

ТОПІКА «ЕМІГРАЦІЙНОГО» ТЕКСТУ ІВАНА ФРАНКА

Ольга ШОСТАК

*Рівненський державний гуманітарний університет,
кафедра української літератури,
вул. С. Бандери, 12, Рівне, Україна, 33028,
e-mail: o._shostak@ukr.net*

З'ясовано особливості функціонування топосів у творах Івана Франка постриторичної епохи. Проаналізовано топіку Франкового «еміграційного» тексту на матеріалі поетичного циклу «До Бразилії» зі збірки «Мій Ізмарагд», а також новел «Батьківщина» і «Сойчине крило». Для власного «еміграційного» тексту письменник розробив особливу топіку – систему стійких повторюваних образів. Центральними у Франкових творах про еміграцію вважаємо топоси батьківщини, чужини, дороги, агента й емігранта. З ними в'яжуться мотиви обіцянки, шахрайства, сліз, страждання, бруду, неосвіченості, наївності, смерті, що теж наближаються до топосу.

Багато з цих образів співзвучні з традиційними топосами, за якими простежуємо загальнокультурний контекст, який визначає вектори декодування смислу художніх текстів. До цієї образної царини належить топіка, що транслює пам'ять літератури: образи раю та пекла, дороги, «світу навиворіт», гри та ін. Скажімо, опис трагічної долі емігрантів ґрунтується на системі топосів, які, крім відображення реалій, задають паралельний містичний пласт оповіді, у творенні якого провідну роль відведено біблійному інтертексту з антитезою раю/пекла. Ця біблійна антитеза спрямовує процес декодування авторської інтенції.

Зроблено висновок, що спільні топоси – як загальнокультурні, так і власне авторські – сприяють об'єднанню творів на еміграційну тематику у надтекст і водночас засвідчують їх входження в цілісний простір світової літератури.

Ключові слова: пам'ять літератури, риторика, топіка, авторська інтенція, «еміграційний» текст Івана Франка, біблійний інтертекст.

Художній смисл тексту конструюється в горизонті пам'яті літератури. Авторитетний дослідник у галузі семіотичної теорії та методології Юрій Лотман розглянув культуру як «колективний інтелект і колективну пам'ять, тобто надіндивідуальний механізм збереження і трансляції деяких повідомлень (текстів) і творення нових», а також як простір, у межах якого можуть бути збережені й актуалізовані відповідні загальні тексти [12, с. 673]. Сучасний російський літературознавець Лідія Сазонова, продовжуючи розвивати ідеї Ю. Лотмана та засновника історичної поетики Олександра Веселовського, вважає, що феномен культурної, а в тому числі й літературної пам'яті пов'язаний не лише із впливом твору на твір, а й із осмисленням повторюваності подібних семантичних і стилістичних фігур текстів, що не контактували. До семантичних формул,

які зберігають і передають культурну пам'ять, Л. Сазонова зараховує цитату, символ, топіку, емблему, міфологему та міфологічний сюжет [19, с. 446–447]. Представники вітчизняної компаративістики також досліджують феномен пам'яті художнього тексту, реалізований у повторюваних образах і сюжетах (В. Антофійчук, В. Курилик, П. Рихло та ін.). Зокрема, відомий український літературознавець А. Волков розробив теорію традиційних сюжетів та образів (ТСО), які мають міфологічну, фольклорну, літературну або історичну генезу. На їхньому матеріалі можна аналізувати літературні взаємозв'язки. А. Волков стверджує, що художній текст із ТСО сприймаються його творцем і реципієнтом як «усталений ідейно-художній комплекс» [4, с. 14]. Автор свідомо передбачає, що читач у процесі інтерпретації проводитиме паралелі з текстами-першоджерелами.

Поряд із напрацюваннями в просторі історичної поетики та компаративістики, спрямованими на виявлення в художньому тексті носіїв традиції, вагома роль у збереженні й передачі культурної інформації і створенні єдиного простору літератури належить риторичності. Риторика – модель художньої комунікації, що ґрунтується на повторюваності та впізнаваності. Провідне місце в риторичній традиції відведено топіці – системі константних образів і мотивів. В античній риторичній традиції топосами називали «загальні місця» промови (гр. κοινὰ τόποι, лат. loci communes), тобто стандартизовані аспекти розгляду будь-якої теми. Вони належали до сфери аргументації. Детально проаналізував це поняття Аристотель («Риторика», «Топіка»). Топоси метафорично тлумачились як вмістилища аргументів. Залежно від ситуації вони переходили з тексту в текст. Як літературознавчий термін топос уперше проаналізував німецький історик літератури Е. Р. Курціус у книзі «Європейська література і латинське середньовіччя» (1948). За його спостереженням, на протидію текстам промов, у яких топоси виконували роль аргументів, у художньому творі вони стають традиційними формулами – «штампами, кліше, які можна використовувати в будь-якій літературній формі, ними почали послуговуватись у тих сферах літературного життя, які література могла охопити й формувати» [10, с. 82]. Отже, Е. Р. Курціус трактує топос як закріплену літературною традицією тему, мотив чи образ, які використовуються в різних творах із усталеним значенням. Взявши за основу модель традиційної європейської топіки, він побудував концепцію історичної риторики.

Орієнтуючись на засадничі положення дослідження Е. Р. Курціуса, відомий теоретик та історик літератури і культури О. Михайлов запропонував модель розвитку європейської художньої словесності, яка поділяється на три періоди: дориторичний, риторичний і постриторичний. Епоха риторики тривала від V століття до н. е. до XVIII століття, будучи культурою «готового слова», яке стало носієм традиції і трактувалось як даний письменнику наперед визначений смисл [14, с. 510]. Натомість постриторична культура передбачає вираження авторської оригінальності. У цей період втратили домінантність традиційні кліше в жанрах, метрах, образах персонажів, топіці.

