яке охоплює мовлення інших персонажів: Франко переповідає слова онучкаря, який переповідає слова Хаїма, який переповідає в певних епізодах слова Шаї-Ляйба. Найбільш ймовірний читач «Жидівських мелодій» – українець, та риторична спрямованість більшості творів циклу свідчить, що Франко сподівався і на увагу читачів-євреїв.

Ритмічний малюнок – незмінний для всього твору. Текст, поданий суцільно, можна розбити на строфи чотиристопного хорея, збагаченого пірихіями, зі схемою римування АbСb. Оповідна манера зумовлює часте застосування енжамбеману (перенесення фрази з рядка в рядок). Головний зображувальний засіб у цьому віршованому оповіданні – художня деталь, яка найчастіше подається через пряме називання.

Список літератури

1. Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібр. тв. у 50 т. / І. Франко ; уряд. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. – Львів : Каменяр, 2001.
2. Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886) / Я. Грицак. – К. : Критика, 2006.
3. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / М. Челецька ; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2007.

КАМЕНЯРІ

«Каменярі» – п'ятий за послідовністю вірш з шести віршів-алегорій циклу «Excelsior!» («Вище!») книги «З вершин і низин», вміщений після вірша «Човен» і перед віршем «Ідилія».

Про час і обставини написання «Каменярів» Франко писав:

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

Зберіглися фрагменти трьох авторгафів (№ 216, с. 13 з кінця записної книжки; № 226, с. 12; № 227, с. 11).

За життя Франка вірш перекладено німецькою і польською мовами. З приводу публікації польського перекладу (журнал «Życie», Львів, 1911. № 20, с. 304), здійсненого Сидором Твердохлібом, Франко написав статтю «Дещо про штуку перекладання» (журнал «Учитель», 1911, № 13–14, с. 206–209; № 15–16, с. 233–239), яка наступного року вийшла у Львові окремою книжкою під

назвою: «Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання».

Місце написання «Каменярів» – будинок на розі сучасних вулиць Соломії Крушельницької і Каменярів (колишні Крашевського і Кляйновської), яких саме влітку 1878 р. обкладали бруківкою. Сам Франко свідчить про цей факт як про зовнішній поштовх до написання твору:

«В основі сеї теми лежали конкретні враження робітників, що товкли каміння на дорозі (пор. моє оповідання “Вугляр” і оповідання про пробивання залізничного тунелю в Карпатах біля Дуклі)». (Т. 39, с. 12).

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

«Каменярі» стали чи не найбільш знаковим твором Франка, назва якого (в однині) метонімічно перейшла на автора і сформувала ядро дискурсивного міфотворення про Франка-Каменяра. Спробу деконструкції цього міфу здійснила Т. Гундорова. Дослідниця зауважує: «Сформований іще за Франкового життя, цей дидактичний міт символічно узагальнював образ суспільно-культурного діяча і правив за засіб об'єднання та піднесення національного організму. [...] Міт безпроблемно з'єднував різні іпостасі та ролі Франка й, що найважливіше, – зрівнював суспільно-культурну й громадсько-політичну роль із його творчістю». (1, 14). Щодо значення «Каменярів» у процесі цього міфотворення Т. Гундорова стверджує: «Справді, вже в “Каменярах”, написаних у двадцятидвохлітньому віці, зустрічаємо майже всі мітологєми, які Франко розгортає в усій творчості – жертви, двійника, голосу «згори». Зустрічаємо тут і основні структурні елементи, на основі яких витворюється поетова власна мітологія. Серед них чи не найважливішим є бачення себе збоку, як у сні, що фіксує момент роздвоєння, коли «я» (дух, свідомість) відділяється і споглядає своє тіло збоку. Цей стан супроводжує крайнє емоційне напруження та свідоме самовідречення, аж до

живопоховання, що вказує на ритуальність самої публічної акції». (1, 163–164). Таким чином, дослідниця розрізняє дискурсивне міфотворення – суспільну поставу Франка – і певне коло сталих міфологем, наскрізно присутніх у творчості Франка. Деякі з них, як живопоховання, не перейшли в публічний дискурс дослівно, а перемінились у міфологему жертвності окремих осіб задля загального добра. До цього спричинився і сам Франко, викресливши перші три строфи початкового варіанта «Каменярів» (автограф № 216), які не публікувалися за життя автора:

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

Я твердо-твердо спав. Приятелі зібрались,
Оглянули мене і всі рекли: «Помер!»
І швидко до майстрів, попів порозбігались,
Згодили всіх та й ще о стипу постарались,
І двері гробу піп за мнов – живим! – запер.

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

Як впливає зі змісту цих строф, сон про каменярів, який бачить ліричний герой, – це «сон уві сні», видіння у стані летаргійного сну і поховання живцем, живопоховання. Перший, другий і третій рядки першої строфи містять автобіографічну інформацію, якої немає, як

вказав сам Франко, в надрукованому тексті. Про спосіб поетичного викладу Франко писав: «Хоча ціле оповідання держане в першій особі (в формі «я»), то проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і пластичною проекцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчуваючи його так живо.» (Т. 39, с. 12). У викреслених строфах автобіографічні деталі присутні вже у першому рядку. «Я був ще молодий, мені життя всміхалось...» – так про себе міг написати Франко до першого арешту і ув'язнення (1877–1878 рр.). Чудо-перетворення, яке насправді сталося з Франком, – це стрімка переміна в його житті, зумовлена безпідставним арештом. У викреслених строфах біографічний арешту-ув'язнення замінюється сном-похованням, але таким, що дає можливість ліричному героєві розуміти перебіг подій, хоч і не чути жодних звуків, і водночас снити. Внаслідок сну ліричний герой потрапляє у стан безруху, натомість його занадто метушливі приятелі легковажно вирішують, що ліричний герой таки помер, влаштовують згідно з церковними приписами поховальну церемонію, яка саме у цьому випадку не має жодного сенсу, оскільки ліричний герой/персонаж – живий і ховають живого. Викреслені строфи символічно зображують прощання Франка з колишнім безтурботним життям, поховання цього життя задля увиразнення візії життя нового, самозреченого і навіть каторжного. Пробудитися зі звичайного сну до такого життя – можливо, що й засвідчив своїм життям після першого ув'язнення Франка. Проблематичніше видобути до нового життя похованому живцем. Припускаємо, що Франко, не маючи іншого виходу з такої поетичної колізії, викреслив у рукописі три вступні строфи, оскільки не знайшов переконливого способу вивільнити свого ліричного героя з труни. Та видіння, зафіксоване у надрукованому тексті «Каменярів», в підтексті залишаєть-

ся видінням похованого живцем. Каменярі як персонажі також у свій спосіб поховані живцем, хоч і здатні рухатися і виконувати тяжку каменярську роботу, гинучи врешті-решт від каліцтва і виснаження, але не можуть покинути цю роботу, про що йдеться вже у канонічному тексті поезії. З огляду на це, усвідомлене земне життя людини-громадянина у найемблематичнішому творі Франка постає як поховання людини живцем у світі, що накладає на неї пута. І якщо похований живцем у могилі не може без сторонньої допомоги видобудися на поверхню, то похований живцем у каторжній праці задля громадського добра має принаймні надію на зміни, що поліпшать суспільний устрій.

Ще одна інтерпретаційна складність полягає в усталеному трактуванні алегоричного образу каменярів як революціонерів. Відлуння цієї тенденції відчутне навіть у найновіших дослідженнях: «Франкові герої, які, мабуть, найповніше виражали суть його революційного реалізму, завдяки величезному ідейно-естетичному узагальненню надовго перетворилися у символи борців за кращу долю людства.» (2, с. 60).

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

Пропонуємо перевірити ці версії.

Поезія «Каменярі» складається з одинадцяти строф, у котрих послідовно увиразнюється центральний алегоричний образ. У 1–5-ій строфах зображено простір каменярської праці, громаду самих каменярів, детально відтворено засобами прямої мови наказ каменярам, відданий таємничим безособовим голосом згори, подано опис небезпечної каменярської праці, мета

якої – цілковите роздроблення скали. Каменярі прикуті один до одного залізними ланцюгами, хтось над ними, а отже, неприкутий до них, віддає їм наказ, який вони беззастережно виконують. У цій частині вірша каменярська громада нагадує невільників-каторжан, засуджених до виправних робіт злочинців. Ліричний герой – один з них, ставиться до каменярів як до побратимів, зауважує, що «в оці кожного горить любові жар». З тексту поки що незрозуміло, чому каменярі-невільники охоплені любов'ю, зате цілком зрозуміло, що гранітну скалу вони дроблять злагоджено і завзято. Однак певні пропуски в описі злагоджених дій каменярі усе ж відчутні: у 5-ій строфі Франко зауважує «Хоч не одного там калічили ті скали [...]», та не з'ясовує, як і хто позбавляє пут скалічених, щоб вони не гальмували рух решти каменярів. Поетові насамперед йдеться про невпинність руху в напрямку, де є, здавалося б, нездоланна перешкода – височенна гранітна скала. Тому Франко не фіксується на доконечних зупинках, пов'язаних з покаліченням окремих каменярів. Виробничих травм неможливо уникнути, а тіло загиблого каменяра стає скріплювальним матеріалом для мурування «шляху поступу».

У 6–8-ій строфах з'ясовано остаточну мету каменярської праці, яка в попередніх строфах видавалася дещо деструктивною. У кожній з цих строф присутній образ дороги (шляху, гостинця), яка з'явиться внаслідок роздроблення скали, складатиметься з обробленого каміння скали і яку буде скріплено кров'ю і кістками каменярів. У цих строфах з'являється ще не надто виразна опозиція «каменярі» – «інші люди». «Інші люди» – це ті, що живуть звичайним, не-каменярським життям, ті, що в майбутньому не славимуть каменярів і не берегтимуть пам'ять про них, хоча й скористаються дорогою, прокладеною каменярами, коли всю працю вже буде завершено. Діяльність каменярів – справді жертвна, оскільки вони працюють не для себе (і свідомі того), не

задля слави і пам'яті людської, а задля інших несвідомих ще людей, найпевніше, невдячних і безпам'ятних, задля якісної зміни життя всіх людей на краще. 6-а строфа – це поширене самозначення каменярів, подане спочатку як заперечення («не герої ми і не багатирі»), потім як антитеза («ми невольники, хоч добровільно взяли / На себе пута. Ми рабами волі стали [...]») і врешті-решт як ствердження – «На шляху поступу ми лиш каменярі». У цьому рядку єдиний раз у тексті поезії вжито слово «каменярі». Цей рядок вияснює сенс попереднього парадоксального виразу – «Ми рабами волі стали». Щоб стати вільним, потрібне добровільно стати рабом волі, тобто – каменярем на шляху поступу. Стан звичного суспільного життя – це підступне поневолення людини, непомітне, автоматичне, звичне перебування у павутині усталених суспільних норм. Воля полягає у добровільному відході від цього звичного життя-болота, але у відході не у бездіяльність, а в конструктивну діяльність задля суспільного поступу. Невпинний поступ вимагав невинного руху, який може здійснюватися лише добре вирівняною, вимощеною дорогою. Завдання каменярів – прокласти цей шлях поступу, розбивши скалу і переробивши її каміння на бруківку. Образ скали тут може бути витлумачений як алегорія перешкоди природної чи світоглядної на шляху розвитку цивілізації і навряд чи може символізувати застарілі, закам'янілі суспільні інституції. Скала і суспільство у цій поезії розведено в різні боки. Каменярі відходять від суспільства, яке нічого не хоче знати про скалу, власне для того, щоб своєю працею перетворити скалу на дорогу для суспільства. Скала – це перешкода, яка потребує не тотального знищення, а поступового перетворення, символ нецивілізованості, дикості, що відокремлює людину від її призначення. Сутність людини за Франком полягає у тому, щоб іти шляхом поступу. Скала – це все те, що зупиняє людину на цьому шляху, починаючи від природних перешкод і аж

до межі знання/незнання у людській свідомості включно. Каменярі – це ті, що добровільно вийшли на цю межу. Саме тому вони здобули волю, позбулися залежності від поведінкових моделей старого узвичаєного суспільного ладу, схильного до безконечних повторів, а не до руху.

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

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

В останній строфі замість граматичного минулого часу виникає теперішній, і сонне видиво переходить у дійсність. Каменярів зображено суцільною крокуючою громадою працівників, скутих уже не путами, а «святою думкою». Остаточоно прояснено образ скали як незнання-неправди: «Ми ломимо скалу, рівняєм правді путі». Тут маємо алюзію до слів Йоана Христителя, який повторював у своїх повчаннях слова пророка Ісаї: «Голос, вопіючого в пустині: Приготуйте Господню дорогу, вирівняйте стежки його.» (Мт. 3, 3).

Каменярі знають і те, що «щастя всіх прийде по наших аж кістках», тобто про неунікненність самопожертви. Тут маємо ефектне закінчення й очевидну неясність: якщо «щастя всіх» прийде лише після закінчення прокладання дороги, хто ж тоді виконуватиме прикінцеві, не пов'язані з безпекою для життя роботи, як не самі ж каменярі?

Так чи інакше, остаточне розшифрування алегорії, запропонованої текстом «Каменярів» таке: каменярі – це згромадження правдошукачів, які заради приходу у світ істини відрікаються від звичного трибу життя і присвячують себе жертвовній праці – перетворенню незнання (скали) на знання (дорогу). Дорогою знання у світ прийде «нове життя, добро нове». У своєму самозреченні каменярі нагадують орден лицарів-монахів, добровільних невільників, з'єднаних путами обов'язку.

Суб'єктно-персональний розгляд підводить до ще несподіваніших висновків.

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

Ліричний суб'єкт у 1-ій строфі роздвоєний: той, хто снить, і той, хто сам є персонажем свого сну. Той, хто спить, може бачити все і кожного у своєму сні включно зі самим собою як персонажем сну. На відміну від ліричного суб'єкта прикутий я-персонаж не може бачити все і кожного у просторі сну, як і будь-хто інший з каменярів. Я-персонаж нічим не відрізняється від решти каменярів, про їхню цілковиту тотожність сповіщено у 2–4-ій строфах. Суб'єкт-сновидець відрізняється від я/ми-персонажів уже хоча б тим, що перебуває у стані сну, а не фізичної активності, хай і уявної, зате цей сон стимулює його інтелектуальну активність. Сон, а точніше, зображення сну у вірші, вичерпується п'ятьма початковими строфами. У подальшому тексті не міститься нічого, що можна

добачити уві сні, немає сновидних чуттєвих образів, натомість є мотивація дій каменярів, з'ясування стосунків зі світом «інших людей», самоозначення, одним словом, ідеологія. У цій частині вірша (від 6-ої строфи і далі) Франко так ніби забуває, що зображує сон. Суб'єкт-сновидець перетворюється на суб'єкта-ідеолога, який промовляє від імені змодельованої сном громади «ми», яка складається з однаковісінських клонів «я». Саме тому рух каменярів не призупиняється, коли когось із них «калічили ті скали»: скалічений легко клонується і заміщується, і на процесі заміщення я-сновидець навіть не зосереджує своєї уваги. Ідеологічна частина твору мотиваційно розгортає сенс наказу, відданого каменярам сильним голосом згори, і вияснює, чому каменярі так завзято його виконують. Кому належить голос наказу? – Хай там як, жоден з каменярів не володіє повноваженнями віддавати накази. Сон, який бачить ліричний суб'єкт, не з приємних. Це тяжкий сон, з якого тяжко пробудитися, якого тяжко позбутися. Якщо ж мати на увазі, що ява, описана у викреслених строфах, ще жахливіша (ява – це перебування в могилі похованого живцем), то єдиний прийнятний вихід для свідомості ліричного суб'єкта – це пробивання в іншу реальність, у щасливий стан буття, в нове життя – перейменоване Боже Царство. Голос згори наказує діяти, рухатися, пробиватися, і цей наказ цілком узгоджується з бажанням я-сновидця звільнитися з-під влади тяжкого сну. З огляду на це, «Каменярі» – про шлях звільнення «я». Голос згори, якому усі як один коряться, належить комусь присутньому вгорі і незримому. Того, хто наказує каменярам, не бачить навіть сам суб'єкт-сновидець. Цей голос озвучує їхнє призначення, розгорнуте у майбутнє, а баченням майбутнього володіє лише Бог. Голос твердить, що праця каменярів не буде безплідною – «вам призначено скалу сесю розбити». Та каменярі знають, що і жертву буде принесено ними сповна. Отже, голос наказу – це голос понад-суб'єктний,

голос Бога або того, хто у свідомості ліричного суб'єкта займає місце Бога. Т. Гундорова з цього приводу пише: «Безперечно, 1878 року, коли написано вірш «Каменярі», такий голос міг асоціюватися лише з голосом Михайла Драгоманова. Драгоманов як політик та ідеолог справив, можливо, найсильніший вплив на громадське та культурне посвячення Франка. У психологічному світі Франка він став фактично супер-его, ідентифікувався з караючим Божим мечем і суворим Батьком, став уособленням того голосу, що згори наказував каменярам «лупати» скалу». (1, 167). Помножене у громаду каменярів «я» ліричного суб'єкта – це спосіб подолати тривогу з приводу неспроможності виконати наказ самотужки. З таким грандіозним призначенням упораються хіба що «тисячі таких самих, як я».

Світ «інших людей» знаходиться десь поза часо-простором каменярів, як ява знаходиться поза сном, але пам'ять про нього живе у свідомості я/ми-персонажів як нагадування про звичний триб життя, покинутий каменярами. Світ «інших людей» може обдарувати чи не обдарувати людською славою, та каменярі знають, а точніше, ліричний суб'єкт поезії стверджує від імені каменярів, що від людей «слави нам не буде». (Численні ювілейні вшанування Франка, особливо після смерті поета, спростовують це твердження). Каменярі покинули світ «інших людей», серед яких – «мами, жінки і діти», а також «друзи й недрузи, гнівнії та сердиті» – заради добра і щастя тих же таки людей, та люди цього не розуміють. Прокльони друзів і недругів свідчать про різко негативне ставлення до діла каменярі усього суспільства. Байдушних до каменярів у світі «інших людей» немає, усі не-каменярі – це або рідні, або друзі, або недрузи. Сльози за каменярами ллють «мами, жінки і діти», і рідні, напевно ж, не проклинають своїх синів, чоловіків і батьків, як друзі і недрузи, але й не розуміють, заради якої мети вони покинули свої родини. Тут відчутна

алюзія до відомої з Нового Завіту обітниці Ісуса: «І кожний, хто задля мого імені покине дім, братів, сестер, батька, матір, жінку, дітей, поля, в сто разів більше одержить і життя вічне матиме в спадщину.» (Мт. 19, 29). Щодо прокльонів друзів і недругів маємо алюзію до таких слів Спасителя: «І ненавидітимуть вас за моє ім'я.» (Мр. 13, 13). Євангельські слова відлунюють у 9-ій строфі в достатньо трансформованому вигляді. Боже Царство, обіцяне тим праведникам, хто не лише виконує заповіді, а й заради імені Ісуса Христа здатен добровільно відмовитися від родинного кола і власності, трансформується у «Каменярах» у майбутнє «нове життя, добро нове», що прийде у світ завдяки самозреченій праці каменярів. Та якщо Ісус обіцяє своїм учням «в сто разів більше і життя вічне», то Франко каменярам не обіцяє нічого, крім забуття. «Нове життя, добро нове» матимуть «інші люди», чи, ймовірніше, наступні покоління «інших людей». Жертовність каменярів – чиста, без найменшої надії на особистий зиск. Ні Франко у цьому вірші, ні його жертовні персонажі не замислюються над тим, чи гідні «інші люди» такого щедрого і незаслуженого ними дару. Стан майбутнього вселюдського блага повинен розповсюдитися на всіх, та не на каменярів, які ляжуть кистями на вимощеному ними шляху.