На нашу думку, риторична методологія продуктивна для дослідження специфіки художнього тексту. Риторичний аналіз полягає у з'ясуванні мовних стратегій, задіяних у творенні смислу й вираженні авторської інтенції [13, с. 7]. Письменник дбає про те, щоб

його повідомлення правильно декодували, а тому звертається до загальнокультурних механізмів, які спрямовують процес рецепції. Як стверджує історик літератури П. Бухаркін, топіка – один із засобів, що допомагає інтерпретувати твір відповідно до задуму автора. Вона присутня і в постриторичній культурі, хоча зазнає певних модифікацій [3, с. 98–99]. Топіка у творах письменників різних історико-літературних періодів, напрямів, стилів неодноразово ставала предметом багатоаспектних досліджень сучасних українських літературознавців (І. Бестюк, Л. Демської-Будзуляк, К. Дронь, М. Зубрицької, М. Лапій, В. Назарця, М. Ткачука, О. Шаф та ін.).

У статті звернемося до риторичного аналізу з метою характеристики творів І. Франка про еміграцію з Галичини кінця XIX – початку XX століть. Цю методику вважаємо актуальною, тому що вона дає змогу по-новому розглянути художні тексти, виявити нюанси, не з'ясовані раніше, і в такий спосіб відчитати інтенції автора. Проаналізуємо риторичні стратегії на рівні прийомів зовнішньотекстової композиції, а саме – топіку. Розглянемо топоси «еміграційного» тексту І. Франка в значенні домінантних образів, які аргументують авторську позицію щодо актуальної соціальної проблеми. Закцентуємо увагу на поезіях циклу «До Бразилії» зі збірки «Мій Ізмарагд», долучаючи до аналізу також факти з прози (новели «Батьківщина», «Сойчине крило»). Вказані твори І. Франка написані в постриторичний період, тому характеризуються різноманітністю засобів індивідуальної поетики. Безпосередньо для власного «еміграційного» тексту письменник розробив особливу топіку – стійкі повторювані образи. Центральними в творах про еміграцію вважаємо топоси батьківщини, чужини, дороги, агента й емігранта. З ними в'яжуться мотиви обіцянки, шахрайства, сліз, страждання, бруду, неосвіченості, наївності, смерті, що теж наближаються до топосу. Проте багато з цих образів співзвучні з традиційними топосами, за якими простежуємо загальнокультурний контекст, що визначає вектори декодування смислу художніх текстів.

У циклі «До Бразилії» І. Франко відтворив загальну схему перебігу еміграції з такими основними мотивами: вербування, дорога, побут на чужині. Перший етап – підготовка до виїзду. Вагоме смислове навантаження при цьому надано фігурі агента, що зумовлює появу в поезіях топосу обіцянки й обману. С. Качараба стверджує, що організацією виїзду до Бразилії за дорученням уряду цієї країни займалися морехідні компанії, які розгорнули масштабну пропаганду в пресі та за посередництва агентів. Закордонні агенти мали помічників на місцях (війти, службовці, вчителі, поліцаї), які за відповідну плату агітували людей до еміграції. Особливо активним був італієць Джерголетто, який у 1893 році переодягнений у селянина пройшов сотні галицьких сіл і видавав себе за померлого австрійського престолонаслідника Рудольфа Габсбурга. Він обіцяв безкоштовні родючі поля й ліси, худобу, хати, грошову допомогу уряду після приїзду, а також і заснування «руського царства», де не буде поляків і євреїв [8, с. 32–33]. С. Качараба зауважує, що в той час поширювалися легенди про «заокеанський рай», пов'язані з іменами архієпископа Рудольфа та його дружини цесарівни Стефанії, які виграли в лотерею Бразилію і Канаду для поселення емігрантів зі Східної Галичини та Північної Буковини [8, с. 28–29]. Заокеанські країни часто описували як рай, про що свідчать публікації в пресі («Руслан», «Галичанин» та ін.) [8, с. 74].

В «еміграційному» тексті І. Франка типовим образом агента-шахрая можна вважати Джерголета з поезії «Лист до Стефанії», який переконує селян про покращення життя на чужині: «В Бразилії царем я хлопським стану, / Там жиду доступу не дам, ні пану» [22, т. 2, с. 264]. Як було відзначено вище, цей образ має реальний прототип. Мотив шахрайства та визиску розкривається і в «Листі із Бразилії»: «Лиш що до нас присілись два жиди // І видурили від Баланди й Хмиза / По десять ринських за якісь авіза» [22, т. 2, с. 269]. Те, що серед еміграційних агентів було багато євреїв, факт. Наприклад, це засвідчує австрійський дослідник еміграції з Галичини М. Полляк [18, с. 48]. Але необхідно зауважити, що етнонім «жид» у творах І. Франка не має негативних конотацій і вживається на позначення представників єврейської нації. У цього слова досить прозора етимологія: жиди – ті, які ведуть свій рід від Юди, чие ім'я означає «славетний». Сучасний мовознавець Є. Наконечний стверджує, що етнонім «жид» з'явився в українській мові ще в дописемний період. Він запозичений з італійської мови («giudeo» – «жідео») і походить від латинського слова «judaeus». У нашу мову цей етнонім потрапив безпосередньо з польської, з часом набув негативного забарвлення, а нині належить до категорії архаїзмів [15].