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

Про час і простір «Каменярів» Франко писав: «В поемці, як і слід у алегорії, не означено ані часу, ані місця, але цілу акцію представлено як сонне видіння.» (Т. 39, с 12). Вочевидь, Франко тут мав на увазі історичний час і географічне місце. І справді, годі визначити, коли і де відбувається описана у «Каменярах» акція. Натомість ліричний час і простір окреслено вже в першій строфі: це час тяжкого каторжного тривання і простір, позначений горизонтальною безмірною, пустою і дикою площиною,

яку перетинає вертикальна стіна височенної гранітної скали. Площина простягається від підніжжя скали у безмір, а потойбіч скали мало б бути щось інше, ніж така сама площина, інакше праця каменярів була б позбавлена сенсу.

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

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

Ліричний час «Каменярів» розкоординований і не відповідає просторовій закам'янілості. Теперішній час, пов'язаний з початковим стоянням біля скали прикутих один до одного ліричного героя і його побратимів у 1-й строфі, перемінюється у зіштовхування минулого і теперішнього часів у 2-й строфі («чоло життя і жаль порили; горить любові жар»). Голос згори, який «гримить» у теперішньому, вживає наказового способу. Від 4-ї строфи переважає минулий час, який передає навальність і невпинність каменярської праці («підняли вгору руки», «розприскалися штуки», «молоти гриміли»), поряд з яким,

починаючи від 6-ої строфи, вживається майбутній час («підуть по сій дорозі люди», «слави нам не буде», «вирівняєм всюди», «Прийде нове життя, добро нове у світ»), пов'язані як причина і наслідок. Теперішній час від моменту початку праці каменярів уживається для опису покинутого світу «інших людей», а щодо самих каменярів урочисто виникає лише в останній строфі («Отак ми всі йдемо [...]»). Вірш, який починається минулим часом, що зразу ж перемінюється в теперішнє тривання, закінчується теперішнім часом, який переходить в останньому рядку в майбутній час, де вже каменярів не буде, зате залишиться зроблене ними. Сам процес дроблення скали описано як в минулому часі («ми з силою розпуки / Раз по раз гримали о кам'яне чоло»), так і в теперішньому («Ми ломимо скалу»), і в майбутньому (своїми руками / Розіб'ємо скалу). Так чи інакше – безвідносно до граматичного часу – усе сновидне дійство, зображене у «Каменярах», сприймається як тривання, що має початок і незважаючи на віру я/ми-персонажів не має окресленого завершення. Воно позбавлене циклічності, не вимірюється чергуванням ночі і дня. Це тривання, точкою відліку якого слугує виголошення наказу, спроектоване у нескінченність прийдешнього, як простягнута у безмір площина. Конкретні ймовірні події (наприклад, каліцтво, смерть когось із каменярів, прихід новачків тощо) у змодельованому таким чином часопросторі не привертають пильнішої уваги. Важливим тут є не окреме (індивідуальне, приватне, а загальне, колективне, суспільне), оскільки має шанс тривати незмірно довше. Сон ліричного суб'єкта – це й про тривання в безмежжі, можливе за умови відречення людини від звичного способу життя і входження у спільноту безкорисливий трудівників, що наближують своєю працею щасливе майбутнє. Парадоксальним чином цей сон можна витлумачуєти навспак, якщо взяти до уваги викреслені строфи: пробивання скали – це передчуття пробудження у домовині. Усвідомивши себе похованим

живцем, ліричний герой відчув би себе полишеним на себе самого і мав би самотужки боротися за своє життя. Самоусвідомлення у цьому випадку полягало б не у колективному пробиванні у майбутнє крізь граніт скали, а у пробудженні в дійсний стан речей, тотожний похованню людини живцем серед інших поховань. Єдиною метою загроженого задухом людського життя, якою людина могла б керуватися після такого самоусвідомлення-пробудження в закопаній у землю труні, було б намагання звільнитися з поховання, покладаючись лише на власні сили.

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

Химерність, візійність «Каменярів» підкреслено вже у першому рядку 1-ї строфи означенням «дивний» щодо сну і сполучником «немов». Епітети на позначення площини – «безмірна, та пуста, і дика» – посилюють ефект химерності. Пластичні «матеріальні» означення – «залізний» щодо ланцюга і «гранітна» щодо скали – контрастують з абстрактними означеннями – «безмірна» і «височенна». – Характеристика каменярів у 2-й строфі – стримано метафорична. Збагачена порівнянням метафора – «руки в кожного ланці, мов гадь, обвили» асоціативно відсилає уяву читача до знаменитої скульптурної Лаокоонової групи. Наскрізний сенсотворчий мотив у початкових строфах – це мотив тиску, тягаря, якому потрібно протистояти. Абстрактний тягар «давить всіх» каменярів і конкретний тягар каменярського молота – в руках у кожного з каменярів. Невільники, у кожного з яких «чоло життя і жаль порили», гримають молотами «о кам'яне чоло скали.

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

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

Схема римування сучасним способом запису позначається – АbAAb. Розмір – шестистопний ямб з нерегулярною цезурою після третьої стопи. У тих випадках, коли третя стопа – пірихій (наприклад, у словах «прикований», «височенною», «кожного»), цезура послаблюється, і це посилення/послаблення цезури урізно-

манітнює ритміку вірша. Досить часто застосовано єдинопочатки рядків зі сполучником «і» (у 16-х з 55 рядків поезії), що посилює піднесеність інтонації. Ритм риторичного промовляння увиразнено повторами подібних синтаксичних конструкцій (наприклад, у 3-ій строфі: «І в оці в кожного [...], «І руки в кожного [...], «І плечі кожного [...]). Окремі іменники вжито більше ніж один раз – «скала», «молот», «руки», «Кістки», «пута», «жаль», та найуживаніший займенник «ми» – 17 разів. Ключове поняття «каменярі», вжите лише один раз, замінене теплішим, особистіснішим «ми», і це слово, стає акцентно-сисловою домінантою твору.

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

Список літератури

1. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Т. Гундорова. – К.: Критика, 2006.
2. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики / В. Корнійчук. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004.

КАРТКА ЛЮБОВІ

«Картка любові» – третій за порядком цикл другої частини книги «З вершин і низин», озаглавленої «Профілі і маски». Повністю цикл надруковано у другому виданні книги «З вершин і низин» (Львів, 1893). Вірші I, IV, V, VI, VII вперше надруковано в журналі «Світ», 1881, № 6, с. 102–103. Збереглася частина автографа вірша I. «Зближаєсь час, і з серцем, б'ючим в груди...» в одному з рукописів збірки, де цикл «Картка любові» має порядковий номер 40 під назвою «Une page d'amour» (№ 231, с. 6). Автограф обривається після рядка: «Нема стіни, перегород між нами!». Збереглися два останні рядки автографа вірша IV. Тріолет і повні чистові редакції віршів V. «Я не лукавила з тобою...», VI. «І ти підеш убитою дорогов...», VII. «Я буду жити, бо я хочу жити!...» (№ 228, с. 11–13). Автографи не датовані, та датування проставлене у книжковій публікації – від 1 травня 1878 року до 1880 року.

Чотири (II, III, VI, VII) зі семи віршів циклу – сонети. Вірш I («Зближаєсь час, і з серцем, б'ючим в груди...») відіграє роль оптимістичного зачину. Решта віршів зводять цей оптимізм нанівець. У межах циклу відчутні бінарні поєднання віршів: II і III, IV і V, VI і VII, що вказує на лінійний принцип розміщення віршів у циклі. Сонети II і III сприймаються як вставний диптих – дві варіації на тему самотності ліричного героя, розлученого з коханою. У публікації в журналі «Світ» ці вірші були відсутні і додані до циклу в другому виданні книги «З вершин і низин». Між віршем II і віршем III – часовий проміжок рівно в два роки (вірш II датовано 10 травня 1878 року, вірш III – 10 травня 1880 року). У цих двох сонетах наявна фігура прямого звертання ліричного «я» до ліричної адресатки. Немає і виразного соціального контексту, відчутного в інших віршах циклу.

Можна припустити, що первісний задум Франка обмежувався лише одним (першим) віршем, про що свідчить і сама назва циклу, де слово «картка» вжито в однині. Змістовно ця назва відповідає лише віршеві I. Картка любові – це поетичний лист, у якому його автор, звертаючись до коханої, висловлює свою гарячу віру в любов, яка невдовзі поєднає закоханих, усунувши всі перепони і перешкоди. Та, як видно з наступних віршів циклу, ця віра не справджується, ліричний герой змінює свою думку про кохану (вірш IV), хоча й вислуховує її виправдання (вірш V), передбачає духовну деградацію коханої (вірш VI). Завершальний вірш циклу (VII) – голос примирення з остаточною розлукою коханих, яка все-таки не спроможна знищити їхню любов.

Датування віршів дає підставу накласти хронологію їх написання на відомі факти біографії Франка. У травні 1876 року Франко попросив у Михайла Рошкевича, священника с. Лолін, руки його доньки Ольги. Відповідь спочатку була обнадійлива, та після арешту Франка, ув'язнення, судового процесу і виходу з тюрми (5 березня 1878 р.) о. Рошкевич відмовив Франкові у руці доньки [Див.: Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886). – К. : Критика, 2006. – С. 320]. 14 вересня 1879 року Ольга Рошкевич одружується з Володимиром Озаркевичем, щоб вийти з-під батьківської опіки. Їхній шлюб спочатку був фіктивним. Франко зустрівся з Ольгою і Володимиром на початку березня 1880 року у Коломиї як з добрими приятелями. З приводу обставин, які вплинули на рішення Франка остаточно припинити свої стосунки з Ольгою Я. Грицак пише: «На Ольгу чекало, однак, велике розчарування. Зразу по зустрічі з нею Франка ув'язнили. Це був один з найтрагічніших моментів у його житті. В ув'язненні він тяжко захворів і через небажання властей взяти до уваги його стан здоров'я опинився на волосок від смерті. За цих умов він доходить до остаточного рішення

не плекати жодних ілюзій і забути ідею фіктивного шлюбу. Так принаймні він пише до Ольги Рошкевич. Залишається неясним, чи не скористався Франко своїм ув'язненням як приводом для розриву стосунків» [Грицак, с. 321]. Франка було арештовано й ув'язнено у зв'язку зі справою селянина Дмитра Фокшея [Грицак, с. 194]. Слідство тривало три місяці, після чого Франка у супроводі жандарма було відправлено до Нагуєвич. Так чи так, дата під віршем III (10 мая 1880) свідчить про те, що цей вірш було написано в Коломийській тюрмі. Наступні вірші датовано лише роком (1880), отже, вони могли бути написані як в ув'язненні, так і після звільнення. У журнальній публікації вірші II і III відсутні, ймовірно, саме тому, що в них подано іншу версію розриву між закоханими, ніж у «Тріолеті» (вірш IV): визначальне для спільної долі закоханих побачення не відбулося через фатальний збіг обставин. У «Тріолеті» ж поєднання закоханих неможливе, тому що кохана виявляється лукавою, і ця її риса, незауважувана раніше ліричним героєм, властива їй від початку. Так чи так, подія, що зруйнувала надії Франка на шлюб з Ольгою Рошкевич, тобто – одруження Ольги з іншим, хай і нібито фіктивне, прямо не проступає у тексті віршів циклу. Ця подія захована в часі між написаннями віршів II і III, де вірш III – це своєрідна спроба переписати вірш II, поки що без звинувачень на адресу коханої. Звинувачення з'являються у вірші IV, єдиному озаглавленому в циклі – «Тріолет». Ця назва виконує подвійну роль: вказує на різновид строфи, яким написано вірш, і натякає на любовний трикутник як на дискомфортну для ліричного героя ситуацію. Поява третього, що руйнує стосунки двох, – підтекст віршів IV–VII. Вірші IV–VII сприймаються як лірично-драматична сценка-діалог, у якій вірші IV і VI – це голос ліричного героя, звернений до коханої, а вірші V і VII – голос коханої, яка відповідає ліричному героєві. Голос ліричного героя стверджує і звинувачує, голос коханує заперечує

звинувачення і захищає любов, яку неможливо вбити. Можна припустити, що ці чотири вірші було написано впродовж короткого часу, ймовірно, після звільнення Франка з-під арешту і відбуття до Нагуєвич. В останньому вірші формується остаточне рішення присвятити життя корисній праці, яка наснажуватиметься ідеальною любов'ю навіки розлучених закоханих. Хоча у вірші VII немає підказки, чий голос звучить у ньому, та зміст його антитетичний змістові попереднього вірша. Так, остаточне рішення приймає жінка, принаймні у поетичній версії зображення розриву між коханими.

Для всіх віршів циклу характерні уникнення зображення ситуативно-біографічної конкретики, алюзійність, насиченість образами-символами. Франко намагається якнайменше застосовувати у тексті циклу впізнавані деталі, та відомі з біографії поета факти дають можливість вияснити прихований в алюзіях і символах зміст.

I. «Зближаєсь час, і з серцем, б'ючим в груди...»

У вірші маємо тричі повторену анафору «Зближаєсь час <...>», яку можна трактувати як алюзію-цитату з Євангелія від Йоана: «Надходить час, – ба, вже й тепер він, – коли померлі вчують Сина Божого голос, а вчувши – оживуть» [Йо. 19, 25]. Ліричний герой вірить, що наближається час чудесних перемін, коли він поєднається з коханою, а люди позбудуться «пут недумства, темноти, / І зависті, і людовладства, й горя» [т. 1, с. 85]. Час перемін стосується як особистого, так і вселюдського. Закоханих роз'єднала соціальна несправедливість, метафоризована в путах фальші й облуди, в стіні людської злості, в засліпленні і злій волі, яку накидає влада одних людей над іншими. Ворог-розлучник у вірші I – дещо абстрактна людська злість, яка зникне, коли «По довговічних боях, муках люди / Прокинутьсь <...>» [т. 1, с. 84]. Час, який знищить

зло у людях, – це майже євангельський час пробудження мертвих.

Наскрізні образи вірша I, крім наближення часу пробудження і єднання в любові, – серце / серця, пута, стіна / стіни. Сила любові, котру «ржа упідлення не з'їсть» [т. 1, с. 84], притягує серця коханих. Антитезою до любові виступають «пута фальші і облуди», стіни, «ржа упідлення», отрута, якою щедро напувала доля серця закоханих, важкі спомини про час розлуки, «Котрі, мов черви, серце підгризали <...>». Час поєднання закоханих, який наближається, повинен залагодити повне, включно з тілесно-еротичним, злиття ліричного героя з коханою. Саме гарячий поцілунок підтвердить, що кохана невідлучна від ліричного героя, для якого таке єднання – єдино прийнятна версія майбутнього, запорука того, що і вселюдське перетворення здійсниться. Вірш написано п'ятистоповим ямбом з нерегулярною цезурою після другої стопи. Чотири восьмирядкові строфи нетотожні між собою за схемою римування, наприклад, 4-та строфа, на відміну від попередніх, має чоловічу клаузулу в першому рядку: AbAbcDDc AbAbCdCd AbAbcDcD aVaBcDcD.

II. «Плив гордо яструб в лазуровім морі...»

Антитезою до нового часу особистих і глобальних перемін, як видно з вірша II, виступає випадок, що виявився в непорозумінні, у нескоординованості місця зустрічі закоханих у просторі ймовірного побачення. Закохані чекають одне одного в тому самому часі, в тому самому локальному просторі («на горі»), та в різних сегментах, різних точках того самого часопростору, розділених лісом, і тому не бачать одне одного. Їхня зустріч, їхнє духовно-еротичне злиття не відбувається. Ситуація незустрічі ускладнюється присутністю третього – спостерігача і хижака, втіленого в образі яструба. У першій строфі вірша II, який має форму сонета, розгортається паралелізм «яструб

(і голубка) – ліричний герой (і кохана)». Ця художня фігура зразу ж набуває ознак протиставлення: яструб – в гордому польоті, ліричний герой – «в ожиданні і горі» [т. 1, с. 85]; яструб, хоч і не робить зайвих рухів, та все ж вільно кружляє-ширяє у небі, ліричний герой тим часом лежить на землі і мучиться очікуванням. В образотворенні першої строфи помітне взаємне притягування-перетікання просторових верху і низу. Небо (верх) названо лазуровим морем (низ), ліричний герой лежить хоч і нижче польоту яструба, та все ж на горі, але в горі (промовиста омонімія) і спостерігає за яструбом, який теж спостерігає за ліричним героєм. У другій строфі ліричний герой намагається подолати позиційну різницю між собою і яструбом, порівнюючи себе з яструбом: «Мов яструб, бистро я сюди спішив <...>» [т. 1, с. 85]. Насправді ж ліричний герой більше подібний на голуба з трепетним серцем, здушеним болем. Яструб-доля полює на голубів-закоханих, тому голуб і голубка припишкли, завмерли кожен у своєму місці. Причина безруху розз'єднаних горою закоханих – у небезпеці, яку їм приготувала чатівна доля, втілена в кружлянні яструба. Ліричному героєві не вдалося зустрітися з коханою, але і яструб не вполював голубку, тому що вона не виявила своєї присутності. Минулий час у першій строфі сонета (плив, колесив, лежав, слідив) і перших двох рядках другої строфи (ждав, спішив) стрімко змінюється в третьому і четвертому рядках другої строфи і двох наступних рядках третьої строфи (першої терцини) на теперішній (жду, орю, в'ється, б'ється). Потім йде коротке називне речення («Вже ніч») – і повернення до минулого часу (пішов, чекала, виглядала, тужила, плакала). Ця подвійна часова переміна вказує на здатність часу у сприйнятті ліричного героя текти то швидше, то повільніше. Теперішній час минає в тягучому марному чеканні від ранку до ночі, яке не здатне звести в одну точку простору розз'єднаних закоханих. Розз'єднує в цьому випадку не час, а простір, навіть якщо зникли

пути і стіни між закоханими. Натомість з'явилася гора. Схожа за звучанням на горе гора, місце незреалізованої зустрічі закоханих, видається щонайменше дивним місцем побачення. Закохані не зустрілися, бо неточно обумовили місце зустрічі, або ж тому що не хотіли наражати одне одного на небезпеку, яку віщувало цілоденне кружляння-стеження яструба-долі. Хижий птах, всевидячий птах-мисливець асоціюється тут з долею в пошуках жертви. Ліричний герой, вимучений розлукою, не розуміє, що його незустріч з коханою рятує його кохану-голубку від удару долі-яструба. Порівнюючи себе з яструбом, він натякає на нелегітимність побачення, на можливість потрактувати призначене побачення як пастку для коханої, як полювання на кохану. Кохана ж виглядає «за лісом на тій ж горі» не хижака, який може завдати їй шкоди, а коханого. Парадокс полягає в тому, що коханий асоціює себе з яструбом. Тричі повторений розпачливий вигук – «Нема голубки!» – належить ліричному героєві, та міг би бути і криком яструба.