Еміграційна агітація дещо нагадує злочинну гру, в яку потрапляють галицькі селяни як маріонетки агентів. Топос гри, представлений у літературі середньовіччя через мотив «світового театру», за спостереженнями Е. Р. Курціуса, сформувався ще в часи античності: у творах Платона «закладено уявлення про світ як про театр, у якому люди за порухом Божим грають свої ролі. Згодом у популярно-філософських висловлюваннях (діатрибах) кініків порівняння людини з актором стало часто вживаним кліше» [10, с. 159–160]. Дослідник зауважив, що «подібні уявлення побутують і на зорі християнства» [10, с. 160]. У новелі «Сойчине крило» наскрізний топос гри, співвіднесений з образом головної героїні. Маня трактує свою поведінку в стосунках з Хомою як виконання ролі: «Все, все те була штафажа, були декорації для моєї ролі, яку я хотіла відіграти перед тобою, щоб лишити в твоїй душі незатерте, незабутнє, високо артистичне вражіння [...]» [22, т. 22, с. 62]. У творі описано етап вербування еміграційними агентами жертв шляхом обману: Маня виїжджає з Генрисем за кордон через обіцянку шлюбу й потрапляє в середовище злочинців. Там вона також мала визначену роль: «Я мусила одягатися в яркі сукні і ходити з Генрисем на прохід попри вистави і склепи, де було багато панства. Я мала звертати на себе увагу і приманювати багатих паничів, а члени шайки шниряли в юрбі і “працювали”» [22, т. 22, с. 84]. Коханців Сойка називає «аматорами». Черговий обранець Мані Володимир Семенович програв її в карти. Театральність, за текстом, притаманна й рослинам і птахам: «Хіба ж ти не знаєш, що цвіт – се кокетерія рослини, що всі оті рожі, геліотропи, хризантеми та туберози те тільки й роблять, що кокетують, грають ролю, б'ють на ефект [...]» [22, т. 22, с. 64]; «І знає чоловік, – промовив ти по хвилині, коли сова обізвалася ще раз, – що се ж нічим неповинна, ні в яких демонських штуках не причасна пташка, а проте її голос робить такий ефект. Штука для штуки» [22, т. 22, с. 74]. Мотив гри виконує важливу художню функцію в новелі не лише на рівні сюжету. Він визначає компонування тексту: розгадування таємниці в передноворічну ніч; лист як засіб аргументації; містична поява героїні в кінці прочитання, яке теж схоже на гру.

Топоси чужини й батьківщини утворюють ключову антитезу циклу «До Бразилії» та «еміграційного» тексту загалом. Вони змодельовані крізь призму загальнокультурних топосів раю і пекла, які дають можливість запозичити низку мотивів, характерних Біблії, художнім творам, що репрезентують вказані образи (наприклад, «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі), і фольклору.

Бразилію-рай письменник зображує багатою країною, де люди живуть у достатку і не змушені тяжко працювати: «Се край багатий, оком не зуймеш, / Ніхто ще там ланцем не міряв меж» – «Там слуг нема з хрещеного народа, – / Освоїш п'ять-шість малп – і є вигода» [22, т. 2, с. 264]. Художня візія заморського краю в «Листі до Стефанії» корелює з образом біблійного Едему, в якому було багато різних дерев, тварин, а люди не працювали [2, Буття, 1:28, 1:29]. З огляду на біблійний інтертекст І. Франко вводить в історію про пошуки раю образ «нового Месії» – агента Джерголета, чий слова «Потішу всіх, хто гнувся і терпів, / А особливо вірних русинів» [22, т. 2, с. 263] – алюзія на євангельський текст: «Прийдіть до Мене усі струждені та обтяжені – і Я вас заспокою!» [2, Євангеліє від Матвія, 11:28]. До речі, еміграцію кінця XIX – початку XX століть І. Франко проаналізував у понад двох десятках публіцистичних статей. Зокрема, про «райські» умови життя за кордоном у розповідях агентів він писав у статті «Чи необхідна еміграція з Галичини?»: «ширилися чутки, що «в Бразилії дають землю даром, справжні двірські обшари, з хатою», «ділянками по кількадесят моргів, з лісами, луками і пасовиськами», «харчуватимуть три чверті року», «задарма завезуть» [22, т. 44, кн. 2, с. 466–467]. І. Франко як член радикальної партії брав участь в організації народних віч, присвячених обговоренню еміграційних проблем. Разом зі своїм товаришем О. Олеськівим він працював над питанням спрямування виїзду селян до Канади, яка мала кліматичні умови, відповідні місцевим. «Вони вирішили, що Олеськів виїде до Канади, щоб її дослідити, переговорити з представниками американського уряду про умови еміграції селян до Канади. Франко мав готувати цю акцію творами, які б відкрили очі селян на бразилійське пекло», – читаємо в спогадах дочки О. Олеськіва Софії [20, с. 436]. Мабуть, так з'явилась ідея створення циклу поезій «До Бразилії». А з огляду на мету – відвернути виїзд галичан до Південної Америки – І. Франко створив особливу систему топосів для переконання читачів.

Картини земного раю розгортаються перед читачем у «Чистилищі» Данте Аліг'єрі (вершина гори покаяння). Перекладаючи «Божественну комедію», І. Франко описав його як «розкішний гай», у якому є «цвіти, трави й корчі, / Що ся земля сама від себе родить» [22, т. 12, с. 210]. Образ біблійного раю наближається до топосу саду як утопічного краєвиду. У християнській традиції сад – це місце пасхальної містерії, що виступає маркером теми страждань і милосердя [19, с. 70–73]. Афоризми з Біблії «Едем», «сади Едему» – синоніми до слів «рай», «райське життя», проте в широкому значенні – це символ недосяжної, нездійсненої мрії [9, с. 16]. У циклі «До Бразилії» «хлопський рай» розшифровуватиметься саме як нездійснена «мрія дитинна», що принесла страждання на чужині.

Біблійний інтертекст з антитетичними топосами раю і пекла наявний і на рівні ритміки «еміграційних» творів. Зокрема, знаходить реалізацію пам'ять метра. У циклі

«До Бразилії» переважають ямбічні розміри. Можливо, так встановлюється зв'язок із «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі, яку переклав І. Франко. Топоси раю і пекла провідні в цьому творі. Італійські терцини, як стверджує М. Гаспаров, написані одинадцятискладником, який зазвичай відтворюють ямбічними стопами [5, с. 124]. Про це свідчить і переклад І. Франка, де використано п'ятистопний ямб.

Образ чужини в циклі «До Бразилії» нагадує топос ідеального краєвиду, що його проаналізував Е. Р. Курціус. Його описи знаходимо ще в «Іліаді» та «Одіссеї» Гомера (вершина Іди, острів кіз, грот Каліпсо, острів Цірцеї), а також у пасторальній поезії, зокрема в «Буколіках» і «Георгіках» Вергілія [10, с. 209–218]. Наприклад, у Гомера ідеальний краєвид – це «група дерев, гай із джерелами та соковитими луками», характерна його ознака – плодючість [10, с. 209–210]. Варте уваги твердження Е. Р. Курціуса про те, що «описи природи могли бути започатковані топікою і судовою, і величальною промовою. Зокрема, їх зазвичай пов'язували з топосами місця й часу. У середньовічній теорії художні прийоми *argumentum a loco*, а *tempore*, запозичені з топіки судового розгляду та перевірки доказів, стали рекомендаціями щодо поетичного опису природи» [10, 219]. Топос ідеального краєвиду Е. Р. Курціус означає як *locus amoenus* (місце благоденства), яке від епохи імперії до XVI ст. «було одним із головних мотивів усіх описів природи» [10, с. 220]. Науковець також наголосив, що «філософська епіка наприкінці XII ст. додала *locus amoenus* до арсеналу своїх засобів, використавши його для творення різних форм земного раю» [10, с. 223].

У циклі «До Бразилії» гірська дескрипція («лісисті гори») – складова образу закордонного раю, що ґрунтується на античній традиції змалювання «ідеального» краєвиду («*locus amoenus*»). За спостереженням М. Лапій, топос гір у творчості І. Франка належить до ключових пейзажних комплексів [11, с. 155]. А топос лісу в новелі «Сойчине крило», на думку дослідниці, теж «прочитується як психоміфологема загубленого раю» [11, с. 168]. Отже, образ раю в «еміграційному» тексті komponується на основі еквівалентних картин. Але в циклі «До Бразилії» так маркована ілюзорна чужина, а в «Сойчиному крилі» – рідний край. У такий спосіб декодується аргументативна мозаїка еміграційної агітації: невідомі краї агенти презентують крізь призму знайомих галицьким селянам образів (за Р. Бартом, прийом імпліцитної риторики задля маніпуляції свідомістю [15, с. 297–319]).

В образі Бразилії І. Франко також реінтерпретував елементи описаного Е. Р. Курціусом топосу «світу навиворіт», у якому нереальне стає дійсністю, відбувається обмін ролями [10, с. 111–116]: «В лісах малпи – от звір несамовитий! / Що бачить, сам хапається робити. // Освоюєсь, привчається сей звір / Врубати дров, позамітати двір» [22, т. 2, с. 264]. Тому промова Джерголета – всього лиш обман, якому повірили галицькі селяни. Символічного значення набуває при цьому образ мавпи. Як відзначає Г. Пастушок: «Двотомний американський словник міфологічного фольклору і символів (ред. Гертруда Джоунс) стверджує, що в середньовічних християнських творах мистецтва мавпа уособлює хитрість, жадібність, ненависть, хтивість, злий намір, гріх, лінивість людської душі, духовну сліпоту і Сатану» [16]. Відтак агітація до виїзду – це спокуса, заклик до гріха. Мавпа – символічний прообраз дурня, вона може тільки

вдавати, наслідувати, тому й обіцянка раю на чужині – імітація, обман. Г. Пастушок переказує зафіксовану професором Г. Джонсоном запозичену з Індії історію про те, «як мисливець полює на мавп за допомогою дзеркала із пасткою: він встановлює дзеркало та імітує роздивляння свого відображення, тоді ховається, а мавпа, сліпо наслідуючи його дію, потрапляє у пастку» [16]. Так і селяни, повіривши агентам, стали жертвою агітації. Отже, в «еміграційному» тексті І. Франка топіка, що корелює з біблійними образами раю і пекла, відповідає національній морально-етичній традиції. З погляду письменника, еміграція – гріх, який вчиняють, піддавшись спокусі. Тому замість обіцяного раю потрапляють у справжнє пекло. Просторово-ціннісна модель «батьківщина-пекло» / «чужина-рай» трансформується в діаметрально протилежну: «чужина-пекло» / «батьківщина-рай».

Образ Галичини-пекла розкривають мотиви бідності, виснажливої праці, страждань, бруду, сліз, що набувають значення стійких топосів у «еміграційному» тексті: «Небо італійське, блакитне, погідне, / Бачило бруд наш, пригноблення бідне»; «Ані порадитись, ні побалакати, – / Знав він лиш гнутись, та жебрати, та плакати» [22, т. 2, с. 267]. Близький до топосу пекла й образ галицького села в новелі «Батьківщина», у якому «невилазно гніздилася зовсім не ідилічна біднота, бруд, убожество та темнота» [22, т. 21, с. 398]. У статті «З приводу еміграції населення» І. Франко вдався до ремінісценції на біблійний текст: «Селянин [...] здатний любити своє батьківське поле, свою хату, своє село, свій край, та лише тоді, коли ці поняття inclusive у себе також певну, принаймні мінімальну суму щастя, радощі, здійснених надій, упевненість у завтрашньому дні. Нори, в якій панує тільки *плач і скрегіт зубів*, нужда, гніт і непевність у завтрашньому дні навіть пес не зможе любити» (курсив наш. – О. Ш.) [22, т. 44, кн. 2, с. 352]. Вислів «плач і скрегіт зубів» – афоризм біблійного походження, який описує страждання грішників у пеклі: «49 Так буде й наприкінці віку: Анголи повиходять, і вилучать злих з-поміж праведних, 50 і їх повкидають до печі огненної – буде там плач і скрегіт зубів!» [2, Євангеліє від Матвія, 13:49, 13:50]. Ця біблійна метафора присутня і в «Божественній комедії»: «Чи не досить тобі ще скреготу зубного» [22, т. 12, с. 174]. Можна провести аналогію між змалюванням духовних мук переселенців у циклі «До Бразилії» та зображенням пекельних страждань грішників у творі Данте Аліг'єрі, наприклад: «Дитячий плач, жіночі скорбні стони / Важке зітхання і гіркий проклин, / Тужливий спів»; «Руські ридання й стогнання лунали» [22, т. 12, с. 265, 267] – «Почуєш там розпучливі крики, / Побачиш душі давнії, зболілі»; «Які зітхання, плач, різкі стогнання / Ревли тут під беззорям тим небом» [22, т. 12, с. 123, 127]. Звукові образи плачу, ридання, крику в циклі «До Бразилії» виписують психологічний стан емігрантів і настроєво обрамлюють поезії. Переклад І. Франка забарвлений національною метафорикою: душі письменник порівнює із журавлями: «Як журавлі з своїм жалібним співом, / Протягнені в вітрах ключем предовгим, / Так тіні, биті вихром тим холодним, / Летіли й лебеділи з тої муки» [22, т. 12, с. 135]. Цей образ нагадує емігрантів, які покидають рідний край, і має фольклорне походження. У «Божественній комедії» йдеться про перевіз душ «по чорних хвилях» Стіксу [22, т. 12, с. 129]. Шлях галицьких емігрантів через море також став символічною дорогою до нового пекла. І. Франко сконструював власний