За свідченням сестри Ольги Рошкевич Михайлини, зустріч Франка з Ольгою таки відбулася, та зовсім не так, як вона була спланована. На побачення з Франком Ольга пішла у супроводі Михайлини, та вони розминулися з Франком в умовленому місці і того ж таки дня зустрілися з ним в Лоліні, в будинку отця Михайла Рошкевича, батька дівчат. За відсутності чоловіка з Франком бесідувала паніматка. Коли прийшли сестри, Франкові надана була можливість поспілкуватися з Ольгою. Потім надійшов о. Рошкевич, дав Франкові зрозуміти, що не бажає шлюбу своєї доньки з ним і відмовив Франкові від дому [Див.: Горак Р. Тричі мені являлася любов / Р. Горак. – К.: Радянський письменник, 1983. – С. 29]. Таким чином, у вірші II зображено незустріч закоханих в умовленому місці поза батьківським домом і батьківським наглядом, та проігноровано зустріч закоханих у батьківському домі і під наглядом батьків коханої. Та зустріч відбулася, але

мала фатальні для подальших стосунків між закоханими наслідки. Франко у вірші II, написаному вочевидь уже після прикрої для нього розмови з о. Рошкевичем, наново перекомбінує перебіг подій. Його ліричний герой, на відміну від нього самого, відмовляється від візиту до батьківської хати коханої, нерухоміє в чеканні і, хоч і не зустрічається з коханою, уникає зустрічі з її батьком і уникає таким чином остаточного присуду долі – відмови батька. Різниця між дійсністю і її поетичною версією – очевидна. У вірші II Франко не приймає присуду дійсності. Він, бодай у поезії, намагається зупинити час на моменті, коли його ліричний двійник знерухомів у чеканні і фатальні події ще не розгорнулися. Цей момент «протривав» у поетичній свідомості Франка повних два роки, аж поки був написаний наступний вірш циклу, що починається словами: «Від того дня вже другий рік пройшов <...>» [т. 1, с. 85]. За ці два роки Ольга Рошкевич одружилася з Володимиром Озаркевичем, та оскільки їхній шлюб планувався спочатку як фіктивний, листування між Франком та О. Рошкевич продовжувалося. Після приятельської зустрічі з подружжям Озаркевичів у Коломиї на початку березня 1880 року Франко вдруге потрапляє в ув'язнення.

Вірш написано у формі сонета п'ятистоповим ямбом.

Схема римування:

AbAb AbAb CCd EEd.

III. «Від того дня вже другий рік пройшов...»

Саме у Коломийській в'язниці Франко пише вірш III циклу, датований 10 травня 1880 року. Реалії ув'язнення прямо не проступають у тексті, їх переведено у символічний план аж у першій терцині: «Так темно, зимно!» [т. 1, с. 86]. Цей вірш – своєрідна спроба ще раз пережити ситуацію, описану в попередньому вірші, «переписати» її, на що вказують навіть деякі заримовані слова-повтори, присутні й у вірші II. Та результат – ще похмурийший. У першій строфі

ліричний герой знову лежить у горі, щоправда, не на горі, а в чистому полі, і стежить за польотом яструба в лазуровому морі. Він уже не чекає на кохану, а лише споглядає. Ліричний герой свідомий того, що «навіки мглою густов / Закрила доля мою ясну зорю» [т. 1, с. 85]. Яструб знайшов свою здобич («Тепер шибнув стрілов...»). Ліричному героєві залишається уподібнюватися до польоту яструба лише думанням: «Отак і я простір думками порю <...>». Якщо у вірші II ліричний герой думками орав поле, то у вірші III його думки розпорюють простір. Метафора «думками орати поле» – пластична, візуалізована: думки подібні до плугів, вони гострі і прокладають прямі борозни. Метафора «думками пороти простір» – більш абстрактна, думки тут різноскеровані, перелітають з того на те. Думки, які уподібнюються до польоту яструба, врешті западаються в млу і темряву. Зовнішній світ зникає. Думка повертається у мозок, який її породив, і «мізку, мов пилина, гине» [т. 1, с. 86]. Ліричний герой знаходиться у стані, близькому до паралічу, усвідомлюючи, що жодне «Дівоче серце не зітхне, не сплаче / І не затужить нищечком за мною». Вірш якнайпильніше приховує ситуацію ув'язнення, в якій знову опинився ліричний герой. Саме за молодим неодруженим в'язнем могло б тужити дівоче серце. У прикінцевій терцині вірша III, написаного, як і вірш II, у формі сонета, приховано алюзію до слів Т. Шевченка з поезії «Думи мої, думи мої...» (лише з протилежним змістом) – «Може, найдеться дівоче / Серце, карі очі, / Що заплачуть на сі думи <...>». Дівоче серце у вірші Шевченка може розчулитися від рідного слова і сентиментальних сюжетів. У Франка у вірші II дівчина плаче, бо ніяк не може дочекатися зустрічі з коханим, а у вірші III не плаче, бо вже й не шукає з ним зустрічі. Якщо брати до уваги свідчення біографів Франка, О. Рошкевич і в шлюбному статусі шукала зустрічі з Франком і зустрічалася з ним. У віршах II і III Франко переписує дійсне закінчення своїх любовних стосунків з О. Рошкевич, поволі

переводячи вину за їхній драматичний фінал з фатального збігу обставин на колишню кохану.

Вірш написано у формі сонета п'ятистоповим ямбом. Схема римування дещо інша, ніж у попередньому сонеті: aBaB aBaB CCD EED.

IV. Триолет

Вірш IV, єдиний у циклі, що має заголовок, вже цілковито побудований на мотиві, запозиченому з поезії «Доля» Т. Шевченка, і знову – з протилежним змістом: у Шевченка – «Ти не лукавила зі мною <...>», у Франка – «І ти лукавила зі мною!». Цей вірш – викриття лукавства колишньої коханої, контрастно підкреслене наївністю і щирістю ліричного героя. Образ колишньої коханої роздвоюється і поляризується на біле і чорне: ангельські слова виявляються брехнею і отрутою, під золотою поверхнею приховано мідь, під весняним цвітом криється черв'як. Щасливе минуле, коли кохані були разом, здається тепер сном. З тексту «Триолета» можна висувати, що ліричний герой усвідомлює розрив з коханою як наслідок саме її лукавства, та читачеві незрозуміло, в чому ж власне полягає те лукавство. «Триолет», на відміну від попередніх сонетів, написано як послання до коханої, подібно до вірша I, та за змістом він протилежний до вірша I. Звинувачення у лукавстві – вагома причина для остаточного розриву стосунків, адже об'єкт кохання виявився іншим, ніж уявлялося ліричному героєві. Форма триолета, не надто витримана у третій строфі, натякає на причину остаточного розриву, яку прямо не висловлено в змісті поезії: фіктивний шлюб О. Рошкевич з В. Озаркевичем, що перетворив стосунки двох закоханих на любовний трикутник. Ліричний двійник Франка звинувачує колишню кохану в лукавстві, тому що сам Франко не вірить у цілковиту фіктивність шлюбу О. Рошкевич з В. Озаркевичем. Та у наступному вірші циклу надано право голосу і звинуваченій.

Вірш написано чотиристоповим ямбом з наскрізними римами у всіх трьох строфах. Схема римування однакова для всіх строф: AbbAbAbA.

V. «Я не лукавила з тобою...»

У цьому вірші звучить голос колишньої коханої, яка відповідає на звинувачення, висловлені у «Триолеті». Вину за розрив стосунків кохана перекладає на лиху долю, яка перетворює добро на зло. Про це йдеться у перших дев'яти рядках. У наступних двох рядках проступає справжня причина розриву: «Ти думаєш, я не терпіла, / В новії зв'язки радо бігла?» [т. 1, с. 87]. «Новії зв'язки» перекреслюють попередній зв'язок між коханими, віддаляють їх одне від одного, та як стверджує жіночий голос, не вбивають їхньої любові. Любов, очищена стражданням і прощенням, втрачає, принаймні з боку жінки, ознаки привласнення того, кого любиш, і переходить у духовний вимір. У четвертому з кінця рядку названо вмістилище лукавства – «все лукавство в нашій строю <...>». Стрій, устрій, суспільний лад – лукавий, тому що розлучає закоханих, намагається їх налаштувати одне проти одного, вбити їхню любов. Закохані не спромоглися витримати тиск суспільних приписів, як це заповідалося у вірші I.

Вірш написано чотиристоповим ямбом з суміжним римуванням. Дві восьмирядкові строфи заримовано співзвучними римами, в більшості своїй – дієслівними, які відтворюють стрімкість перемін. Схема римування: AABVCCBBB AABVCCDDD.

VI. «І ти підеш убитою дорогов...»

Цей сонет починається алюзією до слів з Нагірної проповіді Ісуса Христа, які подає євангеліст Матей: «Входьте вузькими дверима, бо просторі ті двері й розлога та дорога, що веде на погибель, і багато нею ходять» [Мт. 7, 13] – «І ти підеш убитою дорогов, / Котрою день в день

тисячі ідуть». Тут у формі відповіді ліричний герой подає свою візію подальшого життя колишньої коханої в умовах непорушності усталених суспільних приписів. «Убитою», втоптанною тисячами пар ніг дорогою життя піде колишня кохана, яку названо небогою, зазнаючи «пониження й неволі». Суспільний устрій, з яким вона змирилася, – це гниле болото. Уникнути його отрути неможливо, навіть здорову людину це «багно гниле» поглинає, руйнує її силу волі, перетворює на «труп живий». Колишній коханій, яка знає, що суспільний лад – лукавий, та мириться з його приписами, не вдасться залишитися чистою, достатньо довго опиратися багнюці. Ліричний герой таким невтішним пророцтвом намагається поставити остаточну крапку на стосунках з колишньою коханою. Її майбутнє, як бачиться йому, напередвизначене і безрадісне. Ліричний герой нічого не говорить про те, яким бачить своє майбутнє.

Вірш написано у формі сонета п'ятистоповим ямбом. Схema римування:

AbbA AbbA cDc DEE.

VII. «Я буду жити, бо я хочу жити!»

У завершальному сонеті циклу ліричний голос запевнює, що позитивне майбутнє все ж можливе. Враховуючи граматичні форми, важко визначити за родовими ознаками, кому належить цей голос. Зміст вірша все ж натякає на голос колишньої коханої. Вона підхоплює образ болота, вжитого у вірші VI, запевняючи, що опиратиметься йому. У другому катрені з'ясовано, що колишня кохана бачить своє завдання у промоцуванні шляху через болото, що гниє. Їй може забракнути сили, як це передбачено у вірші VI, та вона вірить – «Твоя любов підніме мя на крилах <...>» [т. 1, с. 88]. Порятунок – у корисній праці «При ділі, що наш вік бересь вершити <...>» [т. 1, с. 87] і в духовній любові, що рятує від ревучого валу людської злості.

Вірш написано у формі сонета п'ятистоповим ямбом з виключно жіночими клаузулами, що натякає на звучання жіночого голосу: ABAB ABAB CDC DCD.

Голос ліричного героя у «Тріолеті» і вірші VI важко назвати виявом жертвовної любові. Це, радше, голос обвинувачувача, в якому немає й проблиску співчуття. Колишня кохана, незважаючи на тон звинувачення, вірить в ідеальну спасенну любов. Жодна з цих двох опозицій не домінує, що вказує на поліфонічність поетичного таланту Франка. У циклі явлено стрімку зміну суб'єктності, яку, відповідно до нумерації віршів, можна позначити так: я–ти–ми (I), я (II), я (III), ти–я (IV), я–ти (V), ти–я (VI), я–ти (VII). В останньому вірші «я» належить жінці, яка звертається до колишнього коханого, тоді як у вірші I «я» належить чоловікові, який звертається до коханої. Початковий синтез (ми) перетворюється на самотність (я) і врешті розщеплюється на окремі голоси (я-чоловіче і я-жіноче), адресовані навзаєм, починаючи з вірша IV. Результати розщеплення неоднакові для колишніх коханого і коханої: він вважає себе ошуканим, а її – призвідницею розриву; вона вважає себе жертвою суспільного устрою. Він готовий визнати, що любов була несправжньою; вона ж вірить, що любов, незважаючи на обставини, – понад усе. Франко як автор-чоловік виходить за межі свого чоловічого «я» і надає жіночому голосу більшої віри в гідне людське призначення.

Структурно цикл складається зі вступу (I), сонетного диптиху (II і III) і серії з чотирьох віршів почергового обміну посланнями (IV–VII) колишніх коханих. М. Челецька намагається побачити в циклі два мікроцикли-триптихи, віднісши вірш «Тріолет» до лінії згину. [Див.: Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / М. Челецька / Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. –

Львів, 2007. – С. 131]. Усі вірші циклу написано ямбом. Урізноманітнення досягається завдяки різним схемам римування, які жодного разу не повторені навіть у сонетах циклу.

Ліричний сюжет циклу можна означити, як переміни в суб'єктності ліричного героя, пов'язані з любовним неуспіхом. Саме така модель стала основою для ліричної драми Франка «Зів'яле листя».

Список літератури

1. Горак Р. Тричі мені являлася любов / Р. Горак. – К. : Радянський письменник, 1983.
2. Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886) / Я. Грицак. – К. : Критика, 2006.
3. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / М. Челецька ; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Львів, 2007.

ТЮРЕМНІ СОНЕТИ

«Тюремні сонети» – сонетний цикл з 45-ти сонетів і сонета-епілогу, другий у розділі «Сонети» другого видання книги «З вершин і низин» (1893), написаний у львівській тюрмі, яка мала неофіційну назву «Бригідки», з 7 вересня до 4 жовтня 1889 року включно. У 3Т місцем написання циклу помилково зазначено Коломийську тюрму. «Епілог» написано 6 травня 1893 року. Це єдиний з сонетів, що має присвяту – «Присвячено русько-українським сонетярям». Вочевидь Франко написав «Епілог», а, власне, переробив первинний варіант, навмисно для другого видання книги «З вершин і низин», в якій цикл уперше був повністю надрукований. Окремі сонети з циклу друкувалися раніше в журналі «Народ»: XXXII, XXXIII – у № 23, 1890, с. 371–372; IV, XXXIV–XXXVIII – у № 24, 1890, с. 386–387.

Усі сонети циклу, за винятком II, VIII, XIX і XXVIII, записані на обкладинках книги єврейського Гектатеуху (Шестикнижжя) [Див.: Деркач М. Архів Івана Франка // Матер. Міжнар. наук. конф. – Львів : Світ, 1998. – С. 20], яка зберігається в архіві письменника (№ 230). Дати написання більшості сонетів вказують на те, що послідовність їх розміщення в циклі не відповідає почерговості написання, наприклад, сонет XXVIII – насправді перший за часом написання. Такий підхід до вкладання циклу зумовлений композиційно-змістовими вимогами. Окремі сонети і групи сонетів (XII, XVIII, XX, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXXVI–XLIII) мають заголовки.

Третій арешт і ув'язнення Франка були пов'язані зі справою студента Сергія Дегена, підданого Російської імперії, який зупинявся влітку 1889 р. у помешканні Франка у Львові, та його сестер Наталі і Марії. [Див.: Горак Р. Іван Франко / Р. Горак, Я. Гнатів. – Книга шоста. В поті

чола. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – С. 197–242]. Дегенів було звинувачено в шпигунстві і заарештовано. Франка було ув'язнено 17 серпня і випущено за розпорядженням слідчого судді 20 жовтня 1889 року. Принаймні тричі у листах до М. Драгоманова Франко згадує про той арешт і ув'язнення. У розлогому листі з викладом автобіографії Франко пише: «Літом 1889 р. мене знов заарештовано wraz з росіянами, прибувшими в Галичину. Мене держано 10 тижнів, але за що, який факт мені закинено, сього я не міг дізнатися і досі не знаю. По 10 тижнях мене випущено. В тюрмі я написав ряд поем з оповідань арештантів – головно жидів, а також оповідання "До світла" і ряд тюремних сонетів» [т. 49, с. 251, лист 147]. У листі від 23 листопада 1889 року Франко пише про свій психологічний стан в ув'язненні: «Мене самого тюрма сим разом страшно придавила. Я думав, що зйду з ума, хоч сам не знав, що саме мене так болить. В казні я цілими днями ні до кого не говорив і слова, особливо коли не стало жидів, з котрими всяка розмова була інтересна» [т. 49, с. 219, лист 141]. В наступному листі Франко додає: «Я сидів між жидами, то й підхопив деякі інтересні факти намагання жидів «до землі», котрі я обробив (з конечності в тюрмі) у віршованій формі. Та, проте, оповідання, думаю, не втратило вірності. Повстав там у мене також цикл тюремних сонетів, у котрих доволі вірно (свідки – прочі сосії doloris) списано життя в тюрмі. Писані вони без огляду на нашу цензуру і тут певне були б сконфісковані» [т. 49, с. 227, лист 142]. У цьому ж листі Франко повністю наводить сонет III «Гей, описали нас, немов худобу...», в якому вживає слово низького лексичного шару «срач», позначене в ЗТ «с...». Двічі у цих листах Франко згадує про цикл «Тюремні сонети» і твердить про його позацензурність. Та все-таки цикл вдалося надрукувати з незначними змінами задля цензурного проходження. Перебування в тюрмі, зображене в різних ракурсах і

ситуаціях, ніколи ще перед тим в українській поезії не фіксувалося сонетною формою. Ризикований експеримент Франка полягав саме у поєднанні «низької» прозової теми з формою, традиційно притаманною високим жанрам лірики. Цикл демонстрував, що поета неможливо перетворити на покірного в'язня, що найскладніша поетична форма може знадобитися поетові навіть у тюрмі для зображення зовсім не поетичних тюремних реалій. Франко синтезує, здавалося б, дві протилежні екзистенційні настанови – бути поетом, вільною у всіх своїх духовних порухах людиною, і бути в'язнем.

«Тюремні сонети» – цикл, який сприймається як наближена до поеми ліро-епічна структура, з наскрізними мотивами, найпомітніший з яких – вияв ненависті ліричного героя-в'язня до поліційної держави. Ця наскрізність дає підстави В. Корнійчуку назвати цикл художнім репортажем з тюремних казематів, а також визначити «Тюремні сонети» як «цілісний цикл політичних сонетів» [Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики / В. Корнійчук. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – С. 86]. Значна частина віршів у циклі й справді політично заангажована, скерована проти репресивної системи, яка безпідставно може позбавити свободи запідозреного в нелояльності до держави громадянина, і викриває негідні людини умови утримання в'язнів. Та навіть надруковані в журналі «Народ» ще до виходу другого видання книги «З вершин і низин» окремі сонети циклу дають підставу ширшого трактування жанрово-тематичної специфіки «Тюремних сонетів». Сонети XXXII і XXXIII – це алегорія і її розшифрування. Пустинник і біла голубка з людською кров'ю на крилах (XXXII) розтлумачуються наступним сонетом (XXXIII) як старше покоління російських лібералів, які позабивалися «В тривоги й самолюбія пустині», і юні

революціонери-терористи, «малії діти-голуб'ята», які чинять терористичні акти проти владомощців і прирікають себе на страту. Тут Франко засуджує пасивність старшого покоління правдошукачів, а не лише поліційну державу. У сонетах XXXIV–XXXVIII засуджено зокрема тих занадто завзятих представників поліційної державної машини, які трактують виконання своїх обов'язків як запоруку зміцнення суспільного ладу. «Легенда про Пілата», викладена у сонетах XXXVI–XXXVIII, нагадує таким занадто ревним службовцям, що, крім державних судів, є ще Божий суд, якнайжорстокіший до тих, хто забуває про милосердя: тіло Пілата після його смерті не приймає ні земля, ні вогонь, ні вода.

Франко нерідко застосовує фігуру прямого звертання ліричного героя до спів'язнів, до читачів, до наглядачів, до суддів, навіть до держав (Росія, Австрія) і в окремих випадках надає можливість звертатися персонажам до ліричного героя. Та завдяки композиційним перестановкам хронологічно перше таке звертання ліричного героя до суддів з'являється лише в сонеті XXVIII. Датування під сонетами дає підстави припустити, що п о ч а т к о в и м і м п у л ь с о м до написання циклу було бажання поета бодай у віршованій формі з'ясувати стосунки з тими, хто дав розпорядження арештувати і втретє ув'язнити Франка. У сонеті XXVIII (7 вересня), першим за часом написання, Франко звертається до стражів права, які законами держави прикривають, як щитом, безправ'я, державну сваволю стосовно своїх же громадян. У сонеті висловлено погрозу державним суддям: «Судіть мене, та вас осудить час!» [т. 1, с. 165]. У майбутньому крик несправедливо ув'язненого вирветься за тюремні мури і налякає злочинців-суддів. Варто зазначити, що у «Бригідках» Франко перебував як попередньо ув'язнений, поки проводилося слідство, яке так і не закінчилося судовим процесом.

Натомість сонет I (19 вересня) містить звертання до в'язнів, а не до суддів – «Хто тут ввійшов, зціпи і зуби й руки

<...>» [т. 1, с. 151]. У сонеті II (10 вересня) міститься загальне звертання до читачів – «Спитайте тих, хто мучиться в тім мурі!» [т. 1, с. 152]. У сонеті III (16 вересня) – звертання до тюремних наглядачів – «Тих вам не взять бандитськими руками!» [т. 1, с. 152]. До них же звертається в байкарській манері Франко і в сонеті IV (9 вересня) – «Ну, бачність, звірі!» [т. 1, с. 153]. Датою «9 сент[ября] 1889» також підписано сонети XXXIV–XXXVIII, тобто підцикл «Легенда про Пілата» і два сонети, які йому передують. Сонет III, переводячи високий звинувачувальний регістр «Легенди про Пілата» в байкарсько-сатиричний тон, слугує містком, який виводить поета зі сфери апокрифів у необжиту поезією тюремну дійсність. Р е п о р т а ж н а ч а с т и н а циклу виникає внаслідок вибору іншого – і більш ймовірного – адресата, тобто читача. Звертання до суддів у сонетній формі – умовне і навряд чи було б ними почуте і сприйняте, хіба що додане до справи як доказ ще одного правопорушення підсудного. Звертання до читача має більш переконливу мотивацію для записування у сонетній формі в'язничного досвіду: рано чи пізно записане може бути прочитаним, тим більше, що Франко як відомий письменник уже знав багатьох зі своїх дійсних, а не уявних читачів. Таким чином репортажну частину циклу Франко адресує своєму зацікавленому читачеві, якого знайомить з умовами тюремного життя, приписами, пригодами і навіть казематними фольклором. Репортажна частина починається сонетом I, а закінчується сонетом XXVII – розмислом про панську карність і людську ненависть, який композиційно пов'язує репортажну частину зі з'ясувально-викривальною. Репортажну частину було написано, переважно, після з'ясувально-викривальної, та згодом переміщено на початок циклу. Сонети XXXIX–XLIII («Криваві сни») – третя умовна (к о ш м а р н а) частина циклу, де тіні замучених підсудних звертаються то до ліричного героя, то до тиранів, а лірич-

ний герой намагається їх заспокоїти. Це звертання персонажів до ліричного «я» – симптоматичне. У снах ліричний герой з суб'єкта звертання перетворюється на об'єкт звертання, якого тіні закатованих закликають до цілком визначених дій після пробудження: «Не м'якніть без часу! Гартуйте сили! / Гоніте звіра, бийте, рвіть зубами!» [т. 1, с. 172]. Підцикл «Криваві сни», як свідчить датування (22 вересня було написано всі п'ять сонетів підциклу), Франко писав після репортажної частини. Сонети XLIV і XLV – завершальні у циклі, якщо не брати до уваги «Епілогу». Ключовим тут є звертання ліричного героя до держави як апарату нагляду і насильства. І саме це вибухове звертання – «О Австріє!» – з цензурних міркувань Франкові довелося замінити у сонеті XLIV на «Росіє!». Під Австрією тут слід розуміти владну верхівку Австро-Угорської імперії, яка застосовувала як метод керування технологію зіштовхування інтересів підвладних їй народів і надання їм обмежених свобод, «Щоб одні одних гризли і душили» [т. 1, с. 173]. Ставлення Франка до такої державної системи – різко негативне. Завершальні сонети сприймаються як присуд поета державному устроєві, який спричинився до безпідставного ув'язнення Франка. Хронологічно сонети XLIV і XLV, як вказує датування (4 жовтня), були написані найпізніше і в структурі циклу теж залишилися завершальними. Франко, вибудовуючи композицію «Тюремних сонетів», залишив підцикл «Криваві сни» і два завершальні сонети наприкінці циклу, а репортажну частину перемістив на початок, хоча вона була переважно написана після з'ясувально-викривальної. Підставу для такої композиційної перестановки можна виявити, якщо віднайти у тексті циклу причину ненависті ліричного героя до австрійської поліційної держави. Парадоксальним виглядає той факт, що Франко ні у тексті циклу, ні в авторських коментарях не намагається з'ясувати конкретну причину свого третього ув'язнення.

Якщо ця причина була йому невідома під час ув'язнення, то в час підготовки до друку другого видання книги «З вершин і низин» децю мало б уже з'ясуватися. Так чи так, натуралістичний опис тюремного побуту в репортажній частині стає своєрідним корпусом доказів на користь того, що державна машина Австро-Угорщини – монстр, кровожерливий звір, адже утримує саме такі тюрми і врешті-решт сама перетворилася на тюрму народів. Ліричного героя ув'язнено, «Щоб над безсильним, хорим показати / Звірячу силу <...>» [т. 1, с. 165]. Іншої причини ув'язнення не зазначено. Почуття ненависті ліричного героя до поліційної держави зумовлене реакцією на «звірячу силу» владоможців, свого піку воно досягає в підциклі «Легенда про Пілата». Та, вивергнувши з себе ненависть до Пілата і подібних на Пілата держслужбовців-машин, Франко перемикає стильовий реєстр, свідомо занижує емоційний градус раціональнішим репортажним підходом.

У з'ясувально-викривальній частині ліричний герой – жертва. Цю роль йому накинено ззовні неправедними суддями. У репортажній частині ліричний герой намагається бути не жертвою, а прихованим під личиною в'язня мисливцем-слідчим, який таємно збирає і записує свідчення проти своїх кривдників, відтворює тюремний триб життя як доказ нелюдського ставлення поліційної держави до в'язнів. Переміщені на початок циклу свідчення покликані мотивувати вибух ненависті у з'ясувально-викривальній частині.

Під цим кутом зору можна виокремити, дотримуючись композиційної послідовності, зібрані Франком свідчення проти тюремної системи поліційної держави.

Сонет I (19 вересня) подає загальну характеристику тюрми як дому плачу, смутку, зітхання, гнізда журби, зіпсуття і муки. Ув'язнений тут мусить набратися терпіння і відмовитися від своїх думок і бажань. Згідно з параграфами

(приписами) тут вимірюють правду, «Але неправда і без міри ллється» [т. 1, с. 151]. Тут зневажають основу основ – «людського серця мову». У тюрмі неможливо знайти «людський змисл і людські ціли». Ліричний голос, позбавлений поки що рис персонажності, апелює до авторитетного голосу Данте, поета-візіонера, якому вдалося відвідати Пекло і описати його.

Сонет II (10 вересня) оповідає про вузький і важкий шлях тюремним коридором від входу через смердючі стіни і аж до тюремного подвір'я. На подвір'ї патрулює вояк, у сінях – варта. Арештанти снують, як тіні. Асоціативно вузький вхід у тюрму нагадує вхід у підземне царство тіней, а не в Боже Царство життя вічного, яке обіцяв своїм учням Ісус Христос. У першому рядку Франко неточно переповідає слова Ісуса зі Святого Письма, які наводить євангелист Матвій: «Але тісні ті двері і вузька та дорога, що веде до життя, і мало таких, що її знаходять» [Мт. 7, 14]. У Франка: «Вузька, важкая до добра дорога» [т. 1, с. 151]. Франко замінює вузьку дорогу до життя вузькою дорогою до добра. Контекст заміни зрозумілий – влада виправдовувала потребу в тюрмах як у місцях перевиховання злочинців задля добра суспільства і самих злочинців. Та не кожна вузька дорога веде до добра. Як свідчать подальші сонети, тюремна дорога до добра була встелена знущаннями і приниженням людської гідності.

Сонет III (16 вересня) фіксує, як відбувалася тюремна реєстрація новоприбулих в'язнів, від імені яких, вживаючи займенник «ми», промовляє ліричний герой. Хоча реєстрація передбачає якнайточніший опис зовнішності, а також запис імені, соціального становища тощо, ліричний герой так і не виявляє у цьому сонеті своїх впізнаваних індивідуальних ознак, зливається в загальному солідарному «ми». Франко свідчить, що, крім опису зовнішніх прикмет новоприбулих в'язнів, вчинено обшук, щоб вилучити заборонені в тюрмі речі

індивідуального вжитку: ножі, тютюн, гроші, оздоби (можливо, коштовні речі). Та, незважаючи на обшук, Франко твердить: «Ножі, оздоби й скарби наші з нами <...>» [т. 1, с. 152]. Вочевидь, йдеться про речі духовні, яких «не взять бандитськими руками!». Антагоністичні персонажі сонета взаємопереназиваються: в'язні, очищені від земних речей, стають майже святими («хоч в турецький рай ведіте!»), тюремні службовці – бандитами, що привласнюють чуже майно. В'язнів після опису і обшуку розводять у державні апартаменти, як іронічно названо в'язничні казні (камери). Ті «апартаменти» поєднують в одній камері салон, їдальню, спальню і туалетну кімнату.

Сонет IV (9 вересня) продовжує, а власне, розпочинає, якщо брати до уваги дату написання, стратегію переназивання тюремних персонажів і топосів. Саме тут ліричний герой вперше у циклі промовляє від себе самого («Сиджу в тюрмі <...>»), трактуючи тюрму, як засідку, в якій він – мисливець, що полює на звіра. Тим самим числом датовано сонети XXXIV–XXXVIII, тобто «Легенду про Пілата» і два попередні сонети. Від апокрифічного передання, в якому ліричний герой прямо не присутній, Франко переходить до байкарської манери, і це перемикання реєстрів з високого на низький дає можливість поміняти ракурс поетичного зображення. Стрілець-мисливець, тобто активний, незважаючи на в'язничне становище, письменник, який збирає матеріал просто в тюрмі і пише, хай і ховаючись «у засідці», – рятівна роль для ліричного героя. Така роль примушує ліричного героя бути уважним до тюремної рутини як до темного боку суспільного і державного устрою, про який мало що відомо на світлому боці. Ліричний герой усвідомлює своє призначення винести на світло денне заховані тюремними мурами таємні речі. Найважливіше перетворення, за яким спостерігає і яке фіксує ліричний герой у тюрмі, – самодемаскування представників держави, наглядачів, слідчих та інших службовців, проявлення їхньої звіриної сутності: «Мов

фрак роздівши й мундур урядовий, / Вони і людську скинули подобу» [т. 1, с. 153]. Слуги закону не підозрюють, що за ними спостерігають очі стрільця-письменника, то й поводять себе невдавано і безпечно.

Про свій стан упродовж двох перших тижнів ув'язнення Франко сповіщав дружину в листі, єдиному, що зберігся з того часу, написаному після 9 вересня: «Живіт у мене болить дуже, маю розвільнення, котре триває вже з малими перервами 2 тижні, а при тім внутрі болить мене часом так, що не знаю, що з собою зробити. Ночами болить мене також голова, і раз у раз чую якусь тяжість у мозгу, немов там у мене камінь. При тім тоска у мене страшенна. Здається, що вся причина – бездіяльність, брак воздуха (на 24 години ми ходимо тільки по півгодини на прохід)» [т. 49, с. 217, лист 140]. Принаймні бездіяльність Франко намагався побороти віршуванням, яке змушений був якнайпильніше приховувати від наглядачів, уявляючи себе в ролі мисливця у засідці. Записування і переховування написаного не могло залишитися непоміченим для співкамерників Франка. Можна припустити, що вони йому сприяли, надали для записування примірник Гектатеуху (Шестикнижжя), куди наглядачі не здогадалися зазирнути. Їхні розповіді Франко переробив у цикл віршованих оповідань «Жидівські мелодії», які склали передостанній розділ другого видання книги «З вершин і низин».

У **сонеті V** (недатованому, написаному, як випливає з контенсту перед сонетом VI, можливо, 17 вересня) маємо звертання до читачів, які цікавляться щоденним казематним розпорядком, а точніше, вечірніми розвагами в'язнів. Арештанти вкладаються ще до восьмої години вечора, та не можуть заснути. Співкамерник-єврей на ім'я Герсон (його сповідь подано у поемі «З любові», датованій 21–28 серпня, розділ «Жидівські мелодії») перестукується через стіну з арештантом Реєнтом з сусідньої камери і змовляється подразнити вартового. Франко починає

розповідь про тюремний розпорядок з часу після відбою, ймовірно, саме тому, що цей час у добі – найменш регламентований і навіть дає можливість окремим в'язням-сміливцям пожартувати над вартовими. Для Франка нічні години – це ще й час творчості. Наступні п'ять сонетів написано 17 вересня, ймовірно, саме вночі.

Сонет VI (17 вересня) описує, як в'язні розігрують вартового у темряві, вигукуючи з вікон образливі слова й імітуючи голоси kota і півня. Франко називає ці ризиковані жарти «вечірніми концертами». Їх в'язні влаштовують, щоб розігнати нудьгу, навіяну тюремною одноманітністю.

Сонет VII (17 вересня) передає стан безсоння ліричного героя в час, коли співкамерники вже поснули. Окремі речі (візитирка – віконечко в дверях камери; кватирка; ринва, в яку б'ють краплі дощу; залізні гаки, якими закріплено ринву) оживлюються, персоніфікуються. Візитирка дивиться підсліпуватим оком, ринва жалібно диркає, «мов хоче вирватися з пут» [т. 1, с. 154]. У тюрмі навіть неживі предмети стають в'язнями і наглядачами. Цей невтішний паралелізм поглиблює відчуття безсилля і розпуки в ліричного героя. Єдиний приступний спосіб вирватися з цього стану – «Заснуть, заснуть хоч би мертвецьким сном!».

Сонет VIII (17 вересня) подає опис опівнічної сторожі, яка будить в'язнів зі сну. Ключник входить у казню, перевіряє ґрати й оглядає обстановку. Саме з тексту цього сонета читач довідується, що в казні є піч і кибель (відро для випорожнення).

Сонет IX (17 вересня) розпочинається згадкою про ранкове «кибльовання». Франко передбачає у зв'язку з цим критику з боку читачів-естетів, які не схвалять намагання автора передавати віршем Петрарки незвичні для літератури прояви життя. Поет має переконливу відповідь на такі закиди: Петрарка жив у палатах, «Ми ж тут живемо в клоаці» [т. 1, с. 155]. Описуючи умови утримання

арештантів, Франко наголошує на вкрай відворотних речах, не гідних цивілізованої людини. Серед іншого і ранкове «кибльовання» – акт випорожнення, позбавлений приватності. В'язень змушений здійснювати «кибльовання» в присутності співкамерників, тому Франко має підстави оприлюднити цей позбавлений приватності тюремний «ритуал» і винести його на читацький суд.

Сонет X (17 вересня) – перший спогад ліричного героя про минуле щасливе життя, коли «в дні щастя і любови» [т. 1, с. 155] Франко і неназвані на імена «домашні дами» читали роман «Что делать?» М. Чернишевського і уявляли, яким буде майбутній суспільний лад. Мрії Франка про рівну участь у суспільно-корисній праці дами побивали аргументом, що тоді і йому довелось би «чистити виходки і канали» [т. 1, с. 156]. Казематний кибель, який править і за виходок, і за меблі, в'язні чистять самі. Франко іронічно зазначає, що Австрія таким чином успішно вирішила всесвітнє питання рівної участі у спільній, хай і непривабливій, праці. Тут вперше в циклі вжито слово «Австрія» на позначення не так країни, як правлячої верхівки і виконавчого апарату Австро-Угорської імперії. Згадка про колишні щасливі часи, наповнені дружніми інтелектуальними суперечками, різко контрастує з аж надто прозаїчним теперішнім, регламентованим тюремними приписами. Сонет закінчується іронічною рекомендацією застосовувати досвід «кибльовання» в сільськогосподарських роботах.

Сонет XI (18 вересня) – про рутинні щоденні дії в'язнів у першій половині дня: ранкове вмивання, вбирання, застеляння ліжка, підмітання казні і ходіння туди-сюди. Оскільки місця у камері мало, ходять двоє, а третій сидить, чекаючи своєї черги. З тексту сонета випливає, що, крім ліричного героя, у казні перебувають ще два арештанти. Довжина казні від дверей до вікна – шість кроків. У терцинах подано надлаконічний переказ бувальщини,

що сталася колись у Бориславі. Присипані у копанці ріпники перебували під землею в тісняві сім діб, почергово п'ючи ґрунтову воду і курячи люльку. Франко закінчує сонет словами: «І нас того ж тюрма навчила» [т. 1, с. 56]. Йдеться, вочевидь, про солідарність і взаємодопомогу в тісняві, з якої неможливо вирватися назовні.

Сонет XII. Прохід (16 вересня – датований тим самим днем, що й сонет III). Щодня, в один і той самий час, незважаючи на пору року і погоду, «на годину в добу / Женуть дозорці в'язнів, мов худобу» [т. 1, с. 157]. Порівняння в'язнів з худобою застосовано і в сонеті III. У листі до дружини [т. 49, с. 217, лист 140] Франко зменшує час проходу на півгодини, нарікаючи на брак свіжого повітря. У сонеті ліричному героєві, відстороненому від себе самого формою дієслів у другій особі однини майбутнього часу (доглянеш, втягнеш, станеш), від свіжого повітря під час проходу крутиться голова, і в'язень стає ще сумнішим і безсилішим. Прохід відбувається у тюремному городі, де немає дерев і зелені, звідки видно лише клаптик неба. Франко сприймає прохід як одну з форм тюремного знущання над в'язнями, та помітна його упередженість, адже його ув'язнення в «Бригідках» аж ніяк не припадало на зиму. Регламентований в'язничний прохід тому й не-нависний, що вимушений і здійснюється під наглядом дозорців.

Сонет XIII (19 вересня) подає опис обіднього часу, в якому, згідно з заведеним у тюрмі «дотепним» порядком, поєднано «кибльовання полуднішнє й обід» [т. 1, с. 157]. Запах соломахи перемішується зі смородом випорожнень і карболки, яку ллють у відро. Франко саркастично називає таке поєднання дотепним і практичним винаходом великого ума, що ошчасливив Австрію.

Сонет XIV (19 вересня) – про приготування їжі для в'язнів і різновиди тюремних страв. Франко подає три

назви супів, які готують майже однаково: кминковий, леберсуп (з крайною печінкою) і хлібовий. У неділю на друге подають капусту і воловину, в якій забагато жил і лою, а в будні переважно горох, наполовину гнила фасоля, логаза (ячмінна каша), «каша гречана й "дубова" <...>» [т. 1, с. 158]. Для в'язнів такий раціон занадто одноманітний, неапетитний.