образ пекла, спроектований на сучасну дійсність, фокусуючись на стражданнях селян у Галичині, а згодом і в Бразилії.

Прикметно, що біблійні образи раю та пекла знаходимо також в емігрантських піснях про Бразилію, де вони часто постають імпліцитно: «Як нас сонце пекло, як огонь пекельний, / Кождий з нас на шифі лежав як смертельний!»; «Хто ся там дістане, буде панувати, / А хто ся тут лишиш, буде бідувати» [17, с. 238–239, 241]. Найінтенсивніше впливи поетики емігрантського фольклору виявляються в поезіях «Лист до Стефанії» та «Лист із Бразилії». До речі, лист можна розглядати і як еміграційний образ-топос, і як жанр, який задає стійкий мотивний репертуар, тому теж реалізує пам'ять літератури. Звернення І. Франка до фольклорних формульних стереотипів ще раз підтверджує пріоритетність орієнтованої на традицію риторичної моделі задля творення зрозумілого реципієнтам тексту.

Образ емігрантів у циклі «До Бразилії» інкрустують мотиви наївності, забобонності, неосвіченості: «От так він нам балакав дні цілі, / Аж всі ми плакали, старі й малі»; «Івась умер напевно від нічниць»; «Хрест Божий з нами! Певно, се була / Якась безбожна упириця зла» [22, т. 2, с. 264, 269]. Саме ці риси і стали однією з причин виїзду за кордон, оскільки агентам було дуже легко обманути безграмотних селян, які не мали можливості здобути освіту. У публіцистиці І. Франка розгорнув подібний образ галицьких емігрантів: «жалюгідні у своїй забитості і зневірі»; «темне селянство», «більшість може тішитися також величезним недобором освіти і злученим із ним у пару недобором прав» [22, т. 44, кн. 2, с. 330, 343, 501]. Сучасний австрійський історик та есеїст М. Полляк теж акцентує увагу на проблемі браку освіти і для підтвердження тези цитує дослідження єврейської публіцистки Б. Паппенгейм та російської економістки С. Рабінович: «Готовність населення емігрувати підживлюють неймовірна легковірність, яка полегшує безсовісним агентам їхній промисел, і цілковита необізнаність населення. Люди не володіють найелементарнішими географічними поняттями» [цит. за: 18, с. 50]. Загалом, колізія шахрайства вимальовується за допомогою таких кліше: агітація (обіцянки, обман) і складні умови життя на батьківщині як причини виїзду.

Наступний етап еміграції – шлях до омріяного раю, тому в текстах оприявнений топос дороги. Він окреслений ще в розповіді про агента Джерголета, який мандрує Галичиною і закликає селян до виїзду: «Я по Галичині вже ходжу рік, / Тепер піду ще на угорський бік» [22, т. 2, с. 264]. Поезія «Коли почувеш, як в тиші нічній...» зображує поневіряння емігрантів на залізничному вокзалі: «[...] як отих людей / Держать, і лають, і в реєстри пишуть»; «[...] як їх жандарми штовхають від кас» [22, т. 2, с. 266]. Трагічний шлях переселенців до Бразилії названо в четвертій поезії циклу розгорнутою метафорою «руського горя», яке розлилось «геть по Європі і геть поза море» [22, т. 2, с. 266]. У «Листі із Бразилії» автор досить докладно відтворює всі деталі подорожі за кордон – переслідування влади, обман агентів, значна тривалість мандрівки, відсутність належних умов і як наслідок – хвороби, смерть: «У Відні нас три дні держали в цюпі»; «В Генові ми сім неділь шифу ждали, / За містом в норах, як цигани, спали. // Поганий край! Докучив голод нам / І гарячок понабиравись там»; «На морі вмерло дев'ять душ народу; / Їх замість погребу метали в воду» [22, т. 2, с. 268–270]. Топос дороги в

«еміграційному» тексті проектується через два інваріантні образи – залізниці та моря. До них долучені мотиви страждань, смерті, визиску, сліз. Мотив смерті уособлює насамперед топос моря, танатологічний потенціал якого оприсутнює образ біблійного потопу.