Сонет XV (19 вересня). Відсутній другий катрен. У сонеті показано, як президент (начальник) тюрми, тюремна «вища власть», перевіряє якість арештантської соломахи. Для нього кухарі відбирають найкраще м'ясо, хліб, наливають у тарілку ще густу соломаху. Після схвалення начальства страву розбовтують водою. Такий контроль не поліпшує якості їжі. Навряд чи хтось із в'язнів міг спостерігати, як тюремний президент куштує арештантську їжу, або як на кухні до неї згодом підливають воду, та про це в'язні могли пліткувати.

Сонет XVI (8 вересня). У сонеті, другим за часом написання, Франко звертається з вдячністю до народної (мужицької) пісні, єдиної його потіхи в ув'язненні. Серцю ліричного героя стає легше, коли воно в один такт болить з народним болем, виспіваним у пісні. У першій терцині подано низку метонімії, які виявляють сутність пісні: «кристалізованії стони», «сльози, перетоплені в алмази, / Зітхання, вліті у тужливі тони!» [т. 1, с. 158]. Ліричний герой благає пісню не покидати його і кріпити, щоб тяжкі тюремні випробування його «духу глиб не помутили!». Той самий страх перед затемненням духу звучить і в одному з листів Франка до М. Драгоманова, написаного вже після звільнення, 23 листопада 1889 року: «Я думав, що зійду з ума, хоч сам не знав, що саме мене так болить» [т. 49, с. 219, лист 141]. З тексту сонета незрозуміло, хто співає пісню – сусіди-в'язні чи сам ліричний герой.

Сонет XVII (16 вересня) написано більш як через тиждень після попереднього, та вони пов'язані темою

народної пісні. Тут з'ясовано, що пісня долинала ззовні, можливо, з вікна однієї з тюремних камер. У першому катрені вмовклу пісню названо золотокрилою пташкою і протиставлено приниженому в'язневі. Другий катрен подає сцену приниження ліричного героя наглядачем, який проводить обшук одягу на в'язні. «Тютюн, огонь, папір і олівець <...>» [т. 1, с. 158] – речі, які підлягають вилученню. Замість паперу для записів Франко використовував чисті сторінки єврейського Шестикнижжя, а куди ховав олівець – невідомо. У сонеті відчутна алюзія до окремих рядків вірша Т. Шевченка «Муза» («Із казарми нечистої / Чистою, святою / Пташечкою вилетіла <...>»). З тексту сонета незрозуміло, чи вдалося стражникові знайти щось із переліку забороненого. Франко різко негативно ставиться до насильницького втручання у приватність людини, яке призводить до вмовкання пісні, до заглушення творчої енергії.

Сонет XVIII. Hausordnung (15 вересня). У цьому сонеті, названому німецьким словом «Hausordnung» (домашній порядок), Франко чи не вперше в циклі, якщо брати до уваги датування, застосовує репортерський, а не символічно-притчевий, алюзійний підхід до об'єкта зображення. У тюрмі не чинні конституція та інші закони держави. Тут діє Hausordnung – неписаний внутрішній кодекс, який засвоюється в'язнями «Лиш в усній і п'ястучній передачі <...>» [т. 1, с. 160]. За виконанням постанов кодексу стежить єрархія тюремних службовців – від стражника до директора. Саме тюремні службовці, а не в'язні, – «знавці, виконавці й інтерпрети» неписаного тюремного кодексу.

Сонет XIX (15 вересня). Строфи-катрени сонета містять перелік заборон для в'язнів згідно з тюремним неписаним кодексом – на тютюн, на читання книжок, на говоріння у візитарку, на заглядання у вікно, на користування грошима, папером, олівцем, ножем. Ключник може в будь-який момент влаштувати обшук у казні, «мачку засвітити», тобто дати ляпаса в'язневі, обляяти в'язня.

Порушника кодексу карають «густою» казною – переведенням у камеру зі затриманими хуліганями, «кумпанами», які обкрадають і б'ють прибулого.

Сонет XX. Ключники й дозорці (16 вересня). У назві сонета виведено тюремних функціонерів, які задля трьохсот гульденів річної плати вибрали фах тюремщика. Франко іронічно звертається до них «чесні панове», та в другому катрені переходить з іронічної тональності на викривальну, вважає, що вони продали себе на катівську роботу. За плату вони «Готові з друга, брата шкуру дерти <...>» [т. 1, с. 161]. Наглядачі, самі себе понизивши до рівня собак, намагаються принижувати в'язнів. У завершальній терцині зображено, як зневажливо ключник кидає на підлогу казні належний в'язням буханець хліба і пхає його ногою. Влада ключника, як і влада загалом, виявляє себе у зверхності.

Сонет XXI (20 вересня). Сонет розпочинається парфразою рядка зі «Слова про Ігорів похід». Перед комісією (інспекційною перевіркою умов утримання в'язнів) тюрму приводять до ладу, чистять від бруду. Над тюремною владою є ще вища влада, з'ява якої у тюрмі – те саме, що Господня з'ява. Інспектор, якого Франко позначає словом «фігура», являється з перевіркою в неділю зранку. Його супроводжує «весь штаб». Фігура переходить з казні в казню. Ключник («дід») наказує арештантам закрити вікно, щоб «фігура не перестудилась» [т. 1, с. 161].

Сонет XXII (19 вересня). Сонет написано у формі запитань і розпоряджень фігури-інспектора і відповідей в'язнів-співкамерників, серед яких і Франко, а також виправдань ключника. На вимогу інспектора ліричний герой називає своє прізвище – Фра́нко (з наголосом на першому складі), яке інспектор одразу ж перекручує на Станко. З'ясовується, що Франко перебуває в тюрмі вже місяць, один з його співкамерників – тиждень, а інший

наступного дня сподівається вийти на волю. Інспектор звертається до Франка на «ви», до двох інших в'язнів на «ти», дає розпорядження своїм підлеглим записувати всі відповіді в'язнів. Інспектор помічає книжку, ймовірно, саме ту, на чистих сторінках якої Франко записує саме цей цикл сонетів, та не конфіскує її, а лише запитує: «Маєте дозвілля / Читати?» [т. 1, с. 162]. Звучить ствердна відповідь: «Так». Можна припустити, що жодні офіційні приписи не забороняли в'язням читати легально видані книги, а заборона на читання – всього лиш частина свавільного неписаного кодексу «Бригідок». У цьому місці в коротких фразах діалогу приховано найвищу напругу, адже у випадку, якби надрадця-інспектор таки погортав би книгу, виявилось б, що Франко порушує заборону писати. Понад те – пише антиурядові вірші. Та увагу інспектора відволікає сморід, що наповнює казню і змушує здійснювати інспекцію похапцем. Виявляється, що у казні немає вентиляції, і ключник прислужливо запевнює, що вентиляція (вентилі) є в сусідніх казнях. Інспектор наприкінці радить в'язням відкривати часом вікно, що вони робили і без нагадувань. Розпорядження представників тюремної влади – суперечливі: перед візитом інспектора наказують закрити вікно, сам інспектор вважає, що вікно часом треба відкривати. Результат інспекції – комічний: перекручене інспектором і неправильно записане його помічником прізвище в'язня-автора, невиявлене інспектором порушення заборони писати, порада інспектора провітрювати камеру, що в'язні роблять постійно і без інспекторських порад.

Сонет XXIII. Тюремна культура (20 вересня). Цей і наступні три сонети мають назви. Тема, яка їх об'єднує, – тюремна субкультура.

В'язні мають свій тюремний телеграф – спосіб передавати повідомлення, стукаючи в стіну. Сигнали

передаються з казні в казню, і повідомлення за короткий час доходить до всіх арештантів. Діє й заборонена тюремним кодексом нічна пошта, яка доставляє через вікна в'язням хліб, одяг, тютюн, сірники, листи. Роль тюремного поштаря переважно виконує сміттяр. Такі дії, на які небезкорисливо закривають очі наглядачі, – плювок у сліпі очі Теміди (богині правосуддя, яку зображують із зав'язаними очима).

Сонет XXIV. Розмови (21 вересня). Вільний від щоденних регламентованих дій час в'язні заповнюють розмовами. Кожний розповідає про свої турботи. Той мучить інших «ділом», залишеним на волі, той жартує, намагаючись розсмішити інших, той блудить у своїх споминах. Важко уявити, щоб Франко розповідав співкамерникам про свої газетярські і письменницькі справи чи забавляв їх жартами. Йому більше пасувала роль мовчуна і слухача. Та вряди-годи на всіх трьох співкамерників налягає сум, «І довго в казні тихо, наче в гробі» [т. 1, с. 163]. У цьому рядку присутній мотив живопоховання, наскрізний у поезії Франка. Хтось врешті пропонує, вліпивши люте прокляття, затягнути арештантську пісню. З огляду на суб'єктність сонет цікавий тим, що ліричний голос-оповідач відокремлено від «я»-персонажа, яким переважно у циклі себе самоозначає ліричний герой. Троє співкамерників – «сей», «той», «інший» – позбавлені імен у цьому сонеті, перетворені граматичною третьою особою на персонажні тіні. Арештантська пісня, заспівана разом, покликана відігнати танатичний сон, отямити, повернути кожному з в'язнів його особистісне наповнення.

Сонет XXV. Пісня арештантська (20 вересня). Можемо припустити, що це сонетна переробка складеної колись одним з в'язнів «бригідок» арештантської пісні. У листі до М. Драгоманова від 23 листопада 1889 року Франко ділиться планами щодо видання «Тюремних сонетів» окремою книжечкою з нотами: «Через пару місяців у мене може б, і найшлись гроші на те, щоб видати їх маленькою

книжечкою, всього буде ледве на аркуш друку, а з нотами (потрібними) щонайбільше на півтора» [т. 49, с. 227, лист 142]. Ймовірно, йшлося про ноти саме до тих пісень, які співали в'язні. Прототекст цього сонета невідомий. Колізія, зображена в ній, характерна для в'язничних пісень: в'язень кляне своїх ворогів-суддів, які намовили його на суді сказати «всю правду», пообіцявши натомість волю, та підсудний пішов у кайдани після того, як «визнав правду». Неясно, що це була за «правда», зрозуміло лише, що підсудний не скористався правом захисту, а вчинив так, як вигідно було звинувачувачам. Свідками тяжкого присуду стали батько й мати підсудного. Вони вважають, що сина до в'язниці довів непослух, хоча син якраз у суді виявив послух. Засуджений – хлібороб-селянин, який, потрапивши до в'язниці, не може зібрати урожай.

Сонет XXVI. Хто її зложив (21 вересня). Увесь сонет – це розповідь Герсона, який звертається до Франка на «пане», про автора пісні і його щасливе звільнення з в'язниці. Герсонові подобається пісня, він називає її некепською і старою бригідською. Її створив «простий хлоп», який відсидів у «Бригідках» десять років і мав ще відсидіти п'ять. Герсону невідомо, за який злочин автор пісні дістав такий великий термін ув'язнення. Члени комісії, яка була в «Бригідках» з інспекцією, почули цю пісню в чудовому авторському виконанні, переписали слова і вислали їх до Відня, до самого цісаря (друга згадка в циклі про столицю імперії і перша та єдина про монарха). За кілька тижнів прийшло розпорядження від цісаря про дострокове звільнення автора пісні. Милосердний цісар, верховний владний єрарх, з'являється в оповіді в'язня Герсона як рятівник з казки. Не з'ясовано, чим саме сподобалася цісареві арештантська пісня. Навряд чи мова пісні була німецькою, чи будь-якою, яку розумів цісар. Можливо, що саме для цісаря пісню переклали німецькою. Та видається неймовірним, що переклад

справив на цісаря аж таке сильне враження, що монарх вирішив зменшити авторові пісні термін покарання. Така розв'язка нагадує казку зі щасливим закінченням. Та Герсон розповідає цю легенду як безумовну правду своєму спілкамерникові Франкові, про поетичний талант якого, ймовірно, Герсонові щось відомо. Можливо, оповідач хоче подати надію поетові, мовляв, сталося таке диво з простим хлопом, то чому б не статися подібному дивові і з паном, який теж складає вірші. Та в'язні «Бригідок» не співають поки що пісень на слова Франка. Фактом є те, що вони співають арештантську пісню безіменного простого хлопа і принагідно переказують легенду про чудесне звільнення її автора за наказом цісаря. Франко як автор «Тюремних сонетів» не може розраховувати на подібну милість, адже пише викривальні вірші. Парадоксально, та саме цей сонет повністю позбавлений викривального пафосу, може, тому що у ньому промовляє голос Герсона.

Сонет XXVII (16 вересня). Датований тим самим днем, що й сонети III, XII, XVII і XX, хоч прямої взаємопов'язаності між ними немає, якщо не брати до уваги загальної антиномії – «народ / пани», яка проектується на «в'язні / наглядачі». Саме у цьому сонеті виникає тема ненависті, яка набуває розвитку в з'ясувально-викривальній частині: народ як носій мудрості рівняє за силою людську ненависть і панську карність. Це дві найбільші кари для окремого громадянина. Народ не вірить у панську карність як верховну справедливість. Вона спадає на людину як стихійне лихо – без причини. Людська ж ненависть від'єднує людину від громади і робить її беззахисною. Державне судочинство (панська карність), засуджуючи громадянина, теж від'єднує його від громади, ставить його поза суспільством. В'язень опиняється в ролі зненавидженого вигнанця, хоч присуд міг бути і несправедливим. Контекстуально напрошується запитання: чи може бути людська ненависть до окремого громадянина наслідком накладеного на нього

панського покарання? Чи співчуває наш народ в'язням, чи ненавидить їх лише за те, що вони силою обставин стали в'язнями?

Цей сонет підсумовує репортажну частину циклу, написану переважно після з'ясувально-викривальної частини, яку розпочинає сонет XXVIII. Докази-свідчення, зібрані Франком у репортажній частині, не містять описів катувань в'язнів, знущань одних в'язнів над іншими, смертей в'язнів тощо. Франкові огидні знеособлення, антисанітарія, обшуки, абсурдні тюремні заборони. Мимоволі Франко пише про достатньо товаристські взаємини між спілкамерниками, подає сцени піклування начальства про побут в'язнів, щоправда, в сатиричній тональності. Помітно, що поет уникає подавати зображення ситуацій, які були позитивними, наприклад, побачення з дружиною, про які читаємо в уже цитованому листі до Ольги Франко: «Ти помиляєшся, думаючи, що твої візити для мене прикрі, противно, по них я звичайно чуюся свіжішим, і для того бійся Бога, не роби мені того, щоб бувати рідше. Вино твоє мені досі не помагає, як вип'ю сю фляшку, то зверну тобі, а більше не шли. Чаю також не треба <...>» [т. 49, с. 217–218, лист 140]. Як видно з листа, рідні могли передавати в'язням такі цінні у тюрмі речі, як вино і чай. Про це у «Тюремних сонетах» не написано, зате подано детальний перелік страв з в'язничного раціону. Нічого не згадано про те, як в'язні полагоджували свої релігійні потреби, хоча біблійних алюзій не бракує. Франко наголошує на занадто, сказати б, механічному, а часом, і хамському ставленні наглядачів до в'язнів, яке часто свідчить про невихованість наглядачів, та описує і ризиковані жарти в'язнів над наглядачами. Тюремні правила не надто пильно виконуються з обох боків, адже Франкові вдається всупереч заборонам писати і врешті-решт винести написане за межі тюрми після звільнення. Найбільше обурення викликає у Франка сам

факт зневаження владою його громадянських і людських прав, нічим не обґрунтоване позбавлення свободи. Створюється враження, що в «Бригідках» усі відбувають несправедливо накладені покарання. Жодного разу в репортажній частині циклу не використано нагоди з'ясувати причину ув'язнення того чи того в'язня, так наче в'язнями стають випадково. Невідомо навіть, у чому звинуватили автора знаменитої арештантської пісні. Зате легендою стало його дивовижне звільнення завдяки милості самого цісаря. Монарх – добрий і може звільнити будь-якого в'язня. У це вірить співкамерник ліричного героя, та навряд чи цю віру поділяє Франко. Він залишає розповідь Герсона без коментарів, якщо не вважати таким розширеним коментарем підцикл «Криваві сни», датований наступним днем (22 вересня). Та композиційно цей підцикл продовжує «Легенду про Пілата», бо розміщений зразу ж після неї. У «Тюремних сонетах» немає прямого випадку проти носія верховної влади в імперії і врешті й не могло бути: за образу маєстату цісаря належало тяжке покарання. Тому конкретика деталей репортажної частини змінюється алегорично-символічною образністю звинувачувально-викривальної частини. Репортажна частина уривається доволі несподівано – оповіддю Герсона про автора арештантської пісні. Відчутно бракує повідомлення про звільнення ліричного героя, або хоча б сонета про очікування такого звільнення. Та сонет XXVI – якраз про дострокове звільнення, хай і не ліричного героя чи когось з його співкамерників, та все ж в'язня «Бригідок». Дописавши репортажну частину, Франко не знайшов жодного виправдання для репресивно-тюремної системи. Вона – безсенсовна, абсурдна, відриває людину від її призначення, рідні, примушує виконувати нав'язані тюремним режимом дії, що заповнюють порожній час тривання ув'язнення. Тому Франко як автор «Тюремних сонетів» прийшов до тієї самої точки відліку, з якої й почав – до звинувачення в несправедливому суді тих, чий обов'язок судити праведно.

Звинувачувально-викривальна частина логічно продовжує репортажну, хоч у ній відсутня будь-яка тюремна конкретика з її характерними деталями, персонажами та ситуаціями. Більшість персонажних ліній, означених попередніми сонетами, здаються обірваними, та насправді такий ефект виникає завдяки композиційній перестановці. Героями звинувачувально-викривальної частини стають сновидні з'яви, алегоричні й історичні, персонажі з притч і Нового Завіту і монструальний образ Австрії.

Звинувачувально-викривальну частину можна умовно поділити на вступ (сонет XXVIII), триптих про двох богинь (сонети XXIX–XXXI), диптих про пустинника й голубку (сонети XXXI–XXXIII), підцикл «Легенда про Пілата» з двома ввідними сонетами (XXXIV, XXXV і XXXVI–XXXVIII, усі датовано 9 вересня). Після неї йде умовна третя частина циклу, об'єднана в підцикл з п'яти сонетів «Криваві сни» (XXXIX–XLIII, усі написані 22 вересня). Завершує весь цикл загалом диптих-вирок (XLIV, XLV). Сонет «Епілог» написано 6 травня 1893 року в час остаточної підготовки книги «З вершин і низин» до другого видання. Цей сонет – переробка раннього сонета Франка «Галицьким сонетистам», який не друкувався за життя автора і вперше був опублікований у двадцятитомному зібранні творів Франка. В архіві письменника зберігається автограф першого варіанта «Епілогу» (№ 214, с. 80 з кінця).

У **сонеті XXVIII** (7 вересня) Франко звертається до суддів, які віддали розпорядження про його арешт. Вони не висунули звинувачення («Не сміли свої правди нам сказати<...>» [т. 1, с. 164]), не надали можливості звинуваченому виправдатися. В особовому займеннику «ми» («нам») – натяк на те, що водночас із Франком були заарештовані й інші. Франко порівнює свій несподіваний арешт з нападом вовка. Такий арешт-напад на безсилу і хвору людину чиниться задля демонстрації звірячої

сили. Франко заперечує поширену думку, що судді – це сторожі права. Він вказує суддям, що правом вони лише прикривають, як щитом, безправ'я. Він готовий до несправедного суду, та застерігає суддів: «Судіть мене, та вас осудить час!» [т. 1, с. 165]. Отже, ліричний герой – ще не засуджений, а лише в очікуванні суду. Друга терцина метафорично зображує бажання в'язня, що перебуває під слідством, захистити себе. Судді не чують крик в'язня крізь тюремні мури. Та вони почують його, коли той крик вирветься з тюрми.

Чи має тут на увазі Франко відкритий судовий процес, на якому він себе виправдає, чи крик-свідчення у формі літературного твору – незрозуміло. Безумовним є те, що у «Бригідках» Франко перебував під слідством, очікуючи на судове звинувачення і на суд, який так і не відбувся. Його уявними опонентами були судді, а цілком конкретним – слідчий суддя Маєвський, який періодично допитував Франка. [Див.: Горак Р. Іван Франко / Книга шоста. В поті чола / Р. Горак, Я. Гнатів. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – С. 197–242]. Саме до таких завзятих охоронців права Франко відчуває неприязнь, яка стрімко перетворюється в тюремних умовах на ненависть. Інтелектуал Франко розуміє, що ненавидіти потрібно зло, а не людей, що чинять зло. Тому він намагається пом'якшити свій викид ненависті до охоронців правопорядку ще одним композиційним перекомбінуванням. Триптих про сон, у якому ліричному героєві явилися богині любові та ненависті, написано пізніше за підцикл «Легенда про Пілата» з двома ввідними сонетами. Те саме стосується і диптиха-алегорії про пустинника і голубку. Та розміщено їх у циклі перед «Легендою про Пілата».

Сонет XXIX (18 вересня). Перший сонет з умовного триптиха про двох богинь. Датований тим самим днем, що й сонет XI, де описано дії в'язнів після підйому.

Триптих випадає з репортажної частини, бо сни, ще й з алегоричним наповненням, не пасують до репортерського стилю. Франко переміщує його у з'ясувально-викривальну частину, бо у триптиху чітко проявляється антиномія «любов / ненависть», де ненависть – більш дієва. У першому сонеті триптиха алегоричний зміст образів богинь, які являються у сні ліричному героєві, не розкрито. Перша богиня – синьоока, золотоволоса, щаслива. Друга – чорноока, чорнокоса, грізна. Перша промовляє слова втіхи і дарує ліричному героєві соняшник. Друга мовчки втискає йому в руку терен. Герой відчуває водночас і радість, і люту муку.

Сонет XXX (18 вересня). Перша богиня вияснює, що вона – любов. Соняшник – образ людського серця, яке звернене до любові, як соняшник до сонця. Дар досконалої любові – бачити у світі і людях лише світлий бік, а про темний мати уявлення лише з чуток, наслуху. Ліричний герой, якщо прийме дар любові і наповнить своє серце любов'ю, притягне до себе «щирих серць багато» і зазнає добра й любові. Богиня радить наприкінці: «Любов л ю д е й , м о в х л і б т о й д о з а с і к а , / Г р о м а д ь і с т у п е н у й в л ю б о в д о ч о л о в і к а !» [т. 1, с. 166]. Таким чином, любити – це бачити світло і не зважати на темряву, прихилити до себе, залюблювати в себе найкращих людей свого віку, накопичувати, зберігати у собі їхню любов і перетворювати її на любов до чоловіка (розбивка Франка), тобто до самої сутності людини, до людського в людині. Таку рекомендацію богині любові не просто виконати у світі, переповненому злом, насильством, стражданнями, та ще у тюремних мурах.

Сонет XXXI (18 вересня). Друга богиня вияснює, що вона – ненависть, сестра і супутник любові. Ця богиня ненавидить злі нахили в людському суспільстві, твердить, що «Не в серці людським зло! А зла основа – / Се глупота

й тота міцна будова, / Що здвигнена людьми і їх же губить» [т. 1, с. 166]. Йдеться про зовнішню суспільну глупоту, якій може протистояти лише індивідуальний розум, і державу як створений і підтримуваний людьми орган суспільного нагляду і насильства, що видає себе за необхідну для правопорядку і розвитку суспільства структуру. Ненависть пророкує ліричному героєві зіткнення з державою-злом, як з хижим звіром, і закінчує свій монолог афоризмом, який заперечує все, сказане богинею любові: «Хто з злом не боресь, той людей не любить!». Любити людей – це ненавидіти зло, замасковане в державі, і боротися з ним. В'язневі, несправедливо позбавленому волі, слова богині ненависті можуть видатися правдивішими, ніж слова богині любові. Та поки що йдеться про ненависть до зла, а не до конкретних злочинців.

Сонет XXXII (13 вересня). Перший сонет з умовного диптиха про пустинника і голубку. До пустинника прилітає приручена ним голубка з краплями людської крові на білих крилах. Вигляд крові виринає з уст пустинника зойк, уякому часи, що допускають такі речі, означено як прокляті та зсатанілі. Алегорію «пустинник і голубка» розкрито в наступному сонеті.

Сонет XXXIII (13 вересня). Починається з дещо несподіваного звертання до Росії. Проклятий і зсатанілий час проходить нині, на думку Франка, Росія. Старші покоління (образ пустинника) російських інтелектуалів позабивалися «В тривоги й самолюбія пустині» [т. 1, с. 167]. Молоде покоління дітей-голуб'ят летить «на лютий бій за волю». Дівчина-голубка хустиною на бульварі «Сигнал дає до кроволиття й бою». Йдеться про терористичний акт проти представників державної верхівки. Неясно, чи цей шлях боротьби зі злом підтримує Франко, чи, навпаки, вказує на його безперспективність.

Сонет XXXIV (9 вересня). Ненависть до сліпих бездумних виконавців розпоряджень «неправди, підлоти»

явлено вже в першому рядку: «Як я ненавиджу вас, ви машини <...>» [т. 1, с. 167]. Те, що машинами Франко називає «колишніх» людей, а тепер службовців-виконавців, професією яких стало насильство, катування («<...> трете кості, рвете серце в грудях <...>»), стає зрозуміло з четвертого рядка і цілої другої строфи. Тут подано їх виправдання у тому, що вони змушені виконувати свої обов'язки, що вони посідають відповідне становище і мають зобов'язання перед родинами. Перейменування-метонімія людей на машини не позбавляє остаточно службовців-виконавців людських рис. Вони ще не повністю машинізувалися, бо відповідають на звинувачення, та вони вже напівлюди, що викликають у ліричного героя неприховану ненависть. Саме у цьому сонеті ненависть зі зла переходить на злочинців, які перебувають на службі у зла. У першій терцині – клубок суцільних антитез: «Як я ненавиджу вас, добрі, щирі, / Що служите неправді, підлоті – / Чи служите у злій, чи в добрій вірі!..» [т. 1, с. 168]. «Добрі, щирі» – безумовно, іронічна характеристика відданих своїй професії службовців. Служити підлоті у злій вірі – вірити, що служиш саме злу і чиниш зло за винагороду. Служити у добрій вірі – вірити, що чиниш насильство над іншими людьми все-таки заради добра. Ті «добрі, щирі», що служать «в добрій вірі», найбільше ненависні ліричному героєві, поетичній проекції самого Франка.

Сонет XXXV (9 вересня). Першу строфу написано в манері байки, як і сонет IV, датований, до речі, також 9 вересня. Кровожерливість вовка можна виправдати його природою, та кровожерливий віл був би дивом.

У другій строфі подано ряд легітимних злочинців: темнолюбєць у рясі, кат у фраку, злодій-фарисей. У першій терцині виведено образ чесного чоловіка (тлумачення образу вола-м'ясоїда), який служить злу, покриває свою честю «мідний / Лоб підлоти <...>» [т. 1, с. 168]. Такий чоловік «найвищої погорди гідний». Таким був Пілат,

стверджено в другій терцині, «що Христа на муки / Віддав, а сам умив прилюдно руки». Отже, Франко вважає Пилата чесним чоловіком, чоловіком честі. Ймовірно, що когось із своїх не названих на ім'я суддів, Франко теж вважав чесним чоловіком. Пилат виникає в «Тюремних сонетах» як відомий усім християнам владоможець, в обов'язки якого входило вершити суд, тобто – як найвідоміший у християнському світі суддя. «Легенда про Пилата», викладена в наступних сонетах, потрібна Франкові як переконлива модель покарання для всіх «чесних» суддів, які служать неправедному закону, злій владі. За межами Франкового викладу легенди залишилося ставлення самого Ісуса Христа до прокуратора Юдеї. Жодне з євангелій не свідчить про негативне ставлення арештованого Спасителя до людини, від якої нібито залежав присуд. Франко ж не відчуває до Пилата ні найменшого співчуття. Любити своїх ворогів згідно з ученням Христа Франко не збирався. Назвати їх поіменно не хотів, або ж остерігався. Тому всю свою ненависть до них Франко скерує на Пилата. Прокуратор йому ненависний саме тим, що якнайретельніше виконав свій обов'язок перед законом, оголосивши смертний вирок Ісусові Христу, ще й переніс відповідальність за цей вирок на юдейську юрбу. З апокрифічних переказів про подальшу долю Понтія Пилата Франко обирає для підциклу «Легенда про Пилата» власне ту версію, де Бог карає прокуратора, а не обдаровує його ласкою правдивої віри. Це не узгоджується з вченням Вселенської церкви про всемілостивого Бога, який хоче порятунку грішника, а не його погибелі.

Сонети XXXVI–XXXVIII. Легенда про Пилата (9 вересня). Ці три сонети містять оповідь про те, що відбулося з Пилатом після того, як він віддав Христа на розп'яття. Зовнішність Пилата стала такою жадливою, що всі втікали від нього, як від гадюки, дружина кинулася з муру і розбилася, а його дитина (неясно – син чи донька), поглянувши на батька, з переляку вмерла.

Бог поклав клеймо на груди Пилата і прокляв його за те, що Пилат не відчував за собою жодної вини, віддавши в руки ката «правду чисту», тобто Христа. Кесар вигнав Пилата зі служби і до кінця своїх днів той жебракував. Ні в кого його вид уже не викликав страху. Перехожі кидали в нього камінням.

Після смерті Пилата його тіло не приймали ні земля, ні вогонь, ні океанічні глибини. Воно, «всій землі на горі, / Ще й досі плавле десь по океані» [т. 1, с. 170].

Жодного разу в «Легенді про Пилата» прямо не проступає ліричне «я» Франка. Тон викладу – підкреслено безособовий, наче переповідається безумовно правдивий, а не нафантазований народною уявою, перебіг подій. Навряд чи сам Франко вважав, що кінець Пилата був саме такий, і припускав, що тіло прокуратора Юдеї досі плаває поверхнею світового океану. Франкові було досить того, що в такі речі вірив народ. [Про це див.: Мельник Я. Іван Франко й *Biblia Aposyrypha* / Я. Мельник. – Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2006. – С. 251]. Франкові йшлося не лише про свою персональну, а й про «людську ненависть», про яку він відкрито пише в сонеті XXVII. Йому було важливо, що в окремих випадках ця ненависть скерована проти суддівської влади. Розглядаючи витоки «Легенди про Пилата», Я. Мельник беззастережно стає на бік Франка і не вникає в причину з'яви апокрифічного Пилата саме у «Тюремних сонетах»: «Однією з ознак неавтентичності буття, за М. Гайдеггером, є відмова людини від свободи вибору. Робити щось лише тому, що це роблять усі, слідувати за юрбою та покорятися їй, означає не бути самим собою. Інший приклад неавтентичності – небажання людини визнати те, що вона діє свобідно, себто відповідає за свої вчинки» [Мельник Я. Іван Франко й *Biblia Aposyrypha*. – С. 248–249]. Та Франкові не йдеться про те, чи Пилат приймав рішення самостійно, чи згідно з буквою закону, чи під тиском юрби. Франкові йдеться

про якнайжорстокіше покарання – бодай літературними засобами – Пілата і всіх подібних до нього суддів та й зрештою всього владного державного апарату лише за те, що автора сонетної «Легенди про Пілата» несправедливо піддали попередньому ув'язненню. Авторова ненависть у цьому контексті здається занадто неадекватною. Вагоміші підстави для ненависті, спрямованої проти владоможців, з'являються у підциклі «Криваві сні», який умовно можна виокремити в окрему сновидну частину «Тюремних сонетів».

Сонети XXXIX–XLIII. Криваві сні (22 вересня). Підцикл написано після з'ясувально-викривальної і репортажної частин.

У першому з п'ятох сонетів, об'єднаних у підцикл, ліричний герой зізнається, що в тюрмі йому сняться моторошні сні-видива, «виразні та тривкі», які завдають йому несонного болю. У тих снах ліричному героєві являються тіні непоіменованих поки що мучеників, серед яких «Страшні злочинці і святі герої» [т. 1, с. 170]. Ці тіні просять у нього «частину співстраждання / Частину пісні <...>», – людської та поетичної уваги.

У другому сонеті з'являються імена закатованих. Перший серед них – Христос, такий, яким був, коли його тіло зняли з хреста. Другий – Джордано Бруно після тортур, такий, яким зійшов на кострище. Третій – Кампанелла, такий, яким його вдвадцятье вже тортурували. На ці страшні муки усі вони пішли «за світло, поступ, волю!» [т. 1, с. 171].

У третьому сонеті в сні ліричного героя десь ізліва з'являється інша громада мучеників. З них виділено лише одного політичного злочинця, який вчинив замах на короля Франції Людовіка XV «в вік Руссо й Вольтера», – Даміяна (Дамьєна). Франко детально описує, як катували Даміяна лише за те, що він ледь поранив короля, та навряд чи відтворює тут саме свій сон. Певніше, що це переказ вичитаної інформації, яку розповсюджували офіційні

джерела на пострах ймовірним наслідувачам учинку Даміяна. У другій терцині звучить звинувачення Даміяна тиранам: «Цілу годину я вмирав, тирани! / Посивів з болю!» [т. 1, с. 171]. Поет співчуває нелюдським стражданням одного з перших політичних терористів, прикладом якого надихнулися сотні наступних.

У четвертому сонеті з'являється вимучений катуваннями гайдамацький ватажок Гонта, підданий жорсткій тортурі – обдиранню шкіри зі спини. Далі – сотні, тисячі кривавих тіней, яких піддають нелюдським катуванням. Ліричний герой намагається їх відігнати, заспокоїти, просить не тривожити м'які серця теперішніх людей, адже, як він вважає, час «тортур і мук» уже минув.

У п'ятому сонеті підциклу тіні різко заперечують ліричному героєві: «Минув час мук? Брехня!» [т. 1, с. 172]. Це заперечення – раціональне, дискурсивне, не містить нічого зі сфери сну, зате містить цілком умотивований заклик до реальної боротьби проти властей, яких названо звіром зневаги до людей. Мотивація тіней така: ще зовсім недавно були покарані на смерть Пестель, Караказов, Соня (Перовська), мучилися в ув'язненні Достоєвський і Тарас (Шевченко). Варто зауважити, що всі названі тінями в цьому сонеті особи – мученики Російської імперії. Тіні замучених закликають з могил живих гартувати сили, переслідувати звіра, бити його, рвати зубами, тобто – обходитися зі звіром по-звірячому. Такий заклик міг бути потрактований як випад проти саме російського самодержавного устрою, хоча Франкові, безсумнівно, йшлося не лише про Росію. Цілком несподівано, можливо, й для самого ліричного героя рух спротиву звірові-владі сам уподібнюється до звіра, що нападає.

«Криваві сні» здобувають ліричному героєві докази злочинності державної влади. Та жоден з персонажів-мучеників снів не був закатований саме за розпорядженням уряду чи цесаря Австро-Угорщини. Ймовірно, Франко

свідомо уникав зіткнень з цензурою і скеровував свій гнів убік сусідніх держав, сподіваючись, що проникливий читач усе правильно відчитає з контексту. Тому й у наступному сонеті Росія, а не Австрія, стає фальшивим об'єктом саркастичного викриття. Ця заміна забезпечила цензурне проходження циклу в другому виданні книги «З вершин і низин» і заборону розповсюджувати цю книгу на території Російської імперії. Звичайно ж, Франкові йшлося насамперед про викриття Австро-Угорщини як злочинної держави.

Сонет XLIV (4 жовтня). У цьому сонеті зображено Австро-Угорську державу (Австрію) не в образі звіра, з яким все-таки можливе протистояння, а в метонімічному звертанні до багна «між країв Європи» [т. 1, с. 172], яке висмоктує, «мов упир, із серця соки <...>» [т. 1, с. 173]. З цим багном-державою неможливо боротися в прямому протистоянні. Франко підсумовує свої роздуми про доцільність застосування революційних методів боротьби в умовах сучасної йому Австро-Угорщини: «Свобідний дух або тікати мусить, / Або живцем вмирає в твоїм гробі» [т. 1, с. 173]. Це твердження – цілковита протилежність революційному пафосові вступного вірша книги.

Сонет XLV (4 жовтня). Завершальний сонет вказує на джерело сили багатонаціональної Австро-Угорської імперії: вона надає народам «зверхні вигляди свободи, щоб одні одних гризли і душили» [т. 1, с. 173]. Підвладні народи не здатні узгодити спільні дії, щоб звільнитися з «тюрми народів», якою, на думку Франка, є Австро-Угорщина, сваряться між собою і тим самим підсилюють імперію.

Тюрма, у якій Франко пише «Тюремні сонети» – це тюрма в тюрмі, оскільки тюрмою є і сама держава. Незрозуміло, чи Франко вважає будь-яке з державних утворень чимось на зразок тюрми, чи бачить серед сотень держав такі, куди може втекти «свобідний дух». Підсумок «Тюремних сонетів» – похмурий: тюрма поширюється і за

мурами тюрми, жодної альтернативи не означено, успішна боротьба з державним болотом неможлива. Ця картина соціальної дійсності – остаточне проявлення Франком сутності Австро-Угорської імперії. Її важко назвати вироком, бо вирок передбачає певні дії. Натомість ситуація не змінюється.

Епілог (6 травня 1893) – це сонет-звертання до українських поетів з чітко сформульованими правилами сонетописання. Найсуголоснішим до тюремної тематики циклу є вимоги конфліктності-антитетичності, що «рве окови, / Та при кінці сплива в гармонію любови» [т. 1, с. 174]. У випадку з «Тюремними сонетами» ця прикінцева любов стосується хіба що звільнення автора від тюремних реалій і настроїв, які трансформувалися у 45 сонетів циклу. «Епілог» відіграє роль і риторичного жесту: цикл демонструє українським поетам нові зразки сонетописання, і «Епілог» контекстуально пропонує поетам перевірити на сонетах циклу, як сам Франко виконує свої ж рекомендації. У цьому «позатюремному» сонеті Франко відмежує себе від цеху русько-українських сонетярів досить категоричним тоном учителя сонетописання. «Я»-поет відокремлений від «ви»-поетів і не вдається до жодного приховування чи маскуванню. Вимушена роль «я»-в'язня, як і решта рівнів ліричного героя, зумовлених ув'язненням, вже не чинна. Призначення «Епілогу», крім викладу заримованих рекомендацій доброго сонетописання, у тому, щоб ствердити повернення загроженого тюрмою «я» Франка до високого статусу «я»-поета, поета-вчителя інших українських поетів.