У прозових текстах топос дороги також центральний, проте він генерує нові смисли. Наприклад, у новелі «Батьківщина» змальовано мандрівку Опанаса й Кишеньки до Відня, причому герої їдуть залізницею. Учитель Моримуха подорожує Галичиною: кілька разів змінює місце проживання у зв'язку з переходом на нову роботу. Саме в мандрівці оповідач дізнається історію Опанаса. Топос дороги у творі, як і в поезіях, подається через мотив випробувань долі. Головна героїня «Сойчиного крила» Маня, завербована агентами, впродовж трьох років перебуває в мандрах, відвідує багато різних міст, прибуваючи зі Львова до Порт-Артура, а потім знову повертаючись на батьківщину. Дорога стає для неї символом поневірянь і страждань. Тож, цей образ може виконувати роль місця дії, композиційної стратегії та алегорії. Топос залізниці виведений у новелі на початковому етапі еміграції: Маня з Генрісем вирушають поїздом до Кракова, щоб взяти шлюб. Трагічну долю Сойки, яка пройшла всіма колами пекла, символізує образ моря: «Чи, може, давно вже твої кості розмиває бурхливе Жовте море?» [22, т. 22, с. 92].

Топос дороги репрезентативний у фольклорі (казки, апокрифи, пісні), де має значення медіатора між світами і маркує різні випробування. Відомий російський літературознавець В. Топоров наголосив на тому, що міфологема шляху завжди передбачає труднощі. Початок дороги у більшості випадків звичний для її суб'єкта і може розміщуватись у сакральному центрі. Кінець шляху часто асоціюється з чужою периферією, де перемога над злими силами гарантуватиме досягнення бажаної цілі. Той, хто успішно завершив подорож, досягає зміни статусу – стає подвижником чи героєм [21, с. 259]. В. Топоров виокремив два види шляху: 1) до сакрального центру (оволодіння усіма цінностями); 2) до чужої периферії (перемога або смерть). Не веде до бажаного центру та до покращення статусу тільки шлях у нижній світ [21, с. 260–262]. Подорож до Бразилії як обіцяного раю та мандрівка Мані й Опанаса в «широкі світи» моделювалася спочатку як перший тип дороги, яка, врешті, не допомогла досягти сакрального центру, а навпаки призвела до погіршення становища. Тому насправді це був шлях у «нижній світ». Причому образ моря – кульмінаційний перехід між двома просторами. На прикладі топосу дороги виразнено перекшталтування образу чужини з раю на пекло. А повернення Моримухи до рідного села і просвітницька праця вчителя сприяють трансформації його статусу в іпостась подвижника, про що свідчить зміна в портреті героя – від меланхолійного коханця до святого: «Він значно постарівся, посивів, запустив велику бороду, але все-таки держався просто, був статний і крепкий, говорив сміло» [22, т. 21, с. 142]. Духовний катарсис у надії на повернення до рідного краю переживає й Марія-Сойка. У такий спосіб реалізовано метафоричний вимір мотиву дороги як людської долі та духовного зростання після пережитих випробувань. А топос батьківщини відтепер отожднюється з образом сакрального простору, істинного раю, який сприяє позитивному перекшталтуванню статусу персонажа.

Завершальна поезія «еміграційного» циклу «Лист із Бразилії» скеровує увагу читача на умови закордонного побуту та розчарування переселенців у спокусі: «Серед лісів тут живемо в бараці / І маємо страшенно много праці»; «Було нас сорок, є ще вісімнадцять»; «[...] вже по-руськи тут / Молиться ні балакать не дадуть» [22, т. 2, с. 268, 271]. У наведених картинах яскраво виражені мотиви страждань і смерті. У творі також з'являється топос проституції: «А сім дівчат пішло в такі доми» (розрядка автора. – *О. III.*) [22, т. 2, с. 270].

Вказаний топос характерний і для прозового «еміграційного» тексту. Але якщо Киценька свідомо обрала долю повії, то Маня потрапила на цей шлях як жертва еміграційних агентів. Вона виїхала за кордон у надії на шлюб і опинилася в середовищі злочинців. Такий спосіб вербування жертв – мотив фіктивного «одруження» – описує і М. Полляк: «У галицьких газетах знаходимо повідомлення про спритних торгівців, що “одружувалися” з тридцятьма і більше дівчатами на рік – щоб одразу після “весілля” змусити їх до проституції» [18, с. 45]. У новелі «Сойчине крило» топос чужини фігурує в ролі образу пекла, який увиразнюють мотиви страждань. Марія Карлівна, згадуючи про своє життя за кордоном, відзначала: «Я давно отупіла на всі страховища свого життя. Я відівчилася плакати, відівчилася жалувати, відівчилася боятися чого-будь» [22, т. 22, с. 80]. Отже, за аналогом поезії топос раю на чужині теж підірваний. Виразно окреслено й топос смерті: Маня двічі робить спроби самогубства. Однак образи смерті та пекельних мук у новелах «Сойчине крило» та «Батьківщина» знайшли художнє втілення передусім у любовному наративі.

До речі, І. Франко наповнив художній світ новел традиційною любовною топікою. Зокрема, першорядним вважаємо образ фатальної жінки – спокусниці, маніпулянтки. Цей топос, що має витоки в біблійній та античній традиції, набув особливого поширення в літературі кінця XIX – початку XX століть. У творі «Батьківщина» повія Киценька та пристрасне кохання до неї сприймаються головним героєм як сакральне явище, яке притягує, зачаровує. У книзі російського теоретика літератури С. Зенкіна «Небожественне сакральне» таку властивість названо фасцинацією [7, с. 94]. Він наводить характеристику фасцинаційного начала сакрального, запропоновану німецьким релігієзнавцем, феноменологом Р. Отто: «Це зводить з розуму і на додачу воно вабить, бере в полон, дивно бентежить, нерідко постає п'яним і піднесеним, діонісійським впливом *pumpen*» [Цит. за: 7, с. 94–95]. Тема любові-безодні в новелі розгортається за двома метафорами-наративами: 1) кохання як сон («Іноді мені здається, що то був сон, що я відтоді й досі сплю і ось-ось прокинуся таким самим студентом, яким був тоді, коли побачив Киценьку» [22, т. 21, с. 407]); 2) кохання як хвороба («Коли я побачив її, почув її голос і усміх, на мене найшла така хвороба, і то в такому сильному ступені, що я навіть здумати не міг того, щоб їй опертися» [22, т. 21, с. 404–405]). Метафори сну й хвороби співзвучні мотиву смерті. Марення Опанаса нагадують перебування між буттям і небуттям, зумовлене впливом фасцинаційного начала сакрального. С. Зенкін зауважив, що здійснювати фасцинацію може вогонь, який символізує самозаглиблення, самопізнання, а також любовну пристрасть [7, с. 99]. Отже, не випадково в любовному наративі наявна метафора вогню («вона жде мене зі своїми палкими обіймами й

огнистими поцілунками» [22, т. 21, с. 416]). Варто відзначити й те, що стан, у якому перебуває Опанас, нагадує гіпноз. Така риторична модель зображення любовних мук була звичною для сприйняття і розуміння сучасників І. Франка, тому що вивчення гіпнозу викликало широкий суспільний резонанс у другій половині XIX ст.