Більшість «Тюремних сонетів», як не важко переконатися, не вінчає гармонія любові. Переважно їхня спрямованість викривальна, критична, в окремих випадках забарвлена люттю і ненавистю. Ліричний герой в межах циклу не пропонує конструктивної чи деструк-

тивної програми зміни ситуації, в якій опинився. Хоч дослідники поетичної творчості Франка і вважають цей цикл завершальним у періоді пророцтва і бунту, відкритого бунту бодай одного в'язня в «Тюремних сонетах» не зображено. Поетичний і в'язничний бунти – речі не тотожні, та якраз саме у «Тюремних сонетах» могли б і перетнутися. В'язні у циклі не бунтують, не оголошують голодувань, не переказують історії про колишні тюремні бунти, не готуються до втечі, а лише – коли їм це вдається робити безкарно – порушують правила внутрішнього розпорядку. Бунт Франка і його ліричного героя – суто літературний. Франко як в'язень «Бригідок» порушує заборону писати і пише без огляду на цензуру. Його ліричний герой не конфліктує з наглядачами, хоч підстав для конфліктів не бракує, не скаржиться інспекторові на умови утримання, не намагається завдати шкоди комусь із охоронців і не готується до втечі. Ліричний герой циклу – спостерігач, слухач, сновидець, аналітик, який підважує авторитет влади лише своїми писаннями.

Хоч автор і ліричний герой («я»-персонаж) багато в чому взаємонакладаються, варто зауважити, що волею автора ліричний герой майже позбавлений біографії. Він схильний говорити про себе як про в'язня, а не про, скажімо, журналіста, письменника, колишнього студента, сім'янина, батька і таке інше. Та в'язень – це вимушена роль. Внутрішня, обрана самим ліричним героєм у тюрмі роль, – це, за його ж словами, роль стрільця у засідці, якого не помічають ті, на кого він полює. Це роль спостерігача, обліковувача, збирача свідчень і врешті-решт обвинувачувача. Це роль слідчого і судді в одній особі. В'язень завдяки залученню літературного виміру, невидимого для тюремних наглядачів і зігнорованого справжніми слідчими і суддями, перетворюється (в межах літературного виміру, де він творить) на літературного слідчого і суддю. Саме тому він не може бути ще й бунтарем

назовні. Для того, щоб виконати покладену на себе таємну місію, ліричний герой часто заховає своє «я» в солідарне «ми» співкамерників. Його мовлення назовні – стримане. Він більше слухає і обмірковує, ніж говорить, фіксує деталі тюремного побуту, рутинні заняття згідно з розпорядком і рідкісні одиничні події. Такою особливою подією стає інспектування тюрми урядовою комісією на чолі з паном надрадцею (сонет XXI). Саме у цій сцені прямого контакту ліричного героя з представником влади відбувається короткий діалог між ними, в якому ліричний герой ні на що не скаржиться, нікого не критикує, поводить себе стримано і ввічливо навіть тоді, коли інспектор перекручує прізвище в'язня-автора. Прізвище Франко (заримоване, з наголосом саме на першому складі) надрадця перекручує на Станко. Саме так Франко наголошував своє прізвище принаймні в час написання «Тюремних сонетів». Це прізвище, зневажене перекручуванням, ні про що не говорить інспекторові. Як для комісії, так і для тюремного персоналу, Франко – лише один з арештантів, ще й невідомо за що заарештований, – ніхто. У хронологічно першому сонеті циклу (XXVIII) вибудовується опозиція: «я» (підсудний) і «ви» (судді). Тут підсудний ще не змирився з накинутим суддями статусом в'язня. Після арешту колишній соціальний статус ліричного героя вмить втратив свою чинність, а до нового статусу він ще не звик. Його «я», насильно вилучене зі своєї звичної соціальної ніші, втрачає на якийсь час самототожність і стає резервуаром ненависті, скерованої на тих, хто виніс рішення про позбавлення «я» його сутнісного наповнення – право на вибір та власну волю. Ненависть як формотворча сила позасоціального «я» намагається виправдати себе в алегоріях (XXIX, XXX – диптих про двох богинь; XXXII, XXXIII – диптих про пустинника і голубку), погрозливому для суддів переказі «Легенди про Пілата» (XXXVI–XXXVIII), в снах, які нібито сняться поза волею ліричного героя (XXXIX–XLIII). Зі статусом в'язня ліричний

герой примирюється лише тоді, коли вирішує, що саме цей статус надає йому можливість бути й надалі соціальним письменником – саме таким, яким бачив себе Франко. Соціальний письменник, слідчий, суддя, мисливець, який у засідці вистежує звірину – різні назви однієї ролі, котру маскує личина нібито лояльного в'язня. У такий спосіб підданий насильницькому знеособленню «я»-ненависник перетворюється на пасивного «я»-в'язня, який приховує за зовнішньою оболонкою уважного мисливця-письменника, що вистежує соціальне зло. Вполювати зло – це виявити його, зафіксувати на письмі, висунути обґрунтоване публічне звинувачення (XLIV, XLV). Цю свою місію Франко успішно виконав, написавши й опублікувавши цикл. Варто наголосити, що в межах циклу ліричний герой не мислить себе частиною спільноти однодумців, як це спостерігаємо, наприклад, у «Каменярах». Його протистояння з поліційною державою тут – індивідуалістське.

Як приховану композиційну матрицю циклу «Тюремні сонети», як це не парадоксально звучить, можна розглядати перебіг судового процесу з його обов'язковими частинами: відкриттям судового засідання, введенням обвинуваченого, вислуховуванням свідків і матеріалів слідства, звинувачувача і захисника, останнього слова звинувачуваного і врешті-решт судового вироку. На цю матрицю нанизано більшість сонетів циклу як свідчення, повчальні приклади з історії і врешті-решт звинувачення. Відмінність у тому, що звинувачуваний ліричний герой стає звинувачувачем, а звинувачувач (державна, конкретніше – Австро-Угорська імперія як держава) – звинуваченим. Звинувачення оголошено, та присуду не винесено, як не винесено його і в справі в'язня «Бригідок» Івана Франка. У циклі право остаточного присуду віддано часові: «Судить мене, та вас осудить час!» [т. 1, с. 165].

З огляду на формальні засоби варто відзначити структурну інваріантність сонетів циклу. Усі вони написані

п'ятистоповим ямбом, усі, крім сонета XV (тут бракує другого чотиривірша), складаються з двох чотиривіршів і двох терцин. Та лише два з 45-ти пронумерованих сонетів – I і XLV – мають тотожну схему римування. В усіх інших сонетах циклу помітні більші чи менші структурні розбіжності:

- | | |
|----------------------------|-----------------------------|
| I. ABBA CDDC EEF GGF; | II. ABAB ABAB CDE CDE; |
| III. AABB BAAB CDD EEC; | IV. aBBa aBBa CDC EDE; |
| V. ABAB ABAB CDC eeD; | VI. ABBA CDCD eff GeG; |
| VII. aBBa BaaB CcD EEd; | VIII. ABAB cDcD EFE FGG; |
| IX. ABBA ABBA CDC DEE; | X. ABBA CDDC EFF EGG; |
| XI. AbAb bAbA CDC EDE; | XII. ABBA CDDC EFE FEF; |
| XIII. AbBa bCCb DDE FEF; | XIV. aBaB cDDc EFE FGG; |
| XV. aBBa ... CCD EED; | XVI. ABBA ACCA DED FEF; |
| XVII. ABAB BAAB cDE DcE; | XVIII. ABAB cDDc EFE GFG; |
| XIX. AAAA BCCB DBA ABD; | XX. ABBA' A DCCD EEF FGG; |
| XXI. ABAB dCCd EEF GGF; | XXX. AbAb CbCb DbD bee; |
| XXIII. ABBA CDCD EFF EGG; | XXIV. ABAB CDDC EEF GGF; |
| XXV. ABAB CDCD EEF FGG; | XXVI. AbAb cDcD EFE FGG; |
| XXVII. ABBA CDDC EEF GGF; | XXVIII. ABBA BAAB dCd CdC; |
| XXIX. ABAB CDDC EFE FGG; | XXX. aBaB aBaB CDD CEE; |
| XXXI. ABAB ABAB CCD EED; | XXXII. ABBA CDDC eFe Fgg; |
| XXXIII. ABBA CDCD EFE FGG; | XXXIV. ABBA ABBA CdC dCd; |
| XXXV. ABBA BAAB CDC DEE; | XXXVI. ABAB ABBA CDD CEE; |
| XXXVII. AbAb AbAb cdc dEE; | XXXVIII. AbAb CDCD EFE GFG; |
| XXXIX. aBaB CDDC EFE FGG; | XL. AbAb CDCD EFF EGG; |
| XLI. ABBA CDDC EFE FGG; | XLII. AABB CdCd EFF Egg; |
| XLIII. aBaB aBBa CCD EED; | XLIV. ABBA CDDC eeF gFg; |
| XLV. ABBA CDDC EEF GGF; | Епілог. ABBA BAAB CCD DEE. |

Франко дотримувався лише «зовнішньої лояльності» щодо відповідності своїх сонетів канонічній сонетній формі. Поле його експериментів було застосування і поєднання різних схем римування – пере-

хресного, охопного, парного, а також – несподіваного і нерівномірного використання жіночих і чоловічих клаузул (лише один раз маємо дактилічну клаузулу в сонеті XX). У таких формальних перекомбінаціях поет реалізовував свою творчу свободу в умовах в'язничної несвободи. Те, що саме перший (вхід) і останній (вихід) сонети циклу – структурно тотожні, свідчить на користь свідомого застосування Франком принципу структурних розходжень в усіх інших сонетах. Ці розходження можна трактувати як знак авторського волевиявлення, випробовуванням Франком сонетної форми не надто помітними на перший погляд римо-ритмічними переакцентаціями. Римування в циклі – переважно точне, хоча зрідка трапляються і дуже приблизні рими: закони / дзвонять (XVIII), суфіт / запишіть / смрід (XXII), кості / підшви (XL). Маємо декілька випадків, коли рима складається з двох слів: огріти / мені ти (XVI), людях / суть, ах (XXXIV).

З огляду на лексично-стильову характеристику можна зауважити поєднання у циклі найрізноманітніших стилів письма: побутового, репортажного, поетично-піднесеного, сленгово-заниженого, метафорично-символістського, неметафорично-понятійного. У деяких сонетах репортажної частини Франко уникає метафоризації, натомість застосовує просте називання, якнайпильніше фіксує діалогічне мовлення, перерахунки.

Риторична спрямованість циклу дає нагоду Франкові застосовувати висловлювання з іронічним, а часто й саркастичним забарвленням. Поряд з голосом ліричного героя звучать голоси ліричних персонажів, дійсних і сновидних, і це риторичне багатоголосся формує діалогічність поетичної мови циклу.

Образність «Тюремних сонетів» зумовлена протиставленням зовнішнього і внутрішнього, персонажної маски і внутрішньої людини, врешті-решт ризикованим демаскуванням і оприявленням прихованого. Франко або

називає речі їхніми питомими назвами, або ж метафоризує ці назви, або ж перейменовує з однією метою – прояснити справжній стан речей у світі, де панує фальш і неправда. Та саме в тих випадках, коли поет відмовляється від традиційних поетичних тропів і послуговується відповідною до в'язничних обставин мовою, ословлення-оприявлення прихованого звучить більш ніж переконливо.

Сонетна форма в контексті загального змісту «Тюремних сонетів» сприймається як накинуті ззовні, співзвучні з тюремними правилами вимоги, які Франко розкитує структурними урізноманітненнями, перетіканнями змісту з сонета в сонет, що перетворює цикл на композиційну цілість з ознаками ліро-епічної поеми.

Список літератури

1. Горак Р. Іван Франко / Книга шоста. В поті чола / Р. Горак, Я. Гнатів. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005.
2. Деркач М. Архів Івана Франка / М. Деркач // Матер. Міжнар. наук. конф. – Львів : Світ, 1998.
3. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики / В. Корнійчук. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004.
4. Мельник Я. Іван Франко й *Biblia Aposyrypha* / Я. Мельник. – Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2006.

УКРАЇНА

«Україна» – цикл з чотирьох віршів, другий за порядком у розділі «Профілі і маски» книги «З вершин і низин» (1893), розміщений між циклами «Поет» та «Картка любови».

У першому виданні книги «З вершин і низин» (1887) були опубліковані вірші «Ляхам» (13-ий за порядком) і «Не пора» (17-ий). У другому виданні (1893) ці вірші разом з двома іншими ввійшли до циклу «Україна» у такій послідовності: I. Моя любов; II. Не пора; III. Ляхам; IV. Розвивайся ти, високий дубе.

Ще 1926 року М. Грушевський у статті «Апостолові праці» розлого цитував вірші з цього циклу (див.: Грушевський М. Апостолові праці / Михайло Грушевський // Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20–30-х років ХХ ст. / [Упоряд. і авт. вступ. сл. Микола Ільницький]. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 432 с. – С. 48–49.). Та пізніше поезії «Не пора...», «Ляхам» і «Розвивайся ти, високий дубе...» радянське франкознавство замовчувало, їх не цитували і не публікували.

До 50-томного Зібрання з циклу ввійшла тільки поезія «Моя любов».

Інші вірші циклу після виходу Зібрання опубліковано у вид.: *Франко І. Твори: У 3 т. – К. : Наук. думка, 1991. – Т. 1: Поезії, поеми. – С. 63–66, інших виданнях, серед яких – другий додатковий том до 50-томного Зібрання творів. (Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятидесяти томах / І. Франко ; редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2008. – Т. 52: Оригінальні та перекладні поетичні твори / ред. Тому М. П. Бондар. – 1040 с. – С. 21–24).*

Наскрізна тема циклу – любов до України, яку відчуває ліричний герой (вірш «Моя любов») і намагається цю любов поширити на спільноту однодумців задля того, щоб здобути рідному краєві «волю і щастє і честь <...>» (вірш «Не пора...»). Та вже з другого вірша звучить мотив визволення України з-під влади сусідів. У вірші «Не пора...» владні сусіди – це «москаль» і «лях» (виразна синекдоха, утворена з етнонімів, на позначення держав-загарбників), яким довгий час служили українці. Послання «Ляхам» з'ясовує облудність закликів до братання, що їх чули впродовж віків українці від поляків, адже в реальності українці перебували і перебувають у гірших умовах, ніж поляки, в межах різних державних утворень. «Брат лях» у час написання поезії не хоче ділитися з українцем навіть крихтою влади, яку дістав «з німецької ласки» (прозорий натяк на польсько-українське протистояння в південно-західній Галичині). Брататися ж, на переконання Франка, може тільки рівний з рівним, і саме до такого братання закликає поет. Заклик про братання звучить і в прикінцевому вірші циклу «Розвивайся ти, високий дубе...», та тут вже йдеться про братання між самими українцями: «Єднаймося, братаймося / В товариство чесне, / Най братерством, щирими трудами / Вкраїна воскресне!» Останній рядок свідчить, що Україна в час написання циклу перебувала в стані сну-смерті, в очікуванні свого воскресіння. Цей рядок сприймається як алюзія до закінчення вірша Шевченка «Стоїть в селі Суботіві...»: «Церков-домовина / Розвалиться... і з-під неї / Встане Україна». Так чи так, а з'ява (пробудження, воскресіння) України можлива лише за умови, що цього захочуть «українські люде», об'єднані високою метою відновлення української держави. Безпосередньо до них Франко звертається у віршах «Не пора...» й опосередковано – голосом України – у вірші «Розвивайся ти, високий дубе...». Вірш «Моя любов» – авторефлексійний, лише в останньому його рядку з'являється звертання до «коханої

України», якій ліричний суб'єкт звіряється в любові. Вірш «Ляхам», адресований як окремим представникам польського народу, так і загалом усім полякам, перейнятим польсько-українськими відносинами, – найбільш риторично спрямований, хоч у ньому майже не йдеться про Україну. Та відновлення рівноправності між українцями і поляками настільки важливе для майбутнього України, що Франко вводить цей вірш у межі циклу.

I. Моя любов. Першодрук в журналі «Світ», 1881, № 2, с. 25. Зберігся фрагмент автографа (№ 228, с. 3), який містить лише п'ять останніх рядків вірша, та рукопис редакції твору (№ 231, с. 2). Обидва автографи датовано 23 червня 1880 року. У ЗТ під віршем помилково стоїть інша дата – «27 юня 1880».

Жанр цього вірша можна визначити як ліричний вірш-освідчення. Україна тут уподібнюється до прекрасної жінки, на лиці якої «яріє знак / Любові, щирості, спокою» [т. 1, с. 83]. Ліричний герой зізнається їй, названий на ім'я лише в останньому рядку вірша, в любові, хоча знає про її нещасливу долю. Ця любов вимагає зречення «власних втіх», натомість обіцяє багато «Терпіння і горя аж до гробу». Ліричний герой не може згубити з серця «божю її подобу», вважає, що ця любов не суперечить іншій святій любові – до всіх трудящих і пригноблених. В останній строфі відчуваються алюзія до Нагірної проповіді Ісуса – про виконання заповіді любові і про порівняння любові Божої з сонцем, яке світить однаково для всіх. Різниця в тому, що Франко пише про любов до представників пригнобленого класу, яких називає братами, а євангеліст Матей – про любов навіть і до ворогів: «Любіть ворогів ваших і моліться за тих, що гонять вас; таким чином станете синами Отця вашого, що на небі, який велить своєму сонцю сходити на злих і на добрих і посилає дощ на праведних і неправедних (Мт. 5, 44–45). Любов, як і сонячне проміння, не може бути вибірковою. Та все-таки у вірші Франка йдеться про любов

лише до знедолених – до нещасної України і «До всіх, що ллють свій піт і кров, / До всіх, котрих гнетуть окуви» [т. 1, с. 83]. Цей мотив співвіднесення любові до України і до «всіх» відлунює у віршах поетичних спадкоємців Франка, наприклад, у Павла Тичини: «Поете, любити свій край не є злочин, / коли це для всіх!» (вірш «І Белий, і Блок...», зб. «Плуг»). Через багато десятиліть Володимир Сосюра у вірші «Любіть Україну» переакцентує цю опозицію «Україна та інші народи», що виникла внаслідок взаємозаперечення націоналізму та інтернаціоналізму в радянській ідеології: «Не можна любити народів других, / Якщо ти не любиш Україну». У Сосюрі Україна тотожна українському народові, у Франка Україна – дещо ідеалізована жіночість, знедолена і позбавлена до часу чоловічої любові. Це почуття не відразу зародилося в серці ліричного героя. Складається враження, що першою його любов'ю все ж була любов до всіх на світі знедолених, незалежно від їхньої національної належності, бо саме така любов, як випливає з кінцівки вірша, є передумовою справжньої любові до України. Ліричний герой не говорить прямо, що саме він є носієм як любові до всіх знедолених, так і любові до України. Та він знає, хто таким не є: той, «хто не любить всіх братів <...>». Франкові йдеться про примирення соціалістичного інтернаціоналізму з новим сердечним почуттям до рідної країни. Про ніякі протиставлення і примирення не було б мови, якби Франко в час написання цього вірша не захоплювався соціалістичними теоріями.

Вірш написано чотиристовпним ямбом (Я4444) за схемою римування аВаВ. Кожна з шести строф становить речення, перше і друге – розповідні, третє, четверте і п'яте – питальні, шосте – окличне. Питальні речення містять у собі риторичні запитання, на кожне з яких передбачається відповідь «ні». Саме з цього слова починається окличне речення, стверджувальний сенс якого базується, як це не парадоксально, на запереченні.