Головна героїня «Сойчиного крила» Маня також доповнює галерею образів *femme fatale*, суголосних мотиву смерті, підсиленому натуралістичними фізіологічними метафорами: «А ти з далекого краю простягаєш свою демонську руку, підіймаєш свій воронячий голос і витягаєш ту урну з глибокого закутка душі, відчиняєш і перебираєш кісточку за кісточкою, одіваєш її м'ясом і шкірою, наливаєш кров'ю і соками і надихаєш своїм огняним, демонським духом. І ще й регочешся, мов упириця...» [22, т. 21, с. 62]. Отже, образ Мані як фатальної жінки кристалізується у звуковому вимірі. Характерна її риса – сміх. Доцільно пригадати міф про сирен, у якому слуховий образ жіночого співу – символ руйнівного начала, а отже, краса стоїть поряд зі смертельною небезпекою. У прозі любовна колізія, поєднана з темою еміграції, виводить на мотив гріха, природний у системі опозицій раю/пекла. Через спокусу герої зазнають страждань, а духовне відродження можливе лише в рідному краї.

Як слушно зауважив І. Денисюк, новели «Батьківщина» та «Сойчине крило» модифікують топос фатальної жінки. Чоловік «стає її іграшкою, у трагічному міцному панцирі на серці тримає в розлуці, аби дочекатися повернення “демона”, “жінчини-комедіантки”, на свій жіночий лад теж люблячої істоти» [6, с. 387–388]. Обидві героїні переживають катарсис, повертаються до своїх коханих і надихають їх на продовження громадської справи. Після смерті Кишеньки Опанас Моримуха вчителює в гірському селі – сіє «зерно цивілізації в темнім закутку» [22, т. 21, с. 420]. Хома теж покладає великі надії на зустріч із Манею: «Може, й я прокинуся, і я стрясу з себе ті пута, і рвонуся до нового життя!» [22, т. 22, с. 92]. Любовна проблематика поєднана з соціальною. Тому традиційний топос фатальної жінки в інтерпретації І. Франка дещо переосмислений і відповідає національній традиції відтворення кохання в літературі.

Загалом, на прикладі «еміграційного» тексту І. Франка простежуємо особливості функціонування традиційної топіки у творах постриторичної епохи. Починаючи з XIX століття, для письменників важливим було вираження власної індивідуальності без пріоритету дотримання чітко заданих кліше в системі сюжетів, жанрів, образів. Так, І. Франко, навіть використовуючи низку загальнокультурних топосів, по-різному модифікував їх, ввів у нові тогочасні реалії, відштовхувався від суб'єктивних уявлень. Любовний наратив із образом фатальної жінки корелює з соціальною проблематикою. А біблійні топоси раю та пекла, які мають особливе смислове навантаження в «еміграційному» тексті, письменник перевів в образний реєстр опозиції чужина/батьківщина. Причому чужина-рай згодом переростає в образ пекла, а порівняно з ним топос рідного краю переосмислюється і сприймається як втрачений рай. Опозиційні образи раю і пекла можна розглядати як риторичний засіб полеміки. Спочатку ідеалізована чужина протиставляється злиденному побуту на батьківщині. Незабаром її утопічний ореол розвіюється: контраргументом виступають страждання за кордоном. Як бачимо, внаслідок перенесення топосів у іншу культуру та національну літературу

вони отримують нові смисли, тому що забезпечують вираження різних авторських інтенцій. І такі трансформації особливо виразні в постриторичний період.

Отже, І. Франко в «еміграційному» тексті укладає своєрідну модель оповіді, що відповідає ключовим етапам процесу еміграції: вербування, дорога, життя на чужині, розчарування в спокусі. Для реалізації авторської інтенції дібрано низку образів-топосів, навколо яких вибудовується аргументація тези «еміграція – зло, гріх». Причому частина з них традиційні, запозичені з інших контекстів, але підпорядковані розкриттю теми еміграції: топоси пекла та раю, дороги, місця благоденства, «світу навиворіт», театру й гри. Інша топіка розроблена І. Франком для власного «еміграційного» тексту: топоси батьківщини, чужини, шахрайства, визиску, сліз, страждання, бруду, наївності, смерті. Повірівши фальшивим обіцянкам агентів, народ потрапляє замість обіцяного раю в нове пекло. Не випадково поставлено логічний акцент на співзвуччі слів «Бразилія» – «зло», які письменник розташовує в одному вірші останньої поезії циклу: «В Бразилії ми теж зазнали зла» [22, т. 2, с. 270]. Опис трагічної долі емігрантів ґрунтується на системі топосів, які, крім відображення реалій, задають паралельний містичний пласт оповіді, у творенні якого провідну роль відведено біблійному інтертексту з антитезою раю/пекла. Необхідно зауважити, що поетичний цикл «До Бразилії» про виїзд галичан до Південної Америки наприкінці XIX століття та новели «Батьківщина» і «Сойчине крило», у яких тема еміграції окреслена в додаткових сюжетних колізіях, мають спільні топоси – як загальнокультурні, так і власне авторські. Вони сприяють об'єднанню цих творів у надтекст і водночас засвідчують їх входження в цілісний простір світової літератури. В «еміграційному» тексті І. Франка, що належить до постриторичного періоду, топіка, насамперед загальнокультурна й часто представлена імпліцитно, залишається важливою складовою текстових стратегій і спрямовує в належному напрямі читачку рецепцію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. Риторика образа / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова ; пер. с фр. – Москва : Прогресс, 1989. – С. 297–319.
2. Біблія, або Книги Святого письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Б. м. в. : Об'єднання Біблійних Товариств, 1980. – 296 с.
3. Бухаркин П. Е. Риторика и смысл. Очерки / П. Е. Бухаркин. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. – 168 с.
4. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (деякі питання теорії) / А. Р. Волков // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці : Рута, 1995. – Вип. 2. – С. 3–15.
5. Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М. Гаспаров. – Москва : Наука, 1984. – 319 с.
6. Денисюк І. Любовні історії української белетристики / І. Денисюк // Український декамерон. Кн. 1 : Дияволиця : новели, повість / упоряд. Р. Піхманець; післямова Іван Овксентійович Денисюк. – Київ : Довіра, 1993. – С. 377–391.
7. Зенкин С. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика / С. Зенкин. – Москва : РГГУ, 2012. – 537 с.