II. «Не пора...» Вперше надруковано в зб.: 3 вершин і низин. – 1887. – С. 69–70, під заголовком «Не пора...». У виданні 1893 р. подано у циклі «Україна» як другий вірш циклу, без заголовку.

Автограф (олівцем) зберігся у записній книжці Франка за 1883–1884 рр. (№ 193, с. 75). Твір унесено туди між груднем 1883 і березнем 1884 рр., як можна припустити, зважаючи на датування під іншими віршами. У виданні «3 вершин і низин. Збірник поетичних творів 1873–1893. У додатку «Зів'яле листя» й «Великі роковини» (Київ; Лейпциг, 1919), упорядник Сімович відніс «Не пора...» до 1880 р. Сам Франко, вміщуючи вірш у збірці «Давнє й нове» (Львів, 1911), під назвою «Національний гімн», зазначає: «Написано в р. 1890, друковано уперве в збірці “3 вершин і низин” 1893 р. с. 73», що є очевидною помилкою. В. Корнійчук припускає, що Франко написав цей вірш у коломийській тюрмі під час свого другого арешту (Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики / Валерій Корнійчук. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – С. 75).

У збірці «Давнє й нове» подано інший варіант 6-го рядка: «За тиранів пролить свою кров».

Вірш був покладений на музику Денисом Січинським (1898) і поширювався в пісенній формі як національний гімн Західної України. Саме як про гімн писав про «Не пора...» М. Грушевський (Грушевський М. Там само. – С. 48).

У передмові до видання «3 вершин і низин» (1919) В. Сімович зазначав: «У нас цей гімн уже став народною піснею і співається тими словами від р. 1898». Та в пізніші часи виконання пісні переслідували окупаційні влади, і не лише більшовицька, а й польська, як про це сповіщав часопис «Життя і право» (Каригідність співання пісні «Не пора» / Життя і право. – 1930. – № 3. – С. 7).

Цей вірш можна віднести до хорової громадянської лірики, у ньому виразно чується промовляння від «ми». Відбувається злиття ліричного «я» з «ми», де «ми»

водночас – і сприймачі, і виголошувачі промовляння. Зі строфи у строфу «ми» наповнюються конкретним змістом. Про колективного ліричного суб'єкта поезії можна сказати, що «ми» – це ті, хто згодний з вимогами, викладеними в промовлянні, з тим, чого не слід робити і що слід робити для добра України. На всіх структурних рівнях твору присутня авторська настанова об'єднати українців («ми») довкола ідеї становлення нації та національної держави.

Перша, друга і третя строфи вірша мають подібну будову: потроєний повтор «не пора» у перших рядках і позитивні заклики до національного «ми», які стосуються відродження України, у четвертих рядках. Поет, промовляючи від «ми», розпізнає ознаки теперішнього часу і сповіщає їх тим українцям, які готові присвятити себе боротьбі за волю, щастя і честь України. Переконання поета стають переконаннями багатьох, як тільки вони виголошуються від «ми». Слово «Україна» (з наголосом на третьому складі з кінця слова) вжито у формі родового відмінка чотири рази, з них – один раз із заміненою літерою «ї» на «й». Синонімом до України у четвертій строфі виступає словосполучення «рідний край». У першій строфі поет-медіум говорить про те, що «Довершилась України кривда стара <...>» [т. 52, с. 21], тобто – час покарання для України, час вимушеного служіння українців «москалеві й ляхові», вже минув. У другій строфі з'являється мотив даремно пролитої крові «за невидгалів» (чужинців), марної любові до царя, «що наш люд обдира», і заклик віддати свою любов Україні. Франко свідомий того, що служіння українців чужинцям пов'язане з почуттям вимушеної любові підлеглих до володаря. Любов українців (вочевидь йдеться про москофілів) до царя поєднується з розбратом між самими українцями, про який мовиться у третій строфі. Новий час надає можливість українцям припинити чвари і об'єднатися під прапором України. Новий час – це велика пора важкої боротьби «за волю і щастя і честь» рідного

краю, у якій борці готові пожертвувати своїми життями. Новий час – найважливіший чинник перетворення «ми»-слуг (підлеглих, залежних від інших націй) на «ми»-борців (відданих справі здобуття державної незалежності України). Варто зазначити, що в обох часових станах «ми» пов'язані зі служінням-посвятою, продиктованою вимогами часу, залежні від цих вимог, а тому не вільні у своєму виборі екзистенційні суб'єкти.

Ліричний суб'єкт у вірші повсюдно промовляє від імені солідарного «ми». «Ми» – це українці (слово, яке жодного разу не вживається у вірші), хоча навряд чи тут йдеться лише про етнічну належність. Остання строфа свідчить, що «ми», колишні слуги чужинців, спроможні навіть стати героями, здатними віддати своє життя за краще майбутнє рідного краю. У вірші протиставлено старий час (час колоніального служіння чужинцям), з якого походять «ми», і новий час (час боротьби за Україну) – відчутна алюзія до євангельської часової моделі з'яви (проростання, поширення) Царства Божого серед земних царств. Проти кого буде спрямована боротьба за Україну, вірш не з'ясовує, хоч можна припустити, що вороги нової України – її теперішні володарі.

Вірш написано тристопним анапестом з додатковою четвертою стопою у третьому рядку кожної строфи (Ан3343) за схемою римування abab. Наскрізний художній засіб – повтор, контрасне зіштовхування часових понять «не пора» і «пора». Від першої до третьої строфи проведено риму до слова «пора» (стара – обдира – мара) як ще один об'єднавчий засіб.

III. Ляхам. Уперше надруковано в зб.: 3 вершин і низин. – 1887. – С. 51–52. У виданні збірки «3 вершин і низин» 1893 р. вірш вміщено у циклі «Україна» третім у циклі. Під текстом дата: 21 нояб. 1882 р. Отже, вірш написано перед поверненням Франка до Львова з понад

півторарічного перебування у Нагуєвичах. Но той час у біографії поета вже була співпраця з польськими і єврейськими соціалістами і редагування польськомовної газети «Prasa», редакційний комітет якої, як твердить Я. Грицак, «зادумувався як легальне прикриття для соціалістичного комітету <...>» (Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – К. : Критика, 2006. – С. 193). Та на початку 1880-х рр. Франко відійшов від редакції і, обмежений у матеріальних засобах, відбув зі Львова до Нагуєвич. Цей особистий досвід Франка, що міг бути одним з творчих імпульсів до написання саме цієї поезії, залишається за межами тексту вірша, в якому прочитується багатовікова історія стосунків між польським і українським народами і її проекція в майбутнє.

За жанром цей вірш – ліричне послання. Алюзіjno, завдяки епіграфові з поезії Шевченка «Полякам» (Франко подає неточно: у Шевченка – «Братались з вольними ляхами <...>», тоді як в епіграфі – «І ми браталися з ляхами»), вірш сприймається як коментар до згаданої поезії Шевченка. Зі свого послання Франко вилучає тему втручання римо-католицької церкви в справу братерського співжиття двох споріднених народів, як це бачимо у Шевченка, і називає причиною розбрату підступність поляків, які зуміли «Братерство ж навспак повернути: / Над братом панами остатись <...>» [т. 52, с. 22]. Франко вибудовує такий причинно-наслідковий зв'язок занепаду добросусідських відносин українців і поляків: спочатку братання, ініціатором якого були поляки, далі поневолення поляками українців як наслідок фальшивого братання (поневолення «братерства ціною»), і нарешті володарювання і над поляками, і над українцями сильніших сусідів. Усе це пригадано в першому строфоїді (1–14 рядки).

У другому строфоїді (15–24 рядки) йдеться про стан польсько-українських стосунків у час написання вірша. Непомітно Франко у звертанні до поляків переходить

з «ви» на «ти», від множини до однини, залишаючи все ж суб'єкта послання у множині. «Ми» (українці) промовляють у другому строфоїді до «ти» (брат лях), і така фігура мовлення начебто посилює аргументацію. В теперішньому часі «брат лях», отримавши з «німецької ласки» крихту влади, не спішить ділитися нею з українцями. Вочевидь, йдеться про парламентські свободи, надані народам Австро-Угорщини після революційних подій 1848 р., і про польське політичне домінування в Галичині після тих подій. З огляду на це заклик поляків до братання звучить не менш фальшиво, ніж у минулому. Таке «братання» закладає основу для нового панування поляків над українцями. Франко вважає, що владою і свободою, навіть якщо їх небагато («крихта»), поляки повинні поділитися з українцями, інакше братання буде лише на словах.

Та найміцнішою основою для справжнього братання будуть у майбутньому справедливі економічні відносини. Про це виразно мовиться у третьому строфоїді. Справедливе братання може бути між рівними, а не між панамі і підданими. Кожний працюватиме передовсім для себе («І кождий на своїому полі / Для себе і жиймо й працюймо / Для власного щастя і долі!» – т. 52, с. 22) і за потреби вступатиме з іншими у вільні товарно-грошові відносини: «...тямуймо / Докладно слова ті хороші: / Брат братом, а бриндзя за гроші» [т. 52, с. 22].

Франко приховано полемізує з Шевченком, оскільки не вважає міжконфесійні релігійні конфлікти причиною розбрату, натомість закликає до встановлення справедливих економічних відносин між народами і між їхніми окремими представниками. Можна припустити, що до такого висновку поета підштовнував зокрема і досвід організації польсько-українсько-єврейського соціалістичного товариства. Франко на замовлення Болеслава Лімановського написав польською мовою «Катехизм соціалістів», редагував робітничу газету «Праса», та це

не дало йому належного матеріального забезпечення. (Див.: Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – К. : Критика, 2006. – С. 191).

Ліричне послання призначалося для явного (поляки) і неявного (українці) адресатів. Парадоксальним чином неявний адресат мав більше шансів ознайомитися з ним у часі публікації послання за умови, що читав книгу «З вершин і низин». Саме українці, які у більшості своїй навіть і не усвідомлювали себе в XIX ст. українцями, мали б почути головний сенс послання: вони є народом, який може і повинен будувати рівноправні стосунки з польським народом. Польський читач цієї поезії мав би володіти українською мовою (або ж ознайомитися з якісним перекладом, якщо б такий був) і цікавитися віршами Франка, принаймні тими, в яких поет піднімає проблему польсько-українського порозуміння. Вочевидь, таких читачів тепер більше (зважаючи на відділи україністики в польських університетах), ніж за часів Франка, який писав своє послання не лише для сучасників, а й для їхніх наступників. Та налагоджування стосунків між двома народами «як з рівними рівні» все ще залишається декларацією намірів – і зовсім не з вини поляків. Більш прагматичну (базовану на економічній доцільності) пропозицію Франка, як виявилось, тяжче втілити в життя, ніж романтичну («Подай же руку козакові / І серце чистее подай!») пропозицію Шевченка.

Вірш розпочинається питальним реченням, другий і третій строфоїди наповнені окличними реченнями (відповідно – 3 і 2), які підкреслюють стверджувальний пафос. Слова з коренем «брат» вжито 14 разів, враховуючи епіграф. Слово «лях» (вжито двічі) не має негативної конотації. Слово «українець» і паралельні до нього етноніми не вживаються в тексті поезії, замість нього – займенник «ми». Строфоїди мають різну кількість рядків (відповідно – 14, 10 і 12), перші два рядки кожного строфоїда

заримовано між собою (AA), далі рядки заримовано за схемою перехресного римування (BCBC), два прикінцеві рядки заримовано між собою за схемою суміжного римування (DD). Вірш написано тристопним амфібрахієм (Амф3), що контрастує з дещо заниженим лексичним вмістом («в дурнях остались», «біс підкусив»).

IV. «Розвивайся ти, високий дубе...» Уперше надруковано в зб.: 3 вершин і низин. – 1893. – С. 74–75, як четвертий вірш циклу «Україна». Під текстом дата: 17 марта 1882 р.

Зберігся автограф твору (ф. 3, № 228, с. 3). Твір покладено на музику для мішаного хору К. Стеценком.

За жанром вірш близький до народної пісні на історичну тему з тою принциповою різницею, що у ньому замість трагічного минулого зображено щасливе майбутнє України.

Вірш обрамлено звертанням до дуба як багатозначного символу вкорінення, зростання, побільшування природної сили. Відродження весняної природи і національне пробудження поєднано в межах строфи у стилізований під фольклор паралелізм. Відчуття стилізації посилюють повтори, що спостерігаються у трьох перших строфах: «Розпадуться пута віковії <...>» (у 1-ій і 2-ій строфах), «Україна встане <...>» (2-а строфа) і «Встане славна мати Україна <...>» (3-я строфа). Повтори формують певну послідовність майбутніх подій, які призведуть до появи «нероздільної» України, непомежованої чужинцями. По-шевченківськи Україну персоніфіковано в образі дбайливої матері, яка звертається до своїх дітей, називаючи їх «блудними сиротятами», з промовлянням (5–8 строфи). Таке звертання сповнене напруги – мати вважає своїх дітей сиротами, прислужниками сусідів, закликає їх подружитися між собою і чесно послужити «Для матері службу...» [т. 52, с. 23]. Сирітство дітей зумовлене

тривалою відсутністю матері, а точніше, небуттям матері, яка нарешті воскресла заради своїх дітей. Діти-сироти достатньо «наслужились / Москві і ляхови» [т. 52, с. 23] – безумовний перегук з другим віршем циклу «Не пора». Україна закликає своїх дітей «добра поглядіти / Для власної хати, / Щоб газдою, не слугою / Перед світом стати!» [т. 52, с. 23]. Служіння українців Україні – це служіння, що виведе їх зі стану слуг у стан господарів і підвищить їх статус у світі. Воскресіння України у цьому вірші Франко пов'язує з об'єктивними процесами, незворотніми, як прихід весни. Та набуття Україною визнання у світі залежить лише від самих українців, якщо вони спроможуться стати господарями на своїй землі, принаймні такий висновок випливає з промовляння України. Пророкування викладено безособовою авторською мовою, напучування ж українцям – від імені персоніфікованої України. Після промовляння України голос автора здобуває право звернутися безпосередньо до «українських людей»: «Гей, уставаймо, єднаймося, / Українські люде!» [т. 52, с. 24]. Отже, перший крок до відродження України – єднання українців, плекання між ними братніх почуттів і їхні щирі труди. Кінцівка вірша подає дещо іншу версію розгортання подій, ніж його зачин: спочатку має відбутися самоорганізація українців у «товариство чесне», щирі їхні труди, і як наслідок цього – воскресіння України. У зачині («пророчій» частині) спочатку розпадаються «пута віковії» і постає Україна, яка вчить своїх дітей, що вже пора послужити для неї, а не задля блага сусідів. Франко свідомий, що у будь-якому випадку українцям потрібно об'єднуватися і працювати.

У «пророчій» частині вірша вказано географічні межі щасливої і вільної України «Від Кубані аж до Сяна-річки <...>» [т. 52, с. 23]. Своїх же дітей, яких воскресла Україна пригортає «теплою рукою», вона вважає «нещасливими». Крім цієї антитези, наявно й інші: поділ/об'єднання, служіння сусідам/служіння Україні, слуга/газда,

сон-смерть/воскресіння. Основна риторична фігура – ословлення пророчої візії, заклик. У промовлянні України окличні речення обрамлюють строфу з питальними реченнями. Дві прикінцеві строфи – спонукальні окличні речення, завдяки яким вірш закінчується найвищим ступенем інтонаційної градації.

Вірш написано на хорейчній основі (X5353) з позахемними наголосами, які перетворюють окремі стопи на ямб. Наприклад, перший рядок першої строфи – п'ятистопний хорей з пірихієм напочатку; другий рядок – ямбічна стопа і дві хорейчні; третій рядок – пірихій, хорей, хорей, пірихій, хорей; четвертий рядок – ямб, пірихій, хорей. Трапляються внутрішні рими, наприклад, «Пора, діти, добра поглядіти /Для власної хати, /Щоб газдою, не слугою /Перед світом стати!».

Помітні окремі ритмозбиви: у другій строфі у третьому рядку маємо на склад більше: «Непобіджена злими ворогами <...>», у восьмій строфі у третьому рядку – на стопу менше: «Щоб газдою, не слугою <...>», у дев'ятій строфі у третьому рядку – на склад більше завдяки вигуківі «гей».

Основна схема римування – ABCB, хоча трапляється і AACA (перша строфа), ABAB (сьома строфа), AAB'A (дев'ята строфа), а'BCB (десята строфа).

Усі ці «похибки» урізноманітнюють ритмічний малюнок відповідно до змісту – непростого, нелінійного становлення нової якості українського буття.

Список літератури

1. Бунчук Б. Розвиток версифікації Івана Франка : навч. посіб. / Борис Бунчук. – Чернівці : Рута, 2002. – 188 с.
2. Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20–30-х років ХХ ст. / [Упоряд. і автор вступ. сл. Микола Ільницький]. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 432 с.
3. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики: монографія / Валерій Корнійчук. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – 488 с.

БІБЛІОГРАФІЧНІ НОТАТКИ

У книжці зібрано статті, написані для одного з томів «Франківської енциклопедії», – «Іван Франко: поетичні твори». Фундаментальний проект «Франківська енциклопедія» виконується в Інституті Івана Франка НАН України.

Статті про Франкові твори «Каменярі», «Гімн», «Бо-токуди», «Беркут» уперше надруковано у вид.: *Стереометрія* тексту: Студії над поетичними творами Івана Франка : [колективна монографія] / М. М. Барабаш, В. В. Неборак, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз ; упоряд. та наук. ред. Б. С. Тихолоз ; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2010. – С. 68–88, 95–111, 120–125.

Дещо скорочений варіант статті про вірш «Беркут» – статтю «Політ беркута» – уміщено у вид.: *Неборак В. В.* Повільне читання: віршів Тараса Шевченка, Івана Франка, Павла Тичини, Євгена Маланюка, Богдана Ігоря Антонича та новел Василя Стефаника / Віктор Неборак ; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2010. – С. 15–21.

Статті про ліричні цикли Івана Франка «Картка любові», «Тюремні сонети» вперше оприлюднено у вид.: Іван Франко : Тексти. Факти. Інтерпретації : Збірник наукових праць / [відповід. літер. ред. та упоряд. Є. Нахлік] ; НАН України. Інститут Івана Франка; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ; Львів, 2011. – Вип. I : Огляди. Статті. Твори. Листування. Спогади. Бібліографія. – С. 265–291.

Статті про інші твори Івана Франка друкуються вперше.

Усі статті у цій книжці подано в авторській редакції.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Віктор НЕБОРАК

ІВАН ФРАНКО: ВЕРШИНИ І НИЗИНИ
(інтерпретації вибраних віршів, циклів і поем
зі збірки «З вершин і низин»)

Відповідальний редактор *Євген НАХЛІК*
Коректор *Олеся ПАСТУЩАК*
Технічне редагування та верстання *Лілії САЛАМІН*
Художник-дизайнер *Володимир КАУФМАН*

Здано у видавництво 18.02.2016. Підписано до друку 25.08.2016.
Формат 84×108^{1/32}. Папір офсетний. Друк офсетний.
Умовн. друк. 11,8 арк. Обл.-вид. арк. 9,9.
Наклад 300 прим. Зам. 161091

Видавець і виготівник: Видавництво Львівської політехніки
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4459 від 27.12.2012 р.

вул. Ф. Колесси, 4 Львів, 79013
тел. +380 32 2562146, факс +380 32 2582136
vlp.com.ua, ел. пошта: vmr@vlp.com.ua