8. Качараба С. Українська еміграція. Еміграційний рух зі Східної Галичини та Північної Буковини у 1890–1914 рр. / С. Качараба. – Львів, 1995. – 124 с.
9. Коваль А. Спочатку було Слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові / А. Коваль. – Київ : Либідь, 2001. – 312 с.
10. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя; [переклав з нім. А. Онишко] / Е. Р. Курціус. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
11. Лапій М. М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика : дис. на здобуття наук. ступеня к. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / М. М. Лапій. – Львів, 2016. – 232 с.
12. Лотман Ю. Семіосфера / Ю. Лотман. – Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 2010. – 704 с.
13. Матвеев Е. М. Риторический анализ художественного текста : учебное пособие / Е. М. Матвеев. – Санкт-Петербург : Геликон Плюс, 2015. – 92 с.
14. Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии / А. В. Михайлов. – Москва : «Языки русской культуры», 1997. – 912 с.
15. Наконечний Є. Жиди чи євреї? / Є. Наконечний // Наконечний Є. Украдене ім'я: чому русини стали українцями [Електронний ресурс] / Є. Наконечний. – 3-є доповнене і виправлене видання. – Львів, 2001. – Режим доступу : <http://exlibris.org.ua/nakonechny/index.html>
16. Пастушок Г. Символіка середньовічного блазня в семіотично-релігійному контексті «Бестіарію» / Г. Пастушок [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://lingua.lnu.edu.ua/Visnyk/visnyk/Visnyk_18/articles/28Pastushuk.pdf
17. Пісні про Бразилію // Етнографічний збірник : Т. V: Видає Етнографічна комісія Наукового Товариства імені Шевченка / під ред. д. І. Франка. – Львів, 1898. – С. 237–242.
18. Полляк М. Галичина – Транзит / М. Полляк. – Львів : Центр гуманітарних досліджень. – Київ : Смолоскип, 2008. – 64 с. – («Університетські діалоги», № 8).
19. Сазонова Л. И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени / Л. И. Сазонова ; учреждение Рос. акад. наук. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. – Москва : «Рукописные памятники Древней Руси», 2012. – 472 с. : ил. – (Studia philologica).
20. Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. стаття і прим. М. І. Гнатюка; худож. оформл. Б. Р. Пікулицького. – Львів : Каменяр, 1997. – 635 с.; 8 арк. іл.; портр.
21. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: Семантика и структура. – Москва : Наука, 1983. – С. 227–285.
22. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко ; АН УРСР. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : Є. Кирилюк [голова] та ін. – Київ : Наукова думка, 1976–1986.

Стаття надійшла до редколегії 06.10.2018

Прийнята до друку 12.10.2018

THE TOPOI IN IVAN FRANKO'S «EMIGRATION» TEXT

Olha SHOSTAK

*Rivne State University for the Humanities,
Department of Ukrainian Literature,
12, S. Bandery Str., Rivne, Ukraine, 33028,
e-mail: o._shostak@ukr.net*

The paper clarifies the specificity of *topoi* functioning in I. Franko's works of the post-Rhetoric epoch. The authoress analyses the *topoi* of I. Franko's «emigration» text as based on the poetic cycle «Do Brazyliyi» [«To Brazil»] from the collected poetry «Miy Izmarahd» [«My Emerald»], as well as the novelettes «Bat'kivshchyna» [«Motherland»] and «Soychyne krylo» [«Jay's Wing»]. For his own «emigration» text the author has elaborated a special set of *topoi*, viz. the system of stable repetitive images. Central in I. Franko's writings on emigration are, so we maintain, those of the homeland, the foreign land, the road, the agent and the emigrant. Related to them are the motives of promise, fraud, tears, suffering, dirt, ignorance, naivety, and death, all of which also approach the *topos*. Many of the images are consonant with the traditional *topoi*, behind which the general cultural context determining the vectors for decoding the meaning of artistic texts is traced. To this imaginative domain belong the *topoi* translating the memory of literature: the images of paradise and hell, road, «the world wrong side out», game and so on. To provide an example, the description of the tragic fate of emigrants is based on a system of *topoi* which, in addition to reflecting the realities, gives a parallel mystical stratum of a narration whose creation assigns a leading role to the biblical intertext with the antithesis of paradise / hell. This biblical antithesis directs the process of decoding the author's intent.

The authoress concludes that the shared *topoi*, both of general culture and the author's own, contribute to the integration of works on emigration themes into a supertext and, at the same time, testify to their entry into the integral space of world literature.

Keywords: the memory of literature, Rhetoric, *topoi*, author's intent, Ivan Franko's «emigration» text, The Bible intertext.